



CONSERVATORIO DI MUSICA "A. BOITO" – PARMA  
ALTA FORMAZIONE ARTISTICA E MUSICALE  
A.A. 2011/2012

## Storia ed estetica musicale

(vecchio ordinamento: Composizione, Composizione sperimentale, Direzione d'orchestra)

## Storia della musica

(nuovo ordinamento: Biennio sperimentale di II livello, 5 cfa)

prof. Giordano Montecchi

# Maurice Ravel. Il suo tempo. Il nostro tempo

Appunti delle lezioni (08/3/2012 – 14/6/2012)

## INDICE

Gli esordi	2
Il Quartetto per archi	5
Esotismo e folklore	6
<i>Fascination?</i>	11
Organizzazione ottatonica in <i>Introduction et Allegro</i> e <i>Rapsodie espagnole</i>	12
Ritmo	26
Arte e artificio. Tecnica e perfezione. Automi e macchine	27
Orologi di Spagna	34
Successi e sfide. <i>Daphnis et Chloé</i> e <i>Trois poèmes</i> de <i>Stéphane Mallarmé</i>	40
Trio	45
Adorabili o tragici? Letture de <i>La valse</i>	48
<i>Musiques nègres</i>	54
Ravel e il jazz	62
Codetta	70

## Ravel. Il suo tempo. Il nostro tempo

Le pagine che seguono riprendono argomenti ed esempi forniti a lezione, seguendo grosso modo il filo cronologico adottato durante il corso, nel tentativo di delineare una lettura complessiva (anche se inevitabilmente assai lacunosa) dell'arte musicale di Maurice Ravel.

### Gli esordi

I primi saggi di musica vocale di Ravel sono all'insegna di uno stile arcaicizzante nel quale si percepiscono gli influssi delle due "scuole" che animarono il rinnovamento musicale francese nel tardo Ottocento: l'Ecole Niedermeyer fondata nel 1853 e la Schola cantorum fondata nel 1894 (un rinnovamento che in realtà ha un forte sguardo retrospettivo, puntato sulla tradizione della musica antica, dal canto gregoriano al barocco di Rameau e Couperin, in una chiave sia nazionalista sia di superamento del romanticismo e del monopolio "germanofono", attraverso la riscoperta di forme e modi antichi.

Esempi:

Ballade de la reine morte d'aimer (1893)

Épigrammes de Clément Marot (1895)

*Ballade de la reine morte d'aimer*    *Épigrammes de Clément Marot (1895)*  
(testo: Roland de Marès, 1893)

En Bohême était une Reine,  
Douce soeur du Roi de Thulé,  
Belle entre toutes les Reines,  
Reine par sa toute Beauté.

Le grand Trouvère de Bohême  
Un soir triste d'automne roux  
Lui murmura le vieux: »Je t'aime!«  
Âmes folles et coeurs si fous!...

Et la Très Belle toute blanche  
Le doux Poète tant aima  
Que sur l'heure son âme blanche  
Vers les étoiles s'exhala...

Les grosses cloches de Bohême  
Et les clochettes de Thulé  
Chantèrent l'Hosanna suprême  
De la Reine morte d'aimer.

1. *D'Anne qui me jecta de la neige*

Anne par jeu me jecta de la neige  
Que je cuidoyis froide certainement:  
Mais c'estoit feu, l'expérience en ay-je  
Car embrasé je fuz soubdainement  
Puisque le feu loge secretement  
Dedans la neige, où trouveray-je place  
Pour n'ardre point? Anne, ta seule grâce  
Estaindre peut le feu que je sens bien  
Non point par eau, par neige, ne par glace,  
Mais par sentir ung feu pareil au mien.

2. *D'Anne jouant de l'espionnette*

Lorsque je voy en ordre la brunette  
Jeune, en bon point, de la ligne des Dieux,  
Et que sa voix, ses doigts et l'espionnette  
Meinent ung bruyct doux et melodieux,  
J'ay du plaisir, et d'oreilles et d'yeulx  
Plus que les saintz en leur gloire immortelle  
Et autant qu'eulx je devien glorieux  
Dès que je pense estre ung peu ayme d'elle.

In tema di arcaismi in quegli anni l'influenza di Satie si fa certamente sentire (e non solo su Ravel). Si confronti, ad esempio, il passaggio accordale nella *Ballade de la reine morte d'aimer* (1893) a 02:03 (cfr. file audio - partitura non disponibile) con un analogo passaggio di Satie in: *Le Fils des étoiles - Prélude du 3ème acte* (1891) a 01:16 (pag. 6 della partitura).

Ravel cominciò a farsi conoscere attraverso esecuzioni di sue musiche ai concerti della Société Nationale de Musique. Fra le prime composizioni presentate alla Société figurano:

1898: *Sites auriculaires* (*Habanera* e *Entre cloches*) per due pianoforti

1899: *Schéhérazade* [sic]. *Ouverture féerique* per orchestra (insuccesso)

1900: *Épigrammes de Clément Marot* per voce e pianoforte

Un capitolo davvero singolare della carriera compositiva di Ravel sono, in quegli anni, le cinque sfortunate partecipazioni al Prix de Rome. Ecco gli esiti (le composizioni prevenuteci sono incluse nell'antologia audio):

1900	non supera le prove preliminari	Calleroe (perduta)	Les bayadères (inedita)
1901	si classifica al secondo posto	Tout est lumière (inedita)	Myrrha (ediz. 1975)
1902		La nuit (inedita)	Alcyone (ediz. 1975)
1903		Matinée en Provence (inedita)	Alyssa (ediz. 1990)
1905	non supera le prove preliminari	-----	L'aurore (inedita)

Finalmente nel 1902 Ricardo Viñes presenta *Jeux d'eau*, il primo capolavoro pianistico di Ravel. La letteratura pianistica ispirata all'acqua aveva già una cospicua tradizione, ma con Ravel riprende a circolare e sarà proprio Ravel a esercitare a questo riguardo una notevole influenza su Debussy che, all'epoca, aveva al suo attivo una produzione pianistica relativamente esigua (sostanzialmente: le due *Arabesques*, la *Suite bergamasque* e la suite *Pour le piano*) e comunque ancora lontana dalle suggestioni "acquatiche" che seguiranno di lì a pochi anni.

In *Jeux d'eau*, anche se il soggetto parrebbe suggerire una certa "evanescenza", è invece notevole l'affermazione di una marcata ritmicità che costituisce, come vedremo, uno dei caratteri tipici e pressoché costanti della musica di Ravel, tanto che si potrebbe affermare che spesso i temi di Ravel sono costruiti o quantomeno caratterizzati a partire da una precisa idea ritmica. Questa funzione "strutturante" del ritmo è uno degli elementi che marca la diversità rispetto a Debussy che, almeno nella prima parte della sua produzione, tende invece a sfumare, o addirittura occultare la regolarità della pulsazione ritmica, mediante raffinati spostamenti d'accento, *enjambement*, ecc.

Interessante in *Jeux d'eau* è il modo in cui la medesima scansione ritmica è presente sia in apertura alla mano destra, per insinuarsi poi nel ritmo della mano sinistra (cfr. batt. 1 e 19)

(♩ = 144) Très doux

pp

2 *tr.*

19

pp

1

19

Quanto a Debussy, così come è difficile negare che varie sue pagine dedicate all'acqua (dai *Jardins sous la pluie* ad alcune delle *Images* e dei *Préludes*) abbiano subito l'influenza dalla scrittura di *Jeux d'eau* è altrettanto evidente che la *Habanera* dei *Sites auriculaires* - un archetipo dei molti "spagnolismi" che seguiranno (anche in Ravel) - ha esercitato qualche suggestione - sia essa consapevole o meno - su alcune delle pagine spagnolesche di Debussy. Si veda a fianco il confronto fra la *Habanera* e un passo pressoché letterale della *Soirée dans Grenade* (cfr. Roy Howat, *Ravel and the piano*, in Mawer 2000, pag. 75). Una riconoscibile affinità con la *Habanera* si riscontra anche in *Lindaraja*.

Ravel, 'Habancera' (bars 13-14)

Ravel - Habanera

(1895)  
 Au pays parfumé que le soleil caresse...  
 CH. BAUDELAIRE

Debussy, Estampes, 'La Soirée dans Grenade' (bars 23-4)

Debussy - LINDARAJA

## Il Quartetto per archi

Il 1903 è l'anno del Quartetto in Fa. Dedicato a Fauré (che non ha ancora composto alcun quartetto per archi e che solo nel 1924 comporrà il Quartetto in mi minore op. 121) si colloca in un panorama nazionale che non è particolarmente ricco di precedenti e in cui si possono elencare le analoghe composizioni di Franck (1889), Chausson (1897), D'Indy (1897). Ad esse ovviamente si aggiunge il Quartetto in Sol minore di Debussy (1893) che immediatamente divenne il termine di confronto per la nuova composizione di Ravel.

Restagno insiste parecchio sull'affinità delle due composizioni anche nella scelta della successione dei quattro movimenti che, tuttavia, a parte il secondo movimento, non sembra così marcata.

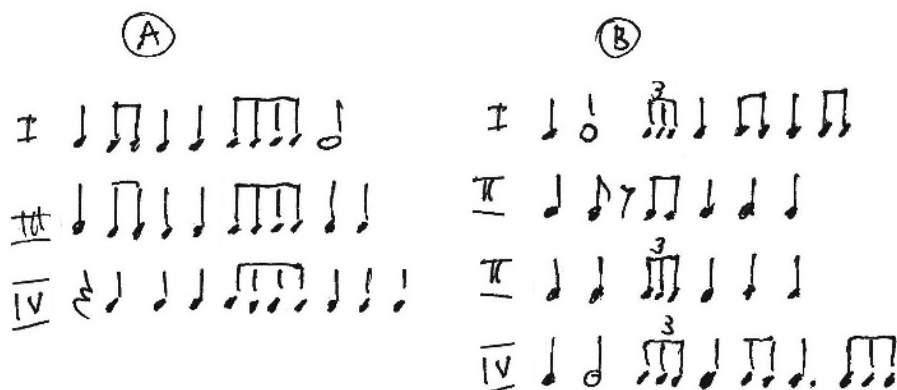
### RAVEL

- 1 Allegro moderato - Très doux [ C ]
- 2 Assez vif - Très rythmé [ 6/8 (3/4) ]
- 3 Très lent [ C ]
- 4 Vif et agité [ 5/8 ]

### DEBUSSY

- 1 Animé et très décidé [ C ]
- 2 Assez vif et bien rythmé [ 6/8 ]
- 3 Adantino doucement expressif [ 6/8 ]
- 4 Très modéré [ C ]

Interessante è la presenza nei vari movimenti del Quartetto di alcune figurazioni ritmiche ricorrenti che si possono ricondurre a due patterns che vengono indicate qui con le lettere A e B:



Gli esempi riportati di seguito possono essere confrontati con la partitura e i files audio dei quali si riporta qui il minutaggio relativo ai passi riportati nell'esempio alla pagina seguente

- |                                |   |
|--------------------------------|---|
| 1 Allegro moderato - Très doux | A) 00:00 - B) 01:54                               |
| 2 Assez vif - Très rythmé      | B) 00:00 - B) 00:13                               |
| 3 Très lent                    | A) 01:38  |
| 4 Vif et agité                 | A) 00:36 - A) 00:48 - B) 01:08 / 02:43 - A) 03:04 |

Ravel, Quatuor en Fa majeur, 1903

**I**  
**Allegro mod<sup>to</sup>** - Très doux. (♩ = 120)

VI (A)  
 VIOLIN II  
 VIOLA  
 CELLO

55  
 suivez a Tempo

**II**  
**Assez vif - Très rythmé** (♩ = 92)

(B)

13

pp bien chanté

**III**  
**Tres calme**

(A)

19

**IV**

54 (A)

**D sans ralentir**  
 p<sup>ress</sup>

E 74 (B)

186 (A)

arco  
 p<sup>ger</sup>

**Esotismo e folklore**

In Ravel l'esotismo e la fascinazione per il folklore sono temi che attraversano tutta la sua produzione. Fondamentali come per tanti altri compositori furono le esposizioni universali del 1889 e 1900. E a rafforzare questa fonte di ispirazione fu certamente la nuova traduzione integrale in lingua francese delle *Mille e una notte* (titolo: *Les mille nuits et une nuit*) curata da Joseph-Charles Mardrus e che venne pubblicata in 16 volumi a partire dal 1899. In effetti, Ravel che aveva già composto nel 1898 una *Schéhérazade* per orchestra, nel 1903 ritornò a questo soggetto con tre liriche su testi dell'amico poeta Tristan Klingsor.



*Asie*, la prima delle tre liriche di cui si compone *Schéhérazade*, presenta un'apertura di grande suggestione evocativa, fondata su un impianto armonico e melodico alquanto elaborato. La linea melodica dell'oboe e poi del canto, caratterizzata dalla diffusa presenza della 2a aumentata (che costituisce una vera e propria "icona" di orientalismo) si interseca con un'enigmatica e fascinosa successione armonica (batt. 5-6) costruita su una scala di sei note (denominata anche *Wunderreihe*, cioè "serie magica") risultante dalla combinazione di due triadi eccedenti a distanza di semitono in cui si alternano sistematicamente semitono e - enarmonicamente - 2a aumentata/3a minore. Mentre il canto riprende [n°1] con un recitativo che sembra rievocare la vocalità del *Pelléas et Mélisande*, una lenta successione II-V-I (trasfigurata dalla presenza di 7e, 9e e 13e alterate) conclude l'introduzione e approda finalmente [n°2] alla tonalità di Sib minore. (cfr. Peter Kaminsky, *Vocal music and the lures of exoticism and irony*, in Mawer 2000, pag. 165-66).

Tristan Klingsor (Léon Leclère), *Asie* da: *Schéhérazade*, 1903

Asie, 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 violettes  
 Comme un immense oiseau de nuit dans le ciel d'or.  
 Je voudrais m'en aller vers des 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  
 En des peaux jaunes comme des oranges;  
 Je voudrais voir des vêtements de 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  
 Accordent 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;  
 Je voudrais voir des roses 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...

Nella produzione di Ravel, dagli esordi fino agli ultimi anni numerose sono le pagine ispirate dal suo interesse, o meglio dalla sua naturale inclinazione verso il folklore e tutto ciò che suona culturalmente meticcio o "altro". Al 1895 risale l'armonizzazione di una serie di canti popolari corsi dei quali è stata recentemente pubblicata su disco una versione sulla cui autenticità è lecito nutrire qualche dubbio (cfr. in proposito i files audio)

Successivamente Ravel ha musicato a varie riprese canti popolari. Grecia, innanzitutto, con le *Cinq mélodies populaires grecques* (1904-6). Altre tre canzoni greche sono andate perdute e ancora di ispirazione greca è la lirica *Tripatos* del 1909.

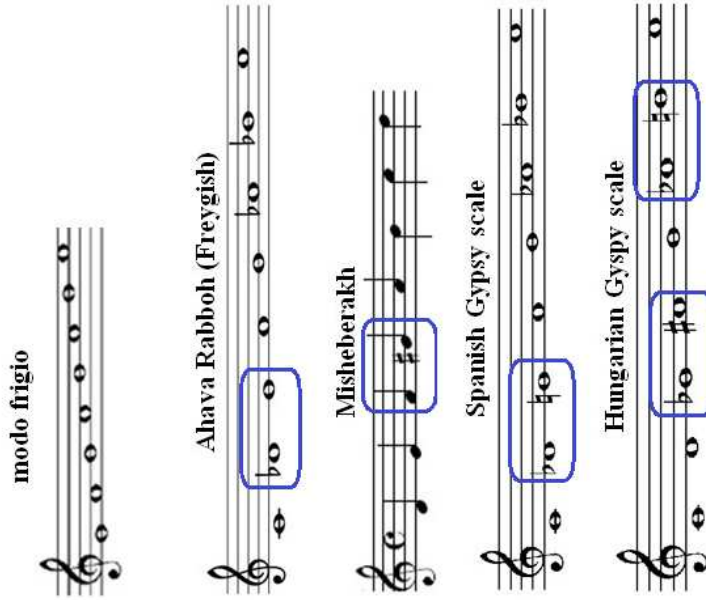
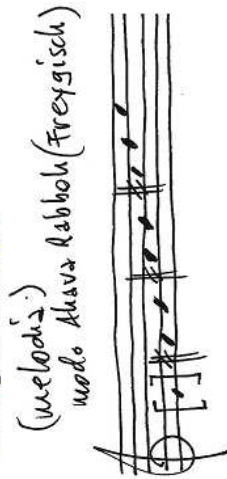
La Spagna, presenza decisamente ubiqua nella musica di Ravel, è l'ispiratrice della magnifica *Vocalise-étude en forme de habanera* del 1907.

Nel 1910 inoltre Ravel compose sette canzoni popolari per il concorso della Maison du Lied di Mosca, promosso dall'editore Jurgenson che ne pubblicò quattro col titolo *Quatre chansons populaires* (espagnole, française, italienne, hébraïque). Delle tre rimaste inedite, si è ritrovata la *Chanson écossaise*, mentre le altre due chansons (flamande e russe) sono attualmente perdute.

Del 1925-26 sono infine le tre *Chansons Madécasses* (cioè malgascse), creazione fra le più geniali e sorprendenti di Ravel su testi di un dimenticato Evariste Parny: fantasiosa reinvenzione di un esotismo lontano, turbato però dall'ombra inquietante e violenta del del colonialismo.

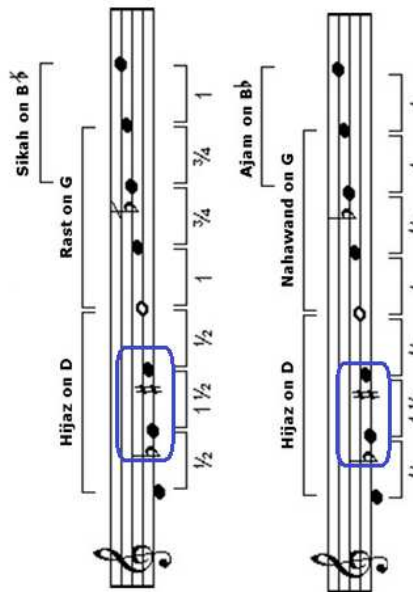
Frigio, Ahava Rabboh (Freygish), Misheberakh, Gypsy Scales, ecc.

L'énigme éternelle



Maqām Hijaz

(fonte: [www.maqamworld.com](http://www.maqamworld.com))



Maqām **Hijaz** has two forms shown above. Often the (Hijaz-Rast) form is used on the way up, and the (Hijaz-Nahawand) form is used on the way down. The Sikah trichord on the 6th note (in the first form) and the Ajam trichord on the 6th note (in the second form) are secondary ajnas, often used in modulation.

A very important peculiarity of the Hijaz tetrachord is a microtonal variation from the Western even-tempered scale, where the 2nd note (Eb) is tuned slightly higher, and the 3rd note (F#) is tuned slightly lower, so as to narrow down the 1 1/2 tone interval.

The *Phrygian dominant scale*, also called *harmonic minor perfect fifth below*, *dominant flat 2 flat 6* (in jazz), or simply the *fifth mode of the harmonic minor scale*, is constructed by raising the third of the Phrygian mode and is the fifth mode of the harmonic minor scale, the fifth being the dominant. It has the word "dominant" in its name because like the dominant seventh chord it has a major 3rd note and a flattened 7th note. The scale is extremely common in middle eastern music, particularly Arabic and Egyptian music. It is also known as *Ahava Rabboh* or *Freygish* when used in Hebrew prayers and Klezmer music (earning it the additional title of the *Jewish scale*), or as the *Hijaz-Nahawand maqam* when used in Turkish or Arabic music. It is often known as a *Spanish Phrygian scale*, *Spanish gypsy scale* or *Phrygian major scale* as it is also commonly used in Flamenco music. The flattened second together with the augmented step between the second and third degrees of the scale create its distinctive mystical, exotic sound. For instance the E Phrygian dominant scale would be the notes E, F, G#, A, B, C and D. (fonte: Wikipedia)

In una Francia dove i postumi dell'affaire Dreyfus non cessano di alimentare antisemitismo e fermenti reazionari, e dove Ravel non nasconde il suo credo antirazzista e il suo scherarsi a favore del capitano ingiustamente accusato, particolarmente significativa – e alquanto rara fra i compositori dell'epoca - è anche la sua predilezione per la tradizione e la cultura ebraica della diaspora (yiddish in particolare). Oltre alla già citata *Chanson hébraïque* sono da segnalare le *Deux mélodies hébraïques - Kaddisch* e *L'énigme éternelle* - composte su commissione della cantante Alvina Alvi dell'Opera di S.Pietroburgo.

