



Les Mélodies et l'œuvre lyrique

L'œuvre vocale de Maurice Ravel constitue une part importante dans l'ensemble de sa production. Elle découvre un côté singulier de sa personnalité et n'a pas médiocrement contribué — surtout avec les *Histoires naturelles* — à la réputation du jeune Ravel écorcheur d'oreilles ou secoueur de vieilles perruques.

Si l'auteur de *La Valse* ne s'étend avec aucune complaisance sur son esthétique personnelle et garde pour lui et ses visées théoriques et ses secrètes aspirations, on serait en droit d'espérer de l'examen de l'œuvre vocale quelques indications sur l'orientation de l'activité ravélienne. Car la conjugaison de l'abstraite matière sonore — sans signification réelle — avec le « verbe » — à sens défini — fait souvent préciser le visage d'un musicien et laisse transparaître quelque peu sa nature profonde. Schumann pourrait se déduire, géométriquement presque, des textes qu'il a choisis. *L'amour et la vie d'une femme*, *Les Amours du poète* sont connexes de sa propre entité. Et sa fausse interprétation élégiaque de la *Dichterliebe*, satire que Heine amoureux évincé a écrite à l'adresse de sa cousine, caractérise on ne

peut mieux le romantisme schumannien cherchant dans le prétexte poétique matière à aiguïser sa sensibilité ou exhaler sa douleur.

La poésie populaire et simpliste dont s'inspire presque toujours un Schubert, reste adéquate à sa musique tendre et spontanée. Le choix des poèmes de Maurice Ravel — encore que ceux-ci révèlent un ironiste, un amoureux de la « Vieille France » ou de l'Orient coloré, un sensible aux souvenirs d'enfance, ou le jeune héritier d'une Espagne proche — ce choix ne nous instruit guère sur l'esthétique neuve et traditionnaliste du *quatuor en fa*. Et il appert assez clairement que, chez Ravel, texte et prétexte musical se confondent.



Les mélodies de Maurice Ravel se classent difficilement dans les genres qu'ont illustrés ses prédécesseurs. Elles ne procèdent en rien de la chanson populaire stylisée que l'on doit à Schubert, ne suggère point le côté « *gemütlich* » ou la véhémence des confessions discrètes de Schumann (1). Fauré qui, après Gounod, a fait briller du plus bel éclat le *lied* proprement dit, ne semble pas davantage influencer Ravel, quant à la forme. L'érotisme debussyste et sa déclamation uniforme apparaissent peu ou point.

Ici, ce sont de courtes scènes de genre, où l'accompagnement se développe en soi, indépendamment du texte que scande la prosodie la plus exacte qui soit : l'action se passe au piano ; le chant la commente. Plus loin, c'est la grande fresque avec ses multiples sujets achevés en leurs moindres recoins et formant un tout sans faiblesse. Enfin, parfois, le piano s'ingénie à transposer virtuellement toutes les intentions du texte pendant que la partie vocale s'étire par la seule loi de beauté. Il se trouve donc que tableau, caricature ou miniature, ces mélodies se peuvent taxer, de par leur sujet, d'extramusicales alors que leur auteur se classe spécialement parmi les

(1) Discrètes par la substance musicale, non par le texte. Celui-ci induit souvent en erreur les détracteurs de Schumann qui, par goût ou par mode, condamnent « l'impudeur » de sa musique. *Mes larmes font éclore, Je veux exhaler mon âme, Mes yeux pleuraient en rêve* (*Les Amours du poète*, n^{os} 2, 5, 13), entre autres, emploient cependant des moyens restreints pour atteindre au résultat maximum et restent des exemples de sobriété.

« musiciens purs » au même titre que Mozart, Mendelssohn, Schubert ou Fauré et s'oppose à un Debussy, à un Stravinsky qui ont questionné avec ténacité et bonheur la philosophie des couleurs et du rêve poétique, celle de la matière dans le temps et l'espace.

Ce particularisme, qui mue en musicaux les « objets » extramusicaux, est spécifiquement ravélien ; et s'il ne donne point la clef des secrètes assimilations qui captivent et étonnent encore, il est le signe d'une rare intelligence, d'une rare intuition musicales.

Le premier essai de mélodie date de 1894 avec la *Ballade de la Reine morte d'aimer* (Roland de Marès) restée inédite.

Un grand sommeil noir (Verlaine), également inédit, montre déjà (en 1895) l'enchaînement d'accords parfaits majeurs et mineurs du prélude de *L'Heure Espagnole*, dû peut-être à l'influence d'Érik Satie que Debussy a également subie. (Les techniciens y découvriront aussi l'accord de *quinte augmentée* — non debussyste — avec basse distante d'une *onzième*.) Si le sentiment en est par trop sombre, la psalmodie dans le grave et la montée chromatique au chant décèlent, dès l'abord, le souci vocal toujours présent chez Ravel.

Sainte (Mallarmé), un peu plus tard, hérite de la même suite accordique, mais assouplit sa mélodie.

