

L'eleganza gallica e la nuova progenie: Maurice Ravel e Les Six

Claude Debussy e Maurice Ravel furono l'uno rispetto all'altro, in Francia, ciò che furono l'uno rispetto all'altro Anton Bruckner e Gustav Mahler in Austria. Le loro carriere vennero a sovrapporsi: ebbero certe cose in comune, rappresentando più o meno lo stesso ambiente e le stesse tradizioni. Debussy e Ravel sono chiamati impressionisti, i soli impressionisti importanti. Ma, come succede per Bruckner e Mahler, le differenze furono più importanti e significative delle cose comuni.

Mentre Debussy fu un compositore sensuale, nella linea che va da Chopin a Gounod e Massenet, Ravel fu molto più obiettivo, un purista della linea che va da Liszt a Saint-Saëns e Fauré. La musica di Debussy galleggia su un cuscino d'aria; quella di Ravel scorre picchettando come un cronometro di precisione. Non per niente Stravinskij una volta lo definì « l'orologiaio svizzero ». È una musica parecchio artificiosa, e di artificiosità lo accusarono anche i contemporanei. « È mai venuto in mente a costoro » disse Ravel dei suoi detrattori « che si può essere artificiali per natura? » Non gli importò di essere chiamato artificiale, ma gli seccò che lo accusassero di imitare Debussy. Molti critici del primo decennio del ventesimo secolo gli rivolsero questa accusa. E Ravel se ne risentì profondamente.

I rapporti tra i due massimi esponenti della musica francese dell'inizio del secolo sono un po' nebulosi, e non se ne sa molto. Debussy e Ravel non furono mai in corrispondenza: non si sa se si scrissero mai. Debussy, scrivendo ad altri, fece delle osservazioni sprezzanti sul più giovane collega. Ravel, molto più moderato, in tutta la vita ebbe solo lodi per Debussy, anche se qualche volta non privò di un che di stranamente tagliente.

Probabilmente Ravel e Debussy si conobbero nel 1901. A quel tempo Ravel, che era nato a Ciboure nei Bassi Pirenei il 7 marzo 1875 (era dunque di tredici anni più giovane di Debussy), frequentava ancora il Conservatorio di Parigi, nel quale era entrato nel 1899. Pur avendo cominciato a suonare il piano a sette anni, non era stato un fanciullo prodigo: infatti, rimase al Conservatorio sedici anni, un periodo di tempo insolitamente lungo. Nel 1898 si cominciò a eseguire la sua musica, e nel 1901 compose *Jeux d'eau*, pubblicato l'anno dopo. Allora Debussy non aveva ancora composto musica pianistica di qualche importanza. Più tardi Ravel, civilmente ma con fermezza, non cessò di ribadire la precedenza: se proprio qualcuno aveva copiato, allora era stato Debussy a copiare lui. In una lettera del 1906 a Pierre Lalo scrisse: « Vi diffondete su un tipo particolare di scrittura pianistica la cui invenzione attribuite a Debussy. Ma *Jeux d'eau* apparve agli inizi del 1902, quando le sole opere pianistiche note di Debussy erano i tre pezzi della suite *Pour le piano* che, non ho bisogno di dirlo, ammiro profondamente ma che da un punto di vista esclusivamente pianistico non dicono niente di veramente nuovo ». E ancora nel 1928, dieci anni dopo la morte di Debussy, Ravel era disperatamente ansioso di ribadire questo punto:

Per Debussy musicista e uomo ho avuto una profonda ammirazione; ma per natura sono diverso da lui e mentre ammetto che Debussy può non essere stato completamente estraneo alla mia formazione personale, debbo anche ricordare nelle primissime fasi della mia evoluzione l'influenza di Gabriel Fauré, Emmanuel Chabrier e Erik Satie ... Credo di aver sempre seguito un indirizzo opposto a quello del simbolismo di Debussy ... Si è affermato con una certa insistenza che i miei *Jeux d'eau*, apparsi prima, abbiano potuto influenzare Debussy nella composizione dei *Jardins sous la pluie*, mentre una coincidenza ancor più impressionante è stata suggerita nel caso della mia *Habanera*; ma devo lasciare ad altri i commenti di questo tipo. Può darsi benissimo, tuttavia, che concezioni di carattere apparentemente simile maturino nella coscienza di due compositori diversi quasi nello stesso momento, senza che ciò implichi un'influenza diretta dell'uno sull'altro.