*L'énigme éternelle*, versione francese della canzone popolare yiddish *Di alte Kasche* (vedi files audio), armonizza con grande raffinatezza una melodia di modo *freyghish* (detto anche *ahava rabboh*). Si tratta di un modo largamente diffuso in tutto il bacino del Mediterraneo e del Danubio. Esso corrisponde infatti a quel modo frigio alterato (cioè con l'intervallo di 2a aumentata fra II e III grado) che costituisce l'ossatura di gran parte del repertorio musicale degli zingari di Spagna e d'Ungheria; ed è affine anche al *maqām hijaz* (*maqām* = modo) della musica araba (vedi alla pagina precedente).

## L'enigme éternelle

M. Ravel

Tranquillo ♩ = 92

pp

Frägt die  
Mon - de

Velt die al - te Ca - sche Tra la tra la la la  
tu nous in - ter - ro - ges: Tra la tra la la la

la Tra la tra la la la la  
la Tra la tra la la la la

canto (freyghish)      pianoforte      [ collection ]      scala ottatonica (coll.III)

*L'énigme éternelle* venne stroncato da Abraham Zvi Idelsohn, il massimo studioso della tradizione musicale ebraica, che, dal punto di vista di un “purismo” culturale ed etnomusicologico, giudicava lo stile “ultramoderno” di Ravel totalmente arbitrario e irrispettoso dell’originario carattere modale della melodia. Quello stile “ultramoderno” (si noti nell’esempio riportato alla pagina precedente, la vaga iniziale somiglianza dell’accompagnamento con le famose dissonanze del Preludio n. 2 in la minore di Chopin) scaturisce verosimilmente da una duplice suggestione, ovvero dalla difficile convivenza di due diversi piani: da un lato il genuino colore modale della melodia tradizionale e, dall’altro, l’attenzione di Ravel per armonie “artificiali” basate su quel sistema *ottatonico* che in quegli anni circola in lungo e in largo in modo pressoché anonimo (nel senso che all’epoca nessuno o quasi ne fa menzione) nelle ricerche armoniche di molti autori, specialmente nella Parigi “franco-russa”, quali Ravel, Debussy, Stravinsky: tutti attingendo a Rimsky-Korsakov e anche a Mussorgskij, pionieri di questo lessico armonico-melodico). Nelle prime 19 battute del brano (vedi pagina precedente), l’accompagnamento pianistico si fonda su un arpeggio ostinato di due quinte che, abbinate ai bicordi della mano destra individuano una “collezione” di otto note che non corrisponde a nessuna scala o modo, e che solo nelle prime 5 note coincide col modo *freygish* della melodia vocale. Il senso di queste otto note si chiarisce forse osservando che esse si possono suddividere in due tetracordi che alternano intervalli di semitono e di tono, cioè due segmenti ottatonici che tuttavia non danno luogo a una scala ottatonica, perché il secondo tetracordo inizia da La# anziché da La naturale. La propensione per il sistema ottatonico sembra scendere dunque a un compromesso, quasi a non voler “sporcare” l’intervallo di 2a aumentata fra Sol e La#, per non appannare il gusto di questo intervallo così caratteristico.

## Fascination?

### Fascination (Dante Pilade Marchetti, 1876-1940)

slow jazz waltz ♩ = 104

voice A A Maj9

1 4 3 5

A/C# C dim B min7 E9

### La valse (trascriz. per pf. dell'autore)

105

mf p cres. poco a poco

Sempre in tema di musiche popolari, Restagno (p.101), ricollegendosi all’antica passione di Ravel per il valzer, riporta una voce - verosimilmente una pura illazione - secondo cui nel 1904 il

compositore potrebbe essere stato il *ghost writer* di Dante Pilade Fermo Marchetti (1876-1940) conosciuto anche come Raoul Marchetti, autore di un brano celeberrimo come *Fascination*. A titolo di curiosità riportiamo i due testi (vedi pag. precedente) nei quali Restagno individua una possibile affinità, e in cui si evidenzia tuttavia solo una fugace analogia nel profilo melodico ascendente, profilo ascendente che d'altronde è caratteristico di molte melodie di valzer (cfr *La valse* per pf - da circa 01:50).

### Organizzazione ottatonica in *Introduction et Allegro e Rapsodie espagnole*

Pagina forse troppo sottovalutata nella maturazione del lessico di Ravel è *Introduction et Allegro* per flauto, clarinetto, arpa e quartetto d'archi. Pubblicata nel 1906, la composizione nacque nel 1905 su commissione di casa Érard in occasione del lancio di un nuovo modello di arpa cromatica che faceva seguito a un analogo strumento messo in commercio poco tempo prima dalla casa concorrente, Pleyel. E poiché Pleyel per lanciare il suo nuovo strumento aveva commissionato a Debussy una nuova composizione, il confronto si estendeva anche ai due eterni competitori, facendo di *Introduction et Allegro* una implicita replica al Debussy delle due *Danses (Danse sacrée - Danse profane, 1904)* per arpa e orchestra d'archi.

C'è chi vede in questa composizione una pagina "floreale" (l'arpa a questo proposito ha un ruolo decisivo), ma si tratta di un'immagine fuorviante poiché il brano racchiude altri interessanti elementi di novità.

È interessante leggere la recensione di Louis Laloy in occasione della prima esecuzione avvenuta nel 1907. Le perplessità del critico riguardo la presenza dell'arpa sembrano in effetti cogliere la doppia valenza di una composizione la cui originalità secondo Laloy sembra venir offuscata da un eccessivo (e, in quell'occasione, a giudizio del critico, maldestro) protagonismo dell'arpa:

L'idée est très jolie, un peu-dans le goût de la *Sonatine* et les deux instruments à vent, flûte et clarinette, se marient délicieusement avec le quatuor. Mais c'est le rôle de la harpe que je n'ai pas très nettement saisi. L'exécution y fut pour quelque chose, sans doute: l'instrument à pédales était mal accordé, et M.lle Micheline Kahn a eu le tort de nous assener en bourrasque des glissando dont on pouvait tirer un meilleur parti. Il n'en reste pas moins que la partie de harpe consiste surtout en traits. La virtuosité en soi n'est pas un mal, je le sais, encore faut-il qu'elle ait une signification. Il m'a semblé que le morceau gagnerait plus qu'il ne perdrait si la harpe en était absente. Mais encore une fois, il se peut qu'une interprétation sèche m'ait induit en erreur. (Louis Laloy, «Mercur musical et S.I.M.», mars 1907, cit. in Marnat 1986: 176)

Una ricognizione dell'impianto formale consente di schematizzare il brano nelle due parti che lo compongono e che si susseguono senza interruzione. Quattro sono le idee tematiche principali (di cui la prima sdoppiabile in due elementi) che possono ricondursi al modello della forma-sonata.

(Quartetto Kodaly, Zoltan Gyöngyössi flute, Béla Kovács clarinet, Eva Maros harp (Naxos 8550249 – 1994)

introduction	tema 1(a+b)	–	–	fl/cl + archi	Gb	00:00
	tema 2	n.1	(batt. 13)	violoncello	Eb min	01:12
allegro	tema 3	n.2	(batt. 26)	arpa	Gb	01:52
	tema 4	n.6	(batt. 78)	flauto/clarinetto	Bb phrygian (Gb)	03:03
	tema 1(a+b)	n.8	(batt. 100)	archi+arpa	Gb	03:34
	tema 4 + 3	n.16	(batt. 191)	fl/cl+archi [climax]	octatonic	06:04
	tema 2	n.17+11	(batt. 211)	arpa sola	Eb min	07:21
	tema 3	n.18	(batt. 224)	arpa [ripresa]	Gb	08:01
	tema 4	n.22 –4	(batt. 266)	arpa	F phrygian (Db)	08:54
	tema 3	n.28+2	(batt. 328)	flauto/clarinetto	Gb	09:10

È interessante ascoltare l'esecuzione del 1923 diretta da Ravel nella quale ha decisamente poco spazio un eventuale gusto "floreale" a fronte di una notevole sottolineatura della pulsazione ritmica con poche concessioni al rubato. Un'evidenza nettissima acquista qui il colore spagnolescante del modo frigido su cui si basa il tema n.4 (vedi schema), un carattere che alla prima entrata del tema (n. 6) viene rafforzato da un accompagnamento degli archi che simula il *rasgueado* chitarristico.

### Introduction et Allegro (riduz. per pf)

The musical score consists of six systems of piano and bass staves. The first system shows the beginning of the piece with a forte (*ff*) dynamic. The second system contains measure 6, which is highlighted with a red box and labeled '6' and 'staccato' with a dynamic of *mf*. The third system contains measure 7, highlighted with a red box and labeled '7', with dynamics of *p* and *mp*. The fourth system continues the piece with a dynamic of *ppp*. The fifth system features a complex melodic line with a dynamic of *pp*. The sixth system concludes the section with a dynamic of *ppp*.

modo frigido e accordi (n.16) - [batt. 191-95]

The notation shows a melodic line in the treble clef with notes G-flat, A-flat, B-flat, C, D-flat, E-flat, F, and G-flat. The bass clef shows a series of chords: G-flat major, A-flat major, B-flat major, C major, D-flat major, E-flat major, F major, and G-flat major.

Ma l'aspetto più significativo di *Introduction et Allegro* dal punto di vista del linguaggio consiste nella notevole applicazione dell'impianto ottatonico che prosegue e sviluppa un percorso già avviato nel Quartetto per archi. Secondo Steven Baur, questo brano delinea un'applicazione del lessico ottatonico che anticipa di qualche anno soluzioni accreditate solitamente a Stravinsky (cfr. Baur 1999).

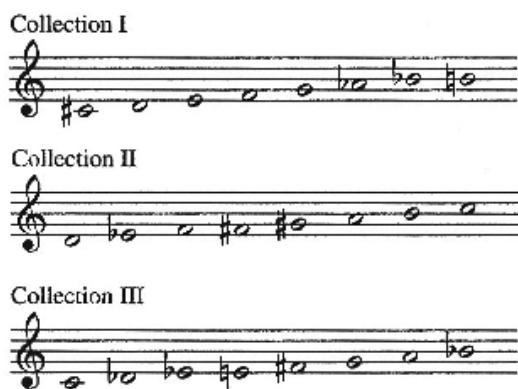
A questo punto è necessario un breve excursus. La presenza di gamme ottatoniche, o meglio di impianti armonico-melodici incentrati di fatto su questo tipo di struttura o scala (detta anche "scala diminuita"), sono già individuabili in vari autori dell'Ottocento, fra cui Liszt, ma specialmente russi, da Glinka a Musorgskij, a Rimsky-Korsakov.

Le scale ottatoniche sono costituite da otto note disposte nell'ambito dell'ottava che alternano regolarmente intervalli di tono e semitono. Segmenti ottatonici, se non vere e proprie scale, si determinano abbastanza facilmente in presenza di trasposizioni o progressioni di terza minore, cioè sui gradi dell'accordo diminuito.

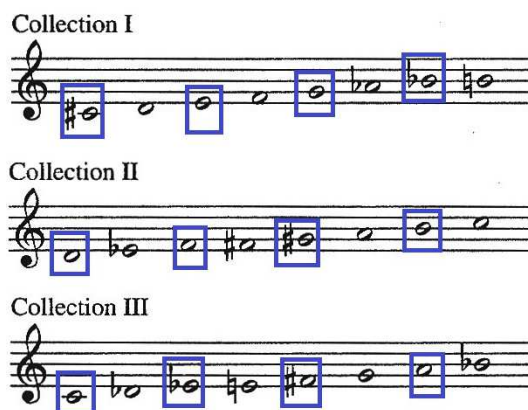
In concreto, nell'ambito dei dodici suoni, sono possibili solo tre diverse *collections* ottatoniche. Questo tipo di scala corrisponde in effetti al secondo dei sette modi a trasposizione limitata teorizzati e studiati da Olivier Messiaen. A parte una trattazione rimasta inedita di Edmond de Polignac – *Étude sur les successions alternantes de tons et demi-tons (Et sur la gamme dite majeure-mineure)* (1879 circa) – solo nel xx secolo (Vito Frazzi, poi Messiaen, e via via una schiera di studiosi anglosassoni: Allen Forte, Arthur Berger, Pieter Van den Toorn, Elliot Antokoletz, Richard Taruskin, Steven Baur, ecc.) si è cominciato a prestare attenzione crescente a questo tipo di organizzazione sonora che, per la ricchezza delle sue implicazioni, ha incontrato una diffusione di gran lunga maggiore rispetto ad altri sistemi più noti (ad esempio la scala esatonale). Oltre a Stravinsky e a Ravel, fra gli autori nei quali è stata riscontrata una significativa presenza di elementi ottatonici, figurano Debussy, Webern, Bartók, Skrjabin, Dallapiccola, Messiaen, Takemitsu, Crumb.

Come si è detto il meccanismo base che genera una sequenza ottatonica è la trasposizione di terza minore. Per questo all'interno della scala vengono solitamente individuati 4 nodi corrispondenti ai gradi dell'accordo di 7a diminuita costruito sul I grado della scala. Oltre a ciò è bene tener presente che la scala ottatonica risulta anche dall'abbinamento di due tetracordi dorici con fondamentale a distanza di tritono (ad es: [ **D** – E – F – G ] + [ **G#** – A# – B – C# ] ).

### scale ottatoniche



### “nodi” delle scale ottatoniche



L'esempio che segue, mostra le battute 191-208 dell'*Allegro* nelle quali si può osservare una diffusa organizzazione di tipo ottatonico. Alle batt. 191-96 i legni dispiegano il tetracordo dorico **Bb**-C-Db-Eb, mentre i violini svolgono l'analogo tetracordo **E**-F#-G-A a distanza di tritono. Insieme, i due tetracordi formano la "collezione" III. A batt. 197, con lo slittamento alla 3a minore superiore,

entrano in gioco altri due tetracordi dorici con fondamentali C e F#, completando così il circolo dei quattro "nodi" (C-Eb-F#-A) propri della medesima collezione III.

octatonic "nodes": C Eb Gb A

191-96 197-200

Tetrachords

Harmonies

C-7/9- D#-7/9 A-7/9- E7o

Introduction et Allegro, batt. 191-208

191 [16]

Fl.

Cl.

Harpe

Von

Alto

Vclle

dorian tetrachord: Eb - Db - C - Bb

Fl.

Cl.

Harpe

(sua) --- dorian tetrachord: A - G - F# - E

Von

Alto

Vclle

(segue nella pagina successiva)

Musical score for measures 197-201. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Harpe (Harpe), Violon (Vn.), Alto, and Violoncello (Vcl.). The Flute part has red circles around notes in measures 197-200 and a red box around a note in measure 199. The Violon part has red circles around notes in measures 199-201. The Alto part has blue circles under notes in measures 197-201. The Vcl. part has blue circles under notes in measures 197-201. The score is marked *ff* and *Très animé*. A *gva* (glissando) is indicated in the Harpe part in measure 201.

Musical score for measures 202-206. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Harpe (Harpe), Violon (Vn.), Alto, and Violoncello (Vcl.). The Flute part has blue circles around notes in measures 202-205. The Violon part has red circles around notes in measures 202-205. The Alto part has blue circles under notes in measures 202-205. The Vcl. part has blue circles under notes in measures 202-205. The score is marked *ff* and *Ad libitum*. A *gva* (glissando) is indicated in the Harpe part in measure 202. The Alto part is marked *pizz.* (pizzicato).

(segue alla pagina successiva)

octatonic collection:

C	Db	Eb	E	F#	G	A	Bb	C	Db	Eb	
1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2

Da battuta 201 la trama ottatonica si arricchisce ulteriormente, in quanto tutto l'impianto melodico e armonico ruota simultaneamente e ripetutamente sulle note di due accordi di 7a diminuita: E-G-Bb-Db (legni, arpa, viola e violoncello – colore blu) e C-Eb-F#-A (violini – colore rosso), vale a dire le due possibili serie di "nodi" della collezione III.

È esattamente questo tipo di simultaneità, ovvero di stratificazione "poliaccordale" di agglomerati ottatonici che Taruskin individua nel *Rossignol* di Stravinsky, composto fra il 1908 e il 1914, indicandolo come un aspetto nuovo e originale del suo linguaggio. Steven Baur dimostra invece che questa condotta è già presente, alcuni anni prima, in *Introduction et Allegro* e che, più in generale, Ravel in varie sue composizioni ha anticipato alcune delle strategie ottatoniche che generalmente si ritengono introdotte da Stravinsky (Baur 1999).

Tipica manifestazione della "logica" ottatonica – forse la più celebre – è il ben noto "accordo di Petruška" che apre il secondo quadro (*Chez Petruška*) dell'omonimo balletto: due clarinetti, cui si aggiunge poi un fagotto, arpeggiano le note di due distinte triadi – Do e Fa# – in un episodio divenuto paradigmatico di quel gusto sonoro tipicamente novecentesco variamente definito come bitonale o poliaccordale.

### I. Stravinsky, Petruska - Quadro II "Chez Petruska"

Non si tratta in realtà di una sovrapposizione inedita. Triadi e accordi in rapporto di tritono circolavano già da tempo, in particolare fra i compositori russi. Un esempio tipico è la possente "Scena dell'incoronazione" nel *Boris Godunov* (1869) di Musorgskij. Come si vede nell'esempio riportato sotto, gli accordi di Lab e Re7 si alternano uno dopo l'altro, senza sovrapporsi. Quanto a Ravel, l'"accordo di Petruška" è già presente nella sua veste letterale (Fa# con Do) in *Jeux d'eau*, nella vorticoso cadenza di batt. 72 (vedi esempio sotto), dove l'alternarsi rapidissimo di accordi e arpeggi col pedale abbassato genera un effetto di simultaneità.



Secondo Taruskin il modello cui Stravinsky si rifà nel già citato episodio di *Petruška* è soprattutto un passo del 2° tempo della *Sheherazade* di Rimsky-Korsakov: tre clarinetti svolgono una triplice cadenza la cui articolazione armonica (A7 – C – F#7/9-) rimanda alla III collezione ottatonica.

Rimsky-Korsakov, *Sheherazade*, second movement, letter F II, 04:47

Cl. *lunga accel. poco rit.*

**F** Moderato assai (♩ = 72) *sf quasi pizz.* *a)* *f* *p* *senza ritard. nè accelerare*

*a tempo* *lento* *accel.* *poco rit.*

*f* *f* *p* *senza ritard. nè accel.*

*a tempo* *lento* *accel.* *molto riten.*

*f* *f* *p* *senza ritard. nè accel.* *ten.*

Taruskin ritiene che l'influenza di Ravel su Stravinsky per quanto riguarda le armonie ottatoniche sia irrilevante, in quanto l'autore di *Petruška* si rifarebbe direttamente a Rimsky, un autore che è d'altronde ben presente anche a Ravel. Al contrario Baur ritiene che Ravel dia un contributo fondamentale nel trattare la materia ottatonica non più come successione di centri armonici, ma come sovrapposizione, fornendo così a Stravinsky suggestioni armoniche assai più aggiornate rispetto a quelle di Rimsky.

Secondo Baur il modello più ravvicinato per l'episodio di *Petruška* non è nella *Sheherazade* di Rimsky, bensì per l'appunto in Ravel, e precisamente un paio di episodi della *Rapsodie espagnole* per orchestra; composizione che Stravinsky ascoltò a San Pietroburgo nel 1909 rimanendone profondamente impressionato. Nei suoi colloqui con Robert Craft, il compositore russo fa un esplicito riferimento alla *Rapsodie*:

La mia conoscenza delle opere pianistiche e vocali di Debussy, al tempo di Pietroburgo, era molto scarsa. La musica pianistica di Ravel invece mi era più nota, e non soltanto la musica pianistica. La maggior parte dei musicisti della mia generazione consideravano la *Rhapsodie* [sic] *espagnole*, anch'essa diretta da Siloti, come il *dernier cri* in fatto di sottigliezza armonica e di brillantezza orchestrale.

(Igor Stravinsky-Robert Craft, Colloqui con Stravinsky, Torino, Einaudi, 1977, p. 279)

I passi di Ravel in questione – che a sua volta lasciano trasparire una reminiscenza di Rimsky – sono alle batt 44-45 [n. 6] e alle batt. 54-55 [n. 8] del *Prélude à la nuit*, primo movimento della *Rapsodie*. Entrambe le volte, prima i clarinetti accoppiati, quindi i fagotti sono i protagonisti di una cadenza in cui vengono sovrapposti accordi diversi di tre o più note appartenenti alla medesima collezione ottatonica.

Rapsodie espagnole, Prélude à la nuit, batt. 44-45 (audio: 02:34)

44

Cl.

pp

Cl.

pp

Strings & Harp

pp

**Eb7/9-**

Coll III

**A-**

**Eb7/9-**

Rapsodie espagnole, Prélude à la nuit, batt. 54 (audio: 03:28)

54

8

Bassoon

E G B C ecc.

**C#7/9-**

Harp

glissando

1st Violin Solo

Ad libitum

simili ad lib

**E-7**

Violins Violas

\* il Do dei violoncelli è bemolle (cfr. partitura) (sourdines)

Cello C.B.

