

RAVEL MAURICE

**Compositore francese
(Ciboure, Bassi Pirenei, 7 III 1875 - Parigi 28 XII 1937)**



Aveva solo tre mesi quando i genitori (il padre, un insegnante di origine svizzera, la madre basca) si stabilirono a Parigi. Qui a 7 anni iniziò lo studio del pianoforte con H. Ghis e, a 12, quello dell'armonia con Ch. René.

Nel 1887 entrò al conservatorio, frequentando le classi di E. J. Anthiome e Ch. W. De Beriot (pianoforte), E. L. Pessard (armonia), A. Gedalge (contrappunto) e G. Fauré (composizione).

Prima del 1895 aveva già composto la *Serenade grotesque* (perduta), *Ballade de la reine morte d'aimer* e *Le Rouet* (inedita).

Nel 1895 fece pubblicare il *Menuet antique*, nel quale la tendenza ad una precisa linearità melodica e la scelta di una forma di danza come elemento strutturale e, nel contempo, come ideale ritorno al passato, sono già caratteristiche tipicamente raveliane.

Del 1896 è la singolare lirica *Sainte* ed il pezzo *Entre cloches*, per due pianoforti, che insieme con *Habanera* (poi passata nella *Rhapsodie espagnole*) formò la suite *Les sites auriculaires*, prima opera di Ravel eseguita in pubblico (1898).

A questo periodo risalgono anche i primi tentativi drammatici: progettò infatti un'opera, *Schéherazade*, di cui terminò solo l'ouverture, da lui diretta alla Société nationale il 27 V 1889 e male accolta dal pubblico e dalla critica.

Poi si dedicò alla cantata *Myrrha*, che nel 1901 si classificò al secondo posto al Prix de Rome; si ripresentò al medesimo concorso nel 1902 e nel 1903 con le cantate *Alcyone* e *Alyssa*, ma senza risultato; per l'ultima volta concorrerà inutilmente al Prix de Rome nel 1905.

In quegli anni aveva già fatto eseguire importanti composizioni, come il *Quartetto* per archi (dedicato al suo maestro G. Fauré), un nuovo *Schéherazade* per voce ed orchestra, *Jeux d'eau*, *Sonatina* e *Miroirs* per pianoforte, la cui impronta rivoluzionaria fu causa non ultima degli insuccessi nei concorsi.

Le opere seguenti provocarono polemiche ancor più accese come accadde con le *Histoires naturelles* per canto e pianoforte che, eseguite nel 1907 alla sala Erard, irritarono il pubblico con la novità dello stile.

Anche la critica apparve divisa: ci fu chi si ostinò a negare il valore del giovane musicista e chi (Lalo per esempio) vide in lui soltanto un epigono di Debussy.

Per reazione a tali incomprensioni Ravel ed altri compositori francesi (G. Fauré, F. Schmitt, A. Roussel, ecc.) fondarono nel 1909 la Société

musicale indépendante per la diffusione della musica contemporanea, in opposizione alla reazionaria Société nationale.

Intanto aveva condotto a termine la *Rhapsodie espagnole* (composta nel 1907 durante una crociera fluviale che il proprietario del giornale "Le Matin" gli aveva offerto in segno di stima ed in polemica contro la mancata vittoria del Prix de Rome) ed il primo lavoro teatrale, *L'heure espagnole*, composto nel 1907 ed eseguito nel 1911.

Dopo più di due anni di lavoro, terminò anche il grande balletto *Dafni e Cloe* destinato alla compagnia di balletti russi di S. de Diaghilev (coreografo M. Fokine).

IL COMPOSITORE CON ALCUNI AMICI



In questi anni compose anche tre raccolte per pianoforte: *Gaspard de la nuit*, dal virtuosismo trascendentale (1908), *Ma mere l'Oye*, cinque pezzi infantili a quattro mani (1908), poi orchestrati dallo stesso Ravel ed eseguiti come balletto nel 1912, e *Valses nobles et sentimentales* (1911), composizione tra le sue più raffinate e caratteristiche.

Nel 1913, ispirandosi a *Pierrot lunaire* di Schonberg ed alle *Tre poesie della lirica giapponese* di Stravinski (col quale collaborava per una nuova versione di *Kovanscina* di Mussorgski), scrisse i *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* ed altre composizioni minori; nel 1914 compose un *Trio*, nel 1915 le *Trois chansons*.

Scoppiata intanto la prima guerra mondiale ottenne l'arruolamento come volontario, ma si oppose all'esclusione dai programmi francesi di musiche tedesche ed austriache.

Inviato al fronte come conduttore di autocarri nel marzo 1916, venne riformato l'anno successivo. Riprese allora a lavorare a *Tombeau de Couperin*, progettato prima della guerra, e lo terminò, dedicandone le diverse parti alla memoria di compagni d'arme caduti in combattimento.

Trascorse poi il 1918 e parte del 1919 praticamente inoperoso in seguito ad un forte esaurimento, ma verso la fine del 1919 riprese un lontano progetto, la composizione di un grande valzer per orchestra, in omaggio alla memoria di J. Strauss: nacque il poema coreografico *La Valse*, drammatico ed angosciato e quindi ben lontano dal mondo straussiano.

Nel 1920 si trasferì a Montfort-l'Amaury, ad una cinquantina di chilometri da Parigi, ma se ne allontanò presto per tenere concerti o per presenziare ad esecuzioni di proprie opere.

Fu a Londra nel 1922; ad Amsterdam, a Venezia ed ancora a Londra nel 1923.

Terminò intanto la *Sonata per violino e violoncello* mentre lavorava a quella per *violino e pianoforte* ed alla fantasia lirica su testo di Collette *L'enfant et les sortilèges*, che fu poi eseguita nel 1925 a Monte Carlo (direttore V. De Sabata) con grande successo.

Dopo una serie di tournées in Scandinavia, Inghilterra e Scozia e dopo la prima esecuzione delle *Chansons madécasses* (1926), opera tra le più significative dell'ultima produzione raveliana, dal novembre 1927 all'aprile 1928 fece un ampio giro concertistico negli Stati Uniti e nel Canada, come pianista e direttore d'orchestra, dovunque riscuotendo grandissimi successi.

Nel 1928 si recò anche in Inghilterra per ricevere la laurea *honoris causa*

ad Oxford.

Ritornato in Francia, entro lo stesso anno compose il *Boléro* richiestogli da J. Rubinstein per un proprio balletto, quindi, dal 1929 al 1931, si dedicò alla composizione di due *Concerti per pianoforte*, il primo dedicato a M. Long, il secondo (per una sola mano sinistra) per il pianista mutilato del braccio destro P. Wittgenstein.

Verso il 1933 si manifestarono i primi sintomi di un'inesorabile malattia cerebrale che non riuscirono a vincere né il riposo, né i viaggi di cura in Svizzera (1934), in Marocco ed in Spagna (1935). Il peggioramento impose un intervento chirurgico al cervello (1937), in seguito al quale perse la vita.

RAVEL CON MANUEL ROLAND



Nato solo tredici anni dopo Debussy, Ravel entrò nella vita artistica proprio quando l'autore di *Pelléas et Mélisande* stava rivoluzionando il mondo musicale; ma, nonostante l'ammirazione nutrita per lui, manifestò fin dalle prime composizioni (*Menuet antique*, *Habanera*) un'inconfondibile personalità che lo distinse dal maestro dell'impressionismo. Estraneo ad ogni influenza neoromantica, Ravel indirizzò il suo interesse a Chabrier e Satie e, attraverso questi ultimi, ai clavicembalisti francesi dei secc. XVII e XVIII.

Questa tendenza alla chiarezza architettonica, e quindi l'amore per gli schemi classici, il vigilante controllo esercitato costantemente sugli impulsi creativi gli impedirono di restare irretito nelle magiche trame del mondo sonoro debussiano, pur sfiorandolo in diverse occasioni.

Sono innegabilmente legate al gusto impressionistico di origine debussiana pagine come *Jeux d'eau*, *Miroirs* (escludendo tuttavia la personalissima *Alborada del Gracioso*), *Gaspard de la nuit*, *Schéhérazade* e *Dafni e Cloe*.

Quanto a *Jeux d'eau*, tuttavia, va rilevato che il pezzo fu pubblicato nel 1901, quando Debussy non aveva ancora scritto le maggiori composizioni per pianoforte: più che di influenze debussiane è quindi opportuno parlare se mai d'incontri significativi nell'ambito di un particolare clima espressivo che il decadentismo europeo aveva diffuso anche nella musica francese. Nato nell'ambiente dell'espressionismo (del quale accettava certe trasparenti sonorità, la precisa individuazione dei timbri e spesso la raffinata sottigliezza del linguaggio), Ravel si volse in modo sempre più marcato verso esigenze formali e costruttive che contraddicevano lo stile stesso dell'impressionismo.

Mentre in Debussy gli sviluppi musicali si sciolgono in continue fluttuazioni di macchie sonore che s'innestano e si sfrangiano liberamente per creare mobilissime atmosfere, in Ravel le immagini sonore sono sempre circoscritte da contorni taglienti, da una netta e quasi razionale precisazione melodica.

Alle eleganze evanescenti di Debussy, Ravel oppose cadenze armoniche elementari che semplificano al massimo la struttura compositiva, un dinamismo ritmico ben definito, dure insistenze timbriche che squadrono gli sviluppi musicali con razionale geometria, spesso accentuata dall'adozione di certi schemi crudi ed ossessivi della musica iberica.

Un'ironica secchezza espressiva controlla infine ogni abbandono sentimentale e conferisce all'opera di Ravel una straordinaria e lineare

chiarezza.

Lo stesso Ravel ritenne che la *Sonata per violino e violoncello* (1922) fosse una svolta nella sua produzione perché segnava l'abbandono di molte suggestioni dell'impressionismo per rivolgersi ad uno stile più essenziale, privo d'ogni incanto armonico e melodicamente ben rilevato. Già prima del 1915 però Ravel aveva scritto opere estremamente nuove come la *Sonatina per pianoforte* (1905) dallo stile preciso e fermo, il *Quartetto per archi* (1903) dominato da una chiara volontà costruttiva, la suite *Ma mère l'Oye* (1908) e le *Valses nobles et sentimentales* (1911), opere ben lontane dall'impressionismo, per non parlare della mordente secchezza di pagine vocali come le *Histoires naturelles* (1906) e della corrosiva opera teatrale *L'heure espagnole* (1907).

LA CASA NATALE



La tendenza ad una scrittura musicale netta e ben definita s'accentua nelle composizioni raveliane del dopoguerra: nel *Tombeau de Couperin* (1917) il ritorno ideale alla chiarezza dei clavicembalisti francesi (una costante dell'arte raveliana) raggiunge un'inimitabile compostezza espressiva, mentre nelle geniali *Chansons madécasses* per voce, flauto, violoncello e pianoforte (1926) la scrittura è semplificata all'estremo, e totale è la rinuncia ad ogni allettamento coloristico.

Su questa linea si colloca anche il *Concerto in Sol* (1931) e, in parte, la fantasia lirica *L'enfant et les sortilèges* (1925), nella quale tuttavia il soggetto fiabesco induce il musicista a riscoprire i tesori della sua sapienza coloristica ed orchestrale.

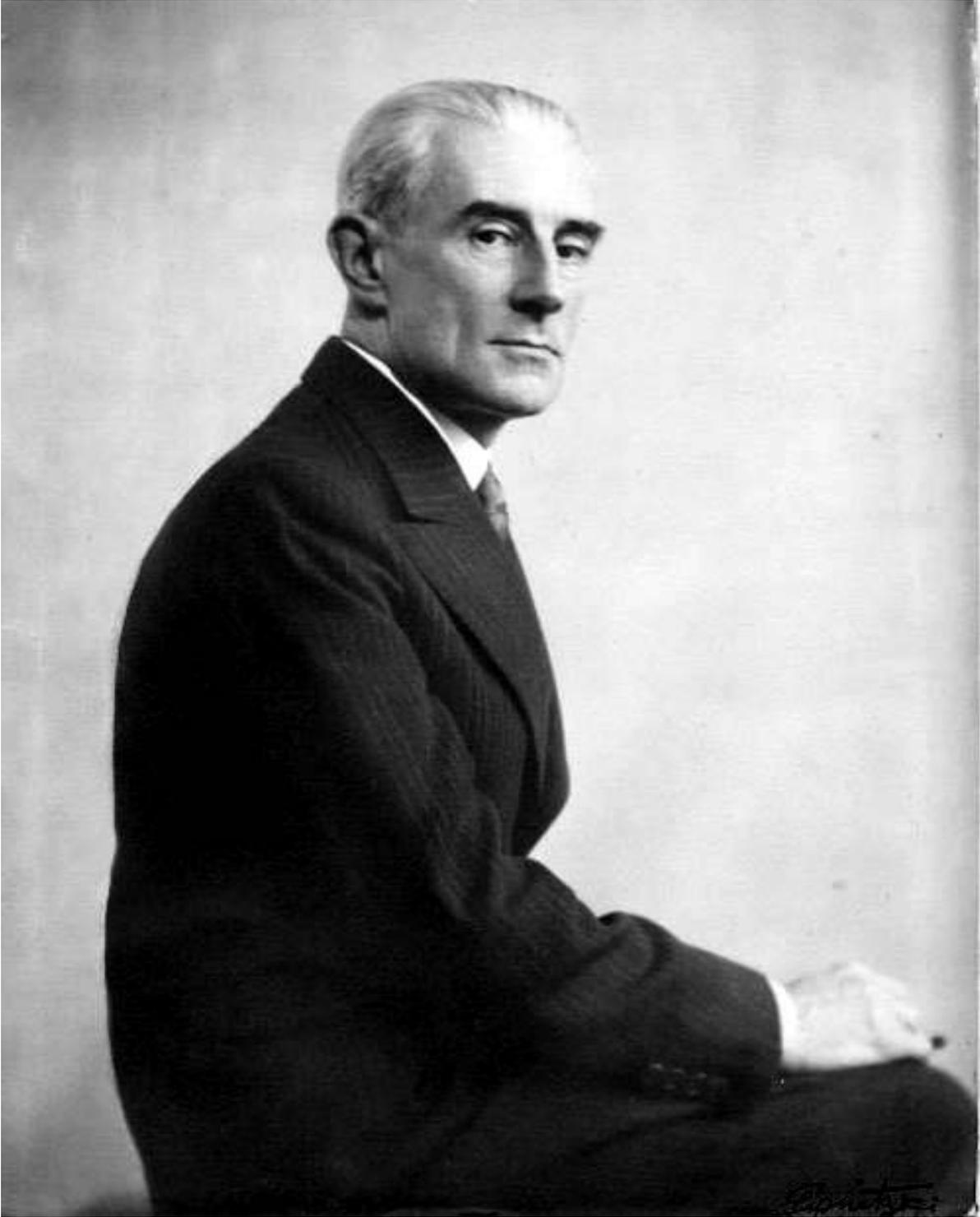
Significativo è il notissimo *Boléro* (1928), costruito da due sole frasi ritmicamente scandite che si ripetono ossessivamente senz'alcuna variazione e mantenendosi sempre (meno che nelle ultime battute) nella tonalità di Do magg., enunciate da strumenti o gruppi strumentali diversi (secondo una crescente intensità sonora, dal pianissimo del flauto iniziale al fortissimo del finale) con un'allucinante immobilità melodica, ritmica ed armonica ma con un'impressionante vigore timbrico strumentale.

Straordinaria del resto è la bravura dell'orchestratore nella quale tra l'altro si manifesta l'atteggiamento generale del musicista circa il rapporto tra tecnica ed immaginazione, atteggiamento del massimo rispetto per la prima (Ravel detestava il diletterantismo), estremamente vigile e cauto nei confronti della seconda.

Tuttavia il severissimo controllo sempre esercitato sull'ispirazione, lungi dall'essere d'ostacolo alla creazione, porta a risultati profondamente umani, liberi da ogni edonistico gioco sonoro, non di rado ricchi di autentici valori lirici, sottolineati, nella loro essenzialità, dalla stessa, apparentemente gelida, geometrizzazione esteriore.

Ravel fu, con Debussy, il compositore francese più rappresentativo della sua generazione: la sua musica è caratterizzata da forme chiare, centrate e da sonorità raffinate.

La *Valse* e *Boléro* divennero veri e propri simboli nel primo Novecento musicale.



ALBORADA DEL GRACIOSO

Versione per orchestra del n. 4 di Miroirs

Musica: Maurice Ravel

- Assez vif (Re minore)

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, bassotuba, timpani, crotali, triangolo, tamburello, castagnette, tamburo militare, piatti, grancassa, xilofono, 2 arpe, archi

Prima esecuzione: Parigi, Salle Erard, 17 Maggio 1919

Edizione: Eschig, 1923

Nato all'arte nel momento del passaggio dall'Ottocento al Novecento Ravel è riuscito a cristallizzare assai presto nel suo lessico espressivo certi aspetti essenziali della musica francese della sua epoca, legandoli ad alcuni grandi modelli del passato per approdare ad una definizione stilistica, autonoma ed esclusiva, della sua opera, cogliendo in maniera originale una perfezione inimitabile.

Tredici anni intercorrono tra la data di nascita di Debussy e quella di Ravel, e questa osservazione non è senza importanza quando si voglia considerare la formazione musicale di Ravel, anche se non assume un rilievo determinante la dichiarazione che quest'ultimo ebbe a fare, prossimo a morire, dopo aver riascoltato un'esecuzione dell'*Après-midi d'un faune*: - «è sentendo per la prima volta questo lavoro che ho compreso cosa fosse la musica». In realtà Ravel, pur sfiorando il mondo incantato di Debussy, ha sempre battuto vie diverse, sia nell'aspetto armonico sia nel versante espressivo, nonché nella scrittura strumentale. Del tutto estraneo al retaggio romantico, ed anche a Wagner, Ravel giovanissimo orientò le sue predilezioni a Chabrier e Satie e, oltre a questi, ai clavicembalisti francesi del Seicento e Settecento.

L'inequivoca tendenza raveliana alla linearità architettonica delle forme classiche, il controllo misuratissimo esercitato sempre sulle emozioni soggettive, vennero a collocare Ravel al di fuori dello stile e dell'ambiente dell'impressionismo, pur se dall'estetica di questo movimento artistico il musicista ebbe ad assumere certe trasparenti

sonorità, l'esatta individuazione dei colori e, sovente, la raffinata sfumata variabilità delle trame e degli impasti fonici.

FRANCIS POULENC



Come ha intelligentemente scritto Francis Poulenc, «mentre in Debussy gli sviluppi musicali si sciolgono in continue fluttuazioni di macchie sonore che si innestano e si sfrangiano liberamente per creare mobilissime atmosfere, in Ravel le immagini sonore sono sempre circoscritte da contorni taglienti, da una netta e quasi razionale precisazione melodica. Alle eleganze evanescenti di Debussy, Ravel oppone cadenze armoniche elementari che semplificano al massimo la struttura compositiva, un dinamismo ritmico ben definito, dure insistenze timbriche che squadrono gli sviluppi musicali con razionale geometria, spesso accentuata dall'adozione di certi schemi crudi e ossessivi della musica iberica» (1972).