Dapprincipio, sembra che Debussy incoraggiasse Ravel. Pare che gli scrivesse una lettera a proposito del Quartetto d'archi del 1904: « In nome degli dei della musica, e in nome mio, non toccate neppure una nota ». La frase è riferita in molte biografie dei due compositori, ma nessuno ha mai visto la lettera. La reputazione di Ravel crebbe molto rapidamente e Louis Laloy, musicologo e critico francese, ha detto nelle sue memorie che gli amici di Debussy e di Ravel parteggiarono violentemente per l'uno o per l'altro, che ci furono molti « sciocchi intriganti », che dopo un po' i due non si frequentarono più. Secondo Romain Rolland la freddezza si dovette soprattutto a Debussy « che ha, lo so, una violenta antipatia per la musica (o per il successo) di Ravel. Ravel parla di lui con grande dignità e moderazione ». Debussy, tremendamente graffiante quando si trattava della musica altrui, disse cose abbastanza sgradevoli di Ravel nel 1907, quando Laloy ne recensì le *Histoires naturelles*. Laloy aveva scritto che quelle liriche erano scritte nello spirito di Musorgskij, ma erano migliori. Debussy si infuriò e gli mandò un biglietto: « Sono stupito di vedere che un uomo del vostro gusto sacrifica deliberatamente un capolavoro puro e istintivo come *La camera dei bambini* agli artificiosi americanismi delle *Histoires naturelles* di M. Ravel. Nonostante l'indiscussa abilità di Ravel, queste liriche consistono di una musica che dobbiamo definire gratuita ». Ravel, invece, non cessò mai di ammirare la musica di Debussy, e nel 1909-10 trascrisse per due pianoforti i *Notturmi* e *L'après-midi d'un faune*.

Nel 1910 Ravel era famoso; e lo era dal 1905, quando era scoppiato lo scandalo perché non aveva vinto il Prix de Rome. Aveva concorso per la prima volta nel 1901. Divertito dal testo stantio per il quale avrebbe dovuto scrivere una cantata, presentò un manoscritto composto per buona parte in tempo di valzer. La giuria si indignò. « Il signor Ravel non deve credere di poterci mettere in ridicolo. Può benissimo considerarci dei pedanti inveterati, ma non può non essere punito per averci preso per degli imbecilli. » Ravel ebbe il secondo premio, e si confortò pensando a tutta la pubblicità avuta. Rimase al Conservatorio e tornò a concorrere nel 1902 e nel 1903, senza avere nessun premio. Nel 1905 chiese di nuovo di partecipare al Prix de Rome ma la richiesta fu respinta, con la motivazione che aveva superato i trent'anni. Scoppiò lo scandalo sui giornali, che ne fecero una causa célèbre.

Ravel non era soltanto un giovane compositore di talento. Era qualcosa di più. Aveva dato prova di sé ed era ormai il più discusso dei giovani compositori di Francia. Già nel 1895 era stata stampata una sua composizione, il *Menuet antique*, breve pezzo per piano che aveva già la sofisticata precisione del suo stile della maturità. Nel 1898 la Société Nationale aveva incluso in un concerto i *Sites auriculaires*. Aicardo Vines, il pianista spagnolo compagno di Ravel al Conservatorio, che poi avrebbe presentato in prima esecuzione al pubblico quasi tutta la musica pianistica di Ravel e di Debussy, nel 1902 aveva dato *Jeux d'eau*. Nel 1903 Ravel compose il bel ciclo di liriche *Shéhérazade* e nel 1904 il Quartetto per archi in fa. Questo era il compositore giudicato non abbastanza competente per il Prix de Rome nel 1903, e al quale, nel 1905, non veniva concesso di concorrere. Ci fu indignazione, e non soltanto negli ambienti musicali. I giornali ne parlarono difendendo Ravel. Per qualche mese Parigi risuonò della polemica. Ravel, intervistato da "Le Temps" rilasciò una dichiarazione molto dignitosa:

Non vado a Roma. Lo ha deciso l'Istituto, che è il solo che abbia la facoltà di aprire ai giovani compositori la strada di Villa Medici. Questa disgrazia mi sconvolge. La concessione del secondo premio; il mio lavoro diligente, incoraggiato e apprezzato dal mio professore, M. Gabriel Fauré; le mie opere, pubblicate e accolte con calore dal pubblico, mi consentivano di sperare - senza la ridicola presunzione di scrivere una cantata perfetta o superiore a quella dei miei compagni - che mi sarebbe stato permesso di partecipare alla competizione ...

Tra le altre conseguenze, l'affaire Ravel portò alle dimissioni di Théodore Dubois da direttore del Conservatorio e alla nomina di Fauré. Ma niente di tutto questo toccò direttamente Ravel, che lasciò il Conservatorio. Da quel momento fino alla fine dei suoi giorni visse tranquillamente

facendo il compositore. Era piccolino, di poco superiore al metro e sessanta, elegante, quasi un dandy. « Avrei preferito essere Beau Brummell anziché Maurice Ravel », disse una volta. Ci furono molti pettegolezzi su di lui, allora. Affermava di essere d'origine basca per via materna, ma nessuno riuscì a risalire abbastanza indietro per vedere se la pretesa aveva qualche fondamento. C'era chi lo diceva ebreo. Anche di questo non ci sono prove, ma la cosa non sembra probabile. Si mormorava che fosse omosessuale, e neppure a questo proposito ci sono prove, in un senso o nell'altro. Non si sposò mai e il suo nome non fu mai legato a quello di nessuno, uomo o donna.

