L'APPRODO MUSICALE

2

Rivista trimestrale di musica

N. 2 - Anno I - Aprile - Giugno 1958

Edizioni Radio Italiana

RAZIONALISMO E SENSIBILITÀ DI MAURICE RAVEL

di

Alberto Mantelli [1]

I

La formazione stilistica

Emile Vuillermoz osservava in un suo saggio su Ravel che la nascita di questo musicista, successiva di soli tredici anni a quella di Debussy, era stata per la Francia una generosità piuttosto singolare del destino, ma tale non si poteva dire fosse per lo stesso Ravel. Questi s'era infatti trovato a entrare nella vita artistica proprio quando l'avvento di Debussy aveva trasformato completamente l'aspetto del mondo musicale. « Debussy era stato come il lampo determinante che aveva polarizzato e riunito in fascio tutti i sogni, tutte le aspirazioni, tutti i presentimenti, e tutte le velleità più o meno incerte dei giovani musicisti del suo tempo » [2]. E Vuillermoz aggiunge che la carriera di Ravel fu per molto tempo resa difficile dall'errata convinzione che egli non fosse altro che un sottoprodotto, quanto si voglia luminoso ed illustre, dell'arte debussiana.

Ciò che annotava or son vent'anni Emile Vuillermoz è fondamentalmente vero; ed egli è soprattutto nel vero quando afferma che non avrebbe tuttavia dovuto essere poi tanto difficile distinguere la musica di Ravel da quella di Debussy. E questo in virtù — aggiungo io — di quel breve, ma decisivo scarto di tredici anni che separa le date di nascita di questi due

---

[1] Da « Le opere di Maurice Ravel », Terzo Programma, 15 ottobre-10 dicembre 1957, in undici trasmissioni.

[2] Emile Vuillermoz: *Maurice Ravel*, in « La Revue Musicale », dicembre 1936, pagg. 248-249.

grandi compositori francesi: 1862-1875. Questo scarto fa sì che Ravel, oltre a trovarsi di fronte alla presenza di Debussy, si trovi anche ed essenzialmente di fronte a quella di Emmanuel Chabrier e di Erik Satie. E l'uno e l'altro rappresentarono dei valori determinanti nella formazione musicale di Ravel. Oserei dire determinanti proprio per aver suscitato in lui, e favorito, lo sviluppo di quei tratti della sua personalità di musicista che gli hanno evitato di restare impigliato nelle maglie del debussismo.

I primi saggi compositivi di Ravel (*Menuet antique,* per pianoforte, del 1895; *Habanera,* per 2 pianoforti, del 1895; *Sainte* su parole di Mallarmé, del 1896) non si può dire che siano fioriti sotto il segno di Debussy, ma piuttosto sotto quello appunto di Chabrier e di Satie.

I libri che si contrabbandano a scuola in mezzo ai quaderni sono sempre stati in tutti i tempi per tutti gli scolari i libri prediletti. Veri e propri talismani, stelle polari che danno la certezza (o l'illusione) di non smarrire i più cari e accanitamente difesi riferimenti durante il corso del tirocinio duro e necessario dello studio. E i compagni di conservatorio di Ravel hanno ricordato come egli amasse accompagnarsi (e quasi proteggersi) con qualche fascicolo di musiche di Chabrier e di Satie. Non hanno invece ricordato che egli portasse a scuola Debussy. « Al tempo che andava a caccia di quinte e di ottave, nella classe di armonia di Emile Pessard — racconta Roland-Manuel — Ravel soleva portare a scuola, insieme ai suoi compiti, la *Chanson pour Jeanne* di Chabrier, le *Gymnopédies* e le *Sarabandes* ancora inedite di un compositore del pari inedito: Erik Satie. Poichè aveva di recente scoperto queste novità che lo entusiasmavano e aveva fatto la conoscenza dei loro autori » [1].

Ravel era allora sedicenne e aveva avvicinato Chabrier col pretesto di fargli sentire, insieme all'amico Ricardo Viñes, le *Trois valses romantiques* [2] per pianoforte a quattro mani. Chabrier — racconta ancora Roland-Manuel — accolse, come sapeva farlo, questi ammiratori di sedici anni, prodigando loro tutti i fuochi d'artificio della sua burbera cordialità » [3]. Quanto a Satie

(1) Roland-Manuel: *Maurice Ravel*, Paris, 1948, pag. 23.
(2) Emmanuel Chabrier: *Trois valses romantiques*, 1883.
(3) Roland-Manuel: *op. cit.*, pag. 24.

fu il padre stesso di Ravel a snidarlo al caffè della «Nouvelle Athènes» e a condurgli il ragazzino che era sulla strada di diventare uno dei più grandi musicisti del nostro tempo.

Siamo fra il 1892 e 1893. Il colpo di fulmine debussiano arriverà poco dopo con l'*Après-midi d'un faune*, eseguito per la prima volta il 23 dicembre 1894. E Ravel da quel giorno memorabile concepì un'ammirazione profonda e insieme tenera per la pagina immortale di Debussy. Si racconta che verso la fine della sua vita, avendo ascoltato alla radio in casa di amici l'*Après-midi,* esclamasse con gli occhi pieni di lacrime: « *C'est en entendant pour la première fois l'*Après-midi d'un faune *que je compris ce qu'était la musique* » [1].

Ma nonostante l'urto che dovette produrre sulla sua sensibilità la musica di Debussy — e proprio la più debussiana e sconcertante pagina di Debussy — nel 1895, cioè l'anno successivo, egli compone il *Minuetto antico* di evidente derivazione da Chabrier e l'*Habanera* ancora riferibile a Chabrier e, parzialmente, all'*Habanera* per pianoforte scritta da quest'ultimo nel 1885. Questa breve pagina, che ritroveremo tale quale nella *Rapsodie espagnole*, a differenza del debole *Minuetto antico* rappresenta la prima magistrale composizione di Ravel. A vent'anni, Maurice Ravel faceva lo sfolgorante ingresso nel dominio della sua più autentica personalità di musicista con questa composizione di una stupefacente novità di scrittura armonica, di una miracolosa originalità di accenti.

La melodia su *Sainte* di Mallarmé è dell'anno dopo, cioè del 1896; e, come l'*Habanera*, è di nuovo una piccola pagina molto importante come riuscita musicale e come anticipazione di quella semplicità di composizione sonora che ritroveremo dodici anni più tardi nella suite di pezzi infantili per pianoforte a quattro mani, *Ma mère l'Oye*. Il significato poetico del pezzo è naturalmente un altro ed è connesso a quel gusto per un misticismo esteriore e sensualistico che aveva trovato espressione nella poesia e nella pittura simbolista e a cui Debussy aveva pagato il suo contributo qualche anno prima con la *Damoiselle Elue*. L'intenzione di far « primitivo » e « stilizzato » è naturalmente assai più marcata in Ravel, che era stato senza

---

[1] Hélène Jourdan-Morhange: *Ravel et nous*, Genève, 1945, pag. 90.

dubbio sedotto dalla estrema elementarità musicale delle composizioni di Satie. In questo senso credo si possa parlare di un'azione di Satie su Ravel: più dall'esterno, come indicazione di gusto, che non dall'intimo del linguaggio sonoro. E le successioni di accordi di *Sainte* fanno pensare a un Debussy sterilizzato e reso angoloso, tendente, senza per altro raggiungerle, le durezze a volte persino volutamente stravaganti delle musiche che andava scrivendo allora Satie.

È interessante osservare come la lezione di Satie su Ravel abbia agito, oltre che al momento del suo primo esordio di compositore, anche più tardi e in specie (come ora accennavo a proposito di *Sainte*) sulla scrittura estremamente semplificata di *Ma mère l'Oye,* suite infantile per pianoforte a quattro mani, composta nel 1908. Non è difficile infatti ravvisare una forte affinità tra l'inizio degli *Entretiens de la Belle et de la Bête* e le *Gymnopédies* per pianoforte composte da Satie nel 1888. Naturalmente Ravel si esprime con un linguaggio assai meno schematico: ha una semplicità sottile e raffinata; laddove Satie si esprimeva con un semplicismo un tantino programmatico e polemico. Ma Ravel arrivava a questa nudità di scrittura dopo essere passato attraverso al virtuosismo pianistico di *Jeux d'eau* (1901), di *Miroirs* (1905) e dello stesso *Gaspard de la nuit*, che egli compone proprio nel 1908, e alle delicate filigrane sonore della *Sonatina* (1905).

Finora ho considerato il momento strettamente iniziale della formazione stilistica di Ravel, quello cioè che è documentato dalle pagine composte tra i venti e ventun anni, cioè nel 1895 e nel 1896; pagine che seguono — come poc'anzi avvertivo — l'apparizione dell'*Après-midi d'un faune* (23 dicembre 1894), vale a dire la comparsa sulla scena musicale della prima esplicita, clamorosa testimonianza della personalità di Debussy. Naturalmente lo stesso *Après-midi d'un faune*, i *Notturni* (1899) e il *Pelléas et Mélisande* (1902) avranno la loro quota di incidenza sul successivo manifestarsi della personalità raveliana, come lo provano, per arrestarsi al trentunesimo anno di età del musicista, *Jeux d'eau, Shéhérazade* e la melodia per canto e pianoforte *Les grands vents venus d'outre-mer*. Bisogna tuttavia tener presente che negli anni che vanno dal 1895 al 1906 (ventesimo e trentunesimo anno di vita del compositore), Ravel, pur sfiorando il magico mondo sonoro di Debussy

— così pericolosamente seducente — scrive delle pagine nelle quali egli pone nettamente le premesse di quelli che saranno alcuni tratti fondamentali della sua personalità artistica: indipendenti, per non dire antitetici, dai dati dell'esperienza stilistica debussiana.

Per esempio: la già citata *Habanera* (1895) e l'*Alborada del Gracioso*, quarto pezzo dei *Miroirs* (1905), che contengono tutti i germi della vena musicale spagnola di Ravel, dalla *Rapsodie espagnole* (1907) a *Don Quichotte à Dulcinée* (1932); la *Sonatina* (1905) che annuncia, nella sua luminosa perfezione, il gusto pianistico e le predilezioni formali che riappariranno nel 1909 col *Menuet sur le nom d'Haydn* e nel 1914-1917 col *Tombeau de Couperin;* lo stesso *Jeux d'eau* (1901) che, per quanto sia suscitato da un interesse insieme visivo ed acustico di indubbia derivazione debussiana, si colloca già su di una direttrice stilistica lungo la quale troviamo i *Miroirs* (1905), *Gaspard de la nuit* (1908) e *Daphnis et Chloé* (1909-1912); infine le *Histoires naturelles* (1906) che sono la premessa immediata e letterale dell'*Heure espagnole* (1907) e quella, meno letterale, ma tuttavia chiarissima, di quasi tutta la successiva scrittura vocale raveliana.

Ravel e Debussy (I)

Una composizione minore, come *Sainte* (1896), o una pagina senz'altro più importante, come la *Habanera* (1895), sono già sufficientemente indicative del fatto, che più tardi avrà sempre nuove conferme, che Ravel si muoveva, sin dai suoi primi saggi musicali, in una dimensione di gusto nettamente diversa da quella in cui agiva ed avrebbe continuato ad agire Debussy. La crudezza incisiva e popolaresca del segno sonoro di Chabrier è un valore che lo affascina sugli stessi banchi di scuola, così come lo attraggono le legnosità ingenue e insieme burlesche ed ironiche di Satie.

In Ravel si delinea un orientamento stilistico prima ancora che compaia l'*Après-midi d'un faune* (1894), la prima grande composizione di Debussy e dove questi per la prima volta si esprime pienamente e si manifesta in tutta la sua geniale novità. Ed è proprio questa scelta giovanile che ci fa comprendere, ad esempio, come di fronte alla natura, di fronte alla visione paesistica, Ravel si comporti in modo fortemente diverso da Debussy. Si

pensi a *Jeux d'eau*, a *Une barque sur l'Océan*, a *Ondine* di Ravel; e, di Debussy, a *Reflets dans l'eau* e al preludio che pure si intitola *Ondine;* oppure alla *Vallée des cloches* di Ravel e per contro a *Cloches à travers les feuilles* di Debussy. V'è senza dubbio sia nell'uno che nell'altro un comune interesse visivo e acustico. Un interesse, tuttavia, che in Ravel è limitato a un certo numero di opere e al primo periodo della sua attività che può considerarsi chiuso con le tre grandi pagine pianistiche di *Gaspard de la nuit* (1908) e con l'affresco sinfonico *Daphnis et Chloé* (1909-1912). Nonostante questo interesse paesistico o più genericamente figurativo, Ravel reagisce in altro modo che Debussy nei confronti dei soggetti delle sue composizioni. E se di impressionismo si può parlare con una certa legittimità a proposito di una parte dell'opera di Debussy, fare altrettanto per Ravel, pur limitandosi a qualche sua composizione, sarebbe senz'altro improprio.

L'opera pianistica di Debussy e quella di Ravel consentono di mettere a fronte alcune composizioni aventi nel loro spunto paesistico o figurativo — con sufficiente approssimazione — una certa affinità. E proprio tenendo presente simili affinità è facile avvedersi come la fantasia dei due musicisti operi secondo un modo nettamente diverso di usare e disporre la materia sonora. Per esempio, due celebri pagine ispirate alla mobilità lucida, trasparente e colorata dell'acqua: *Ondine*, appartenente al secondo fascicolo dei *Preludi* di Debussy e *Ondine*, appartenente ai tre pezzi per pianoforte intitolati *Gaspard de la nuit* di Ravel.

In Debussy gli elementi musicali si ordinano e si compongono in una mobile fluttuazione d'immagini appena determinate, quasi macchie sonore ora isolate, ora l'una sfrangiata nell'altra in un delicato trascolorare di trasparenze. In Ravel un insieme di segni sonori circoscritti con una voluta e quasi razionale precisazione melodica di cui non si perde mai il filo e che ne costituisce il contorno fermo e nitido.

La pagina di Debussy è uno dei documenti musicali di questo compositore che più fondatamente autorizzano a parlare di un impressionismo debussiano; proprio perchè sembra che sulla tastiera del pianoforte il musicista abbia creato delle immagini sonore che richiamano alla nostra memoria qualcuna delle più immateriali e prestigiose tele di Monet, quelle

tele dove il pittore sembra aver portato fino al limite estremo, fino all'esasperazione la sua visione pittorica. Uno studioso francese di Debussy e di Ravel, Vladimir Jankélévitch, ha accennato ai rapporti che allacciano il pittore al musicista: « Come Claude Monet, Debussy cerca di fissare l'apparenza inafferrabile e illusoria come il velo di Maia: i riflessi nell'acqua, nebbie, il turbinare della neve. La vita è colta nella sua incidenza istantanea, nella singolarità dei suoi minuti concreti e familiari » [1]. Questa è certo una delle pagine pianistiche più immateriali composte da Debussy: sequenza di immagini che si susseguono con una labilità di nessi e di rapporti e che davvero sembra fissare sulla tastiera del pianoforte l'imprevedibile gioco delle luci e delle trasparenze suscitate in un'acqua dai movimenti capricciosi di un corpo femminile.