E, secondo lo Jankelevitch, nella produzione di Ravel «tanta finezza unita a tanta intelligenza presuppongono secoli di civiltà ed una sensibilità che non è concepibile se non in Francia. Soltanto un Ravel poteva concepire l'opera di Ravel: soltanto la sua musica può restituircelo».

Nel 1905 videro la luce la *Sonatina* e i *Miroirs*, due lavori che risultano essere l'espressione di due distinti e autonomi aspetti del gusto e del pianismo raveliani. Nella misurata sua concisione la *Sonatina* è il prezioso documento di una *féerie* impressionistica: entro proporzioni formali miniaturizzate ma rigorose nella struttura, l'eloquio musicale sembra delicato e sfumato, sfavillante di impressioni armoniche e ritmiche, vergate in punta di penna, nelle quali l'elemento motore è lo spirito dei settecenteschi clavicembalisti francesi.

L'opposto, in una parola, di quanto offre l'ascolto di *Miroirs* che, nella loro aggressività, splendente di un pianismo luminoso e virtuosistico, sembrano specchiarsi in Chopin, in Liszt e in Schumann. I *Miroirs*, come precisò l'autore, «formano una raccolta di pezzi per pianoforte che segnano nella mia evoluzione armonica un mutamento abbastanza considerevole per aver sconcertato anche i musicisti più assuefatti alla mia maniera manifestata fino a quel momento».

Il 1905 fu anche l'anno in cui la terza bocciatura di Ravel al Prix de Rome aveva visto levarsi in favore del musicista numerosi estimatori, da Alfred Edwards, direttore generale del quotidiano "Le Matin", ai coniugi Godebski, ai pittori Leprade e Bonnard, agli amici della giovinezza che, tre anni prima, nell'atelier del pittore Paul Sordes, avevano dato vita ad

un sodalizio d'ostentato anticonformismo al punto da esser denominati "Les Apaches". I nomi di alcuni di questi compagni, tra cui in primo luogo il poeta Leon-Paul Fargue e il pianista Ricardo Viries, si ritrovano fra i dedicatari dei cinque pezzi di *Miroirs* che si intitolano *Noctuelles*, *Oiseaux tristes*, *Une barque sur l'Océan*, *Alborada del gracioso* e *La Vallée des cloches*: pubblicati da Demets, furono eseguiti per la prima volta il 6 gennaio 1906 da Vines alla parigina Salle Erard della Société Nationale des Concerts.

ISAAC ALBENIZ

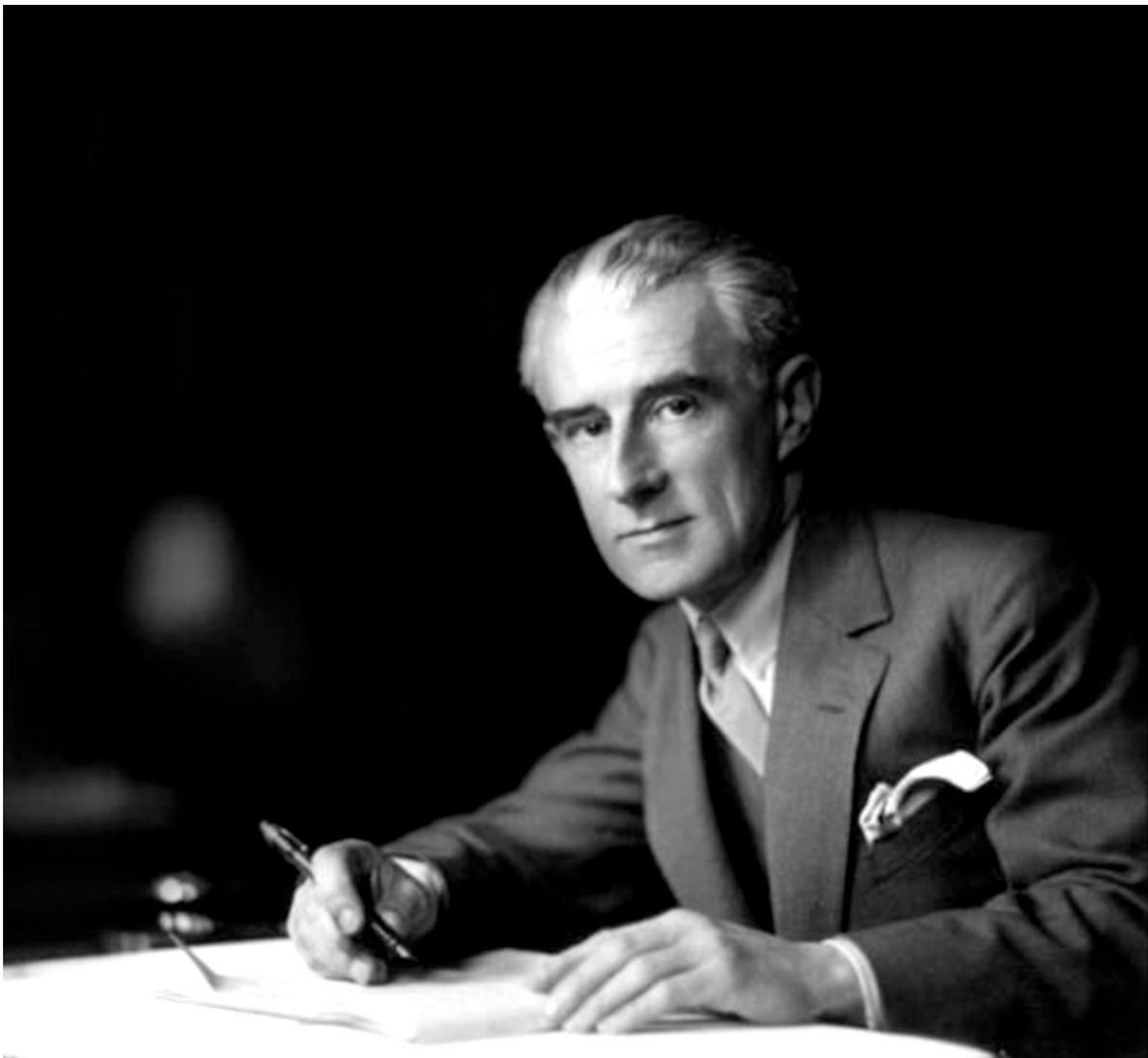


Con l'eccezione della giovanile *Habanera* per orchestra (1895), l'*Alborada del gracioso* è il primo titolo spagnolo dell'opera di Ravel. "Alborada", termine corrispondente al francese "aubade" e all'italiano "mattinata", è una mattutina chitarrata d'amore in forma di serenata d'antica origine, probabilmente galiziana, riconducibile forse alla pratica trovadorica. Il "Gracioso", a sua volta, è un personaggio buffo della commedia tradizionale spagnola di Calderon e di Lope de Vega. Come efficacemente ha notato Alfred Cortot, «con *Alborada del gracioso* Ravel abborda un genere pittoresco d'altra specie rispetto agli episodi precedenti di *Miroirs*. La discorsività musicale è guidata dalla nervosa cadenza di un ritmo spagnolo; lo sviluppo della composizione è definito da una forma ben precisa, con scene di danza che si alternano al canto, a somiglianza della maggior parte dei pezzi che formano l'*Iberia* di Albeniz. In questa pagina, però, la valenza timbrica raveliana non ha nulla del languore sensuale o dell'evocazione nostalgica, tipici del musicista catalano, privilegiando per contro una asciuttezza di tocco, tra lo staccato e il martellato, che restituisce a meraviglia l'effetto delle strappate alle corde metalliche della chitarra, il crepitio ostinato delle nacchere, il battito cadenzato dei piedi dei ballerini. Ed anche l'amarezza malinconica della sezione centrale, che si rifà alla *copla* nell'improvvisazione del cantore, appare marcatamente stilizzata, prosciugata e ridotta ai suoi tratti essenziali, come un disegno a punta secca» (1930).

La genialità di tale nervosa scrittura strumentale suscitò ben presto l'ammirazione di Manuel de Falla, ma provocò anche la sua meraviglia allorché apprese dalla viva voce dell'autore che con la Spagna non aveva avuto allora alcun rapporto se non quello del suo luogo di nascita, prossimo alla frontiera. Falla concluse la sua osservazione in merito con le seguenti parole: «La Spagna di Ravel era una Spagna conosciuta idealmente attraverso la madre, la cui conversazione, in un eccellente spagnolo, divenne affascinante quando evocò gli anni di gioventù trascorsi a Madrid. Compresi, in quell'occasione, come il figlio fosse rimasto impressionato dagli accenti della madre nelle rimembranze ravvivate da quella forza che lega indissolubilmente, ad ogni ricordo, un tema di canzone, un tema di danza».

L'*Alborada del gracioso* fu trascritta dall'autore per orchestra nel 1918 ed eseguita per la prima volta il 17 maggio 1919 ai parigini Concerts

Pasdeloup sotto la direzione di Rhené-Baton; la pubblicazione, a cura delle Editions Eschig, porta la data del 1923. Secondo il musicologo Roland-Manuel, «aujourd'hui encore les pianistes, plus intimidés que séduits par ces miroirs magiques, n'entretiennent que l'*Alborada del gracioso*, ou la virtuosité mordante et sèche contraste, à l'espagnole avec les élans pâmés de la mélodie amoureuse qui vient interrompre le bourdonnement furieux de guitars. Pièce admirable d'ailleurs, et dont une orchestration magnifique a doublé le succès».



La scrittura strumentale, nella sua connotazione virtuosistica, appare assai complessa ed elaborata sia nell'organico prescelto (con xilofono, due arpe, tre timpani, percussioni, crotali, nacchere, archi) sia nella ricerca, portata all'estremo, degli impasti timbrici, anche nell'articolazione degli archi. L'esito è una partitura di diabolica brillantezza e di virtuosismo di scrittura non meno che sensazionale, tale da esaltare alla valenza più elevata tutte le risorse più smaglianti di una compagine sinfonica moderna, nonché la sensibilità, l'intelligenza e l'estro di un direttore carismatico.

Specialmente i due pannelli esterni sembrano evocare la fantasmagoria frenetica di mille chitarre ma non meno suggestiva appare l'atmosfera misteriosa ed incantatoria dell'episodio centrale.

Al punto che, al confronto con questa versione orchestrale, la stesura originaria può sembrare d'esserne una mera riduzione per pianoforte.

Luigi Bellingardi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 5 febbraio 1994

BOLÉRO

Balletto in Do maggiore per orchestra

Versione per concerto

Musica: Maurice Ravel

- Tempo di Boléro. Moderato assai (Do maggiore)

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi (2 anche oboe d'amore), corno inglese, clarinetto piccolo, 2 clarinetti, clarinetto basso, 3 sassofoni, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, tromba piccola, 3 trombe, 3 tromboni, bassotuba, timpani, 2 tamburi, piatti, tam-tam, celesta, arpa, archi

Prima esecuzione in concerto: Parigi, Salle Pleyel, 11 Gennaio 1930

Prima rappresentazione balletto: Parigi, Palais Garnier, 22 Novembre 1928

Edizione: Paris, Durand & Cie., 1929

Dedica: Ida Rubinstein

All'origine di *Boléro* di Maurice Ravel c'è la richiesta al compositore, nel 1927, da parte di Ida Rubinstein, di una partitura per un breve balletto di ambientazione spagnola. Personaggio centrale nella vita teatrale parigina dei primi decenni del secolo, Ida Rubinstein si era imposta come artista di grande fascino all'interno della celebre compagnia dei Ballets russes, dalla quale si era poi presto staccata fondando una propria compagnia autonoma. Nonostante mancasse, come ballerina, di una tecnica veramente solida, e fosse afflitta, come attrice, da un forte accento russo, la sua avvenenza e il suo carisma stimolarono la creatività di molti compositori (Debussy, Stravinskij, Honegger, Sauguet), letterati (D'Annunzio, Gide, Valery) e coreografi (Fokine, Massine, Bronislava Nijinska). Nei confronti di Ravel i suoi meriti risiedono anche nell'aver montato per la prima volta in versione coreografica - nel maggio 1929, pochi mesi dopo *Boléro* - *La valse*, partitura che Diaghilev aveva respinto, giudicandola inadatta alla danza, e che era stata eseguita, dal 1920 in poi, solo in forma di concerto.

Che l'idea del balletto spagnolo piacesse a Ravel non c'è da stupirsi; le sue origini basche lo avevano portato in più occasioni a rifarsi a stilemi spagnoleggianti; basterebbe pensare a lavori come *Rhapsodie Espagnole*

(1907), *L'heure espagnole* (1911), *Alborada del Gracioso* (1923). *Boléro* nacque, peraltro, quasi come un ripiego rispetto a una idea primitiva scartata per motivi di forza maggiore.

IDA RUBINSTEIN



In un primo momento il progetto di Ravel era quello di orchestrare alcune pagine pianistiche tratte da *Iberia*, celebre raccolta pianistica di Albeniz, compositore protagonista della rinascita musicale spagnola, scomparso nel 1909. Questa scelta, di profilo tutto sommato modesto, era legata certo ad altri pressanti impegni del compositore, inclusa la lunga tournée concertistica negli Stati Uniti e nel Canada conclusasi nel maggio 1928.

Occorre osservare però che anche gli altri musicisti coinvolti nello spettacolo della Rubinstein si impegnarono in un lavoro di trascrizione e orchestrazione; Honegger trascrisse pagine di Bach, Milhaud orchestrò pagine di Schubert e Liszt. Ad ogni modo il progetto di sfruttare i brani pianistici di Albeniz risultò impossibile, poiché i diritti per la trasformazione in balletto di *Iberia* erano già stati ceduti ad altri dagli eredi. Di qui la scelta del compositore di orchestrare una propria melodia di carattere spagnolo, forse annotata durante un viaggio nella regione dei Pirenei; nelle lettere scritte nel corso della stesura Ravel si riferisce al brano chiamandolo *Fandango*; ma il titolo definitivo fu poi *Boléro*.

La prima esecuzione avvenne, il 22 novembre 1928, all'Opera di Parigi, con la direzione di Walther Straram e la coreografia di Bronislava Nijinska; la stessa Rubinstein era protagonista, nei panni di una ballerina gitana danzante sopra un tavolo, mentre, intorno a lei, altri gitani venivano progressivamente coinvolti nel vortice della danza. Fu Ravel a dirigere poi la sua partitura in forma di concerto, l'11 gennaio 1930 ai Concerts Lamoureux. In entrambi i casi un grande successo arrise alla composizione; ma *Boléro* era destinato a traguardi imprevedibili.

Numerosissime le versioni coreografiche che si sono succedute, e converrà citare almeno quelle di Aurelio Milloss, Serge Lifar, Filar Lopez e Maurice Béjart. Ma la melodia di *Boléro* doveva diffondersi molto oltre i confini degli ambienti della danza e della musica colta; innumerevoli sono state le trascrizioni di vario tipo e per tutti gli strumenti, le trasposizioni nell'ambito della musica jazz (il Jacques Loussier Trio, fra gli altri), gli impieghi come colonna sonora cinematografica (*Boléro* di Claude Lélouche, il più celebre).

Tutto questo per una composizione che si avvale di elementi, tutto sommato, estremamente semplici. Innanzitutto, il ritmo della danza spagnola; nella sua versione iberica, diffusa nella seconda metà del

XVIII secolo, il *Boléro* è una danza in tempo ternario e di andamento moderato, con un ritmo peculiare spesso scandito dalle nacchere e con due melodie principali, ciascuna delle quali ripetuta.

SERGE DIAGHILEV



Come danza caratteristica aveva avuto, a livello colto, numerose stilizzazioni soprattutto in Francia, da parte di Auber (*La muette de Portici*), Berlioz (*Benvenuto Cellini*), Verdi (*Les Vêpres siciliennes*).

Insomma uno stilema che rientrava perfettamente nell'esotismo ispanico della Francia ottocentesca, sviluppato soprattutto alla *fin du siècle*, dove spesso il folklore spagnolo diviene evocazione di sensualità lascivia.

Ravel si richiama a questo fiorentissimo filone della musica francese. Propone così un lungo tema diviso in due frasi, ciascuna di 16 misure, accompagnato dal ritmo ben scandito dalle percussioni.

La grande idea è quella di procedere non già, a partire dal tema, verso una libera composizione, ma di ripetere il semplice tema per 18 volte consecutive, ciascuna delle quali diversa dalla precedente perché proposta a un livello dinamico via via superiore; insomma un progressivo *crescendo*, dal pianissimo al fortissimo, basato su diverse "terrazze" sonore, ciascuna delle quali si distingue per l'aggiunta di nuovi stumenti, sia nella linea melodica che nel supporto ritmico.

Si parte dal flauto solo, accompagnato da tamburo, viole e violoncelli; si passa poi via via ad altri strumenti - clarinetto, fagotto, clarinetto piccolo, corno inglese - quindi a vari gruppi strumentali, mentre, nel contempo, anche l'accompagnamento acquista un progressivo spessore. L'approdo è al coinvolgimento dell'intera orchestra. Insomma un magistrale cimento di strumentazione da parte di Ravel.

L'idea del *crescendo* a terrazze, di per sé, non era nuova. Era stata intensamente impiegata nell'opera italiana del primo Ottocento, e Rossini ne aveva fatto uno dei propri segni distintivi, sempre collegandola a un processo di progressiva animazione, che sfociava direttamente nello smarrimento dell'identità, nell'irrazionale.

Ravel si spinge però ancora oltre, sia moltiplicando il numero delle ripetizioni del tema, sia portando il prodigioso *crescendo* verso un esito imprevedibile: dopo diciotto ripetizioni tutte inanellate nella medesima tonalità di Do maggiore, *Boléro* opera una brusca transizione, che ha la funzione e l'effetto di liberare la eccezionale energia accumulata: il tema vira bruscamente verso la tonalità di Mi maggiore, modificando il proprio profilo melodico, e ritornando poi, dopo solo otto misure, al Do maggiore per una rapida conclusione.

A ben vedere la fortuna dello schema di *Boléro* non è poi così difficoltosamente spiegabile.

ANTONIO PAPPANO



Da una parte la grande diffusione di massa è legata proprio al principio della iterazione, che, anche nella musica commerciale, è la formula del facile successo; e non a caso proprio nelle iterazioni e trasformazioni di questa partitura sono stati indicati, talvolta, i principi costruttivi della *minimal music*.

Ma soprattutto il calibratissimo processo di accrescimento strumentale, realizzato da Ravel con infallibile razionalità, si rivolge poi direttamente ai sensi di chi ascolta, a una ricezione non razionale, e forse perché è esso stesso metafora dell'ebbrezza dei sensi, dell'atto sessuale.

