LA REVUE MUSICALE

DEUXIÈME ANNÉE 1er Avril 1921 NUMÉRO SIX

MAURICE RAVEL

Comme ces clameurs théâtrales font mal à présent à nos oreilles, combien nous sont devenus étrangers le tumulte romantique, le brouillamini des sens qui plaît à la populace instruite et toutes ces aspirations vers l'idéal, le sublime, l'amphigourique ! Non, si nous sommes guéris, nous avons encore besoin d'un art, d'un art tout autre, d'un art enjoué, léger, fugitif, divinement factice et plein d'une divine assurance, d'un art qui, comme une pure flamme, flamboie vers un ciel sans nuages. Avant tout un art pour des artistes, seulement pour des artistes !

FRÉDÉRIC NIETZSCHE.
(Nietzsche contre Wagner.)

Il n'est pas de plus glissant domaine que le domaine de la critique : on n'y dissipe d'habitude les malentendus que pour en créer de nouveaux, parfois plus dangereux. L'art d'un Maurice Ravel, par ce qu'il a d'essentiellement musical, n'offre guère de prise à l'exégèse littéraire ; peu de compositeurs ont été aussi mal compris que le musicien de *Daphnis et Chloé*, et il est piquant d'observer que ses plus acharnés ennemis l'ont inconsciemment mieux servi, bien souvent, que ses plus dévoués thuriféraires.

Chez Ravel, un sensualisme foncier laisse d'ordinaire peu de place aux langueurs du sentiment. Le « cœur », source de toutes les hérésies, n'a jamais égaré un artiste dont le tempérament profondément original et

l'esprit parfaitement lucide s'équilibrent par un continuel prodige. Une oreille d'une acuité merveilleuse, la plus fine peut-être qu'un musicien ait jamais possédée, un sens critique qu'on ne saurait prendre en défaut, se trouvent unis chez ce magicien qui sut toujours réaliser exactement ses rêves, sans efforts et sans cris. Ses plus menus ouvrages, à l'exception d'une ou deux bluettes un peu trop achalandées et d'ailleurs très anciennes, témoignent à l'envi d'une réussite précise, incontestable.

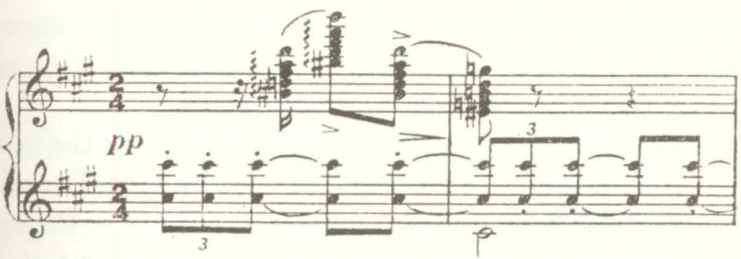
On voudrait d'abord montrer que de longs tatonnements n'ont pas été nécessaires à la réalisation de cet équilibre, que ce tempérament ne s'est pas péniblement dégagé d'encombrantes influences.

Il y a trente ans, les compositeurs français hésitaient entre l'imitation wagnérienne et la discipline du cloître franckiste, en fleuretant, à leurs moments perdus, avec la muse trop peu farouche du gentil Massenet, cependant que Saint-Saëns, revenu de tout parce qu'il avait été, comme l'exige Fantasio, « dans beaucoup d'endroits », s'installait à l'écart, dans la sécurité d'un néo-classicisme confortable. Mais déjà, tandis que les derniers échos du tonnerre wagnérien se perdent dans la brume, quelques chefs-d'œuvre se risquent à éprouver le pouvoir de leur premier sourire. Il ne semble pas qu'on ait assez marqué toute l'importance de cette année 1887, qui vit éclore *Le Roi malgré lui* de Chabrier, le *Requiem* de Fauré, la *Damoiselle Elue* de Debussy, sans oublier un imparfait et mince ouvrage, lourd de conséquences toutefois : *les Sarabandes* d'Erik Satie.

Le jeune Maurice Ravel, âgé de douze ans, ignore forcément ces prémices. Cependant, invinciblement attiré par la musique, il se juche sur le tabouret du piano et se plaît à retourner en tous sens l'accord de *septième majeure*, jouet magnifique, pour en extraire le suc essentiel, délicieux « frottement » de *seconde mineure*. M. Charles René, qui révélait alors au futur auteur des *Valses nobles et sentimentales* les arcanes de la basse chiffrée, avait accoutumé d'inciter ses élèves à lui remettre, indépen-

damment de leurs devoirs d'harmonie, de petits essais de composition qu'ils avaient licence d'écrire en toute liberté. Ces ébauches n'ont malheureusement pas été conservées ; M. Charles René se souvient toutefois très nettement de l'allure déjà personnelle d'un premier mouvement de *Sonate* et de certaines *Variations sur un choral de Schumann*, composés par l'élève Ravel : « Essais véritablement intéressants, nous écrivait naguère M. Charles René... Il y a eu une réelle unité dans son développement artistique ; sa conception de la musique lui est naturelle et n'est point, comme chez tant d'autres, la résultante d'un effort. »

Nous ne pouvons porter aucun jugement sur la *Sérénade grotesque* et *la Ballade de la Reine morte d'aimer*, pièce de piano et mélodie composées entre 1890 et 1894, et qui sont restées dans les cartons de leur auteur. Mais la première œuvre que Maurice Ravel ait livrée au public nous assure de la clairvoyance de M. Charles René : le style ravelien se révèle du premier coup, avec toutes ses caractéristiques, sa couleur si particulière, ses hardiesses harmoniques, et sa netteté de réalisation dans la *Habanera* des *Sites auriculaires* (1). Ce chef-d'œuvre d'art avisé et précis qui ouvre à la musique des horizons insoupçonnés, un musicien de vingt ans l'a conçu, qui suit encore, au Conservatoire, les cours d'harmonie de M. Pessard.