All'irrazionale successione di immagini fuggitive ed evanescenti, appena suggerite da labili brandelli di melodie, dell'*Ondine* debussiana, si contrappone la nitida fermezza del segno sonoro di quella di Ravel, la continuità della melodia che si sviluppa senza interruzioni lungo tutto lo svolgimento del pezzo. Se è dunque attendibile ed ha un fondamento riferire il gusto e la tecnica di molte composizioni di Debussy a talune espressioni pittoriche dell'impressionismo, è però altrettanto evidente che non si può parlare per Ravel di derivazione debussiana e di gusto impressionista. Non si può parlare cioè di derivazione debussiana se non nel senso molto lato della naturale incidenza su Ravel di una cultura dalla quale tuttavia egli si scopre vieppiù estraneo e a tratti addirittura antitetico.

Il « caso » *Jeux d'eau*

Ma a proposito del debussismo di Ravel (ma qui si potrebbe rovesciare la proposizione e parlare di ravelismo di Debussy) non si può non rammentare il « caso » sollevato da *Jeux d'eau*. Con questa pagina — composta nel 1901 — Ravel si trovò involontariamente a tagliare la strada allo svolgimento dello stile pianistico di Debussy. Con che, per una sorta di strano paradosso,

(1) Vladimir Jankélévitch: *Debussy et le Mystère*, Neuchâtel, 1949, pag. 32.

le posizioni dei due compositori si capovolgono: Debussy — dopo aver scritto l'*Après-midi d'un faune,* i tre *Notturni* e *Pelléas et Mélisande*, cioè dopo aver toccato il vertice della propria maturità artistica — si trova ad essere additato come tributario, quanto alla scrittura pianistica, di Maurice Ravel.

La verità è che fino al 1903, anno di composizione delle *Estampes* (*Pagodes*, *La soirée dans Grenade*, *Jardins sous la pluie*), Debussy non si era particolarmente impegnato nelle composizioni per pianoforte. Per quanto musicalmente belli, i tre pezzi che compongono la suite *Pour le piano* (1901, ma scritti quasi certamente prima e cioè a partire dal 1896) non riflettono neppure da lontano la novità, la genialità e la freschezza d'invenzione orchestrale dell'*Après-midi d'un faune* (1894) e dei tre *Notturni* (1899). Solo qualche anno dopo egli scopriva il proprio stile pianistico: nel 1903 appunto con le *Estampes* e poi nel 1904 con *Masques* e *Isle Joyeuse,* e nel 1905 con la prima serie delle *Images* (*Reflets dans l'eau, Hommage à Rameau, Mouvement*).

Nel frattempo, cioè nel 1901, compaiono i *Jeux d'eau,* un pezzo per pianoforte nel quale questo strumento sembra esprimersi per la prima volta con una voce nuova, memore sì, a tratti, di Chopin e di Liszt, ma timbrata di liquide e trasparenti sonorità quali dalla tastiera non erano mai state suscitate. In certo senso col pianoforte di *Jeux d'eau* accadeva a Ravel quel che era accaduto a Debussy con l'orchestra dell'*Après-midi d'un faune:* di avere scoperto un nuovo mondo sonoro. Ed avveniva che quando, dopo la comparsa del primo quaderno delle *Images* debussiane, taluno eccedette nell'esaltare in Debussy il creatore di un nuovo pianismo, il ritrosissimo Ravel fu indotto ad una rettifica che egli affidò ad una lettera indirizzata il 5 febbraio 1906 a Pierre Lalo. « *Vous vous étendez assez longuement sur une écriture pianistique assez spéciale dont vous attribuez l'invention à Debussy. Or, les* Jeux d'eau *ont paru au commencement de 1902, alors qu'il n'existait de Debussy que les trois pièces* Pour le piano, *oeuvres pour lesquelles je n'ai pas besoin de vous dire mon admiration passionnée, mais qui au point de vue pianistique, n'apportent rien de bien neuf* » [1].

A parte il fatto che in questo incidente si era inserito del malanimo

[1] Questa lettera fu pubblicata su «Le Temps» del 9 aprile 1907.

(non da parte, beninteso, nè di Ravel nè di Debussy), è comprensibile che coloro che seguivano di anno in anno l'attività dei due compositori potessero allora cadere in questi errori di prospettiva. Se appare un non senso — oltrettutto cronologico — ignorare l'esistenza della scrittura pianistica di *Jeux d'eau,* rasenta davvero l'incredibile un'affermazione come questa di Pierre Lalo, che nelle *Histoires naturelles* fosse continuamente presente l'eco caratteristica della musica di Debussy [1]. Oggi, che tanto tempo è trascorso e che l'uno e l'altro si sono collocati nella loro rispettiva e ben distinta posizione, simili questioni di priorità non hanno evidentemente alcun senso. Rimane il fatto, tuttavia non documentabile, che la novità del pianismo di *Jeux d'eau* possa avere in modo indiretto determinato il nuovo pianismo delle *Estampes* e poi delle *Images* di Debussy. Il quale però — e questo va nettamente affermato — è solo esteriormente affine a quello di Ravel, mentre nella sua stretta concretezza è autonomo e personalissimo e non è altro, in realtà, che la conseguenza delle premesse stilistiche affidate all'orchestra dell'*Après-midi d'un faune* e dei *Notturni.* Di queste due composizioni orchestrali debussiane si potrebbe, d'altra parte, e per certi versi, considerare tributario il gusto sonoro di *Jeux d'eau.*

Immagini e Paesaggi

Jeux d'eau era stata la prima testimonianza di un interesse creativo connesso ad una cultura di fronte alla quale Ravel reagisce in modo autonomo e dalla quale egli va progressivamente e rapidamente distaccandosi: la cultura che aveva espresso dal suo seno un musicista come Debussy, che appare essenzialmente legato all'esperienza pittorica impressionista. E dalla visione impressionista molta parte dell'opera di quest'ultimo sembra trarre motivi, soggetti e il modo stesso di tradurli in valori musicali. I dati naturalistici sono rappresentati nella loro più fuggitiva esistenza, nella loro più labile istantaneità. Egli sembra a volte attuare in musica quella condizione di estrema disponibilità, di esasperata ricettività dei sensi che aveva fatto dire di Monet: « Monet non è altro che un occhio; ma quale occhio! ».

---

[1] Pierre Lalo: *Maurice Ravel et le Debussysme,* in « Le Temps », 19 marzo 1907.

Ravel per contro sta in un rapporto diverso col dato naturalistico da cui prende le mosse la sua fantasia: egli interviene mettendo in opera una volontà formale di gran lunga più determinante e indirizzata a forzare la realtà oggettiva che è all'origine di composizioni quali appunto *Jeux d'eau,* e poi *Miroirs* e *Gaspard de la nuit*.

Queste composizioni pianistiche, insieme ai tre poemi per voce e orchestra *Shéhérazade* e alla sinfonia coreografica *Daphnis et Chloé,* sono le opere del preteso debussismo di Ravel; quelle opere cioè che al loro comparire indussero giornalisti e critici a classificare erroneamente il loro autore come un musicista operante ai margini di Debussy. Intanto bisogna rammentare che, durante questo periodo della sua attività (che va dal 1901 al 1912), egli ha composto alcune opere che si collocano palesemente entro i termini di un mondo poetico che non ha nessun rapporto con quello debussiano (come la *Sonatina*, le *Histoires naturelles*, la *Rapsodie espagnole, L'Heure espagnole, Ma mère l'Oye, Valses nobles et sentimentales*). Ma a parte questo fatto — che non va comunque sottovalutato — le composizioni pianistiche or ora citate, proprio per essere suscitate da un interesse paesistico o genericamente figurativo, che è tipico di una gran parte dell'opera di Debussy, sono — come si diceva prima — il documento più evidente delle differenze che distinguono in modo netto i due musicisti.

Esiste tuttavia un'opera nella quale Ravel ha ceduto, più che in nessuna altra, al fascino della musa debussiana: *Shéhérazade*. Nel suo *Schizzo autobiografico* — che è del 1928 e che consente pertanto a Ravel di considerare con sufficiente distacco le sue composizioni giovanili — egli confessa che in *Shéhérazade* « *l'influence, au moins spirituelle, de Debussy est assez visible* » [1]. Per la verità, si tratta di qualcosa di più di un'influenza genericamente « spirituale »: la vocalità è fortemente debussiana e sembra ripetere — salvo in qualche tratto del terzo poema, *L'Indifférent* — quasi alla lettera il declamato del *Pelléas et Mélisande*. Ma *Shéhérazade* è del 1903; nella primavera dell'anno precedente si era verificato un evento storico della musica moderna: era andata in scena *Pelléas et Mélisande,* e Ravel, che ne era fervido ammi-

---

[1] MAURICE RAVEL: *Esquisse autobiographique*, in « La Revue Musicale », dicembre 1938, pag. 20.

ratore, aveva assistito a tutte le rappresentazioni di quel primo allestimento dell'opera. È dunque comprensibile che il giovane musicista abbia subìto così profondamente ed intimamente il fascino del mirabile declamato debussiano.

Tuttavia, indipendentemente da questa condizione di minor resistenza determinata niente di meno che dall'avvento del *Pelléas et Mélisande,* occorre tener presente che i tre poemi di Tristan Klingsor erano assai meno congeniali a Ravel di quel che egli stesso abbia potuto credere. « *Là encore* — aggiunge Ravel nel suo *Schizzo autobiografico — je cède à la fascination profonde que l'Orient exerça sur moi dès mon enfance* ». È legittimo credere che simile attrazione per l'Oriente fiabesco da *Mille e una notte* non fosse tanto impegnativa per il musicista se giudichiamo dall'Oriente piuttosto di maniera dei facili versi di Klingsor, i versi forse più convenzionali e più privi di mordente poetico che Ravel abbia scelto per mettere in musica.

Asie!
Vieux pays merveilleux des contes de nourrice
Où dort la fantaisie comme une impératrice
En sa forêt tout emplie de mystère.
Asie,
Je voudrais m'en aller avec la goélette
Qui se berce ce soir dans le port
Mystérieuse et solitaire
Et qui déploie enfin ses voiles violettes
Comme un immense oiseau de nuit dans le ciel d'or.

E, dopo questa *Shéhérazade,* Ravel non trovò altri pretesti orientali per la sua musica, anche se — come egli assicura — tanto lo affascinava l'Oriente; salvo il progetto di un'opera ballo, per altro rimasta allo stadio di progetto, ispirato ad Alì Babà e che avrebbe dovuto intitolarsi *Morgiane.* A proposito della quale lo scrittore Léon Paul Fargue racconta che il musicista, parlandogli di questo balletto, gli diceva: « *Ce sera magnifique: il y aura du sang, de la volupté, de la mort* ». E aggiungeva, strizzando l'occhio con malizia: « *Je*

ferai du Massenet! » [1]. Un Oriente che si sarebbe configurato di certo in modo ben più autenticamente raveliano che non quello di *Shéhérazade*.

Ultimo documento di questo aspetto della personalità raveliana, di questo suo cedere alla emozione naturalistica — che pur con tutte le riserve precedentemente avanzate, costituisce un tratto dell'eredità debussiana di Ravel — è la sinfonia coreografica *Daphnis et Chloé*. Questa composizione trasferisce in orchestra e nei termini di una vasta struttura musicale, che doveva far da sostegno ad una complessa e alquanto macchinosa vicenda coreografica, quel mondo di emozioni che in *Jeux d'eau,* in *Miroirs* e in *Gaspard de la nuit* erano affidate alla tastiera del pianoforte, e cioè ad una dimensione sonora ben più ristretta.

Ma esiste ancora un luogo dove Ravel e Debussy si incontrano: la poesia di Mallarmé. Nel 1913 entrambi, ignorandosi a vicenda, mettono in musica tre poemi di Mallarmé. Debussy: *Soupir, Placet futile* e *Eventail;* Ravel: *Soupir, Placet futile* e *Surgi de la croupe et du bond.* I due fascicoli meriterebbero uno studio comparativo accurato per misurare, attraverso le pieghe sottili del sentimento e della scrittura musicale, che cosa unisca e che cosa disgiunga i due grandi musicisti francesi. E quest'analisi, per conto mio, non farebbe che confermare quanto son venuto finora dicendo relativamente a questo problema.

Per quanto riguarda Ravel, colpisce il curioso carattere di eccezionalità che i *Trois poèmes de Mallarmé* assumono nella sua opera. Specie se si bada al momento in cui furono composti: nel 1913; vale a dire quando il musicista aveva preso ad orientarsi verso un linguaggio sonoro più semplice e più diretto di quello praticato in certe composizioni anteriori al 1910. Si è anche indotti a chiedersi se la scelta di un poeta come Mallarmé rispondesse davvero ad un'intima e autentica necessità interiore: di un poeta come Mallarmé che, per essere stato uno dei maestri della generazione precedente, era uno dei maggiori esponenti di un mondo dal quale Ravel si veniva staccando in maniera sempre più evidente.

---

[1] Léon Paul Fargue: *Maurice Ravel,* Paris, 1949, pag. 39.

E la preziosità complessa e raffinatissima di queste composizioni, la loro rarefatta musicalità fanno pensare a certe sottili e complicate pagine pianistiche degli anni precedenti. Tanto che non farebbe meraviglia se recassero una data di sei o sette anni prima. Ma la genesi di quest'opera aiuta a rendersi conto della sua eccezionalità.

Ravel si era recato nella primavera del 1913 a Clarens, sul lago Lemano, per lavorare insieme a Strawinsky alla orchestrazione delle parti di *Kovancina* lasciate allo stato di abbozzo da Mussorgskij: lavoro che i due musicisti eseguivano per conto dei Balletti Russi di Diaghilev. Strawinsky aveva da poco terminato il *Sacre du Printemps* e stava lavorando ad una piccola composizione per voce, due flauti, due clarinetti, pianoforte e quartetto d'archi: le *Trois poésies de la lyrique japonaise*.

« Durante il soggiorno di Ravel — scrive Strawinsky — gli feci sentire le mie liriche giapponesi. Ghiotto di oreficeria strumentale ed attento alle sottigliezze di scrittura egli abboccò sull'istante e decise di fare qualcosa di analogo » [1].

Invero, se Ravel era stato suggestionato da Strawinsky, Strawinsky a sua volta era stato suggestionato dal *Pierrot Lunaire* di Schönberg che aveva sentito qualche mese prima a Berlino e che è scritto per voce e lo stesso insieme di strumenti.

Non occorre dire che i *Trois poèmes de Mallarmé* sono tutt'altra cosa delle *Trois poésies de la lyrique japonaise,* così come e gli uni e le altre non hanno niente a che fare col *Pierrot Lunaire*. Non si trattò che di un gioco di suggestioni esteriori e niente affatto determinanti.

Diviene allora comprensibile come Ravel, suggestionato dai risultati timbrici raggiunti da Schönberg nel *Pierrot Lunaire* e dalla raffinatezza di scrittura delle *Trois poésies de la lyrique japonaise,* si sia indotto ad elaborare queste tre pagine di musica preziose e straordinarie, anche se un po' ai margini di quella che si può pensare fosse allora la sua più autentica vocazione creativa.

---

[1] Igor Strawinsky: *Chroniques de ma vie*, Paris, 1935, I, pag. 101.