La piccola commissione per la ballerina, nata in fretta come soluzione di ripiego, da parte di un autore che non la tenne mai in eccessiva considerazione, aveva così le connotazioni giuste per essere veicolata agevolmente attraverso i circuiti di comunicazione di massa, per imporsi all'immaginazione dell'ascoltatore, per affermarsi come uno dei pochi veri grandi classici del Novecento.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 26 Novembre 2005, direttore Antonio Pappano

CONCERTO IN RE MAGGIORE PER PIANOFORTE E ORCHESTRA "PER LA MANO SINISTRA"

Versione per pianoforte e orchestra

Musica: Maurice Ravel

- Lento (Re maggiore) - Andante (Mi maggiore) - Lento (Re maggiore)

Organico: pianoforte solista, ottavino, 3 flauti, 2 oboi, corno inglese, clarinetto piccolo, 2 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, bassotuba, timpani, tamburo, piatti, grancassa, wood-block, tam-tam, arpa, archi

Composizione: 1929 - 1930

Prima esecuzione: Vienna, Großer Musikvereinsaal, 5 gennaio 1932

Edizione: Durand, Parigi 1931

Dedica: Paul Wittgenstein

Il *Concerto per la mano sinistra* per pianoforte e orchestra fu commissionato a Ravel dal pianista austriaco Paul Wittgenstein, che durante la prima guerra mondiale era rimasto mutilato del braccio destro. Lo stesso pianista lo eseguì a Vienna nel 1931, suscitando notevole interesse per questa composizione in cui l'essenziale, come disse Ravel, è dare non l'impressione di un tessuto sonoro leggero, ma quella di una parte scritta per due mani. Infatti il Concerto ha una eloquenza e un calore espressivo che non sembrano ottenuti con le sole cinque dita della mano sinistra e sta a dimostrare l'estrema bravura e la vivissima sensibilità creatrice di un artista che sa ricavare emozioni musicali da un fatto tecnico anomalo.

In Francia il concerto fu portato al successo nel 1937 da Jacques Février, scelto personalmente da Ravel; la critica ebbe parole lusinghiere per l'esecutore, che era stato allievo di Marguerite Long, e su un giornale apparve il seguente giudizio: «Con una sola mano, una sola, egli traccia con disinvoltura tutti i movimenti richiesti dai canti inebrianti o gli arabeschi coloriti dell'accompagnamento e sa creare con sonorità calde e intense l'alone di vibrazioni indispensabile allo svolgimento del canto».

Il *Concerto in Re* inizia allo stesso modo de *La Valse*: atmosfera cupa e nebbiosa, con i temi che si alzano a fatica dal loro registro più grave per esplodere in un crescendo di sonorità sfociante nel fortissimo.

PAUL WITTGENSTEIN



Entra il pianoforte e svolge la sua cadenza tutt'altro che facile e costruita sul ritmo iniziale di una lenta sarabanda, ripresa e ampliata dall'orchestra. Un diminuendo lascia spazio ad una delicata invenzione pianistica, rievocante l'atmosfera dai contorni sfumati di *Ma mère l'Oye*. Il *Lento* si trasforma in *Andante* e il primo tema ritorna affidato all'orchestra, mentre il pianoforte persegue sonorità brillanti.

Eccoci quindi all'*Allegro* centrale in 6/8 su un ritmo di danza arricchita da effetti di derivazione jazzistica. È una pagina di straordinaria efficacia nella sua estrosa invenzione timbrica, con "uscite" improvvise e originali di vari strumenti, dal controfagotto agli ottoni.

Al culmine dell'exasperata accentuazione ritmica si riaffaccia il *Lento* precedente con una violenza sonora dai toni lancinanti sottolineati dal pianoforte con percussiva intensità.

Dal diminuendo si sprigiona una vivacissima cadenza del pianista, impegnato a sviluppare al massimo il secondo tema presentato inizialmente.

Si riascolta la frase della sarabanda, alla quale si associano in crescendo tutti gli strumenti. C'è un improvviso richiamo all'*Allegro* in 6/8 e poi il concerto si conclude con cinque battute rapide e sferzanti, come frustate di un domatore nel circo.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 17 novembre 1990

CONCERTO IN SOL MAGGIORE PER PIANOFORTE ED ORCHESTRA

Musica: Maurice Ravel

1. Allegramente (Sol maggiore)
2. Adagio assai (Mi maggiore)
3. Presto (Sol maggiore)

Organico: pianoforte solista, ottavino, flauto, oboe, corno inglese, clarinetto piccolo, clarinetto, 2 fagotti, 2 corni, tromba, trombone, timpani, tamburo, piatti, grancassa, triangolo, wood-block, frusta, arpa, archi

Prima esecuzione: Parigi, Salle Pleyel, 14 gennaio 1932

Prima edizione: Durand, 1932

Dedica: Marguerite Long

È nel 1901 che Maurice Ravel, appena trentenne, compone *Jeux d'eau* per pianoforte solo, una composizione che doveva conquistarsi un posto di primo piano nella letteratura dello strumento a tastiera per la sua portata innovativa, che rinnegava i presupposti melodici e polifonici dello strumento ottocentesco in favore di un nuovo utilizzo del virtuosismo, orientato verso immaginifici giochi timbrici. Ravel doveva attendere quasi trent'anni prima di proiettare le conquiste del suo pianismo dal campo solistico a quello del Concerto per pianoforte e orchestra.

Il motivo di questo ritardo deve essere individuato probabilmente nel fatto che l'assunto di base del "Concerto" - il confronto fra un individuo e un gruppo - era considerato all'inizio del secolo un retaggio di una concezione musicale ancora legata alla prassi ottocentesca. Non a caso Ravel compose i suoi due Concerti per pianoforte al termine della sua attività, quando la stagione del neoclassicismo spingeva in qualche modo a reinterpretare i modelli del passato.

I due Concerti vennero scritti quasi contemporaneamente, a partire dal 1929. Difficile dunque scindere l'una dall'altra partitura, poiché esse appaiono fra loro contrapposte e insieme complementari. Differenti le motivazioni all'origine dei due lavori. Il Concerto per la mano sinistra fu

commissionato dal pianista Paul Wittgenstein - il fratello del filosofo - che aveva perso il braccio destro in guerra.

MARGUERITE LONG



Pressoché contemporanea la decisione di Ravel di dedicarsi anche a un altro Concerto pianistico riacciandosi a un vecchio ed abbandonato progetto del 1913-14, un lavoro su temi baschi denominato Zagpiat-bat (Le sette province). Sembra che Ravel volesse sfruttare la partitura per una tournée pianistica negli Usa, ma poi decise di dedicarla a Marguerite Long, riservandosi il ruolo meno rischioso di direttore d'orchestra alla prima esecuzione, avvenuta a Parigi il 14 gennaio 1932.

Nonostante la gestazione pressoché contemporanea - o forse proprio a causa di essa - i due Concerti sono fra loro diversissimi, come se l'autore avesse voluto offrire due immagini antitetiche del genere: nel primo caso una concezione formale arditissima, la netta contrapposizione del solista all'orchestra e un contenuto espressivo oscuro e drammatico; nel secondo il rispetto dell'articolazione classica in tre movimenti, la complicità di solista e orchestra e delle scelte di giocosità e serenità.

Indicative, a questo proposito, le osservazioni rilasciate dallo stesso Ravel al "Daily Telegraph" sulla partitura, definita come "un Concerto nel senso più esatto del termine e scritto nello spirito di quelli di Mozart e di Saint-Saëns", ossia secondo un rapporto dialettico ma fortemente integrato fra solista ed orchestra; e occorre ricordare che era prettamente apollinea l'immagine di Mozart che si era imposta fra le due guerre. E ancora: «Avevo avuto intenzione, all'inizio, di intitolare la mia composizione "divertimento"», per decidere poi però «che non era necessario, stimando il titolo "Concerto" sufficientemente esplicito per quanto concerne il carattere della musica di cui l'opera è costituita».

Sono elementi essenziali del carattere giocoso del Concerto, nonché della sua chiarezza neoclassica, tanto la scrittura pianistica, improntata a quegli effetti quasi illusionistici che Ravel aveva già sperimentato nella produzione cameristica, tanto il ricorso a un materiale tematico eterogeneo, dal jazz al circo ai temi baschi, assemblato con gusto da vero prestigiatore. Il Concerto in Sol si palesa così come il più originale contributo di Ravel alla stagione del neoclassicismo, dove eredità colta e musica di consumo vengono conciliate con uno sguardo distaccato, secondo una poetica di raffinato manierismo.

Nell'attacco dell'Allegramente iniziale, segnato dallo schiocco della frusta, troviamo la ritmica irregolare e jazzistica dell'esposizione orchestrale, impreziosita dalle percussioni, poi il secondo tema, con l'intervento "basco" del pianoforte e la risposta "blues" dell'orchestra; dopo questa esposizione segue un breve sviluppo in cui il pianoforte riprende in modo ludico il materiale già presentato, il ritmo jazzistico, il tema "blues"; la riesposizione riprende le stesse idee donando loro uno spazio differente, e accentuando così il carattere rapsodico della costruzione; e il movimento si chiude con una coda brillantissima.

È il pianoforte solo ad aprire il secondo tempo, Adagio assai, con un vasto intervento cantabile che, per l'incantevole tematismo e il gusto della tessitura cristallina, giustifica pienamente il richiamo dell'autore a Mozart e Saint-Saëns.

HORACIO LAVANDERA



Si inseriscono poi i legni in una plastica giustapposizione di idee; nonostante un episodio centrale più ombroso e articolato, l'intero movimento si svolge sul continuo ritmo ternario dell'accompagnamento pianistico, che funge da tappeto sonoro; la riesposizione è affidata al corno inglese, mentre il pianoforte ricama preziosi arabeschi.

Breve e incisivo il Finale, che si riallaccia al primo tempo, ma secondo una frenesia di moto perpetuo realizzata principalmente dal pianoforte con una scrittura brillantissima e virtuosistica; all'orchestra spetta il compito di irrompere con temi jazzistici o con liete fanfare da music hall, e di secondare e sostenere il solista nella coda trascinate.

Arrigo Quattrocchi

Testo prelevato dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di Via della Conciliazione, 28 Aprile 2002, direttore Antonio Pappano, pianista Horacio Lavandera

DAPHNIS ET CHLOÉ

**Balletto in un atto in La maggiore
per orchestra e coro senza parole**

Musica: Maurice Ravel

Libretto: Michel Fokine et Maurice Ravel da Longo Sofista

Personaggi:

- Chloé
- Daphnis
- Lyceion
- Dorcon
- Tre ninfe
- Lammon
- Bryaxis
- Pastori e pastore, pirati

Organico: 4 flauti (3 anche flauto contralto, 4 anche ottavino), 3 oboi (3 anche corno inglese), 4 clarinetti (3 anche clarinetto piccolo, 4 anche clarinetto basso), 4 fagotti (4 anche controfagotto), 4 corni, 4 trombe, 3 tromboni, tuba, timpani, percussioni, 2 arpe, archi

Composizione: Parigi, giugno 1909 - 5 aprile 1912

Prima rappresentazione: Parigi, Théâtre Municipal du Châtelet, 8 giugno 1912

Edizione: Durand, Parigi, 1913

Commissione: Sergey Diaghilev

Riproduciamo lo scenario di Daphnis et Chloé approntato dal compositore, e poi "imposto" ad un Michel Fokine che possiamo immaginare piuttosto riluttante, così come risulta pubblicato nel Catalogue de l'Ouvre de Maurice Ravel (ora in: Enzo Restagno, Ravel e l'anima delle cose, Il saggiatore, Milano 2009 - pp. 233-4).

La trama

Quadro I

Una radura al margine d'un bosco sacro. A destra una grotta sul cui ingresso stanno le statue di tre ninfe. Verso il fondo, a sinistra, si erge una roccia in cui è raffigurato il dio Pan. Un gregge di pecore pascola all'intorno. Luminoso pomeriggio di primavera. Ragazzi e ragazze in corteo portano offerte alle ninfe. Danza religiosa.



Compare Daphnis ed è raggiunto da Chloé, le ragazze circondano Daphnis. Chloé è un poco contrariata. I ragazzi la circondano a loro volta. Il bovaro Dorcon si mostra particolarmente intraprendente. Ora è Daphnis a essere contrariato. Gara di danza tra Daphnis e Dorcon. Un bacio di Chloé sarà il premio del vincitore. Danza grottesca di Dorcon interrotta dalle risate. Danza leggera e aggraziata di Daphnis. Tutti i

presenti invitano Daphnis a ricevere il premio. La folla si ritira conducendo seco Chloé. Daphnis resta solo come in estasi e si corica nell'erba con il volto tra le mani.

La seducente Lyceion si avvicina e gli mette le mani davanti agli occhi. Danza di Lyceion. Daphnis vorrebbe allontanarsi. Indispettita la ninfa se ne va irridendo il giovane pastore in preda ai suoi turbamenti.

Scompiglio e rumore di armi, grida e guerra. Donne attraversano la scena inseguite dai pirati di Bryaxis. Chloé accorre sconvolta. Un gruppo di pirati la rapisce. Daphnis, in cerca di Chloé, trova un sandalo che lei ha perduto mentre lottava per sfuggire ai pirati.

Cade svenuto davanti all'ingresso della grotta delle ninfe che scendono dai loro piedistalli. Luce irreale. Danza lenta e misteriosa delle ninfe. Esse invocano il dio Pan. La sagoma del dio compare all'orizzonte. Tutto piomba nell'oscurità. Cori in lontananza.

Quadro II

Campo dei pirati. Luce fioca, poi le torce illuminano violentemente la scena. Pirati carichi di bottino. Danza guerriera.

Chloé viene portata con le mani legate. Bryaxis le ordina di danzare. Danza supplichevole di Chloé.

Il capo la porta via tenendola fra le braccia. All'improvviso l'atmosfera si riempie di elementi insoliti.

L'inquietudine si impossessa dei pirati. La scena si oscura. Apparizioni minacciose. Terrore panico.

L'ombra formidabile del dio Pan si profila sulle montagne. Tutti fuggono in preda al terrore.

Quadro III

Stesso paesaggio del primo. Daphnis è sempre steso davanti alla grotta delle ninfe. Sorge il giorno. Si odono il canto degli uccelli e il mormorio delle sorgenti. Lungo frammento sinfonico.

Alcuni pastori svegliano Daphnis e cercano Chloé, che finalmente appare, salvata dall'intervento del dio Pan. Il vecchio pastore Lammon spiega che il dio ha salvato Chloé in memoria della ninfa Syrinx, della quale era innamorato. Daphnis e Chloé mimano gli amori di Pan e Syrinx. La danza si anima via via. Chloé cade tra le braccia di Daphnis, che le giura il suo amore davanti all'altare delle ninfe. Gioioso tumulto. Danza di Daphnis e Chloé. Danza di Dorcon. Danza finale. Bacchanale.



Ravel, artista di rigore esemplare, parlava della sua musica con competenza ma senza compiacenza, a ciglio asciutto, da critico più che da autore. Per natura era molto riservato e aveva un estremo pudore nel discutere il proprio lavoro. Nel caso del balletto *Daphnis et Chloé*, per fortuna, ha lasciato una testimonianza un po' più generosa: «Mi fu commissionato dal direttore dei *Ballets Russes*, Serge de Diaghilev - scriveva Ravel nel 1928 nel suo *Esquisse autobiographique* -. Il soggetto è di Fokine, allora coreografo della celebre compagnia. Nello scriverlo

avevo intenzione di comporre un vasto affresco musicale, meno preoccupato dell'arcaismo che di rimanere fedele alla Grecia dei miei sogni, che s'imparenta abbastanza volentieri con quella immaginata e dipinta dagli artisti francesi della fine del Settecento. L'opera è costruita sinfonicamente secondo un piano tonale molto rigoroso per mezzo di un limitato numero di motivi, i cui sviluppi assicurano l'omogeneità sinfonica dell'opera. Abbozzata nel 1907, *Daphnis* fu rielaborata più volte, soprattutto nel finale».

Nel breve ricordo di Ravel sono sfiorati parecchi temi utili per ripercorrere la vicenda di questo lavoro, che segna in sostanza il confine della prima fase della sua opera. La frase conclusiva, nella sua apparente noncuranza, cela il travaglio dell'autore per la creazione di questo balletto. L'intero progetto, non solo la musica del Finale, fu più volte interrotto e ripreso, lasciando nel compositore un'impressione di estenuante lunghezza.

Ravel confonde addirittura le date, dal momento che non era possibile che nel 1907 fosse già al lavoro sul balletto, visto che in quell'epoca Diaghilev non aveva ancora iniziato le sue *saisons* a Parigi. Le ragioni delle difficoltà a portare avanti il progetto furono di natura diversa. La principale era costituita probabilmente dall'incomprensione di fondo tra Fokine e Ravel sul soggetto. La Grecia dell'uno non corrispondeva minimamente a quella dell'altro, e la precisazione di Ravel, di essere stato "moins soucieuse d'archaïsme que de fidélité à la Grèce de mes rêves", allude a una distanza tra le loro visioni del soggetto più marcata di quanto la lievità delle parole manifesti.

La fonte era il romanzo di un autore greco chiamato Longo, vissuto probabilmente nel II secolo d.C, di cui si conosce quasi soltanto il nome. Il desiderio di Ravel di raffigurare in teatro la "Grecia dei suoi sogni" mal s'accordava con la passione quasi archeologica di Fokine per i riti del mondo arcaico, tanto meno in un romanzo come quello di Longo, che raffigurava con realismo e immagini vivaci la vita dell'isola di Lesbo.

Un'altra frase del musicista, a distanza di tanti anni, sembra scritta per togliere con eleganza un sassolino dalla scarpa: "L'opera è costruita sinfonicamente secondo un piano tonale molto rigoroso". La puntigliosa spiegazione del carattere musicale della partitura rivela forse una vecchia ferita. Diaghilev infatti, fin dall'audizione al pianoforte della prima parte

del lavoro, rimase piuttosto freddo verso la musica di Ravel, giudicata troppo sinfonica e poco adatta alla coreografia. Ribadì le sue critiche anche all'editore Durand, alla vigilia dell'allestimento, e fu convinto solo a fatica ad accettare il lavoro. Il confronto con la naturalezza coreografica della musica di Stravinskij, allora astro nascente dei *Ballets russes*, doveva aver infastidito non poco l'amor proprio di Ravel.

SERGEY DIAGHILEV



La vicenda teatrale di *Daphnis et Chloé* non costituisce un episodio felice della carriera di Ravel. La partitura fu terminata il 5 aprile 1912 e il balletto venne rappresentato per la prima volta al Théâtre du Châtelet l'8 giugno dello stesso anno, con le scene dipinte da Leon Bakst e la direzione d'orchestra di Pierre Monteaux. Nijinskij e Tamara Karsavina interpretavano i ruoli principali. La produzione fu turbata per tutta la durata delle prove da incomprensioni tra gli artisti. Diaghilev, che alla fine ridusse la produzione dello spettacolo a due sole rappresentazioni, non perdeva occasione di trattare con sufficienza Ravel davanti a tutti. La prima rappresentazione diventò una sorta di duello al fioretto tra i due artisti. Il musicista arrivò di proposito in ritardo, a spettacolo già cominciato, con un vistoso pacco sotto braccio, recandosi nel palco di Misia Sert. Giusto nel momento in cui Nijinskij faceva la sua entrata, Ravel cominciò a scartare rumorosamente l'involucro della scatola, che conteneva una splendida bambola giapponese, porgendo l'oggetto all'amica Misia e ignorando platealmente quel che accadeva sul palcoscenico. Per tutto il resto della rappresentazione non si mosse dal suo palco, senza presentarsi alla ribalta per i ringraziamenti. La musica fu accolta con stima, ma piuttosto freddamente.