L'année 1898 voit s'épanouir les *Deux Epigrammes* (Marot) dont la première *D'Anne qui me jecta de la neige* présente cette descente de *quintes vides*, à sonorité désuète, chère à Debussy, ainsi que les *neuvièmes* et *septièmes majeures* qui annoncent *La Pavane pour une Infante défunte* (pour piano) écrite un an plus tard. D'un archaïsme beaucoup plus subtil et remarquablement assimilé, est la seconde épigramme, *D'Anne jouant de l'Espinette* qui constitue une séduisante réussite. Ravel sait y couler sa pensée « très XVIII^e » dans une langue sensible et neuve : des arpèges au clavecin (ou piano) ponctués d'audacieux contre-temps égrènent une mignonne ritournelle qui se développe sans contrainte et va, jusqu'au bout, son petit bonhomme de train. Une pause. Le chant suit sans rigueur le dessin de la ritournelle qui a repris et réalise par endroits cette ligne fugace ou nonchalante qui est l'apanage du tour mélodique ravélien. L'épinette dévide une dernière fois son refrain en guise de postlude et achève cette page d'une facture impeccable, d'une écriture châtiée

et où la forme poussée et l'économie des moyens attestent déjà la maîtrise.

Cette œuvre d'un jeune homme de vingt-trois ans non seulement contient les principes de la *sonatine*, du *quatuor en fa*, mais touche du doigt une des dominantes de la manière de Ravel dont on a dit, avec raison, qu'elle restaurait l'imitation dans le domaine esthétique. Il ne faut point entendre copie stérile où se complaisent pasticheurs impuissants, mais cette imitation qui fait oublier le modèle et imprime aux matériaux empruntés le caractère du nouvel artisan. Ravel n'a point imité la syntaxe de Couperin, Rameau, Chabrier ou Fauré, ni l'orchestre de Berlioz ou Rimsky ; mais il a transposé leur tradition toute de clarté, de précision et de logique dans ses propres écrits qui portent cependant l'empreinte de l'originalité.

Après *Si morne* (Verhaeren), non publié, les mélodies se font plus rares. *Manteau de fleurs* (P. Grivollet) présente l'insistance de la pédale mélodique et le hochement de *secondes* qu'on retrouve plus tard, mais est surtout louable pour son habile prosodie qui élude avec tact la débauche de « roses » et rimes en « oses » du poème. *Manteau de fleurs* (1903) a été orchestré. Un an plus tard, les vers de la *Shéhérazade* de Tristan Klingsor trouvent en Maurice Ravel un commentateur subtil et vivant. *Asie*, *La flûte enchantée* et *L'Indifférent* sont les trois volets de ce triptyque pour chant et orchestre. Par ses proportions, ses grandes lignes pures, *Shéhérazade* rappelle le panneau décoratif dont le métier serait fouillé dans les moindres détails. *Asie* conte le rêve de l'Orient fastueux et cruel. La goélette aux voiles violettes (qui ignore l'impétuosité du *Bateau ivre*) berce la pensée du poète qui voudrait « s'en aller vers des îles de fleurs », scintillant des mille cordes de l'orchestre, voir « la Perse et ses minarets légers » cependant que la musique la plus suggestive qui soit soulève ses molles vagues animées par clarinettes et flûtes. La goélette ralentit sa course pour contempler

Les yeux sombres d'amour
Et les prunelles brillantes de joie

dont la mélodie pénétrante semble le tendre regard. Les violons

chantent la somptuosité des « vêtements de velours » ; les cuivres sonnent « vie ou mort » qu'accordent les vizirs. Un glissando de harpe tourne le kaléidoscope et la Chine la plus éblouissante s'agite brusquement au son des flûtes, des harpes et du celesta accompagnant

*Les mandarins ventrus sous leurs ombrelles,
Et les princesses aux mains fines.*

La flûte et les altos expressifs s'émerveillent à la vue du « palais enchanté » ; clarinettes dans le grave, cors bouchés et tam-tam assombrissent le paysage où l'on voit « des assassins souriant du bourreau qui coupe un cou d'innocent ». Une lente ascension retarde comme à plaisir la sourde passion qui veille depuis longtemps dans ces pages de sensualité voilée — sourde passion qui grandit jusqu'au désir exacerbé de « voir mourir d'amour ou bien de haine » et éclate sur un *si bémol* aigu qui délivre de son poids, alors que l'orchestre clame de toutes ses voix le thème berceur de la goélette parvenue au terme de son voyage. Tout s'apaise, la féerie s'éteint et les harmonies évocatrices du début invitent le rêveur à « narrer son aventure aux curieux de rêves ». Deux échos de la mer lointaine achèvent cette fresque où chaque scène, complète en soi, est le conséquent logique de la précédente et oriente imperceptiblement le prisme sous l'angle qui découvrira, lent ou subit, l'enchantement nouveau. La ligne garde ainsi sa parfaite continuité malgré la variété des épisodes. Et si, au surplus, Ravel sait y dispenser libre fantaisie et brillante imagination que n'entrave en rien cette construction serrée, il faut y voir le secret d'une exceptionnelle virtuosité.

La flûte enchantée met en scène la voix d'une jeune femme dont le maître dort et le chant de flûte de son amoureux, avec, comme toile de fond, le doux frémissement des cordes en sourdine. Si la sérénade de l'amoureux rappelle le thème des trompettes de la *Shéhérazade* de Rimsky, il n'y a là que rencontre fortuite. La chanterelle expressive transpose la joie qui s'épanche de la flûte. Celle-ci introduit, sur un accord des clarinettes, sa note discordante qui insiste de sa double oscillation, s'échappe par la plus imprévue des arabesques pour retomber sur la note insolite que corrige le déplacement des clarinettes, et se résout sur un accord parfait le plus éloquent du monde.