Ravel e Debussy (II)

Lungo tutto il corso dell'attività creatrice di Maurice Ravel, si trovano alcune opere che hanno un diretto riferimento ad espressioni musicali popolari: dall'*Habanera* del 1895 — attraverso l'*Alborada del Gracioso*, la *Rapsodie espagnole*, la rapsodia per violino *Tzigane*, il *Boléro* — fino ai tre poemi *Don Quichotte à Dulcinée* del 1932. In queste opere appare particolarmente esplicita la tendenza ad impiegare e valorizzare strutture sonore definite con un segno preciso e tagliente che fanno dello stile raveliano qualcosa di ben diverso da quello di Debussy. Schemi ritmici costanti e scanditi con elementare evidenza, melodie dal contorno netto e preciso, cadenze armoniche che sottolineano con estrema semplicità la dinamica di una frase: sono tutti valori musicali che danno al discorso sonoro una determinatezza formale ovviamente al di fuori ed al di qua del gusto impressionista debussiano.

Bisogna subito chiarire che questa tendenza di Ravel a rifarsi a degli schemi popolari non risponde affatto ad un'esigenza di trovare in essi un materiale particolarmente fresco, genuino ed incorrotto (esigenza che altri compositori sentirono), ma risponde invece alla sua necessità musicale di inventare forme sonore strutturate con esattezza di segno. Quanto v'è di schematizzato e di cristallizzato, nel suo immutato ripetersi, nella musica popolare offre al musicista un certo numero di dati sui quali egli costruisce il pezzo con una lucidità che oso dire razionale. « Nel genio di Ravel — scrive Vladimir Jankélévitch — io vedo come primo movente uno spirito di logica acuta e in certo modo estremista che è proprio dei francesi » [1].

Sottolineata ed affermata con la più esplicita chiarezza la diversità che distingue questi due musicisti non si può per altro negare che Debussy sia stato un antecedente determinante di Ravel. Uno degli aspetti fondamentali della rivoluzione debussiana era consistito nell'affermare l'indipendenza e l'autonomia degli accordi dissonanti, vale a dire la non obbligatorietà di una loro immediata o mediata risoluzione in accordi consonanti. Ciò che significava mettere in forse i principii dell'armonia tonale per cui

---

[1] Vladimir Jankélévitch: *Maurice Ravel*, Paris, 1939, pag. 57.

gli accordi dissonanti costituiscono delle aggregazioni sonore instabili, tendenti ad essere seguite da aggregazioni sonore stabili, cioè da accordi consonanti. E il linguaggio armonico debussiano è essenzialmente caratterizzato da un larghissimo impiego di accordi che non hanno la loro soluzione tradizionale. Da che consegue il senso, tipico in questa musica, di una oscillante indeterminatezza: gli accordi si susseguono senza che le loro connessioni obbediscano alla legge tonale che stabilisce un rapporto di convergenza della dissonanza verso la consonanza. L'accordo sembra allora sprigionare un alone di suono che gli ristagna intorno, una zona di vibrazione che è quella sorta di tessuto connettivo che consente ogni accostamento armonico fuori del regime tradizionale derivante dal rapporto di interdipendenza tra la dissonanza e la consonanza.

Ravel fa sua l'acquisizione debussiana dell'autonomia della dissonanza, ma per farne un uso diametralmente opposto. Mentre le dissonanze di Debussy sono morbide, soffici e alonate, quelle di Ravel sono dure, taglienti e secche; non recano in loro alcuna forza espansiva, non sono valori armonici instabili cui è negata una soluzione, ma sono valori armonici statici che *non possono* avere una soluzione. Se l'armonia di Debussy può dirsi allusiva, quella di Ravel è esatta e nitida, seccamente definita. Ravel non possiede quella sensibilità estremamente vibratile, quella recettività sensibile che è caratteristica di Debussy e che dona alla sua scrittura una mirabile compiutezza poetica ed evocativa. Emerge per contro in lui una coscienza più acuta della sonorità pura, dei valori costruttivi della pagina di musica. Ravel tende sovente a prendere le mosse da premesse di ordine formale, a preordinarsi uno schema costruttivo, mentre la pagina debussiana si giustifica, nei confronti della sua struttura, con lo stesso svolgersi dell'ispirazione: nasce e si sviluppa con una spontaneità vegetale; a volte si scorgono simmetrie e corrispondenze tra gli episodi, a volte lo sviluppo è puramente fantastico.

La volontà costruttiva di Ravel si risolve inoltre nel gusto per il particolare prezioso e raffinato; egli è finissimo cesellatore, imperterrito artigiano della battuta. Anche qui ci troviamo di fronte ad una conseguenza della estetica e della pratica debussiana che Ravel porta a conclusioni totalmente

autonome e originali, indipendenti da quel che può esserne stata la fonte, il punto di partenza. Mentre il musicista lavora a raffinare una sonorità scopre il valore plastico degli accordi; egli rompe con le sonorità evanescenti e impressioniste di Debussy e si avvia per la strada della dissonanza dura, chiusa in se stessa, senza via di uscita. È la reazione al debussismo che conduce agli accordi paralizzati nelle loro irrimediabili ed insolubili dissonanze ed alla emancipazione della melodia come elemento autonomo.

Riferendosi a Mussorgskij, Debussy aveva scritto: « È un'arte di strano selvaggio che scopre la musica seguendo le tracce della propria emozione; non si avverte mai l'indizio di un qualche presupposto formale, o tanto meno tale presupposto formale è talmente molteplice che non è possibile assimilarlo alle forme tradizionali, per così dire amministrative » [1].

Debussy parlava di Mussorgskij, ma era come se parlasse di se stesso. E un'altra volta scriveva: « La musica è un insieme di forze sparse. Se ne è fatta una questione di ordine speculativo. Preferisco le note del flauto di un pastore egiziano; egli collabora al paesaggio e sente delle armonie che sono ignorate dai trattati. Non bisogna ascoltare i consigli della gente, ma solo quelli del vento che passa e ci racconta la storia del mondo » [2].

Sono i capisaldi della poesia e dell'anticonformismo debussiani, che sono indicativi ed estremamente tipici del suo carattere di uomo ed insieme del significato rivoluzionario della sua musica. Ravel, invece, è ormai al di là di questo momento di rottura del quale Debussy era stato elemento determinante e protagonista incomparabile.

---

(1) Claude Debussy: *Monsieur Croche antidilettante*, Paris, 1926, pag. 52.

(2) Claude Debussy: *op. cit.*, pag. 19.

Maurice Ravel (1922) *(foto Roland-Manuel)*

Ravel al balcone della sua villa a Montfort-l'Amaury (1922) *(foto Roland-Manuel)*

2

Al tempo della quarta bocciatura

Nel suo *Schizzo autobiografico* Ravel scrive: « *Mon* Quatuor en fa *répond à une volonté de construction musicale imparfaitement réalisée sans doute, mais qui apparaît beaucoup plus nette que dans mes précédentes compositions* ». È probabile che accennando, senza indicarle, alle sue composizioni precedenti egli si riferisca soprattutto alla *Pavane pour une Infante défunte* e a *Jeux d'eau.*

La *Pavane* — nonostante il suo straordinario successo per lo più salottiero — era un pezzo veramente debole dal punto di vista dei suoi valori costruttivi. *Jeux d'eau* invece ha bensì una struttura elementare, ma tale elementarità risponde perfettamente alle ragioni poetiche di questa pagina che trovano la loro piena espressione nell'incorruttibile fascino di una scrittura pianistica così nuova e geniale da riflettersi persino, qualche anno dopo, nel pianismo dello stesso Debussy.

Da un punto di vista tecnico il *Quartetto* rivela, come disse Ravel, « una volontà di costruzione musicale » molto più evidente di quella che appariva in *Jeux d'eau.* La pagina pianistica composta nel 1901, nonostante la semplicità della sua struttura è equilibrata in modo perfetto, anzi questa sua semplicità formale è proprio il suo esatto modo di essere.

È probabile che Ravel, subito dopo *Jeux d'eau*, abbia affrontato la composizione del quartetto per misurarsi con la più difficile associazione strumentale da camera, con quella che più inesorabilmente scopre le deficienze di mestiere e le debolezze dell'invenzione. E l'affrontò accettando la struttura in quattro tempi del tradizionale quartetto tardo-romantico; quella stessa praticata dieci anni prima da Debussy. Questa ipotesi trova una parziale conferma nel fatto che venticinque anni dopo — cioè al tempo dello *Schizzo autobiografico* — il musicista sottolinei, a proposito di questa composizione, l'esistenza di una evidente volontà di ordine costruttivo.

Due anni (il 1902 e il 1903) occorsero per condurre a termine il *Quartetto* che ebbe la sua prima esecuzione il 5 marzo del 1904. Ravel aveva ventotto

anni, e quest'opera, insieme a *Jeux d'eau* del 1901, segna la definitiva affermazione del suo genio e, nello stesso tempo, la sua definitiva esclusione dalla possibilità di conseguire il « Prix de Rome ». Dopo tre tentativi falliti — nel 1901 con la cantata *Myrra,* nel 1902 con la cantata *Alcyone* e nel 1903 con la cantata *Alyssa* — Ravel nel 1904 è escluso dalla prova finale. Per tre anni consecutivi egli aveva tentato di conseguire il successo accademico sottoponendo alla giuria delle composizioni correttamente scolastiche; ma in pari tempo aveva dato alle stampe e fatto eseguire alcuni lavori che erano proprio il contrario di quel che poteva ingraziargli coloro che erano preposti all'assegnazione del premio.

E i lavori che compromisero Ravel agli occhi della giuria furono proprio *Jeux d'eau,* il *Quartetto* e *Shéhérazade.* Il doppio gioco del giovane compositore provocò nel 1904 un risentimento così vivo da determinare la giuria di non ammetterlo alla prova finale di quell'anno. « Ravel — disse un componente della giuria — è libero di considerarci dei pompieri; ma non ci prenderà impunemente per degli imbecilli ».

È difficile, oggi, comprendere come mai una composizione quale il *Quartetto* abbia potuto contribuire ad una così insana irritazione e pertanto alla quarta bocciatura ufficiale di Ravel. Nello stesso tempo è curioso osservare come questa quarta clamorosa bocciatura (e fu più che una bocciatura, fu una « non ammissione », dopo le due prove preliminari di carattere scolastico, alla prova finale, cioè alla prova vera e propria di composizione), come questa quarta esclusione di Ravel dal « Prix de Rome » abbia coinciso esattamente con l'ingresso del musicista entro la sua piena e sicura maturità artistica; una maturità, oltretutto, che si manifestò — subito prima e subito dopo l'incomprensibile verdetto — con due composizioni che rivelavano come il loro autore avesse le proprie carte scolastiche perfettamente in regola. La prima era il *Quartetto* or ora citato, la seconda era la *Sonatina* per pianoforte (1905).

Se il *Quartetto,* pur nel suo candore così tipicamente raveliano — il candore che qualche anno più tardi troverà una delle sue più singolari e commoventi espressioni nei pezzi infantili per pianoforte a quattro mani *Ma mère l'Oye* (1908) — non è immemore di strutture formali franckiane e

di qualche accento che può far pensare a Fauré [1], la *Sonatina* inaugura un pianismo e un gusto per certi schemi formali che sembrano non tener conto di quella che era la tradizione compositiva ottocentesca e cercare riferimenti e modelli nei maestri del Settecento.

E la *Sonatina* apre una serie di musiche pianistiche — le altre saranno: *Minuetto sul nome di Haydn* (1909) e *Le Tombeau de Couperin* (1914-1917) — in cui Ravel, invece di prendere le mosse da una qualche suggestione naturalistica o genericamente visiva o uditiva (*Jeux d'eau, Miroirs, Gaspard de la nuit*) si riferisce a schemi compositivi e a modi di scrittura proprii della tradizione preromantica. Queste tre brevi composizioni riflettono un fenomeno culturale e stilistico analogo a quello che si era verificato in Debussy con i tre pezzi pianistici della *Suite pour le piano*. Ma in Debussy era sottintesa una punta polemica che in Ravel non esiste più. Debussy era profondamente impegnato a rompere con la tradizione romantica, sia pure vista nelle sue manifestazioni più rigide dell'insegnamento e della *routine* scolastica. Una tale posizione di resistenza ad un passato che si configurava, in blocco, nella civiltà musicale romantica, comportava, insieme ad un complesso di azioni positive, rivoluzionarie e lanciate verso l'avvenire, un atteggiamento negativo, per altro storicamente non nuovo. Atteggiamento che consiste nel cercare al di là del passato più prossimo col quale si è in conflitto, un passato che si configuri come depositario di valori di tradizione ai quali far capo.

Ma se — come poc'anzi si diceva — in Debussy era, per quanto labile, sottintesa una punta polemica che implicava una esaltazione della cultura musicale francese settecentesca contro quella germanica dell'Ottocento, questo fenomeno culturale e psicologico non è più ravvisabile in Ravel. Ravel, sebbene di soli tredici anni più giovane di Debussy, è estraneo al clima di rottura col passato che caratterizza l'apparizione nella musica moderna dell'autore dell'*Après-midi d'un faune*.

L'attitudine di Ravel ad esprimersi secondo un gusto che opponga alla macchia sonora impressionista di Debussy una struttura musicale definita e chiusa entro contorni netti e definiti, è proprio il movente stilistico

---

[1] André Machabey: *Maurice Ravel*, Parigi, 1947, pagg. 59-60.

che lo induce a compiacersi della chiarezza e del nitore cristallini che sembrano risplendere sulle forme musicali del Settecento francese e in specie su quelle nate dalla tastiera del clavicembalo.

Secondo questo spirito sono sorte delle composizioni pianistiche quali la *Sonatina*, il *Minuetto sul nome di Haydn* e *Le Tombeau de Couperin*. Per le quali pensare ad un fenomeno di neoclassicismo sarebbe improprio; i vecchi schemi non hanno il peso di rigidi modelli richiamati a vivere una vita fittizia, ma sono la labile e duttile traccia lungo la quale si muove l'istinto del compositore.

La *Sonatina* fu scritta nel 1905, lo stesso anno in cui apparvero i *Miroirs*. Il suo pianismo gracile e delicato e la misurata concisione del suo periodare la collocano nella dimensione sonora delle più gentili e toccanti espressioni pianistiche settecentesche, così come il pianismo slanciato e splendente dei *Miroirs* si allaccia alle più belle conquiste timbriche della tastiera di Chopin e di Liszt. In quel medesimo 1905, e a brevissima distanza di tempo l'una dall'altra, Ravel creava due opere che sono l'espressione di due facce del suo gusto e del suo pianismo: la *Sonatina* e *Miroirs*.

1914-1917

Nella *Sonatina* e nel *Minuetto sul nome di Haydn*, il riferimento preottocentesco restava sottinteso e non emergeva così scopertamente come nel *Tombeau de Couperin*. Per esempio: il secondo tempo della *Sonatina*, « tempo di minuetto », e il *Minuetto sul nome di Haydn* erano due minuetti anòmali, senza la classica parte centrale, cioè senza trio; mentre quello del *Tombeau de Couperin* ha una struttura molto più fedele al vecchio schema di questa danza. Naturalmente questa maggior fedeltà esteriore alle antiche forme preottocentesche ha una ragione: nel nome di Couperin queste pagine pianistiche vogliono essere un omaggio alla musica francese del Settecento. È dunque logico che simile presupposto abbia indotto il musicista ad attenersi, nelle loro linee più evidenti, ai moduli compositivi del secolo al quale si indirizzava il suo omaggio. « *L'hommage* — dichiarò Ravel —

s'adresse moins en réalité au seul Couperin lui-même qu'à la musique française du XVIII siècle » [1].