Il vero motivo del fallimento del progetto consisteva tuttavia in un errore radicale da parte di entrambi, aver creduto di rimediare con il grande mestiere degli artisti ai difetti di una coppia malassortita. Ravel e Diaghilev non potevano certo intendersi, specie su un tema così delicato come quello stimolato dall'opera di Longo Sofista. La chiave dell'interpretazione del testo è contenuta nel labirinto dell'erotismo. «Mentre nel romanzo tradizionale - osserva giustamente Gaetano Balboni - gl'innamorati sono impediti di dar vita al loro sogno da un succedersi di contrarietà di carattere esterno, qui, invece, l'ostacolo è di natura intima, psicologica e viene dall'ingenuità, dalla semplicità e, a un certo punto, anche dalla paura, non d'altrui ma di sé».

Il tema fondamentale della trama, la scoperta del sesso da parte di due giovani pastori, conferisce al corpo un valore preponderante, in linea con i mezzi espressivi dei Balletti russi.

La sensualità del corpo umano era sempre stata al centro del mondo artistico di un personaggio come Diaghilev. Nijinskij, il puro folle che incarnava nella presenza fisica esplosiva il suo ideale di genio, aveva

appena lasciato di stucco il pubblico parigino, qualche giorno prima di *Daphnis*, con un'interpretazione del *Prelude a l'après-midi d'un faune* che suscitò uno scandalo clamoroso. Nijinskij, inebetito dal piacere e disteso sui veli delle ninfe, terminava la coreografia con la rappresentazione nuda e cruda di un vero orgasmo.

YANNICK NÉZET-SÉGUIN



Ravel rimaneva profondamente estraneo a questa sensibilità, per così dire mediterranea. La fisicità entra nel suo mondo sempre in modo trasfigurato, mai attraverso un coinvolgimento diretto. L'erotismo non era certo un tema evitato da Ravel, basti pensare a *Shéhérazade*, ma la sostanziale innocenza con cui la sua musica esprime questa dimensione umana era infinitamente lontana dalla sensualità del corpo vibrante negli spettacoli dei *Ballets russes*.

Lo stile di Ravel, anche nelle partiture più lussureggianti, procede per vie oblique, privilegiando l'ironia, l'elisione e l'astrazione. La sensualità, che costituisce una componente essenziale della musica sia di Debussy, sia del primo Stravinskij, manca in Ravel, il quale osserva, analizza e quindi raffigura il mondo come fosse un chimico che studiasse le proprietà della materia.

La fortuna di *Daphnis et Chloé* è stata però consacrata dalle due serie di frammenti sinfonici che Ravel trasse dal balletto. La prima Suite, che corrisponde alla parte centrale, fu eseguita in concerto un anno prima della rappresentazione, il 2 aprile 1911 allo Châtelet, dall'Orchestre Colonne diretta da Gabriel Pierné. È composta da *Nocturne*, *Interlude* e *Danse guerrière*. Il *Nocturne* era contrassegnato in origine dalla presenza di un coro a cappella, che canta fuori scena.

La parte vocale, però, non fu considerata essenziale dall'autore, che preparò nell'aprile 1912 una versione dell'intera partitura senza coro. Entrambe le versioni sono dunque lecite.

La seconda Suite, suonata più spesso, comprende tre episodi concatenati, che corrispondono puntualmente al finale dell'opera: *Lever du jour*, *Pantomime* e *Danse générale*.

Partitura volta a volta poetica e brillante, *Daphnis et Chloé* è senza uguali nell'opera di Ravel per slancio e fantasia timbrica. Considerata la vicinanza tra il lavoro di Ravel e *Le Sacre du Printemps* di Stravinskij, è facile notare come *Daphnis et Chloé* abbia rappresentato all'inizio del Novecento un modello alternativo di orchestra moderna.

Rispetto all'aggressività manifestata dall'orchestra di Stravinskij nella contrapposizione dei timbri, la strumentazione di Ravel esalta l'impasto dei colori, amalgamati con fantasia e sensibilità magistrali. Il *Sacre* comprime il suono in una densa materia stratificata, mentre *Daphnis*

compone un affresco lussureggiante e di splendidi colori. La concezione delle due musiche rispecchia in parte la molteplice natura dei linguaggi che hanno dato vita al Novecento.

L'orchestra di Stravinskij sembra prendere in considerazione la tecnica del montaggio cinematografico, quella di Ravel propende invece verso la scienza ottica di Seurat.

ORCHESTRA DI SANTA CECILIA



Dopo il *Daphnis*, Ravel compì una svolta stilistica, in direzione di una musica sempre più raffinata e spoglia. Gli capitava talvolta di riascoltare in concerto la musica del balletto e di meravigliarsi, quasi a malincuore, di questa facile vena alla quale non voleva più abbandonarsi.

Resta tuttavia la certezza che l'orchestra del Novecento deve moltissimo al primo Ravel, il più brillante virtuoso di un simile pantagruelico strumento.

Oreste Bossini

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 26 febbraio 2011, direttore Yannick Nézet-Séguin

DAPHNIS ET CHLOÉ, SUITE PER ORCHESTRA N. 2

Musica: Maurice Ravel

1. Lever du jour
2. Pantomime
3. Danse générale

Organico: ottavino, 2 flauti, flauto contralto, 2 oboi, corno inglese, clarinetto piccolo, 2 clarinetti, 2 clarinetti bassi, 3 fagotti, controfagotto, 4 corni, 4 trombe, 3 tromboni, bassotuba, timpani, 2 arpe, archi

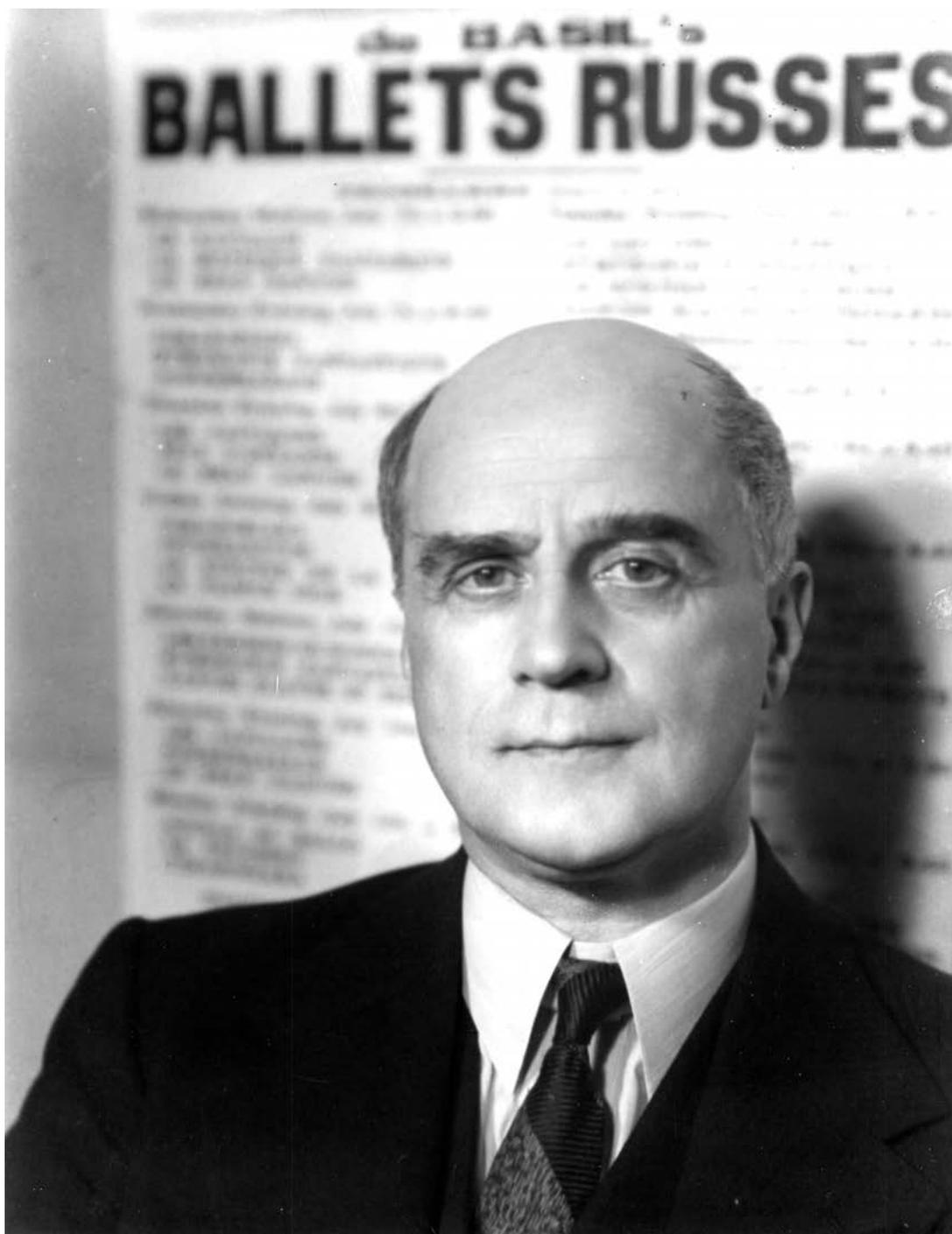
Composizione: 1913

Edizione: Durand, Parigi 1913

Nel 1904 il grande coreografo russo Michel Fokine, allora giovane artista colto e curioso, aveva proposto alla Direzione dei teatri di Pietroburgo un balletto tratto dagli Amori pastorali di Dafni e Cloe, il breve romanzo dello scrittore greco Longo Sofista (abbiamo la sua delicata e raffinatissima narrazione, ma di lui sappiamo solo il nome: si pensa che sia vissuto alla fine del II secolo d.C.). L'idea di Fokine, sorta per un gusto estetistico e classicheggiante, era forse un po' in anticipo per i tempi e i luoghi, e, infatti, i funzionari di Pietroburgo la respinsero. Ma non l'abbandonò Fokine, che pochi anni dopo, forse nel 1908, e in

differenti condizioni culturali (si era infatti trasferito a Parigi), ne parlò con Diaghilev; e il genialissimo impresario la accettò senza esitare e affidò la musica a Ravel (ma sulle date del progetto e delle decisioni c'è confusione nei ricordi degli interessati).

MICHEL FOKINE



Ravel era giovane (nel 1908 aveva trentatré anni), ma era già molto noto (aveva scritto il *Quartetto*, i *Miroirs* per pianoforte, la *Rhapsodie espagnole*, per citare solo alcuni capolavori). La grazia poetica dell'argomento, la sua novità, le proporzioni spettacolari del proposito scenico, la collaborazione di tre intelligenze superiori (anzi quattro, che Diaghilev, naturalmente, scelse subito per protagonista Nijinskij) lasciavano prevedere un lavoro sereno e un'agevole conclusione. Non fu così.

Nel suo *Dafni e Cloe* Longo Sofista altera non poco e semplifica lo schema consueto dei romanzi greci (innamoramento di due giovani, promessa di nozze, impedimenti e peripezie con inganni, rapimenti, viaggi, delusioni, nuovo incontro e felice soluzione: è, come si sa, anche lo schema dei *Promessi sposi* di Manzoni) perché la vicenda si svolge tra i pastori, in un'Arcadia ideale e stilizzata, e perché Longo descrive il sorgere dell'amore tra i due pastorelli poco più che bambini. In questa prosa levigata e sottile più che le solite avventure e disavventure dei protagonisti (però, c'è anche qui il rapimento), più che la tecnica narrativa, dunque, contano il lirismo panico o languido delle descrizioni bucoliche, e un'accortezza psicologica teneramente attenta ai caratteri di una virginea, infantile sensualità.

Noi italiani abbiamo, o avremmo, la fortuna di poter leggere il romanzo di Longo Sofista nella splendida traduzione rinascimentale di Annibal Caro, incomparabilmente superiore alla traduzione francese di Amyot (quella che lesse Ravel) e perfino superiore, forse, all'originale greco per eleganza e chiarezza (ma non credo che la meravigliosa prosa di Caro interessi oggi qualcuno).

Mondo della fanciullezza e delle sue fantasie, trasfigurazione letteraria di paesaggi, sogno di un'umanità serena, primitiva, perfetta, naturalmente bella e cortese. Quindi non ci stupiamo che Ravel abbia dato il meglio di sé in questa grande partitura, a concepire la quale egli fu ispirato e guidato da emozioni fondamentali nella sua visione dell'arte. «È stata mia intenzione comporre un vasto affresco musicale, meno attento all'arcaismo che alla fedeltà verso una Grecia dei miei sogni, che volentieri si congiunge alla Grecia che hanno immaginato e dipinto gli artisti francesi della fine del XVIII secolo» (Ravel, nell'*Esquisse biographique*, dettata a Roland-Manuel). E scrisse un capolavoro che gli

costò non poche amarezze e che per qualche anno ebbe scarso favore (il manoscritto fu terminato il 5 aprile 1912). Le sfortunate vicende finali della creazione del balletto sono complicate e per qualche aspetto confuse.

MYUNG-WHUN CHUNG



Improvvisamente Diaghilev perse interesse per il lavoro, già molto avanzato: o perché tra Ravel e Fokine c'erano state divergenze, o perché qualche anticipo di ascolto della musica lo aveva deluso (chissà perché: quella musica!), o perché stava tramontando la moda dei grandi balletti tradizionali a intreccio (*i ballets d'action*), con danza, mimica e sostanzioso sostegno orchestrale (con le loro idee estetiche, snobistiche e digiune. Satie e il Cocteau di allora credevano di poter giudicare dall'alto in basso perfino il *Daphnis* di Ravel e impressionavano Diaghilev. Infine, a completamento, durante le prove ci furono furiosi contrasti tra Diaghilev e Nijinskij da una parte e Fokine dall'altra (anche Ravel era insoddisfatto delle scene di Leon Bakst, per altro magnifiche in sé e per sé). Si mise in mezzo perfino il corpo di ballo, che trovava serie difficoltà a tenere il tempo di 5/4 rapidissimo nella *Danse generale*

dell'ultima scena (si arrangeranno poi, scandendo ognuno tra sé le cinque sillabe: Dia-ghi-lev-Sèrgiei). Sì che un lavoro così limpido, colorito, gioioso nacque tra rancori e scontenti, che guastarono la prima serata (Théâtre du Châtelet, 8 giugno 1912, con Nijinskij e la Karsavina, direttore Pierre Monteux): quella sera il vero successo toccò a Nijinski, ma per la replica del suo sensualissimo, lascivo *Après-midi d'un faune*; e alla ripresa dell'anno successivo, il 1913, al *Daphnis* non andò meglio perché il 29 maggio esplose lo scandalo del *Sacre* di Stravinskij, che spinse nell'ombra ogni altro balletto. Però Stravinskij affermava che il *Daphnis et Chloé* è «una delle opere più belle della musica francese».

Ma se sulla scena il *Daphnis* non ha avuto, né allora né poi, un successo paragonabile a quello dei grandi balletti romantici o di altri pochi novecenteschi, le due Suites che Ravel ne ha tratto, sono giustamente un brano tra i più eseguiti del repertorio sinfonico e prediletto dai grandi direttori per il colorismo della prodigiosa strumentazione. La musica della *II Suite* è quella del terzo dei tre quadri del balletto.

I pirati hanno rapito Cloè e Dafni accusa le ninfe e, sfinito, si assopisce nella loro grotta. Ma esse lo compatiscono e chiamano a soccorso Pan. E il dio con una sua prodigiosa apparizione salva Cloè dalle mani dei pirati e la riporta ai suoi pastori. Qui s'inizia il terzo Quadro (e la II Suite). All'alba, in un quieto paesaggio arcadico, lo spazio è colmo di voci, di echi, dei ruscelli, delle brezze mattutine, degli uccelli. Negli estatici accordi del coro muto, che morbidamente si fonde con l'orchestra, sentiamo il canto delle creature naturali, delle ninfe, dei satiri, dei sileni. In lontananza passa un pastore col suo gregge, poi un altro (ascoltiamo gli acuti arabeschi del loro flauto campestre). Entrano altri pastori, destano Dafni e gli gettano tra le braccia la fanciulla salvata.

La luce del mattino rifulge, la musica si espande in una grande melodia di felicità («È solo un accordo di Re maggiore con la sesta aggiunta», diceva con compiaciuta modestia Ravel!). Dafni comprende che la salvezza di Cloè e la loro felicità sono un dono di Pan. Istruiti e sollecitati dal vecchio Lammon (impersonato la sera della prima dal glorioso ballerino e coreografo Enrico Cecchetti, ormai anziano), i due ragazzi mimano la storia degli amori di Pan e della ninfa Syrinx: ella prima lo rifiuta, il malinconico dio strappa una canna, si crea un flauto, e, su un ritmo molle, suona un'acuta, languida serenata. Syrinx-Cloè balla

sulla musica di Pan, prima lentamente poi con animazione sempre più viva. I due ragazzi terminano la loro recita graziosa, cadendo l'una nelle braccia dell'altro: l'orchestra ripete con pathos crescente il tema di Dafni. Irrompono in scena alcune fanciulle vestite da baccanti, poi giovani pastori esultanti. Nella musica si scatena un ritmo frenetico (la Danse generale, il famoso 5/4) da cui tutti sono inebriati e travolti.

Franco Serpa

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 3 febbraio 2002, direttore Myung-Whun Chung

ORCHESTRA DI SANTA CECILIA



LA VALSE

Poema coreografico - versione per orchestra

Musica: Maurice Ravel

- Mouvement de valse viénoise (Re maggiore)

Organico: 3 flauti (3 anche ottavino), 2 oboi, corno inglese, 3 clarinetti, clarinetto basso, 2 fagotti, controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, bassotuba, timpani, triangolo, tamburello, piatti, grancassa, castagnette, tam-tam, campanelli, crotali, 2 arpe, archi

Prima esecuzione in concerto: Parigi, Théâtre du Châtelet, 12 Dicembre 1920

Prima rappresentazione balletto: Anversa, Opéra Royal Flamand, 2 Ottobre 1926

Edizione: Paris, Durand & Cie., 1921

Commissione: Sergey Diaghilev

Dedica: Misia Sert

La danza permea l'opera di molti musicisti dei primi del Novecento. Inebriarsi dei ritmi e dello spirito della danza era per musicisti tra loro diversissimi - da Debussy, *flou*, sfuggente e impalpabile, a Stravinsky, *fauve*, violento e ossessivo - un modo per reagire alla pesantezza ritmica della tradizione sinfonica classico-romantica. Ma c'è anche un'altra spiegazione, più contingente, per quell'ondata di musica di danza: questa spiegazione ha un nome e un cognome, Sergej Diaghilev, il geniale impresario dei *Ballets russes*, che è stato una fonte vulcanica di proposte, di suggerimenti e di stimoli per i compositori dei primi trent'anni del ventesimo secolo.

