

ALBERTO MANTELLI

MAURICE RAVEL

(1875-1937)

Estratto da *La Rassegna Musicale*

n. 2, 1938-xvi

FIRENZE

TIPOGRAFIA E. ARIANI, S. A.

1938-xvi

MAURICE RAVEL

(1875-1937).

Gli inizi e i primi tre lustri dell'attività creatrice di Maurice Ravel si svolgono nell'ambito dell'impressionismo debussiano. Sono però riconoscibili, fin dalle sue prime opere, i termini di una personalità nuova. Negli aspetti più precisati del suo stile, e soprattutto a partire dalle *Valses nobles et sentimentales* (1911), Ravel è andato oltre l'esperienza debussiana; la sua musica è dominata da una visione più organica del mondo sonoro, dalla coscienza della nuova funzione che avrebbe avuto l'elemento lineare nella musica: come espressione isolata e come elemento di definizione della massa. Ravel si troverà del tutto fuori dall'impressionismo nel momento in cui le sua espressione melodica si sarà integralmente purificata e resa libera, e precisamente con i *Trois Poèmes de Mallarmé* (1913). In tutto un gruppo di opere, pertanto, il distacco dall'impressionismo avviene in modo graduale.

In Debussy l'elemento melodico e l'elemento armonico, l'uno in funzione dell'altro, esistono in uno stadio fluttuante e indefinito. Gli accordi si concatenano senza incastrarsi con esattezza e rigorosamente logica consequenzialità; ognuno di essi crea un alone di suono, una zona di vibrazione, che è quell'elemento comune che permette ogni accostamento. La melodia, a sua volta, non punteggiata da una stringente successione armonica, si posa su tali macchie di suoni legandole senza rigore. Si aggiunga poi in Debussy un altro elemento espressivo di fondamentale portata, che concorre in modo singolarissimo a delineare il carattere del suo stile in quella sua estrema e magica motilità: il ritmo, vero tessuto connettivo della musica debussiana.

Di fronte alla natura (zampilli e cadute d'acqua, liquide cascate e spruzzi iridati dal sole, fatti gelidi e cupi dalle ombre — echeggiare di campane nel chiuso di una valle — richiami di uccelli) Ravel si pone con una sensibilità che deriva dall'impressionismo debussiano. Con ciò egli non fa opera di imitazione; la sua pagina è diversa da quella di Debussy, pur derivandone; è il risultato di un altro modo di sentire e per conseguenza di un altro modo di trattare la materia sonora. Ravel manca di quella sensibilità estremamente vibratile, di quella recettività dei sensi propria di Debussy, capace di far assurgere a un significato poetico mirabilmente pieno la sua pagina di musica. Il paesaggio, l'ora del giorno e della stagione, diventano l'equilibrato equivalente di uno stato d'animo complesso e consistente. La grande pagina pianistica che suggella un gruppo di stati d'animo quali hanno dato vita in Debussy a opere come *Jardins sous la pluie*, *Reflets dans l'eau* e molti *Preludi*, è al di fuori delle possibilità di Ravel. Si vedano i *Miroirs* (1905): nei momenti felici domina la preoccupazione formale, il desiderio di chiudere l'immagine entro il giro impeccabile della formula pianistica (*Oiseaux tristes*); quando vien meno l'impulso poetico si cade nella vuota declamazione di *Vallée des cloches*, dove la malinconia dello scampanare montano, invece di emergere dagli elementi del paesaggio evocati nella prima parte del pezzo, si traduce in un vuoto e retorico melodizzare. In altre parole, quando la fantasia opera felicemente, a quella miracolosa apertura di sensi di fronte al mondo esteriore propria di Debussy, si sostituisce un senso più acuto del puro fatto sonoro che compensa la minore recettività sensuale: in *Oiseaux tristes* Ravel si muove ancora entro i limiti dell'impressionismo, ma nello stesso tempo visibilmente tende a liberarsene.

A un certo momento (*Trois Poèmes de Mallarmé*) Ravel giungerà a trasfigurare la propria visione in melodia. In questi poemi confluisce, condotta al più vivo della sua raffinatezza l'esperienza impressionista di Ravel, e nello stesso tempo si distende la linea del canto; ma è il canto che qui predomina, la continuità lineare della voce che chiude nel suo giro la frantumata iridescenza dell'armonia. Il momento impressionista è superato. Ciò che non è avvenuto quando Ravel realizzava le ampie espansioni melodiche di *Vallée des cloches* (1905), *Ondine* (1908), *Daphnis et Chloé* (1906-11): quel melodizzare era tributario di altre esperienze e non recava l'impronta di assoluta originalità che si sarebbe rivelata più tardi. La visione musicale raveliana rimaneva impressionisticamente dissocia-

ta. Ciò che la tecnica impressionista scompone e frantuma, e poi fonde e avvolge di velature e iridescenze, Ravel più tardi riconduce a unità.