Or, ce n'est pas chez M. Pessard, ce n'est même pas chez l'audacieux Chabrier et pas davantage chez les Russes, que l'auteur de cette *Habanera* a pu trouver l'exemple de ces agrégations inouïes, appoggiatures qu'une invincible nonchalance empêche de se résoudre et qui viennent se frotter voluptueusement contre une infatigable et nostalgique *pédale* de dominante :

(1) Cette *Habanera*, orchestrée, mais non retouchée, est devenue le troisième morceau de la *Rapsodie espagnole*.

La plupart des artistes originaux éprouvent une gêne extrême à s'exprimer au sortir de l'Ecole, empêtrés dans les lacets d'une scolastique trop longtemps imposée. L'harmonie, le contrepoint ni la fugue n'ont jamais gêné un Ravel, au contraire. Et cela, qui prouve l'originalité foncière et indélébile du musicien, montre aussi l'excellence de ses maîtres, MM. Gabriel Fauré et Gédalge en particulier, à qui l'auteur du *Quatuor en fa* et du *Trio* n'a pas dédié sans raison deux ouvrages qui comptent au nombre de ses meilleurs.

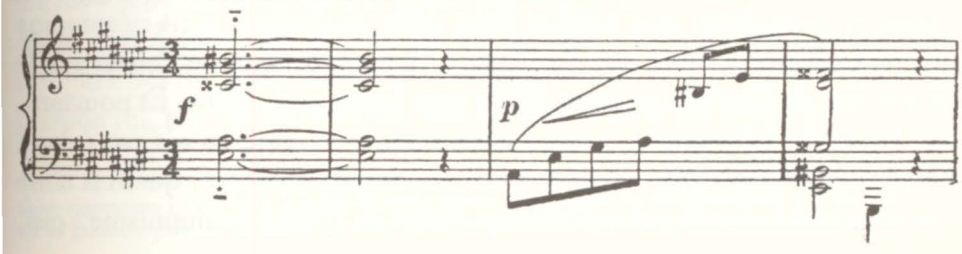
Ce n'est donc pas un forçat libéré qui abandonne le Conservatoire après la si désobligeante levée d'écrou que lui signent les membres de l'Institut. (Ceux-ci privent, en effet, de son pécule de sortie, en refusant de le laisser monter en loge pour le concours de Rome, un candidat qu'ils avaient couronné quatre ans auparavant). C'est un homme libre qui a su tirer dès l'abord un excellent parti de l'enseignement classique et qui, riche déjà de sa *Habanera*, de ses *Jeux d'Eau*, de sa *Schéhérazade* et de son admirable *Quatuor*, n'a rien à oublier, ayant déjà fait son choix et rejeté l'inutile. Un tel état d'esprit est extrêmement rare. Il indique que, dès l'origine, l'esprit critique le mieux avisé a régi la sensibilité mesurée du musicien.

Les influences n'ont jamais tyrannisé beaucoup Maurice Ravel. La plupart d'entre elles paraissent, chez lui, moins subies que recherchées. Entre toutes, celle de Chabrier s'affirme particulièrement importante et nous savons que le compositeur de la *Rapsodie Espagnole* n'a jamais cessé de chérir le maître d'*España* et de la *Joyeuse marche*.

On l'a dit, on ne l'a peut-être pas assez répété : Chabrier est, avec Gabriel Fauré, le véritable précurseur de la nouvelle école française. C'est par eux que la renaissance de notre musique a commencé. Ravel qui doit à celui-ci les conseils d'un goût attique et d'un art discret et concis, a demandé à celui-là l'exemple d'une écriture harmonique audacieuse, d'une

verve rythmique admirable, et lui a emprunté cette dilection pour les couleurs vives et pures, les tons crus qu'on n'étale pas au petit bonheur, mais dont on ménage savamment l'effet. C'est évidemment dans la *Joyeuse marche*, dans le *Roi malgré lui* et dans la troisième *Valse Romantique* que Ravel a d'abord entendu ces enchaînements de *neuvièmes* inédits et ces successions chromatiques d'accords de *quarte et sixte* sur *pédale*. Mais si la *Habanera* de Chabrier précède de dix ans celle de Ravel, la contexture de ces deux morceaux est complètement différente ; seule, la parité, d'ailleurs inéluctable, des rythmes, pourrait indiquer la filiation.

A cette influence primordiale, il convient d'ajouter celle de Chopin, de Liszt et celle de Rimsky-Korsakoff. Si Ravel doit un peu à Chopin et beaucoup à Liszt les rudiments de son ingéniosité pianistique, c'est au seul Rimsky qu'il a voulu demander les principes de l'orchestration. Ici la descendance est directe, et, de ce point de vue, on peut considérer Ravel comme un disciple du magicien du *Conte féerique*, au même titre qu'un Igor Strawinsky, lequel reçut effectivement les conseils du maître.

On est trop tenté de diminuer l'influence de M. Erik Satie sur les compositeurs qui cherchaient leur voie environ 1890. Cela tient à plusieurs raisons, et, singulièrement, à la mauvaise volonté de M. Satie lui-même, qui voue un profond dédain et quelque hostilité à ses travaux anciens, cédant, ici comme ailleurs, à la tenace passion du renouvellement qui l'anime, et qu'on découvre à la base de la fantaisie contradictoire et parfois cruelle que le musicien de *Socrate* apporte à toutes choses. On sait que ce têtu novateur pousse l'ingratitude jusqu'à ne plus vouloir entendre parler, à présent, de ses *Sarabandes* prophétiques, et de son étonnant *Fils des Etoiles*. L'emploi si particulier et si neuf qu'il fait des accords de *neuvième* dans la seconde *Sarabande*, écrite en 1887 :

les mystérieuses agrégations de *quartes* superposées, par quoi s'ouvre le prélude du premier acte du *Fils des Etoiles*, n'ont pourtant rien perdu, après six lustres, de leur saveur, et l'on conçoit l'enthousiasme que dût éprouver Maurice Ravel lorsque M. Satie (que M. Ravel père avait rencontré au café de la *Nouvelle Athènes*, à la table du graveur Marcelin Desboutin) voulut bien lui dévoiler les trésors qu'il venait d'extraire, avec autant de hardiesse que de gaucherie, des profondeurs d'un instinct génial.

