NUMÉRO SPÉCIAL DE LA REVUE MUSICALE

Décembre 1938.

Hommage

à

MAURICE RAVEL

PARIS

70, Avenue Kléber.

Maurice Ravel

A Roland-Manuel.

Les débuts de l'activité créatrice de Maurice Ravel ont lieu sous le signe de l'impressionnisme debussyste. Pourtant, dès ses premières œuvres, on voit se dessiner assez clairement une nouvelle personnalité. Dans ses œuvres plus caractéristiques, et surtout à partir des *Valses nobles et sentimentales* (1911), Ravel a dépassé l'expérience debussyste ; son art est caractérisé par une vision plus organique du monde sonore, par la conscience de la fonction nouvelle de l'élément linéaire dans la musique : ce dernier pris dans le sens d'élément qui définit le volume sonore. Ravel dépassera entièrement l'impressionnisme lorsque son expression mélodique aura rejoint son maximum de purification et de libération ; c'est-à-dire avec les *Trois Poèmes de Mallarmé* (1913). Il y a donc un ensemble d'œuvres du maître dans lequel l'éloignement de l'impressionisme se fait d'une façon graduelle.

dant cette œuvre vit encore dans les limites de l'impressionnisme. Le menuet est une vibration irisée d'harmonies oscillant entre leur acception verticale (successions d'accords) et horizontale (délicats faisceaux de lignes polyphoniques qui naissent çà et là pour enguirlander la mélodie). Dans la *Sonatine*, comme dans certaines parties du *Quatuor* (1902-1903), Ravel atteint un équilibre parfait entre son état d'âme mélancolique et la sérénité d'une forme qui est le résultat d'une adéquate plénitude lyrique. Lorsque cet équilibre ne se réalise pas, la musique de Ravel tombe dans certaines minauderies dont la *Pavane pour une Infante défunte* (1899) donne un exemple caractéristique. Quelquefois, à certains moments de faiblesse créatrice, Ravel a subi un ensemble d'influences malheureuses (Massenet, Fauré, Chabrier — considérés sous leur jour le moins sympathique). Ravel dut sentir ce danger et s'y opposa armé de cette lucidité d'esprit de cette réserve très sévère et pudique à l'encontre de toute expansion sentimentale non mesurée, qui sont un aspect de son originalité esthétique. Il dut cette attitude autocritique, entre autres, à Satie, qui dans une lettre de 1911 écrit ces mots à propos de l'auteur de la *Sonatine* : « Il me certifie toutes les fois que je le rencontre — qu'il me doit beaucoup. Moi je veux bien. »

Un des premiers pas que Ravel fit hors de l'impressionnisme est attesté par les compositions vocales de 1906 : *Les grands vents venus d'outre-mer*, les *Histoires naturelles* et *Sur l'herbe* (1907). Le chant est un des aspects où l'on peut mieux apercevoir le caractère impressionniste de la musique de Debussy : la voix, soit qu'elle déploie une ligne mélodique, soit qu'elle égrène un récitatif, se fond avec le son du piano ou de l'orchestre et lorsqu'elle ressort, elle n'atteint jamais une valeur d'expression linéaire ; une vibration se crée qui enveloppe le chant. Dans cette phase de résolution de l'expérience impressionniste, Ravel n'arrive pas à affirmer la mélodie comme valeur linéaire, mais pourtant il va outre le *declamato* debussyste. Le chant dans les *Histoires naturelles* et dans l'*Heure Espagnole* ne se fond pas avec la partie pianistique ou instrumentale, ne prolonge ni ne provoque de résonances. Il reste détaché ; il s'établit une sorte de contrepoint. Guido Pannain a vu juste lorsqu'il a interprété le *declamato* ravélien comme une « partie réelle de l'ensemble musical » (1). Ce *declamato* qui se façonne en suivant l'inflection naturelle du langage français, se pose comme un élément qui limite et définit des valeurs formelles.

Les grands vents venus d'outre-mer de Henry de Régnier nous montrent Ravel acheminé vers la caractéristique énoncée tout à l'heure ; nous sommes à mi-chemin entre le *declamato* debussyste et ce qui deviendra le *declamato* de Ravel. Il y a encore, dans le chant, une prééminence du musical sur le verbal.