Sarebbe tuttavia oltremodo improprio pensare che possa aver avuto un peso determinante in una composizione come *Le Tombeau de Couperin*, una componente intellettualistica, cioè la volontà nel musicista di ricostruire sul suo pentagramma e sulla tastiera del suo pianoforte qualche remota struttura musicale del Settecento francese. I vecchi schemi della letteratura clavicembalistica, nella solenne severità che loro dona la secolare lontananza nel tempo, divengono lo strumento più conveniente e più sensibile per la messa a fuoco di quell'austera, composta malinconia che trova espressione nei sei pezzi che compongono *Le Tombeau de Couperin*.

Da una lettera a Roland-Manuel del 26 settembre 1914 apprendiamo che Ravel pensa di scrivere una suite di pezzi per pianoforte. « *Je n'ai jamais autant travaillé, et aussi rapidement que cet été, surtout depuis la mobilisation. En cinq semaines, j'ai fourni le travail de cinq mois. J'ai voulu terminer mon* Trio *avant de m'aller engager, et j'ai eu la déception d'être trouvé trop léger de deux kilos. J'espère maintenant de l'examen général des réformés, et si je ne réussis pas encore, je tâcherai d'intriguer dès mon retour à Paris. Ils finiront bien par être touchés par la grâce de mon anatomie. Cet espoir m'encourage de me remettre au turbin. Je vais me mettre à une suite de pièces pour piano, ayant été obligé d'interrompre deux oeuvres importantes mais qui manquaient quelque peu d'à-propos* » [2].

Fin dallo scoppio della guerra, cioè fin dai primi giorni d'agosto, Ravel, fisicamente inabile a qualsiasi servizio militare, incomincia ad agitarsi in tutti i sensi per farsi arruolare. Gli è intollerabile restare a casa mentre, uno dopo l'altro, i suoi amici sono chiamati sotto le armi. È una insofferenza che a volte prende degli aspetti patologici. « *Si vous saviez ce que je souffre...* (scrive a Maurice Delage da St. Jean-de-Luz il 4 agosto 1914). *Depuis le matin, sans que ça s'arrête, la même idée, affreuse, cruelle... quitter ma pauvre vieille maman, ce serait la tuer sûrement. Et puis la Patrie n'attend pas après moi pour être sauvée..*

---

[1] MAURICE RAVEL: *Esquisse autobiographique.*

[2] RENÉ CHALUPT: *Ravel au miroir de ses lettres*, Paris, 1956, pag. 118. Le due composizioni cui fa cenno Ravel sono l'opera *La Cloche engloutie* (non mai condotta a termine) in collaborazione con Gerhart Hauptmann e il poema sinfonico *Wien* che sarà ripreso nel 1919 e diventerà *La Valse*.

Mais tout ça c'est du raisonnement, et je sens que d'heure en heure ça craque... et pour ne plus entendre ça, je travaille. Oui, je travaille, et avec une sûreté, une lucidité de fou. Mais, pendant ce temps, le cafard travaille aussi et, tout à coup, me voilà à sangloter sur les bémols! Naturellement, quand je descends et je me trouve devant ma pauvre maman, il faut que j'aie l'air calme, sinon rigolo... vais-je pouvoir continuer? Voilà quatre jours que ça dure, depuis le tocsin... » [1].

Finalmente, negli ultimi mesi del 1915, egli riesce a indossare la divisa come conduttore di autocarri. Ma, dopo un anno e mezzo, nella primavera del 1917 è rimandato a casa, dopo aver fatto più vita di caserma e d'ospedale che vita di combattente; e già nel luglio 1916 scriveva: « *Je me f... de tout excepté de la musique... Décidément, un artiste, c'est peut-être fait pour faire la guerre, mais sûrement pas pour mener la vie de caserne...* » [2]. Ed eccolo, il 7 luglio 1917, dar notizie del suo lavoro all'editore Jacques Durand: « Le Tombeau de Couperin *s'élève. Le* Menuet *et le* Rigaudon *sont achevés. Le reste se dessine* » [3].

Tra i primi appunti del *Tombeau de Couperin* (estate 1914) e la sua stesura finale (estate 1917) si inserisce l'esperienza di guerra di Ravel, che fu piuttosto sfortunata, anche a causa del disastro sentimentale che significò per lui la morte della madre (gennaio 1917). Il 9 febbraio egli scrive alla sua madrina di guerra: « *Physiquement, je vais encore bien... Moralement, c'est affreux... il y a si peu de temps que je lui écrivais, que je recevais ses pauvres lettres, qui m'attristaient... et pourtant c'était pour moi une si grande joie. J'étais encore heureux à ce moment, malgré cette angoisse sourde... Je ne savais pas que ça viendrait si vite. A présent c'est cet horrible désespoir, les mêmes pensées tendues...* » [4].

E il *Tombeau de Couperin*, per quanto situato su di una linea di gusto che si diparte dalla *Sonatina*, risuona di ben altri accenti. Alla delicata malinconia di un tempo felice succede un sentimento più virilmente severo. Un'austera commovente compostezza caratterizza i sei pezzi del *Tombeau de Couperin*, che Ravel ha dedicato a sei amici caduti sul campo dell'onore.

---

(1) René Chalupt: *op. cit.*, pag. 113.
(2) Roland Manuel: *op. cit.*, pag. 97.
(3) René Chalupt: *op. cit.*, pag. 150.
(4) René Chalupt: *op. cit.*, pag. 147.

Lontana, molto lontana, come situata in un'altra epoca è la fragile filigrana sonora del Minuetto della *Sonatina* se la si mette a confronto con la struttura spoglia e lineare del Minuetto del *Tombeau*. Al quale proposito è interessante rileggere queste parole, scritte nel 1916 da Albert Roussel: « Bisognerà ricominciare a vivere sulla base di una nuova concezione della vita; il che non vuol dire che sarà dimenticato tutto quanto è stato fatto prima della guerra, ma che tutto quanto sarà fatto dopo dovrà essere fatto in un altro modo ». Nel senso della delicata spensieratezza della *Sonatina* o della boccaccesca e un poco gratuita comicità dell'*Heure espagnole* non sarebbe più stato lecito avanzare, appunto dopo la grande ferita che una guerra come quella del '14 inferse alla generazione che la visse. (2 luglio 1918: « *J'ai passé des sales moments: j'ai bien cru que je ne pourrais jamais reprendre le travail. Ça va mieux depuis quelques jours. Je suis pourtant assez détraqué, et puis j'ai le grand tort de vivre dans la guerre* ») [1].

Le anticipazioni del *Trio*

Se l'incidenza di un fenomeno atroce quale fu la guerra è un dato di fatto indubitabile, non bisogna tuttavia dimenticare che proprio nei primi mesi del 1914 Ravel iniziava e conduceva a termine (fine agosto) una composizione che lascia chiaramente scorgere come il suo mondo poetico stesse volgendo verso espressioni più aperte, più cordiali e — diciamo pure la parola che può sembrare impropria per Ravel — più appassionate. Mi riferisco al *Trio* per pianoforte violino e violoncello. È la prima volta che vediamo Ravel lasciarsi andare, senza le inibizioni di un tempo, a un canto disteso e caloroso. « È proprio lui — scrive lo Jankélévitch — il direttore d'orchestra dei grilli, che intona, nel finale del *Trio*, questo inno colossale dove non si sa quel che sia più da ammirarsi: la sontuosità delle armonie, il senso così naturale della grandezza, il soffio irresistibile dell'ispirazione... Per essere un orologiaio, bisogna confessare che non è tanto stretto di torace » [2]. E il

---

[1] René Chalupt: *op. cit.*, pag. 152.

[2] Wladimir Jankélévitch: *Maurice Ravel*, Parigi, 1939, pag. 116.

Trio preannuncia le aperture di canto e le espansioni di sentimento di molte opere del dopoguerra.

Di due tra le maggiori composizioni dell'ultimo Ravel — i *Concerti* per pianoforte e orchestra — il *Trio* sembra non solo anticipare lo spirito, ma, a tratti, anche la lettera. Il *Trio* infatti fu composto durante un lungo soggiorno a St. Jean-de-Luz in terra basca, dove egli era nato, mentre lavorava ad una rapsodia per pianoforte e orchestra su temi popolari baschi che non fu peraltro mai condotta a termine. Non sappiamo in modo preciso se qualche elemento, e quale, sia passato nell'uno o nell'altro dei due *Concerti* composti nel 1930; e non conosco altra indicazione se non questa testimonianza di Gustave Samazeuilh che soggiornò sovente con Ravel a Ciboure e a St. Jean-de-Luz: « Ho sempre pensato che gli elementi dei tempi vivaci, in specie il primo e l'ultimo (della Rapsodia)... siano stati utilizzati nei tempi corrispondenti del *Concerto in sol* » [1]. È probabile tuttavia che il musicista, fortemente interessato a questo lavoro, avesse messo a fuoco, oltre ad alcuni incisi musicali, un certo tipo di scrittura pianistica che non aveva precedenti nella sua musica per la tastiera e che non apparve se non una quindicina di anni più tardi nei due *Concerti*. E proprio il *Trio*, contemporaneo agli studi della Rapsodia basca, sembra esserne la prova. Si può arrischiare questa ipotesi, credo, con una certa fondatezza tenendo presente le due seguenti considerazioni. Primo: l'importanza che nel *Trio* è assegnata al pianoforte, la cui parte ha quasi sempre una preponderante funzione solistica; il che può far pensare ad un'applicazione al *Trio* di quel che avrebbe dovuto avvenire nella Rapsodia basca per pianoforte e orchestra e che troviamo naturalmente nei due *Concerti*. Secondo: la singolare affinità tra alcuni momenti del *Trio* con i due *Concerti*. In particolare: secondo tempo del *Trio* e primo tempo del *Concerto in sol*; quarto tempo del *Trio* (grande frase in accordi del pianoforte a guisa di fanfara) e primo *solo* del pianoforte, poi ripreso dall'orchestra, del *Concerto in re* per la mano sinistra.

---

[1] GUSTAVE SAMAZEUILH: *Ravel en Pays Basque*, in « La Revue Musicale », dicembre 1938, pag. 202.

«Dall'azzurro e nero al rosso fiammante»

Mi rifaccio ancora ad una singolare intuizione critica dello Jankélévitch che è connessa alle parole poc'anzi citate a proposito del *Trio*. Nella musica di Ravel — egli scrive — « accade a volte che la potenza di sentimento si esalti, si riscaldi, e riveli nell'umorista dandy un fondo sorprendente di selvatichezza. Sorvegliamo con attenzione questi accenti selvaggi e scopriremo forse l'aspetto ribelle della sua natura. Sono delle repentine violenze, delle collere di lupo... Nella *Sonata* per violino e violoncello vi sono accessi di rabbia che non ingannano » [1].

Ravel dichiarò nel suo *Schizzo autobiografico:* « *Je crois que cette* Sonate *marque un tournant dans l'évolution de ma carrière. Le dépouillement y est poussé à l'extrême. Renoncement au charme harmonique; réaction de plus en plus marquée dans le sens de la mélodie* ». Vale a dire, messa in opera di una scrittura musicale che esalta e fa emergere al massimo grado i valori lineari e contrappuntistici. Le caratteristiche indicate da Ravel danno certamente uno spicco singolare a questa composizione anche se un'intenzione di scrittura lineare e contrappuntistica avesse fatto qualche apparizione nelle opere che precedono la *Sonata per violino e violoncello,* e cioè il 1922, anno nel quale essa fu composta: per esempio, alcuni passi di *Ma mère l'Oye* e, naturalmente, la « fuga » del *Tombeau de Couperin.* Ma ciò che esaspera in modo inusitato un tipo di scrittura sostanzialmente non nuovo per il nostro musicista è l'asprezza aggressiva degli incontri armonici secondo i quali è condotto il contrappunto: una durezza di dissonanze che Ravel non aveva mai praticato e che non troveremo nelle composizioni che seguiranno la *Sonata.* Salvo il fatto — dopo l'esperienza così estremista di quest'opera — della conquista di uno stile più asciutto, più rigorosamente disegnato: come si può scorgere nella *Sonata per violino e pianoforte*, nelle *Chansons madécasses* e nello stesso *Enfant et les sortilèges.*

La *Sonata per violino e violoncello* — come e più ancora della tumultuosa *Valse* — è un'opera che lascia trasparire un aspetto piuttosto inconsueto di

---

[1] Wladimir Jankélévitch: *op. cit.*, pag. 117.

Ravel: una violenza quasi rabbiosa e appassionata di accenti che sembrano esplodere in una zona segreta e proibita del suo animo. In una lettera del 1921 indirizzata a Roland-Manuel egli scrive: « *Du coup l'andante du* Duo, *bleu et noir au début, s'est déchaîné en ponceau vers le milieu* » [1]. Non siamo avvezzi a sentire parlare Ravel in termini così romantici. E il passaggio dall'azzurro e nero al rosso fiammante, nella sua violenta e patetica drammaticità, lascia intendere come le durezze di questa *Sonata* traggano la loro ragion d'essere dall'anima di un musicista e non dal cervello di un virtuoso della composizione.

Questa *Sonata* è antipiacevole proprio a cagione dell'irriguardoso e accanito modo di renderla irta e pungente di aspre dissonanze. Per questa ragione essa fu ed è tuttora la composizione meno popolare di Ravel, la più difficile da ascoltare. La sua prima esecuzione non fu un successo e disorientò un po' tutti. Ma Ravel aveva ormai tanto credito, era ormai considerato così grande e sicuro musicista che fu messa in giro la voce (come proveniente nientemeno che dallo stesso compositore) che la *Sonata* era stata « massacrata » dagli esecutori: il loro orecchio mal certo e le loro dita non espertissime dovevano ritenersi responsabili delle dissonanze di cui essa è piena. (Non occorre dire che gli esecutori di quella « prima » erano due strumentisti di grande valore: la violinista Hélène Jourdan - Morhange e il violoncellista Maurice Maréchal: che avevano studiato la *Sonata* sotto il controllo dello stesso compositore, e che l'avevano eseguita, a quanto risulta, in modo impeccabile).

Le parole di Ravel relative alla *Sonata per violino e violoncello:* « La semplicità vi è spinta all'estremo », meglio sembrerebbero attribuirsi alla *Sonata per violino e pianoforte* composta, subito dopo, tra il 1923 e il 1927. La scrittura lineare e contrappuntistica dei due strumenti a corda si infittisce e si annoda con una ricerca quasi crudele di durezze e di dissonanze sì da suscitare in chi ascolta l'impressione di trovarsi di fronte alla composizione più complicata ed inaccessibile di Ravel piuttosto che a quella più semplice e più spoglia. E giustamente è stato scritto che quella *Sonata*, pur valendosi

---

[1] René Chalupt: *op. cit.*, pag. 181.

di due soli strumenti a corda, riesce a creare una sensazione di lussureggiante brulichio e di pienezza polifonica.

È un fatto tecnico — sul quale Ravel si è soffermato — che sostanzialmente si ripete nella successiva *Sonata,* quella per violino e pianoforte. Ma nell'una come nell'altra non si tratta solo — anzi: non si tratta affatto — di semplici note musicali, linee melodiche, contrappunti, ma si tratta di qualcosa che è ben più decisivo, importante e determinante: si tratta di musica. La scrittura spoglia della prima *Sonata* — rinunciataria al fascino incantevole dell'armonia cui il musicista attraverso una lunga serie di opere ci aveva avvezzati e di cui in certo senso anche ci aveva viziati — altro non è se non il riflesso concreto, la traduzione in termini di musica di un qualche nodo interiore, di un qualche angosciato sentimento che, ben inteso, egli si guarda bene dal rivelare.