Anche la nascita della *Valse* è merito di Diaghilev, che però, quando ricevette la partitura, la rifiutò. Fu poi Ida Rubinstein a metterla in scena, il 20 novembre 1928, all'Opera di Parigi, con un'accoglienza entusiastica e surriscaldata, ma intanto la prima esecuzione aveva avuto luogo in forma di concerto il 12 dicembre 1920, con l'Orchestra Lamoureux di Parigi diretta da Camille Chevillard: da allora *La Valse* ha la funzione di tonico infallibile nelle sale da concerto per il suo potere di accontentare simultaneamente tutti i tipi d'ascoltatore, che possono scoprirvi le infinite

e preziose meraviglie timbriche e armoniche della raffinata tavolozza di Ravel o lasciarsi semplicemente andare al suo effetto trascillante.

Ravel scrisse questa musica durante l'inverno 1919-1920, nel villaggio di Lapras, in Ardèche, dove si era stabilito a casa d'un amico per riprendersi dall'abbattimento fisico e morale in cui era caduto dopo la guerra e la morte della madre («Sono terribilmente triste. Soffro sempre più», scriveva nel dicembre 1919): privato dalla stagione particolarmente rigida anche dello svago delle sue passeggiate quotidiane, si dedicò esclusivamente alla composizione e scrisse *La valse*. Dunque questa musica sfolgorante e vorticoso nacque nel raccoglimento di quei mesi grigi e gelidi.

RITRATTO DI MISIA SERT



Sembra che in questo "poema coreografico" Ravel abbia ripreso un suo precedente progetto d'un poema sinfonico intitolato *Wien*: amava la capitale austriaca per la sua gentilezza e la sua *frivolité* ormai appartenenti ad un'epoca trascorsa, e parimenti prediligeva il valzer, simbolo musicale di quel vecchio mondo.

Già nel 1910 aveva reso omaggio alla danza viennese per eccellenza con le *Valses nobles et sentimentales*, eleganti e delicate: ma la bufera della guerra aveva spazzato via quelle atmosfere, lasciando un segno indelebile sul grande valzer del 1920, il cui slancio danzante proteso verso un culmine parossistico di sonorità orchestrale rivela, nonostante la leggerezza dei temi ispirati a quelli di Johann Strauss jr, un tormento e un'angoscia palpabili.

Ravel stesso, che per le *Valses nobles et sentimentales* aveva invocato «il piacere delizioso e sempre nuovo d'una occupazione inutile», ha messo in rilievo questa tensione oscura e drammatica della *Valse* quando la descrisse come un «turbino fantastico e fatale».

In vista della realizzazione scenica in forma di balletto era stato in realtà previsto un soggetto che di fatale aveva ben poco, perché *La Valse* avrebbe dovuto essere l'apoteosi del valzer viennese, il sogno d'un mondo sfavillante che riappare per un istante dalle nebbie del passato: «Nubi tempestose lasciano intravedere, a sprazzi, delle coppie che danzano il valzer: quando lentamente si diradano, si distingue un'immensa sala popolata da un folla volteggiante. La scena s'illumina progressivamente, finché, raggiunto il fortissimo, si accendono i grandi lampadari. La scena si svolge alla corte imperiale, verso il 1855».

Ma la musica composta da Ravel non si adattava facilmente ad una rievocazione della Vienna di Francesco Giuseppe e degli Strauss, quindi, dal suo punto di vista, Diaghilev non ebbe tutti i torti a rifiutarla. Il sussurrare misterioso dell'inizio, col suo fremito sordo che pulsa sotterraneo ma chiaramente avvertibile, indica che sta per venire alla luce qualcosa di luminoso: ma allo stesso tempo c'è un senso d'inquietudine, serpeggia l'ombra del dubbio. Ecco che, dopo parecchi tentativi d'emergere dalla bruma, il tema appare: è leggero, frivolo e frizzante e porta con sé un senso di felicità.

Con movenze feline e voluttà cromatiche questo tema sale, scoppia e trionfa, poi cade, si dissolve, riappare ancora più esasperato, sale di nuovo in un frenetico crescendo fino al più parossistico fortissimo.

MYUNG-WHUN CHUNG



Allora lo scatenamento orgiastico del ritmo e il bagno voluttuoso di suoni s'impossessano irresistibilmente dell'ascoltatore, ma non si deve dimenticare il lato demoniaco della *Valse* e considerarla soltanto un rassicurante pezzo di bravura orchestrale.

Mauro Mariani

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 29 gennaio 2000, direttore Myung-Whun Chung

LE TOMBEAU DE COUPERIN (ELEGIA PER COUPERIN)

Versione per orchestra

Musica: Maurice Ravel

1. Prélude - Vif (Mi minore)
2. Forlane - Allegretto (Mi minore)
3. Menuet - Allegro moderato (Mi minore)
4. Rigaudon - Assez vif (Do maggiore)

Organico: 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, tromba, arpa, archi

Composizione: giugno 1919

Prima esecuzione: Parigi, Salle Érard, 28 febbraio 1920

Edizione: Durand, 1919

Ravel ha trascritto per orchestra quasi tutti i suoi lavori composti per il pianoforte (subito o a distanza di anni), creando di solito un capolavoro da un capolavoro. La versione per pianoforte di una sua musica non nasceva mai, infatti, come un cartone preparatorio, o una sinopia, nasceva bensì come disegno elaborato e in sé compiuto, *oltre* al quale o *accanto* al quale il musicista ripensava poi la sua musica con un diverso carattere sonoro: ed è naturale che la versione per orchestra (l'orchestra di Ravel!) possa essere più mossa, cangiante, più saporita della prima concezione pianistica, classica, nitida, asciutta.

Così avvenne ad esempio col *Menuet antique* del 1895, che Ravel orchestrò trentacinque anni dopo, illuminando la grazia compassata con una sottile ironia. Non tale è il caso del *Tombeau de Couperin*, le cui versioni, la pianistica e l'orchestrata, hanno la stessa chiara e agile serietà di linguaggio. Ma non hanno la stessa architettura. Infatti, delle sei parti del *Tombeau* per pianoforte, *Prelude*, *Fugue*, *Forlane*, *Rigaudon*, *Menuet*, *Toccata*, Ravel accantonò le due forme strumentali pure (*Fugue* e *Toccata*), non adatte a un ripensamento strumentale agile, come ho detto, e mantenne le quattro forme di danza facendone una vera suite all'antica, con il *Rigaudon* all'ultimo come Finale efficace (prima esecuzione il 28 febbraio 1920, ai Concerts Padeloup).



"All'inizio del 1915 mi arruolai nell'esercito; in conseguenza di ciò la mia attività musicale s'interruppe fino all'autunno del 1917, quando fui riformato. Terminai allora *Le Tombeau de Couperin*. A dire il vero l'omaggio è rivolto non tanto al solo Couperin quanto all'intera musica francese del XVIII secolo. Dopo *Le Tombeau de Couperin* le mie condizioni di salute mi impedirono per qualche tempo di scrivere". (*Une*

esquisse biographique de M.R., a cura di Roland-Manuel, vers. ital. in *Ravel, scritti e interviste* a cura di E. Restagno, EDT, Torino 1995, p. 6).

Con la sua riservatezza Ravel accenna appena alla sua malattia e cela ciò che fu essenziale per lui in quei tre, quattro anni, cioè le ferite della sua anima: l'angoscia della guerra, la morte della madre nel 1917 (per lui una perdita irrimediabile), la scomparsa di amici cari nelle trincee.

Nella versione per pianoforte i sei brani del *Tombeau* sono dedicati ognuno a un amico morto in guerra.

Nella musica di Ravel, tuttavia, non c'è traccia di dolore o di lutto: in omaggio ai morti essa volle essere la celebrazione di forme pure, perfette, consolanti giunte a noi nel disordine dell'esistenza da un'età artistica ammirata.

Ed è musica mirabilmente intelligente e ricca di sfumati segreti (il meraviglioso *Menuet*, che si fa serio e inquieto nel trio al suo centro) e limpida (le aggraziate melodie dell'oboe nel *Prélude*), e a tratti allegra e ironica nella ostentata solidità del passo o nella vivacità popolaresca (le asperità "novecentesche" della *Forlane*).

L'organico orchestrale è quello di una nutrita orchestra barocca (tutti i legni a due, due corni, una tromba, archi), cui è aggiunta, novità timbrica, un'arpa.

Franco Serpa

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 10 dicembre 2011

MA MÈRE L'OYE

Cinque pezzi infantili per orchestra ispirati ai racconti di Perrault, di Madame d'Aulnoy e Madame Leprince de Beaumont

Musica: Maurice Ravel

1. Pavane de la belle au bois dormant - Lent (La minore)
2. Petit poucet - Très modéré (Do minore)
3. Laideronnette, impératrice des pagodes - Mouvement de marche (Fa diesis maggiore)
4. Les entretiens de la belle et de la bête - Mouvement de valse modéré (Fa maggiore)
5. Le jardin féérique - Lent et grave (Do maggiore)

Organico: 3 flauti (3 anche ottavino), 2 oboi (2 anche corno inglese), 2 clarinetti, 2 fagotti, (2 anche controfagotto), 2 corni, timpani, triangolo, piatti, grancassa, tamburo, xilofono, glockenspiel, celesta, arpa, archi

Edizione: Durand, 1912

Dedica: Mimie et Jean Godebski

Ma mère l'oye è nata in versione per pianoforte nel 1908 (vedi il n. 70 del catalogo) ed in seguito Ravel ne ha tratto la versione per orchestra (n. 71 del catalogo) ed una per balletto (n. 86 del catalogo).

«Non ho mai sentito il bisogno di formulare, sia ad uso di altri che per me stesso, i principi della mia estetica. Se mi fosse richiesto di farlo, risponderei di essere propenso ad identificarmi con le semplici affermazioni fatte da Mozart, che si limitò a dire che non c'è nulla che la musica non possa fare o tentare o descrivere, purché continui ad affascinare e ad essere sempre musica. Talvolta mi sono state attribuite opinioni che si riferiscono in modo apparentemente paradossale alla falsità dell'arte e ai pericoli della sincerità. Il fatto è che io semplicemente mi rifiuto in modo assoluto di confondere la coscienza d'un artista, che è una cosa, con la sua sincerità, che è tutt'altra cosa. La sincerità non è d'alcuna utilità se la coscienza non aiuta a manifestarla.

Questa coscienza ci obbliga a rivolgerci ad un buon artigianato. Il mio obiettivo è quindi la perfezione tecnica. Posso lottare incessantemente per questo scopo, ma sono sicuro che non sarò mai capace di raggiungerlo. L'importante è di andarci ogni volta più vicino. L'arte, non c'è dubbio, ha anche altri effetti ma l'artista, secondo la mia opinione, non deve avere altro scopo».

CHARLES PERRAULT



Questa è probabilmente la più lunga dichiarazione sulla propria estetica rilasciata dal riservatissimo Ravel, ma la si dovrebbe completare con altre frasi sparse, in cui sosteneva che sua massima aspirazione era scrivere su commissione, adattandosi a un argomento dato o a una regola imposta dall'esterno: l'ispirazione e la sincerità dell'artista, care ai romantici, vengono dunque sostituite da quello che egli chiamava semplicemente "buon artigianato". Non credeva neanche all'intoccabilità dell'opera d'arte - altro dogma romantico - e trascriveva volentieri le opere proprie e le altrui, un po' perché gli piaceva sperimentare i diversi colori strumentali e un po' perché riteneva che la musica resta sempre una musica e che qualsiasi strumento raggiunge lo scopo, nella misura in cui estrae sonorità imprevedibili e affascinanti dal proprio timbro, dalla propria diteggiatura, dal proprio registro.

Dunque molti suoi lavori pianistici furono da lui orchestrati in un secondo momento e magari trasformati in balletto, mentre in alcuni casi la versione orchestrale precede quella pianistica: spesso non si può neanche parlare di trascrizioni, perché le diverse versioni hanno lo stesso titolo per pretendere d'essere considerate originali. Questo modo di procedere diede il destro a Satie d'esercitare sul collega la propria ironia: «La casa s'incarica di riparazioni armoniche, la nostra specialità sono i rimaneggiamenti musicali... Vuole una sinfonia? Eccola, signora. Non è soddisfatta? Possiamo dargliela ridotta in valzer, e con parole».

Però in alcune dichiarazioni Ravel pone invece l'accento sulla sensibilità musicale: ma è soprattutto in mille minutissimi indizi della sua musica che si può intravedere come il volto da lui mostrato in pubblico fosse probabilmente una maschera dietro cui nascondere la propria sensibilità viva e vibratile ma pudica e riservata, sfuggendo le tentazioni del romanticismo e del sentimentalismo.

Questi aspetti apparentemente contrastanti della personalità di Ravel si riflettevano anche nelle sue preferenze musicali, che si dividevano tra autori diversissimi come Mozart, Strauss, Schubert, Chopin, Liszt, Musorgskij e Saint-Saëns. Ma soprattutto avvertiva una particolare affinità con Couperin, cui avrebbe dedicato nel 1917 il *Tombeau*: il suo ideale di un'abilità artigianale sottomessa alle richieste della committenza ma rigorosa nell'inesausta ricerca di un'inattingibile perfezione si rispecchiava nei pezzi composti dal *musicien de chambre* di Luigi XIV, paragonabili a precisi meccanismi d'orologeria, a gioielli rari e preziosi, a

capolavori d'ebanisteria, a raffinate miniature. Al di là di Couperin, era tutto il *grand siècle* ad apparire a Ravel come un'età dell'oro.

MADAME LEPRINCE DE BEAUMONT



Quindi nel 1910, quando volle scrivere un pezzo per pianoforte a quattro mani da regalare a Mimi e Jean Godebski, figli di due suoi amici, fu naturale per lui rivolgersi a tre grandi favolisti francesi del Seicento e Settecento, cioè Charles Perrault, Madame d'Aulnoy e Madame Leprince de Beaumont: nacque così *Ma mère l'Oye*. Anche Ravel, come Stravinsky, volge dunque il suo sguardo al passato, in cui si riconosce come in uno specchio: ma al contrario dello Stravinsky neoclassico, che si appropria della musica d'antichi autori e la rielabora con distacco ironico, Ravel non prende una sola nota o un solo stilema dalla musica del passato e ricrea quel mondo lontano nella propria musica.

A conferma dell'aspirazione di Ravel a confrontarsi con le restrizioni che gli venivano imposte dalle commissioni o da altri fattori esterni, *Ma mère l'Oye* è concepita su misura per le modeste possibilità pianistiche dei due piccoli Godebski e si adegua con tenera partecipazione alla loro sensibilità, schiudendo un mondo di sogni delicati e accompagnandoli attraverso avventure misteriose, magie stupefacenti, sortilegi iridescenti.

Nel 1911, in vista d'una rappresentazione in forma di balletto, Ravel fece una trascrizione per piccola orchestra di questi "cinque pezzi infantili", ne modificò l'ordine e aggiunse un preludio, quattro interludi e una *Danse du rouet*.

Con un'ulteriore metamorfosi *Ma mère l'Oye* divenne una suite da concerto, da cui scomparvero le parti aggiunte per il balletto. Questa serie d'adattamenti appare troppo disinvolta e giustifica l'ironia di Satie? Ma di tutto quel lavoro non resta traccia apparente e l'orchestrazione appare talmente idiomatica che a stento si crede che questa musica non sia stata concepita fin dall'origine per quei precisi effetti timbrici: siamo ormai abituati ai capolavori d'orchestrazione di Ravel ma è sempre stupefacente sentire quante magie sia riuscito a trarre dal piccolo scrigno di quest'orchestra settecentesca, appena arricchita da un'arpa e da una sezione di percussioni ricca ma discreta, che entra in azione solo a partire dal terzo episodio.

La Bella addormentata dorme al placido ritmo d'una pavana su accordi dolci e favolosi. Pollicino è colto nel momento in cui non trova più la sua traccia di briciole nel bosco: l'ingenua ricerca, l'emozione, la sorpresa del cinguettio degli uccelli che gli fa capire l'accaduto (un effetto strumentale aggiunto nella versione orchestrale), lo sconforto. Laideronnette,

imperatrice d'un'esotica terra di sogno, si spoglia per il bagno e prodigiosamente si ode tutto un esile e fantastico tintinnare di mille piccoli strumenti irreali.

CARLO RIZZARI



Una Bella incantevole, dalla voce suadente, e una Bestia dalla voce profonda e asmatica, ma assai sottile e avveduta nell'arte di commuovere, intrattengono al ritmo d'un valzer lento il loro dialogo moraleggiante ma anche sotteraneamente sensuale, alla fine del quale l'incantesimo è spezzato e la Bestia si trasforma in Principe. Infine si è trasportati in un giardino fatato, ricco di semplici ma indicibili bellezze, sfocianti in una piccola e brillante fanfara.

Arrigo Quattrocchi

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 3 novembre 2007, direttore Carlo Rizzari

**PAVANE POUR UNE INFANTE DÉFUNTE,
VERSIONE PER ORCHESTRA**

Musica: Maurice Ravel

- Lent (Sol maggiore)

Organico: 2 flauti, oboe, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, arpa, archi

Prima esecuzione: Parigi, Les Concerts Hasselmans, 25 dicembre 1912

Edizione: E. Demets, 1910

Dedica: principessa Edmond de Polignac

Nell'ultimo anno del secolo scorso Ravel scrisse per il pianoforte la più celebre *pavane* del repertorio concertistico. Il riferimento compositivo e ideale è a una danza lenta cinquecentesca, popolare anche nel Seicento, in 4/4, dall'andamento composto e solenne, normalmente contrapposta a una veloce *gagliarda* a lei accoppiata.

L'impiego di questa forma remota da parte di Ravel rientra nella tendenza arcaicizzante *fin de siècle* cui il catalogo del compositore si dimostra debitore (col *Menuet antique*, *Le tombeau de Couperin* e i due *Epigrammes de Marot*). Non a caso l'eco di questa danza giungeva a Ravel attraverso la mediazione dei virginalisti inglesi come Dowland e Morley, ed evocava sonorità lontanissime dal pianismo romantico e

prossime invece al venerando clavicembalo, importante fonte d'ispirazione per la generazione di Ravel.

PRINCIPESSA EDMOND DE POLIGNAC



Il perseguimento di un «colore» storico si somma qui all'inseguimento di un «esotismo» geografico altamente suggestivo: quella Spagna che, nei decenni attorno alla svolta del secolo, ispirò tutti i maggiori autori francesi, da Saint-Saëns a Chabrier, dal Bizet di *Carmen* a Debussy. Una Spagna immaginaria che divenne catalizzatore delle esperienze compositive più moderne, come avrebbe dimostrato lo stesso Ravel in una serie impressionante di lavori, dalla *Habanera* giovanile al *Boléro*, dalla commedia musicale *L'heure Eupagnole* All'*Alborada del Gracioso*, dalla *Rhapsodie espagnole* all'estrema fatica le tre *mélodies* di *Don Quichotte à Dulcinée*.