Avec les *Histoires naturelles*, Ravel réalise entièrement le *declamato* qui lui est particulier. La voix ne chante pas, mais dit les paroles du texte au moyen de l'intonation et du rythme. Musicalement, la partie pianistique est complète ; la voix introduit l'élément narratif, non pas transfiguré en musique, mais resté tel quel : « en sorte que ce n'est pas la musique qui interprète la parole, mais la parole qui commente la musique » (2). Et la préoccupation, musicalement absurde, de réaliser le maximum

(1) Guido Pannain, *Maurice Ravel*, dans la *Rassegna Musicale*, Turin, 1928, nº 1 ; et dans *Musicisti dei tempi nuovi*, Turin, 1932, p. 34.

(2) Guido Pannain, œuvre citée.

d'intelligibilité des paroles, trouve en cela sa raison d'être. Plus tard, après l'*Heure Espagnole*, Ravel trouvera dans la valeur linéaire de la mélodie la plus légitime et pure expression de son monde intérieur.

Il y a chez Ravel une virtuosité technique très aiguë, un métier transcendant qui parfois se substitue à l'élément vraiment poétique de l'œuvre en créant des ambiguïtés trompeuses. L'*Heure Espagnole* en offre peut-être l'exemple le plus caractéristique. D'une part, cet opéra est conduit avec une bravoure extrême, de façon qu'on ne pourrait dire qu'il y ait une seule mesure qui ne contienne un intérêt musical singulier, qui ne possède une tension musicale limpide et continue. Mais d'autre part, l'*Heure Espagnole* trahit très visiblement cette incertitude intérieure, cette indifférence caractéristique d'une position spirituelle qui dénote l'esthétisme. En ce sens Ravel se montre fils d'un monde dont les dix premières années de notre siècle ont vu le déclin. Si Debussy savait voir l'universel dans le particulier et s'il savait prendre l'inspiration d'une grande page de musique dans la contemplation d'un miroir d'eau ; Ravel dans le particulier ne perd pas seulement le sens de l'universel, mais il s'y arrête dans son impuissance à concevoir l'universel. Naturellement il n'en va pas toujours ainsi. On voit s'ouvrir en lui une compréhension humaine toujours plus profonde. Parti d'une expression musicale fragmentaire, il arrive à créer ce qu'il y a de plus émouvant et de plus aigu dans la musique : la mélodie. L'auteur des *Poèmes de Mallarmé*, de la *Passacaille* du *Trio*, de l'épisode de la Fée dans l'*Enfant et les Sortilèges*, des *Chansons Madécasses* est un musicien nouveau.

Cela posé, l'*Heure Espagnole*, dans ses limites, est un bijou. Ravel a choisi une aventure piquante et légère, qu'il a travaillée au burin, tout en surface, en raffinant jusqu'à ces subtilités qui nous arrachent une exclamation d'émerveillement. Mais, cette jouissance très intellectuelle épuisée, si l'on cherche à fixer la valeur poétique consistante et durable, de l'œuvre, on reste presque désenchanté. De l'*Heure Espagnole* émane une étrange impression d'inhumanité : cette partition résulte d'un complexe de situations paradoxales et mécaniques. On a dit justement que « par une étrange substitution, le cœur qu'il leur (les personnages) arrache ira battre tendrement au sein des horloges et des automates, prêtant à ces petits corps d'acier une âme illusoire et les douces chaleurs de la vie » (1). Nous ajoutons que le musicien a opéré cette métamorphose pour son divertissement gratuit et indifférent, sans rien engager de son humanité. Quelle vie tout autre, tragique et douloureuse, quelques années plus tard, Strawinsky infusera aux marionnettes d'un petit théâtre de foire de la vieille Russie ! (2). Dans l'*Heure Espagnole* paraît cet humour caractéristique de Ravel qui « vit dans son moment qui consiste tout entier dans le plaisir de se créer et de s'épuiser dans le plaisir » (3).

---

1) Roland Manuel, *M. R. et son œuvre dramatique*, Paris, 1928, pag. 55.