Al contrario, la *Sonata per violino e pianoforte* è un'opera distesa e serena, e per la quale parlare di semplificazione di scrittura ha un senso che va al di là della sua accezione strettamente tecnica ed esprime, in termini tecnici, un valore di spirito, un complesso di dati psicologici. Questa *Sonata* alla quale Ravel ha lavorato dal 1923 al 1927 coincide parzialmente (fino a tutto il 1924) col periodo di più intenso lavoro del musicista alla composizione dell'opera *L'Enfant et les sortilèges:* e ne ripete, in molti tratti, il candore.

Quel candore che, nell'opera, illumina di tanta tenera e pacifica luce il racconto musicale della storia del capriccioso bambino, che, dopo aver fatto tanti malanni, ed averne ricevuto in cambio tanti spaventi, si riscatta e riacquista il suo vero volto infantile quando pietoso soccorre il povero, piccolo scoiattolo ferito.

V'è solo un momento, in questa *Sonata,* — verso la fine del secondo tempo, che è un « Blues » — in cui si avverte come la subitanea comparsa di una nuvola che oscuri l'aria e la faccia minacciosa. Che fa pensare a queste parole di Ravel che si trovano in una sua lettera del 1921: « *Avez-vous été aux nègres? C'est d'une virtuosité parfois angoissante* » [1].

---

[1] René Chalupt: *op. cit.*, pag. 177.

Wien

La *Valse*, poema coreografico per orchestra, composto tra la fine del 1919 ed i primi del 1920, ha un'origine lontana, è l'attuazione di un progetto abbozzato nel 1906 e riaffiorato, per essere ancora messo da parte nel 1914, allo scoppio della guerra. « *Ce n'est pas subtil ce que j'entreprends pour le moment*, — egli scrive il 7 febbraio 1906 — *une grande valse* (*sic*), *une manière d'hommage à la mémoire du grand Strauss, pas Richard, l'autre, Johann* ». Il progetto prende intanto un titolo: *Wien:* ma non sembra peraltro avanzare gran che verso una qualche stesura concreta; e abbozzo deve essere ancora nel 1914 quando il musicista smette di occuparsene per evidenti ragioni di opportunità politica. Nel frattempo, però, e precisamente nel 1911, egli compone le *Valses nobles et sentimentales,* per pianoforte. Nessun documento prova, come nessun documento smentisce, che qualcosa dell'idea originaria non sia deviato in quest'opera pianistica, anche se il carattere di essa sia fortemente diverso da quello che assumerà nove anni dopo la *Valse*.

Ma non sappiamo d'altra parte che cosa sarebbe stata la *Valse* se fosse stata scritta non già subito dopo la guerra, ma qualche anno prima come avvenne, nel 1911, per le *Valses nobles et sentimentales*. Resta un fatto piuttosto importante che collega direttamente il progetto del 1906 con la composizione orchestrale del 1920: l'idea — che nella lettera poc'anzi citata del 1906 sembra molto esplicita — di comporre *un* grande valzer; cioè l'idea di scrivere una composizione unitaria e di vaste proporzioni. Questa caratteristica è rimasta nella *Valse* ed è anzi l'elemento determinante della sua precipitosa e angosciata drammaticità, quella che, nel 1928, Ravel definì « *l'impression d'un tournoiement fantastique et fatal* ». Si può solo presumere, e con una certa fondatezza, che prima della guerra e dei suoi disastri la *Valse* sarebbe risultata un'opera meno tempestosa e drammatica, per non dire che avrebbe avuto un colore sentimentale del tutto diverso, se non opposto.

Nella lettera del 1906, Ravel, rivolgendosi al destinatario della stessa, aggiungeva: « *Vous savez mon intense sympatie pour ces rythmes admirables et que*

j'estime la joie de vivre exprimée par la danse bien plus profonde que le puritanisme franckiste ». E la *Valse* non si può dire un'opera scritta in chiave di « gioia di vivere ».

Ma neppure le *Valses nobles et sentimentales*. Esse nascondono, dietro il velo leggero di un'ironia un poco cinica, un fondo unito e costante di tenerezza e di malinconia. In testa a questa serie di otto valzer per pianoforte si leggono a guisa di motto le seguenti parole di Henri de Regnier: « *Le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile* ». E si ingannerebbe chi volesse assegnare a questo motto un significato poco più che vagamente indicativo dell'intenzione di mettere in guardia da un'interpretazione meno corretta dei due aggettivi che adornano il titolo di quest'opera: *nobili e sentimentali*. « *Le titre de* Valses nobles et sentimentales — ha scritto Ravel — *indique assez mon intention de composer une chaîne de Valses à l'exemple de Schubert* ».

E queste pagine spirano un lieve pungente profumo che viene dalla lontananza romantica di Schubert; ma distillato dal cuore di un musicista che proprio con questa composizione fa il suo primo passo e più determinante che lo avvicina alla nuova musica europea. Lo lascia intendere lo stesso Ravel quando dice che in quest'opera « *à la virtuosité qui faisait le fond de* Gaspard de la nuit *succède une écriture nettement plus clarifiée, qui durcit l'harmonie et accuse les reliefs de la musique* ». E in questo senso le *Valses nobles et sentimentales* sono un'opera fondamentale nello svolgimento dell'attività creativa di Ravel.

Quando nel 1906 Maurice Ravel diceva che il grande valzer che pensava di comporre non sarebbe stato « un lavoro raffinato », egli individuava un tratto fondamentale di quella che, quattordici anni dopo, sarebbe stata la *Valse*. Questo non vuol punto significare che la partitura della *Valse* non sia il consueto capolavoro raveliano di meraviglie strumentali, di impeccabili sottigliezze armoniche, ma si riferisce all'impeto che caratterizza la composizione, al ritmo precipitoso che la trascina e la sospinge come in un turbine alla sua conclusione. Ravel non aveva mai concepito prima, nè lo avrebbe fatto dopo, un'opera così elementare nella sua incalzante dina-

mica così immediata nel comunicare all'ascoltatore quel senso di turbine fantastico e fatale voluto da lui ed espresso da questa musica. Il *Boléro* non è opera meno angosciosa: ma esprime l'angoscia intellettuale dell'ossessionante immobilità.

A proposito della *Sonata per violino e violoncello* abbiamo rammentato come il musicologo francese Jankélévitch inviti a badare a certi accenti selvaggi di Ravel, alle sue repentine violenze, alle sue collere di lupo. E qui, come e più che in quella *Sonata*, qui, nella *Valse* che è un lavoro «meno raffinato» o — come voleva Ravel — «non raffinato» simili tratti si scatenano come esplosioni preparate alla lunga, ma che deflagrano fulminee e rabbiose. «Da qualunque lato si affronti questa singolare figura di uomo e di artista — scrisse di Ravel Jean Richard Bloch — si finisce sempre di imbattersi in una immensa riserva di vita segreta e di tempeste interiori» [1].

3

L'Heure espagnole

Il 1905 era stato l'anno di composizione dei *Miroirs*, cioè di quei pezzi per pianoforte nei quali la suggestione naturalistica si traduceva in una invenzione musicale di generoso respiro, in un pianismo virtuosistico derivanti da *Jeux d'eau* e che, sulla tastiera del pianoforte, avrebbero fatto la loro ultima apparizione nei tre poemi di *Gaspard de la nuit*. Ma lo stesso 1905 (subito dopo *Miroirs*) era stato anche l'anno della *Sonatina*, cioè di quella composizione in cui si manifesta per la prima volta e nel modo più marcato un aspetto fondamentale ed estremamente caratteristico della poetica di Ravel: la necessità di esprimersi attraverso un segno sonoro nitido e secco, di una definizione quasi geometrica. E nella *Sonatina* al vistoso pianismo di provenienza romantica dei *Miroirs* si sostituisce un sobrio pia-

[1] JEAN RICHARD BLOCH: *Maurice Ravel ou les Monstres domptés*, in «La Revue Musicale», gennaio 1939, pag. 10.

nismo che scavalca l'Ottocento e si ricollega alla scrittura clavicembalistica e pianistica settecentesca.

In quest'ordine di valori stilistici e pertanto di attitudini interiori si collocano le cinque melodie per voce e pianoforte su testi ricavati dalle *Histoires naturelles* di Jules Renard. « *Le langage direct et clair*, — ha dichiarato Ravel — *la poésie profonde et cachée des pièces de Jules Renard me sollicitaient depuis longtemps* » [1]. Il musicista aveva individuato nella prosa nitida e controllata dell'autore di *Poil de Carotte* la materia verbale e poetica più idonea per comporre quella singolare opera che è la serie delle *Histoires naturelles*.

Il libro di Renard è una galleria di ritratti di animali osservati con un occhio crudo ed implacabile che cerca, e trova, nei loro atteggiamenti e nei loro costumi lo specchio dei difetti, dei vizi o, quanto meno, delle debolezze proprie degli uomini. La distaccata rapidità di queste favole, la premeditata ironica freddezza con cui lo scrittore mette allo scoperto d'improvviso una spiacevole verità, simile a consumato schermitore che, dopo una serie di furbissime finte, scatta e tocca con perfetta bravura; il lampeggiare intermittente di una commozione che balena a tratti tra un'immagine e l'altra, tutto questo, che costituisce il fascino veramente singolare delle *Histoires naturelles*, era materia perfettamente congeniale a Ravel. E in specie a quel suo modo ironico, distaccato e quasi disumano di atteggiarsi che, nella sua attività, culmina nel 1906 appunto con le *Histoires naturelles* e nel 1907 con l'opera in un atto *L'Heure espagnole*.

La prosa concisa e secca di Renard propone al musicista il problema di una parte vocale che ne segua l'andatura rapida e quasi cronistica, che si adegui al suo tono dimesso di semplice racconto annotato alla svelta su un taccuino. E Ravel crea nelle *Histoires naturelles* quel suo inconfondibile *quasi parlato* che ritroveremo l'anno dopo nell'*Heure espagnole*.

L'Heure espagnole, opera della durata di poco meno di un'ora e tutta giocata su una minuziosa e magistrale intuizione espressiva, fu composta a tempo di primato, se si rapporta questo tempo all'abituale ritmo di gestazione e di lavoro di Ravel: dal maggio al settembre del 1907. Viene fatto

---

[1] Maurice Ravel: *Esquisse autobiographique*.

di pensare ad un momento eccezionalmente felice della sua attività creativa (il 1907 fu anche l'anno della rapidissima composizione della *Rapsodie espagnole*), come può venir fatto di pensare ad una certa facilità per lui di muoversi entro il meccanismo psicologicamente semplicistico della farsa di Franc-Nohain; a meno che non si voglia dar credito, e ne meritano molto, alle testimonianze degli amici che ci parlano di un Ravel impegnato in una febbrile gara con la malattia del padre che aveva i mesi contati e che chiedeva al figlio, dopo il *Quartetto*, dopo *Shéhérazade* e le prime grandi pagine pianistiche, un'affermazione sul palcoscenico dell'opera; e *L'Heure espagnole* fu composta in tempo, ma l'Opéra-Comique non l'accolse che nel 1911: cioè troppo tardi per l'affettuosa aspettativa del vecchio Joseph Ravel che moriva nel 1908.

« *Depuis longtemps je songeais à un ouvrage musical humoristique* — scrisse Ravel —. *L'orchestre moderne me semblait justement pouvoir souligner, exagérer les effets comiques. En lisant* L'Heure espagnole *de Franc-Nohain j'ai jugé que cette fantaisie cocasse se prêtait à mon projet. Un tas de choses me séduisaient dans cette ouvrage, mélange de conversation familière et de lyrisme ridicule à dessein, atmosphère de bruits insolites et amusants qui enveloppe les personnages en cette boutique d'horlogerie. Enfin le parti à tirer des rythmes pittoresques de la musique espagnole* » [1]. Le *Histoires naturelles* — che precedono di un anno la composizione dell'*Heure espagnole*, — oltre ad essere un saggio del declamato drammatico raveliano quale ritroviamo in quest'opera, sono anche un documento di quel gusto umoristico, di quella vena ironica che con molto maggior crudezza emerge dall'incontro Ravel - Franc-Nohain. Vero è che le brevi prose di Jules Renard offrivano una profondità poetica ed una vibrazione emotiva che non esiste nella farsesca avventura che si svolge tra la bottega dell'orologiaio di Toledo e la stanza da letto della sua giovane e irrequieta moglie.

Al suono degli orologi e ai versi degli automi che riempiono il laboratorio del vecchio Torquemada mentre questi lascia la bottega, scatta il meccanismo della *pochade*. Da una settimana la donna aspetta quest'ora che il marito impiega fuori casa per ispezionare gli orologi cittadini e ricaricarli:

---

[1] René Chalupt: *op. cit.*, pag. 61.

ora propizia per ricevere l'amante. Ma proprio a questo punto capita in bottega un gagliardo conduttore di muli per un guasto all'orologio e si ferma in attesa che Torquemada ritorni. Due minuti dopo arriva l'amante Gonzalvo, giovane studente patito più di poesia che della bella Conception; e quindi il vecchio banchiere Inigo, altro spasimante che cerca di far sua l'ora di libertà della donna. I grandi orologi da muro sono nascondigli adatti e Conception dispone — valendosi della compiacente forza del conduttore di muli — un complicato contrabbando dell'uno e dell'altro spasimante dalla bottega alla stanza di sopra. Non è un'ora felice e la donna, disperata e furente, è sul punto di rassegnarsi alla sfortuna quando — dopo l'ultimo trasloco di orologi — spedisce in camera il robusto e servizievole Ramiro, questa volta senza l'orologio in spalla.

Nella meccanica farsesca di questa vicenda Ravel individua due elementi ai quali dà un intenso rilievo musicale sì da farne come il sottofondo poetico su cui tutta la stravagante storia prende ben altro corpo di quello che emerge dal solo dialogo piccante e spiritoso della commediola. Essi sono: l'atmosfera pacifica e irreale della bottega di Torquemada; e l'agitazione amorosa di Conception. Nella magìa del risonante laboratorio di orologi si inserisce, si adatta e rimane come irretita la pazienza pesante e sorniona del mulattiere finchè la donna non ve lo strappa per portarlo alla ribalta del suo cuore di giovane moglie delusa.

Nella breve introduzione dell'opera Ravel propone il primo degli elementi che or ora si dicevano: la dolce aura stregata della bottega di Torquemada, laboratorio di innocenti e meravigliose magìe, mite fucina risonante dei sommessi rumori dei meccanismi in movimento sui quali, di tanto in tanto, sbocciano a grappoli le suonerie degli orologi, i versi gentili degli uccelli meccanici. Quest'atmosfera incantata di pacifica bottega, nascosta al fondo di un vicolo di Toledo, aleggia su tutta l'opera emergendo a tratti, con il suo affascinante brusio. Confitta come una lama in questa sognante pace, l'agitazione amorosa di Conception guizza senza tregua, sussulta, cercando di amministrare come meglio può la sua ora di libertà.

Su questo gioco continuo di opposti valori — l'aura cullante e narcotica della bottega e lo scatenamento di Conception — si disegnano Gonzalvo

e Don Inigo, grandi e vistose marionette, l'uno e l'altro mancati protagonisti della faccenda e pertanto sospinti a far parte di intrusi.