La voix s'est mêlée à ce petit jeu de haut équilibre, réalisant ainsi, tant au point de vue plastique que musical, un savoureux contre-point à deux voix : car chaque note de la flûte semble un mystérieux baiser sur la joue de l'amante.

La Flûte enchantée dont il existe une version pour chant, flûte et piano, est très répandue et paraît si familière aux oreilles cultivées qu'il faut y regarder de près pour découvrir qu'elle a inauguré une forme nouvelle du lied.

La cantilène des bois que caressent de lentes batteries aux cordes évoque la séduction de *L'Indifférent* qui passe outre le seuil hospitalier. La « musique fausse » que chante sa lèvre trouve son expression exacte dans l'imprécision de deux intervalles graciles ; le tour mélodique lascif dégage la mélancolie profonde de l'adieu.

Malgré leurs proportions inégales, leurs décors différents, les trois numéros de *Shéhérazade* forment un tout homogène dont la courbe serait un long *decrescendo* : c'est le type parfait du poème avec orchestre. (Il en existe une réduction pour chant et piano.)

Maurice Ravel poète n'est pas moins heureux. *Noël des jouets* témoigne d'une syntaxe originale, d'une langue pétrie de dominantes — tel un texte de Cocteau — et procède du métier clair et précis du musicien :

Le troupeau verni des moulons
Roule en tumulte vers la crèche,
Les lapins tambours, brejs et rêches,
Couvrent leurs aigres mirlitons.

Vierge Marie, en crinoline,
Ses yeux d'émail sans cesse ouverts,
En attendant Bonhomme hiver,
Veille Jésus qui se dodine,

Car, près de là, sous un sapin,
Furtif, emmitoufflé dans l'ombre
Du bois, Belzébuth, le chien sombre,
Guette l'enfant de sucre peint.

Mais les beaux anges incassables

Suspendus par des fils d'archal

Du haut de l'arbuste hiémal

Assurent la paix des étables.

Et leur vol de clinquant vermeil

Qui cliquette en bruits symétriques

S'accorde au bétail mécanique

Dont la voix grêle bêle : « Noël ! »

La musique du *Noël des jouets* (1905) trouve au piano des sonorités limpides très proches de la *Sonatine* qui suivra. La partie vocale interprète librement la vision puérile et s'attarde avec tendresse à « l'enfant de sucre peint », aux « anges incassables » qui peuplent l'imagination des petits.

Dans sa pénétrante étude sur Ravel (1), Roland-Manuel rapproche fort heureusement le *Noël des jouets* de *Ma Mère l'Oye* : « La musique du *Noël des jouets*, qui sait être à la fois enfantine et raffinée comme le petit poème qu'elle accompagne, s'orne de maints traits savoureux annonçant par instants la manière de *Ma Mère l'Oye* ; c'est ainsi que la terreur qu'occasionne « Belzébuth, le chien sombre » est commentée par une répétition de *secondes* au grave, répétition qui souligne l'effroi de la *Belle* dans *Ma Mère l'Oye* ». Plus loin, nous verrons le triolet obstiné qui sert de trame à toute la pièce élever la voix jusqu'à l'éclatement d'une fanfare à trois sur le mot « Noël », fanfare qui, plus tard, terminera glorieusement *Le jardin féerique*. (Cette mélodie a été orchestrée.)

L'écriture tourmentée, le chromatisme du poème pour chant et piano *Les grands vents venus d'outremer...* (H. de Régner) sont plutôt exceptionnels dans l'œuvre de Ravel. L'accalmie finale permet au chant une phrase heureuse qui semble s'évader de la péroraison d'*Asie*.

Cette même année 1906, Ravel achevait ses *Histoires naturelles*. D'aucuns se souviennent sans doute de leur première audition, le 12 janvier 1907, au concert de la « Société Nationale » où M^{me} Jane

(1) Maurice Ravel et son œuvre (Durand, 1914).

Bathori — qui défendait déjà la jeune musique — a soulevé l'enthousiasme... et l'indignation. Les fines et caustiques silhouettes qu'a tracées l'animalier Jules Renard, leur commentaire musical sont trop connus pour être analysés longuement. Il fallait l'ingéniosité du musicien Ravel pour s'attaquer à pareil texte qui semblait exclure toute conjugaison avec un autre art.

La partie de piano plante, en quelque sorte, le décor où se passera l'action et développe l'atmosphère particulière à chaque pièce. L'ornement qu'appelle le contexte n'est point l'onomatopée fidèle et stérile, mais la substance même qui compose la trame du vêtement sonore.

Le Paon, solennel et vain, se meut sur un basse imposante et de noble démarche. Son rythme permettra l'ascension du paon jusqu'au haut du toit. Le plan tonal est nettement établi et le jeu des modulations y prend toute sa signification : le ton de *la majeur* cède le pas devant cinq bémols, aux tons chauds, qui s'éveillent à point nommé pour que du paon « L'amour avive l'éclat de ses couleurs ». Son cri « Léon » donne lieu à ce hoquet en forme de coucou (traité comme appoggiature elliptique évitant la *neuvième* [mineure d'un accord] très particulier à Ravel.