Collection I

**Bb7/9-**

Il passaggio alle batt. 44-45 mostra un'affinità sonora con l'apertura di *chez Petruška* davvero notevole: due clarinetti arpeggiano una sequenza di note incardinata a una triade di La minore che si sovrappone a un pedale di archi e arpa costituito da un accordo di Mib 7/9 (quindi in relazione di tritono con La). L'insieme corrisponde esattamente alla *collection III*. Dieci battute dopo (54-55, vedi esempio sotto), analoga cadenza affidata però ai fagotti. Questa volta l'armonia si stratifica su ben tre "centri" armonici diversi (Bb – C# – E), corrispondenti ad

altrettanti nodi della *collection* I. In pratica i fagotti espongono le note di un accordo di Do#7/9-, gli archi sostengono un pedale di Sib7/9-, mentre il violino solo arpeggia in armonici un Mi-7. Fra le pieghe del suo fascinoso spagnolismo, la *Rapsodie espagnole* e in particolare il *Prélude à la nuit* è in effetti una sorta di “laboratorio ottatonico”, a partire dall’apertura dominata da quel celebre ostinato che coincide col tetracordo inferiore della *collection* I (F – E – D – C#).

*Rapsodie espagnole, Prélude à la nuit, batt. 1-22*

The image displays a page of a musical score for the first 22 measures of the 'Prélude à la nuit' section of Maurice Ravel's 'Rhapsodie espagnole'. The score is written for a full orchestra and includes the following instruments and parts:

- Violin (Vln.):** Features a melodic line with a 'Moderato' tempo marking and a 'ppp' dynamic.
- Viola (Vla.):** Plays a rhythmic accompaniment, with a specific four-note tetrachord (F-E-D-C#) highlighted in a blue box and labeled 'Coll I'.
- Oboe (Oboc.):** Enters with a 'p' dynamic.
- Winds (Winds):** Includes parts for Clarinet (Cl.), Horns (Horn), and Trumpet (Trump.), with a 'sotto' marking.
- Harp (Harp):** Provides harmonic support.
- Violoncello/Bassi (Vc. C.B.):** Plays a bass line with a 'p' dynamic.
- Flute (Fl.):** Enters in measure 18 with a 'pp' dynamic.

At the bottom of the page, a diagram titled 'Collection I' shows the tetrachord F-E-D-C# on a treble clef staff, with each note enclosed in a blue box. A blue line connects this diagram to the corresponding notes in the Viola part of the score.

(A) Ravel, *Rapsodie espagnole*, *Prélude à la nuit*, (01:29)

**4** Un peu ra - len - ti

**Orchestra:**  
Gdes Fl. (1st Flute)  
Hrb (Horn)  
Cor A. (Trumpet)  
Cl. (Clarinet)  
Cl. B. (Bass Clarinet)  
Bons (Violins)  
Sarr. (Violas)  
Cora (Cor Anglais)  
1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> Tromb. (Trumpets)  
Tuba  
Gr. C. (Cymbals)  
1<sup>re</sup> Harpe (Harp)  
4<sup>es</sup> vons Div. (Violins)  
2<sup>ds</sup> vons Div. (Violas)  
Alt. Div. (Alto Saxophones)  
volles (Saxophones)  
C. B. (Contra Bass)

**Performance Instructions:**  
à 2  
1<sup>o</sup>  
2<sup>o</sup>  
sans nat.  
sans Sourdines  
sans Sourdine  
très express.  
pizz.  
Unis  
arco  
ppp  
p  
pp

(A) Stravinsky, *L'oiseau de feu*, Berceuse (01:05)

This page of a musical score for Igor Stravinsky's *L'oiseau de feu*, Berceuse, covers measures 185 through 188. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (C. Ingl.), Clarinet in E-flat (Cl. p.), Clarinet in B-flat (Cl.), Clarinet in Bass (Cl. b.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Arpa I, Arpa II, Arpa III, Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Violoncello (V.c.), and Contrabass (C. b.).

Measure 185 is marked with a box containing the number 185. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *p*, *pp*, *f*, *simile*, *arco*, *mf espress.*, *dim.*, *mf*, *p sempre accompagnando*, *mf*, *mf*, *mf*, *mf*, *tutti div.*, *pizz.*, and *mf*. Performance instructions include *log. cro. ma. fab. solz. la. sig.* for the first arpa, *simile* for the first violin, *arco* for the first arpa, *flautando* for the second violin, *mf espress. flautando* for the second violin, *mf* for the viola, *mf* for the cello, *mf* for the double bass, and *tutti div.* for the double bass. The score also features various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

(B) Ravel, *Rapsodie espagnole, Feria* (Finale) (05:48)

**31** De plus en plus animé

Fl. 1 & 2  
 Fl. 3 & 4  
 Rb.  
 Cor A.  
 Cl.  
 Cl. B.  
 Bois  
 Sax.  
 Cors  
 Tromp.  
 Tromb. et Tuba  
 Tamb.  
 T. Co. B.  
 Cast.  
 Trg.  
 Tamb.  
 Cymb.  
 Dr. C.  
 Harpes  
 Vols.  
 Div.  
 Alt.  
 Violles  
 Div.  
 C. B.  
 Div.

De plus en plus animé

**32** En peu retenu

Fl. 1 & 2  
 Fl. 3 & 4  
 Rb.  
 Cor A.  
 Cl.  
 Cl. B.  
 Bois  
 Sax.  
 Cors  
 Tromp.  
 Tromb. et Tuba  
 Tamb.  
 T. Co. B.  
 Cast.  
 Trg.  
 Tamb.  
 Cymb.  
 Dr. C.  
 Harpes  
 Vols.  
 Div.  
 Alt.  
 Violles  
 Div.  
 C. B.  
 Div.

En peu retenu

(B) Stravinsky, *L'oiseau de feu*, Danse infernale de Kashchei (04:00)

This page of a musical score for Igor Stravinsky's *L'oiseau de feu*, specifically the *Danse infernale de Kashchei* section, covers measures 179, 180, and 181. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Picc.** Piccolo
- Fl.** Flute
- Ob.** Oboe
- C. ingl.** Clarinet in G
- Cl. p.** Clarinet in Bb
- Cl.** Clarinet in A
- Cl. b.** Clarinet in Bb
- Fag.** Bassoon
- C-fag.** Contrabassoon
- Cor.** Horn
- Tr-ba** Trumpet
- Tr-ni e Tuba** Trombone and Tuba
- Timp.** Timpani
- Tr-lo** Tromlone
- Tr-ro basco** Trombone
- P-ttl** Percussion
- Cassa** Cymbals
- Arpe** Arpeggiated strings
- Archl** Arched strings

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings such as *fff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo) are used throughout. Performance instructions like *gliss.* (glissando) and *pp sub.* (pianissimo sotto) are present. The woodwind and brass sections have multiple staves, with some parts marked with Roman numerals (I, II, III) indicating different players. The string section includes a *non div.* (non-divisi) marking. The score is written in 4/4 time and includes a key signature of one sharp (F#).

Non essendosi mai atteggiato a “guru”, né tantomeno a “rivoluzionario”, a differenza di vari suoi colleghi, l’influenza esercitata da Ravel sulla musica del suo tempo è stata spesso fortemente sottovalutata. Il suo successo di pubblico, l’apparente “facilità” e la comunicativa del suo linguaggio, con un indebito automatismo, sono stati interpretati spesso come indici di una scarsa qualità innovativa della sua musica. Di conseguenza a Ravel è stato attribuito molto spesso e ingiustamente un ruolo di secondo piano nell’evoluzione musicale del xx secolo, rispetto ad autori come Stravinsky o Debussy. Eppure l’influenza di Ravel è stata considerevole e non solo sulla *popular music* e sul jazz che hanno fatto tesoro delle sue alchimie sonore. Lo stesso Stravinsky gli deve non solo qualche “illuminazione” riguardo alla tecnica ottatonica, ma forse anche qualche suggestione di natura più propriamente coloristica e orchestrale. Si confrontino gli esempi riportati nelle pagine precedenti con l’ausilio dell’ascolto (di ciascun episodio viene indicato il minutaggio dei relativi files audio). Si tratta di due passaggi tratti dalla *Rapsodie espagnole* messi a confronto con altrettanti passaggi stravinskiani da *L’oiseau de feu*, il balletto cui Stravinsky aveva iniziato a lavorare proprio all’epoca in cui ebbe modo di ascoltare la *Rapsodie* di Ravel

## Ritmo

Il tema delle affinità e delle differenze fra Ravel e Debussy è pressoché inesauribile, in un quadro complessivo che vede l’opinione corrente tendente ad accomunare i due sotto l’etichetta impropria dell’impressionismo, mentre Ravel ha passato la vita a ribadire la diversità o addirittura l’antiteticità della sua concezione estetica e del suo stile musicale rispetto a Debussy.

Un elemento rilevante che meriterebbe di essere approfondito analiticamente concettualmente è la diversa concezione che i due compositori hanno del ritmo.

Ravel coltiva spesso l’idea di un ritmo scandito, di una pulsazione regolare. Anzi si potrebbe dire che molti dei suoi temi si presentano innanzitutto come un’idea ritmica. A parte casi eclatanti come il ritmo di *zortziko* con cui si apre il Trio, il paradigmatico incedere della *Habanera* dei *Sites auriculaires*, i 253 inesorabili rintocchi di *Le gibet* in *Gaspard de la nuit*; o ancora la surreale poliritmia dei tre *balanciers*, le pendole che aprono *L’heure espagnole* e, infine, l’apoteosi del *Boléro* dove si radicalizza quella centralità che l’elemento ritmico riveste nella concezione compositiva di Ravel, a parte questi e molti altri esempi possibili, è forse nelle pagine più riservate e meno clamorose che meglio emerge la fiduciosa familiarità che Ravel intrattiene con la regolarità ritmica, a fronte di un gusto che in Debussy inclina piuttosto verso il rubato, l’*enjambement* (virtù peraltro tipicamente francese): quasi un “dandysmo” ritmico volto a dissimulare la pedestre prevedibilità di una scansione regolare. Basterebbe confrontare il *Menuet* della *Suite bergamasque* con il *Mouvement de menuet* della *Sonatine* per apprezzare un approccio profondamente diverso. In tema di popolarità, se si colloca la *Pavane pour une infante defunte* accanto al *Clair de lune*, si colgono immediatamente due direttrici opposte: in Ravel la “liricizzazione” del quieto andamento cullante (che ritroviamo in tutta evidenza anche nella *Pavane* di *Ma mère l’oye*), in Debussy invece il disegno di un profilo sfuggente e aereo. Gli stessi *Jeux d’eau*, come già si è visto, sfoggiano una struttura ritmica ben delinata che sulla carta sembrerebbe contrastare con la fluidità dell’elemento liquido. Analoghe considerazioni si potrebbero fare in relazione a *La mer* e a *Une barque sur l’océan*, pagina quest’ultima che nella sua versione orchestrale fu sempre fonte di imbarazzo per Ravel che ne percepiva la relativa debolezza a fronte del capolavoro di Debussy; e dove forse a ostacolare la riuscita della versione orchestrale è proprio una certa “invadenza” dell’elemento ritmico, dal carattere pianistico troppo idiomatizzato.

I nostri sono rilievi frettolosi, bisognosi, com’è evidente, di ulteriori approfondimenti. Ma al di là di tali questioni che qui non possiamo affrontare, c’è il dato di fatto che Ravel si colloca stilisticamente e storicamente dalla parte dei fautori del ritmo inteso come energia motrice della musica – un partito che annovera esponenti diversissimi fra loro quali Mahler, Stravinsky, Bartók,

Prokof'ev, Kurt Weill, ecc. (senza contare quella galassia in espansione costituita dai ritmi d'oltreoceano con al seguito la loro agguerrita schiera di autori).

Per contro Debussy si colloca invece sul versante di coloro che tendono a neutralizzare la brutta fisicità del ritmo, del *beat* (magari mirando a un più generale "offuscamento" della realtà in chiave simbolista), e coltivando piuttosto l'idea cara all'espressionismo e alle avanguardie mitteleuropee del cosiddetto *schwebender Rhythmus*, cioè un ritmo sospeso, fluttuante. A tutt'oggi quello del ritmo nella musica (o meglio "nelle musiche") è un tema ancora scarsamente approfondito. Qui ci limiteremo a segnalare il fatto che la modernità ha intrattenuto un rapporto ambivalente col ritmo, un rapporto di amore/odio. Su questo terreno le avanguardie si dividono nettamente: c'è chi adotta il ritmo, esasperandolo fino alla violenza, come emblema di progresso o di sovversione. E c'è chi tende a prendere nettamente le distanze dal ritmo, a ripudiarlo apertamente o implicitamente come emblema di una corporeità volgare, plebea, fors'anche materialistica e anti-spirituale, una posizione che va in genere di pari passo con una certa "demonizzazione" della musica per ballare, identificata come paradigma stesso dell'abbruttimento e della regressione estetica legata alla mercificazione e all'industrializzazione della musica.

Il ritmo è spesso legato anche a grandi scandali; fiaschi e trionfi spesso sono legati al ritmo, si pensi alla *Carmen* di Bizet, al *Sacre du printemps*, alla testardaggine con cui Mahler continuava a provocare il disgusto del pubblico calcando gli accenti delle sue marce, per arrivare infine alle novità di oltreoceano e ai ritmi sincopati delle musiche "negre", con l'Europa e Parigi in primis che assistono al dilagare della *cakewalk craze* e in seguito del *foxtrot* e dell'ancor più scandaloso tango. Nel 1928 il *Boléro* riscuote un grande successo di pubblico e Ravel sembra perfettamente consapevole del fatto che questa pagina suona quasi come una provocazione rispetto alla crescente "delegittimazione" estetica del ritmo, negli anni in cui impazzavano i ballabili americani a ritmo di fox trot.

Eppure la musica d'arte europea, se ha un limite, esso è proprio nella sua relativa "povertà" ritmica. Celebre è l'episodio riferito da Curt Sachs, padre dell'etnomusicologia:

Yury Arbatsky [1911-1963, compositore russo] mi raccontò che nel 1953 a Belgrado, aveva portato un eccellente musicista popolare albanese a sentire la Nona sinfonia di Beethoven. Quando gli fu chiesto se gli fosse piaciuta, l'albanese esitò un poco e alla fine, dopo un paio di bicchieri, dette questa stupefacente risposta: «Bello, ma troppo semplice (in albanese *lepo ali preprost*).»

L'albanese non era né arrogante né incompetente; aveva semplicemente un criterio diverso di giudizio. Il ritmo unificato, eccessivamente semplificato e divisivo non poteva certo soddisfare il suo orecchio orientale: esattamente come a un africano analfabeta, le semiminime e le crome regolari di un brano musicale sembrerebbero piuttosto insignificanti; Quell'uomo sarà stato deluso dall'assenza totale di ogni aggiunta vivificante e di ogni traccia sensibile di ritmo "additivo", dove le misure di nove tempi, ad esempio, apparirebbero, in modo alquanto pittoresco, come somme di  $2 + 2 + 2 + 3$  unità, o come gruppi di dieci, risultanti dalla somma di  $7 + 1 + 2$ ; per non parlare poi dell'accompagnamento delicato, complesso, sempre vario e straordinariamente mobile dei tamburi a percussione manuale. In luogo di queste raffinatezze, si era visto offrire un ritmo "divisivo" occidentale, in cui, in modo alquanto meccanico, un accento precede ogni due o tre unità non accentate di uguale durata (un-due-tre, un-due-tre): un impoverimento della musica europea dovuto al crescente impatto dell'armonia.

(Curt Sachs, *Le sorgenti della musica*, Milano, Bollati Boringhieri, 1979, p. 234)

### **Arte e artificio. Tecnica e perfezione. Automi e macchine.**

Quella qualità che potremmo definire come una "generosa disponibilità", o addirittura l'entusiasmo di Ravel per la materia ritmica intesa nella sua essenza fisica di moto periodico, quindi regolare,

perfetto, aritmetico e meccanicistico, ci fornisce una delle possibili chiavi di accesso a un punto essenziale della poetica di Ravel, forse il cuore stesso della sua concezione musicale ed estetica: nel suo perenne inseguimento della bellezza il compositore coltiva la convinzione che essa sia il risultato di una perfezione tecnica, di un'artisticità etimologicamente intesa come artificio, una finzione assoluta che è la vera origine di ogni poesia, fascino, o sentimento che noi associamo all'arte. In una dichiarazione che risale probabilmente al 1928, Ravel è molto chiaro in proposito:

«Talvolta mi si è fatto l'onore di attribuirmi opinioni, in apparenza ben paradossali, sulla falsità dell'arte e i rischi della sincerità. Sta di fatto che io mi rifiuto, semplicemente ma recisamente, di confondere la coscienza dell'artista, che è una cosa, con la sua sincerità, che è tutt'altro. La seconda val meno di nulla se la prima non l'aiuta a manifestarsi. Questa coscienza esige che sviluppiamo in noi stessi il buon artigiano. Il mio obiettivo è dunque la perfezione tecnica. Posso aspirarvi senza limite, poiché sono certissimo di non raggiungerla mai. L'importante è avvicinarvisi ogni giorno di più. Senza dubbio l'arte può avere altri *effetti*, ma l'artista – mi piace pensare – non deve avere altro scopo.» (Orenstein 1995, p. 8)

Ravel ha ribadito più volte questa sua concezione in cui si sintetizza il suo distacco completo da ogni residuo di estetica fondata sul concetto romantico dell'*ispirazione*:

Io so che un artista *consapevole*, scrive Ravel nel 1931, ha sempre ragione. Dico *consapevole* e non *sincero*, perché in quest'ultima parola vi è un che di umiliante. Un artista *non può* essere sincero. La menzogna, intesa come potere dell'illusione, è l'unica forma di superiorità che l'uomo abbia sugli animali. (Orenstein 1995, p. 72).

Ai critici, come Pierre Lalo, i quali coniano per lui aforismi del tipo «Debussy est toute sensibilité, Ravel est toute insensibilité» (Restagno, p. 251) Ravel risponde idealmente con lo sfogo che ci viene riferito dal suo amico Dimitri Calvocoressi: «Mais est-ce qu'il ne vient jamais à l'idée de ces gens-là que je peux être 'artificiel' par nature?»: ma costoro proprio non riescono a concepire l'idea che io posso essere “artificiale di natura”?

Per Ravel dunque «l'arte è una bella menzogna» (Ibid p. 107): l'arte è prima di tutto arte dell'illusione, perché, questa è la sua convinzione, alla base di ogni poesia riuscita stanno calcolo, artificio e tecnica. Sono esattamente questi i principi esposti da Edgar Allan Poe, lo scrittore americano che Ravel considera il suo primo e più importante maestro di composizione e il cui pensiero, illustrato in saggi quali *The Poetic Principle* o *The Philosophy of Composition*, costituisce per il musicista un punto di riferimento obbligato:

Per quel che riguarda la tecnica, il mio maestro è stato certamente Edgar Allan Poe. Ritengo la sua *Philosophy of Composition* il miglior trattato di composizione che esista; in ogni caso quello ce ha esercitato su di me l'influsso più profondo. Per quanto Mallarmé abbia proclamato che non si trattava d'altro che di una mistificazione, sono convinto che Poe abbia veramente scritto il suo poema *The Raven* nel modo indicato. (cit. in Orenstein 1995, p. 71)

A parte l'interessantissima, ma in questa sede inaffrontabile questione di una contrapposizione fra il “principio” di Poe e quello di Mallarmé adombrata in queste parole di Ravel (punto forse cruciale per comprendere non solo il suo pensiero estetico, ma anche diverse questioni inerenti l'arte e la musica moderne), Ravel fa qui riferimento al modo nudo e crudo, spoglio di ogni estetismo, con cui lo scrittore americano racconta come avrebbe proceduto nella “costruzione” di *The Raven*, “Il corvo”, una delle sue poesie più note, attraverso un preciso, persino cinico calcolo dei mezzi e delle trovate più efficaci per produrre un determinato effetto sul lettore. Un risultato che, per Poe, si può riassumere nel godimento della bellezza.

Ho spesso pensato quale interessante articolo potrebbe essere scritto da qualche autore che volesse – cioè, potesse – specificare, passo passo, i procedimenti con cui una qualsiasi delle sue composizioni ha raggiunto il perfetto compimento. Non so spiegarmi perché un tale articolo non sia mai stato scritto,

tuttavia, forse, la ragione è da ricercarsi soprattutto nella vanità degli autori. I più degli scrittori – in modo particolare i poeti – preferiscono far credere ch'essi compongono con una specie di sottile frenesia – con un'estatica intuizione – e certamente rabbrivirebbero di permettere al pubblico di vedere dietro la scena le elaborate e vacillanti crudeltà del pensiero – il vero fine colto solo all'ultimo momento – gli innumerevoli balenii di un'idea che non ha raggiunto la maturità dell'espressione, le fantasie pienamente perfezionate che per disperazione furono lasciate cadere come intrattabili, le caute scelte e i cauti rifiuti, le penose cancellature e le interpolazioni, in una parola le ruote e i rocchetti, i paranchi per i cambiamenti di scena, le scale e le trappole del diavolo, le penne di gallo, il belletto rosso e i nei neri, che, novantanove volte su cento, costituiscono la prassi comune dell'*histrion* letterario. [...]