Anche nelle opere che si possono indicare come impressioniste, Ravel subito compie il primo passo che gli farà superare l'impressionismo: già in *Jeux d'eau* (1901) è implicita una critica all'impressionismo. Ravel muove sempre da una preoccupazione formale di ordine generale. Il pezzo, in Debussy, quanto alla sua costituzione complessiva, trova la sua giustificazione nello svilupparsi medesimo dell'ispirazione: esso nasce e si sviluppa con una spontaneità vegetale; ora troviamo simmetrie e rispondenze di episodi, ora lo svolgimento è del tutto fantastico. Ravel invece tende a preordinare una struttura entro cui la composizione musicale si organizza (*Jeux d'eau* è un primo tempo di sonata); il primo passo verso la liberazione dell'impressionismo è fatto. *Ondine* di *Gaspar de la Nuit* (1908) ha un'unità costruttiva esteriore per ciò che riguarda la tecnica pianistica: questa logica costruttiva fa sì che il pezzo, poeticamente debole, conservi un interesse, sia pure nei limiti di una considerazione di ordine virtuosistico e accademico. A Debussy — temperamento molto più ricco di emotività lirica, di interiore forza poetica — non succede di sostituire all'emozione la bravura costruttiva. Il pezzo mancato di Ravel si salva nell'astrazione formale; il pezzo mancato di Debussy si discioglie al pari della medusa tratta fuori dall'acqua. *Ondine* della seconda serie dei *Preludi* debussiani vive solo dell'impulso lirico che l'anima. Visto dal di fuori appare un pezzo di musica sconnesso e privo di logica. È fatto di rapide allusioni, di raggruppamenti brevi di battute dove l'immagine musicale tocca la più viva concretezza; che si accostano attraverso articolazioni perfette, ma di un ordine quasi extra-musicale; in Debussy viene meno la sintassi musicale, come in Mallarmé viene meno la sintassi del periodo.¹

Inoltre una preoccupazione formale di un altro ordine domina, fin dai suoi primi lavori, Ravel: il gusto del particolare prezioso e raffinato, l'esaurimento talvolta del valore lirico di una pagina nella sua astratta bellezza di suono. Ravel è finissimo cesellatore, artefice infaticato della battuta. Questa è la conseguenza di quell'este-

¹ È la « sublimation de la matière », la « recherche acharnée de l'essence » che genera quella sorta di « supralirismo » proprio di Mallarmé (vedi M. RAYMOND, *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris, 1933, p. 37).

tismo che era in germe nella musica debussiana. Ma nell'atto in cui si indugia a raffinare una sonorità, Ravel riscopre il valore plastico degli accordi; e abbandona le evanescenti dissonanze debussiane e si avvia all'uso della dissonanza dura, chiusa in sè, senza via di uscita, che ha funzione di accordo statico, immobilizzato a definire un'immagine. Quello che fu detto « le culte e la note à côté », il raffinato uso delle appoggiature, sorto come risultante di una ricerca preziosa ed estetistica sulla materia sonora, si muta, nelle mani stesse del musicista, in una ricerca di ordine formale operata sugli elementi del linguaggio sonoro. In ciò si deve vedere una reazione all'impressionismo, che condurrà a quegli accordi paralizzanti nelle loro irrimediabili dissonanze, e all'emancipazione della melodia intesa come espressione lineare a sè stante — che costituiscono il punto di arrivo dell'arte raveliana.

Questa feconda finissima sensibilità si avverte già in uno dei primi lavori del nostro musicista: l'*Habanera* (1895) per due pianoforti, più tardi integralmente ripresa nella *Rapsodie Espagnole*. La raffinatezza della materia sonora di questo pezzo, le morbide appoggiature multiple che risuonano sospese sul pedale di dominante, ci mostrano quale sarà uno degli aspetti più affascinanti dell'allora ventenne Ravel.

Libera da naturalistiche immagini, la *Sonatina* per pianoforte (1905) è un fiore di malinconia. Se qua e là si annunciano formazioni lineari, e il contorno delle immagini e delle figurazioni musicali è più preciso di quanto non sia in Debussy, questo lavoro tuttavia vive ancora nell'orbita impressionista. Il *minuetto* è tutto un iridato vibrare di armonie oscillanti tra la loro accezione verticale (successioni di accordi) e quella orizzontale (esili fasci di linee polifoniche qua e là nascenti a inghirlandare la melodia). Nella *Sonatina*, come in alcune parti del *Quartetto* (1902-03), è raggiunto un perfetto equilibrio tra lo stato d'animo malinconico e crepuscolare e la serenità di una forma che è la risultante di un'adeguata pienezza lirica. Qualche volta il non attuarsi di tale equilibrio ha fatto scivolare in leziosità e sdolcinature la musica raveliana, di che è caso tipico la *Pavane pour une Infante défunte* (1899). Ha fatto presa in Ravel, a tratti e in momenti di debolezza creativa, tutto un gruppo di deteriori influenze letterarie e musicali (Massenet, Fauré, Chabrier, nei loro aspetti meno simpatici). Ravel dovette avvertire questo pericolo e lo combattè armato di quella lucidità di spirito,

di quel severissimo e quasi pudico ritegno per ogni non misurata espansione sentimentale che sono un aspetto della sua singolarità artistica.¹ Questo autocritico atteggiamento egli lo dovette tra l'altro a Satie che in una lettera del 1911 così scriveva dell'autore della *Sonatina*: « Il me certifie toutes les fois que je le rencontre, qu'il me doit beaucoup. Moi, je veux bien ».