Per lungo tempo fece parte di un gruppo, quello degli « Apaches », insieme con il compositore Florent Schmitt, il poeta Tristan Klingsor, il pianista Viñes, lo scrittore Léon-Paul Fargue, il critico Dimitri Calvocoressi, e altri personaggi famosi della vita intellettuale francese. Era una sorta di Davidsbund di Francia e Schumann ne sarebbe stato molto compiaciuto. Gran parte della musica di Ravel veniva presentata in primissima esecuzione agli Apaches, e l'autore badava molto alle loro critiche. Nel 1905 furono composte le Sonatine e i cinque Miroirs; l'Introduzione e l'Allegro per arpa, flauto, clarinetto e quartetto d'archi furono completati nel 1906, lo stesso anno del ciclo di liriche *Histoires naturelles*. Miroirs destò qualche perplessità negli Apaches; e in realtà solo un pezzo, di questa serie, ha raggiunto una grande popolarità, l'Alborada del gracioso, con la sua scattante vivacità spagnola e il brillante schema pianistico. Gli altri pezzi - Oiseaux tristes, Noctuelles, La Vallée des cloches e Une barque sur l'océan - sembrano vagare in una terra di nessuno tra musica e pittura. Se i Miroirs annoiarono, le *Histoires naturelles*, ispirate dalle poesie di Jules Renard, fecero scandalo. Jane Bathori le cantò al principio del 1907 a un concerto della Société Nationale, e fu una sera di tregenda. I debussiani urlarono contro i raveliani, e viceversa. I giornali parlarono del concerto e del chiasso che fece come del secondo affaire Ravel. Lalo aggiunse legna al fuoco scrivendo articoli in cui accusava Ravel di imitare Debussy senza sapere quello che si faceva.

Ravel, dopo essere entrato a sua volta nella polemica e aver scritto qualche lettera ai giornali, cominciò a lavorare a un'opera comica in un atto, *L'Heure espagnole*. La finì nel 1907, ma dovette aspettare quattro anni per vederla rappresentata. Le altre opere importanti dell'anteguerra comprendevano *Gaspard de la Nuit*, in tre movimenti, del 1908, e le *Valses nobles et sentimentales* del 1911 (entrambe per solo piano), i *Contes de ma Mère l'Oie* del 1908 (per due pianoforti), la *Rhapsodie espagnole* nel 1907 (per orchestra) e il balletto *Daphnis et Chloë*. Quest'ultimo fu composto per la compagnia dei Balletti russi di Diaghilev ed ebbe la sua prima rappresentazione nel 1912. A differenza delle due bombe preparate da Stravinskij per Diaghilev - l'Uccello di fuoco nel 1910 e *Petruška* nel 1911 - *Daphnis et Chloë* non è mai stato un balletto popolare. La storia è troppo statica, la coreografia di Vaslav Nijinskij troppo goffa e le pose greche predilette da quella formazione non si accordano molto bene con lo spartito di Ravel. Ma le due suites orchestrali ricavate dal balletto ebbero un immediato successo, e la Suite n. 2 di *Daphnis et Chloë* diventò uno dei pezzi per orchestra più popolari del secolo. Il balletto scomparve ben presto dal repertorio dei balletti russi. Ma l'associazione tra Ravel e Diaghilev produsse una delle più spettacolose composizioni sinfoniche del ventesimo secolo, e servì anche ad avvicinare Ravel e Stravinskij. I due compositori si ammiravano reciprocamente e nel 1913 collaborarono addirittura all'orchestrazione della *Kovàncina* di Musorgskij, destinata a un balletto. Ravel e gli Apaches assistettero in massa alla prima del *Sacre du printemps* di Stravinskij, il 29 maggio 1913, al Teatro dei Champs-Élysées, applaudendo il loro nuovo campione.

L'ultima opera completata da Ravel prima della guerra fu il bel Trio in la minore, uno degli spartiti suoi più raffinati ed eleganti (il tema d'apertura del primo movimento potrebbe a buon diritto essere considerato la sua più grande ispirazione lirica). Fece domanda di volontario ma fu respinto. Era troppo basso e pesava troppo poco. Finalmente, al principio del 1916, fu accettato come autista e mandato al fronte. Nel 1917 venne trasferito a Parigi e congedato per motivi di salute.