Per mio conto, non condivido la ripugnanza di cui si è parlato, né ho mai la minima difficoltà a richiamare alla mente il progressivo svolgimento di una mia composizione; [...] [spero quindi] non si considererà come un'offesa al decoro da parte mia mostrare il *modus operandi* con cui fu composta una delle mie poesie. Scelgo *Il Corvo* come la più generalmente nota. È mia intenzione dimostrare che nessuna parte di essa fu dovuta al caso o all'intuizione, che l'opera procedette, passo passo, al suo compimento con la precisione e la rigida conseguenza di un problema matematico. [...]

Mi preoccupai subito dopo della scelta dell'impressione, o effetto, che dovevo produrre; e qui posso osservare che, in tutta la costruzione, tenni fermamente presente il proposito di rendere l'opera universalmente apprezzabile. Sarei portato troppo lontano dal mio presente argomento se mi mettessi a dimostrare un punto sul quale ho ripetutamente insistito e che, come la questione di ciò che è poetico, non ha il minimo bisogno di dimostrazione: alludo all'affermazione che la Bellezza è l'unico spazio legittimo della poesia. [...]

Considerando dunque come mio fine la Bellezza, mi proposi subito di determinare il tono della sua più alta manifestazione: e ogni esperienza ha dimostrato che questo tono è quella della tristezza. La Bellezza di ogni specie, nelle sue più alte manifestazioni, invariabilmente muove alle lacrime l'anima sensibile. La Malinconia è dunque il più proprio di tutti i toni poetici. [...]

Avendo determinata la lunghezza, il fine e il tono, ricorsi al comune metodo induttivo allo scopo di trovare qualcosa di artisticamente piccante che potesse servirmi come nota fondamentale nella costruzione della poesia qualche perno su cui potesse girare l'intera struttura. Pensando accuratamente a tutti gli usuali effetti artistici – o più propriamente trovate, in senso teatrale – non mancai di scorgere immediatamente che nessuno era stato così universalmente usato come il refrain. L'universalità dell'uso fu sufficiente ad assicurarmi del suo valore intrinseco, e mi risparmiò la necessità di sottometerlo all'analisi. Ne esaminai, tuttavia, le possibilità di perfezionamento, e vidi subito che era alla stato primitivo. Nel suo uso comune, il refrain, o ritornello, non solo è limitato alla poesia lirica, ma dipende anche per il suo effetto dalla forza della monotonia, sia riguardo al suono che al pensiero. Il piacere è derivato soltanto dal senso di identità, di ripetizione. Io decisi di variare, e così accrescere, l'effetto, mantenendo, in generale, la monotonia del suono e variando continuamente il pensiero: vale a dire, decisi di produrre continuamente nuovi effetti variando l'applicazione del refrain; il refrain stesso restando, per lo più, invariato.

[Edgar Allan Poe, *Filosofia della composizione*,

url: [www.unich.it/progettistisidiventa/.../Poe-COMPOSIZIONE.pdf](http://www.unich.it/progettistisidiventa/.../Poe-COMPOSIZIONE.pdf)]

Il “denudamento” poetico di Poe sfiora il paradosso: un tono malinconico, dunque, non come espressione di un sentire, di un'ispirazione interiore, bensì come strategia ottimale per sedurre, per catturare il lettore. In merito al rapporto Poe-Ravel scrive Arbie Orenstein:

Non è possibile parlare dell'arte di Ravel senza sottolineare l'importanza per lui decisiva degli scritti di Edgar Allan Poe. Si è spesso osservata l'importante influenza di Poe sulla letteratura francese; Baudelaire e Mallarmé, tra gli altri, tradussero le sue opere, che furono per Ravel una vera rivelazione. Nell'agosto 1892, Maurice mostrò a Ricardo Viñes due tenebrosi disegni che aveva fatto ispirandosi ai racconti di Poe *Manuscript Found in a Bottle* e *A Descent into the Maelstrom*. Poco tempo dopo compose la *Ballade de la reine morte d'aimer* (voce e pianoforte) e *Entre cloches* (due pianoforti), in cui il tintinnio delle campane riflette l'influenza di Poe. Questo fascino esercitato su Ravel da campane, orologi e carillon l'avrebbe accompagnato per tutta la carriera, e l'ossessivo e ipnotico pedale dello *Gibbet* richiama la tensione e il terrore che impregnano gli scritti di Poe. E soprattutto in *The Poetic Principle* [???] che si può trovare la migliore approssimazione dell'estetica di Ravel:

Il piacere a un tempo più intenso, più elevato e più puro, questo piacere non si trova, io credo, che nella contemplazione del Bello. Quando gli uomini parlano di Bellezza, essi intendono non precisamente una qualità, come si suppone, ma un'impressione: insomma, hanno davanti agli occhi questa violenta e pura elevazione dell'anima - non dell'intelletto e nemmeno del cuore - che ho già descritta, e che costituisce il risultato della contemplazione del Bello.

L'arte di Ravel non aspirava né alla passione né alla verità, ma piuttosto alla «contemplazione del Bello», grazie alla soddisfazione dello spirito per mezzo del piacere dell'orecchio. Di qui quel paradosso finale già perfettamente formulato da Keats, secondo il quale Ravel, creando la propria bellezza, avrebbe creato la propria verità. Inoltre, nella sua ricerca di chiarezza, equilibrio e buon gusto, l'autore di *Daphnis et Chloé* produceva un' arte che incarnava i valori eterni della nazione francese. (Orenstein 1995, pp. XLVIII-IX)

La celebre boutade di Stravinsky, che definì Ravel «il più perfetto degli orologiai svizzeri», conteneva una buona dose di sarcasmo. Ma per un Ravel formato alla scuola di Poe, quella boutade è piuttosto un elogio da accogliere, e anzi rilanciare nelle ripetute dichiarazioni di amore per le macchine, gli automi e gli automatismi, gli orologi, i giocattoli meccanici, le marionette, tutti oggetti che agli occhi di Ravel racchiudono una loro intrinseca, misteriosa, affascinante poeticità. Questa materia ha in realtà una lunga, plurisecolare tradizione. La Francia di Cartesio intrisa di gusto barocco per il “meraviglioso” (cfr. Restagno, p. 174) e poi del Settecento nutrì una vera passione per gli automi. Particolarmente celebri furono quelli realizzati verso la metà del '700 da Jacques de Vaucanson, quali *Le joueur de flûte* (il suonatore di flauto) e *Le canard digérateur* (l'anatra che digerisce).

Prescindendo da queste curiosità, il tema della magica bellezza che scaturisce dal perfetto meccanismo, attraversa in lungo e in largo l'Ottocento romantico: da Ernst Theodor Amadeus Hoffmann che in *Der Sandmann* (L'uomo della sabbia, 1815) narra del giovane Nathanael innamorato della bella Olympia (che si scoprirà poi essere un automa); al saggio-racconto di Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater* (Sul teatro di marionette, 1810), in cui si afferma l'inarrivabile perfezione delle movenze della marionetta rispetto alle inevitabili *défaillances* del danzatore in carne ed ossa.

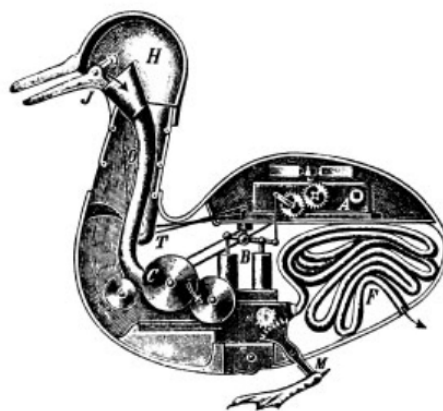
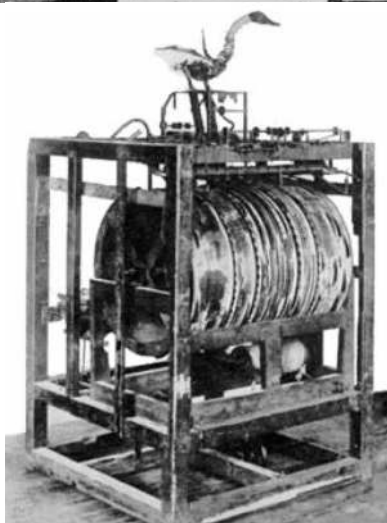
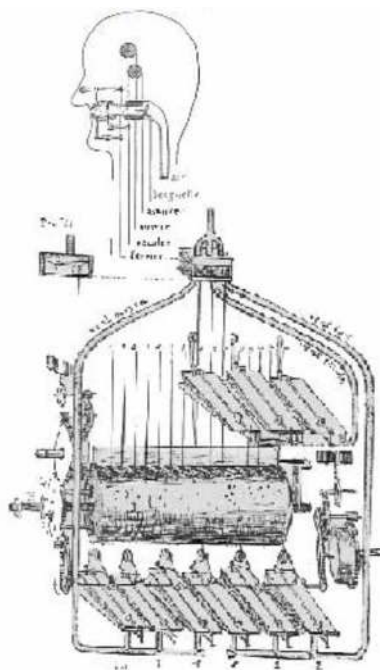
Le seduzioni del meccanismo sono fonte di turbamento anche per Joseph Berglinger, il musicista creato dall'immaginazione di Wilhelm Wackenroder che, nel suo racconto *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* (La straordinaria vita musicale del compositore Joseph Berglinger, 1796), gli attribuisce riflessioni particolarmente approfondite sull'argomento.

Berglinger [...] sa - e lo esprime in modo inequivocabile nelle “Fantasie sull'arte della musica”, appunto che Wackenroder attribuisce a Berglinger durante il periodo del suo apprendistato - che non sono la libertà della fantasia o i possenti moti dell'animo ciò che è decisivo, bensì la tecnica, il "lavoro meccanico", come dice esagerando. Il sistema dei suoni [...] è espressivo ed eloquente in se stesso, anche se non ci si “mette dentro” l'emozione. Qualcosa che è azionato meccanicamente arriva all'esterno, per così dire, come un “linguaggio di sentimenti”. Nel saggio di Wackenroder-Berglinger sulla “Vera essenza della musica e la dottrina spirituale dell'odierna musica strumentale” così si legge: “Questa è la ragione per cui molti pezzi musicali, i cui suoni sono stati messi assieme dai loro maestri come i numeri su un registro o come le tessere di un mosaico, semplicemente secondo la regola, ma con un senso e in un momento felice, quando sono eseguiti dagli strumenti esprimono una superba poesia, piena di sentimento, sebbene il maestro possa aver appena pensato che nel suo esperto lavoro il genio incantato nel regno dei suoni avrebbe potuto battere le sue ali in modo così magnifico”. L'opera prodotta dall'abilità compositiva (*téchne*) e dal momento felice (*kairós*) appare a un ascoltatore sensibile come un'espressione emotiva, un “concentrato di emozioni vaganti che si sarebbero perse nella vita reale”.

Berglinger, come se presagisse i *Racconti di Hoffmann*, sente qualcosa di demoniaco nel fatto che a volte sia sufficiente il semplice meccanismo per commuovere il cuore. Egli vede che la musica composta assemblando i suoni “come numeri su un registro” è un “lavoro meccanico”, e nondimeno egli è soggiogato dal suo effetto; è la “bella ebbrezza” in cui cade come ascoltatore che è “poetica”,

non l'opera stessa. Perciò la musica gli appare come una “forza estranea” di “innocenza sacrilega” e di “terrificante oscurità ambigua e oracolare”.  
(Carl Dahlhaus, *Estetica della musica*, Roma, Astrolabio, 2009, pp. 64-65)

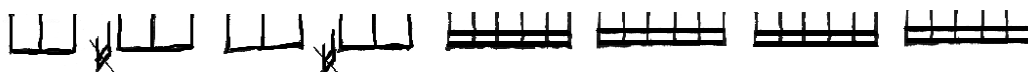
J. de Vaucanson, *Le Joueur de flûte* e *Le canard digérateur*



Noël des jouets, batt. 1-25

*p très doux*  
*Pas vite.*  
 Lo trois-peau ver -  
*très doux*  
*pp*  
 3 *ped.*  
 ni des mon - tons Roule en tu - mul - te vers la crê - che -  
*S.*  
*p*  
*p espressif*  
 Vier - ge Ma - rie, en cri - no - li - ne, Ses yeux d'é - mail  
*p*  
 sans cesse ou - verts, En at - tend - dant Bonhomme hi - ver  
 Viel - lo Jé -  
*a tempo*  
*a tempo*  
*pp*  
*pp*

La passione per i giocattoli meccanici è precisamente il soggetto di *Noël des jouets* (vedi esempio alla pagina precedente), una curiosa lirica per canto e pianoforte composta nel 1905 su testo dello stesso Ravel (cfr. Restagno p. 119-120). Nella raffigurazione tenera, eppure sorniona in certi suoi vezzi di scrittura, di un presepe meccanico popolato da coniglietti che suonano il tamburo e di angeli caricati a molla, c'è la premonizione delle orologerie e degli automi dell'*Heure espagnole* e anche del sottile incubo bambinesco de *L'enfant et sortilège* in cui oggetti e disegni prendono vita e si ribellano alle angherie del monello viziato. Quasi onomatopeico sembra qui il ritmo iniziale che risulta dal sovrapporsi delle voci e nel quale pare di sentire gli scatti di una molla che viene caricata e che poi si mette in azione con il suo irrefrenabile “clic-clic”....



Notevoli sono anche nella pagina le ripetute inflessioni di modo frigio, con il susseguirsi a conclusione delle frasi vocali di due inconfondibili cadenze Iib-I (G-F# a batt. 11 e A-G# a batt.23-24 ) il cui sapore spagnolesco in apparenza non ha nulla a che vedere con l'argomento del testo , ma che proprio per questo potrebbero segnalare una vaga reminiscenza autobiografica, quando a Ciboure il piccolo Ravel magari si trastullava con i suoi giocattoli a molla avendo nelle nelle orecchie le melodie spagnole cantate dalla madre.

Merita accennare a questo punto a una tappa cruciale della carriera di Ravel – se non sul piano compositivo, quantomeno dal punto di vista dell'immagine che la critica e l'opinione pubblica andavano facendosi di lui – legata allo sconcerto e alle polemiche suscitate dalla prima esecuzione delle *Histoires naturelles* che vennero presentate nel gennaio 1907, fra le risate a crepapelle del pubblico, dalla stessa coppia che aveva presentato l'anno precedente l'assai più innocuo *Noël des jouets*: la cantante Jane Bathori accompagnata al pianoforte dallo stesso Ravel.

Le *Histoires naturelles* mettono in musica cinque brevi componimenti poetici dello scrittore Jules Renard (1864-1910), il creatore di *Pel di carota*. Si tratta di cinque colorite vignette caricaturali di altrettanti animali che Ravel rende musicalmente con una scrittura che ne riprende ed accentua con un'abile e talvolta provocatoria scrittura dissonante il tono derisorio e sottilmente sarcastico. Emblematica dello sconcerto che le *Histoires naturelles* e via via la personalità di Ravel suscitavano nell'ambiente musicale parigino è la lettera di Debussy (piuttosto sfornito quanto a senso dell'umorismo) al critico Louis Laloy, in data 8 marzo 1907:

Chèr ami,

[...] Quant à Ravel [...] entre nous, est-ce que vous croyez sincèrément à la musique "humoristique"?

D'abord ça n'existe pas, en soi ; il lui faudra toujours l'occasion: soit d'un texte, soit d'une situation...

Deux accords, les pieds en l'air, ou dans n'importe quelle autre position saugrenue, ne seront pas forcément "humoristiques", et ne pourront le devenir que d'une façon empirique.

Je suis d'accord avec vous pour reconnaître que Ravel est on ne peut plus doué, mais ce qui m'agace, c'est son attitude de “faiseur de tours” ou mieux, de “fakir charmeur”, qui fait pousser des fleurs autour d'une chaise... Malheureusement, un tour, c'est toujours préparé, et ça ne peut étonner qu'une fois!

Maintenant je ne demande pas mieux que l'on s'en amuse - ça serait même une très jolie excuse auprès de la musique, que tant de gens tourmentent et ennuiet, qu'un art n'ayant le souci que de la faire sourire!

L'idea di una musica “umoristica” non convince Debussy: in sé essa non esiste ed è invece bisognosa di espedienti o effettacci ad hoc: due piedi per aria o qualsiasi altra posizione assurda non sono di per sé umoristici. Certo nessuno è più dotato di Ravel, ma ciò che sconcerta Debussy è la sua disinvoltura di “giocoliere”, anzi di *fakir charmeur* – fachiro incantatore – capacissimo di far uscire dei fiori da una sedia. Ma i trucchi, dice Debussy, riescono a sorprendere una volta sola. Niente di più desiderabile, conclude Debussy (senza però troppa convinzione), di un'arte la cui

unica preoccupazione sia far sorridere il pubblico, sarebbe se non altro un bel risarcimento per quella musica che in tanti invece non fanno altro che tormentare e rendere insopportabile. Il fachiro incantatore che infastidisce Debussy è il Ravel che, nelle *Histoires naturelles* come altrove, sembra mettere in pratica alla lettera i precetti di Edgar Allan Poe, perseguendo un'arte dell'illusione le cui alchimie sono prima di tutto finalizzate a raggiungere un certo effetto, proprio come un prestigiatore, ma un "prestigiatore dell'anima" piuttosto che dei sensi.

## Orologi di Spagna

Mentre scoppiettavano le polemiche su pavoni, faraone, grilli, cigni e martin-pescatori, Ravel pensava al teatro. E al padre, sempre più malato, al quale avrebbe voluto dare la soddisfazione di un figlio operista di successo. L'ingegner Joseph Ravel morirà nell'ottobre 1908, ma non avrà la soddisfazione di aver assistito al debutto teatrale del figlio.

Accantonato il progetto di una *Cloche engloutie*, nella primavera del 1907 Ravel è già al lavoro su *L'heure espagnole*, una *pièce* di Franc-Nohain (nome d'arte di Maurice Étienne Legrand), figura poliedrica di giornalista, scrittore e umorista, amico e collaboratore di Alfred Jarry (il creatore di *Ubu roi* e del "teatro dell'assurdo"), nonché fondatore del «Canard sauvage», un periodico anti-simbolista legato al gusto irridente e surreale della *fumisterie* e dello Chat Noir.

Date le premesse, era destino che *L'heure espagnole* si traducesse in una sorridente stiletta al gusto simbolista. Il suo obiettivo, utopistico quanto basta, è addirittura quello di far rinascere l'opera buffa italiana, facendo tesoro però della lezione di Musorgskij, di quel suo canto-recitativo così incredibilmente aderente alla naturale scansione del parlato. Come in *Zhenit'ba*, per esempio, il matrimonio, l'opera di Musorgskij rimasta come tante altre incompleta.

Di *Zhenit'ba* Musorgskij compose solo le prime 11 scene in versione per canto e pianoforte nel 1868. Nel 1908 fu eseguita a Pietroburgo e ne fu pubblicata una versione di Rimsky-Korsakov al solito "ammorbida". Ne furono realizzate varie orchestrazioni (almeno otto!). Robert D'Harcourt che aveva tradotto la commedia di Gogol' in francese, propose a Ravel di orchestrarla a sua volta ma la cosa non fu mai portata a termine.

Di fatto anche *L'heure espagnole* dovette fare un po' di anticamera e venne completata solo nel 1911 quando finalmente si concretizzò la possibilità di rappresentarla al teatro dell'Opéra-Comique. Il 17 maggio 1911, due giorni prima del debutto di quest'opera già parecchio "chiacchierata", «L'Intransigeant» e «Le Figaro» pubblicarono rispettivamente un'intervista e una lettera di Ravel:

Ho scritto un' opera buffa che, mi piace pensarla, sembrerà di ispirazione nuova. Notate che in Francia questo genere musicale non esiste. Offenbach ha fatto la parodia dell' opera, Terrasse [Claude Terrasse, compositore di operette il cui librettista era Franc-Nohain] al momento, con prodigiosa inventiva, deforma ritmi, diverte con l'imprevedibilità della sua orchestrazione, ma non è musica che faccia ridere. Io ho voluto che certi accordi, per esempio, sembrino buffi come calembour stilistici. Ho "pensato buffo", se così posso dire.