(2) « Un rideau de petit théâtre s'écarte et la foule aperçoit trois poupées : Pétrouchka, un Maure et une Ballerine. Le Charlatan les anime en les effleurant de sa flûte » (*Pétrouchka*, partition, pag. 42).

(3) Guido Pannain. Œuvre citée.

Une sensibilité inscrite encore dans les limites de l'impressionnisme — bien que différente de la muse débussyste — anime les pages de *Daphnis et Chloé* (1909-1912) ; un attrait sensuel et épidermique pour des évocations surannées le révèle : en particulier cette figuration symboliste de la nature dans le chœur qui vocalise derrière la scène ; tout ce bruissement de glissée, de trémolos, d'arpèges délicats qui transposent sur un plan sonore le paysage d'une Méditerranée de mythologie à travers le voile léger d'un clair après-midi de printemps, dans la lumière argentée de la lune, dans le frisson de l'aube naissante.

Pendant qu'il travaillait à *Daphnis et Chloé*, Ravel composait la suite pour piano à quatre mains *Ma Mère l'Oye* (1908). Cet ouvrage annonce pour la première fois et d'une façon accomplie cette sérénité et cette pureté de sentiment qui caractérise une grande partie de son œuvre à partir des *Poèmes de Mallarmé*. Une paisible mélancolie, teintée ici encore de quelque mièvrerie, se transfigure par une écriture ferme ; le son ne se décompose plus maintenant dans de mouvants halos, mais paraît plastique et presque relevé. La matière sonore s'enferme dans un système de lignes ; l'aspect essentiel du nouveau goût musical européen, qui tend à la polyphonie se définit déjà clairement dans cette composition. L'esprit du nouveau style de Ravel se dessine.

Dans les œuvres d'inspiration populaire, l'émancipation de l'impressionnisme se réalise chez Ravel d'une façon plus immédiate et spontanée. Presque immédiatement il aboutit à son expression définitive. Des œuvres comme la *Habanera* (1895), l'*Alborada del gracioso* (1905), quelques passages de l'*Heure Espagnole* (1907), la *Rapsodie Espagnole* (1907), *Tzigane* (1924), *Bolero* (1928) — sauf quelques inégalités inévitables dans l'écriture, mais d'ordre non essentiel — peuvent être considérées sur un même plan et idéalement comme des points d'arrivée de l'expression musicale ravélienne. Ravel, né dans les milieux de l'impressionnisme, et d'une certaine façon adhérant à ce mouvement, est animé d'autre part par une constante préoccupation formelle et constructive ; dont la valeur stylistique est opposée et contradictoire à l'impressionnisme. Des valeurs vivement constructives s'apparentent à des fragments de refrains populaires, aux rythmes brusques de la danse : mélodie qui coupe un contour, cadence harmonique élémentaire dans laquelle se simplifie au maximum la dynamique d'une phrase, rythme à la dure insistance qui encadrent l'organisme sonore du morceau.

Dans ce sens la *Habanera* est une page de musique parfaite et définitive dans l'œuvre ravélienne. La mélodie populaire entre dans la composition avec sa fraîcheur primitive. Cette intromission d'un morceau de réalité ne conduit pas à la page vériste à quoi parfois a été porté Chabrier (qui a néanmoins exercé une forte influence sur Ravel) ; mais à une page qui est sur la voie de la composition surréaliste — sans exagérer pour le moment la portée de cette assertion. Sinon, dans la *Habanera*, du moins dans l'*Alborada* et bien plus dans *Tzigane*, Ravel s'approche des figurations surréalistes de Picasso. En laissant pour le moment *Tzigane*, dont nous parlerons

plus loin, on peut voir, dans cette musique d'inspiration populaire de Ravel l'annonce d'un des aspects essentiels de la nouvelle musique française (et non seulement française). « Nous avons tous un épiderme sensible aux tziganes et aux marches militaires » dira Cocteau (1) en parlant de la nouvelle musique et en faisant allusion aux citations prises au vol dans les tabarins et dans les cirques par Strawinsky, Satie, Milhaud, Sauguet, Auric, Ibert.