Tra l'altro, si temeva che avesse la tubercolosi. Si recò in Normandia a trascorrervi la convalescenza e lavorò a *Le Tombeau de Couperin*, finendo nel 1917 sia la versione per piano solo sia l'arrangiamento per orchestra. Poi, tornato a Parigi, compose *La valse* (1920), che in origine battezzò *Wien*. La valse, « poema coreografico », fu composta per Diaghilev, che la pagò ma non l'utilizzò mai. Ravel ne soffrì. (I due si incontrarono nel 1925 e Ravel non volle stringere la mano a Diaghilev, che si sentì insultato e lo sfidò a duello. Come al solito, lo sfidante fu convinto a rinunciare a battersi. Non si videro mai più.) Ravel comprò una villetta, *Le Belvédère*, a Montfort-l'Amaury; ci teneva anche una collezione di giocattoli meccanici, che amava caricare e far funzionare per gli amici. Nel 1920 gli fu conferita la *Legion d'Onore* e la rifiutò. Non aveva dimenticato il trattamento che gli era stato riservato per il *Prix de Rome*. Poi, facendo chiaramente capire che cosa ne pensava del governo francese, accettò una decorazione da re Leopoldo del Belgio e una laurea ad honorem da Oxford.

Intanto, *Les Six* si stavano imponendo all'attenzione internazionale. Si raggruppavano intorno a Erik Satie e rappresentavano un'estetica che differiva considerevolmente da quella di Ravel. Egli suggerì loro un paio di cose, nel 1925, con l'opera-pantomima *L'Enfant et les sortilèges*, opera sofisticata non meno di quelle prodotte dai Sei. Seguirono le *Chansons madécasses* (1926), una *Sonata per violino* (1927), un viaggio negli Stati Uniti nel 1928, il famoso *Bolero* (1929) e due concerti per piano (1931). Uno, quello in re per la mano sinistra, gli fu commissionato dal pianista austriaco Paul Wittgenstein, che aveva perduto il braccio destro in guerra. L'altro era il *Concerto in sol*, più ortodosso.

Nel 1932, forse in seguito a un incidente automobilistico, forse per motivi più profondamente fisiologici, Ravel ebbe un collasso nervoso. Le ferite provocate dall'incidente sembravano superficiali e lui non ci fece troppo caso: « Qualche incrinatura, un naso arcuato che convincerà gli americani che sono di origine ebraica, ma soprattutto certe ammaccature al torace che mi costringono a tossire curvandomi ». L'anno dopo, il 1933, cominciò a perdere il controllo delle braccia e delle gambe. Poi perdette la memoria e la capacità di coordinare. Pur restando normale di mente, non gli riusciva più di comporre e di suonare il piano. Nel 1937 si sottopose a un intervento chirurgico al cervello, dal quale non si riprese mai più. La sua malattia è rimasta un mistero. Il 28 dicembre 1937 morì in un ospedale parigino.

Lasciò poca musica e poche composizioni di un certo respiro. Per di più, buona parte della musica sinfonica fu composta in origine per piano. Questa produzione comprende *Les contes de ma Mère l'Oie*, la *Pavane pour une infante défunte*, *Alborada del Gracioso*, il terzo movimento della *Rapsodie espagnole* (*Habanera*), *Le Tombeau de Couperin* e le *Valses nobles et sentimentales*. Uno dei pezzi più popolari ha anch'esso a che fare con una composizione per piano, ed è l'orchestrazione dei *Quadri* di una esposizione di Musorgskij. La brillante *Tzigane* fu composta in origine, nel 1924, per violino e piano, e poi, nello stesso anno, trasformata in un pezzo per violino e orchestra. Tutta questa musica è dello stesso genere; ci sono minime variazioni di qualità. Sin dai primissimi esordi, Ravel elaborò uno stile individuale e non lo cambiò molto negli anni. Le prime influenze furono Liszt, Chabrier, Musorgskij, Fauré: e, ovviamente, anche Debussy ebbe parte nella sua formazione. Nessun giovane compositore cresciuto a Parigi dopo L'après-midi poteva completamente sottrarsi a questi nuovi suoni.

Ma sostanzialmente l'estetica di Ravel si basava su premesse diverse da quelle di Debussy. Ravel era un formalista più preciso e più ortodosso, e utilizzò la forma sonata e altre forme derivate dai modelli classici e barocchi. La sua musica, per quanto personale, ebbe una forte vena di oggettività. Non conobbe la languida sensualità di Debussy; rispetto a quella del grande contemporaneo, appariva come un'acquaforte al confronto di un acquerello. Le forme di Debussy erano spesso sviluppate da colori e tessiture e non seguivano regole note. Ravel lavorava sui temi, più che sui colori e le tessiture. Molto più di Debussy si rivolse ai predecessori, spesso scrivendo

pezzi « alla maniera di ». Il suo primo lavoro importante, *Jeux d'eau*, si ispirò ai *Jeux d'eaux* à la Villa d'Este di Liszt. « Bisognerebbe suonarlo come si suona Liszt », disse a Vines. Ravel non vide mai il piano, come Debussy, alla stregua di uno strumento senza martelletti. In *Gaspard de la Nuit* si prefisse precisamente di scrivere un pezzo virtuosistico post-lisztiano « più difficile dell'*Islamey* di Balakirev ». Scarbo, l'ultimo dei tre pezzi di *Gaspard de la Nuit*, è uno dei più prodigiosi torcidita di tutto il repertorio. Ha goduto di molto favore dopo la seconda guerra mondiale. La nuova generazione di pianisti lo adorò e ne ha fatto uno dei brani pianistici del ventesimo secolo eseguiti più spesso.