La storia di Franc-Nohain era deliziosa. In certo qual modo non ho cambiato nulla. La moglie dell'orologiaio Torquemada a Toledo aspetta uno studente suo amante, e alla fine, per farla breve, si concede a un mulattiere. Ecco la trama del breve atto unico. A parte lo studente che canterà serenate e cavatine di una melodicità volutamente esagerata, gli altri ruoli daranno, suppongo, l'impressione di essere parlati. È quel che Musorgskij aveva voluto fare nel *Matrimonio* tratto da Gogol', che però è rimasto incompiuto.

Vedrete, ho fatto il possibile perché la mia opera parli della Spagna, e la cadenza delle mie frasi musicali sarà data da numerosi ritmi di jota, di habanera, di malagueña. D'altra parte nutro per la musica spagnola la più grande ammirazione, e la mia giovinezza è stata cullata da *habaneras* che non ho mai dimenticato. [...]

Per me questo tentativo è davvero importante. Domani, oltre a debuttare in campo teatrale, io introduco nel teatro una concezione che mi pare personale, e che rappresenta la realizzazione scenica

di quel che avevo già tentato con le *Histoires naturelles*, che sono state come studi per quest'opera buffa. Che dirà il pubblico? Credo che sarà un poco sconcertato, dapprima. Ma me lo aspetto. Continuerò a lavorare secondo le mie idee. (Orenstein 1995, pp. 87-88)

Alla redazione del «Figaro»

Caro signore,

[...] quest'opera non è concepita nella forma tradizionale. Come il suo diretto antenato, *Le mariage*, interpretazione fedele della commedia di Gogol, *L'heure espagnole* è una commedia musicale.

Nessuna modifica al testo di Franc-Nohain, tranne qualche taglio. Soltanto il quintetto finale potrebbe richiamare, con il suo taglio, i suoi vocalizzi, i suoi effetti vocali, gli assieme di repertorio. A parte questo quintetto, si tratta piuttosto di declamazione familiare che di melodia. La lingua francese ha i suoi accenti e le sue inflessioni musicali al pari di qualsiasi altra. E non vedo perché non si dovrebbe sfruttare di queste qualità per tentare di prosodiare correttamente.

Lo spirito umoristico dell'opera è puramente musicale: qui il riso va ottenuto, non, come nell'operetta, con l'accentuazione arbitraria e strampalata delle parole, ma con il carattere insolito dell'armonia, del ritmo, del disegno melodico o dell'orchestrazione. [...]

Leggendo *L'heure espagnole* di Franc-Nohain ho trovato che questa strampalata fantasia ben si prestava al mio progetto. In quest'opera molte cose mi seducevano: mescolanza di conversazione familiare e lirismo ridicolo a bella posta: atmosfera di rumori insoliti e divertenti che avvolge i personaggi di questa bottega d'orologiaio. Infine il partito che si poteva trarre dai ritmi pittoreschi della musica spagnola (Orenstein 1998, p. 80)

Dal punto di vista poetico e stilistico *L'heure espagnole* scaturisce dunque da *Noël des jouets* per il suo crogiolarsi nel fascino sottilmente ambiguo di automi e meccanismi, e dalle *Histoires naturelles* per la vocalità quasi ridotta all'osso (tranne rari momenti, specie quando si tratta di caricaturizzare uno stereotipo, quale ad esempio la Spagna da cartolina del giovane insipiente Gonzalve) e infine per quell'ironia che la pervade, così allegramente disillusa e perfino corrosiva nel suo antisentimentalismo.

A parte la ridicolaggine di Torquemada, il marito orologiaio e babbeo, e di don Inigo, il tronfio banchiere convinto di poter possedere tutto e tutti, il vero tema dominante è il contrasto fra Gonzalve e Ramiro: da un lato la vacuità del giovane poeta simbolista o parnassiano, rivelatosi però amante sempre più scialbo e totalmente incapace di collocare le sue fantasie poetiche nella realtà della vita vissuta. Dall'altro la schietta, prorompente e persino generosa fisicità di Ramiro. È il contrasto stridente fra due visioni del mondo: tra un'affettazione leziosa ormai rinchiusa in se stessa e una *naïveté* che scompagina gli stereotipi, le convenzioni e anche le discriminazioni classiste. Il mulattiere Ramiro, il suo sudore e la sua genuina dabbennaggine, sono come una rivelazione, una ventata d'aria nuova nella vita squallida di Concepción, questa versione comica di Madame Bovary e fors'anche anticipazione di quella Lady Chatterley che tornerà a vivere fra le braccia del suo boscaiolo. Ma a parte la sua inconsapevole presa erotica su una donna che mai si sarebbe sognato di conquistare, Ramiro è anche il personaggio la cui verginità intellettuale viene sedotta dalla "purezza" dei mille infallibili meccanismi che danno vita alla bottega dell'orologiaio.

Si può ovviamente discutere fino a che punto Ravel si 'identifichi con Ramiro (la R iniziale è una pura coincidenza). Ma il secondo monologo del mulattiere espone una "poetica" nella quale non si fatica a intravedere Ravel:

*L'heure espagnole*, scena XVI (n. 77)

RAMIRO  
Voilà ce que j'appelle une femme charmante!...  
M'avoir si gentiment ce labeur ménagé,  
Tantôt emménager, tantôt déménager!  
Voilà ce que j'appelle une femme charmante!...  
Et puis cette boutique est un plaisant séjour:  
Entre chaque montée, après chaque descente,  
Nul importun, par ses discours,  
N'y vient troubler ma quiétude nonchalante...  
Rien à dire, rien à penser;  
On n'a qu'à se laisser bercer  
Au tic tac régulier de tous ces balanciers!...  
Et les timbres de ces pendules  
Joyeusement tintinnabulent  
Tout ainsi que, par les sentiers  
Muletiers,  
Sonnent les grelots de mes mules...  
Si je devais mon sort changer,  
N'étais-je muletier, je serais horloger,  
Dans cette horlogerie, avec cette horlogère...

RAMIRO  
Ecco quella che chiamerei una donna incantevole!...  
Avermi così gentilmente fatto fare questo lavoro,  
Un po' fare, un po' disfare!  
Ecco quella che chiamerei una donna incantevole!...  
E poi questa bottega è un soggiorno piacevole:  
Fra una salita e l'altra, dopo ogni discesa,  
Nessun importuno, con i suoi discorsi,  
Viene a disturbare la mia quiete indolente...  
Nulla da dire, nulla da pensare;  
Solo lasciarsi cullare  
Dal tic tac regolare di tutti questi bilancieri!...  
Mentre i timbri di queste pendole  
Gioiosamente tintinnano  
Così come fanno, sui sentieri dei mulattieri,  
I sonagli dei miei muli...  
Se dovessi la mia sorte cambiare,  
Non fossi mulattiere, sarei orologiaio,  
In questa orologeria, con questa orologiaia...

A ben vedere il fantasticare di Ramiro è a suo modo una forma di decadentismo, di ripudio della vita sociale, delle sue convenzioni, di rapporti personali sentiti ormai come privi di significato. Nel sogno di Ramiro c'è, per contro, l'idealizzazione favolistica, paradossale, surreale, dell'artificiale come natura seconda, un artificiale che appare più affidabile e rassicurante, un luogo dove farsi "cullare", al riparo da falsità e complicazioni. E dove magari cogliere un premio insperato. La commedia si svolge con l'intreccio tipico della "pochade" con un continuo andirivieni dei personaggi, contrattempi, nascondimenti, equivoci e sorprese. E con l'instancabile Ramiro che senza scomporsi si carica sulle spalle ogni volta una pendola diversa portandola su e giù per le scale per tutto il tempo. L'elenco delle azioni che si svolgono sulla scena, rende bene il paradossale groviglio della situazione. I tre orologi a pendolo sono indicati con le lettere A, B, C.

personaggi:    Conception  
                  Torquemada, suo marito (orologiaio)  
                  Ramiro, mulattiere  
                  Gonzalve, studente e poeta, amante di Conception  
                  Don Inigo Gomez, banchiere, infatuato di Conception

*L'azione si svolge a Toledo, xviii sec, nel negozio di Torquemada.*

scene

- i        Nel negozio di Torquemada arriva Ramiro
- ii       Conception chiama, Torquemada esce per andare a regolare gli orologi
- iii      Ramiro porta l'orologio A in camera di Conception.
- iv       Arriva Gonzalve
- v        Conception ha cambiato idea! Giù l'orologio A e su l'orologio B - Ramiro risale per andare a riprendere l'orologio A
- vi       Gonzalve si nasconde nell'orologio B
- vii      Arriva Don Inigo
- viii     Ramiro ridiscende con l'orologio A e porta su senza fatica l'orologio B con dentro Gonzalve. Conception lo segue per disfarsi di Don Inigo
- ix       Don Inigo si nasconde nell'orologio C
- x        Ramiro ridiscende – I monologo di Ramiro («La femme... mécanisme autrement compliqué!»)

- xi Ritorna Conception: e chiede a Ramiro di riportare giù l'orologio B  
 xii Don Inigo da dentro l'orologio dal quale non riesce più a uscire fa una ridicola dichiarazione d'amore a Conception  
 xiii Ramiro ridiscende con l'orologio B e porta su l'orologio C con dentro Don Inigo  
 xiv Conception liquida Gonzalve  
 xv Gonzalve imperturbabile resta nell'orologio B  
 xvi Ramiro ridiscende. Il monologo di Ramiro («Voilà ce que j'appelle une femme charmante»)  
 xvii Rientra Conception. chiede a Ramiro di riportare giù l'orologio C. Ramiro risale. Monologo di Conception («Oh! la pitoyable aventure!»)  
 xviii Ramiro ridiscende e Conception gli chiede infine si risalire in camere ma «sans horloge!»  
 xix Don Inigo incastrato nell'orologio C. Gonzalve esce dall'orologio B  
 xx Torna Torquemada e crede che Don Inigo e Gonzalve siano due clienti. Non si riesce a estrarre Don Inigo dall'orologio  
 xxi Arriva Ramiro e tira fuori Don Inigo senza alcun sforzo  
 Stretta finale: i personaggi si rivolgono al pubblico: «un financier, un poète, un époux ridicule, une femme coquette.... avec un peu d'espagne autour».  
 “Morale” conclusiva di Conception:

C'est la morale de Boccace:	Di Boccaccio è la morale:
Entre tous les amants, seul amant efficace,	Fra tutti gli amanti, solo amante che vale,
Il arrive un moment, dans les déduits d'amour,	Arriva il momento, negli affari d'amore,
Où le muletier a son tour!	In cui il mulattiere può donare il suo cuore!

La partitura dell'Heure espagnole è disseminata di episodi corrispondenti ad altrettante abilissime esemplificazioni – spesso in veste di onomatopea ironica – dei motivi poetici e stilistici che si intrecciano fra musica e scena. Fra essi ci sembrano particolarmente meritevoli di attenzione il tema del “meccanismo”, la Spagna, e la raffinata melodia “parlante” di cui è costellata la partitura. Diversamente da altrove, qui la Spagna è rievocata con humor sottile, che si spinge a un gusto quasi caricaturale dei vocalizzi di Gonzalve. Il motivo predominante dell'opera è piuttosto quello della meccanicità come sinonimo di perfezione, motivo sul quale si apre l'opera con il ticchettio di tre *balanciers* (il bilanciere è il cuore del meccanismo che regola il movimento dell'orologio) che oscillano a tre diverse velocità di metronomo (40, 100, 232). Infine, ciò che musicalmente sta particolarmente a cuore a Ravel, c'è la cura certosina di una curvatura ritmico-melodica che aderisca il più possibile alla lingua parlata, una sorta di “melodia parlante” pensata per restituire l'intonazione di una frase chiarendone l'intenzione e la sfumatura espressiva (si veda ad esempio l'efficace impennata melodica nella frase di Ramiro: «Voilà ce qui s'appelle une femme charmante»). L'elenco che segue riporta alcuni passi esemplificativi di questi tre aspetti, con l'indicazione della pagina della partitura:

“Spagna” p.036 “cluster frigio” (G-G#-A) sul vocalizzo di Gonzalve

*L'heure espagnole*, p. 36 – fine scena III

**GONZALVE** *in the hall*  
*dans la coulisse*  
 Ah!  
 He goes out carrying the clock on his shoulder.  
 Il sort, emportant l'horloge sur son épaule.  
 pas de conver - sa - tion  
 have no conver - sa - tion  
 Lent ♩ = 50

p.041 ritmo di habanera (arpa)  
 p.132 sgg: la Spagna di Concepción.....  
 p.183 *Mouvement d'Habanera très modéré*  
 p.188 sgg «Avec un peu d'Espagne autour» - scena XXI

au Mouvt  
 avec approbation (*approvingly*)

C. Ah! *ppp* Moins lent

G. d'une voix blanche *p*

T. cas - - - se... *ppp* avec approbation (*approvingly*)

R. Ah! *ppp* avec approbation (*approvingly*) *mf très expressif* Rall.

I. Ah! *ppp* avec approbation (*approvingly*) A - vec un peu d'Es - pague au - tour.  
*And with a bit of Spain a round.*

au Mouvt Moins lent

*ppp* suivez *mf* *p*

Pressez  
 avec fougue *f*

C. A - vec un peu d'Es - pague au  
*And with a bit of Spain a*

G. peu d'Es - - - pague au - tour.  
*bit of Spain a round.*

T. A - vec un  
*And with a*

R.

I.

Pressez

C. tour.  
*round.*

G.

T. Rall. Lent Modéré  
 peu d'Es - pague au - tour.  
*bit of Spain a*

R. A - vec un peu d'Es - pague au - tour. Le Contrebassen termine

I. A - vec un peu d'Es - pague au...  
 Rall. Lent Modéré ♩ = 60

*p* *f*

8--1

- “meccanismi”: p.001 3 balanciers  
 p.005 “Un automate joue de la trompette” (corno)  
 p.007 “Les marionnettes à musique se mettent à danser” (celesta)  
 p.008 “Le petit coq”: il galletto (col bocchino del sarrusofono)  
 p.008 L’oiseau des îles: l’uccello esotico  
 p.012 Crécelle (raganella): imitazione della carica dell’orologio?  
 p.020 “cucù” (2 oboi e poi Concepción): la tradizione diatonica del cucù reso con la 4a giusta discendente è ripetutamente “sporcata” dal risuonare di un agglomerato ottatonico di sei note, la prima volta appartenente alla collection III, la seconda volta, un tono sotto, alla collection I  
 p.047 Gonzalve: «*Le coeur de l’horloge... poème*»  
 p.050 Gonzalve: «*Le carillon des amours... sérénade*»  
 p.088 Ramiro “fait marcher l’horloge à trompette” e ne paragona il meccanismo a quello ben più complicato della donna  
 p.128 II monologo di Ramiro: «Au tic tac regulier des ces balanciers....» (celesta)

“melodia parlante”:

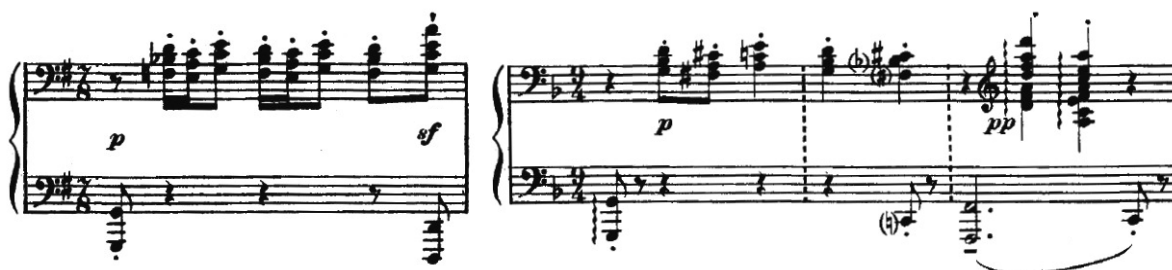
- pp. 49, 53, 55, 57, 58,59, 60: Concepción : «Oui, mon ami....» (dapprima in un crescendo di impazienza, poi sempre più rassegnata)  
 pp. 61 Ramiro: «C’est fait, l’horloge est à sa place».  
 p. 124 Ramiro: «Voilà ce qui s’appelle une femme charmante».  
 p. 131 Ramiro: «Bon! Bien!... Laissez, laissez! Je la vais rechercher!...»

Lo scompiglio che la presenza di Ramiro provoca in un mondo le cui le cui relazioni umane appaiono piuttosto degradate e sono regolate dal preciso rintocco delle ore, ha qualche riflesso anche sul piano musicale in senso un po’ rovesciato. Ramiro è infatti associato a un tema dal massiccio carattere accordale posato su una ricorrente e caratteristica formula ritmica dalla solida andatura breve-breve-lunga (l’*anapesto* dei classici). Viene alla mente – in tutt’altro clima espressivo – anche il ruolo analogo giocato nella *Salome* di Strauss dal possente tema di Jokanaan.

*L’heure espagnole*: “tema” di Ramiro

scena I, p. 11

scena III, p. 31



Il robusto incedere di Ramiro si inserisce in un contesto generale dove invece i ritmi sono sfuggenti (5/4, 7/8, 9/4 ecc.) e dove le armonie sono impregnate, oltre che dei cromatismi del modo frigio, del colore ottatonico, una tinta che fin dalle prime battute dell’*Introduction* si annuncia con una vistosa successione cromatica discendente di poliaccordi formati da triadi e settime a distanza di tritono, che cedono poi il passo a a una serie progressioni melodiche della III collezione (vedi esempio alla pagina seguente).

Curiosamente in bilico fra comicità surreale e gusto quasi iperrealista dei dettagli, l’idea di teatro musicale di Ravel non potrebbe essere più lontana da quella di Debussy che, nove anni prima, col *Pelléas* aveva firmato l’onirica apoteosi del teatro musicale simbolista.

*L'heure espagnole, Introduction, p. 4 (batt. 16-25)*

Timbres 8

*mf*

Cloche

*p*

*mf*

*pp*

*ppp*

*pp*

*p*

*pp*

*ppp*

Automaton playing a trumpet  
Automate jouant de la Trompette

$\begin{matrix} F\# & F & E & E\flat & D & D\flat & C & B & B\flat & A & A\flat & G \\ C & B & B\flat & A & A\flat & G & F\# & F & E & E\flat & D & C\# \end{matrix}$

$\begin{matrix} F\# & F & E & E\flat & D \\ C & B & B\flat & A & A\flat \end{matrix}$

$\begin{matrix} F\# & F & E & E\flat & D \\ C & B & B\flat & A & A\flat \end{matrix}$

$\begin{matrix} F\# & F & E & E\flat & D \\ C & B & B\flat & A & A\flat \end{matrix}$

**Successi e sfide. *Daphnis et Chloé* e *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé***

Secondo alcuni autorevoli commentatori, Pierre Boulez e Olivier Messaien fra questi, le opere di Ravel più interessanti e più “coraggiose” nelle loro scelte linguistiche sono quelle composte fino alla Prima guerra mondiale. Dopo di che il compositore cedette a derive più concilianti e meno innovative, lasciandosi per di più sedurre dalle musiche provenienti dall’America, un aspetto che per molti corrisponde a un cedimento, a uno snaturamento del suo stile e al venir meno del precedente rigore compositivo. La guerra comportò, com’è intuibile, una cesura drammatica: l’arruolamento, il servizio militare al fronte, i seri problemi di salute ebbero strascichi fisici, psicologici e creativi molto lunghi e dolorosi che si prolungarono fin verso il 1920.

Gli anni fra il 1908 e il 1914 rappresentano nell’arco della carriera compositiva di Ravel una delle sue fasi più fertili e felici, in cui si concentrano più di una ventina di titoli fra cui una quindicina di composizioni originali cui si aggiungono varie trascrizioni e orchestrazioni di autori quali, pagine il cui valore è pari alla loro fortuna di pubblico e di critica.

Una stringatissima cronologia, limitata alle composizioni più celebri allinea questi titoli:

<i>Gaspard de la nuit</i> per pianoforte (3 movimenti)	mag–sett 1908
<i>Ma mère l'oye. Cinq pièces enfantines</i> per pf a 4 mani	sett 1908 – apr 1910
<i>Daphnis et Chloé</i> , balletto in un atto e tre parti per orchestra	giu 1909 – apr 1912
<i>Valses nobles et sentimentales</i> per pianoforte (8 brani)	inizio 1911
<i>Ma mère l'oye</i> , balletto per orchestra (7 episodi)	1911 – inizio 1912
<i>Trois poèmes de Stéphane Mallarmé</i> per voce e 8 strumenti	apr–ago 1913
Trio (4 movimenti) per violino, violoncello e pianoforte	apr–ago 1914

Nel luglio 1914 Ravel iniziò a lavorare anche a una suite per pianoforte ispirata a Couperin che però interruppe completandola solo nel novembre 1917 e che divenne poi *Le tombeau de Couperin*.