L'entrata di Gonzalvo e il suo primo dialogo con Conception, che lo punzecchia e cerca di fargli smettere il verboso vaniloquio, mostra come Ravel magistralmente abbia dato una consistenza musicale a questo stucchevole, inesistente personaggio. Il musicista sta al gioco così come lo ha proposto l'autore della farsa; e Gonzalvo diviene un automa canoro non dissimile dall'uccellino meccanico che cinguetta nella bottega di Torquemada.

L'altro aspirante all'amore di Conception, il grosso anziano banchiere Don Inigo Gomez, è risolto in termini musicali non meno ingegnosamente di Gonzalvo: è anch'esso un automa, un automa mostruoso. « In realtà l'Inigo di Ravel — scrive Roland Manuel — è una sorta di mostro, se pure bonario: un'anima di modista — anzi di bambola di modista — nel corpo di un mastodonte » [1].

Se *L'Heure espagnole* si apre sulla pacifica magìa della bottega di Torquemada e quest'atmosfera cullata dai sommessi rumori degli orologi è sempre presente lungo tutta l'opera, un altro elemento emerge a tratti nel suo tessuto musicale: la Spagna, come in agguato nel vicolo di Toledo, fuori della porta della bottega. Ravel l'ha fatta entrare con estrema prudenza e cautela in casa di Torquemada: l'impeto di Conception e la calma sorniona del mulattiere, la canora stupidità di Gonzalvo e la vanteria del ricco e autorevole Don Inigo. Ma per tutta l'opera, lungo tutto lo svolgimento della vicenda, l'ha tenuta a guinzaglio teso: solo, alla fine, a cose fatte, chiama i personaggi alla ribalta affinchè cinicamente in chiave spagnola si dicano l'un l'altro come è andata la faccenda; e scatena la grande *Habanera* finale.

« Vraiment mon pays est l'un des plus beaux »

« *L'Espagne est ma seconde patrie musicale* », usava dire Ravel. Per la verità egli non era il solo musicista francese ad aver ceduto al fascino dei ritmi e delle melodie che da oltre i Pirenei per molte vie filtravano in Francia. Ma era

---

[1] Roland Manuel: *Maurice Ravel et son oeuvre dramatique*, Paris, 1928, pag. 61.

il solo ad avere nelle vene del sangue iberico: sua madre era basca ed apparteneva a quel gruppo della popolazione basca che vive in Francia sulla costa atlantica presso la frontiera spagnola.

Egli era nato a Ciboure presso St. Jean-de-Luz, a qualche chilometro dalla Spagna e, attaccatissimo alla sua terra, amava ogni anno trascorrervi qualche settimana. « *Vraiment mon pays est l'un des plus beaux. Ces collines d'un vert doux, du haut en bas desquelles dégringolent les petites boules des chênes taillés à la basque. Et au dessous de tout cela les Pyrénées d'un mauve de féerie. Et puis il y a la lumière. Ce n'est pas le soleil implacable de l'autre midi. Ici il est d'un éclat fin. Le peuple s'en ressent; il est agile, élégant et sa joie n'est pas vulgaire. Les danses sont légères, d'une volupté sans outrance. La réligion elle même, pourtant très observée, se mêle d'un grain de scepticisme* » [1].

Tanto potrebbe bastare a comprendere perchè così spesso Ravel abbia concepito molte sue opere secondo questo o quel modulo musicale iberico. Nel 1895 l'*Habanera* per due pianoforti; nel 1905 l'*Alborada del Gracioso;* nel 1907 il *Vocalizzo in forma di Habanera*, la *Rapsodie espagnole* e *L'Heure espagnole*; nel 1914 il *Trio*; nel 1928 il *Boléro*; nel 1931 l'uno e l'altro *Concerto* per pianoforte e orchestra; nel 1932 *Don Quichotte à Dulcinée.*

Ma v'è altro. Nessuno più acutamente di Roland Manuel ha descritto un aspetto del temperamento di Ravel parlando dei Baschi. « Questi cercatori di avventure non procedono mai senza porsi dei limiti, e tanto più saldamente vi si attengono quanto più è dato loro di avanzare nell'ignoto delle idee e dei mondi. Da ciò deriva in loro la necessità di applicare il metodo più rigoroso per la realizzazione dei progetti più pazzeschi, e di servirsi per lo scopo più nobile e più disinteressato degli stessi mezzi che servono per trattare un affare » [2]. Questo ritratto psicologico dei Baschi mette in luce un'attitudine razionalistica che è propria anche dei francesi. Per cui è altrettanto valido quanto un altro studioso di Ravel scrisse di lui: « Nel genio di Ravel io vedo come primo movente uno spirito di logica acuta e in certo modo estremista che è proprio dei francesi » [3].

---

(1) René Chalupt: *op. cit.*, pag. 92.
(2) Roland Manuel: *Maurice Ravel*, Paris, 1948, pag. 17.
(3) Vladimir Jankélévitch: *Maurice Ravel*, Paris, 1939, pag. 57.

Nelle composizioni spagnole di Ravel confluiscono e si ritrovano mescolati o separati i due valori cui ora si accennava: una pungente, innamorata nostalgia per la propria terra e per quella che si spinge verso il sud oltre le violette cime dei Pirenei; e un cristallino e rigoroso spirito razionalistico francese insieme a basco.

Ravel, nato nell'ambiente dell'impressionismo, e per alcuni versi spiritualmente partecipe ad esso, è mosso, d'altra parte e in modo vieppiù marcato ed evidente, da una preoccupazione formale e costruttiva che è valore stilistico opposto e contraddittorio all'impressionismo. Gli schemi della musica popolare spagnola, nelle loro strutture ossessive e ritornanti, propongono al compositore gli elementi per quella precisione di eloquio tagliente e si vorrebbe dire geometrica a cui tende la sua personalità di artista. Melodie che segnano con crudezza un contorno, cadenze armoniche elementari che semplificano al massimo la dinamica di una frase, dure insistenze ritmiche che squadrano l'organismo sonoro della pagina musicale.

E spoglia e semplificata — appunto quasi geometrica — appare la scrittura della *Rapsodie espagnole* pur nella sua estrema bravura tecnica. In questa opera, ha scritto Roland Manuel, «risuona per la prima volta quell'orchestra nervosa e felina di una trasparenza, di una nitidezza e di un vigore esemplari; quell'orchestra nello stesso tempo morbida e secca che è il marchio distintivo di Ravel» [1].

La giovanile *Habanera,* scritta nel 1895 per due pianoforti e ripresa dodici anni dopo nella *Rapsodie espagnole,* è una pagina dove la più intensa nostalgica commozione si comunica a noi tanto più forte e penetrante quanto più compressa nella dimensione rapida e concentrata di un epigramma. Sembra che il musicista guardi a un paradiso perduto, a una terra felice. Lo stesso sentimento, ma espresso in forma più elementare e per ciò proprio ancora più acuto e pieno di una profonda mestizia, troviamo in *Don Quichotte à Dulcinée*, estremo saluto di Ravel alla musica e alla Spagna prima di entrare nel limbo della malattia cerebrale che cinque anni dopo lo doveva condurre alla morte.

Nel nome della Spagna e della fulgida follia del suo eroe Ravel si ac-

---

[1] Roland Manuel: *op. cit.*, pag. 58.

comiata dalla musica. In una luce di ingenuità ardente, di leggendaria purezza di cuore Ravel tratteggia la figura di Don Chisciotte; sia che questi invochi San Michele e San Giorgio nella *Chanson épique*, sia che, nella *Chanson romantique*, chieda alla sua Signora se debba in omaggio a lei strappare le stelle del firmamento oppure offrirle la propria vita di cavaliere errante.

L'Enfant et les sortilèges

Tanto acre, corrosiva e convulsa è l'accentuazione musicale dell'*Heure espagnole*, pur nella sua distaccata ironia, nel suo deformante umorismo, quanto distesa, umana, dolcemente domestica è quella dell'*Enfant et les sortilèges*. Ravel, solitario scapolo — dopo aver vissuto nella casa paterna fino alla scomparsa dell'uno e dell'altro genitore — ebbe sempre un attaccamento commovente per quel che entro le pareti domestiche avviene di piacevole e di spiacevole, di tranquillo e di problematico. Eccolo nel 1925 alle prese col cagnolino Jazz nella sua casa di Montfort-l'Amaury, dove vive ormai solo con una governante. «*Jazz dort, j'espère* — scrive a Georgette Marnold. — *Le rest du temps il déchire mes vêtements, arrache les fleurs, prends sa bouille pour un bain de pieds, fait des trous dans le jardin, ses ordures où ça lui chante et fonce dans sa niche rien qu'à la vue du fouet. Nous n'en faisions pas autant à deux mois...*» [1]. E a Roland Manuel: «*Le boulot? Je ne f... rien, mais je vais peut-être f... une opérette. Tout mon temps est consacré à la cosse et à surveiller les fantaisies de Jazz, qui connaît un nombre infini de trucs*»[2]. In casa Ravel c'era anche una famiglia di gatti siamesi ai quali egli era estremamente attaccato. E *L'Enfant et les sortilèges* è popolato di animali che, naturalmente, parlano come esseri umani ed hanno quella certa umanità di riflesso che hanno un poco le bestie domestiche. Ma in quest'opera v'è soprattutto il Bambino, capriccioso, sfrontato, crudele, vendicativo, testardo, sognatore, timido, generoso e angelico. Bisogna conoscere una lettera di Ravel sui bambini. Era ospite dei Godebsky nella loro villa a Valvins ed era rimasto solo coi piccoli Mimie e

---

(1) René Chalupt: *op. cit.*, pag. 214.
(2) René Chalupt: *op. cit.*, pag. 214.

Jean e con la Miss giunta da poco dall'Inghilterra. Ecco come riferisce alla madre dei ragazzini la storia di una giornata. « *Un vent de tragédie a passé cet après-midi à la* Grangette. *Les enfants qui n'ont pas une très grande sympathie pour Miss commençaient à le manifester trop ouvertement. Sous le prétexte que les notes n'ont pas le même nom en anglais, Mimie a disparu au moment du thé. La nouvelle, même proclamée par Jean, que l'âne venait d'arriver, n'arrivait pas à la sortir de sa cachette. Pour ce résultat il n'a pas fallu moins que l'entrée en scène de Catherine, ménade sonore parcourant les jardins. Là-dessus j'ai menacé des foudres maternelles, du renvoi de l'âne aussitôt qu'on le verrait. Devant l'insuccès de ces arguments, changement de tactique: tableau pathétique et pénétrant de la pauvre exilée regrettant sa patrie au milieu d'enfants au coeur sec qui, tout juste, ne mordent pas. Mimie et Jean semblaient évasifs, ce qui me vexait beaucoup, vous comprenez, mais au dîner j'ai constaté que mon succès était complet. Mimie parlait petit nègre pour engager la conversation et Jean voulait absolument fourrer dans l'assiette de Miss les morceaux dont il ne voulait plus. Après le dîner jeux innocents, coups de poing dans l'estomac par pure amitié. Miss obligée de descendre et de remonter vingt fois, appelée en haut et en bas pour être embrassée. Jean plus courtisan encore que d'habitude l'appelant « petite miss », la priant de lui raconter des histoires, de jouer du piano pour l'endormir et, pour finir, l'invitant à coucher avec lui. Pourvu que ça dure! Il serait vraiment trop fatigant pour moi d'être touchant et sublime entre chaque repas* »[1].

L'Enfant et les sortilèges riflette questo mondo; un mondo in cui gli umori, i riflessi psicologici, i problemi sono gli stessi che affollano il mondo dei grandi; ma immersi in un'atmosfera di candore e di innocenza dove facilmente sorgono e facilmente si dileguano percorrendo le loro brevi traiettorie.

Ravel aveva molta più esperienza di bambini e dei loro umori, di cani, di gatti, di scoiattoli, che non di donne agitate come la giovane moglie di Torquemada. Ne consegue che *L'Enfant et les sortilèges* non è un gioco intelligente, umoristico e funambolico come *L'Heure espagnole*, ma un'opera piena di una commovente naturalezza e composta con quel totale impegno interiore che deriva a Ravel dalla sua profonda umana simpatia per i personaggi della fiaba di Colette.

---

[1] René Chalupt: *op. cit.*, pag. 73.

Un bambino di sette anni si sta inceppando davanti al compito appena incominciato; una crisi di pigrizia lo invade, lo incattivisce; ha voglia di uscire, ha voglia di mangiare i dolci, di tirare la coda al gatto, di sgridare i grandi, di mettere in castigo la mamma. Rimproverato, seppure dolcemente, dalla mamma, si scatena contro tutto quello che lo circonda: straccia libri e quaderni, fa volare in pezzi la teiera e la tazza, strappa la tappezzeria, sconvolge il fuoco nel camino e, naturalmente, tira la coda al gatto che scappa e, dopo aver punto col pennino lo scoiattolo, apre la gabbia e lo mette in fuga.

Questa crisi di isterismo infantile scatena le proprie vittime: le cose e gli animali. Ed ecco Ravel cominciare quella miracolosa animazione musicale di cose inanimate prima e di animali poi che è appunto *L'Enfant et les sortilèges*. È una successione di incubi che risultano perfettamente calibrati entro la dimensione psicologica del Bambino. Il musicista non commette mai l'errore di guardare da un angolo visivo diverso da quello del piccolo protagonista che ha distrutto le cose e molestato gli animali che popolavano il suo mondo. E questo è un elemento determinante della coerenza poetica ed emotiva e dunque, alla fine, musicale dell'incantevole fiaba. Per esempio il sentimentale e petulante lamento del vecchio orologio a pendolo che piagnucola con la sua voce baritonale per le birichinate di cui è stato vittima e si commuove per le casalinghe dolcezze di cui è stato melodioso testimone e nume tutelare, quelle proprio contro le quali si è scatenato l'infantile sadismo del capriccioso padroncino.

Tra le pagine lacerate e sparse sul pavimento dalla furia distruttiva del Bambino vi sono anche quelle del libro dei racconti di fate. Da una di queste si leva la Principessa. Ed ecco l'estasiante meraviglia della favola incarnarsi nella Principessa dagli occhi azzurri e dai capelli d'oro, la Principessa di un racconto che il Bambino aveva cominciato a leggere la sera prima. Ma i bambini cattivi fanno brutti sogni e questo, che pareva aprirsi così dolcemente, finisce in modo straziante: la Principessa svanisce proprio sul punto della storia dove lo strappo ha lacerato la pagina. Il Principe dal cimiero color d'aurora non arriverà con la sua spada a difendere la Principessa, e il Bambino, paralizzato dall'allucinazione, si illude, se avesse una spada, di arrestare la rovina del sogno.

Ma la vita del Bambino non è solo una vita di relazione con gli oggetti che lo circondano: la poltrona, l'orologio a pendolo, la tazza da tè, le figurine della tappezzeria, le fiamme del focolare; con le creature incantate e favolose dei racconti delle fate, come or ora abbiamo appreso; ma anche con le astrazioni del suo iniziale sofferto tirocinio di scolaro. L'aritmetica, coi suoi problemi, con i suoi numeri, con i risultati furbescamente sfalsati della tavola pitagorica, occupa — ospite metafisica — una delle sue allucinazioni.