Dopo essere stato messo in moto da Liszt e Balakirev, Ravel si rivolse a Schubert con le *Valses nobles et sentimentales*. « Il titolo ... rivela abbastanza chiaramente la mia intenzione di comporre una serie di valzer nello stile di Schubert [che aveva composto le *Valses nobles*]. Al posto del virtuosismo che caratterizzava *Gaspard de la Nuit*, c'era uno stile più chiaro, più brillante, che sottolineava le armonie e le metteva in rilievo. » Le *Valses nobles et sentimentales* sono francesi quanto i valzer di Schubert sono viennesi. L'idea può anche essere stata suggerita da Schubert, ma la realizzazione ha un profumo tutto francese, specialmente nell'ultimo valzer che riecheggia, come in un sogno, i precedenti. Schubert non fu il solo compositore austriaco che suggerisse un'opera a Ravel. Ci furono anche Johann Strauss e Mozart. La valse deriva dal primo, il Concerto in sol per pianoforte dal secondo. Ravel definì *La valse* « una sorta di omaggio alla memoria del grande Strauss, non Richard, ma l'altro, Johann. Si conosce la mia grande simpatia per questo ammirevole ritmo, e si sa anche che io ho la *loie de vivre* espressa da questa danza in ben più alta considerazione di quella espressa dal puritanesimo franckiano. Sono pochissimo cattolico ». Quanto al Concerto in sol maggiore, dichiarò che si trattava di un « concerto nel senso più vero della parola, nello spirito di quelli di Mozart e di Saint-Saëns. La musica di un concerto dev'essere, secondo me, lieve, brillante, e non proporsi profondità ed effetti drammatici ». Ravel disse chiaramente che non gli piacevano i concerti per piano di Brahms; erano stati scritti contro il piano, dichiarò, e non per il piano.

L'inquieto, indagatore Ravel si rivolse altrove per altri lavori. Per *Le Tombeau de Couperin* si rifece agli antichi clavicembalisti. Negli Stati Uniti conobbe George Gershwin, ascoltò molto jazz e lo incorporò, insieme con altri aspetti tipici della musica americana, nella sua musica. Disse che si era prefisso di comporre *L'enfant et les sortilèges* « nello stile di una operetta americana ». Il Lento della Sonata per violino si intitola *Blues*, e nel Concerto in sol maggiore c'è del jazz. Per la *Rapsodie espagnole* e *L'Heure espagnole* si rivolse alla Spagna, come tanti altri compositori francesi prima di lui.

Il suo primo periodo si concluse nel 1914. Poi, malandato in salute, gli riuscì sempre più difficile comporre. Questo lo affliggeva. « Sono un fallito », disse al compositore Claude Delvincourt. « Io non sono un grande compositore. Tutti i grandi hanno prodotto enormemente. C'è di tutto, nelle loro opere: cose buone e cose brutte, ma la quantità c'è sempre. Io invece ho scritto relativamente pochissimo ... e quel pochissimo con grandi difficoltà. Ho lavorato lentamente, goccia a goccia. Ho strappato da me pezzo a pezzo la mia musica ... e adesso non posso più farlo, e questo non mi rallegra. » Nondimeno, per dodici anni ancora compose della bella musica che non rivela alcuna menomazione delle sue facoltà. Secondo alcuni critici il Concerto per la mano sinistra una delle sue ultime opere, è tra le cose più esaltanti e significative da lui composte.

Tutta questa musica, indipendentemente dalla fonte dell'ispirazione (Liszt o Schubert o la Spagna) finisce filtrata attraverso l'immaginazione e la tecnica di Ravel a formare un amalgama coerente. Tutto ha il suono tipico di Ravel. Egli fu un musicista puro e semplice, che lavorò direttamente con i materiali della musica e a differenza di tanti compositori di quel periodo non ebbe teorie, non partecipò a questo o a quel movimento estetico. Nella sua musica si avverte di rado istinto; tutto è costruito ed equilibrato con troppa cura. In un certo senso è addirittura una musica reticente, in

quanto Ravel mise raramente a nudo i propri sentimenti. Alcuni hanno criticato il suo eccessivo distacco, e l'osservazione è vera. Ma con questa oggettività la musica ha anche grazia, precisione straordinaria, brio (come nelle *Histoires naturelles*) e colore. Come orchestratore Ravel fu addirittura più inventivo di Debussy, dal quale imparò molte cose. Si confronti la sua *Rapsodie espagnole* con *Iberia* di Debussy, i due grandi spartiti ispirati dalla Spagna e composti a un anno di distanza, rispettivamente nel 1907 e nel 1908. L'orchestrazione di Ravel ha un che di più elastico, di più duttile.