Per quanto riguarda l'accoglienza delle sue musiche da parte di pubblico e critica, Ravel passa dai contrasti roventi fra ammiratori e detrattori (ad esempio la prima della *Rapsodie espagnole* nel marzo 1908), alla freddezza con fu accolto *Gaspard de la nuit* nel gennaio 1909, allo sconcerto di *L'heure espagnole* (1911), al disastro totale, tra fischi e schiamazzi, delle *Valses nobles et sentimentales* presentate il 9 maggio 1911 in occasione di un particolarissimo concerto della nuova Société Musicale Indépendante: una serie di prime esecuzioni delle quali i presenti non conoscevano l'autore. Quella sera a inveire contro la novità di Ravel furono anche convinti raveliani alcuni dei quali parlarono di “obbrobrio”, di “vergognoso diletterismo”, “presa per i fondelli” ecc. Quel che è certo, a distanza, è che Ravel riusciva sempre a prendere in contropiede gli ascoltatori con pagine che sempre racchiudevano soluzioni stilistiche imprevedibili.

Ma ci furono anche i trionfi. Fu il caso di *Ma mère l'oye* che nell'originale versione pianistica a 4 mani aveva felicemente inaugurato nel 1910 i concerti della Société Musicale Indépendante. E fu il caso anche, dopo una lunga, sofferta gestazione, di *Daphnis et Chloé* nel 1912 – quantomeno per quanto riguarda l'accoglienza del pubblico, perché la critica invece ebbe parecchio da recriminare a riguardo.

Quel 1912 per Ravel fu l'anno dei balletti: in gennaio la versione coreografica di *Ma mère l'oye*; in aprile *Adelaïde ou le langage des fleurs*, ossia l'orchestrazione delle *Valses nobles et sentimentales* e, infine, l'8 giugno *Daphnis et Chloé*, l'unico dei tre spettacoli che fu messo in scena dai Ballets Russes di Djagilev, l'impresario russo con cui Ravel ebbe sempre rapporti molto difficoltosi o addirittura tempestosi. Ed è comprensibile che dopo il debutto di *Daphnis*, reduce da interminabili malintesi, tensioni, litigi, insoddisfazioni, Ravel, si sentisse «in uno stato pietoso», come egli stesso scrive a Ralph Vaughan-Williams nell'agosto successivo.

Dopo il confronto ormai tradizionale con Debussy, *Daphnis* evidenziò un altro termine di paragone per Ravel, un'altra sfida – e assai più dura sotto certi aspetti: il confronto con Stravinsky. Sul piano della “modernità”, della forza e dell'originalità era evidente a molti che *Daphnis et Chloé* risultava perdente rispetto a *Petruška* andata in scena l'anno prima, nel 1911, e ancor più l'evidenza si sarebbe accentuata l'anno dopo, quando alla fine del maggio 1913 sarebbe esplosa la bomba del *Sacre du printemps*.

Da questo confronto, come riferisce Restagno, pp. 270 sgg, si possono argomentare come fa Boulez le intrinseche debolezze di Ravel in termini di modernità e di coraggio nella sperimentazione di nuovi linguaggi. In realtà porre il confronto Stravinsky-Ravel facendo riferimento all'unico balletto composto da Ravel per Djagilev è del tutto fuorviante, per il semplice fatto che *Petruška*, il *Sacre* e altro ancora, nascevano da una profonda sintonia di vedute fra la visionarietà dell'impresario russo e la dirimpente inventiva di Stravinsky. Mentre sappiamo bene come nacque invece *Daphnis*, una realizzazione della quale Ravel (anche se occasionalmente gli capitò di definirla una delle sue partiture più importanti) non fu mai del tutto convinto.

Un impresario e teatrante col quale invece Ravel ebbe un rapporto di stima e fiducia fu Jacques Rouché (1862-1957), il direttore del Théâtre des Arts che gli aveva commissionato la riuscita versione coreografica di *Ma mère l'oye* (la partitura è dedicata a Rouché) e che sarà poi l'artefice del felice sodalizio fra Colette e Ravel da cui uscirà un capolavoro come *l'Enfant et les sortilèges*.

Una lettera di Ravel a Rouché dell'ottobre 1912, una volta sbolliti dunque i contraccolpi immediati di *Daphnis et Chloé*, traccia un sintetico ma chiarificatore bilancio della non positiva esperienza maturata nella composizione di quel balletto:

Caro signor Rouché, [...]

In linea di principio, intraprendere un'opera nuova mi sgomenta un poco. Devo terminare una quantità di cose appena abbozzate. Ma potrebbe darsi che, da qui a qualche giorno, tutto sia meglio delineato. Penso che il libretto di questo balletto non sia ancora definito. Preferirei comporlo io stesso, sulla base di qualche indicazione. Il precedente di *Daphnis et Chloé*, il cui libretto è stato per me un perpetuo impaccio, mi ha reso molto riluttante dall'intraprendere di nuovo un'esperienza simile. (Orenstein 1998, p. 90)

In poche parole, risulta abbastanza evidente Ravel non fu mai del tutto convinto del soggetto e della realizzazione di *Daphnis et Chloé*, partitura nella quale ha riversato prodigi di inventiva musicale e di arte orchestrale, ma che al fondo faceva parte di un progetto che egli non sentiva suo.

Per questo, se un confronto si può porre fra Ravel e Stravinsky, esso va riferito piuttosto alla più "stravinskiana" antelitteram (!) delle partiture di Ravel, e cioè a quella *Rapsodie espagnole* che fece la sua bella parte nel mettere a ferro e fuoco il Théâtre du Châtelet in occasione della prima, il 15 marzo 1908, e dalla quale tutti, compreso lo stesso Stravinsky, come si è visto, erano rimasti profondamente impressionati.

Ma a parte tutto questo, Ravel fra alti e bassi era ormai riconosciuto come il maggior compositore francese del suo tempo, accanto – o forse un po' al di sotto per comprensibili ragioni di "primogenitura" – a Debussy.

Innegabile, tuttavia, è il sottile imbarazzo, più che disagio, o comunque la preoccupazione di Ravel riguardo la propria collocazione nel panorama della nuova musica novecentesca di cui Stravinsky, amico fraterno all'epoca, è nella Parigi degli anni Dieci il portabandiera, favorito dal mix vincente delle sue partiture russe, dove in modo geniale si mescolavano uno stupefacente slancio inventivo e un inedito fascino orientalista. Fu da Stravinsky che Ravel ebbe notizia e descrizione (tanto accurata quanto entusiasta) del *Pierrot lunaire* di Schönberg. E fu da questo resoconto che nacque l'idea non priva di qualche bizzarria, di musicare due poesie di Mallarmé del quale era stata da pochissimo pubblicata l'opera poetica completa che era andata a ruba fra artisti e intellettuali. L'idea di Ravel fu di impiegare un organico strumentale grosso modo simile a quello del *Pierrot*: 2 flauti (+ottavino), 2 clarinetti (+cl. basso), quartetto d'archi, pianoforte e voce. Nove esecutori contro i cinque di Schönberg, che allineava flauto (+ottavino), clarinetto (+cl. basso), violino (+viola), violoncello e pianoforte.

Com'è noto, questa idea di un omaggio a Mallarmé portò malauguratamente Ravel in rotta di collisione con Debussy. Hélène Kahn, da qualche anno moglie di Alfredo Casella e destinataria di varie lettere da cui traspare la stima e la simpatia che Ravel ebbe per questa musicista, ricevette nell'aprile del 1913 una lettera nella quale Ravel non solo descrive il programma di un futuro concerto, ma ci rivela anche – con lo humor che gli è solito – quanto egli fosse sensibile all'opinione che si aveva della sua musica:

- (a) *Pierrot lunaire*: Schönberg (21 brani, 40 minuti).
  - (b) *Mémoires japonaises*: Stravinsky (4 brani: 10 minuti).
  - (c) 2 poesie di S. Mallarmé: Maurice Ravel (circa 10 minuti).
- (a) e (b) faranno urlare; (c) riporterà la calma e le persone usciranno canticchiandone i motivetti. (Orenstein 1998, p. 95).

È quasi superfluo sottolineare come l'immagine del compositore accattivante del quale il pubblico fischietta i "motivetti" racchiuda una parte di verità. In questa immagine è riassunto soprattutto un *understatement* autoironico nel quale si potrebbe intravedere un filo di invidia per quei colleghi che fanno "urlare" il pubblico. O forse, al contrario, una garbata presa di distanza rispetto a coloro che potrebbero essere considerati i "professionisti" del pubblico urlante.

Si sa come andò con Debussy (Restagno alle pp. 273-74 riporta la vicenda in modo inesatto). A seguito della pubblicazione dell'opera poetica di Mallarmé, anch'egli ebbe l'idea di rendere omaggio al poeta musicandone tre poesie: *Soupir*, *Placet futile* e *Éventail*. Senonché le prime due liriche del terzetto erano le stesse che anche Ravel aveva già deciso di musicare, chiedendo per questo l'autorizzazione all'erede di Mallarmé, il dott. Edmond Bonniot che era anche il medico personale del compositore. Quando l'editore Durand, per conto di Debussy, chiese a Bonniot la liberatoria, comprensibilmente essa gli venne negata per le due liriche già richieste da Ravel. L'irritazione di Debussy traspare da una sua lettera a Durand:

Non è bizzarra la storia della famiglia Mallarmé-Ravel? E non è strano che, per di più, Ravel abbia scelto proprio le stesse poesie che ho scelto io? È un fenomeno di auto-suggestione meritevole di una comunicazione all'Accademia di medicina? [...] Forse la famiglia Mallarmé ha temuto che Nijinski avrebbe inventato una coreografia sulle tre melodie? (Debussy 1993, p. 325-6).

A questo punto intervenne Ravel che, con grande sollievo dell'editore Durand, saggiamente convinse Bonniot a concedere l'autorizzazione anche a Debussy:

Assisteremo presto a un match Debussy-Ravel. Il nostro editore mi ha indirizzato l'altro giorno una lettera disperata perché Bonniot rifiutava l'autorizzazione per *Soupir* e *Placet futile* che Debussy ha appena musicato. Ho sistemato tutto quanto» (Ravel 1998, p. 99).

Superato dunque l'incidente, Ravel scelse infine una terza lirica – *Surgi de la croupe et du bond* – una delle più ermetiche o addirittura incomprensibili di Mallarmé.

La battuta di Debussy su Nijinskij si riferisce al fatto che fra il 1912 e il 1913 il celeberrimo ballerino russo si era ripetutamente cimentato in veste di coreografo con esiti tanto clamorosi quanto controversi. A parte il cataclisma del *Sacre du printemps*, Debussy ne era stato coinvolto dapprima con la scandalosa e sessualmente fin troppo esplicita coreografia del *Prélude à l'après-midi d'un faune* e successivamente con *Jeux*.

*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.  
 Je crois bien que deux bouches n'ont  
 Bu, ni son amant ni ma mère,  
 Jamais à la même Chimère  
 Moi, sylphe de ce froid plafond!  
 Le pur vase d'aucun breuvage  
 Que l'inexhaustible veuvage  
 Agonise mais ne consent,  
 Naïf baiser des plus funèbres!  
 A rien expirer annonçant  
 Une rose dans les ténèbres.

*Risalendo dalla curva e dal balzo*

Risalendo dalla curva e dal balzo  
 d'un vetro effimero  
 – non fiorisce la veglia amara –  
 il collo ignorato si interrompe.  
 Io so che due bocche non bevvero mai,  
 né mia madre né il suo amante,  
 alla stessa chimera,  
 io, elfo di questo freddo soffitto.  
 Il vaso, puro di nessun'altra bevanda  
 se non d'una vedovanza inesauribile  
 agonizza, ma non consente  
 – ingenuo bacio dei più funebri! –  
 nessun sospiro che annunci  
 una rosa nelle tenebre.

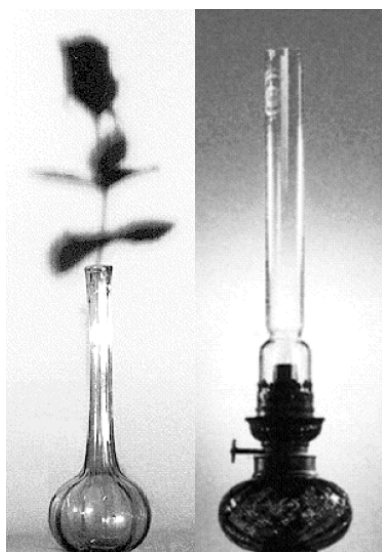
(traduzione di Luciano Alberti)

L'interpretazione di questo testo ha costituito e costituisce da sempre una sfida per la critica letteraria. Di fronte ad essa Ravel si pone con un atteggiamento concentratissimo, toccando quella che viene per lo più considerata la punta più avanzata del suo linguaggio musicale, il punto in cui il compositore più si allontana dalla tonalità – ammesso e non concesso che questa “distanza” sia un metro affidabile per misurare il carattere “progressista” di una musica o di un compositore.

Restagno si sofferma sull'interpretazione di questo testo così ostico, suggerendone una lettura in cui la chimera, la bevanda, l'agonizzare risulterebbero metafore della crisi dell'ispirazione poetica, di un chimerico slancio creativo e del suo amaro, funebre venir meno.

Questa lettura è solo parzialmente convincente. La critica letteraria a questo riguardo si è orientata piuttosto verso una lettura di stampo parzialmente autobiografico, secondo cui questa poesia darebbe voce ai pensieri del piccolo Anatole, figlio di Mallarmé e Maria Gerhard, deceduto nel 1879 all'età di soli otto anni.

La curva, il balzo, il collo interrotto sembrano riferirsi alla forma del *soliflore*, un affusolato vaso di vetro fatto per contenere un'unico fiore (una rosa) che poteva essere tagliato e trasformato in una lampada a petrolio. L'ambientazione sarebbe dunque notturna, in una stanza il cui soffitto è a stento rischiarato dal lume a petrolio. Le bocche sarebbero quelle dei genitori che non bevvero alla stessa chimera dell'arte e della poesia in quanto Maria, la madre, rimase sempre piuttosto insensibile alla vocazione poetica del marito. Ma al tempo stesso la chimera, la vedovanza, la rosa che non fiorisce, il collo ignorato e interrotto alludono amaramente a una maternità forse indesiderata e il cui frutto si è spento anzitempo.



Completati nell'agosto del 1913, i *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé* sembrerebbero quasi un "atto dovuto", quasi obbedissero a un dovere intellettuale di cimentarsi col numero uno dei poeti francesi e con le eccitanti o temibili novità musicali provenienti da oltre frontiera. Leggiamo una lettera del 7 ottobre 1913 a Roland-Manuel:

Caro amico, [...]

All'epoca della vostra ultima lettera, stavo terminando i miei 3 *poèmes*. In realtà "Placet futile" era fatto, ma l'ho ritoccato. Non mi nascondo che l'aver tentato d'interpretare in musica questo sonetto è stato un gesto di grande audacia. Bisognava che il contorno melodico, le modulazioni, i ritmi fossero altrettanto preziosi, altrettanto delineati quanto il sentimento, le immagini del testo. Era essenziale, malgrado ciò, mantenere il protamento elegante di questa poesia. Era essenziale, soprattutto, la profonda, adorabile tenerezza che impregna tutto ciò. Ora che è fatta, provo un po' di panico. (Orenstein 1998, p. 102)

Ravel parla della seconda lirica, *Placet futile*, ma il senso della sfida si estende a tutto il trittico. «Ravel, commenta Roland-Manuel, non è di quelli che schivano le difficoltà, gli piace superarle e il suo maggior godimento sta nell'aver ragione di un *tour de force*». Sempre riguardo alle liriche di Mallarmé, il poeta René Chalupe osserva: «Ravel ha messo tutto il suo impegno nell'avviluppare queste poesie entro un'atmosfera tale da facilitare, nell'ascoltatore, l'intuitiva comprensione dell'enigma.» (Marnat 1986, p. 368).

In sintonia con Boulez e con la sua interpretazione di un Ravel innovatore "titubante", Marcel Marnat osserva a sua volta che all'interno di questo trittico, dalla tonalità già molto sfumata di *Soupir* (dove, aggiungiamo, il cromatismo si coagula spesso nelle predilette figurazioni ottatoniche a base di tritoni, 9e minori ecc.) la scrittura si evolve fino a «une quasi-atonalité, perçue comme paralysante. Ravel n'y reviendra jamais.» (*Ibidem*, p. 372).

Degno di approfondimento sarebbe certamente il tema della vocalità in Ravel, i caratteri e le motivazioni di un canto che il compositore concepisce come stretto fra confini o doveri ben chiari e vincolanti: in primis un canto che sia "cantabile" (addirittura da "fischiettare"), poi l'aderenza certissima all'intrinseca musicalità del parlato e, infine, il culto amorevole del significato poetico in tutta la ampiezza.

Sotto questo aspetto, un'ulteriore sfida sul terreno della musica vocale è certamente rappresentata dalle *Chansons madécasses* composte fra il 1925 e il 1926 e il cui lessico musicale si dispone in una

gamma se possibile ancor più varia e sensibile dei *Poèmes de Mallarmé*, benché applicata a testi che certamente incutono meno soggezione dell'estetizzante ermetismo di Mallarmé.

Le tre *Chansons madécasses* (canzoni malgascse) prendono il loro titolo dall'omonima raccolta di poemetti in prosa pubblicati nel 1787 dal relativamente dimenticato Évariste Désiré de Forges, visconte di Parny (1753-1814).

L'organico che, oltre alla voce, prevede flauto (+ottavino), violoncello e pianoforte corrisponde a una sorta di "prosciugamento", di decantazione rispetto alla sonorità che avvolgeva le poesie di Mallarmé. In queste melodie, in particolare la prima (*Nahandove*) e la terza (*Il est doux de se coucher*) Ravel tocca uno dei vertici di fascinazione e di sensualità melodica nella raffigurazione di un mondo paradisiaco e incontaminato che lascia esterrefatti per la suggestione, raggiunta con mezzi ridotti all'essenziale, come nella prima lirica, *Nahandove*, la fanciulla la cui grazia è resa da un autentico distillato di modalismo esotico e primitivista. È verosimile pensare che Ravel fosse perfettamente consapevole di quanto questa fantasia africana, riemersa dall'età in cui si coltivava il mito del *bon sauvage*, fosse seducente e al tempo stesso anacronistica. Forse è per questo che al centro del trittico si colloca l'urlo indigeno e sferzante di *Aoua*: non fidatevi dei bianchi! Essi promettono, ma in realtà portano la morte. Ovviamente, in un paese come la Francia, perennemente protesa nella sua espansione colonialista prima e imperialista poi, le polemiche riguardo a un testo del genere non potevano mancare. Ma Ravel ormai ci era abituato.

### Trio

Periodicamente soggetto a crisi più o meno confinanti con la depressione, Ravel amava rifugiarsi appena gli era possibile a Saint Jean-de-Luz, località balneare a due passi da Ciboure dove era nato. È qui, fra aprile e agosto del 1914, che nasce quello che può forse considerarsi il capolavoro della sua non particolarmente numerosa produzione cameristica, il Trio per violino, violoncello e pianoforte. Immerso nell'atmosfera ristoratrice della sua terra d'origine, oltre a questo Trio, Ravel progettava proprio allora una fantasia su temi baschi che avrebbe dovuto intitolarsi *Zaspiak-Bat*, cioè "sette sono una". Era un titolo decisamente nazionalista, che si riferiva all'idea dell'unificazione delle sette province basche spartite tra Spagna e Francia. Il progetto non andò in porto, ma di quel fervore identitario resta una traccia consistente nell'apertura del Trio. Il primo dei quattro movimenti, infatti, *Modéré*, sfoggia un ritmo in 8/8 che corrisponde all'antico ritmo dello *zortziko*, una danza popolare basca. È lo stesso Ravel a spiegarcelo. Del Trio ci è pervenuta infatti una puntuale analisi manoscritta dell'autore (cfr. Restagno, pp. 296 sgg.), che costituisce ovviamente il punto di riferimento obbligato per qualsiasi analisi o commento riguardante la composizione. Lo *zortziko* (cfr. files audio) è tuttora diffusa nei paesi baschi e altrove, ma, come spiega Ravel, attualmente essa è danzata su un caratteristico tempo in 5/8. In effetti quell'"appendice" di 3/8 non contraddice più di tanto la fisionomia della danza, il cui tipico incedere è dato dal forte accento sul primo *beat* e dalle cellule fortemente puntate, elementi presenti sia nel tempo in 5 sia in quello in 8.

Ravel, Trio per vl, vlc e pf, I, batt. 1-4

ritmo (moderno) di *zortziko* in 5: oppure



Senza addentrarci in letture dettagliate e basandoci sulle indicazioni di Ravel alle quali ovviamente si rimanda, possiamo individuare in questo primo movimento un tema (A) di apertura in La minore e una seconda idea tematica (B) nella stessa tonalità esposta dal violino al n. 4 (batt. 35).