Le Grillon cristallise fantaisie et mesure en une forme impeccable : une batterie (*mi, do*) à laquelle se superpose le « coucou ravélien » (*si, sol dièse*) est le jeu de fond propice à la phrase libre de l'exposition. Un *sol dièse* reste suspendu pour devenir la *dominante* du ton de *ré bémol* qui chante une ravissante cantilène. Après le retour de la phrase libre, le même *sol dièse* ramène par la voie la plus inattendue la petite mélodie bémolisée. La coda en affirme la tonalité par sa « basse classique », ses discordances discrètes et choisit ses notes les plus tendres pour exprimer que « dans la campagne muette les peupliers se dressent comme des doigts en l'air et désignent la lune ». Son charme fauréen touchera et les puristes grincheux et les oreilles « maudites ».

Sept notes cristallines que ponctuée une main gauche binaire étendent leur nappe mouvante où *Le Cygne*, mangeur de nuages, imprime son sillon mélodique.

Le Martin-Pêcheur exprime le calme bucolique et soumet sa dé-

clamation à un langage harmonique d'une richesse peu commune.

Un dessin pianistique tour à tour agressif ou ironique nous initie au jeu cruel de *La Pintade* dont la rage constante trouve en la trépidation d'une même note un effet piquant.

Il faut signaler aussi, dans ces cinq mélodies, la curieuse licence que s'est permise l'auteur en élidant du texte un grand nombre de muettes : la prosodie (nous en reparlerons plus loin) y gagne en naturel et prend un peu le ton familier adéquat au style de Jules Renard.

Faut-il ajouter que tout autre, moins habile que Ravel, eût déparé ces croquis d'animaux de pléonasmes sonores ou alourdi leur esprit d'insistances vulgaires sinon saugrenues? Saisir la relation qui unit objet et sujet, y transmuier musique et forme, voilà le difficile problème qu'a réalisé avec élégance l'auteur de *Daphnis*.

Les *Histoires naturelles* ont été cependant vivement contestées. On a parlé, au cours des polémiques qu'elles ont suscitées, d'influence debussyste, de musique de café-concert, voire de non-musique : il y a peu de pages, croyons-nous, qui affirment un goût plus sûr ou portant plus l'empreinte de la personnalité. Et s'il est difficile de les ranger dans un genre déterminé (nous pensons aussi aux *Enfantines* de Moussorgsky) il faudrait être sourd pour ne point les ranger dans la musique.

Sur l'Herbe (1907) illustre, avec un rare entendement de son esprit, l'exquise mosaïque de Verlaine et transpose fidèlement les divagations de l'abbé qui apprécie trop le vin de Chypre. Un mouvement de menuet — qui sait, à l'occasion, se muer en valse lascive — assure l'unité rythmique aux images fuyantes du poète, et en suggère à souhait la galanterie musquée du dix-huitième siècle. La ritournelle du piano s'expose sur la *dominante*, apparaît à la *sous-dominante* et achève sur la *tonique* cette évocation-sérénade où flotte l'âme de Boucher : en quoi l'auteur témoigne de son souci constructeur. Un port de voix sur le mot « nuque » trouve son écho dans une suave discorde qui ne laisse pas que d'être quelque peu polissonne. Un double arpège partant simultanément du bas et du haut du clavier allonge les plus caressants rayons de lune. Signalons enfin le procédé qui consiste à décaler, sur croches égales, des doubles croches par leur accentuation toutes les trois notes à l'aide d'un accord — procédé que d'aucuns attribuent à Stravinsky alors qu'il nous vient en droite

ligne des fox-trot de l'ingénieur Irving Berlin, et qui apparaît ici dans sa simplicité définitive.

La *Vocalise en forme d'Habanera* date de la même époque et a été probablement écrite à la demande de M. Hettich qui se proposait d'initier ses élèves à l'esthétique nouvelle en leur faisant chanter des vocalises de nos meilleurs contemporains. La *Vocalise* de Ravel est une page charmante qui mériterait d'être plus répandue. (Elle rappelle le style de *L'Heure Espagnole*, qui date également de 1907.) Les candidats au contre-ut y trouveront de quoi développer leur technique et pourront goûter tout ensemble plaisir vocal et plaisir des oreilles. Car gruppetto, trille, gamme rapide, port de voix, staccato, son enflé ou filé, demi-teinte non seulement témoignent de la compétence de leur auteur en matière de chant, mais trouvent aussi, au piano, un appui gracieux et musical que balance l'indolente *Habanera*.

Aucun développement intempestif, aucun anachronisme criard n'entachent les thèmes agrestes des *Cinq mélodies populaires grecques* (1907) que Ravel harmonise avec simplicité, cherchant surtout à en fixer la couleur par des batteries aux rythmes variés. Ce sont : *Chanson de la Mariée* ; *Là-bas, vers l'église* ; *Quel galant m'est comparable*, avec sa ritournelle de pipeau ; *Chanson des cueilleuses de lentisques* qui varie à l'infini la disposition d'un même accord ; *Tout gai !* danse vivante dont les quatre bémols font sonner la voix comme une trompette.