Cet enthousiasme, nous allons en retrouver l'écho dans *Sainte*, tout illuminée des reflets d'un plain-chant liturgique que chérissait, à cette époque, le musicien de la Rose + Croix ; nous le retrouverons même, beaucoup plus tard, dans *ma Mère l'Oye* où la Belle et la Bête se souviennent, en valsant, des *Gymnopédies*. Et ce n'est pas par hasard que le compositeur des *Poèmes de Mallarmé* a fait hommage naguère, au compositeur des *Sarabandes*, de *Surgi de la croupe et du bond* qui est sans doute, de tous ses ouvrages, celui auquel il attache le plus grand prix.

On s'est étonné, peut-être, de n'avoir pas encore vu évoquer dans cette étude, à propos des musiciens qui ont influencé Maurice Ravel, la grande mémoire de Claude Debussy.

Au vrai, si les esprits lucides et de bonne foi ont toujours fait le départ entre le tempérament, le style et l'esthétique propres à chacun de ces maîtres, ils n'ont pu dissiper tout à fait cependant l'étrange confusion qui pousse quelques court-voyants à soutenir contre toute raison et contre toute apparence le debussysme d'un Maurice Ravel. On s'étonne que des « raveliens » sincères, sans tomber dans cette confusion, aient néanmoins quelque tendance à juger que l'influence du compositeur de *Pelléas* sur le compositeur de *Daphnis* est assez faible sans doute, mais réelle. Et pourtant, taxer Ravel de debussysme, c'est, à notre sens, avouer qu'on n'a pas éclairé sa lanterne, c'est prouver surtout, avec une cruelle évidence, qu'on n'aime ni ne comprend bien Ravel ni Debussy. Serait-ce l' « impressionnisme » qui,

à force de faire cligner les paupières, intronisa cette critique myope, passionnée pour l'indistinct et trop portée à oublier, dans son désir « d'épouser le rythme interne des choses » et « d'imiter la pure mouvance de la musique » (1), que critiquer c'est, par définition, juger en séparant et non point confondre les contradictoires ?

On nous excusera de renouveler, un peu longuement, un débat suranné, dans l'intention de mettre mieux en valeur, s'il se peut, les particularités de l'art de Ravel.

La croyance au debussysme de Ravel provient d'une connaissance insuffisante des sources communes auxquelles les musiciens français se sont abreuvés avec délices, il y a trente ans. En outre, plusieurs personnes sont dupes, en la conjoncture, des apparences chronologiques.

Nous avons insisté plus haut sur l'originalité foncière de Ravel. La *Habanera* — écrite, ne l'oublions pas, huit ans avant la *Soirée dans Grenade* — nous en donne une preuve manifeste.

Plus âgé de treize ans que Ravel, Debussy procède petit à petit, avec une nonchalance exquise, à la découverte de son génie. Ravel à vingt ans est déjà Ravel. Debussy au même âge se promène de Chabrier au Wagner de *Parsifal*, avec de courtes escapades du côté de Massenet. Ces hésitations sont d'ailleurs pleines de charme, et l'on sait qu'une longue formation de la personnalité ne diminue en rien la valeur d'un artiste. Il s'en faut bien. Wagner n'a pas mis peu de temps à dégager sa vraie nature et, d'autre part, le sort habituel des petits prodiges n'est que trop bien connu. Si nous insistons sur ce point, c'est afin de montrer que le debussysme et le ravelisme sont deux courants parallèles, issus de sources en partie identiques.

Il est donné au génie de Claude Debussy de faire entendre le premier, en 1894, à trente-deux ans, le chant nouveau, l'admirable *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, qui est un des chefs-d'œuvre de la musique. Debussy, qui aura des disciples, a déjà des compagnons de victoire. Un, surtout, qui, comme lui, n'a pas recueilli en vain les confidences de Schumann, de Cho-

(1) M. Benda a fort justement stigmatisé ces tendances dans son *Belphégor*. Malheureusement, sa thèse rigoureuse l'entraîne à quelque injustice envers la musique et à tels paradoxes qui, pour séduisants qu'ils puissent paraître quelquefois, n'en sont pas moins inacceptables, pour un musicien tout au moins.

pin, de Liszt, des Russes, de Chabrier et du musicien de la Rose + Croix.

La similitude des influences explique suffisamment, croyons-nous, la présence des quelques éléments qui sont communs au style des deux musiciens. Mais comme cela est peu de chose vraiment, et comme ces faibles liens sont impuissants à réunir, en dépit qu'on en ait, deux hommes et deux arts qui s'opposent, le plus souvent, comme jour et nuit.

Debussy est sensualité et sensibilité. Un instinct merveilleux le mène, une pudeur exquise remplace pour lui la férule de la froide raison et modère, avec un tact infini, la voix indiscrète des passions. L'enseignement de l'Ecole, il le confesse, l'a troublé jusqu'à l'empêcher un temps de composer. Il faut qu'il oublie tous ces préceptes, toutes ces formules inhabiles à le toucher et que, relégués dans le subconscient, ils jouent humblement leur rôle subalterne. Dans l'excellente et profonde étude qu'il a consacrée au « Lyrisme intime de Claude Debussy » dans la *Revue Musicale*, M. Godet nous livre deux hexamètres burlesques qui ne ravissaient pas sans raison, au temps de sa jeunesse, le musicien des *Nocturnes* :

Pour chanter, cher oiseau, dis-moi, comment fais-tu ?
Eh bien ! j'ouvre le bec et je fais : tu tu tu.