Nella *Pavane* il compositore evoca l'immagine di un'Infanta rinascimentale: la figura doveva godere di una fortuna non episodica se esattamente dieci anni prima, nel 1889, Oscar Wilde le aveva dedicato una toccante fiaba, *The Birthday of the Infanta* (dal 1891 nella raccolta *The House of Pomegranates*), da cui Zemlinsky avrebbe tratto la propria «favola tragica per musica» *Der Zwerg (Il nano)*. Queste le coordinate culturali che danno ragione del titolo di questa composizione, salutata da un'immediata popolarità (anche al di là delle volontà dell'autore, che nel corso degli anni giudicò severamente la semplicità di struttura di questa pagina - un Rondò -, giungendo a riconoscere al titolo solo l'interesse di un'allitterazione!), e chiamano in causa una poetica di estraniamento dal rumore del mondo - dalla Francia all'epoca sconvolta dall'Affaire Dreyfus: *l'art pour l'art* insomma.

La *Pavane* è un incantevole lavoro giovanile, nato per il salotto dei principi di Polignac ed espressamente dedicato alla principessa Edmond de Polignac (ospite di Fauré a Venezia nel '91, avrebbe commissionato a Stravinskij *Renard*), all'ombra di due grandi maestri della musica francese: Chabrier - l'influsso del suo *Idylle* dalle *Pièces pittoresques* verrà indicato dallo stesso Ravel - e Fauré, insegnante di composizione della giovane promessa e a sua volta autore di una celebrata *Pavane, op. 50* orchestrale, scritta a ridosso del *Requiem* (1887) e ridotta per pianoforte nel 1889. L'orchestrazione dell'opera di Ravel (realizzata nel 1910, ai tempi di *Daphnis et Chloé*, e presentata al pubblico da Alfredo Casella), lungi dall'offuscare la caratteristica limpidezza dei temi e il loro squisito lirismo, esalta quella scrittura da melodia accompagnata, che già in origine rendeva la *Pavane* una sorta di serenata per orchestra.

L'apertura è affidata al corno solista, che canta il caldo tema, prevalentemente per grado congiunto, sull'accompagnamento degli archi con sordina, dell'altro corno e dei fagotti, mentre i legni intervengono solo nella seconda parte, così come l'iridescenza passeggera dell'arpa.



Il primo episodio contrastante è affidato proprio a uno dei legni, l'oboe, seguito come un'ombra dal fagotto, nel silenzio degli archi punteggiato dallo staccato dei clarinetti.

L'episodio viene replicato dagli archi, finché un *ritenuto* non porta alla ripresa del tema principale, trasfigurato coloristicamente con la sua assegnazione a flauti e clarinetti.

Di sapore cajkovskijano, il secondo episodio divagante, in Sol minore, esordisce con l'inerpicarsi del flauto nelle regioni acute, sul sostegno dei soli primi violini divisi: la chiarezza tematica delle altre sezioni viene qui frantumata nel contrappunto orchestrale.

Ripreso variato anche quest'ultimo episodio tra i *glissandi* dell'arpa, e concluso col *forte* a organico completo, giunge l'ultima ripresa del Rondò, non clamorosa bensì in pianissimo, eppure esaltata dall'unisono di flauti e violini sull'accompagnamento di archi, arpa, fagotti e corni.

Per la seconda sezione del tema, dopo il rituale *glissando* dell'arpa, il canto spetta ai violini e al corno I, mentre flauti e clarinetti abbozzano un leggero *staccato*, imitazione forse d'un immaginario liuto o una spagnola *vihuela* nell'accompagnamento dell'antica *pavane*.

Raffaele Mellace

Testo tratto dal libretto inserito nel CD AM114-2 allegato alla rivista Amadeus

RHAPSODIE ESPAGNOLE (RAPSODIA SPAGNOLA)

Versione per orchestra

Musica: Maurice Ravel

1. Prélude à la nuit - Très modéré (La minore)
2. Malaguena - Assez vif (La minore)
3. Habanera - Assez lent et d'un rythme las (Fa diesis minore)
(arrangiamento per orchestra del n. 9; vedi 1895)
4. Feria - Assez animé (Do maggiore)

Organico: 4 flauti (3 e 4 anche ottavino), 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 3 fagotti, sassurofono o controfagotto, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, bassotuba, timpani, grancassa, piatti, triangolo, tamburello, castagnette, tamburo militare, tam-tam, xilofono, celesta, 2 arpe, archi

Composizione: 1 febbraio 1908

Prima esecuzione: Parigi, Théâtre Municipal du Châtelet, 5 marzo 1909

Edizione: Durand, 1908

Dedica: à mon cher maître Charles de Bériot

Una fotografia dell'epoca di *Daphnis et Chloè* (1909), ritrae Ravel al pianoforte accanto a Nijinskij, che incrocia le mani in un passaggio. Stravinskij sosteneva che il ballerino adorato da Diaghilev - e primo coreografo del *Sacre* - non possedesse nemmeno i rudimenti della musica. E ancora Maurice viene colto da un visitatore di rispetto mentre suona la *Rhapsodie espagnole* e le da gli ultimi ritocchi prima di eseguirla in pubblico. E, nel 1907, Manuel de Falla, appena arrivato a Parigi, prega l'amico Ricardo Vines di fargli conoscere la giovane promessa che considera la Spagna sua "seconda patria", non fosse altro che per essere nato (Ravel) a Ciboure, paese basco a pochi chilometri dal confine.

Arrivato a casa di Vines, Falla ascolta in anteprima il nuovo pezzo e commenta: «La *Rhapsodie* mi confermò subito l'enorme impressione già avuta dalla *Sonatine*, ma mi sorprese per il suo autentico carattere spagnolo. In perfetto accordo con ciò che io penso (e all'opposto di

quanto aveva fatto Rimskij nel suo *Capriccio*), l'ispanismo di Ravel non era affatto ottenuto mediante una pedissequa utilizzazione di documentazioni popolari, ma con un libero impiego di ritmi, melodie modali ed evoluzioni proprie della nostra lirica popolare; elementi che non alteravano affatto le caratteristiche musicali dell'autore, anche se in questo caso egli adoperava un linguaggio melodico totalmente diverso da quello usato nella *Sonatine*».

CHARLES DE BÉRIOT



Falla, spagnolo autentico e al di sopra di ogni sospetto, corrobora l'opinione diffusa e non controversa: Ravel, come Bizet, non fu un turista. La sua Spagna, anche nella *Rhapsodie*, non è un acquerello di maniera. I caratteri "folk" della musica che adorava - riflesso condizionato della lingua che la madre parlava in casa - erano elementi strutturali dell'invenzione, soprattutto quelli ritmici, presi come spunti e utilizzati come *elettroshock* per riplasmare la Forma.

La *Rhapsodie espagnole* non sfugge alla regola raveliana generale: la prima veste in cui venne concepita e presentata al pubblico, nonché edita, è quella pianistica; l'orchestrazione seguirà di due anni. Il che, a suo modo, l'apparenta al *Concerto in Re* - e al *Concerto in Sol* - che nasceranno vent'anni dopo.

Le quattro parti in cui è articolata sono la conversione della Sonata nella plasticità dell'immagine. Nel *Prelude a la nuit*, con la ripetizione di un disegno quasi minimalista di quattro note - Fa, Mi, Re, Do diesis - emerge una delle strutture mentali (pianistiche) di Ravel. L'iterazione non era per lui solo colore e passione, ma eco di riti tribali destinati a entrare nella musica del nostro secolo, così pesantemente condizionata dal ritmo, come prolungamento ma anche come antidoto: la sospensione del tempo. Nel disegno persistente e misterioso, da *thriller*, c'è in Ravel una verità musicale antica - l'immobilità attraverso il movimento, come nel *Boléro* -, su cui l'orchestra si riversa con onde debussiane.

La *Malaguena* stacca la seconda parte di netto, con un intreccio di ritmi sfalsati, scale e note ribattute. Ma l'idea che sembra aver generato tutta la *Rhapsodie* è troppo bella per essere abbandonata. Verso la fine della *Malaguena* riappare la magnifica ossessione: Fa-Mi-Re-Do diesis, Fa-Mi-Re-Do diesis.

Come Andante di questa corporea anti-Sonata, Ravel introdusse di peso la *Habanera* composta dodici anni prima (nei Sites auriculaires), anch'essa piena di stranezza e di mistero nelle pause insistite. Ravel non negò l'autoimprestito, anzi scrisse chiara la data, 1895, come messaggio a Debussy, che nella sua *Soirée dans Grenade* del 1903 si era ispirato alla *Habanera*. Non viceversa.

La *Feria*, su cinque idee intrecciate fra loro, non cita ma fa letteralmente divampare, accesi dall'orchestra, lo spirito della danza e l'anima della Spagna nella loro dimensione più autentica.

HEINZ HOLLIGER



Uno splendido gioco di finti finali trascina l'orchestra in plasticità questa volta non impressionistiche, e si apre così nel primo Ravel quella vena esotica che riapparirà spesso, senza bisogno di preavviso o giustificazione, in brani come la *Chanson espagnole*, *Don Quichotte à Dulcinée*, lo stesso *Boléro*, e con riferimenti diversi nella *Tzigane*, nelle *Chansons madécasses*. Influenzato, Ravel, da Saint-Saëns. Influenzati, da lui, anche il Debussy di *Ibéria* e lo spagnolissimo Falla.

Carlo Maria Cella

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorium Parco della Musica, 28 Marzo 2009, direttore Heinz Holliger

SHÉHÉRAZADE

Poema per voce (soprano o tenore) e orchestra

Musica: Maurice Ravel

Testo: Tristan Klingsor

1. Asie: Asie, Asie - Très lent (Mi bemolle minore)
Dedica: Madame Janne Hatto
2. La flûte enchantée: L'ombre est douce et ton maître dort - Très lent
(Si bemolle minore)
Dedica: Madame René de Saint-Moceaux
3. L'indifférent: Tes yeux sont doux comme ceux d'une fille - Lent
(Do diesis minore)
Dedica: Madame Sigismond Bardac

Organico: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, bassotuba, timpani, tam-tam, glockenspiel, celesta, 3 arpe, archi

Composizione: Parigi, 1903

Prima esecuzione: Parigi, Salle du Nouveau-Théâtre, 17 Maggio 1904

Edizione: Durand, 1914

Ravel, come ebbe a confessare nel suo «Schizzo biografico», fu sempre attratto sin dall'infanzia dal fascino del mondo orientale ed esotico, dagli incantesimi delle storie antiche e favolose che erano particolarmente congeniali alla sua aristocratica sensibilità e gli permettevano di realizzare certe suggestive e preziose risonanze armoniche e strumentali. Sin dal 1898 Ravel fu tentato dai racconti orientali delle «Mille e una notte» e incominciò a musicare un libretto d'opera di Gallard intitolato ugualmente *Shéhérazade*. L'opera rimase allo stato di abbozzo e l'unica cosa compiuta fu l'ouverture, che l'autore diresse in un concerto nel 1899 alla Société Nationale e poi ritirò perché non gli sembrava molto originale, in quanto in essa era fin troppo evidente l'influenza della musica russa, che a quel tempo era una delle scoperte della cultura francese, come reazione al wagnerismo e ai solenni riti parsifaliani che si celebravano nel tempio di Bayreuth. Alcuni frammenti di questa ouverture furono utilizzati e rielaborati più tardi dal

musicista, quando nel 1903 la lettura dei poemi orientali di Tristan Klingsor (dissimulazione wagneriana del nome di Leon Ledere) gli ispirò tre fra le sue liriche migliori raccolte in un poema sinfonico per canto e orchestra dal titolo *Shéhérazade*, in cui questa volta si avverte l'influenza di Debussy e del suo *Pelléas*, che era andato in scena la primavera dell'anno precedente e alle cui diverse rappresentazioni aveva assistito con curiosità e ammirazione il giovane Ravel.



Il trittico raveliano, formato da *Asie*, *La flûte enchantée* e *L'indifférent*, riprende quasi letteralmente il declamato e la vocalità debussiane avvolte in una sfumata orchestrazione, in cui i timbri hanno un valore determinante per l'evocazione dell'atmosfera poetica. *Asie* è il più debussiano dei poemi e vi si alternano come in un fantastico caleidoscopio immagini diverse del continente orientale: l'orchestrazione

si mantiene sempre su sonorità discretamente delicate e solo alla fine del brano si accende ed esplose luminosamente. *La flûte enchantée* è un canto d'amore espresso dal flauto, la cui melodia è volta per volta languida, triste e gioiosa, tale da richiamare alla mente l'esperienza dell'*Après midi d'un faune*.

L'indifférent è il pezzo più scarno del trittico e immerge l'ascoltatore in un clima di sensualità e di torpore tipicamente orientale, che Ravel riesce a rappresentare con poche ed essenziali linee melodiche, disposte e ordinate secondo la lucida intelligenza cartesiana dell'autore, che forse in questa pagina già mostra la volontà di volersi distaccare dal legame debussiano.

Ennio Melchiorre

CARICATURA DEL COMPOSITORE



Testo

ASIE

Asie,
Vieux pays merveilleux des contes
de nourrice
Où dort la fantaisie comme une
impératrice
En sa forêt tout emplie de mystère
Asie,
Je voudrais m'en aller avec la
goëlette
Qui se berce ce soir dans le port,
Mystérieuse et solitaire
Et qui déploie enfin ses voiles
violette
Comme un immense oiseau de nuit
dans le ciel
Je voudrais m'en aller vers les îles
de fleurs
En écoutant chanter la mer perverse
Sur un vieux rythme ensorceleur
Je voudrais voir Damas et les villes
de Perse
Avec les minarets légers dans l'air;
Je voudrais voir de beaux turbans
de soie
Sur des visages noirs aux dents
claires;
Je voudrais voir des yeux sombres
d'amour
Et des prunelles brillantes de joie
Et des peaux jaunes comme des
oranges
Je voudrais voir des vêtements de

ASIA

Asia,
antico paese favoloso dei racconti
dell'infanzia
in cui la fantasia come
un'imperatrice
dorme nella sua foresta tutta
piena di mistero
Asia,
vorrei andarmene con la goletta
che si culla stasera nel porto,
misteriosa e solitaria
e che spiega finalmente le sue
vele violette
come un immenso uccello
notturno nel cielo
vorrei andarmene verso le isole
fiorite
ascoltando cantare il mare
perverso
su un vecchio ritmo ammaliatore
vorrei vedere Damasco e le città
della Persia
con nell'aria esili minareti;
vorrei vedere bei turbanti di seta
su visi neri dai denti rilucenti;
vorrei vedere occhi cupi d'amore
e pupille brillanti di gioia
e pelli gialle come arance
vorrei vedere vestimenti di
velluto
e abiti dalle lunghe frange
vorrei vedere dei calumet nelle

velours
Et des habits à longues franges
Je voudrais voir des calumets entre
des bouches
Tout entourées de barbe blanche
Je voudrais voir d'âpres marchands
aux regards louches,
Et des cadis, et des vizirs
Qui du seul mouvement de leur
doigt qui se penche
Accorde vie ou mort au gré de leur
désir
Je voudrais voir la Perse, et l'Inde et
puis la Chine
Les mandarins ventrus sous les
ombrelles
Et les princesses aux mains fines,
Et les lettrés qui se querellent
Sur la poésie et sur la beauté;
Je voudrais m'attarder au palais
enchanté
et comme un voyageur étranger
Contempler à loisir des paysages
peints
Sur des étoffes en des cadres de
sapin
Avec un personnage au milieu d'un
verger;
Je voudrais voir des assassins
souriant
Du bourreau qui coupe un cou
d'innocent
Avec son grand sabre courbé
d'Orient
Je voudrais voir des pauvres et des
reines

bocche
circondate da una barba bianca
vorrei vedere abili mercanti dagli
sguardi subdoli,
e dei cadì, e dei visir
che con il semplice abbassare del
loro dito
accordano la morte o la vita
secondo, il loro piacere
vorrei veder la Persia, e l'India e
poi la Cina
i mandarini panciuti
sotto gli ombrellini
e le principesse dalle mani sottili,
e i letterati che discutono accaniti
sulla poesia e sulla bellezza;
vorrei fermarmi nel palazzo
incantato
e come un viaggiatore straniero
contemplare a mio piacere dei
paesaggi dipinti
su stoffe incorniciate d'abete
con un personaggio in mezzo ad
un giardino;
vorrei vedere assassini che
sorriscono
del carnefice che mozza il capo a
un innocente
con la sua grande curva sciabola
d'Oriente
vorrei vedere poveri e regine
vorrei vedere rose e sangue
vorrei veder morire d'amore
oppure di odio
e ritornarne dopo
a narrare la mia storia a quelli che

Je voudrais voir des rosés et du
sang
Je voudrais voir mourir d'amour
ou bien de haine
Et puis m'en revenir plus tard
Narrer mon aventure aux curieux
de rêves
En élevant comme Sindbad ma
vieille tasse arabe
De temps en temps jusqu'à mes
lèvres
Pour interrompre le conte avec art...

LA FLÛTE ENCHANTÉE

L'ombre est douce et mon maître
dort
Coiffé d'un bonnet conique de soie
Et son long nez jaune en sa barbe
blanche
Mais moi, je suis éveillée encor
et j'écoute au dehors
Une chanson de flûte où s'épanche
Tour à tour la tristesse ou la joie
Un air tour à tour langoureux ou
frivole
Que mon amoureux chéri joue
Et quand je m'approche de la
croisée
Il me semble que chaque note
s'envole
De la flûte vers ma joue
Comme un mystérieux baiser.

amano i sogni
alzando come Sindbad la mia
vecchia tazza araba
di tanto in tanto fino alle mie
labbra
per interrompere ad arte il mio
racconto...

IL FLAUTO MAGICO

L'ombra è dolce e il mio signore
dorme
sotto un berretto conico di seta
il lungo naso giallo nella sua
barba bianca
ma io, io veglio ancora
e ascolto, fuori,
la canzone di un flauto che
diffonde
di volta in volta la gioia o la
tristezza
un motivo di volta in volta
languido o frivolo
che suona il mio diletto
innamorato
e quando mi avvicino alla finestra
mi sembra che ogni nota s'involi
dal flauto verso la mia guancia
come un bacio misterioso.

L'INDIFFERENT

Tes yeux sont doux comme ceux
d'une fille
Jeune étranger
Et la courbe fine
De ton beau visage de duvet
ombragé
Est plus séduisante encor de ligne.
Ta lèvre chante sur le pas de ma
porte
Une langue inconnue et charmante
Comme une musique fausse...
Entre! Et que mon vin te
réconforte...
Mais non, tu passes
Et de mon seuil je te vois t'éloigner
Me faisant un dernier geste avec
grâce
Et la hanche légèrement ployée
Par ta démarche féminine et lasse...

L'INDIFFERENTE

Hai gli occhi belli come una
ragazza
giovane straniero,
e la curva fine
del tuo bel viso ombreggiato di
peluria
ha una linea ancor più seducente.
Canta il tuo labbro sulla mia
soglia
una lingua sconosciuta e
incantevole
come una nota falsa...
Entra. E che il mio vino ti
ristori...
Ma no, tu passi
ti vedo allontanare dalla soglia
facendomi un ultimo gesto
grazioso
con l'anca piegata leggermente
nel tuo passo stanco e
femminile...

**Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di
Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 17
febbraio 1971**

TROIS POÈMES DE STÉPHANE MALLARMÉ

versione per voce e orchestra

Musica: Maurice Ravel

Testo: Stéphane Mallarmé

1. Soupir: Mon âme vers ton front où rêve - Lent (Sol maggiore)
Composizione: Clarens, 2 aprile 1913
Dedica: Igor Stravinsky
2. Placet futile: Princesse! à jalouser le destin - Très modéré (Fa maggiore)
Composizione: Parigi, maggio 1913
Dedica: Florent Schmitt
3. Surgi de la croupe et du bond: Surgi de la croupe et du bond - Lent (Do maggiore)
Composizione: St. Jean de Luz, 27 agosto 1913
Dedica: Erik Satie

Organico: ottavino, flauto, clarinetto, clarinetto basso, pianoforte, quartetto d'archi

Prima esecuzione: Parigi, Salle Gaveau, 14 gennaio 1914

Edizione: Durand, 1914

È lo stesso Ravel a spiegare il motivo della composizione, avvenuta nel 1913, dei *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* per canto, pianoforte, quartetto d'archi, due flauti, due clarinetti. «Ho voluto trascrivere in musica le poesie di Mallarmé - scrisse Ravel - e particolarmente quel suo speciale preziosismo, tanto ricco di significati profondi. Per me *Surgi de la croupe et du bond* è il più estroso, il più ermetico fra i sonetti del poeta. Per quest'opera mi sono servito, press'a poco, del medesimo organico strumentale che fu usato da Schoenberg nel *Pierrot lunaire*».

In effetti il musicista riesce ad evocare quel senso di raffinata e aristocratica magia che si sprigiona dalla delicatissima tessitura verbale costruita da Mallarmé. La musica avvolge con arpeggi fluidi e armoniosi la prima poesia (*Soupir*), secondo una tecnica di gusto impressionistico, mentre i versi di *Placet futile* sono rivestiti da un gioco strumentale più

articolato nelle varie assonanze timbriche di lucenti schegge sonore. Nella terza poesia (*Surge de la croupe e du bond*) l'invenzione musicale raveliana sembra avere la purezza del cristallo controluce, nel rigoroso controllo di ogni fioritura vocale e melodica.

Ennio Melchiorre

STÉPHANE MALLARMÉ



Testo

SOUPIR

Mon âme vers ton front où rêve,
ô calme soeur,
un automne jonché de taches de
rousseau,
et vers le ciel errant de ton oeil
angélique
monte, comme dans un jardin
mélancolique, fidèle,
une blanc jet d'eau soupire vers
l'Azur!
Vers l'Azur attendri d'octobre
pâle et pur
qui mire aux grands bassins sa
languueur infinie
et laisse, sur l'eau morte où la
fauve agonie
des feuilles erre au vent et
creuse un froid sillon,
se tramer le soleil jaune d'un
long rayon.

PLACET FUTILE

Princesse! à jalouser le destin
d'une Hébée
qui poind sur cette tasse au
baiser de vos lèvres,
j'use mes feux mai n'ai rang
discret que d'abbé
et ne figurerai même nu sur le
Sèvres.

Comme je ne suis pas ton
bichon embarbé,
ni la pastille, ni du rouge, ni jeux

SOSPIRO

La mia anima verso la tua fronte ove
sogna, o calma sorella,
un autunno cosperso di macchie di
rossore,
e verso il cielo errante del tuo occhio
angelico
sale, come in un giardino melanconico,
un bianco getto d'acqua fedele sospira
verso l'azzurro!
Verso l'azzurro tenue d'ottobre pallido
e puro
che mira nelle grandi vasche il suo
languore infinito
e lascia che sull'acqua morta ove la
fulva agonia
delle foglie erra al vento e scava un
freddo solco,
si trascini il sole giallo con un lungo
raggio.

PETIZIONE FUTILE

Principessa! a invidiare il destino di
un'Ebe
che spunta su quella tazza al bacio
delle vostre labbra,
consumo i miei fuochi ma ho soltanto il
grado discreto d'abate
e non figurerò nemmeno nudo sul
Sèvres.

Poiché non sono il tuo cagnolino
barbuto
né la pasticca, né un belletto, né giochi

mièvres
et que sur moi je sais ton regard
clos tombé,
blonde dont les coiffeurs divins
sont des orfèvres!

affettati
e so su di me caduto il tuo sguardo
chiuso
o bionda i cui parrucchieri divini sono
degli orafi!

Nommez-nous - toi de qui tant
de ris framboises
se joignent en troupeaux
d'agneaux apprivoisés
chez tous broutant les vœux et
bêlant aux délires,

Nominateci - tu da cui tanti sorrisi al
profumo di lampone
si riuniscono in greggi di agnelli
addomesticati
presso tutti brucando voti e belando ai
deliri,

Nommez-nous - pour qu'Amour
ailé d'un éventail
m'y peigne flûte aux doigts
endormant ce bercail,
Princesse, nommez-nous berger
de vos sourires.

nominateci - perché Amore alato con
un ventaglio
mi ci dipinga con il flauto tra le dita
addormentando quell'ovile,
nominateci, Principessa, pastore dei
vostri sorrisi.

SURGI DE LA CROUPE ET DU BOND

Surgi de la croupe et du bond
d'une verrerie éphémère
sans fleurir la veillée amère
le col ignoré s'interrompt.

SORTO DALLA CURVA E DAL BALZO

Sorto dalla curva e dal balzo
di una vetrata effimera
senza adornare la veglia amara
il collo ignorato s'interrompe.

Je crois bien que deux bouches
n'ont bu,
ni son amant ni ma mère,
jamais a la même chimère
moi sylphe de ce froid plafond!

Io credo proprio che due bocche non
abbian mai bevuto
né il suo amante né mia madre
alla stessa chimera
io, silfo di questo freddo soffitto!

Le pur vase d'aucun breuvage
que l'inexhaustible veuvage
agonise mais ne consent,
naïf baiser des plus funèbres!

Il vaso puro di ogni bevanda
se non di inesauribile vedovanza
agonizza ma non consente
ingenuo bacio dei più funebri!

A rien expirer annongant
une rose dans les ténèbres.

A nulla esalare annunciando
una rosa nelle tenebre.

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 4 dicembre 1987

TZIGANE

Rapsodia da concerto - versione per violino e orchestra

Musica: Maurice Ravel

- Lento, quasi cadenza (Re maggiore)

Organico: violino solista, 2 flauti (2 anche ottavino), 2 oboi, 2 clarinetti, 2 fagotti, 2 corni, tromba, triangolo, piatti, campanello, celesta, arpa, archi

Composizione: Luglio 1924

Prima esecuzione: Parigi, Les Concerts Colonne, 30 Novembre 1924

Composta nel 1924 per violino e cymbalom e dedicata a Jelly d'Arányi, la rapsodia da concerto *Tzigane* fornì a Ravel il pretesto, lo stesso anno, per una trascrizione orchestrale. Mai come in tal caso il termine «pretesto» pare lecitamente utilizzabile dacché al musicista, pur prodigo di arricchimenti nel campo del suono, nessuna ulteriore risorsa poteva venire dal maggiorato spessore della breve composizione. A differenza che in altre celebri opere strumentali raveliane ove la sostanza musicale pur già compiutissima manifesta, per la gamma degli effetti coloristici e delle gradazioni di tocco, una lata potenzialità all'orchestra, si rivela in questa ultima la assoluta bastevolezza del ruolo violinistico: atto a stabilire *un tour de force*, satanico e smagliante, sul concetto di ziganismo, con la conseguenza di smontare in pochi minuti mezzo secolo di giaculatorie finto-balcaniche.

Tutta la *violinisterie* che partendo da certe malcaute tentazioni dei classici era approdata a Bruch, Wieniawski e al primato del peggio, viene

qui immersa nel tonificante bagno della cattiveria; e il tremendo virtuosismo, giocato su un bagaglio il più *fearsome* possibile di colpi d'arco e di effetti di armonici, si rivela (come sempre, del resto, in Ravel) la molla, e la segreta ragion d'essere, del più impavido degli snobismi: senza neppur la cautela di quel torvo spleen in cui s'era incarnata quattro anni prima la follia de *La Valse*; con il più sovrano disprezzo, piuttosto, delle *raisons du coeur*.

JELLY D'ARÁNYI



Si è detto della perfetta autosufficienza del ruolo violinistico; la lunga cadenza introduttiva, contorta di lividi segnali, vi appone del resto una sigla inappellabile.

Ma non ci si chiama Ravel per nulla; e così, in un'opera tanto squisitamente solistica, con un'orchestra destinata a recitare la fatal parte dell'accompagnatrice, persino l'ingresso ammaliante dell'arpa, alla fine dell'esposizione del violino, vale a connotare una raffinatezza di apparato che ancor meglio si preciserà nell'esultanza brillante della rapida danza conclusiva.

Così il meccanismo si perfeziona e si completa, dando ragione all'ipotesi azzardata anni fa da Alberto Mantelli secondo cui una qualche relazione doveva legare «questo modo di concepire il solismo strumentale e l'amore, che rasentava la mania di Ravel per i più complicati giocattoli meccanici».

Aldo Nicastro

Testo tratto dal programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia, Roma, Auditorio di via della Conciliazione, 21 marzo 1976

**QUESTI TESTI SONO STATI PRELEVATI SUL SITO
[HTTP://WWW.FLAMINIOONLINE.IT](http://www.flaminioonline.it)**

VALSES NOBLES ET SENTIMENTALES

Molti dei lavori orchestrali di Ravel sono nati per pianoforte. I Valzer nobili e sentimentali, un insieme di otto valzer, furono composti nel 1911 per pianoforte.

La loro prima interpretazione fu in un concerto per la Società musicale indipendente a Parigi l'8 maggio 1911. Ravel orchestrò i Valzer in 15 giorni su richiesta della danzatrice Trouhanova, sperando d'includere nel lavoro una serie di 4 recital di danza.

Aggiunse poi lo scenario per “Adelaide, ou le langage des fleurs” come una ballettistica versione dei Valzer.

Ravel stesso chiamandoli Valzer, indicò la sua intenzione di comporre un'insieme di valzer alla maniera di Schubert.

Ne riprese il caratteristico ritmo, lo stato d'animo ed anche gli idiomi cromatici ma rimase tipicamente “ravelliana” la melodia e l'armonia.

MENUET ANTIQUE

Il *Menuet antique* fu il primo dei 4 Minuetti di Ravel e fu pubblicato come pezzo per pianoforte nel 1895. Non si può dubitare del fatto che Ravel scrisse questo pezzo con uno spirito di sincera spensieratezza.

Quando invece fu orchestrato nel 1929 non fu più considerato nei termini con i quali era stato originariamente scritto. Assunse un tono molto più cupo accentuando le parti di ottoni e fagotti.

UNE BARQUE SUR L'OCEAN

Ravel scrisse i suoi 5 *Miroirs per Pianoforte* nel 1905 e più tardi ne orchestrò 2. Lavorò ad “Una Barca sull'Oceano” durante l'autunno del 1906 e fu eseguito per la prima volta l'anno successivo.

Non fu un successo. La critica ne parlò molto male e questo ferì enormemente l'orgoglio di Ravel come orchestratore.

“L’EVENTAIL DE JEANNE”: FANFARE

Nella primavera del 1927 Ravel scrisse questa corta fanfara commissionata ai 10 migliori compositori parigini dell’epoca da Jeanne Dubost. La prima esecuzione fu eseguita nella sua sala il 16 Giugno 1927 da una piccola orchestra diretta da Roger Desormiere ed i ballerini furono la troupe di bambini dell’Opera di Parigi.



L' HEURE ESPAGNOLE

Tipo: Commedia musicale in un atto

Soggetto: libretto di Franc-Nohain

Prima: Parigi, Opéra-Comique, 19 maggio 1911

Cast: Concepción (S), Gonzalve (T), Torquemada (T), Ramiro (Bar),
Don Inigo (B)

Autore: Maurice Ravel (1875-1937)

Come per altri maestri del Novecento, l'incontro di Ravel con il teatro fu qualcosa di occasionale, e si risolse in due soli titoli in un atto: *L'heure espagnole* e *L'enfant et les sortilèges*. Nel 1907, a 32 anni, egli godeva di una bella fama come autore di musiche per pianoforte, dalla fortunatissima *Pavane pour une infante défunte* ai *Jeux d'eau* ai *Miroirs*, e di qualche lirica da camera; ma niente aveva composto per orchestra e per la scena.

Ma la boccacesca farsa de *L'heure espagnole* di Franc-Nohain, vista all'Odéon - che mette in scena le peripezie di una giovane sposa di Toledo, Concepción, insoddisfatta del vecchio marito orologiaio, Torquemada, e costretta a destreggiarsi fra maldestri o ridicoli amanti, uno sciocco poeta e un enorme banchiere, che nell'arco di un'ora entrano, escono e si nascondono nella sua bottega, in assenza del legittimo marito - dovette lasciare in lui una forte impressione; così, in un tempo estremamente breve, fra maggio e settembre, l'opera era compiuta.

«Da tempo - sono parole di Ravel - pensavo a un lavoro umoristico... Un mucchio di cose mi seducevano in questo lavoro, *mélange* di conversazione familiare e di lirismo ridicolo a bella posta, atmosfera di rumori insoliti e divertenti che avvolge i personaggi in questa bottega di orologeria. Infine, la possibilità di trarre partito dai ritmi pittoreschi della musica spagnola».

Ravel, figlio di madre basca, ha più volte dichiarato «la Spagna è la mia seconda patria», e *L'heure espagnole* è il primo documento di questo profondo *feeling* che verrà confermato in molti lavori vocali, pianistici e sinfonici, tra i quali basti ricordare *Alborada del Gracioso*, la *Rapsodie espagnole* e il *Boléro*. Ma nel lavoro di Franc-Nohain non si respira

l'aria di un Sud assolato, con le sue passioni travolgenti, le danze frenetiche, i canti d'amore ardenti o dolorosi, cui la Francia ci ha abituato con *Carmen*; si vive in una bottega fantastica, di sogno, nella città torpida di una Spagna antica; e pur in un impianto drammatico realistico, i personaggi che vi si muovono non hanno niente del naturalismo psicologico del teatro di fine secolo, e sono piuttosto grottesche marionette: non solo l'inconcludente studente Gonzalve o l'ingombrante banchiere Inigo, ma anche il vigoroso mulattiere Ramiro, che per tutta l'opera non farà che portare avanti e indietro grandi pendole vuote o piene di uomini, e che infine si meriterà con i suoi muscoli l'amore dell'ardente e un po' sfortunata Concepción.

FOTO DI SCENA



L'impianto teatrale che confina con la farsa e l'operetta, consente a Ravel di non doversi misurare né con i modelli del realismo imperante, né con l'estenuato simbolismo di *Pelléas* (del 1902), né tanto meno con l'impegnato drammatismo post-wagneriano: con *L'heure espagnole* il maestro del *Boléro* attua per la prima volta su grande scala quell'estetica del gioco e della scommessa che sarà di tutto il suo arco creativo, quel volersi cimentare con qualcosa di insolito e rischioso (registri strumentali ardui, contrasto fra la sola mano sinistra al pianoforte e una grande orchestra, rifacimento di stili 'altri', recupero di forme antiche).

Nell'affrontare la commedia di Franc-Nohain, si tratta di presentare i personaggi 'veri', ma al tempo stesso giocare al camuffamento e stravolgimento dei loro sentimenti: essere, insomma, dentro e fuori la storia, come uno spettatore gelido e un po' *dandy*; o, meglio ancora, come un arguto burattinaio che manovra perfettamente le sue marionette, a momenti sembra anche coinvolto, e prendere sul serio le avventure che ha messo in moto, ma poi butta tutto per aria, beffardo e disincantato; difatti, alla fine dell'atto, i cinque protagonisti si presenteranno al proscenio per gettare la maschera e trarre la scettica morale della favola, (un po' come nel *Falstaff* verdiano), sentenziando che «fra tutti gli amanti, alla fine, ha la meglio un mulattiere, solo amante efficace».

Se i personaggi della storia, nel loro vorticoso entrare e uscire fra pendole e piani della casa, hanno i gesti e le mosse meccaniche di automi perfettamente costruiti da un «orologiaio svizzero» (come fu definito Ravel), un'autentica apoteosi dell'ordigno automatico, dei ritmi ossessivi e ineluttabili dei macchinari, è la cornice squisitamente novecentesca che Ravel costruisce intorno a loro, la bottega di Torquemada: orologi, pendole, uccelli, galletti, marionette da carillon pulsano, ognuno con il suo ritmo, nell'androne di sogno, con bilancieri d'orologio misurati con tre metronomi diversi, campane variamente intonate, una figurina meccanica che suona la tromba. E, per collocarsi immediatamente in questa meravigliosa bottega, Ravel scrive un preludio (l'unico brano sinfonico di tutta l'opera) che ci dà la sigla di questo mondo al tempo stesso razionale, misurato, con l'ossessione del tempo, e insieme collocato in un'aura magica e irreale.

Era naturale che, dopo gli esempi di *Pelléas et Mélisande* e di *Louise* di Charpentier, nessun compositore potesse ripiegare sulle forme tradizionali dell'opera (recitativi, arie, pezzi d'insieme); così Ravel non scrive nel suo atto una sola romanza (a parte i madrigali dell'amoroso Gonzalve, decisamente caricaturali) e per il resto si serve di uno stile di conversazione molto spigliato e incisivo, parco di spunti cantabili, al cui proposito lo stesso autore consigliava: «A parte il Quintetto finale e in gran parte il ruolo di Gonzalve, lirico con affettazione, *dire* piuttosto che cantare [...] Quasi ovunque è il *quasi parlando* del recitativo buffo italiano».

FOTO DI SCENA



In una partitura in cui non si dà spazio a espansioni liriche, al canto tradizionale, l'interesse dell'autore si concentra inevitabilmente sulla ricerca di invenzioni strumentali, su un lavoro di filigrana e di pittura quasi a ingrandimento, con un modesto impiego di temi ricorrenti: Ravel enuncia piccole idee, lancia ammicchi, usa citazioni per una sola occasione per poi gettarle via, in una sequenza vorticoso, senza sosta, e con un gusto strumentale che potremmo definire 'divisionismo fonico', poiché l'enorme organico orchestrale suona quasi sempre diviso in sezioni, brillanti interventi solistici di alcuni strumenti, e con l'innesto di rumori e del ticchettio di macchinari misurati.