Des *Chansons populaires* de 1910, l'*Ecossaise*, la *Flamande* et la *Russe* sont restées inédites ; la *Française*, en mouvement de valse ; l'*Italienne* ; l'*Espagnole* où reste de la guitare ; l'*Hébraïque* avec son dessin obstiné en guise de timbales et ses grands accords qui ponctuent la déclamation, ont été, toutes quatre, primées au concours de *La Maison du Lied*. A cette *Chanson hébraïque* (« Mayerke, mon fils ») se rattachent les *Deux Mélodies hébraïques* de 1914 : *Kaddisch* en forme de psalmodie et *L'Enigme éternelle* avec ses « tra la la... » caractéristiques. (Ces trois *Chansons hébraïques* ont été orchestrées.)

Les *Trois Poèmes* (Mallarmé) pour chant et instruments (deux flûtes, deux clarinettes, quatuor à cordes et piano) marquent en 1913 une nouvelle orientation. Les harmonies y sont moins fouillées, la

mélodie devient plus apparente et allonge sa période. La volonté thématique (que l'on pourrait qualifier de « case Saint-Saëns de Ravel ») est moins accusée. La simplicité est plutôt le résultat de la spontanéité que d'un travail ciselé avec logique et patience. Le rêve semble pénétrer dans la solide organisation ravélienne où « tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté » et reculer les murs du mystérieux laboratoire où circule désormais un air moins quintessencié. Au raffinement se substitue une austérité « classique » qui annonce le *Trio* (1914). Il n'est pas jusqu'à la prosodie, si rigoureuse auparavant, qui n'égalise ses accents de valeur. Peut-être les poèmes de Mallarmé — à la syntaxe abstruse et où les mots valent moins par leur sens que par la réaction physiologique qu'ils éveillent — peut-être ces poèmes ont-ils dicté au musicien quelque prudence ou une interprétation plus libre.

Soupir développe sa longue mélodie dans l'atmosphère la plus ténue qu'irise une myriade d'étoiles fusant des cordes en sons harmoniques. La flûte, le piano qui devient une manière de célesta mêlent leurs voix à la douce nostalgie automnale.

Lignes gracieuses des cordes et arpèges légers du piano soulignent au pastel *Placet futile*. Les arabesques capricieuses des « bois », les lents accords des cordes conjugent leurs fins entrelacs où se complaît la fantaisie de *Surgi de la croupe et du bond*. Ces *Trois Poèmes* (dont il existe une version pour chant et piano) n'ont toute leur signification qu'avec l'accompagnement du groupe instrumental qui réalise, malgré son matériel restreint, des sonorités variées en un équilibre subtil.

Ravel devait tout naturellement se laisser tenter par le chœur *a capella* qui n'est pas la moindre épreuve pour un compositeur : les *Trois Chansons* (1915) pour chœur mixte satisferont les plus exigeants. L'auteur a conçu texte et musique dans le style de la chanson populaire où perce une renaissance aimable. Et si les modalités anciennes (surtout la gamme éolienne) leur donnent un parfum archaïque, la spontanéité, la fraîcheur, les doux « frottements » de leur écriture savante, trahissent à tout moment la plume qui fixa le *Quatuor en fa*.

Nicolette, dont *Le Bouc* de Moussorgsky nous conte un peu l'his-

toire, oppose ses mouvements vifs et lents, son staccato et ses tenues. La fuite de notre héroïne sur « *Ta ka, Ta ka...* » est d'un effet original.

Trois beaux oiseaux du Paradis, en forme de ballade, confie aux voix *solo* demandes et réponses qu'accompagne sur *a* le chœur à quatre voix.

Ravel ne manque pas d'imagination et aiguise sa verve dans la *Ronde* (« *N'allez pas au bois d'Ormonde* »). La succession rapide d'allitérations et de rimes (Diables, diabolots, diabolotins ; Hamadryades, dryades, naïades ; etc.) y est irrésistible et constitue un exemple typique d'instrumentation vocale. La première entrée des quatre cors dans *Daphnis et Chloé* (1^{er} tableau) que répète — tel un nouveau groupe instrumental — un chœur à quatre voix mixtes placé dans la fosse, en est un autre exemple qu'il sied de citer dans cette étude où l'on s'est proposé de donner un aperçu de toute la production vocale ravélienne. Le 2^e tableau s'enchaîne d'ailleurs au 1^{er} par un véritable orchestre de voix seules où les tierces chromatiques se meuvent audacieusement. Enfin, sur l'étourdissante polyphonie qui termine le dernier tableau, viennent se greffer des accords à sept parties qui descendent du *si* bémol aigu — sans doubler aucun dessin de l'orchestre — introduisant ainsi un orgue humain d'une rare puissance.

La plus récente mélodie de Ravel, *Ronsard à son âme*, a été écrite pour le *Tombeau de Ronsard* dû à l'initiative de M. Henry Prunières et publié ici-même (mai 1924) à l'occasion du quatre centième anniversaire du poète de Cassandre. Cette mélodie se rattache, de par son esprit, aux *Deux Epigrammes* de Marot, mais utilise une langue plus synthétique : le piano maintient audacieusement son accompagnement de *quintes vides* qui suggèrent le « jeu de mixture » d'un orgue vieillot. Le chant épouse tour à tour le conduit des quintes aigrettes ou les enrichit d'une tierce pour former des accords parfaits. Leur suite engendre le plus naturellement possible ces fausses relations qui décèlent immédiatement Ravel, mais ne déparent aucunement le style désuet adéquat au poème. Le vers

Ne trouble mon repos : je dor !

s'éteint sur une agrégation de sept quintes étagées d'une extrême douceur.