Quello che Ravel definisce sviluppo (ma che potrebbe essere intesa anche come una ricapitolazione) ha inizio al n. 7 (batt. 60) con un improvviso passaggio del tema A (alla mano sin. del pf.) a Re# minore, tonalità esattamente agli antipodi del La minore e chiaramente riconducibile a un carattere ottatonico. Dopo 8 battute (n. 8) il tema A si combina con una versione ritmicamente modificata e accelerata del tema B affidata al violoncello.

Al climax espressivo che viene raggiunto a batt. 77, sei battute prima del n. 10, segue al n.11 (batt.90) l'entrata di quella che si presenta come una terza idea tematica, ma che ha la medesima articolazione ritmica del tema B. Esso, infatti, segue a brevissima distanza (batt. 94), nella nuova tonalità di Do maggiore. Subito dopo (batt.96) riecco il tema A, sempre in Do maggiore. La nuova, tonalità rimarrà fino alla conclusione, caratterizzata da un tono luminoso e quieto grazie a una sapiente trasparenza armonica e ai ritmi placati.

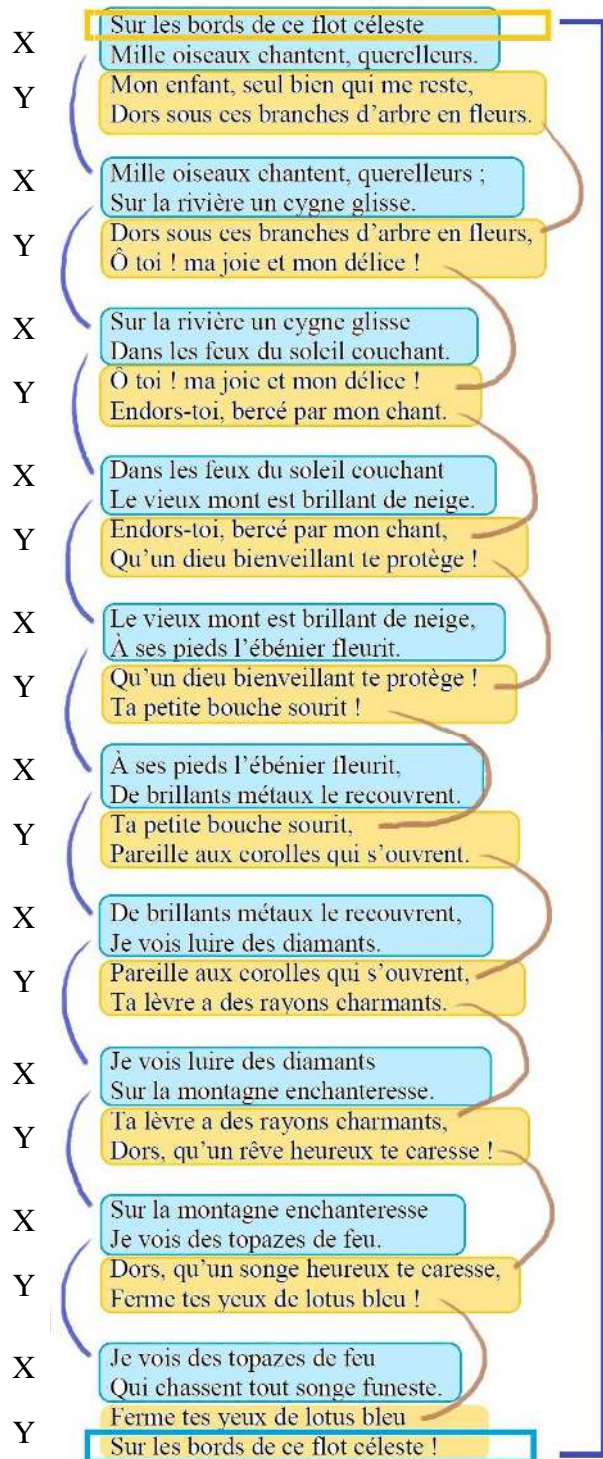
“Perla” del Trio è probabilmente il secondo movimento denominato *Pantoum*, un vero tour de force compositivo, che abbina l'elettrizzante brillantezza della scrittura a una sofisticatissima architettura formale basata appunto sul *pantoum* o *pantun*, una forma poetica di origine malese che, nella Francia estetizzante ed esotista del secondo Ottocento, aveva riscosso un particolare favore presso alcuni poeti fra i quali Theodore de Banville e lo stesso Baudelaire.

Sul piano letterario il pantoum è soprattutto un raffinato rompicapo. Esso deve contenere due trame o soggetti poetici che possiamo chiamare X e Y, i quali si svolgono alternativamente in strofe di quattro versi. In ciascuna strofa i primi due versi contengono il tema che chiameremo X, mentre i versi 3 e 4 espongono il tema Y. L'altro elemento caratterizzante e obbligatorio, che genera un singolare e inconfondibile concatenarsi di ripetizioni, è che il secondo verso (X) di una strofa viene ripreso come primo verso della strofa successiva, mentre il quarto verso (Y) diventa il terzo verso della strofa successiva. Ultimo vincolo formale: il primo verso della prima strofa deve essere uguale all'ultimo verso dell'ultima strofa. Alla pagina seguente è riportato il testo di *La montagne*, un *pantoum* esemplificativo di Theodore de Banville.

Trattandosi di un componimento puramente musicale, il *Pantoum* di Ravel assegna comprensibilmente a due diverse idee tematiche il ruolo corrispondente ai due soggetti poetici. Tuttavia Ravel escogita un'ulteriore perfidia, congegnando l'architettura del movimento in forma di Scherzo con *trio*. Evidentemente, il *trio* accoglie un terzo tema la cui presenza occorre rendere compatibile con l'architettura complessiva. Il tema del *trio*, un corale affidato al pianoforte la cui eco risuonerà nel *Menuet* del *Tombeau de Couperin*, è in 4/2 a fronte dell'impianto ritmico complessivo che è in 3/4. Poiché nel corso del *trio* violino e violoncello proseguono l'esposizione alternata delle due idee in tempo di 3/4, questa sezione presenta una struttura poliritmica su due strati, generando così un ciclo ritmico nel quale tre battute di 4/2 corrispondono a otto battute di 3/4. Per quanto molto schematica, un'analisi dettagliata del *Pantoum* è stata svolta da Brian Newbould ed è disponibile in rete: cfr. Newbould, *Ravel's Pantoum*, «The Musical Times», CXVI, mars 1975. [ [http://www.sfcmhistory.com/Laurance/piano\\_trio/readings/MTNewbouldRavel.pdf](http://www.sfcmhistory.com/Laurance/piano_trio/readings/MTNewbouldRavel.pdf) ]

Nella partitura fornita con i materiali didattici, sono riportate le sezioni X e Y così come individuate da Newbould.

Theodore de Banville, *La montagne (pantoum)*



Theodore de Banville (1823-1891) che ha descritto puntualmente e divulgato questa forma, ne ha fornito anche un esempio, tanto elegante quanto paradigmatico in un componimento intitolato *La montagne*. (per la traduzione in italiano, cfr. Restagno p. 306-7). Per come è architettato, il pantoum corrisponde in sostanza a due trame poetiche X e Y interpolate fra loro. Se lette singolarmente, esse danno luogo a una concatenazione nella quale ogni verso viene ripetuto due volte.

Il soggetto X, ad esempio, inizia così:

Sur les bords de ce flot céleste  
Mille oiseaux chantent, querelleurs.

Mille oiseaux chantent, querelleurs,  
Sur la rivière un cygne glisse.

Sur la rivière un cygne glisse,  
Dans les feux du soleil couchant.

Dans les feux du soleil couchant,  
Le vieux mont est brillant de neige

[ecc.]

Ecco invece i primi versi del soggetto Y:

Mon enfant, seul bien qui me reste,  
Dors, sous ces branches d'arbre en fleurs.

Dors sous ces branches d'arbre en fleurs,  
Ô toi! ma joie et mon délice!

Ô toi! ma joie et mon délice!

Endors toi, bercé par mon chant.

Endors toi, bercé par mon chant,  
Qu'un dieu bienveillant te protège!

[ecc.]

La composizione prosegue con una toccante *Passacaille*, una delle pagine più profondamente liriche e meditative uscite dalla fantasia di Ravel. L'andatura e la gravità del tema, una purissima melodia pentatonica, ricordano un po' l'apertura della *Jimbo's Lullaby* di Debussy.

Il Trio si conclude quindi con un *Final* che rappresenta per gli esecutori il classico pezzo di bravura, ma che forse non arriva al fascino e all'originalità degli altri tre movimenti.

Il Trio di Ravel ci riporta direttamente a Edgar Allan Poe. Infatti nell'estate del 1914 Ravel avrebbe fatto a Maurice Delage: «Ho finito il mio trio, mi resta soltanto da scrivere i temi». Sembra – ed è forse in buona misura – una boutade paradossale, ma non lo è più tanto se per l'appunto si collega

questa affermazione ai principi compositivi di Edgar Allan Poe di cui già si è detto. A maggior ragione se considera che un brano come il *Pantoum* richiedeva senza dubbio una accurata pianificazione preventiva. A confermare che non si trattava di una battuta di spirito, c'è un breve scritto di Ravel che nel 1928 rispose con queste parole a un'inchiesta sulla "ispirazione musicale" condotta fra un certo numero di compositori dal periodico inglese «The Chesterian»:

Tutto quel che vi posso confermare, è che nel 1924, nel momento d'intraprendere la Sonate pour piano et violon che ho appena terminato, già avevo in mente la forma assai singolare, la scrittura strumentale e persino il carattere dei temi di ciascuna delle tre parti ancor prima che l'"ispirazione" m'avesse suggerito uno solo di questi temi.

E non penso di aver preso la strada più breve. (Orenstein 1995, p. 66)

### **Adorabili o tragici? Letture de *La Valse***

Come si è detto i postumi della guerra durarono a lungo.

Dopo aver completato nel 1917, subito dopo il congedo, il *Tombeau de Couperin*, Ravel attraversò un periodo difficilissimo aggravato nel gennaio di quello stesso anno dalla scomparsa della madre cui era legatissimo. Per un paio d'anni Ravel si limiterà a orchestrare composizioni sue o di altri, un'attività di natura più tecnica che creativa, per quanto Ravel tendesse, sulla scorta di Poe, a ricondurre anche l'invenzione a una questione eminentemente tecnica. A parte le 15 spazzanti battute di *Frontispice* per pianoforte, e qualche approccio presto interrotto alla partitura de *L'enfant et les sortilèges*, bisogna aspettare la fine del 1919 perché Ravel ricuperi l'energia e la concentrazione mentale per dare alla luce qualche nuovo capolavoro.

Il nuovo capolavoro, scritto fra il dicembre 1919 e l'aprile 1920, sarà effettivamente tale, fors'anche "il" capolavoro di Ravel. Si tratta de *La Valse* e sarà il tanto a lungo atteso coronamento di un progetto nato molti anni prima e inizialmente designato come *Wien*.

Valzer da oltre un secolo significava Vienna. Ma Vienna, nel 1920, significava *finis Austriae*, era sinonimo di catastrofe, di sconfitta, di fine di un impero e di una civiltà. Sulla prima pagina della partitura di questo *poème choréographique pour orchestre*, Ravel riporta una breve descrizione che, di fatto, inserisce questa composizione a pieno titolo nel solco della musica a programma:

Des nuées tourbillonnantes laissent entrevoir par éclaircies des couples de valseurs. Elles se dissipent peu à peu; on distingue **A** un immense salle peuplée d'une foule tournoyante. La scène s'éclaire progressivement. La lumière des lustres éclate au *ff* **B** Une cour impériale vers 1855.

[ Nuvole turbinose lasciano intravedere fra le schiarite, delle coppie che ballano il valzer. Le nuvole si dissolvono a poco a poco: si distingue un'immensa sala gremita da una folla roteante. La scena si rischiarava progressivamente. La luce dei lampadari prorompe al *ff*. Una corte imperiale verso il 1855. (traduzione nostra) ]

Dedicata a Misia Sert (che secondo taluni fu l'amore segreto, la donna che Ravel avrebbe amata per tutta la vita), *La Valse* era stata concepita come partitura destinata al balletto. Ma quando il 16 aprile 1920 Ravel la presentò a Djagilev nell'originale stesura per due pianoforti le cose non andarono per il verso giusto. Francis Poulenc, allora ventunenne, era presente ed è a lui che si deve il racconto di quell'incontro fatidico che provocò la definitiva rottura fra Ravel e Djagilev e la crisi del sodalizio umano e artistico con Stravinsky.

Ravel est arrivé très simplement, avec sa musique sous le bras et Diaghilev lui a dit : «Eh bien, mon cher Ravel, quel bonheur d'entendre la Valse» ... Et moi qui connaissais très bien Diaghilev à cette époque, j'avais vu le ratelier bouger, le monocle bouger, j'avais vu qu'il était embarrassé, qu'il n'aimait pas cela, qu'il allait dire «non». Quand Ravel eut terminé, Diaghilev lui a dit un mot que je crois très juste, Il a dit : «Ravel, c'est un chef-d'oeuvre, mais ce n'est pas un ballet. C'est la peinture d'un ballet.»

Mais ce qu'il y a eu d'extraordinaire, c'est que Stravinsky n'a pas dit un mot! Rien! [...] J'avais vingtdeux ans [ventuno in realtà, n.d.r.], j'étais sidéré. Et ça m'a donné pour la vie entière une leçon de modestie car Ravel a repris sa musique tout tranquillement, sans se soucier de ce qu'on pouvait en penser, et il est reparti bien calmement.  
(cit in Marnat 1986, p. 476-7)

[ Ravel è arrivato con molta semplicità, con la sua musica sottobraccio e Djagilev gli ha detto: «Bene bene, mio caro Ravel, che gioia ascoltare *La Valse*».... Ma io che all'epoca conoscevo Djagilev molto bene, vevo visto muoversi la dentiera, muoversi il monocolo, avevo visto che egli era imbarazzato, che la cosa non gli piaceva, che stava per dire «no». Quando Ravel ebbe terminato, Djagilev gli ha detto una cosa molto giusta, credo. Gli ha detto: «Ravel, è un capolavoro, ma non è un balletto. È la raffigurazione di un balletto.» Ma la cosa straordinaria è che Stravinsky non disse una parola! Niente! [...] Avevo ventidue anni, ed ero impietrito. Ma ne ho ricevuto una lezione di modestia per tutta la vita, perché Ravel ha ripreso la sua musica con tutta tranquillità, senza preoccuparsi di quel che se ne poteva pensare, e se ne è ripartito con tutta calma. (traduzione nostra) ]

Presentata con grande successo ai Concerti Lamoureux nel dicembre seguente, solo nel 1929 *La valse* ebbe il suo trionfale battesimo coreutico con la compagnia di Ida Rubinstein e le coreografie di Bronislava Nijinska sorella del celeberrimo Vaslav Nijinskij.

Da quando venne presentata al pubblico (a Vienna in ottobre la versione per due pianoforti e a Parigi, due mesi dopo, la stesura orchestrale), *La Valse* è stata oggetto di interpretazioni critiche, o per meglio dire “congetture”, rispetto alle quali Ravel non ha perso occasione di manifestare il suo dissenso. Interpretazioni tese generalmente a fare della *Valse* una pagina intrisa di tragicità, una visione che emergendo da una nebbia oscura, attraverso un inesorabile crescendo scivola, via via, in una catastrofe rovinosa, un'entropia che è metafora, come si diceva di un processo di disfaccimento, di una modernità letta in chiave apocalittica, secondo uno stereotipo fin troppo diffuso fra la critica Novecentesca.

Tuttavia, fin dalle prime fantasie rintracciabili nella biografia di Ravel concernenti questa pagina così a lungo covata, è piuttosto evidente che il senso, o quantomeno l'intenzione dell'autore racchiuso in essa, è diverso. In una lettera del febbraio 1906 a Jean Marnold leggiamo:

Mio caro Marnold, [...]

Ciò che intraprendo ora non è raffinato: un grande valzer, una sorta di omaggio alla memoria del grande Strauss, non Richard, l'altro, Johann. Conoscete la mia intensa simpatia per questi ritmi adorabili, e quanto stimi la gioia di vivere espressa dalla danza, ben più profonda del puritanesimo franckista. So bene, per esempio, cosa devo attendermi dai tetri adepti di questo neo-cristianesimo. Ma non me ne importa nulla. (Orenstein 1998, p. 32)

Ma il 1906 era la *belle Époque*. Nel 1920 invece, quando finalmente il vecchio progetto venne alla luce, era il dopoguerra e il XX secolo mostrava già la sua prima orribile cicatrice. Comprensibile, anzi inevitabile, che le prospettive e, soprattutto, le retrospettive, gli sguardi al passato, assumessero un senso e un valore profondamente diverso. Di qui quella irresistibile tendenza a leggere il progressivo scatenamento dionisiaco della *Valse* in chiave di tragicità.

Le lettere gli scritti o le interviste dove Ravel interviene a riguardo sono piuttosto interessanti. Leggiamo una lettera scritta a Ernest Ansermet il 20 ottobre 1921.

Caro amico, [...]

La vostra comprensione de *La Valse* è perfetta. A Parigi non ho mai potuto ottenere questa leggerezza ritmica. Mi ci ero rassegnato nell'attesa della rappresentazione a Vienna - dovrebbe essere per questa stagione. Non dimenticate di far menzionare sui programmi che questo «poema coreografico» è scritto per la scena. Credo che questo cenno sia necessario, a giudicare dalla sorpresa provocata in alcuni spettatori dalla frenesia finale, e soprattutto dai commenti fantasiosi di parecchi critici musicali. (Orenstein 1998, p. 181)

Un anno dopo nel settembre 1922 «De Telegraaf» pubblica un'intervista nella quale Ravel viene interpellato a proposito della *Valse*:

*Avete composto La Valse [...] ispirandovi a impressioni ricevute nel vostro ultimo soggiorno a Vienna?* [Ravel era stato a Vienna nel 1920, n.d.r.] [...]

No, l'avevo già compiuta prima di allora. Essa non ha nulla a che vedere con la situazione presente a Vienna e neppure contiene qualche significato simbolico a questo riguardo. Componendo *La Valse* non pensavo né a una danza di morte né a una lotta tra la vita e la morte. (L'argomento del balletto si colloca nel 1855, cosa che impedisce una supposizione del genere). ho cambiato il titolo, Wien, sostituendolo con *La Valse*, che corrisponde meglio alla natura estetica della composizione. È un'estasi danzante, vorticoso, quasi delirante, un turbine sempre più appassionato, sino allo sfinimento, di danzatrici che si lasciano sopraffare e trascinare unicamente dal valzer. (Orenstein 1995, p. 98)

Lo stesso anno, in ottobre, ecco cosa scrive Ravel a Maurice Emmanuel

Caro Signore, [...]

La partitura che riceverete indica in effetti le intenzioni dell'autore. Sono le sole di cui si debba tener conto. Questo "poema coreografico" è scritto per la scena. La prima è riservata al Teatro dell'Opera di Vienna, che lo darà - quando potrà. Credo che quest'opera abbia necessità di venire rischiarata dalle luci del palcoscenico, tanti sono i commenti strani che ha provocato. Alcuni vi scoprivano un disegno parodistico, anzi caricaturale, altri invece vi vedevano con sicurezza un'allusione tragica - fine del secondo Impero, condizioni di Vienna dopo la guerra, ecc. Tragica, questa danza può esserla come ogni espressione - voluttà, gioia - spinta all'estremo. Occorre vedervi soltanto quello che la musica esprime: una progressione ascendente di sonorità, alla quale la scena aggiungerà quella della luce e del movimento. (Orenstein 1998, pp. 202-3)

Infine, leggiamo un passo dell'intervista rilasciata nel 1924 ad André Révész per la rivista «ABC de Madrid».

*Come giudicate la vostra Valse e l'interpretazione che ne ha dato Koussevitzky?*

Koussevitzky è un grande virtuoso che dà alle opere un'interpretazione personalissima, a volte ammirevole, ma talvolta errata. Credo che con l'interpretazione della mia *Valse* non abbia colto nel segno. Qualcuno ha visto nella *Valse* l'espressione di un evento tragico: c'è chi ha detto che rappresentava la fine del Secondo Impero; secondo altri, la Vienna del dopoguerra. E un errore. Certo, *La Valse* è tragica, ma nel senso greco: è il volteggiare fatale, è l'espressione della vertigine e della voluttuosità del ballo condotte fino al parossismo. *La Valse* è destinata al palcoscenico, però voglio serbare la prima rappresentazione per Vienna, la città del valzer romantico» (Orenstein 1995, p. 108)

Nonostante Ravel abbia tanto insistito nel tentativo di ricondurre la pretesa tragicità di questa sua composizione all'idea di una danza irresistibile e fatale che annienta volontà e razionalità, sopraffatte da una voluttà che confina con l'estasi, *La Valse* ha continuato la sua "carriera" di poema tragico, quale esso viene interpretato ancora oggi da molti commentatori come Marcel Marnat (e sulla sua scorta Restagno), o David Epstein secondo il quale «the dissolution of *La Valse* projects the dissolution of an era» (Epstein 2010, p.154).