Ravel non fu creatore del possente livello di un Debussy. Segui vie un po' convenzionali e fu un tantino troppo consapevole del suo stile. Ma nei suoi limiti lavorò con sicurezza e perfezione, e la sua musica risulta ben poco datata.

É molto meno datata, intanto, di quella dei membri del gruppo di Les Six, i beniamini della Parigi degli anni venti, i giovani veramente « moderni » che avrebbero indicato nuove strade alla musica francese. Le origini dei Sei risalgono al 1917, l'anno in cui Diaghilev mise in scena *Parade* con musica di Erik Satie, libretto di Jean Cocteau, scena di Pablo Picasso. *Parade* fece uno di quegli scandali che sono così cari al cuore del pubblico francese. Un gruppo di giovani compositori, rumorosi nella loro ammirazione per quello spartito, si raccolsero intorno a Satie. Sazie li chiamava i suoi *nouveaux jeunes*, ed erano Arthur Honegger, nato in Svizzera, Georges Auric, Louis Durey e Germaine Tailleferre. Un anno dopo si univano al gruppo Francis Poulenc e Darius Milhaud. « Eravamo stanchi di debussismo, di Florent Schmitt, di Ravel », scrisse Poulenc. « Io volevo musica chiara, sana e robusta, musica che fosse francamente francese nello spirito come *Petruška* di Stravinskij è francamente russa. Per me *Parade* di Satie è per Parigi ciò che *Petruška* è per San Pietroburgo. » All'ombra di questa estetica i giovani compositori unirono le forze. Milhaud ha raccontato come nacque Les Six:

Dopo un concerto alla Salle Huyghens [nel 1919], durante il quale Vertin cantò *Images à Crusoë* di Louis Durey su parole di Saint-Léger e il quartetto Capelle suonò il mio Quartetto n. 4, il critico Henri Collet pubblicò in " *Comoedia* " un articolo intitolato « Cinque russi e i francesi ». Del tutto arbitrariamente aveva scelto sei nomi: quelli di Auric, Durey, Honegger, Poulenc, Tailleferre e il mio, semplicemente perché ci conoscevamo, eravamo buoni amici ed eravamo comparsi insieme nello stesso programma: del tutto indipendentemente dai nostri diversi temperamenti e da caratteri completamente dissimili. Auric e Poulenc erano seguaci di Cocteau, Honegger si rifaceva ai romantici tedeschi e io al lirismo mediterraneo ... Ma era inutile protestare. L'articolo di Collet fu accolto cori tanto interesse in tutto il mondo che il « Gruppo dei Sei » si trovò lanciato, e io, volente o nolente, ne facevo parte. Visto che le cose stavano così, decidemmo di dare alcuni *Concerts des Six*. Il primo fu dedicato a opere mie, il secondo a musica straniera ... Satie era la nostra mascotte. Era popolarissimo, tra noi. Amava tanto i giovani che un giorno mi disse: « Vorrei sapere che razza di musica scriveranno i bambini che hanno quattro anni, oggi ». La purezza dell'arte sua, l'orrore per ogni concessione, il disprezzo per il denaro e l'atteggiamento intransigente nei confronti dei critici erano un esempio meraviglioso per tutti noi.

Cocteau diventò il leader intellettuale dei Sei, mentre Satie ne era il leader spirituale. Il terzo guru del gruppo era Stravinskij, ma solo per l'influenza che esercitava. I Sei ne ammiravano la musica più di quella di ogni altro compositore vivente. Per loro, Debussy era « morto », la musica di Ravel era « pretenziosa », « troppo raffinata », « superata ». La musica in generale, dicevano, era sterile, viveva sulle formule dei vecchi maestri. Occorrevano nuovi spozalizi tra forme diverse, e sangue nuovo: il matrimonio tra la musica « seria » e il jazz, la musica popolare, il vaudeville, il music-hall, il circo, la musica commerciale. Essere popolareggiante era il segno della vera raffinatezza. Bisognava infischiarne delle tradizioni. Non bisognava più scrivere sinfonie ma fox-trot, satire, burlesque, caricature, pezzi brevi, musica da ballo. Era l'epoca del jazz: allegro periodo che produsse pezzi allegri, quasi tutti dimenticati.