D'une variété peu commune, les mélodies de Maurice Ravel

explorent donc tous les domaines et enrichissent la musique vocale d'une sensibilité nouvelle qui comptera dans l'histoire du lied.



Pour n'être pas aussi nombreuse, l'œuvre lyrique de Ravel n'en est pas moins significative.

Les trois cantates pour les concours de Rome de 1901, 1902 et 1903 — *Myrrha*, *Alcyone* et *Alyssa* — sont restées inédites. On connaît la fin de cette odyssee où le second prix de Rome, déjà l'auteur du *Quatuor en fa*, fut refusé à l'épreuve éliminatoire de son quatrième concours ; on se souvient aussi des virulentes apostrophes que ce refus suscita chez Marnold à l'endroit de tels membres de l'Institut.

Outre *l'Heure Espagnole*, comédie musicale en un acte (1907), il faut citer *L'Enfant et les Sortilèges*, fantaisie lyrique chantée et dansée, sur un livret de Colette, et qui vient d'être présentée au Théâtre de Monte-Carlo.

L'opéra, l'opéra-comique, genres caducs, ne pouvaient guère attirer l'auteur des *Histoires Naturelles*. Le drame wagnérien était trop opposé à son propre génie pour qu'il songeât à s'engager dans une voie dont il connaissait par avance les embûches inévitables, et où ne l'attendrait que la stérilité. Ce sera « l'opéra buffa », né dans cette Italie où devaient naître tant de formes nouvelles, qui aura ses prédilections. Il n'avait pas médiocrement déjà influencé Bach, Mozart, Rossini et Chabrier : Ravel devait y puiser plus d'une précieuse leçon. *L'Heure Espagnole* ne se rattache pas directement au genre bouffe mais sans renouer sa tradition, en perpétue l'esprit. (N'y voit-on pas le règne du rire, ou mieux du sourire?) Elle en élargit aussi le cadre en se singularisant et découvre une route inexplorée que personne, jusqu'ici, n'a suivie.



L'Heure Espagnole a été représentée pour la première fois à l'Opéra-Comique le 19 mai 1911 bien qu'écrite en 1907. Reprise depuis à l'Opéra, elle est trop présente à l'esprit pour que l'on s'attache longuement à sa musique et au poème de Franc-Nohain qu'elle illustre magistralement — poème dont on peut dire, tout comme des *Histoires Natu-*

relles de J. Renard, qu'il ne semblait appeler aucun commentaire musical. Le livret de *L'Heure Espagnole*, avec ses calembours, ses situations baroques, son affectation et sa vivacité scénique, a tout de la farce et appelle l'opérette, mais l'opérette de haut style. Ravel n'a pas manqué d'y donner libre cours à sa verve, à son imagination, en la parsemant d'inénarrables facéties, d'irrésistibles parodies et de musique non moins rare. Et c'est un miracle du thaumaturge Ravel que d'avoir laissée intacte la tenue esthétique dont procède l'œuvre.

Le rideau se lève sur la sympathique boutique de l'horloger Torquemada où balanciers ponctuels et mécanismes dociles créent une atmosphère de mystère et d'intimité. Pendant l'absence du patron qui doit régler les horloges municipales, sa boutique sera le tréteau où gesticuleront les personnages de la farce : Ramiro, muletier et à l'occasion déménageur musclé ; le bachelier Gonzalve, poète emphatique ; le sot et présomptueux financier Don Inigo Gomez ; enfin la charmante épouse de l'horloger, Concepcion, qui attend avec impatience la sortie de son mari pour user de sa liberté et recevoir Gonzalve, amoureux transi, et le ridicule Inigo. Les grandes horloges seront les boîtes les plus commodes du monde pour transporter les amants en lieu opportun. Ramiro pourra déployer sa force musculaire à déménager des meubles aussi précieux et répondre à point nommé aux désirs insatisfaits de Concepcion... car nous sommes « au pays du Guadalquivir ».

La partition de Ravel où la bouffonnerie la plus charmante coudoie le sérieux le plus cocasse — et ceci semblera paradoxal — trouve l'emploi virtuose de quelques procédés chers à Wagner. Tout comme dans ses drames les plus « continus » où les divers éléments — récitatifs développés, morceaux symphoniques — se soudent sans couture apparente, nous trouvons ici de courts hors-d'œuvre d'orchestre, des airs séparés, des duos, des ensembles qui ont vie indépendante et se coulent avec une telle habileté dans l'ensemble de l'action musicale qu'elle n'accuse que ligne pure et spontanéité. Dès le prélude qui étage sa mystérieuse suite d'accords parfaits, un ravissant intermède de cloches réalise une page éblouissante d'orchestre. Le jeu de timbres, un automate jouant de la trompette (sons bouchés d'un cor naturel sur batterie de xylophone), le célesta limpide faisant danser les ma-

rionnettes à musique, le petit coq, la petite flûte empruntant sa note aiguë à l'oiseau des Iles, le coucou y mêlent leurs voix pendant que les accords poursuivent leur mystérieuse progression. Ravel fait chanter et sourire l'âme de ces petits êtres mécaniques avec une émouvante tendresse, tandis qu'il anime ses personnages réels d'un automatisme perpétuel en rapport avec la fiction qu'il veut complète : les choses familières, en témoins indifférents, prennent ici leur aspect de bonhomie et de douceur paisible, alors que la comédie humaine met le masque.