Chez Debussy une distinction native et cette peur de rompre le silence pour clamer ce qui n'a jamais besoin d'être proféré à haute voix, mais suggéré confidemment, n'ont jamais permis au « *tu tu tu* » de passer les bornes de la discrétion.

Ah ! frappe-toi le cœur, c'est là qu'est le génie.

s'écrie Musset en un hexamètre plus prétentieux. Si c'est vraiment du cœur que venait son génie, un Claude Debussy n'a jamais éprouvé le besoin de frapper dessus. Ses chants émus conservent une retenue que rien n'altère, et, par une sorte de miracle, l'esthétique de la sensibilité échappe, privilège sans doute unique, aux écueils funestes du romantisme.

Rien de semblable chez Ravel, qui est intelligence et sensualité (1).

(1) *Intelligence, sentiment, sensualité* : en usant de ces termes, nous suivons très modestement la théorie platonicienne de l'âme triple. Il s en faut qu'une telle division ait quelque chose d'absolu. Mais elle nous

Un sens critique aigu, servi par une mémoire prodigieuse, surveille ici les feux de l'inspiration et propose à point nommé la formule exacte des plus mystérieuses magies. Comme le dit Emile Vuillermoz, « il sait l'inconnaissable, pétrit l'impondérable, jongle avec les atomes et les ions ».

L'artifice ni l'artificiel ne répugnent à cet enchanteur qui ne rougit pas d'être parfois un illusionniste. S'il ne faut pas que nous nous apercevions que la caisse est à double fond, il est indispensable qu'il le sache, lui, et fort exactement. Un bon enchanteur ne doit jamais être la dupe de ses propres enchantements, sous peine de manquer son sortilège. Aussi voit-on Ravel, avec une juste horreur du *procédé*, attacher à l'*effet* une grande importance.

La sensibilité debussyste ne saurait s'exprimer dans le cadre étroit des formes dites classiques. Les gabarits qu'on lui propose à l'école, avec des sourires engageants, répugnent à son invincible amour de la fluidité. Chez Debussy plus que chez tout autre artiste, peut-être, la distinction de la forme et du fond est parfaitement illusoire. L'architecture de ses œuvres, très ferme cependant, défie l'analyse. Cette fermeté et cette unité-là se réalisent par la mystérieuse affinité des éléments musicaux employés. C'est ce qu'il exprimait lui-même en opposant le développement d'*idée* au développement de *forme* (1). « De même, nous dit M. Laloy (2), que la note, pour une telle imagination, attire la note, l'idée appelle l'idée... C'est le secret de l'unité qui n'est pas assurée par des moyens extérieurs, n'a pas ses signes de reconnaissance, mais se fie à la suite naturelle des impressions, C'est l'unité d'un caractère, celle d'un paysage ; c'est, enfin, l'unité du ton, si l'on entend ce mot, non dans l'expression étroite de la théorie musicale, mais au sens moins défini que lui accordent les poètes et les peintres. »

a paru propre à nous faire mieux entendre. Il y a — Dieu merci ! — assez de tendresse dans l'œuvre de Ravel, assez de spiritualité dans celle de Debussy pour briser nos cloisons trop étanches.

(1) Propos rapporté en 1912 par M. Erik Satie.

(2) *Claude Debussy* (Dorbon), livre d'une pénétration merveilleuse et qu'on interrogera jamais en vain au sujet du maître de *Pelléas*.

Ce n'est pas dans l'œuvre de Ravel qu'on trouvera la religion du *lied à cinq compartiments* ni le culte de la *forme-sonate*. Mais briser le moule lui paraît trop facile. De plus, il sait que tels périls ne valent pas la peine d'être courus. Mieux que personne, il connaît les dures réalités qui se cachent derrière les poncifs vermoulus. Il ne les bousculera donc qu'à bon escient, avec une cruelle prudence, et joue avec les formes musicales comme le chat avec la souris. Ecrit-il le premier mouvement d'un quatuor à cordes? Il voit d'abord où le bât blesse la forme *sonate* et, considérant la réexposition, se refuse à transposer sa « seconde idée » du « relatif » au ton principal. En conséquence, il ne change rien à l'exposé primitif de cette seconde idée, il se borne à déplacer, au grave, un *pizzicato* de violoncelle. Ainsi, sauvant l'honneur de la tradition, il remplace du même coup la platitude ordinaire des réexpositions par un plaisir inattendu.

On pourrait appréhender que tant d'ingéniosité raffinée ne nuisît à l'expression et ne brisât l'élan. Mais ce même quatuor qui nous offre l'exemple de l'artifice, ne nous montre-t-il pas aussi la course sereine d'une jeunesse enivrée de sa puissance?

« Les sages, note quelque part l'admirable P. J. Toulet, jettent leur vie au plaisir comme Tiepolo son argenterie à l'Adriatique : après avoir tendu des filets sous les fenêtres. » Si l'instinct fait faire à Ravel ses plus rares découvertes, tenez pour assuré qu'elles ne seront point gaspillées. En jetant son inspiration au plaisir, le musicien ne manquera pas de la recueillir exactement dans ces filets aux mailles serrées dont nous nous plaisons à éprouver ici la solidité.

La discrétion et jusqu'à la nonchalance exquise du tour mélodique est un des charmes essentiels de l'art debussyste. La mélodie ravelienne est toute différente : souple mais extrêmement nette, elle a des contours fort accusés avec quelque chose d'italien, dans le sens où l'on évoque l'italianisme d'un Mozart, d'un Schubert, d'un Weber même ou d'un Chopin. Le type de la mélodie ravelienne nous est fourni par le thème initial d'*On-*

dine, ainsi que par le radieux lever du jour de *Daphnis et Chloé* où, sans emphase ni redondances, un chant grave et tendre jaillit des voix profondes de l'orchestre et s'épanouit d'aise sous la caresse murmurante des flûtes.

Mais la mélodie, le vieux Rameau le pressentait déjà il y a deux siècles, ne saurait être conçue indépendamment de l'harmonie qui la guide et qui est sa condition de vie.