Il est intéressant de noter la position très différente que Debussy et Ravel ont pris chacun à l'égard du motif populaire. Debussy supprime les rudes lignes du refrain de la rue et les reforme en faisant d'elles quelque chose d'absolument original. Aucune nostalgie, dans *Soirée dans Grenade*, pour les sanglots des guitares, pour les soupirs de l'harmonica ; mais un chant dont la plénitude s'accorde à la profonde nuit méditerranéenne, aux parfums aigus des jardins. Ainsi, doit-on à notre sens interpréter cet éclat d'accords au milieu de la deuxième *Estampe*. Au contraire, les incises espagnoles de la *Habanera* et plus tard de l'*Alborada del Gracioso*, expriment la nostalgie des guitares et des harmonicas, une prédilection pour leur son abstrait, pour ces morceaux de réalité qu'ils constituent.

Le rythme de la danse populaire, la clarté linéaire du refrain qui résonne dans une ruelle nocturne ou parmi la foule d'un marché, offrent à Ravel cette précision de langage à laquelle est portée sa personnalité d'artiste et qu'il a lentement rejoint par d'autres voies. Ici pas de précédent débussyste, aucune nécessité de l'absorber et de le surpasser. Le signe nerveux et pur de l'*Alborada* qui est une page de musique parfaite, révèle dès 1905 la sensibilité nouvelle et annonciatrice de son auteur. C'est ici un Ravel qui extrait de soi un état de rêve lucide, presque géométrique en sa clarté. Il anticipe sur l'esprit des maximes du *Coq et l'Arlequin* : « l'art c'est la science faite chair. — Le musicien ouvre la cage aux chiffres, le dessinateur émancipe la géométrie. — Un chef-d'œuvre est une partie d'échecs gagnée échec et mat. — Mettre un lapin dans un chapeau et sortir des cages, voilà qui est bon »...

Combien dépouillée et simplifiée — presque géométrique — paraît l'écriture du *Prélude à la Nuit* dans la *Rapsodie Espagnole*, quand on la confronte avec les *Parfums de la Nuit* de la debussyste *Iberia*. La qualité des timbres, la conception graphique même de cette musique sont réalisées sur un plan de simplification où la bravoure technique se présente sous un autre aspect que chez Debussy. La finesse de Ravel s'exerce sur la pure technique ; des éléments formels purs émergent : du profond murmure de mille voix de l'orchestre débussienne, on passe à la mise en valeur d'une ligne qui ornemente la page orchestrale, à l'illustration d'un accord ferme sur lequel pivote un trépas d'harmonie. L'écriture de Ravel se fait de plus en plus limpide, son signe toujours plus précis. Dans la *Rapsodie Espagnole*, il y a des éléments presque objectifs, pris à la réalité d'une cadence rythmique, d'une incise mélodique espagnole qui concourent à la réalisation d'une matière sonore éloignée des divines ambiguités débussystes.

Ravel se trouve sur la voie qui conduit aux positions d'un Satie, d'un Milhaud, d'un Strawinsky, — quoiqu'il ne l'aie jamais parcourue jusqu'au bout.

---

(1) Jean Cocteau. *Le Coq et l'Arlequin* (1918), dans *Le Rappel à l'Ordre*. Paris, 1926, pag. 20.

Les *Valses nobles et sentimentales* (1911) — qui ont une importance capitale dans l'œuvre de Ravel — constituent la somme de son expérience musicale précédente. Le caractère statique de la dissonance ravelienne se précise. L'immobilité des harmonies enferme dans des contours précis les images musicales des *Valses*. C'est une œuvre qui résume une tendance et ouvre une voie vers l'avenir. Singulièrement intéressantes par la vitalité de leur écriture harmonique, les *Valses* sont l'expression spirituellement vivante d'un musicien parvenu à un tournant décisif de son art. Un cycle de son style révolu, Ravel se trouve de plain-pied avec la nouvelle musique européenne. S'il penche à ce moment vers l'expérience de Schönberg, cela n'advient que parce qu'un nouveau monde est né en lui, dont les *Valses* sont un témoignage. Qu'on observe comme sonne ce passage de la première *Valse*, avec cette montée de la basse par intervalles de quarte :