Durey e Tailleferre scomparvero ben presto, mentre Auric non scrisse mai niente di molto valore. Il primo che si impose all'attenzione internazionale fu Darius

Milhaud (nato il 4 settembre 1892). Honegger maturava lentamente, mentre il facile Poulenc era considerato una sorta di clown. Al principio degli anni venti Milhaud fu seguito con parecchia attenzione, soprattutto per i suoi esperimenti politonali. Stravinskij aveva dato il via al movimento con il famoso fa diesis maggiore sovrapposto al do maggiore nell'episodio di Petruška. Milhaud prese le mosse di qui, sviluppando il concetto. « Mi misi al lavoro per esaminare ogni possibile combinazione di due tonalità sovrapposte e studiare gli accordi così prodotti ... Poi feci lo stesso con tre tonalità. Non riuscivo a capire perché, pur occupandosi di manuali di armonia degli accordi e dei loro rivolti e delle leggi che ne governano la sequenza, non si potesse fare lo stesso per la politonalità. Imparai a conoscere bene alcuni di questi accordi. Soddisfacevano il mio orecchio più di quelli normali, perché un accordo politonale è più sottilmente dolce e più violentemente potente. »

Milhaud, di una scorrevolezza e una laboriosità incredibili, applicò le sue teorie politonali a ogni tipo di musica, e i suoi spartiti - *La Création du monde* (1923), *Le Boeuf sur le Toit* (1919), *Les Choéphores* (1919), le cosiddette « opere in un minuto » - rappresentarono l'ultima parola dell'avanguardismo chic degli anni venti. Erano piccanti, ingegnosi, sofisticati; erano dissonanti, scandalizzavano i borghesi. Di una capacità inventiva infinita, Milhaud tirava fuori un effetto dopo l'altro. Ma alla fine non si scandalizzò più nessuno e la novità non sembrò più tanto nuova. Oggi i suoi spartiti degli anni venti e trenta sembrano un po' come quelli di uno Stravinskij passato attraverso un filtro parigino. Pochissime cose sue sono rimaste nel repertorio permanente.

Arthur Honegger (10 marzo 1892 - 28 novembre 1955) si alleò ai Sei nonostante le cospicue differenze dello stile e dell'impostazione generale. Fu vicino alla tradizione dell'Europa centrale e scrisse una musica impegnata, arrabbiata, compressa. C'è pochissimo umorismo nelle sue composizioni e basterebbe questo a distinguerle da quelle dei Sei. Un'altra differenza era data dalla sua simpatia per la forma sonata: cinque sinfonie, tre quartetti per archi e altre composizioni ne sono una prova. Al principio degli anni venti diventò famoso per un poema sinfonico tipico dell'età dell'acciaio, *Pacific 2-3-1* (1923): il poema è ormai scomparso da un pezzo dai programmi. Le opere corali, di ampio respiro - *Le Roi David* (1921) e *Jeanne d'Arc au bûcher* (1938) - destarono parecchio interesse e si eseguono di tanto in tanto ancora oggi. Ma nel complesso Honegger non occupa più l'alto posto di un tempo e la sua musica va scomparendo dalle sale dei concerti.

Non v'è dubbio che Francis Poulenc (7 gennaio 1889 - 30 gennaio 1963) si sia affermato come la personalità più forte e spiccata del gruppo. Negli anni trenta nessuno lo avrebbe immaginato, e tutti avrebbero invece puntato su Milhaud e Honegger. Poulenc era considerato il comico (aveva perfino una netta rassomiglianza, nel viso e nel fisico, con il comico Fernandel), il giullare, il sofisticato. Come era affascinante, divertente! Così leggero! Così chic! E di conseguenza, così poco importante, au fond! Per tutti, Poulenc era il ballerino elegante che fa il suo solito numero con sofficie grazia, senza un pensiero al mondo, con un sorriso inalterabile stampato sulla faccia.

Ma poi si vide che né Milhaud né Honegger avevano grande potere di resistenza. Solo Poulenc continuava a svilupparsi e a crescere. Da enfant terrible dei Six diventò un abile compositore che con gli anni elaborò con sempre maggiore ricchezza le sue concezioni e la sua tecnica. E sin dall'inizio si vide che era un ottimo compositore di liriche. Sarebbe diventato grande, in questo campo. Secondo alcuni fu il più grande dopo Fauré, senza esclusione di Debussy. Aveva stile; aveva buon gusto; aveva un orecchio senza eguali per l'accento della parola, per la prosodia e per i suoi rapporti con il suono. Soprattutto aveva una riserva di melodia fresca e originale. Come melodista, fu qualcosa di più che un semplice entertainer. Aveva un particolare talento. Compositore che non si sentì mai a suo agio nelle strutture di maggiori dimensioni fin verso la fine della sua vita, Poulenc

trovò più adatte al suo talento intenso ma limitato le forme liriche, lieder e pezzi per piano. Le liriche di Poulenc si affermarono saldamente nel repertorio e promettono di restarvi, costituendone un elemento permanente.