Il primo passo fuori dell'impressionismo si avverte in Ravel nelle composizioni vocali del 1906: *Les grands vents venus d'outre-mer*, le *Histoires naturelles* e *Sur l'herbe*. Il canto è uno degli aspetti dove più si rileva il carattere impressionistico della musica debussiana: la voce, sia che spieghi una linea melodica, sia che sgrani un recitativo, si fonde col suono del pianoforte o dell'orchestra e quando emerge non assume mai un valore di espressione lineare, ma diffonde una vibrazione dalla quale rimane avvolto. In questa fase di risoluzione dell'esperienza impressionista Ravel non giunge ad affermare la melodia come valore lineare, ma tuttavia va oltre il declamato e il melodizzare debussiano. Il canto nelle *Histoires naturelles* e nell'*Heure Espagnole* non si fonde con la parte pianistica o strumentale, non prolunga nè provoca risonanze. Rimane staccata; si stabilisce una sorta di contrappunto. Esattamente ha visto Guido Pannain² intendendo il declamato raveliano come una « parte reale del tutto musicale ». Questo declamato che si foggia seguendo l'inflessione naturale della parlata francese, si pone come elemento che limita e definisce dei valori formali.

Les grands vents venus d'outre-mer di Henry de Regnier ci mostrano Ravel avviato verso la caratteristica ora enunciata; siamo a metà strada fra il declamato debussiano e quello che sta per essere il declamato di Ravel. Vi è ancora, nel canto, una prevalenza del valore musicale su quello verbale.

Con le *Histoires naturelles* Ravel realizza appieno il proprio declamato. La voce non canta, ma dice le parole del testo intonandole e ritmandole. Musicalmente la parte pianistica è completa; la voce introduce l'elemento narrativo, non trasfigurato in musica, ma rimasto come tale: « allora non la musica interpreta la parola, ma la

¹ Pochi mesi prima di morire Ravel scriveva: « Un artiste ne peut pas être sincère. Le mensonge pris comme pouvoir d'illusion est la seule supériorité des hommes sur les animaux; et, quand il peut prétendre à être de l'art, la seule supériorité de l'artiste sur les autres hommes ».

² GUIDO PANNAIN, *Maurice Ravel*, in *Rassegna Musicale*, 1928, n. 1; e in *Musicisti dei tempi nuovi*, Torino, 1932, p. 34.

parola commenta la musica».¹ E trova la sua ragione di essere la preoccupazione, musicalmente assurda, di rendere la massima intelligibilità delle singole parole. Più tardi, dopo l'*Heure Espagnole*, Ravel troverà nel valore lineare della melodia la più legittima e genuina espressione del suo mondo interiore.

Vi è in Ravel un acutissimo virtuosismo tecnico, un mestiere trascendentale che talvolta si sostituisce all'effettivo valore poetico di un lavoro creando ingannevoli ambiguità nell'interpretazione di esso. Ne è forse il caso più tipico l'*Heure Espagnole* (1907). Se per un verso quest'opera è condotta con una estrema bravura per cui non può dirsi che vi sia contenuta una sola battuta che non rechi un singolare interesse musicale, una sola battuta cui venga meno una limpida e perenne tensione musicale; per un altro verso essa documenta molto visibilmente quell'interiore incertezza, quell'indifferenza propria di una posizione spirituale che pecca di estetismo. In questo senso Ravel si mostra figlio di un mondo che si è esaurito nel primo decennio del nostro secolo. Se Debussy sapeva vedere l'universale nel particolare e dalla contemplazione di uno specchio d'acqua trarre lo spunto per una grande pagina di musica; Ravel nel particolare smarrisce il senso dell'universale, non solo, ma si arresta al particolare per non poter vedere l'universale. Si intende che non tutto Ravel è così. Si apre in lui una sempre più profonda comprensione umana; partito da un'espressione musicale frammentaria egli giunge a dar vita all'aspetto più emozionante e più acuto della musica, alla melodia. Un musicista nuovo sarà l'autore dei *Poèmes de Mallarmé*, della *passacaglia*, del *Trio*, dell'episodio della Fata nell'*Enfant et les sortilèges*, delle *Chansons Madécasses*.