L'infelice Principessa dai capelli d'oro e la dispettosa aritmetica sono qualcosa di più vivente perchè situati entro la vita fantastica del Bambino, delle cose inanimate che lo circondano. Ma le vere creature viventi entrano in scena subito dopo; e il gattesco duetto del Gatto e della Gatta sospinge il Bambino fuori della casa, nel giardino che nel crepuscolo si affolla di insetti, di rane, di usignoli, di nottole e di scoiattoli. Tutti gli animali hanno subìto qualche dispetto infantile dal Bambino; e glie lo rinfacciano facendosi intorno a lui per punirlo. Nella confusione uno scoiattolo si ferisce una zampina e viene presso il Bambino; questi lo benda strappandosi un nastro dal vestito e poi cade senza sensi per la stanchezza e lo spavento. La situazione si rovescia e gli animali, impietositi dal gesto gentile del Bambino, si dan da fare per sospingerlo verso la casa mentre in coro si sforzano di articolare « mamma », la parola provvidenziale e salvatrice. E la fiaba di Ravel si chiude col canto degli animali che affidano alla Mamma il Bambino uscito così dal minuscolo dramma del suo complicato ed infantile capriccio.

Le *Histoires naturelles*, nella mordente secchezza del loro canto « quasi parlato », nella distaccata ironia della loro impeccabile ed epigrammatica espressione musicale, erano stata una sorte di lavoro preparatorio per *L'Heure espagnole*, di messa a fuoco di un linguaggio che avrebbe avuto pieno svolgimento in quell'opera che Ravel definì « una conversazione in musica ». Le *Chansons madécasses* — al contrario — riprendono e prolungano la distensione melodica dell'*Enfant et les sortilèges*. *Histoires naturelles* dunque e *Chansons*

madécasses recano, pur nel loro carattere di melodie vocali, una singolare concretezza di espressione che loro deriva dall'essere strettamente legate — le une come preparazione, le altre come conseguenza — alle due opere teatrali del maestro.

Nel duetto tra il Bambino e la Principessa dell'*Enfant et les sortilèges* Ravel aveva toccato il punto forse più alto e più commovente della sua arte; una pura ed incantevole melodia appena appoggiata al più semplice accompagnamento.

Il dialogo tra il Bambino e la Principessa che sorge dai brandelli del libro delle fate distrutto dal vandalismo infantile del piccolo capriccioso si colora appena dell'incanto di un puro e insieme ardente duetto d'amore. « Dimmi, non rimpiangi di ignorare per sempre la sorte della tua prima amata? » canta la Principessa.

Le *Chansons madécasses* derivano da queste pagine, per schiettezza di sentimento e per fluidità melodica. Nel duetto dell'*Enfant et les sortilèges,* Ravel aveva cantato per la prima volta l'amore, se pur quello del Bambino per la Principessa del libro delle fate. Subito dopo, nelle *Chansons madécasses*, fa la sua prima ed anche ultima apparizione l'amore dei grandi, che Ravel stranamente identifica con un valore espressivo drammatico: « *Les* Chansons madécasses *me semblent apporter un élément nouveau, dramatique — voire érotique — qu'y a introduit le sujet même des chansons de Parny* » [1]. Queste parole acquistano il loro senso se si pensa alla sognante irrealtà del duetto tra il Bambino e la Principessa, ma non per ciò, evidentemente, meno drammatico, anche se emergeva da un'infantile allucinazione; tuttavia era una storia non vera, una storia di bambini, dunque non drammatica. Mentre le storie dei bruni indigeni dell'isola di Madagascar sono storie di grandi, sono storie vere. La storia ardente dell'innamorato che aspetta la bella Nahandova sotto le prime stelle della sera; la storia fiera, che invita a diffidare dai bianchi invasori, occupati sulle coste dell'isola; e la storia idilliaca che canta lunghi ozi all'ombra che protegge dalla calura equatoriale.

---

[1] Maurice Ravel: *Esquisse autobiographique.*

Virtuosismo e poesia

Una delle più singolari caratteristiche di Maurice Ravel sembra consistere nel fatto che, nonostante i più diversi apriorismi di ordine tecnico che egli amava imporsi (o forse, e più verosimilmente, che egli non poteva scostare dal proprio lavoro creativo), nonostante simili apriorismi, la sua musica non risente mai di tali avventure di laboratorio e fluisce, più luminosa, meno luminosa, ma sempre animata dalla più incantevole naturalezza, dalla più immediata spontaneità.

Vengono alla memoria queste parole di Paul Valéry: «Io lavoro molto adagio, e questo lavoro così poco sbrigativo vorrei ancora poterlo rallentare... Il tempo che si spende a trovare i nostri errori e innalzare degli ostacoli di fronte a noi è ben lungi dall'essere del tempo perduto... Certe situazioni più o meno disperate, e che tutti i poeti conoscono, non è vero che siano prive di una loro utilità... Oltre tutto, l'osservatore che è in noi non esce forse accresciuto dopo una sconfitta? Ciò che si compie facilmente, si compie senza di noi» [1].

Tutta — o quasi tutta — l'opera di Ravel lascia intravvedere la presenza di un qualche problema tecnico che sembra condizionare e come convogliare in un senso determinato la stesura concreta della composizione; senza che per altro emerga un impedimento nel risultato artistico. Anzi, questi elementi di predeterminazione e di costrizione contribuiscono, e talvolta in modo preminente, alla qualità inconfondibile propria della musica raveliana: secca e acuta nelle sue articolazioni, nitida e lucida nel rigoroso svolgimento del suo discorso, esatta nella misura con cui gli accenti patetici scattano con la loro massima carica di naturalezza e di spontaneità.

Un problema tecnico che è sempre presente nell'opera di Ravel è quello della resa strumentale della sua musica: esso si traduce nel raggiungimento di una determinata possibilità e dunque qualità o di suono o di associazione di suoni. La tecnica e pertanto lo stile orchestrale di Ravel si configurano

---

[1] Paul Valéry: *Lettres à quelques-uns*, Paris, 1952, pagg. 158, 159, 161.

in una cruda luce di razionalità dove tutto è minuziosamente calibrato e previsto, al punto che si è potuto dire che un'ottima esecuzione raveliana può coincidere con una esatta lettura della sua musica. E Ravel è un virtuoso dell'orchestra dotato di una bravura favolosa.

Ai limiti della più rigorosa e scarnita semplificazione formale Ravel compone la sua pagina di massima bravura musicale: il *Boléro*. « *Pas de forme proprement dite* — scrisse Ravel mentre lavorava quest'opera — *pas de développement, pas ou presque pas de modulation; un thème genre Padilla, du rythme et de l'orchestre...* » [1].

È il caso di ricordare le parole di Jean Cocteau: « Un capolavoro è una partita a scacchi vinta a scacco matto ». Quindici minuti di musica lungo i quali si ripetono, senza alcuna variazione, due frasi musicali estremamente semplici ed elementari, scandite su un movimento inesorabile e monotono di bolero rallentato. Questa ossessionante e pazzesca immobilità di melodia, di ritmo e di armonia (tutto il *Boléro*, tranne le ultime battute, non esce dalla tonalità di do maggiore) è inserita in una lenta, progressiva mutazione: l'una o l'altra delle due frasi sono enunciate da questo o da quello strumento, da questo o da quel gruppo di strumenti dell'orchestra secondo una sempre diversa successione di valori timbrici e secondo una crescente intensità sonora. Dal pianissimo del flauto iniziale al clamore dell'ultima pagina il *Boléro*, come una macchina, procede a scatti di sedici battute, via via, cioè, che l'una o l'altra frase si presentano.

Di altro genere, meno razionale, è il virtuosismo della sua scrittura solistica. Alla base di essa vi sono naturalmente un calcolo e una riflessione determinati dal rapporto corrente fra un certo risultato e l'impiego dei mezzi più idonei a conseguirlo. Ma a questo fattore se ne associa, ed anche con molto peso, un altro: il gusto del meraviglioso, il gusto per la riuscita tecnica trascendentale, per la bravura di ordine strettamente meccanico. Più spesso componendo per il pianoforte e assai meno spesso componendo per il violino, Ravel sembra essersi compiaciuto a congegnare delle opere che duramente

---

[1] Joaquin Nin: *Comment est né le* Boléro *de Ravel*, in « La Revue Musicale », dicembre 1938, pag. 213.

mettono alla prova e il suo mestiere e la bravura degli esecutori. Non è forse azzardato pensare ad una relazione fra questo modo virtuosistico di concepire il solismo strumentale e l'amore, che rasentava la mania, di Ravel per i più complicati giocattoli meccanici. Tutte le più diaboliche acrobazie del violino di Paganini sembrano rinascere nella rapsodia da concerto *Tzigane*, proprio come se il musicista si fosse proposto di costruire il più ingegnoso e complicato oggetto musicale. La violinista Jourdan-Morhange racconta, a proposito di *Tzigane*, che, mentre Ravel stava lavorando nel 1924 a questa rapsodia, ricevette un invito telegrafico di recarsi da lui col violino e coi 24 *Capricci* di Paganini. « Volle ascoltarli tutti per non rimanere all'oscuro di alcuna delle possibilità di un violino scatenato. Si divertiva alle più terribili difficoltà, facendomi provare tali effetti con l'aggiunta di piccoli diabolici perfezionamenti. Ed egli stravinse così in *Tzigane* il match *Ravel-Paganini* » [1]. Non si può negare che *Tzigane* lasci emergere in modo anche troppo scoperto la precisa e premeditata volontà del musicista di congegnare un pezzo di trascendentale bravura. È sempre una composizione che fa pensare a tratti a quei minuscoli, complicati e ingegnosissimi giocattoli meccanici che facevano perdere la testa a Ravel.

Opere decisamente diverse sono i due *Concerti* per pianoforte e orchestra: quello in sol e quello in re per la mano sinistra, terminati entrambi nel 1931 e ai quali Ravel lavorava già nel 1929. Queste due composizioni — che devono collocarsi senz'altro tra le più belle opere scritte da Ravel — pur essendo fortemente diverse l'una dall'altra per ciò che concerne i loro valori espressivi, sono per contro legate fra di loro in modo stretto dal punto di vista tecnico. E ciò non per virtù di una qualche affinità, ma proprio — e non paia strano — di una netta disaffinità che li divide ed insieme saldamente li unisce. Entrambi infatti sono scritti valendosi di una tecnica che è esattamente l'opposto di quella che, secondo ogni più logica presunzione, ci dovremmo aspettare. Vale a dire; nell'uno, dove il pianoforte dispone di due mani e cioè di una possibilità massima di sviluppo di suono e di occupazione della

---

[1] Hélène Jourdan-Morhange: *op. cit.*, pag. 181.

tastiera, Ravel lavora con un'orchestra numericamente ridotta, pratica una scrittura strumentale e pianistica leggera, trasparente e lineare e non va mai oltre un livello medio di sonorità. Nell'altro, dove il pianoforte dispone della sola mano sinistra e cioè di una possibilità fortemente limitata quanto a sviluppo di suono e occupazione della tastiera, Ravel lavora con un'orchestra molto più nutrita e pratica una scrittura strumentale e pianistica che possa trarre dall'orchestra e dal pianoforte il massimo rendimento sonoro.

I due *Concerti* sono dunque strettamente legati sul piano tecnico per essere entrambi il risultato di un partito preso paradossale; il partito preso di fare, per l'uno come per l'altro, il contrario di ciò che il buonsenso e la logica avrebbero dettato. Che non è altro poi che se non il partito preso di scegliere simultaneamente — scambiandole tra di loro — due strade che, così, da facili si mutano in difficili. Ricordiamo ancora una volta le parole di Valéry: «Ciò che si compie facilmente si compie al di fuori di noi, senza il nostro più autentico intervento ». Ravel, tra il facile e il difficile, sempre aveva scelto il difficile.

Legati in questo modo a rovescio, simili e disaffini — « antiparalleli », come fu detto, — è comprensibile che i due *Concerti* siano nati insieme e siano stati composti contemporaneamente. « *Ce fut* — dichiarò Ravel a un giornalista — *une intéressante expérience de concevoir et de réaliser simultanément les deux* Concertos ». E nel resto che segue nell'intervista è implicito che l'interessante dell'esperienza consisteva proprio, per lui, nello scambio delle caratteristiche tecniche fra l'uno e l'altro.

Il *Concerto* in sol, brillante, spassoso e agilissimo nel primo e nel terzo tempo, di una severa malinconia nell'adagio centrale, era stato destinato da Ravel compositore a Ravel pianista. Ma a cose fatte il pianismo di questa opera risultò al di sopra delle sue possibilità manuali. « Nella sua casetta di Montfort-l'Amaury, sul suo pianoforte — racconta Gil-Marchex — egli si accanì invano a superare le difficoltà degli studi di Chopin e di Liszt e un mattino lo sorpresi mentre studiava la Fuga del suo *Tombeau de Couperin* per esercitarsi nell'indipendenza delle dita » [1].

---

[1] Henri Gil-Marchex: *Les Concertos de Ravel*, in « La Revue Musicale », dicembre 1938, pag. 84.

Del *Concerto per la mano sinistra* Ravel disse: « *Dans une œuvre de ce genre, l'essentiel est de donner non pas l'impression d'un tissu sonore léger, mais celle d'une partie écrite pour les deux mains* ». Ma il fatto tecnico di impegnare la propria bravura (e poi quella dell'esecutore) in una scrittura pianistica di grande rendimento sonoro, ottenuta coi soli mezzi delle cinque dita della mano sinistra, si configura come il pretesto, per il riservatissimo e distaccato Ravel, per scrivere la sua opera più eloquente, più generosa di una profonda ed accorata emozione. E in queste pagine trova sfogo — specie nel grande adagio che apre e chiude la composizione — quella tristezza che era innata in lui e contro la quale egli aveva combattuto con le più sottili armi dell'intelligenza per salvare dagli sguardi estranei una zona di se stesso che egli aveva ritenuto di tener segreta. Ma l'eloquenza e il calore di questa musica — sembra suggerire Ravel — altro non sono che la conseguenza di una necessità di ordine tecnico: a un pianoforte così minorato si doveva pure imporre di dare il doppio e più del doppio di sè.

E il partito preso di imporsi un linguaggio eloquente si configura come un alibi: il pudore di scoprire troppo di se stesso è salvo.

4

Ravel

Ravel disse un giorno che la musica è un'arte di intelligenza « che si comprende col cervello »[1]. Sono parole che non devono stupire. Innanzi tutto perchè riflettono un aspetto fondamentale della sua personalità, a cui or ora ho accennato; poi perchè esprimono in modo quasi paradossale lo spirito nobile, aristocratico e severo della sua musica: « La sua opera — ha scritto Edouard Herriot — è una protesta contro il sentimentalismo, contro il gergo, contro tutto ciò che è ingombrante, contro la vuotaggine, contro

[1] Armand Machabey: *Maurice Ravel*, Paris, 1947, pag. 39.

il farisaismo » [1]; e finalmente perchè con esse egli sembra innalzare davanti al proprio mondo interiore una sorta di cartello con scritto *Vietato l'ingresso,* manifestando così la sua ostinata riluttanza a consentire che la propria musica potesse divenire uno spiraglio attraverso il quale fosse pensabile e possibile penetrare nell'intimità della sua vita e dei suoi sentimenti, dove a nessuno, per altra via, egli non consentì mai che si mettesse lo sguardo.

È necessario soffermarsi su questo aspetto della psicologia di Ravel, non per soddisfare — è evidente — una gratuita e indiscreta curiosità biografica, ma perchè proprio questa penso che sia una chiave che aiuti a comprendere l'arte del nostro musicista. Lo studioso che ha affrontato più lucidamente questo tratto della personalità di Ravel è il musicologo francese Armand Machabey. Lo ha affrontato, ponendo il problema con molta acutezza e misura, ma senza risolverlo. E bisogna dire — per incidenza — che il geloso riserbo col quale Ravel nascose una parte della sua vita interiore fu così rigoroso, che di fronte all'indagine, per qualunque strada la si conduca, v'è sempre un punto in cui un muro si innalza ed impedisce di andare oltre.