Parecchie altre composizioni sembrano anch'esse diventate un pezzo fisso del repertorio; e forse questo dipende dal fondamentale conservatorismo del suo linguaggio. In verità è moderno e alla moda, con i suoi continui riferimenti al neoclassicismo di Stravinskij, le sue dissonanze vellicanti e gli inaspettati squarci armonici. Uno dei suoi espedienti preferiti, al punto di diventare quasi una maniera, fu l'uso di modulazioni-non preparate-mezzo intervallo sotto. È la sua impronta digitale, per così dire, e la si ritrova in ogni sua composizione. Ma Poulenc fu un conservatore nel senso che non perdette mai il contatto con il passato, con Schumann, e con Fauré e Chabrier, e con la corrente principale dell'armonia del diciannovesimo secolo. Nonostante i flirt con la politonalità e altri espedienti allora avanzati, pensò in termini di tonalità e compose in termini di tonalità. Più spesso che no compose in armonia basata sulle triadi di tonica e dominante. Questo è uno dei motivi per cui gli anni venti e trenta non lo presero sul serio. Erano i giorni d'oro del « modernismo » e modernismo, allora, significava dissonanza (o ciò che a quei tempi era considerata dissonanza; nel frattempo l'orecchio si è abituato a molte cose). Ne derivava per forza che chi seguiva una tendenza diversa e componeva, in effetti, musica « in tonalità bianca » non poteva essere accettato come un creatore importante.

Ma Poulenc tirò diritto per la sua strada e fu lui, alla lunga, ad avere ragione, perché sopravvisse a personaggi molto considerati, così come Berlioz sopravvisse a Meyerbeer, Offenbach a Halévy, Sullivan a Stanford, Fauré a D'Indy. Può ben darsi che avesse talento limitato, e nessuno ha mai preteso che fosse un compositore universale come Beethoven e Mozart; ma nel suo talento c'era qualcosa di genuino e di perfettamente valido. Aveva qualcosa da dire e lo disse con stile e personalità.

Agli inizi della carriera, dalla fine della prima guerra mondiale al principio degli anni trenta, scrisse musica frivola, alla moda, fragile ma preziosa. L'Aubade per piccola orchestra, il balletto Les biches, i Mouvements perpetuels per piano, Le Bal masqué, una serie di liriche comprendenti il ciclo Le Bestiaire: tutte queste erano opera di un giovane di talento con una certa propensione per lo sberleffo ai vecchi e alle verità consacrate. Così abile è questa musica che affascina ancora oggi. Un po' più tardi vennero opere di maggior sostanza come la Messa in sol (1937) e il Concerto per organo (1938), meno frivoli, tentativo di realizzare qualcosa di più impegnato. Una superba serie di raccolte di liriche risale allo stesso periodo e comprende Banalités, Chansons villageoises, Tel jour, telle nuit, Caligrammes. Durante la seconda guerra mondiale Poulenc compose un'opera, Les mamelles de Tirésias. Fu un ritorno ai giorni della frivolezza. Come tale fu qualche cosa di eccezionale, ma si rivelò anche una chiassata neo-offenbachiana, impertinente e deliziosa. Negli ultimi vent'anni lavorò di rado secondo questa vena. Ci fu un allargamento degli orizzonti, una dimensione nuova, un'accentuazione della musica religiosa. Queste opere culminarono nel semplice e bel Gloria (1961) e nell'opera Les dialogues des Carmélites (1957).

L'opera è, come gran parte della sua musica, intimista. Poulenc non fu mai per i grandi gesti. Anzi, in un certo modo bizzarro, le Carmélites ricordano le composizioni leggere e spensierate della giovinezza, come Les biches e Aubade, in quanto le abitudini melodiche di Poulenc cambiarono pochissimo attraverso gli anni. Aveva i suoi trucchetti e li ripeteva di continuo. Verso la fine però le sue melodie delicate ma di respiro corto furono utilizzate in modo nuovo, intensificate, portate a esprimere qualcosa di più che non un facile scherzo. Nel primo dialogo tra Bianche e Constante, nelle Carmélites, il tema breve e squisito (quasi un motto) che riaffiora tutte le volte che si parla della morte ha un effetto profondamente emozionante, nella sua capacità di concentrazione. Ma succede che sia primo cugino di un tema che si ritrova nel salottiero Sestetto del 1940 e ancora nel Gloria del 1961. Di volta in volta quel tema assume un significato emotivo completamente diverso.

Molti musicisti rifiutano ancora di prendere sul serio Poulenc. In parte questo deriva dalla nostra filogenesi musicale, imbevuti come siamo dalle teorie tedesche in fatto di forma, struttura e « sublimità ». Poulenc non compose sonate e sinfonie ortodosse perfettamente sviluppate; si occupò poco di fughe e canoni; si specializzò in belle liriche e in raffinati pezzi per piano. Ergo deve avere scritto cose Kitsch. Ma questo tipo di kitsch, qual è rappresentato nella musica vocale di Poulenc, vivrà finché ci saranno cantanti.

Harold C. Schonberg (da I GRANDI MUSICISTI, traduzione di Vittorio Di Giuro, ed. Mondadori, 1972)