Premesso ciò, l'*Heure Espagnole*, entro i suoi limiti, è un gioiello. Ravel ha scelto una piccante superficiale vicenda, buona per farne un'operetta e vi ha lavorato di filigrana, tutto in superficie, raffinando fino a quelle morbide sottigliezze che strappano una esclamazione di meraviglia. Ma, esaurito questo godimento molto intellettuale ed esettistico, se si cerca di afferrare il consistente e durevole valore poetico dell'opera, si rimane pressochè a mani vuote. Uno strano senso di disumanità spira dall'*Heure Espagnole*: questo spartito è la risultante di un complesso di paradossali e meccaniche situazioni. Giustamente è stato detto che «par une étrange substi-

¹ G. PANNAIN, op. cit.

tution, le coeur qu'il leur (i personaggi) 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

Noi aggiungiamo che il musicista ha operato questa metamorfosi per un suo gratuito e indifferente spasso, senza impegnare nulla della propria umanità. Quale ben altra vita, tragica e dolorosa, infonderà qualche anno più tardi Strawinsky alle marionette di un teatrino di fiera della vecchia Russia!² Affiora nell'*Heure Espagnole* quell'umorismo caratteristico di Ravel che «vive del suo momento che è tutto nel piacere di farsi e di esaurirsi nel piacere».³

Una sensibilità ancora iscritta nell'orbita dell'impressionismo — se pure diversificata dalla musa debussiana — anima le pagine di *Daphnis et Chloé* (1906-11); lo rivela, fra l'altro, il sensuale epidermico indugiarsi in evocazioni paesistiche; quel simbolistico figurare la natura nel coro vocalizzante dietro la scena; tutto quel brusio di glissati, di tremoli, di delicati arpeggi che traspongono su un piano sonoro il mediterraneo paesaggio dell'antico mito, attraverso i tenui veli di un chiaro pomeriggio di primavera, nell'argentea luce lunare, nel tremulo accendersi dell'alba.

Negli anni in cui lavorava a *Daphnis et Chloé*, Ravel scriveva la suite per pianoforte a quattro mani *Ma mère l'Oye* (1908), che costituisce il primo e compiuto annunzio di quella serenità e purezza di sentimento che caratterizza gran parte della sua opera dai *Poèmes de Mallarmé* in avanti. Una pacata malinconia, qui ancora tocca in qualche momento da lievi leziosità, si incarna in una scrittura ferma; ora il suono non si sfalda più in mobili aloni, ma appare plastico e quasi rilevato. La materia sonora si chiude in un sistema di linee; l'aspetto essenziale del nuovo gusto musicale europeo, quello polifonico, già limpidamente si definisce in questa composizione. Si profila lo spirito del nuovo stile di Ravel.

*

Nelle opere di ispirazione popolare l'emancipazione di Ravel dall'impressionismo avviene in modo più immediato e spontaneo; quasi

¹ ROLAND MANUEL, *M. R. et son oeuvre dramatique*, Paris, 1928, p. 55.

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

³ G. PANNAIN, op. cit.

subito egli raggiunge un modo di esprimersi definitivo. Opere come l'*Habanera* (1895), l'*Alborada del gracioso* (1905), qualche momento dell'*Heure Espagnole* (1907), la *Rapsodie Espagnole* (1908), *Tzigane* (1925), *Bolero* (1929) — salvo alcune differenze inevitabili di scrittura, ma di ordine non essenziale — si possono considerare su un medesimo piano e idealmente quali punti di arrivo dell'espressione musicale raveliana. Ravel, nato nell'ambiente dell'impressionismo e per alcuni versi spiritualmente partecipe ad esso, è mosso, d'altra parte, da una costante preoccupazione formale e costruttiva, che è valore stilistico opposto e contraddittorio con l'impressionismo. Valori fortemente costruttivi sono connaturati ai frammenti dei ritornelli di strada, ai bruschi ritmi di danza, alle ebbre sviolate tzigane. È la melodia che taglia un contorno, la cadenza armonica elementare in cui si semplifica al massimo la dinamica di una frase, la dura insistenza ritmica che squadra l'organismo sonoro del pezzo.

In questo senso l'*Habanera* è una pagina di musica perfetta e definitiva nei riguardi dell'opera raveliana. L'inciso popolare entra nella composizione con la sua primitiva immediatezza. Questa intromissione di un *pezzo* di realtà non conduce alla pagina verista a cui talvolta è stato portato Chabrier (che tuttavia ha esercitato una forte influenza su Ravel); ma bensì a una pagina che — limitando opportunamente, per ora, la portata della parola — è sulla via della composizione surrealista. Non ancora nell'*Habanera*, ma già nell'*Alborada* e di più in *Tzigane*, Ravel si avvicina alle composizioni pittoriche surrealiste di Picasso. Lasciando per un momento *Tzigane* di cui parleremo più avanti, in questa musica di ispirazione popolare di Ravel è da vedersi l'annuncio di uno degli aspetti essenziali della nuova musica francese (e non francese soltanto). « Nous avons tous un épiderme sensible aux tziganes et aux marches militaires » dirà Cocteau¹ parlando della nuova musica e alludendo alle citazioni colte a volo nei tabarini e nei circhi equestri da Stravinsky, Satie, Milhaud, Sauguet, Auric, Ibert.