Mais Ramiro entre dans la boutique pour faire réparer sa montre et conte (sur un rythme populaire espagnol) comment elle sauva son oncle « des cornes de la mort ». Puis, c'est l'entrée de Gonzalve sur une vocalise prétentieuse, et son « air » douceâtre qui semble évadé d'un drame veriste italien et que soulignera en tierces un violoncelle banal et raffiné. Inigo, personnage grotesque, a également son « air » et se dandine sur une parodie savante de la valse « *Amoureuse* » jadis populaire. Le violon dans le médium nous révèle sa voix pénétrante et douce qu'il prend au bal de quartier, ou mieux à la guinguette de haute volée. Car son accompagnement très tonal, mais d'une fugacité que provoque un déplacement à peine perceptible, l'habille d'une richesse harmonique inconcevable dans sa légèreté. Le leitmotiv wagnérien — sans s'ériger en principe — fait quelques heureuses apparitions. C'est ainsi que des accords parallèles lourdement scandés à 5/4 synthétisent le fruste Ramiro dont ils accompagnent chaque fois le débit. Le thème du dragon « Fafner » de Wagner (y a-t-il intention ou simple rencontre?) simule, de sa *quarte augmentée* percutée aux timbales, le retour du Ramiro déménageur d'horloges. Le duo de Concepcion et d'Inigo est construit sur un dessin imposant rappelant *Le Paon* et qui a déjà paru à l'entrée en scène du financier. Il faut citer aussi l'air de Concepcion : « Ah ! la pitoyable aventure », morceau de chant assez développé, propice à l'expansion vocale, et qui constitue le point culminant de l'action. Le retour de l'horloger ramène les accords parfaits du prélude et tout s'arrange pour le mieux, non sans que Ravel exerce encore une fois le sortilège de son orchestre élastique dont les glissandos et l'éclatement accompagnent la rupture de la chaîne que font les acteurs au banquier ventru ne parvenant à se dégager de son horloge.

L'ensemble final réunit au premier plan tous les personnages qui s'adressent au public — à l'ancienne mode — et exécutent ce prodigieux *quintette* dont on ne sait s'il faut admirer le plus l'originalité profonde, la libre fantaisie, la musicalité raffinée ou les entrelacs d'une écriture vocale ingénieuse entre toutes. Un contrebasson gouailleur y achève la phrase « avec un peu d'Espagne autour » sur le *ré* grave que ne peut atteindre Inigo. Au rythme binaire de son indolente *Habenera* se superpose la plus troublante et précise ponctuation à 6/8 de deux trompettes, de cymbales, tambour, timbales et castagnettes. Une audacieuse vocalise à cinq voix achève cette brillante pantalonade qui en 1907 inaugurerait non seulement une palette orchestrale sans précédent, mais réalisait, par un exemple de goût sûr, la renaissance de l'opéra bouffe.



Du point de vue technique, le plus objectif à coup sûr, la musique vocale de Ravel est un modèle. Sa prosodie, d'une exactitude parfaite, mériterait à elle seule une étude approfondie. Dictée par le débit normal, elle influe même sur le tour mélodique qui ne reproduit le plus souvent que le diagramme sonore de la déclamation. Elle coule entre les crêtes de la césure et de la rime une variété infinie de mètres connexes des accents secondaires de l'alexandrin, mais qui surpassent en richesse la versification la plus rythmique. Faite de précisions ou de nonchalances, elle imprime son accent incisif pour rebondir vers la nouvelle dominante et retomber mollement alanguie. Parfois les inflexions imprévues de sa courbe portent à faux sur les parties faibles des temps ; parfois elle élide avec tact une muette inopportune tant elle est gardienne sévère de sa souplesse et du naturel. Elle sait articuler la pensée narquoise, caresser la tendresse ou régler la montée véhémement du texte ; elle sait aussi adoucir sa rigueur pour permettre l'amplification lyrique d'autant plus éloquente qu'elle est dispensée avec parcimonie.

Il convient ici de démentir l'adage du Ravel écrivant mal pour les voix. Les interprètes ont, en effet, à se plaindre de bon nombre de leurs contemporains qui ignorent, ou presque, la technique vocale, alors

qu'ils se croiraient déshonorés de ne pas posséder le mécanisme des harmoniques de contrebasse, des glissandos de cor, des castagnettes, de la machine à vent ou à tonnerre. Ravel précisément, intuitif et intelligent, connaît profondément la voix. Son écriture qui respecte toujours la tessiture (intervalle comprenant la majorité des notes moyennes d'une voix) ne se permet les registres extrêmes que par sauts (de quarte, quinte ou sixte) s'appuyant au départ sur cette tessiture. Le suraigu s'attaque en *forte*, la demi-teinte ne monte guère au delà de la borne supérieure de la tessiture ; le grave ne nécessite jamais l'appui en force (ce qu'on appelle « poitriner »). Pareille écriture n'est donc nullement « antivocale » et quoique elle ne fasse pas toujours valoir l'instrument du chanteur, ne se peut taxer que de « vocale » (à l'encontre de celles de Wagner et parfois Debussy qui semblent s'adresser à deux voix différentes). Pour s'en convaincre, il suffit de lire attentivement les rôles de *L'Heure Espagnole* et leur distribution à timbre précis (soprano, ténor, baryton-martin, etc.) ou encore de considérer la justesse des indications techniques du *Quintette* final — un exemple virtuose de l'équilibre vocal.