« Che la sua psicologia sia apparsa enigmatica — scrive il Machabey — è quanto risulta dalle dichiarazioni di gran parte di coloro che lo hanno avvicinato; ma non siamo certi che essi non siano stati messi fuori strada dallo stato di permanente difesa in cui Ravel si trincerava nei riguardi di chiunque tentasse di penetrare al di là della barriera invisibile da lui innalzata » [2].

Perchè questo stato di permanente difesa? Il Machabey non risponde a questa domanda, anche se le pagine che egli dedica a tale problema implicitamente la contengano. Ravel amava isolarsi, ed i suoi isolamenti erano impenetrabili; quando ne ebbe la possibilità acquistò una villetta a Montfort-l'Amaury nell'Ile de France a 50 chilometri da Parigi. Tuttavia, scrive il Machabey, « la nota dominante di Ravel non era la vita eremitica che il suo viso chiuso poteva far supporre, ma, al contrario, la socievolezza. E

---

(1) Edouard Herriot: *Témoignage*, in « La Revue Musicale », dicembre 1938, pag. 29.
(2) Armand Machabey: *op. cit.*, pag. 35.

lo vedremo per tutta la vita frequentare salotti, locali alla moda, concerti, o accettare l'ospitalità degli amici e più tardi riceverli frequenti e numerosi a Montfort-l'Amaury ed essere aspettato da loro alla stazione quando ritornava dalle *tourneés*. La solitudine è una condizione della creazione artistica, unica, potente e suprema ragione di vita per Ravel; pure, anche a detta degli intimi, egli non aspettava che un pretesto per sfuggirvi e ritrovarsi con esseri umani. Allora era affabile, delicato, arguto, di una perfetta correttezza, di una grande semplicità, e nello stesso tempo impercettibilmente, ma decisamente, distante ».

Anche nei confronti dei più intimi egli rimaneva « assolutamente segreto su alcune ragioni della sua psicologia, specie della sua vita sentimentale, e anche sulla sua concezione artistica profonda che ha sempre dissimulato con l'ironia, con il paradosso, o semplicemente con il silenzio » [1].

« La nota dominante di Ravel non era la vita eremitica ». Oserei non essere del tutto d'accordo su questo punto, con il Machabey. Ravel tendeva a fuggire la solitudine, scegliendo egli stesso i modi e i momenti delle evasioni per il fatto proprio di essere un solitario, condannato ad una qualche impossibilità di comunicare pienamente con gli altri.

André Suarès [2] delineando un ritratto di Ravel ne sottolinea il sorriso doloroso e pieno di ombra, anche se a tratti sarcastico ed alquanto rattenuto; in quell'ombra posata sul suo volto dalla bocca alle larghe pupille egli scorge un sentimento della vita amaro, forse anche desolato. E la testa di Ravel gli sembra quella di un fratello minore di Baudelaire: la profondità, il fuoco di sofferenza spinto fino al furore che è in Baudelaire, diviene ossessione in Ravel, lunga e malcelata abitudine di malinconia.

Ho riportato questo ritratto del nostro musicista tracciato da André Suarès perchè ritengo che sia attendibile e perchè prende una luce particolare da questo passo del Machabey: «Il problema che si pone il solitario di Montfort-l'Amaury è forse di altra natura: ci dobbiamo chiedere fino a qual punto siano connessi tra loro i disturbi motorii di cui si dice abbia

---

[1] ARMAND MACHABEY: *op. cit.*, pag. 34.

[2] ANDRÉ SUARÈS: *Ravel*, in « La Revue Musicale », dicembre 1938, pagg. 49-50.

sofferto lungo tutto il corso della vita, la sua rinuncia a suonare il pianoforte, ciò che pur faceva con grande maestrìa, il suo aspetto sempre pronto a passare all'inquietudine, le apprensioni che esprime fin dal 1926 quando si dice minacciato dall'anemia cerebrale, o quando con l'aria di scherzare parla dei suoi *ultimi pensieri lucidi*, di turbamenti che si rilevano nella sua scrittura già bizzarra e inibita, l'accentuarsi dell'aprassia e dell'afasia, che divengono evidenti e fastidiose a partire dal 1923 (ed anche prima), il suo celibato ostinato e l'assoluto segreto che ha osservato sempre sulla sua vita sentimentale » [1].

Nel libro del Machabey questi interrogativi restano tali; nè esistono elementi per dare loro qualche risposta che non sia futilmente arrischiata. Essi confermano che la psicologia di Ravel è enigmatica e contraddittoria. Ai fini dello studio e della comprensione della sua opera, sapere di più sulla sua vita interiore non interessa. È anche probabile che non esista altro, al di là di questi interrogativi, che valga la pena di sapere. Perchè la musica di Ravel è lo specchio stesso di queste contraddizioni, ne è la risultante, e, in certo senso, la risoluzione.

Accennando alla formazione di Ravel, durante i suoi anni di studio al Conservatorio di Parigi, sottolineavo la grande importanza che, a mio avviso, assume l'interesse che il giovanissimo studente di musica portava per talune opere di due compositori di temperamento nettamente opposto: l'espansivo, focoso, irruente Chabrier e il controllato, cerebrale, sofisticato Satie. Sin da allora, forse, Ravel oscuramente intravvedeva proiettarsi nell'uno e nell'altro quelle che erano per essere le due facce della sua anima, i due tratti contrastanti e complementari della sua musica.

Tutta l'opera di Ravel denuncia in modo scoperto un atteggiamento inflessibile di raziocinante intelligenza, di severissimo controllo tecnico del musicista sui prodotti dell'arte. E ciò corrisponde, trasferito nel suo lavoro di compositore, a quel geloso infrenabile bisogno di innalzare una barriera invisibile e impenetrabile di fronte alla zona più intima della propria vita.

---

[1] Armand Machabey: *op. cit.*, pag. 36.

Vladimir Jankélévitch parla di « un curioso effetto di dialettica grazie al quale l'estremismo intelligente nell'istante stesso della sua maggior freddezza si butta di colpo nel suo contrario ». E aggiunge: « Trasformarsi, attraverso l'applicazione e la disciplina, nel proprio contrario, è un gioco pericoloso per un temperamento appassionato, e Ravel non è stato il primo a cascarci. Ravel ha conosciuto la tentazione del frutto proibito, egli non era d'acciaio come gli orologi dell'*Heure espagnole*, ma aveva dalla nascita quella doppia e terribile sensualità — sensualità armonica e sensualità melodica — che le fate pongono nella culla dei musicisti. Ravel è, in realtà, tremendamente impegnato: voleva assistere ad una commedia e s'accorge di essersi trasformato in uno degli attori » [1].

Un giorno la pianista Marguerite Long parlò con Ravel della difficoltà incontrata nell'eseguire l'Adagio del *Concerto* in sol, della difficoltà di sostenere l'espressione intensa della frase che fluisce in un movimento così lento. Ravel scattò: « *La phrase qui coule? Je l'ai faite deux mésures par deux mésures et j'ai failli en crever!* » [2]. È verosimile che egli abbia detto la verità; ma se così non fosse, la bugìa non sarebbe altro che la proiezione di una verità, la confessione sincera del suo metodo di lavoro.

Ravel tratta la propria ispirazione con la stessa cautela con cui tratterebbe un esplosivo pericoloso — con estrema cautela. Tuttavia egli si guarda bene dal bagnare le polveri per evitare che prendano fuoco. Anzi, le usa da espertissimo artificere e le comprime per ottenere un massimo effetto di deflagrazione. Quanto più si controlla, quanto più si applica con minuzioso accanito lavoro di tecnico, tanto più il risultato musicale, e cioè il risultato d'arte, che egli raggiunge è penetrante e luminoso. Ravel ha paura che la facilità gli prenda la mano, ha il terrore che la penna corra sulla carta seguendo la seduzione pericolosa della spontaneità.

Si pensi alle *Valses nobles et sentimentales* ed all'equilibrio instabile costantemente mantenuto dal compositore tra il pericolo di lasciarsi prendere dalla morbida facilità musicale di uno schema consacrato da una secolare tradi-

---

[1] Vladimir Jankélévitch: *Maurice Ravel*, Paris, 1939, pag. 112.

[2] Hélène Jourdan-Morhange: *op. cit.*, pag. 202.

zione romantica e la volontà di controllarsi nota per nota, accordo per accordo, affinchè una segreta pudica tenerezza non trascenda in uno sconveniente compiacimento sentimentale. In testa a questa serie di otto valzer, Ravel ha posto un motto tratto da Henri de Regnier che ha sapore di alibi: «*Le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile*». Un motto che equivale ad una dichiarazione di questo genere: « Non ho fatto sul serio, ho giocato, e vi ingannereste se qua e là vi accadesse di scoprire qualche accento che non sembri impegnarmi oltre il limite di un gratuito gioco con me stesso e con la tastiera del pianoforte ».

È proprio qui, è proprio in questi casi che bisogna stare in guardia. Quanto più Ravel sembra essere attentissimo nel mascherarsi tessendo una fitta rete di difesa, tanto più si può essere certi che qualche maglia ha ceduto. Per esempio il settimo valzer così palpitante e spezzato, così poco fedele alle parole del motto. Riconosco che è molto facile ingannarsi in questi casi e leggere nella musica quel che l'autore non ha scritto. Ma qui è lo stesso Ravel che induce a tale riflessione col modo medesimo con cui egli suonava questo valzer, che è documentato da una preziosa incisione fonografica. E proprio lui pratica, diversamente da altri esecutori, un'interpretazione che sottolinea gli accenti spezzati e drammatici di questa pagina.

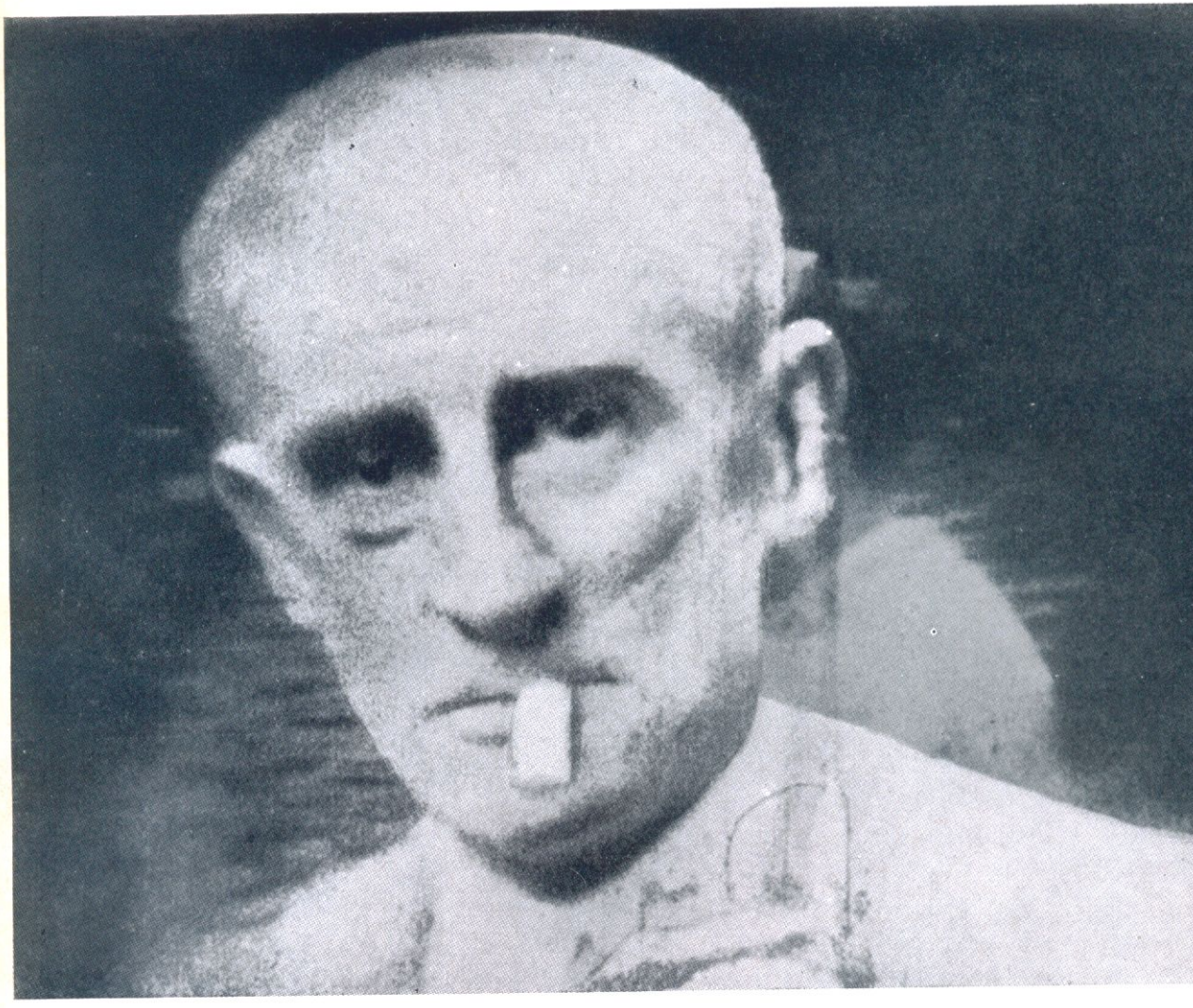
Se ad un certo punto di queste sommarie considerazioni intorno a Ravel mi sono indugiato su taluni interrogativi concernenti la sua esistenza umana, non l'ho fatto per obbedire a una sterile curiosità di ordine biografico; ma perchè la complicata, enigmatica psicologia di questo grande musicista si riflette nella sua opera — e sarebbe impensabile che così non fosse — e aiuta a comprenderla.

Per esempio, rendersi conto di quella che mi sembra essere la caratteristica fondamentale della sua musica: un'ansiosa e lievemente angosciata malinconia. Tutti gli stati d'animo che ci è dato intravvedere attraverso lo schermo della musica di Ravel sono riconducibili a questo unico dato sentimentale: dalle visioni paesistiche dei *Miroirs* o di *Gaspard de la nuit,* dalla nostalgica tenerezza con la quale egli ricompone sul pentagramma le favole infantili di *Ma mère l'Oye,* alla disperata ossessione del *Boléro,* alla gravità d'accenti del *Concerto per la mano sinistra.*

Non vorrei tuttavia essere frainteso e che si possa pensare che attribuisca un valore di confessione a questa od a quella opera di Ravel. La confessione è atto volontario, presuppone il cosciente proposito di rendere esterno uno stato d'animo, la necessità di liberarsi dalla sua presenza nel nostro intimo.

Ciò che è evidentemente contrario alla natura di questo musicista. Se vi fu uomo che non abbia sentito questa necessità, questi fu Ravel. Se vi fu uomo che abbia innalzato una barriera tra sè ed il resto degli uomini, questi fu Ravel. Ma che Ravel abbia sofferto di questa solitudine è probabile; anche se di essa egli sia stato inflessibile custode e difensore: e la sua musica sembra testimoniarlo.

Ravel a Biarritz (1930)



Maurice Ravel (1935) *(foto Gil-Marchex)*