È interessante notare la posizione diversissima di fronte al motivo popolare assunta da Debussy e da Ravel. Debussy annulla i rozzi lineamenti del ritornello di strada e li riplasma facendone in

¹ JEAN COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin* (1918), in *Le rappel à l'ordre*, Paris, 1926, p. 20.

pieno una cosa sua. Nessuna nostalgia, in *Soirées dans Grenade*, per le singhiozzanti chitarre, per i sospiri della fisarmonica; ma un pieno canto alla profonda stellata notte mediterranea, ai profumi forti dei giardini: così, per conto nostro, si deve intendere quello scoppio di accordi al centro della seconda *estampe*. Al contrario, gli incisi spagnoleschi dell'*Habanera* e più tardi dell'*Alborada del gracioso*, spirano nostalgia di chitarre e di fisarmoniche, gusto per il loro astratto suonare, per quei pezzi di realtà che rappresentano.

Il ritmo della danza popolare, la lineare nitidezza del ritornello che risuona in un vicolo notturno o tra la folla di un mercato, offrono a Ravel quella precisione di eloquio a cui è portata la sua personalità di artista e che per altre vie ha lentamente raggiunto. Qui non esiste il precedente debussiano e la forzata necessità di assorbirlo e superarlo. Il segno nervoso e purissimo dell'*Alborada*, che è perfetta in ogni suo momento, rivela la sensibilità nuova e precorritrice del suo autore fin dal 1905. È questo un Ravel volto a cogliere in se stesso uno stato di lucido sogno, quasi geometrico nella sua chiarezza. Si anticipano le massime del *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'oeuvre est une partie d'échecs gagnée échec et mat. — Mettre un lapin dans un chapeau et sortir des cages, voila qui est bon... ».

Quanto spoglia e semplificata — appunto quasi geometrica — è la scrittura del *Prélude à la nuit* nella *Rapsodie Espagnole*, a confrontarla con i *Parfums de la nuit* della debussiana *Iberia*. La qualità timbrica, la stessa concezione grafica di questa musica sono realizzate su un piano di semplificazione dove la bravura tecnica si configura secondo un aspetto diverso da quello debussiano. La raffinatezza di Ravel gioca sul fatto tecnico, emergono elementi formali puri: dal profondo bruire di mille voci dell'orchestra debussiana, si passa alla valorizzazione di una linea che rabesca la pagina di partitura, di un fermo accordo che impernia un trapasso di armonia. La scrittura di Ravel si fa sempre più nitida, il suo segno sempre più preciso. Nella *Rapsodie Espagnole* vi sono quegli elementi quasi obiettivi, tratti dalla realtà di una cadenza ritmica, di un inciso melodico iberico, che concorrono alla realizzazione di una materia sonora lontana dalle divine ambiguità debussiane.

Ravel si trova sulla strada — pur senza averla mai percorsa fino al fondo — che conduce alle posizioni di un Satie, di un Milhaud, di uno Strawinsky.

*

Le *Valses nobles et sentimentales* (1911) — che hanno un'importanza fondamentale nell'opera di Ravel — costituiscono la *summa* della sua precedente esperienza musicale. Si precisa il carattere statico della dissonanza raveliana. L'immobilità delle armonie chiude entro precisi e secchi contorni le immagini musicali delle *Valses*. È un lavoro che riassume una tendenza e apre una strada verso l'avvenire. Singolarmente interessanti per la vitalità della loro scrittura armonica, le *Valses* sono l'espressione di un musicista spiritualmente vivo nel momento in cui sta compiendo una svolta decisiva per la propria arte. Al termine di un suo ciclo stilistico Ravel si porta sul piano della nuova musica europea. Se Ravel in questo momento si affaccia all'esperienza di Schönberg, ciò avviene per il fatto che in lui si è maturato un mondo nuovo, di cui le *Valses* sono una testimonianza. Si osservi come suona questo passo della prima *Valse*, con quell'ascendere del basso per intervalli di quarta:



Il suono si irrigidisce, si profila la nuova visione plastica del discorso musicale in contrasto con l'impressionismo. Se siamo ormai al di là della musa debussiana, siamo anche al di là dello spirito che animava la *Sonatina* o *Daphnis et Chloé*. Le *Valses* sono una pietra miliare nello svolgimento dell'arte raveliana.