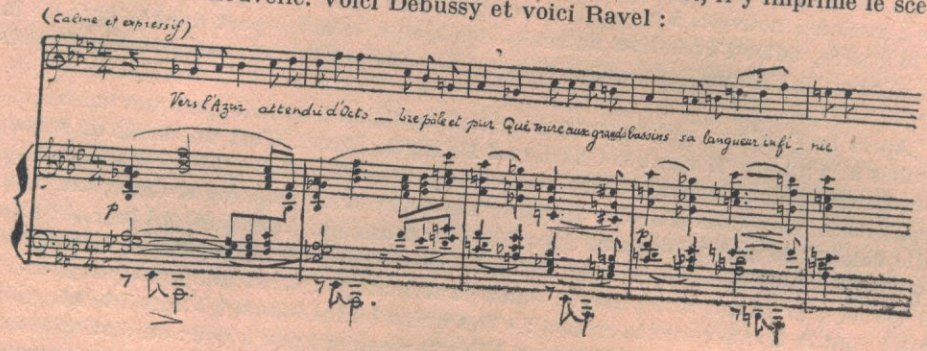
Ex. : 1

Le son se raidit, la nouvelle plastique du discours musical se profile en contraste avec l'impressionnisme. Si désormais nous sommes au delà de la muse débussyste, nous sommes aussi au delà de l'esprit qui animait la *Sonatine* ou *Daphnis et Chloé*. Les *Valses* sont une pierre milliaire dans le développement de l'art ravélien.

L'année 1913, avec les *Trois Poèmes de Mallarmé*, marque pour Ravel la conquête de la mélodie. Au moment où le monde intérieur du musicien se présente libre et purifié des influences qui avaient marqué ses œuvres antérieures — quoique toujours plus faiblement, — il est significatif que ses états d'âme se résolvent en une expression mélodique. Le sentiment ravélien se concrétisa spontanément dans la la valeur linéaire de la mélodie. Les textes, désormais lointains, de Mallarmé, se renouvellent dans l'esprit que le musicien leur prête. Dans la même année 1913, Debussy met également en musique trois poèmes de Mallarmé : toutes les résonances de la poésie se reflètent fidèlement dans la musique debussyste. Debussy est le chantre de ce monde mallarméen, et il se conserve tel, au début d'une ère nouvelle, bien qu'il ait une sincère et vive sympathie pour un des plus beaux chefs-d'œuvre de la nouvelle musique : *Pétrouchka*.

Avec un goût nouveau chante la mélancolie automnale de *Soupir*. A travers la poésie le musicien est descendu au fond de l'âme du poète pour interpréter le sen-

timent qui vit dans les vers, il se l'approprie et en le revivant, il y imprime le sceau de sa personnalité nouvelle. Voici Debussy et voici Ravel :



Ex. : 2

Ex. : 3

Ravel marque avec fermeté les contours de la mélodie qui n'est pas voilée par le frisson des arpèges. « En musique la ligne c'est la mélodie. Le retour au dessin entraînera nécessairement un retour à la mélodie » (1). Ravel dorénavant est un des protaganistes de cette tendance que Cocteau fera sienne plus tard.

Les quatre mouvements du *Trio* (1914) ne sont pas tous à la même hauteur et particulièrement on peut considérer le deuxième et le quatrième comme moins réussis mais cela ne diminue point la singulière beauté des deux autres dans lesquels l'inspiration du musicien a acquis une sérénité suave et austère en même temps. A la mélancolie d'une époque (*Sonatine, Quatuor*) délicate et presque féminine, succède un sentiment plus intense, d'une virile sévérité.

Cet esprit se continue et s'approfondit dans le *Tombeau de Couperin*, commencé en 1914 et fini en 1917. Les cinq morceaux qui composent cette suite pour piano sont dédiés à la mémoire de camarades tombés sur le champ d'honneur. Une austère mélancolie, un sens poignant d'humanité caractérise ces musiques, de la merveilleuse et murmurante *fugue* au *menuet*. Incroyablement lointain est désormais le *menuet de la Sonatine* : « un XVIIIe siècle rêvé dans un buisson de roses surgi par en-

(1) Jean COCTEAU. Œuvre citée.

chantement entre Montparnasse et Montmartre » (1). Dans cette musique se reflète une conscience nouvelle à laquelle a contribué sans doute le tragique bouleversement de la guerre, outre l'évolution naturelle des temps. D'autre part dans le sens de la *Sonatine* ou de l'*Heure Espagnole* il n'aurait plus été possible d'avancer, surtout après la guerre (2).