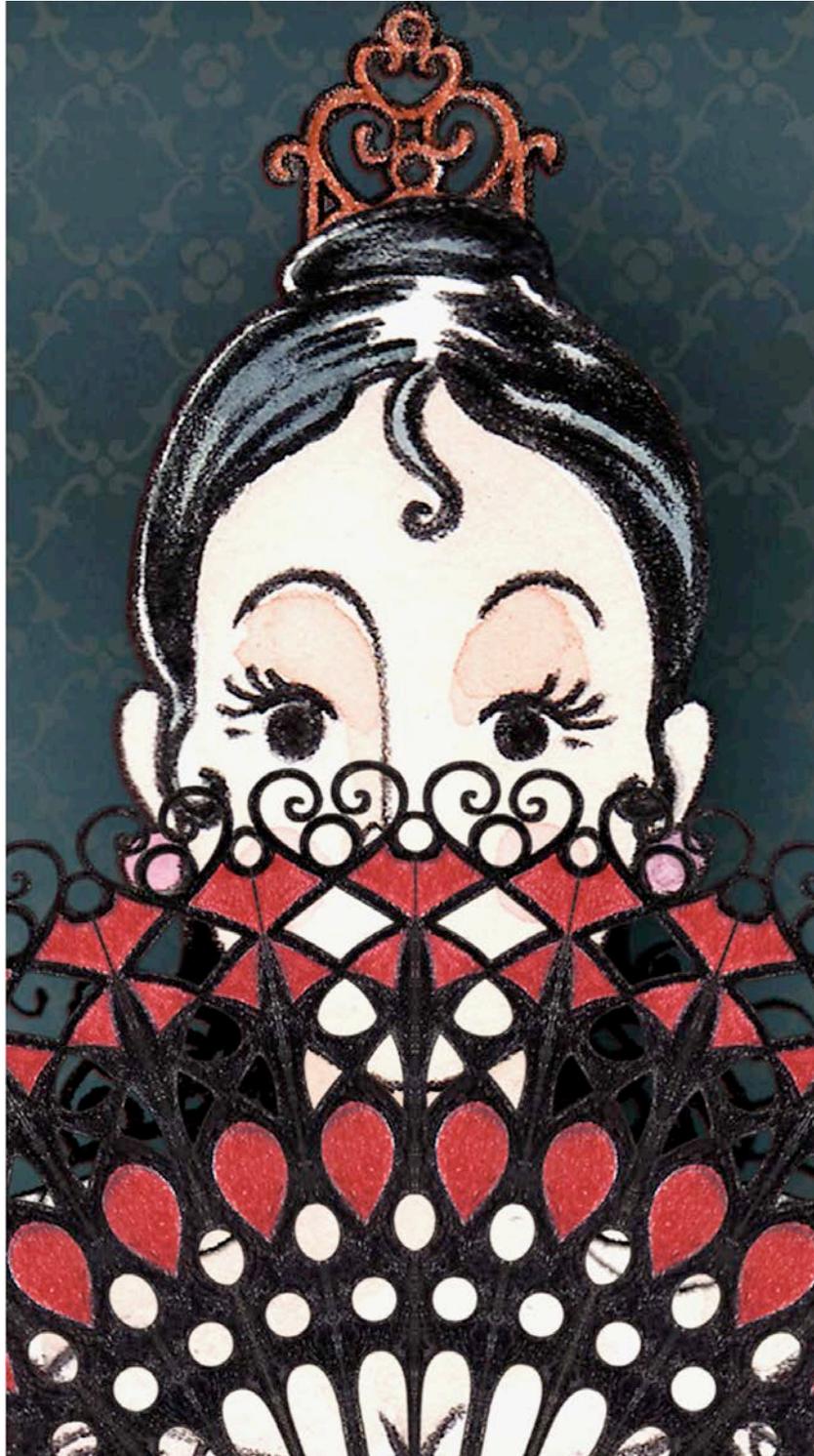
A evocare il colore locale contribuisce il largo impiego di movimenti di danza spagnola (flamenco, *habanera*, *jota*), ma anche di un buffo valzer contrappuntato dal gorgoglio del controfagotto che accompagna l'arioso di Don Inigo; anche il ridicolo Gonzalve, che vocalizza sontuosamente su un ritmo di danza, ricorda l'andamento del canto di un altro innamorato, il grazioso che intona l'*Alborada* pianistica. È un personaggio, questo dello studente letterato, che nei momenti più difficili o pericolosi si ferma ad annotare suggerimenti per dei possibili poemi, su cui Ravel ha concentrato le più esilaranti invenzioni di tutta l'opera: si ascolti il suo madrigale intonato quando entra nell'orologio, inno all'amore più forte della morte, all'orologio-cassa da morto, nel più ridondante stile barocco; o il suo lamento, accompagnato da un dolente oboe ("En dépit de cette inhumaine"); o il malinconico addio ancora all'orologio in cui è nascosto, quando la donna lo licenzia, stufa delle sue chiacchiere senza fatti.

E assai gustosa è l'esagerata disperazione di Concepción ("Oh! La pitoyable aventure"), esilarante presa in giro di tante appassionate dell'opera italiana, costretta suo malgrado a mantenersi fedele e onesta (dei suoi amanti, «uno manca di temperamento, l'altro di natura») in quella terra di Spagna già patria della sensuale Carmen.

A conclusione della commedia, Ravel si concede un tocco di perfidia tutta francese: il mite Torquemada costringe i due amanti a comprarsi le due grosse pendole in cui sono nascosti, e consente al forte Ramiro, d'ora in poi, di venire ogni giorno a «chiedere l'ora» alla bella Concepción. E, venuti al proscenio a commentare la storia, i personaggi concludono

vocalizzando sul ritmo di *habanera*, con un effetto di travolgente comicità, che fa dimenticare certi eccessi nel gioco dell'intelligenza che raggelano qua e là la raffinatissima partitura.

BOZZETTO



Dopo *L'heure espagnole*, però, Ravel non saprà più guardare con tanto supremo disincanto e scetticismo alle passioni degli uomini, e quando tornerà a ispirarsi al mondo spagnolo, sarà per cantare senz'ombra d'ironia, ma con viva partecipazione, la pena amorosa di uno sfortunato eroe: e saranno le *Trois chansons de Don Quichotte a Dulcinée*, il suo ultimo capolavoro.

Commedia dell'arte in francese

Con la sua *Comédie-musicale* Ravel intendeva contrapporsi tanto agli eccessi del sentimentalismo e l'ipocrisia delle opere di un Massenet quanto all'enigmatica impossibilità di *Pelléas et Mélisande* di Debussy.

In quest'opera egli gioca in modo originale e spiritoso con il concetto di tempo: il tempo oggettivo impiegato dall'orologio per fare il suo giro della città, l'infinito tempo di attesa degli amanti nascosti, il rapidissimo attimo d'amore. Inoltre, il testo e la musica sono ricchi di spiritosi paralleli tra la meccanica degli orologi e l'atto sessuale.

L'Heure espagnole è dunque una sorta di versione francese della Commedia dell'arte.

Proprio per questo, all'epoca in cui fu composta, essa fu accusata di eccessiva frivolezza ed il direttore dell'Opéra-Comique la rifiutò.

La trama

Tutti i giovedì alla stessa ora l'orologiaio esce per regolare tutti gli orologi della città. La moglie Concepcion - anche in spagnolo il nome è un'allusione ironica al dogma cattolico dell'Immacolata Concezione - ne approfitta per ricevere l'amante Gonzalve. Questa volta però si intromette il mulattiere Ramiro, che porta a riparare due orologi a pendolo.

Torquemada lo invita ad aspettare lì il suo ritorno.

Concepcion manda Ramiro in camera da letto con uno dei due orologi per restare sola con Gonzalve. Ma nel bel mezzo della tresca ricompare Ramiro, e Gonzalve si nasconde nella seconda pendola.

FOTO DI SCENA



A questo punto arriva anche il ricco Inigo, per fare la corte alla moglie dell'orologiaio. Ella lo manda via e poi prega il mulattiere di scambiare i due orologi. Questa volta lo accompagna in camera ella stessa, preoccupata che l'amante nascosto nell'orologio non venga sballottato troppo durante il trasporto. Inigo, rimasto solo in bottega, si nasconde a sua volta nella pendola vuota. Concepcion ritorna insoddisfatta dalla sua stanza, si accorge che Inigo la attende nascosto nell'orologio, e convince Ramiro a scambiare per l'ultima volta i due orologi. Ma neppure il grasso banchiere Inigo è in grado di soddisfarla, in quanto rimane incastrato

nella pendola. A questo punto, Concepcion prega Ramiro di riportare l'orologio in bottega, e di seguirla in camera - questa volta senza orologi. Al suo ritorno, l'orologiaio si trova davanti due pendole e due signori, i quali si giustificano dicendo che stavano controllando il meccanismo interno degli orologi. Inigo, ancora incastrato, viene liberato solo quando ritornano Concepcion e Ramiro. Ramiro tira fuori il grassone e diventa il nuovo amante di Concepcion.

BOZZETTO



L'ENFANT ET LES SORTILÈGES

Tipo: Fantasia lirica in due parti

Soggetto: libretto di Colette

Prima: Montecarlo, Opéra, 21 marzo 1925

Cast: il bambino (Ms), la mamma (A), la tazza cinese (A), la libellula (A), la civetta (A), la pastorella (S), il pipistrello (S), lo scoiattolo (S), la poltrona (B), l'albero (B), il pendolo (Bar), il gatto (Bar), la teiera (T), l'aritmetica (T), la rana (T),

Autore: Maurice Ravel (1875-1937)

Quando Maurice Ravel si avvicinò al teatro lirico per la prima volta con *L'heure espagnole*, rappresentata nel 1911, aveva più di trentacinque anni; ma ne dovettero passare ancora più di dieci prima che egli ritentasse la prova, sebbene nel frattempo avesse composto di nuovo per la scena, ma in forma di balletto. Nel 1916 la scrittrice Colette aveva proposto un divertissement intitolato Ballet pour ma fille a Jacques Rouché, direttore dell'Opéra, il quale ebbe subito l'idea di sottoporlo a Ravel; ma il musicista era allora sotto le armi, e non ricevette mai il plico.

In seguito le trattative ripresero: Ravel, affascinato dall'incantevole soggetto, tempestò di osservazioni e di curiose richieste di modifiche la scrittrice che peraltro non riuscì mai ad avere con lui «aucun entretien particulier, aucun abandon amical» («sembrava preoccuparsi soltanto del duetto miagolato dei due gatti - ella raccontò - e mi chiese seriamente di poter sostituire 'mouao' con 'mouain'»), ottenendo di accentuare l'elemento fantastico e di 'rivista' all'interno del quadro sentimentale; così, durante l'estate del 1920 poteva finalmente scrivere: «Lavoro all'opera in collaborazione con Colette. Il titolo definitivo non è ancora fissato [Ravel infatti obiettò sorridendo di non avere una figlia]. Questo lavoro in due parti si distinguerà per una mescolanza di stile che sarà giudicata severamente: la cosa non lascerà indifferente Colette, e io me ne fr...».

Ma ci furono varie interruzioni, dovute alla composizione di altri brani, come le due Sonate per violino e violoncello e per violino e pianoforte, finché l'intervento del direttore del teatro di Montecarlo, Raoul

Gunsbourg, non costrinse Ravel, con un contratto, a consegnare l'opera entro il 1924; l' *Enfant* poté così andare in scena nel marzo 1925, sotto la direzione di Victor De Sabata. « L'enfant et les sortilèges » - scrisse per quella occasione Ravel - « è un racconto fiabesco dal candore ingenuo, non privo di ironia, un sogno con sfumature di incubo e se talvolta dà l'impressione di essere un piccolo dramma, si tratta sempre della più graziosa commedia».

BOZZETTO



Magia timbrica con grattugia

Ravel compose la propria seconda opera nel 1924. Le affinità con Alice nel paese delle meraviglie di Lewis Carroll sono innegabili. Tuttavia, l'opera di Ravel si distingue per la dimensione panteistica e per la timbrica raffinata. Ravel prese spunto dai balli allora in voga per costruire parodie stilistiche, e dispose le entrate in scena degli oggetti e degli animali come se si trattasse di numeri da rivista. Strumenti e combinazioni strumentali insoliti creano effetti timbrici inediti, mentre la grande orchestra viene utilizzata come se si trattasse di una formazione cameristica.

FOTO DI SCENA



Se l'apparente realismo della commedia aveva scatenato in Ravel il gusto per il grottesco, per i movimenti di marionetta e per i meccanismi ad orologeria, anche la 'verità' del racconto di Colette si limita al primo episodio, in cui il fanciullo svogliato si scontra con i rimproveri della mamma; l'infantile fiaba quotidiana inclina subito, vistosamente, verso il clima della féerie sognante, assumendo i modi del racconto coreografico (la première ebbe infatti le coreografie di George Balanchine) e i toni dell'apologo moraleggiante e positivo, che presenta il bambino, in fondo, non così cattivo, e meritevole dunque di addormentarsi sereno, finalmente liberato dagli spaventosi incubi che l'hanno ossessionato nella notte.

La trama

Punito dalla madre per la sua svogliataggine, l'enfant (mezzosoprano en travesti) per dispetto comincia a mettere a soqquadro la sua stanza, dove è rimasto solo: strappa i libri, fa volare in pezzi la teiera e la tazza, tira la coda al gatto, toglie il bilanciere all'orologio. Dopo questa sfuriata capricciosa, si adagia stanco sulla poltrona; e qui cominciano i sortilegi: la poltrona si agita e si mette a ballare una danza antica, seguita dagli altri mobili; l'orologio si lamenta dell'equilibrio perduto ("Ding, ding, ding"); la teiera - in lingua inglese e con movimenti da boxeur (è un wedgwood nero), e la tazza in un buffo cinese chiedono vendetta; perfino il fuoco del caminetto, sfrigolando con lunghi vocalizzi, nega il suo calore al bambino, che comincia ad aver paura, mentre i pastori e le pastorelle della tappezzeria fatta a brandelli cantano un lamentoso addio ("Adieu pastourelles").

Dalle pagine del libro strappato esce a consolarlo la Principessa, che lo rimprovera dolcemente ("Oui, c'est Elle"), intreccia con lui un tenero duetto, quasi fosse il Principe dal Cimiero color d'aurora, ma lo abbandona desolato ("Toi, le coeur de la rose"); ed ecco sopraggiungere l'aritmetica, un vecchietto con un pi greco in testa e un codazzo di numeri, che sconvolge il fanciullo poco studioso con terribili problemi. Intanto è sorta la luna, e due gatti intrecciano un buffo duetto amoroso; il bambino si trova in giardino, dove anche alberi e animali hanno sofferto i suoi dispetti e lo rimproverano: la rana, la libellula infilzata, il pipistrello si scontrano in una gazzarra frenetica, in cui uno scoiattolo viene ferito a

una zampina. E il bimbo lo cura, fasciandolo con un suo nastro; gli animali, stupefatti del buon gesto ("Il a pansé la plaie"), riaccompagnano l'enfant dalla mamma ("Il est bon, l'enfant").

FOTO DI SCENA



Quello che sembra aver attirato Ravel verso un'opera quasi fatta di niente, eppure di così difficile realizzazione scenica, che lasciò perplessa al suo primo apparire anche la critica, fu senza dubbio lo spirito di leggerezza e libertà ballettistica che la pervade, l'atmosfera fantastica del racconto e delle apparizioni (che esimevano Ravel da un realismo sentimentale a lui estraneo), la presenza del tenero mondo dell'infanzia (al quale egli si era già ispirato, in primo luogo traducendo sulla tastiera le fiabe di Ma Mère l'Oye, e che egli forse aveva penetrato più in profondo dell'eros femminile, come nel raro esempio della protagonista dell' *Heure espagnole*). In più, la vicenda di sogno apriva le strade a ogni forma di sperimentazione stilistica, in direzione del pastiche e del divertimento, e al tempo stesso consentiva quel sorridente e aristocratico distacco che è la sigla costante dell'operare di Ravel.

Se nella commedia spagnola egli aveva adottato la prosa del libretto per uno stile recitativo spoglio, di fronte al testo di Colette si comporta diversamente: «Più che mai la melodia, il bel canto, i vocalizzi, il virtuosismo vocale sono per me una scelta precisa (...) alla fantasia lirica era necessaria la melodia, nient'altro che la melodia» - scriveva - «e l'orchestra, senza rinunciare al virtuosismo strumentale, resta tuttavia in secondo piano»; la partitura impiega infatti i fiati 'a tre', ma con estrema leggerezza ed economia («uno dei più straordinari esempi di 'semplicismo' musicale», secondo Riccardo Malipiero, ma prezioso e spiritosissimo), e non presenta cenni di un sistema di Leitmotive se non per i due accordi che annunciano la mamma; per il resto dominano le forme chiuse, intervallate da episodi di recitativo.

Ma il modello del melodramma tradizionale non può non essere che lontanissimo; l'autore sembra assumere lo sguardo microscopico che il bambino presta alle cose, e queste piccole nicchie, con oggetti e animali che prendono voce e movenze umane, consentono a Ravel le più libere soluzioni e gustose stramberie.

Assistiamo a casi di musica scritta 'à la maniere de' per il minuetto della poltrona Luigi XV, accompagnata dal piano-lutheal che deforma il timbro del clavicembalo, o per il lamento delle pastorelle - una memoria tra il rococò e il barbare, con l'accompagnamento di legni e tamburelli - o a spiritosi ammiccamenti al jazz (fox-trot della teiera e della tazza, con strumentale da jazz band) e alla commedia musicale americana (valzer delle libellule), o a richiami beffardi dei climi lunari debussiani, nel duetto notturno dei gatti.

E l'andirivieni fra stili ed epoche diverse non ha sosta: l'acuto canto vocalizzato del fuoco scherza con i modelli brillanti dell'opéra-comique, la marcetta dell'aritmetica gareggia con i ritmi dell'operetta, mentre il coro finale degli animali recupera (si pensi) una scrittura polifonica arcaizzante, alla maniera del Requiem di Fauré; e tutto realizzato con stili di canto variato, pieno di colore, tenero, buffo, con il gusto dell'arabesco e del décor, fino al limite del nonsense onomatopeico (i rumori misteriosi del giardino nel secondo quadro; i miagolii dei gatti, il gracidio delle rane, il canto in eco dei Numeri, tutti realizzati con sillabe d'assurda invenzione).

Un gusto che investe anche l'orchestra, smagliante e sottile, con raffinati passaggi bitonali, ricchissima di ritmi moderni e d'invenzioni timbriche, ma anche sognante e soffusa (trombe in sordina, celesta, contrabbassi spinti verso l'acuto, la sequenza di quarte e quinte degli oboi per dipingere in apertura il torpore della stanza del bambino svogliato).

FOTO DI SCENA



Ma quando entra in scena la Principessa dagli occhi azzurri, e per il suo canto accompagnato dal flauto Ravel sembra ricorrere ai modi sentimentali di un Massenet, si ha la sensazione che non si tratti più di un giuoco sofisticato e un po' snob, e che il divertimento intellettuale che pervade tutta la partitura ceda finalmente alla 'presa diretta', all'autenticità degli affetti; il duetto che l'enfant méchant intreccia con la Principessa è forse la prima e unica scena d'amore firmata da Ravel, un dolce quadretto che rivela le sue qualità di cuore timido ma «appassionato» (Jankélévitch) che «nessun travestimento, nessuna forma di pudore sono riusciti a mascherare in lui del tutto» (Roland Manuel).

E a conclusione di un lungo vagabondare tra stili e figure di questo poema della metamorfosi, dando voce - con modi che sfiorano la confessione personale - alle paure e ai sogni del fanciullo che è dentro di noi, Ravel ci conduce «sulla soglia del pianto, con uno scoppio di umana cordialità e un'emozione debordante» (Mantelli), nel momento in cui il bambino è accompagnato dal coro degli animali, toccante e quasi religioso, nel grembo della Mamma.

FOTO DI SCENA