L'anno 1913, coi *Trois Poèmes de Mallarmé*, segna per Ravel la conquista della melodia. È significativo che, nel momento in cui il mondo interiore del musicista si presenta liberato e purificato da quelle influenze che sulle opere anteriori avevano lasciato un segno — sia pure sempre più debole — egli naturalmente risolve i propri stati d'animo in un'espressione melodica. Nel valore lineare della melodia si concreta spontaneamente il sentimento raveliano. I testi, ormai remoti, di Mallarmé si rinnovano nello spirito che loro infonde il musicista. Debussy pure nel 1913 mette in musica tre poemi di Mallarmé: tutte le risonanze della poesia si rispecchiano fedeli nella musica debussiana; Debussy è il cantore di quel mondo, e tale si

conserva anche se, sulle soglie di una nuova epoca, nutra un'aperta e vivissima simpatia per uno dei più stupefacenti capolavori della nuova musica: *Pétrouchka*.

Con gusto nuovo Ravel canta la malinconia autunnale di *Soupir*. Il musicista attraverso la poesia è sceso al fondo dell'animo del poeta a cogliere il sentimento che nei versi si è incarnato, e lo fa suo e rivivendolo vi imprime il suggello della sua personalità nuova. Ecco Debussy ed ecco Ravel:

(Calmé et expressif)

Vers l'Ame attendri d'Octo - bre pâle et pur Qui mire aux grands bassins sa langueur infi-nie

(Senti. 60)

Vers l'Ame atten-dri d'Octobre pâle et pur Qui mire aux grands bassins sa langueur infi-me

Ravel segna con fermezza le curve della melodia che il fremito degli arpeggi non vela nè fa tremula. « En musique la ligne c'est la mélodie. Le retour au dessin entraînera nécessairement un retour à la mélodie ».¹ Ravel d'ora innanzi è uno dei protagonisti di questa tendenza di cui più tardi scriverà Cocteau.

Se i quattro tempi del *Trio* (1914) non sono tutti alla stessa altezza, e, in specie, si possono considerare mancati il secondo e il quarto; ciò non diminuisce la singola bellezza degli altri due, nei quali l'ispirazione del musicista si è fatta di una serenità insieme soave e austera, di una marmorea compostezza. Alla quasi femminile e delicata malinconia di un tempo (*Sonatina, Quartetto*) succede un sentimento più intenso, di una virile severità.

¹ J. COCTEAU, op. cit.

Questo spirito si continua e si approfondisce nel *Tombeau de Couperin*, abbozzato nel 1914 e finito nel 1917. I cinque pezzi che compongono questa *suite* per pianoforte sono delicati alla memoria di compagni caduti sul campo dell'onore. Un'austera malinconia, un senso pungente di umanità caratterizza queste musiche dalla mirabile sussurrata *fuga* al *minuetto*. Incredibilmente lontano è ormai il minuetto della *Sonatina*: « un Settecento sognato in un cespuglio di rose sorto per incanto fra Montparnasse e Montmartre ». ¹ Una coscienza nuova si riflette in questa musica, cui ha contribuito senza dubbio, oltre il naturale volgere dei tempi, il tragico sconvolgimento della guerra. D'altra parte nel senso della *Sonatina* o dell'*Heure Espagnole* non sarebbe più stato lecito avanzare, appunto dopo la guerra. ²

Dopo il *Tombeau*, che nel nome del grande musicista onorava alcuni compagni caduti in guerra, viene la *Sturm und Drang* di Ravel. È una sorta di seconda ondata del rinnovamento portata nella sua musica dalle *Valses* e dai *Poèmes de Mallarmé*. Uscito fuori dai cancelli d'oro delle *Histoires naturelles* e di *Daphnis et Chloé*, una nuova volontà di liberazione passa nell'animo del musicista. Nascono la *Valse* (1919) e la *Sonata* per violino e violoncello (1920-22). Non più una catena di danze ora lente ora vivaci, ma una sola lunga fantomatica danza. È musica per un balletto la cui vicenda si riduce a questo: « 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 ». Incatenati nello stringente ritmo si in-

¹ G. PANNAIN, op. cit.

² È interessante rileggere queste parole scritte nel 1916 da 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 ». È soprattutto rileggere questo emozionante finale di *La Petite auto* di GUILLAUME APOLLINAIRE (*Calligrammes*, Paris, 1925, p. 67):

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

seguono scomparendo e riapparendo richiami di Schubert e di Johann Strauss: è una coralità gemente e incalzata, una corsa affannosa. Risuona in questo lavoro un tragico senso di disorientamento, di fuga disordinata, un lamentoso S. O. S.

Al turbine romantico della *Valse* segue e si accompagna la *Sonata* per violino e violoncello. Dedicata alla memoria di Claude Debussy, in essa si staglia l'ombra dolorosa di Schönberg. Un amaro incrociarsi di linee che stridono sprizzando dissonanze di una durezza a cui Ravel non è mai stato avvezzo.



Su queste due opere di aperta e feconda crisi si impernia l'ultima produzione del maestro dall'*Enfant et les sortilèges* (1920-25) in avanti.