Après le *Tombeau*, qui au nom du grand musicien honorait quelques camarades tombés à la guerre, il vient le *Sturm und Drang* de Ravel. C'est une sorte de second flux du renouveau apporté par les *Valses nobles et sentimentales* et les *Poèmes de Mallarmé*. Sorti des grilles d'or des *Histoires naturelles* et de *Daphnis et Chloé*, une nouvelle volonté de libération passe dans l'âme du musicien. Ainsi naissent la *Valse* et la *Sonate* pour violon et violoncelle. Non plus une chaîne de danses tour à tour lentes ou vivaces, mais une seule longue danse fantomatique. C'est une musique pour un ballet dont la trame consiste en ceci : « Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir, par éclaircies, des couples de valseurs. Elles se dissipent peu à peu : on distingue une immense salle peuplée d'une foule tournoyante. La scène s'éclaircit progressivement. La lumière des lustres éclate au *fortissimo*. Une Cour impériale, vers 1855 ».

Enchaînés dans le rythme entraînant, des réminiscences de Schubert et de Johann Strauss disparaissent et réapparaissent en se poursuivant : c'est une coralité gémissante, une course haletante. Dans cette œuvre résonne un tragique sens de désorientation, de fuite désordonnée, un S. O. S. angoissé.

La *Sonate* pour violon et violoncelle suit et accompagne le tourbillon romantique de la *Valse*. Dédiée à la mémoire de Claude Debussy, elle reflète l'ombre douloureuse de Schönberg. Les lignes s'y croisent en grinçant avec des dissonances d'une dureté inaccoutumée chez Ravel.

Ex. : 4

(1) Guido PANNAIN. Œuvre citée.

(2) Il est intéressant de redire ces paroles écrites en 1916 par Albert Roussel : « Il va falloir recommencer à vivre sur une nouvelle conception de la vie, ce qui ne veut pas dire que tout ce qui a été fait avant la guerre sera oublié, mais que tout ce qui sera fait après devra l'être autrement ». Et surtout de relire cet émotionnant final de la *Petite auto* de Guillaume Apollinaire (*Calligrammes*, Paris, 1925, pag. 67) :

Et quand après avoir passé l'après-midi
Par Fontainebleau
Nous arrivâmes à Paris
Au moment où l'on affichait la mobilisation
Nous comprîmes mon camarade et moi
Que la petite auto nous avait conduits dans une époque Nouvelle
Et bien qu'étant déjà tous deux des hommes mûrs
Nous venions cependant de naître.

La *Sonate* pour violon et piano, est conçue dans un esprit analogue et particulièrement le premier mouvement qui rappelle les oscillations ondulées de la première *Chanson Madécasse*. A travers une évolution dont on aperçoit déjà les sources dans les premières œuvres de Ravel, ce musicien parti d'une position liée à l'impressionnisme, est arrivé à réaliser des expressions musicales qui rejoignent les aspects nouveaux de l'art français. Le goût de la ligne, le sens de la matière sonore étendue comme une surface coloriée nous rappelle avec insistance le monde pictural d'Henry Matisse (1).

Une petite composition de singulière importance pour démontrer le renouveau spirituel de notre musicien, c'est la mélodie de *Rêves* (1927) sur paroles de L. P. Fargue. Il est très intéressant de relever la juxtaposition de la nouvelle personnalité de Ravel à celle de son poète. La chanson de Fargue appartient au recueil *Pour la Musique*, écrite en 1899 (2). Etudiant ce moment de l'art de Fargue, M. Raymond se refère à la musique debussyste : « Même impressionnisme en profondeur, mêmes arabesques fluides, même raffinement délicat dans l'expression des états d'âme incertains. » (3) Ajoutons que le quatrain :

Aux grandes orgues
De quelque gare
Gronde la vague
Des vieux départs...

nous rappelle encore cette belle *Gare Saint-Lazare* de Claude Monet (*Institut d'Art*, Chicago).