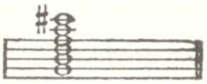
On a beaucoup écrit sur les particularités du langage harmonique contemporain. Malheureusement, tel qui ignore la syntaxe dispute trop volontiers de l'orthographe, et cet état d'esprit n'a pas peu contribué à créer des confusions qui obscurcissent bien inutilement un débat suffisamment complexe par lui-même.

On sait — le sage Reber nous l'accorde expressément — que « la résonnance d'une corde ou d'un tube sonore est le principe physique et matériel de notre musique » et M. Jean Marnold a judicieusement montré que la sensibilité musicale « déchiffrant la nature » gravit l'échelle des harmoniques naturels d'un pas sans cesse accéléré, l'oreille s'accoutumant peu à peu à admettre comme « accords » puis comme « consonnances » des agrégations de plus en plus complexes. Cependant, la curiosité des grammairiens se limite encore aujourd'hui à l'étude des « neuvièmes ». Mieux, le terrible Reber n'en admet qu'une, l'accord de *neuvième de dominante* et son dérivé artificiel, l'accord de *neuvième mineure*. La conspiration du silence qu'on organise ainsi, en dépit de Gevaert, autour des accords de *neuvième* de seconde et de troisième espèce (1) *(ré, fa, la, do, mi — do, mi, sol, si, ré)*, ne cause pas un petit préjudice à l'exégèse ravelienne, car le musicien des *Valses nobles et sentimentales* a voué une tendresse toute particulière à ces agrégations incisives, au lieu que Debussy se plaît plus volontiers à l'enchaînement des sensuelles *neuvièmes naturelles*. Si l'on s'en tient au Traité de Reber et au langage des conservatoires, il faudra de toute nécessité, pour justifier des agrégations plus complexes, recourir à l'arsenal de la scolastique qu'on n'a jamais pris sans vert : Quelle complaisance ! Les *pédales*, les *anticipations*, les *appoggiatures* doubles, triples et quadruples

(1) Également artificiels d'ailleurs, mais dérivés logiques des accords de *septième de seconde*.

se proposent à tout propos et hors de propos. Ces explications sont pourtant expédientes, parfois, et l'on fera bien de ne pas les négliger dans les dissections harmoniques des ouvrages de Ravel (1), car l'auteur n'en fait pas fi : son orthographe musicale en témoigne incontestablement, et vous pouvez tenir pour assuré, par exemple, que le strident accord qui ouvre le champ à la première *Valse noble*, est, dans l'intention du compositeur, une *septième de dominante sur pédale avec double appoggiature*.

On nous permettra toutefois de considérer comme une entité l'accord de *onzième naturelle*



ainsi que l'accord de *treizième*, son successeur *(sol, si, ré, fa, la, do ♯, mi)*, qui sont entrés tous deux dans le langage musical courant.

En nous excusant de cet exposé pédantesque, nous rappelons que l'originalité d'un style tient toujours moins à la nature des éléments employés qu'à leur disposition et à leurs réactions réciproques. Des accords isolés n'ont que peu d'intérêt en soi ; ils valent surtout par la place qu'ils occupent dans la trame musicale, les singularités de leurs renversements et de leurs enchaînements.

Ici encore, Debussy et Ravel s'opposent tout à fait. Le premier se plaît davantage au jeu des *neuvièmes* et des *onzièmes* naturelles, le second préfère les *septièmes* et les *neuvièmes* « *de seconde* ». La dissemblance de la couleur harmonique s'accuse d'avantage encore dans l'usage de l'accord de *quinte augmentée (do, mi, sol ♯)*, père de la trop complaisante gamme par tons entiers ; calamiteuse famille, soit dit en passant, qui, en quelques années, a étendu ses ravages sur la musique au point de rendre inaudible maint ouvrage intéressant par ailleurs. Cet infatigable bouche-trou et cette bonne à tout faire de la musique font partie de l'héritage de Liszt et de Dargomyzky. Mais ce n'est pas Debussy qui en a galvaudé l'emploi : ce sont ces amateurs

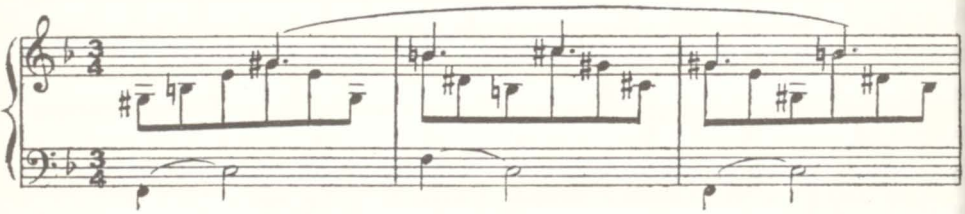
(1) On consultera avec fruit, sur ce point, la bonne *Etude sur l'Harmonie moderne* de M. René Lenormand *(Editions du « Monde Musical »)* et les précieux *Eléments d'Harmonie*, de M. Jacques Durand *(Durand et Cie)*, ceux-ci judicieusement conçus à l'usage des débutants.

malhabiles dont la naïveté n'excuse tout de même pas la sottise, et qui, pour un peu, feraient imputer au maître le manque de tact de ses imitateurs. La gamme par tons entiers (et je suis désolé de n'être pas du tout d'accord, sur ce point, avec M. Paul Landormy) appartient si peu au style de Ravel, qu'on n'en découvre qu'un seul exemple dans toute son œuvre, à la 52e mesure de la *Malaguena* de la *Rapsodie Espagnole*. De plus, l'harmonisation de cette gamme n'a, en l'espèce, aucun rapport avec l'accord de *quinte augmentée*. Quant à l'accord de *quinte augmentée* lui-même, et cela est tout particulier à l'harmonie ravelienne, il ne paraît ici, le plus souvent, qu'en tant que partie intégrante de l'accord de *onzième* naturelle (*fa, la, do* ♯ dans l'exemple cité plus haut). Nous n'en voulons pour exemple que l'exquis *Grillon* des *Histoires Naturelles*, où l'harmonie est presque continuellement basée sur un accord de *onzième ;* la *quinte augmentée* se présentant d'abord seule, puis se complétant au grave.