L'indifferenza umana dell'*Heure Espagnole* che compiva metamorfosi d'anime tra le persone della commedia e gli orologi e gli automi, è svanita ed è sorta tutta una delicatissima sensibilità, una umanità traboccante che giunge a fare del dialogo tra il bambino e la fata un casto ardentissimo duetto d'amore. Il tono fantastico e sognante della breve opera improvvisamente, a volte, si anima di una pungente umanità. La favola di Colette realmente ingenua e infantile, assume ambigui accenti attraverso la musica di Ravel. Il musicista si sostituisce ai protagonisti coi propri affanni; per un attimo; poi si ristabilisce l'equilibrio e la *fantasie lyrique* riprende il suo passo fatato. L'*Enfant et les sortilèges* è musica che rivela nel suo apparente aspetto di favola svagata, in cui la fantasia dell'artista si abbandona a una lunga spensierata corsa, un'intima inquietudine, un doloroso senso della vita. Le umanissime ultime pagine, dall'attacco del coro « il a pansé la plaie », vanno al di là del loro stretto significato. È uno scoppio di umana cordialità, un'emozione che trabocca, come quegli a cui un'estrema gioia richiami le lacrime. Nè vi è qui una nota fuori di posto, un momento in cui il sentimento cada nella retorica.

La fata e gli animali, vittime del capriccio del bambino, il bambino a sua volta vittima della piccola sommossa notturna degli ani-

mali, hanno condotto Ravel per la prima volta sulla soglia del pianto. La compassionevole tragicomica figura di Don Chisciotte, vittima di ogni sorta di disavventure, risveglierà nel nostro musicista accenti profondamente commossi quando nel 1932, prima di entrare nelle nebbie della follia, scriverà le *Trois Chansons de Don Quichotte à Dulcinée*.

Ormai la naturale espressione di Ravel si attua attraverso la melodia. Il valore espressivo delle *Chansons Madécasses* (1925-26) si concentra tutto nella linea del canto. La sensibilità melodica raveliana si è fatta così acuta, così piena e sufficiente, che quella che avrebbe potuto essere un'impressionistica notazione (quasi logicamente pensabile attraverso valori timbrici e armonici) si traduce in un'ampia e nuda melodia.

Andante quasi allegretto (♩ = 70)

Se vent du soir se lève; la lune commence à bril-

-ler au tra-vers des ar-bres de la mon-ta-gne.

Secondo uno spirito analogo è concepita la *Sonata* (1924-27) per violino e pianoforte, e in specie il primo tempo che richiama le ondulate oscillazioni della prima *Chanson Madécasse*. Attraverso una evoluzione di cui i presupposti si scorgono già nelle prime opere di Ravel, questo musicista, dopo essere partito da una posizione legata all'impressionismo, è giunto a realizzare espressioni musicali che si affiancano ai nuovi aspetti dell'arte francese. Il gusto della linea, il senso della materia sonora distesa a guisa di superficie colorata, ci richiama con insistenza il mondo pittorico di Henry Matisse.¹

¹ Così definiva Matisse, in un colloquio con Apollinaire, la propria posizione artistica: « 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., in *Il y a*, Paris, 1925, p. 129).

Una piccola composizione di singolare importanza a dimostrare il rinnovamento spirituale del nostro musicista è la lirica *Rêves* (1927) su testo di L. P. Fargue. È molto interessante rilevare la sovrapposizione della nuova personalità di Ravel su quella del poeta. La lirica di Fargue appartiene alla raccolta *Pour la musique*, che risale al 1898.¹ Parlando di questo momento dell'arte di Fargue, il Raymond² si richiama alla musica debussiana: «*Même impressionisme en profondeur, mêmes arabesques fluides, même raffinement délicat dans l'expression d'états d'âme incertains*». La quartina

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

ci richiama ancora, aggiungiamo noi, quella bellissima *Gare St. Lazare* di Monet (Istituto d'arte, Chicago).

Che cosa ne è di questo mondo, che non sorpassa la soglia del 1900, attraverso la musica di Ravel? Poche linee che contrapuntano con geometrica lucidità: il sogno si è mutato in allucinazione. Il ritmo mosso della quartina citata si chiude in un giro melodico gelido e silenzioso; si pensa al dono che quel poeta morto offre in cambio di una viva piccola formica:

A choisir il vous donne en échange
Des cadeaux plus obscurs que la main ne peut prendre:
.....
Le silence au milieu du tapage.³

Ravel ci fa provare il sottile brivido che suscitano certe nature in silenzio di De Chirico.

[Mod.^{to} (♩=96)]

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

¹ L. P. FARGUE, *Poèmes, suivis de Pour la musique*, Paris, 1919.

² Op. cit.

³ JULES SUPERVIELLE, *Pour un poète mort*, in *Les amis inconnus*, Paris, 1934.