Toutes écrites pour voix moyennes et plus spécialement pour celle de Galli-Marié, les mélodies aussi viennent à témoin avec leurs nuances, leurs respirations notées avec un soin jaloux. Faut-il ajouter que le *si bémol* aigu de la « haine » de *Shéhérazade* n'est qu'un jeu pour qui sait chanter?



Un autre adage, celui du Ravel sec et maniéré, n'est pas moins répandu et plus difficile à déraciner, étant d'ordre subjectif.

Parce que l'auteur de *Ma Mère l'Oye* n'intronise aucun élément de la vie affective dans ses évocations sonores et puise leur substance à même la musique qu'il veut avant tout charmeuse de l'oreille ; parce qu'il trouve en une simple batterie, en un accord de trois sons et le fil tenu d'une pédale le truchement suffisant à sa pensée claire et précise, là où d'autres déversent le « flot d'harmonies » ; parce qu'il ne se départit enfin de certain sourire de sage, même quand l'âpreté sévit (fin de *La Valse*), on a voulu voir en lui le musicien superficiel, une sensibilité mignarde, tout au plus un amuseur charmant, privé de réso-

nance émotive. Il ne fallait cependant qu'un unisson à Mozart pour exprimer grandeur et finesse par la phrase initiale de la sonate en *mi mineur* (piano et violon). Mais s'il est vrai que chez Ravel l'inspiration est plus près de la tête et du ventre que du cœur, ne faut-il pas diagnostiquer la surdité musicale, l'opacité à tout art subtil, chez celui qui ne perçoit point la tendresse voilée « des yeux sombres d'amour » et du « palais enchanté » d'Asie? *L'Indifférent*, la coda du *Grillon* accorderont tout le monde sur ce point.



Quant au souci constructeur, à la forme poussée et au fini irréprochable de l'œuvre vocale, la seule analyse est des plus convaincantes.

Les subversismes qui ont dû affoler les moins audacieux de 1907 sont le résultat d'une science harmonique profonde : telle note extravagante dans un accord — presque toujours la dérivée d'une basse sous-entendue ou réelle ; telle dissonance non résolue trouvant son équilibre rétabli par une modification imprévisible ; telle banalité irrévérencieuse ou encore tel néologisme piquant, tout chez Ravel est volontaire et ignore le « hasard » qui prend, complaisamment aujourd'hui, figure de critère universel.

Rien ne saurait mieux suggérer l'antipode de l'art ravélien que le procédé séduisant mais puéril du « monotype » des peintres décapités de leur imagination : différentes couleurs, appliquées par épaisseurs inégales sur une plaque de verre, simulent un objet (souvent des fleurs) ; une feuille posée sur cette préparation devient par la pression l'estampe à « type unique » bariolée de la plus invraisemblable fantaisie. Aux épaisseurs de pâte correspondent des déformations du modèle, d'autant plus étonnantes qu'elles sont à l'image imprécise de leur auteur et fonction directe d'un déterminisme à tout autre quelui étranger.

Le contrôle constant qu'exerce le cerveau de notre musicien n'implique cependant ni sécheresse ni afféterie. Son œuvre reste spontanée à la manière des fables de La Fontaine dont la simplicité est le fruit d'un travail considérable. N'a-t-on pas dit de Buffon qu'il « mettait » ses manchettes pour écrire? C'était sa façon de se mettre dans « l'état littéraire » qui n'a pas de correspondant en musique, celle-ci n'ayant

pas de langue véhiculaire. Mais on pourrait dire de Ravel qu'il est « né » avec des manchettes et que sa plume est le râteau précieux préposé à la toilette du plus féérique des jardins, tant son style est élégance innée, richesse imaginative et perfection.

Si l'opéra buffa avait trouvé son équilibre parfait chez les Italiens du XVIII^e, si le genre lied a été plus que galvaudé à cause du minimum de science qu'il exige apparemment (que de mélodies édulcorées sur de méchants arpèges!), Ravel les enrichit toutefois d'une sensibilité insoupçonnée, trouve des solutions personnelles de ces problèmes considérés par lui sous un angle nouveau.

On ne s'en souvient guère à notre époque de grande vitesse que symbolise si bien le *Pacific 231* d'Arthur Honegger. Les modes d'expression se renouvellent si souvent que les novateurs d'aujourd'hui se voient devancés par les nouveaux venus de demain. De même que le costume 1860 trouve grâce encore à nos yeux et que celui de 1910 est odieux à celui qui porte la coupe 1925, de même une esthétique quelconque devient intolérable à celui qui se rattache à l'esthétique adjacente.

Mais quand l'art humoristique aura dévoilé son subversisme saugrenu, le style dépouillé sa fréquente pauvreté simulant la synthèse ; quand l'art objectif (comme si toute création humaine n'était pas essentiellement subjective, même si cette création ne célèbre pas le « moi »), quand l'art objectif nous épargnera les sempiternelles compilations des pages géniales de Stravinsky, alors l'œuvre de Ravel apparaîtra glorieux en sa sobriété, sa grâce et son ingéniosité. Non pas parce qu'il sera sensibilité, imagination, tendresse, esprit, équilibre, science aiguë ou intuition, mais parce qu'étant tout cela à la fois, il sera avant tout musique.

ARTHUR HOERÉE.