Il n'est bruit, depuis peu, que de « polytonie ». Une grande association symphonique n'a même pas hésité à ranger sous ce vocable inconnu les œuvres de deux jeunes compositeurs et... les *Meistersinger* de Wagner. Sans vouloir intervenir ici dans cette irritante question, nous nous contenterons de suggérer, avec timidité, que la « polytonie » supposerait, en bonne logique, une entente précise de la tonalité qui fait précisément défaut à la plupart des musiciens « avancés ». Ajoutons que la simple résonnance naturelle produit des accords de *treizième*, où il est loisible de distinguer l'amalgame de trois tonalités distinctes.

Si l'on veut entendre par « polytonie » la superposition de plusieurs éléments musicaux respectivement réalisés avec exactitude dans des tonalités différentes, nous avouons n'en connaître aucun emploi quelque peu suivi.

Ceux qui veulent, malgré tout, rendre hommage à cette divinité encore incertaine, trouveront dans la musique de Ravel plusieurs sujets d'édifi-

cation, et voici un passage des *Valses nobles et sentimentales* qui, sans doute, ne sera pas jugé « monotone », encore que le petit jeu de l'appoggiature puisse le justifier parfaitement :

L'orchestre de Debussy est tout instinctif. De là vient son charme mystérieux, sans précédent dans la musique et peut-être, quoi qu'on dise, sans lendemain.

Si les partitions de Weber, de Berlioz et de Rimsky-Korsakoff offrent une incessante leçon d'orchestre, il est permis de penser que Debussy a emporté dans sa tombe trop vite ouverte, le secret qui donne à ses chants une couleur inconnue. L'apprenti compositeur qui s'obstine à apprendre l'orchestration dans les *Nocturnes*, *la Mer* et l'admirable *Ibéria*, est un homme perdu.

Les chefs d'orchestre n'ignorent pas la difficulté que présente presque toujours la mise en œuvre de ces merveilles, où l'équilibre volontairement instable des sonorités doue l'ensemble instrumental d'une vie frémissante. Sans qu'on s'en puisse expliquer les raisons, les mêmes musiciens et le même chef « réussiront » ou « manqueront » les *Nocturnes* le même jour, dans la même salle, ainsi qu'on voit un maître-queux ne pouvoir garantir le succès de telle préparation culinaire. Or cela n'est pas vrai au même titre de toute espèce de musique, et celle de Ravel, comme celle de Rimsky, pour si difficile qu'en puisse être parfois l'exécution orchestrale, ne présente pas le même caractère d'instabilité. Il faut le répéter, c'est au compositeur du *Capriccio Espagnol* et de *Mlada* que le futur auteur de *Daphnis et Chloé* a demandé les principes de l'orchestration. Mais il a été plus avant que son initiateur dans l'étude de la chimie des timbres. Aussi précis mais plus fin encore et beaucoup plus discret que celui de Rimsky, l'orchestre de Ravel donne l'impression de l'absolue pureté par des moyens

à la vérité très complexes. Ennemi des « mélanges », Ravel est le maître des « combinaisons » légères et savamment dosées. Il est, actuellement, avec Igor Strawinsky, l'homme du monde qui sait le mieux ce que pèse un trombone, un son harmonique de violoncelle, ou un coup de tam-tam *pianissimo* au regard de tel ou tel groupement orchestral.

Si le chef a de la précision, si les exécutants observent exactement les nuances, cette magie s'opère instantanément, sans recherches d'équilibre et sans tâtonnements.

Tant d'habileté a porté Ravel à opérer des transmutations très délicates, et plusieurs de ses pièces de piano en ont connu de tels agréments qu'on se prend à douter si tel morceau d'apparence essentiellement pianistique n'a pas gagné quelque chose au change. On ne s'est pas fait faute de blâmer ces tours de passe-passe : leur constante réussite porte en soi sa meilleure justification.

L'originalité des pièces de piano de Ravel a été fréquemment remarquée. On ne saurait valablement aborder cette partie de son œuvre sans noter que, dans cette voie au moins, l'auteur des *Jeux d'Eau* fut quelque peu le précurseur de l'auteur des *Jardins sous la pluie*.

C'est en étudiant Liszt et Chopin que Ravel s'est avisé du rôle insoupçonné que la couleur pouvait jouer au piano. En allégeant l'écriture, en équilibrant les souples arabesques des *Jeux d'Eau*, il n'a pas seulement écrit un curieux morceau : composé en 1901, cet ouvrage marque indiscutablement le point de départ d'une nouvelle musique de piano. C'est ce que comprit à merveille, autrefois, M. Camille Mauclair, dont l'imagination... picturale se complaisait, quand parurent les *Miroirs*, à évoquer la rencontre charmante du chantre des *Oiseaux tristes* et de Lorelei pour ne plus voir, il est vrai, par la suite, dans le maître de *Daphnis*, qu'un cuisinier remuant « une salade russe très raffinée où se dissimule un perce-oreilles, la bête héraldique que M. Ravel a choisie pour son blason (1). »

C'est Ravel qui a arraché au clavier des confidences jusqu'alors insoupçonnées par l'opposition subtile des valeurs sonores, suggérant la dispa-

(1) *Le Courrier Musical*, 15 juin 1912.

rité des timbres et transformant le piano en une sorte de discret orchestre. Il n'est pas niable qu'à cet égard il ait très nettement précédé Debussy. M. Pierre Lalo, qui eut l'honneur de recevoir sur ce point une lettre de Maurice Ravel, nous permettra de la retrouver dans *Le Temps* du 9 avril 1907 : « Vous vous étendez assez longuement, écrit l'auteur des *Miroirs*, 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*, œuvres pour lesquelles je n'ai pas besoin de vous dire mon admiration passionnée, mais qui, au point de vue pianistique, n'apportaient rien de bien neuf. J'espère que vous voudrez bien excuser cette légitime revendication. »