La rapsodia da concerto, per violino e *piano-luthéal*, *Tzigane* (1925), si ricollega alla musica di ispirazione popolare di cui abbiamo parlato; ora non più isolata nel resto della produzione raveliana, ma con essa perfettamente livellata. Lo spirito di questo lavoro è affine a quello che anima la *Sonata* per violino e pianoforte o *Rêves*. I pezzi di realtà di cui è composta *Tzigane* rivelano più che in ogni altra opera consimile quel senso di cruda emotività che emerge da certe pitture di Picasso. « Picasso s'essaye d'abord sur ce qui se trouve à portée de sa main. Un journal, un verre, un 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'uno romance : *Ma Paloma* ». ¹ Si intende che Picasso giunge a conseguenze di vivezza espressiva, di novità pittorica a cui Ravel non è mai giunto, nè lo avrebbe potuto. Tuttavia i ritornelli colti a volo da un'orchestra ungherese hanno un valore assimilabile alla pipa o alla chitarra del pittore di Malaga. Si osservi la tagliente e realistica crudità di questo passo per solo *piano-luthéal*, incastonato in mezzo a tutto un succedersi di varie situazioni musicali :



Per essere di un paradossale virtuosismo, il *Bolero* (1929), se procede sull'orlo di un precipizio, si mantiene perfettamente in equilibrio fino all'ultima nota. Nell'incessante variare dei timbri prima delicatamente puri e poi via via sempre più associati, Ravel ci mostra fino a qual punto di morbosa tensione giunge il suo gusto per i puri valori di suono. La melodia che si ripete con inaudita insistenza diviene il *mezzo* nel quale si concreta il timbro: flauto, clarinetto, fagotto, clarinetto piccolo, oboe d'amore, tromba più flauto, sassofono.... Con moto lento ruota questa stupefacente girandola di timbri.

I due *Concerti* per pianoforte concepiti e scritti contemporaneamente (1931) oscillano tra un'atmosfera da circo equestre e un abbandonato e caldo melodizzare di quel carattere spagnolo in cui

¹ J. COCTEAU, Picasso, in *Le rappel à l'ordre*, Paris, 1926, p. 279.

Ravel ha inquadrato così spesso la sua ispirazione. Se molti ingredienti musicali, dalla frusta ai glissati degli ottoni, evocano, con motivi che recano quel misto di allegrezza e di nostalgia proprio degli addobbi di circo e di tabarino, un sentimento distaccato e scanzonato — si accentua in questi due *Concerti* un tono commosso e umanamente cordiale che è venuto sbocciando nel musicista col trascorrere degli anni.

Curioso fenomeno questa sorta di disgelo interiore che si è verificato in Ravel; culminante — a quanto ci è dato di conoscere — nelle *Trois Chansons de Don Quichotte à Dulcinée* (1932). La fantasia del musicista aderisce alla tragica follia di Don Chisciotte, ma senza un accento che la ironizzi. 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 di lei arrestare la corsa astrale della terra oppure offrirle la propria vita di cavaliere errante.

(Moderato)

Mais si vous devez que mon sang Est plus à moi.

qui à vous, ma Da-me. Je blê-m-rais des-sous le blâ-me

Motivi interiori di temperamento e motivi di ambiente hanno contribuito a rendere così ampio lo sviluppo spirituale e stilistico di Maurice Ravel. Da *Scheherazade* e dalla *Sonatina* a *Rêves* e alle *Trois Chansons à Dulcinée* la via è molto lunga e assai varia. Questo musicista — che è una delle più eminenti figure della musica francese moderna —, se non ha assunto rapidamente una posizione

stilistica definita nei riguardi dell'ambiente che lo precedette immediatamente e lo esprime dal suo seno, è venuto a trovarsi dopo il 1911 al fianco delle nuove esperienze musicali europee. Anche nei lavori di questo periodo sono rimasti in Ravel i segni di certo estetismo proprio dell'ambiente nel quale il musicista ebbe la sua prima formazione. La scelta di un libretto come quello dell'*Enfant et les sortilèges* o di testi come le *Chansons Madécasses*, tradotte dall'esotizzante Evariste Parny, negli anni tempestosi del dopoguerra, è segno di una minor sensibilità di fronte alle nuove situazioni spirituali; che furono atte piuttosto a produrre volta a volta lavori come *Socrate* o *Relâche* di Satie, la *Création du Monde* o *Le Boeuf sur le toit* di Milhaud, cioè la pagina di grande impegno o la violenta pagliacciata. Vero è che proprio nell'*Enfant et les sortilèges* Ravel, a tratti e d'improvviso, ci porta in un mondo che la favola di Colette non lascia sospettare: questi sono i momenti più alti dell'opera. E in essi è appunto da vedere la tempestività e l'attualità della musica raveliana di fronte ai tempi nuovi del dopoguerra.

ALBERTO MANTELLI.

NOTA. — Gli esempi sono riprodotti per gentile concessione degli Editori Durand & C., Paris, 4, Place de la Madeleine.