Que devient ce monde, qui ne passe pas le seuil de 1900, à travers la musique de Ravel ? Quelques lignes, contrepointées avec une lucidité géométrique : le rêve s'est transformé en hallucination. Le rythme mouvementé du quatrain cité se renferme dans un tour mélodique fait de froid et de silence ; on songe au cadeau que ce poète mort offre en échange d'une petite fourmie vive :

A choisir il vous donne en échange
Des cadeaux plus obscurs que la main ne peut prendre :
. . . . . .
Le silence au milieu du tapage (4).

---

(1) Ainsi Matisse définissait sa position artistique dans un entretien avec Apollinaire : « J'ai des couleurs, une toile et je dois m'exprimer avec pureté, dussé-je le faire sommairement, en posant, par exemple, quatre ou cinq taches de couleurs, en traçant quatre ou cinq lignes ayant une expression plastique. » (G. Apollinaire, *H. M.* dans *Il y a*. Paris, 1925, pag. 129).

(2) L. F. Fargue, *Poèmes, suivis de Pour la Musique*. Paris, 1919.

(3) Marcel Raymond, œuvre citée.

(4) Jules Supervielle. *Pour un poète mort*, dans *Les amis inconnus*, Paris, 1934.

Ravel nous donne ici le frisson subtil qu'éveillent certaines silencieuses compositions de De Chirico.

Ex. : 6

La *Rapsodie* de concert pour violon et piano-luthéal *Tzigane* (1924) se rattache à la musique d'inspiration populaire dont nous avons parlé ; non plus isolée à présent du reste de la production ravélienne, mais parfaitement liée à elle. L'esprit de cette œuvre est pareil à celui qui anime la *Sonate* pour violon et piano. Les morceaux de réalité dont est composée *Tzigane* révèlent plus que dans toute œuvre semblable ce sens de rude émotivité qui ressort de certaines peintures de Picasso. « Picasso s'essaye d'abord sur ce qui se trouve à portée desa main. Un journal, un verre, une bouteille d'*Anis del Mono*, une toile cirée, un papier à fleurs, une pipe, un paquet de tabac, une carte à jouer, une guitare, la couverture d'un roman : *Ma Paloma* » (1). On comprend que Picasso obtient ainsi des résultats d'une vive expression, d'une nouveauté picturale à quoi Ravel n'est jamais arrivé, et ne pouvait prétendre. Toutefois les refrains pris au vol d'un orchestre hongrois ont une valeur comparable à la pipe ou à la guitare du peintre de Malaga. Qu'on observe la coupante et réaliste crudité de ce passage pour solo piano-luthéal, encadrée au milieu d'une succession de plusieurs situations musicales :

Ex. : 7

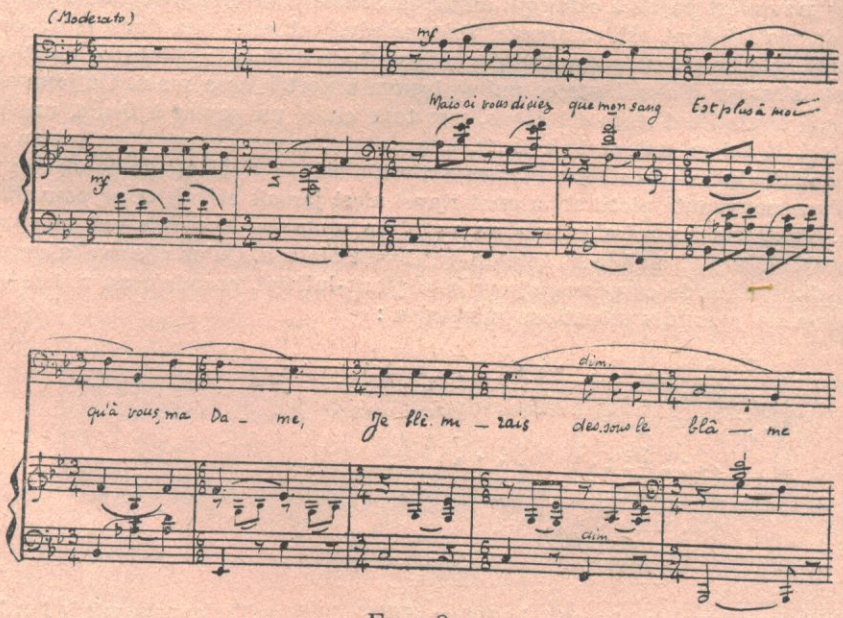
D'une paradoxale virtuosité, le *Bolero* (1928), bien qu'il s'avance sur le bord d'un précipice, se maintient parfaitement en équilibre jusqu'à la dernière note. Dans l'incessante variation des timbres d'abord délicatement purs, puis de plus en plus associés, Ravel nous montre jusqu'à quel point de tension presque morbide, est parvenu son goût pour les valeurs sonores pures. La mélodie qui se répète avec une insistance