Il est malaisé de fixer les stades d'évolution d'un artiste qui parvient seulement à l'âge de la maturité, et dont l'art, vraisemblablement, nous ménage bien des surprises. Il est possible, pourtant, de distinguer, chez Ravel, après une première période de production qui irait de 1895 à 1905, de la *Habanera* aux *Miroirs*, période d'activité juvénile dont le point culminant est assurément le radieux *quatuor* en *fa*, une seconde « manière », si l'on peut dire, qui s'élabore dans les *Histoires Naturelles* pour aboutir en 1913 à ces *Poèmes de Mallarmé* et à ce *Trio* qui marquent, à notre sens, les plus hauts sommets de l'œuvre actuelle de Ravel.

Dans les *Histoires Naturelles* la ligne s'affermit, l'harmonie se fait plus incisive, plus personnelle encore et plus nette. Le style, clarifié, se dépouille du superflu et parvient à s'exprimer avec une exactitude, une limpidité parfaites. L'*Heure Espagnole* est contemporaine des *Histoires Naturelles* : il y paraît. On sait que les Parisiens envient aux Bruxellois et aux Londoniens cette comédie en musique qui marque, pour nous, la renaissance de l'opéra-buffa. Les meilleurs dons de Ravel s'y unissent à merveille, animés par une verve ironique ou fallacieusement sentimentale.

Gaspard de la Nuit et les *Valses* méritent une mention particulière. Ces dernières surtout montrent de constantes recherches harmoniques, affirmant une évolution très hardie, qui fait présager l'extrême raffinement et le style sublimé des *Poèmes de Mallarmé*, d'une part, et dont nous retrouvons les effets dans les plus récents ouvrages du compositeur : *la Valse* notamment.

Dans ces *Valses nobles et sentimentales* où revit, par un miracle enjoué, le sourire adorable de Schubert, les amateurs d'agrégations inouïes et, nous l'avons vu, de « polytonie », trouveront une abondante pâture ; de leur côté, les pianistes s'enchanteront de ces pages qui réclament plus de goût dans l'équilibre des sonorités que de virtuosité proprement dite.

Il n'est pas dans notre dessein de passer en revue toute la production de Ravel. Il convient de signaler cependant l'importance de *Daphnis et Chloé*, où le ballet peut-être a fait tort à la symphonie chorégraphique. Car c'est, à la vérité, une immense symphonie que ce poème orchestral éclatant de puissance sans emphase, tout empreint d'une lucide, sereine et forte tendresse. Mais, de toutes les œuvres de Ravel, celle qui présente à nos yeux le plus haut intérêt, c'est le *Trio* pour piano, violon et violoncelle, où se résument, avec une concision merveilleuse, les dons les plus rares et les qualités les plus profondes du musicien.

Au moment où les théories de « l'art dépouillé » défraient la chronique « d'avant-garde », il n'est pas inutile de marquer que c'est un Ravel qui nous a donné jusqu'ici la plus éloquente illustration de cette esthétique-là.

Une telle tendance n'est certes pas neuve : notre musique, qui tâche à se défendre, aujourd'hui comme hier, contre la littérature, le faux pittoresque et contre quelque mollesse dans l'expression, doit se garder, suivant le bon conseil de Max Jacob, de confondre « l'art dépouillé avec les dépouilles des arts ».

Claude Debussy, cet « impressionniste » qu'on a si faussement accusé d'avoir tout brouillé, fut un des premiers à démêler ces impérieuses nécessités, qui écrivit (1) : « Epurons notre musique, appliquons-nous à la décon-

(1) Bulletin de la S. I. M. 1er Novembre 1913.

gestionner, cherchons à obtenir une musique plus nue. Gardons-nous de laisser étouffer l'émotion sous l'amoncellement des motifs et des dessins superposés. Comment en rendrions-nous la fleur ou la force en conservant la préoccupation de tant de détails d'écriture, en maintenant une impossible discipline dans la meute grouillante des petits thèmes qui se bousculent et se chevauchent pour mordre aux jambes le pauvre sentiment qui cherche bientôt son salut dans la fuite! En règle générale, toutes les fois qu'on pense à compliquer une forme ou un sentiment, c'est qu'on ne sait plus ce qu'on veut dire ».

Il a été donné à Ravel de faire du rêve de son illustre confrère une tangible réalité. Cette musique plus nue, son *Trio* nous l'apporte. Jamais les matériaux d'une œuvre n'ont été mieux appropriés à leur destination. Le pittoresque, comme l'a fort bien vu Louis Durey, s'y fait tout juste sentir pour en alléger l'esprit. La polyphonie, aussi légère que puissante, se borne à l'essentiel sans rien perdre de son pouvoir d'allusion. Si cruellement disparates, d'ordinaire, les sonorités du piano et des instruments à cordes s'unissent par un délicieux prodige. L'harmonie mène doucement sa fille chérie : cette mélodie tour à tour incisive et souple, qui va son chemin avec une divine sécurité. Jamais Apollon et Dyonisos n'ont été liés d'une aussi vraie, d'une aussi tendre amitié. Ce *Trio* qui est « classique » dans le sens où classicisme veut dire perfection concise, est un des chefs-d'œuvre de la musique de chambre.

Les jeunes compositeurs de France et d'ailleurs ne sauraient méconnaître l'importance d'un art qui leur montre le chemin du royaume qu'ils s'efforcent d'atteindre, souvent avec plus de témérité que d'adresse Et si l'étonnante sûreté de main de quelques hardis mérite toute notre sympathie et toute notre confiance, il faut bien avouer que, sur le sentier périlleux de

la simplicité nue, qui tient si fort à cœur aux théoriciens d'avant-garde, Ravel semble jusqu'à présent n'avoir été dépassé que par Ravel.

En fait, l'influence de Ravel sur les jeunes d'aujourd'hui est indéniable et profonde. Elle ne se limite d'ailleurs pas à la France, et la musique nouvelle qui nous vient d'Angleterre, d'Italie, d'Espagne, d'Autriche et de Hongrie en témoigne éloquemment.

Chez nous, si l'on fait abstraction des compositeurs qui ont eu l'heur de recevoir directement les conseils du maître du *Trio* (conseils qui les incitaient plutôt à faire de la fugue qu'à « faire du Ravel »), on s'aperçoit que cette emprise s'exerce à des degrés très divers : imperceptible sur M. Arthur Honegger, rigoureusement nulle sur M. Milhaud, on la découvre, grande ou petite, chez leurs camarades.

Le *Trio* de l'élégiaque et tendre Louis Durey, ses mélodies, — son sensible et profond *Bestiaire* notamment — offrent à Ravel l'hommage d'une discrète reconnaissance. La grâce exquise et fraîche de Mlle Germaine Tailleferre ne dédaigne pas de se reposer, après d'alertes ébats, à l'ombre propice du *Quatuor en fa*, et Francis Poulenc, si savoureusement, si exceptionnellement doué, dépose les prémices de sa moisson juvénile aux pieds des fées charmantes qu'évoqua *Ma Mère l'Oye*, en peuplant sa *Rapsodie nègre* et son troisième *Mouvement perpétuel* d'accords de *neuvième de seconde* et d'agrestes mélodies qui sont les sœurs adorables de *Petit Poucet*.

Le cas de M. Georges Auric est plus singulier : ce jeune compositeur nous avoue, dans la *Nouvelle Revue Française*, qu'il ne lui est pas possible de se montrer équitable envers Maurice Ravel, et l'aveu de cette injustice nous touche davantage qu'une habile mais fausse politesse. On connaît le talent avisé et la verve cinglante du compositeur des *Joues en feu*. Ennemi déclaré de l'atmosphère, de l'allusion, et seul champion, à tout prendre, de « la musique à l'emporte-pièces », cet enfant terrible s'en est pris dès l'abord à sa muse, qui est la Tendresse en personne, en s'ingéniant à la martyriser avec des soins précis et cruels. Ne nous étonnons pas si cette cruauté s'étend jusqu'au maître des *Histoires Naturelles* à l'influence desquelles le musicien des *Interludes* doit l'essor de sa propre nature.

J'imagine que si l'on priait l'auteur des *Poèmes de Mallarmé* de rédiger un art poétique, il demanderait simplement la permission de reprendre à son compte la *Philosophie de la Composition* d'Edgar Poe.

Pour Ravel, comme pour cet autre disciple de Poe, « il n'y a pas de hasard dans l'art, non plus qu'en mécanique. Une chose heureusement trouvée est la simple conséquence d'un raisonnement ». Cet axiome n'est pas rigoureusement vrai. Il est bon qu'un artiste le tienne néanmoins pour tel, s'il veut que son instinct et sa sensibilité se contentent de jouer avec humilité leur rôle important et fournissent à l'intelligence « les chaleurs de la vie qui lui sont nécessaires, sans se mêler de lui imposer leur direction ».

Haine de l'indécis, mépris de la facilité et des procédés déclamatoires, volonté, parfois, que l'œuvre d'art apparaisse comme le gain d'une gageure, la réussite d'un tour de force. Désir, avant tout, de rechercher non point l'intoxication du cœur, mais la pure satisfaction de l'esprit par le plaisir de l'oreille, telle sera donc l'esthétique de Maurice Ravel.

Quant à la tendresse, à la puissance émue et sereine de sa musique, elle n'est pas voulue : elle est. C'est la source mystérieuse où le créateur puise, avec une exacte prudence et une ombrageuse pudeur. Cette pudeur et cette prudence, vous ne sauriez les trouver en défaut, car Ravel, selon le mot très juste d'un de ses familiers, est l'homme qu'on ne surprend pas en bras de chemise.

On ne sait que trop la dilection que nourrissent communément les « brutes affectueuses » dont parle M. Benda, pour l'art en bras de chemise, si l'on ose ainsi parler. Ravel n'aura donc jamais les suffrages de ces « sensibles » qu'il a si durement moqués dans un inexorable petit pamphlet (1).

On observe qu'une piteuse littérature choisit généralement les défauts de la musique pour y élire domicile, comme on voit les cloportes et les araignées hanter les trous des solives et les brèches des murs. Un art aussi exclusivement musical que celui de Ravel décevra nécessairement les per-

(1) Dans *les Cahiers d'Aujourd'hui*, nº 3, février 1913.

sonnes qui ne parviennent pas à écouter la musique avec leurs oreilles. Ne sachant par où la prendre, ils ne s'accuseront pas eux-mêmes de l'agacement qu'elle leur fait naturellement éprouver. Ils la déclareront sèche, minuscule, toute en effets extérieurs, et, l'opposant sans relâche à celle d'un Claude Debussy, ils se donneront d'illusoires triomphes. Sur ce mauvais terrain, le brésillant et par ailleurs si séduisant esprit du poète Jean Cocteau rejoint paradoxalement le misonéisme disert d'un amateur de musique aussi distingué que M. Pierre Lalo. La place, malheureusement, ne leur est pas favorable à s'y rencontrer.

En essayant de montrer que la critique est inhabile à mettre en valeur un art si pur et si complet qu'il porte en soi-même son exacte signification, nous sommes logiquement amenés à condamner toute exégèse de Ravel et, particulièrement, les pages qu'on vient de lire, écrites par un musicien qui parle de son métier avec plus de conviction que d'éloquence. Si, cependant, ces considérations ont persuadé le lecteur que la musique de Ravel n'a que faire de la littérature, nous nous tiendrons pour satisfait.

ROLAND-MANUEL.