(1) Jean Cocteau. *Picasso*, dans *Le rappel à l'ordre*, Paris, 1926, pag. 279.

inouïe devient le moyen par lequel le timbre se concrétise : flûte, clarinette, basson, petite clarinette, hautbois d'amour, trompette plus flûte, saxophone... Cet étonnant carrousel de timbres tourne dans un mouvement lent.

Les deux *Concertos* pour piano conçus et composés ensemble (1931) oscillent entre une atmosphère de cirque et un chant passionné de ce caractère espagnol dont Ravel a si souvent encadré son inspiration. Plusieurs ingrédients musicaux, du fouet aux glissés des cuivres, évoquent un sentiment détaché et nonchalant à l'égard des motifs qui possèdent ce mélange d'allégresse et de nostalgie caractéristique des parures de cirque et de tabarin ; cependant dans ces deux *Concertos* s'accentue un ton ému d'humaine cordialité qui à travers les années a fini par éclore en notre musicien.

Curieux phénomène que cette sorte de dégel intérieur qui se vérifie en Ravel ; et qui domine les *Trois Chansons à Dulcinée* (1932). La fantaisie du musicien adhère à la tragique folie de Don Quichotte, mais sans un accent qui l'ironise. Dans une lumière d'ingénuité ardente, de pureté légendaire, Ravel dessine la figure de Don Quichotte. Soit qu'il invoque Saint Michel et Saint Georges dans la *Chanson épique*, soit que dans la *Chanson romantique*, il demande à sa Dame s'il doit en son hommage arrêter la course sidérale de la terre ou bien lui offrir sa vie de chevalier errant.



Ex. : 8

Des motifs intérieurs de tempérament et des motifs de milieu ont contribué à amplifier le développement spirituel et stylistique de Maurice Ravel. De *Schehérazade* et de la *Sonatine* à *Rêves* et aux *Trois Chansons à Dulcinée* le chemin est fort long et très varié. Ce musicien — qui est une des plus éminentes personnalités de la musique française moderne — n'a pas rejoint rapidement une position stylistique dé-

finie à l'égard du milieu qui le précéda immédiatement et le fit naître de son sein ; il a pourtant pris, après 1911, aux nouvelles expériences de la musique européennes. Aussi les œuvres de cette période portent-elles chez Ravel les marques d'un certain esthétique caractéristique du milieu auquel le musicien dut sa première formation. Le choix d'un sujet comme celui de l'*Enfant et le Sortilège* ou de textes comme les *Chansons Madécasses*, traduites par l'exotisant et romantique Evariste Parny, — dans les années orageuses de l'après-guerre constitue un signe d'une moindre sensibilité à l'égard des nouvelles positions spirituelles. Positions qui furent plus aptes à produire tour à tour des œuvres comme *Socrate* ou *Relâche* de Satie. *La Création du Monde* ou *Le Bœuf sur le toit* de Milhaud.

Il est vrai que précisément dans l'*Enfant et les Sortilèges* Ravel parfois nous porte tout à coup dans un monde que la fable de Colette n'aurait pas laissé soupçonner : et ce sont les moments les plus élevés de l'œuvre. C'est ici qu'il faut voir l'actualité de la musique ravélienne au regard des nouveaux temps de l'après-guerre.

Alberto MANTELLI.

Torino, mai 1938.

NOTE. — Les exemples sont reproduits avec l'aimable autorisation des Editeurs Durand et Cie, Paris, 4, place de la Madeleine.