*La Valse* è effettivamente, come scriveva Ravel, un "grande valzer" che amplifica a dismisura la dinamica, la retorica e la sonorità del valzer viennese. lasciando emergere un "lato oscuro" spesso interpretato in chiave decadente come tragedia. Più verosimilmente, in questo caso, si tratta del travolgente manifestarsi di una forza tellurica e primordiale che sembra piuttosto il riemergere del coté "spagnolo" di Ravel, un carattere dalla fisicità ardente e primitiva, la stessa che trascina verso il loro finale pagine come *Rapsodie espagnole* e il *Sacre du printemps*. Se *La Valse* è tragica è tragica allo stesso modo di quelle pagine, accomunate da un brutale e trionfante esplodere di una forza dionisiaca.

Più che la catastrofe epocale mitteleuropea, dunque, in questo deflagrare della pura materia ritmica sembra scorrere semmai la forza indomabile e soggiogante del *duende*, il demone ispanico «oscuro y estremecido» descritto da Federico García Lorca che qui aleggia e travolge via via la volteggiante luminosità del ballo viennese, trasformandolo in qualche cosa profondamente altro:

[...] «Tutto ciò che ha suoni scuri ha *duende*». Non c'è verità più grande.

Questi suoni scuri sono il mistero, le radici che affondano nel limo che tutti noi conosciamo, che tutti ignoriamo, ma da dove proviene ciò che è sostanziale nell'arte. [...] Così, dunque, il *duende* è un potere e non un agire, è un lottare e non un pensare. Ho sentito dire da un vecchio maestro di chitarra: «Il *duende* non sta nella gola; il *duende* sale interiormente dalla pianta dei piedi». [...]

Questo «potere misterioso che tutti sentono e nessun filosofo spiega» è, insomma, lo spirito della terra, lo stesso *duende* che abbracciò il cuore di Nietzsche che lo cercava nelle sue forme esteriori sul ponte di Rialto o nella musica di Bizet, senza per altro trovarlo e senza sapere che il *duende* da lui inseguito era saltato dai misteriosi greci alle bailarinas di Cadice o al dionisiaco grido strozzato della *siguiriya* di Silverio. [...]

Per cercare il duende non v'è mappa né sistema. Si sa soltanto che brucia il sangue come un vetro infuocato, che prosciuga, che respinge tutta la dolce geometria appresa, che rompe gli stili, che fa sì che Goya, maestro nei grigi, negli argenti e nei rosa della migliore pittura inglese, dipinga con le ginocchia e i pugni in orribili neri-bitume [...].

Una volta, la *cantaora* andalusa Pastora Pavón, la “Niña de los Peines” cupo genio ispanico, pari in capacità fantastica a Goya o a Rafael *El Gallo*, cantava in una taverna di Cadice. Giocava con la sua voce d'ombra, con la sua voce di stagno fuso, con la sua voce coperta di muschio, e se la intrecciava nella chioma o la bagnava nella camomilla o la perdeva in gineprai oscuri e lontanissimi. Ma niente; era inutile. Gli ascoltatori restavano muti. [...] Allora la Niña de los Peines si alzò come una folle, curva come una prefica medievale, trangugiò d'un sol sorso un gran bicchiere d'acquavite come fuoco, e si sedette a cantare senza voce, senza fiato, senza sfumature, con la gola riarsa, ma... con *duende*. Era riuscita a distruggere l'intera impalcatura della canzone per cedere il posto a un *duende* furioso e rovente, amico dei venti carichi di sabbia, che induceva gli ascoltatori a stracciarsi le vesti quasi al medesimo ritmo dei negri antillani, del ritmo lucumì, ammassati dinnanzi all'immagine di Santa Barbara.

La Niña de los Peines dovette lacerare la voce, [...] e rimanere indifesa, affinché il suo *duende* venisse e si degnasse di lottare a viva forza. E come cantò! La sua voce non giocava più, era un fiotto di sangue degno del suo dolore e della sua sincerità, e si apriva come una mano di dieci dita sui piedi inchiodati, ma pieni di tempesta, di un Cristo di Juan de Juni. (Federico García Lorca, *Teoría y juego del duende*, 1933)

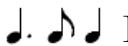
[[http://web.archive.org/web/20050928084346/http://www.ilboleroDiravel.org/letteraturaspagnola/garcialorca/duende\\_sp.htm](http://web.archive.org/web/20050928084346/http://www.ilboleroDiravel.org/letteraturaspagnola/garcialorca/duende_sp.htm) ]

La forma tipica dei più celebri valzer di Johann Strauss jr. (ad esempio *An der schönen blauen Donau*, *G'schichten aus em Wienerwald*, *Wein, Weib und Gesang*, *Wiener Blut*, ecc.) si articola di norma in un'introduzione, cinque (o quattro) valzer, ciascuno con un proprio tema, cui segue una conclusione o una coda più o meno ampia in cui possono ricomparire come in una passerella conclusiva alcuni dei temi già esposti.

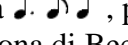
La *Valse* presenta un percorso in parte analogo ma assai meno convenzionale, più complesso e sfuggente. Dopo la lenta emersione da un'oscurità indistinta, si possono individuare una decina di sezioni corrispondenti ad altrettanti motivi di valzer. Ad esse (dal n. 54) segue una seconda parte che sembra fondere insieme i tratti della ripresa, dello sviluppo e della coda. Alcuni dei motivi già sentiti ritornano, sottoposti però alla spinta crescente di un'energia sonora e cinetica il cui impulso ritmico e materico spinto al parossismo finisce col sopraffare ogni altro aspetto musicale.

Lo schema che segue riporta il succedersi delle diverse sezioni della sola prima parte (la seconda si presenta assai più complessa dal punto di vista di una segmentazione univoca) con l'indicazione dei numeri di partitura e del minutaggio relativo all'interpretazione di Claudio Abbado con la London Symphony Orchestra)

*La Valse*, suddivisione in sezioni della prima parte (Claudio Abbado, London Symphony Orchestra)

--	-----	introduz.	contrabb <i>pp – mp – p</i>
05	00:45	I	archi <i>p</i>
09 <b>A</b>	01:20	II	( <i>une immense salle peuplée de foule tournoyante</i> )
13	02:03	III	archi <i>pp – mf – cresc</i>
17 <b>B</b>	02:38		tutti ( <i>la lumière des lustres éclate au ff</i> )
18	02:45	IV	oboe solo <i>p</i>
26	03:51	V	g.c./timp/ottoni <i>ff</i>
30	04:17	VI	violini I <i>mf</i>
34	04:47	VII	oboe solo <i>p</i>
36	05:02	VIII	tutti <i>ff</i> [cellula ritmica:  ]
41	05:37	IX	celli+clar <i>p</i>
46	06:25	X	cello solo <i>p</i>
50	07:11	[.....]	legni <i>mf</i>
54 sgg.	07:43	ripresa e variazione dei temi	

NB. le indicazioni di tempo sono rilevate con Nero Studio Wave, ma sono necessariamente approssimative in quanto per ragioni a me incomprensibili talvolta le indicazioni variano da lettore a lettore (wmp, vlc, ecc..) e possono risultare falsate fino a una decina di secondi.

Un'osservazione particolare in merito alla sezione VIII. Dal n. 36 al n. 39 viene insistentemente evocata dapprima (36) la cellula ritmica , poi (da 38) la precisa figurazione col salto di 8a discentente che apre lo Scherzo della Nona di Beethoven (vedi esempio nella pagina seguente). In seno a una plurisecolare storia di danze ternarie stilizzate, lo Scherzo rappresentava per l'epoca classica una sorta di "mutazione" del minuetto verso una gestualità più irrequieta che suonava come il ripudio di un ballo divenuto emblema di un'epoca trascorsa. *La Valse* si propone anch'essa come sguardo postumo, retrospettivo. È anch'essa per così dire una mutazione, in cui la materia ritmica trascina le antiche movenze in una ridda sfrenata e fragorosa (lo stesso clima che caratterizza, ad esempio, gli episodi conclusivi della *Rapsodie espagnole* e del *Sacre* stravinskiano. A differenza dello Scherzo, nella *Valse* non c'è però nessun ripudio "rivoluzionario" del passato, bensì, al contrario, nostalgia. Una nostalgia tipicamente "moderna".

Ravel, *La Valse*, n. 38, flauto I (05:11)

Beethoven, Sinfonia n. 9, II, batt. 6

38

Fl. I.  
Hautb.  
Clar.  
Clar. B.  
Bons.  
C. Bons.  
Cors.  
Timb.  
Toms.  
Altos.  
Basses.  
C. B.

Flauti 1, 2  
Oboi 1, 2  
Clarineti 1, 2  
in C  
Fagotto 1  
Corno 1, 2  
in D  
Corno 3, 4  
in B $\flat$  (basso)  
Tromba 1, 2  
in D  
Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello  
Contrabbasso

### *Musiques nègres*

Per secoli l'Oceano Atlantico è stata una delle grandi autostrade, forse la principale, del colonialismo. Dal Vecchio al Nuovo Continente e ritorno, a Nord come a Sud dell'Equatore, il viavai di uomini e merci (due articoli assai affini nella logica dello schiavismo) era stato intensissimo. Ma nei decenni a cavallo fra XIX e XX secolo il traffico attraverso l'Atlantico ebbe un'ulteriore impennata. Nel 1927 quel volo solitario da New York a Parigi dello Spirit of Saint Louis di Charles Lindbergh è quasi una metafora, il simbolo di un'epoca nuova in cui i ruoli sono rovesciati: quel volo è l'avanguardia di un'irresistibile espansione degli Stati Uniti nel ruolo di potenza egemone. Un ruolo in cui la musica ha un'importanza enorme.

Mai come in quegli anni, per milioni di europei in cerca di una vita migliore, l'America apparve come la terra promessa. La tratta degli schiavi su quelle rotte era finita da tempo, ciononostante negli ultimi decenni del XIX secolo i viaggi di sola andata verso Stati Uniti aumentarono enormemente rispetto ai secoli precedenti. Fra il XVI e XIX secolo le navi negriere che facevano la spola fra le due sponde dell'Oceano trasportarono nelle Americhe un numero di schiavi africani stimato in oltre undici milioni (Thomas 1997, p. 804), gran parte dei quali finirono in America Latina e Brasile. Le rotte più settentrionali, verso gli Stati Uniti, contrariamente a quanto si potrebbe pensare erano state fra le meno frequentate dalle navi schiaviste col loro carico umano; ma dagli ultimi decenni dell'Ottocento, quando i velieri furono rimpiazzati dai piroscafi e gli schiavi dagli emigranti, gli Usa divennero la meta di un vero e proprio esodo. Nei cinquant'anni fra il 1871 e il 1920 gli europei che sbarcarono negli Stati Uniti furono circa 24 milioni e di essi quasi il 20% erano italiani (Lesourd-Gérard 1973, pp. 191-92). Nel frattempo fonografi, grammofoni, dischi, artisti, orchestre cominciarono anch'essi a viaggiare sempre più numerosi, ma questa volta la destinazione era l'Europa e in questo viaggio di ritorno i neri avevano adesso il posto d'onore, portatori di pratiche musicali il cui mix di esotico, primitivo, inaudito e futuribile sedusse il pubblico del Vecchio continente.

Al volgere del secolo città come Parigi, Londra e anche Berlino furono contagiate da quella che i parigini chiamarono *cakewalkomanie*. Già nel 1897 a Londra era andata in scena *Oriental America*, spettacolo musicale sulla vita degli schiavi interpretato da una troupe tutta di artisti di colore. A Parigi lo stesso anno, il Nouveau Cirque dell'impresario Joseph Oller (celebre per aver fondato nel 1889 il Moulin Rouge e nel 1893 l'Olympia) aveva ospitato *Au Texas*, "scene equestri della vita dei cowboy nel Far-West". L'anno successivo a Londra andò in scena il musical *Clorindy, the Origins of the Cakewalk*, con musiche di Will Marion Cook, anch'esso interamente interpretato da afroamericani.

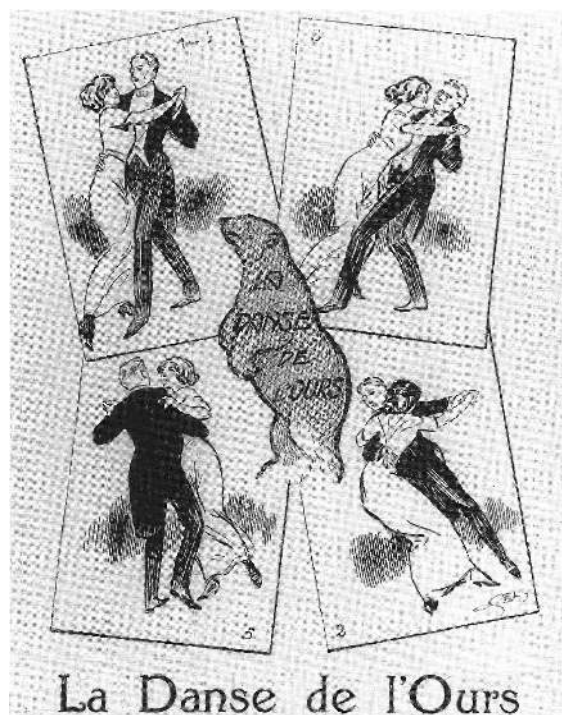
Preparato da un florido mercato di spartiti e dalla circolazione di qualche rara registrazione fonografica, il successo di questi spettacoli inaugurò la moda, che poi divenne frenesia, della nuova musica americana, in particolare del *cakewalk*, una danza di coppia a ritmo sincopato di marcia diffusasi negli Stati Uniti a partire dagli ultimi decenni dell'800, e sul cui ritmo si basava il nuovo genere pianistico del *ragtime* che proprio allora muoveva i suoi primi passi.

All'esposizione universale parigina del 1900 una delle maggiori attrattive fu la banda di John Philip Sousa, il famoso creatore dello stile bandistico statunitense, autore di marce tutt'ora celeberrime come *Stars and Stripes*, *Semper Fidelis*, *Washington Post*, ecc. In quell'occasione la banda di Sousa in realtà non suonò né *cake-walk* né *ragtime* (Sousa pare detestasse il *cakewalk*), ma il suo successo fu tale che pochi mesi dopo essa era di nuovo a Parigi per una serie di concerti.

Indipendentemente dal momento preciso della sua apparizione sui palcoscenici delle grandi capitali, la moda del ballo sincopato aveva ormai varcato con prepotenza l'Oceano. Nel 1902 a Parigi col clamoroso successo di *Joyeux nègres. Grande pantomime nautique américaine avec le "cake-walk"* rappresentata al Nouveau Cirque si scatenò la competizione per offrire al pubblico la nuova musica sincopata. Edizioni a stampa, esibizioni di complessi d'oltreoceano e, infine, registrazioni fonografiche si moltiplicarono rapidamente e di lì a poco nei teatri e nei caffè parigini le attrazioni di musica americana divennero rapidamente un appuntamento consueto. Nel 1903 a Londra *In Dahomey* il nuovo musical di Will Marion Cook fece furore e il futuro re Edward VII volle prendere lezioni di *cakewalk*. In Francia, nei primi sei mesi di quello stesso anno i titoli di *cake-*

*walk* depositati al registro delle opere musicali furono almeno sessanta e quasi tutti di autori francesi (Whiting 1999, p. 300).

Alla febbre del *cakewalk*, al cui ritmo Satie, Debussy e altri musicisti avevano già prestato orecchio nelle loro partiture, quasi in parallelo con il tango, seguì all'inizio degli anni '10, quella del *foxtrot*, che si ballava a ritmo di ragtime e le cui varietà ricevettero inizialmente i nomi più bizzarri e kitsch quali *grizzly-bear*, *turkey-trot*, *bunny-hog*. Nel 1912 all'Olympia e al Casino de Paris, Vernon e Irene Castle danzarono il *grizzly-bear* sulle note dell'ultimo successo: *Alexander's Ragtime Band* di Irving Berlin. A Natale di quell'anno la rivista di danza «Apollo» vendette diecimila copie del manuale *Album des danses nouvelles*, e nel 1913 l'editore Salabert pubblicava alcuni successi di Irving Berlin fra cui la stessa *Alexander's Ragtime Band* col titolo *Le célèbre pas de l'ours*.



"La danse de l'ours," from *Apollo* (Christmas 1912).  
Courtesy of the Bibliothèque Nationale, Paris.



L'edizione Salabert di *Alexander Ragtime Band* (1913)

È opportuna a questo punto una precisazione di ordine terminologico.

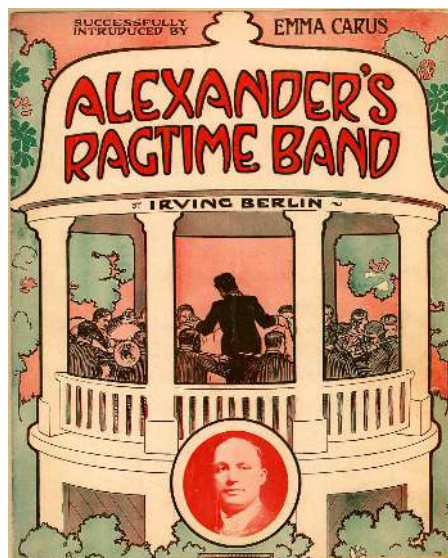
*Cakewalk*, *ragtime*, *foxtrot* e la piccola galleria di sinonimi indicano essenzialmente un ritmo binario sincopato, grosso modo a tempo di marcia più o meno sostenuto, che si denomina anche *one-step* (un passo ogni beat), e si differenzia dal vecchio *two-step* tardo ottocentesco tipico della polka e delle celebri marce di John Philip Sousa (spesso in 6/8). In termini di successo popolare era ovviamente la danza che balzava alla ribalta della moda.

Il ritmo "sincopato" di *cakewalk-ragtime* trascritto in notazione, comporta il sistematico spostamento dell'accento melodico rispetto al battere regolare (questo accade in misura minore nel *foxtrot*, dove lo spostamento d'accento diviene meno insistito). In realtà gli studiosi di musica afroamericana hanno mostrato come questi ritmi nascano in realtà da una concezione poliritmica, nella quale, come nel caso del ragtime, a una pulsazione regolare binaria, si sovrappone una linea melodica (o anche più d'una) basata su ritmi additivi formati dal susseguirsi di unità binarie e ternarie. Ecco, ad esempio, un estratto da *Original Rags* (1899), un celebre ragtime di Scott Joplin, in cui una frase di quattro battute, scritta in tempo di 2/4, presenta un insistito spostamento di accenti. La stessa frase tuttavia può essere intesa ritmicamente in modo molto diverso come il regolare susseguirsi di due formule ritmiche di eguale struttura e durata pari a 16 semicrome ciascuna: (3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2) + (3 + 3 + 3 + 3 + 2 + 2).



(cfr. Hamm 1990, p. 471-72)

Il carattere ritmico del cakewalk, basato su formule che, come si può vedere negli esempi alla pagina seguente, sono comuni sia al ragtime, sia a una *ragtime-song* come *Hello ma Baby* (1899), forse proprio per la sua elegante “trasgressione” della norma “divisiva”, fu il primo ad essere recepito dai compositori europei già all’inizio del XX secolo, in particolare, come già si è osservato, Satie, ma anche Debussy nel suo celebre quadretto di *Children’s Corner*. Tutte le composizioni riportate nell’esempio alla pagina seguente sono caratterizzate dalla presenza della medesima cellula ritmica  $\text{♪♪♪♪}$ . In un foxtrot di grandissimo successo come *Alexander Ragtime Band* (1911) sincope e ritmo puntato danno luogo invece a una fisionomia ritmica sensibilmente diversa.



Le copertine degli spartiti di due canzoni in assoluto fra le più fortunate negli anni di inizio secolo: *Hello ma Baby* (*Telephone Rag*), 1899; e *Alexander Ragtime Band*, brillante foxtrot di Irving Berlin pubblicata nel 1911.

# Cakewalk-Ragtime-Fox trot

Joplin, Original Rags (1899)

Piano

*f*

*ff*

*p*

Satie, Le piccadilly (1904)

*p*

Debussy, Gollywog's Cakewalk (1908)

*très net et très sec*

*mf*

*sf*

Howard & Emerson, Hello! Ma Baby (1899)

*p*

“Hel - lo! ma ba - by, Hel - lo! ma hon - ey,  
Hel - lo! ma rag - time gal,..... Send me a kiss by

Berlin, Alexander's rRagtime Band (1911)

*p*

Come on and hear,..... Come on and hear..... Al - ex - an - der's rag-time  
band,..... Come on and hear,..... Come on and hear,..... It's the best band in the

Ukulele in D Tuning

# St. Louis Blues

Words and Music by  
W. C. HANDY

Piano

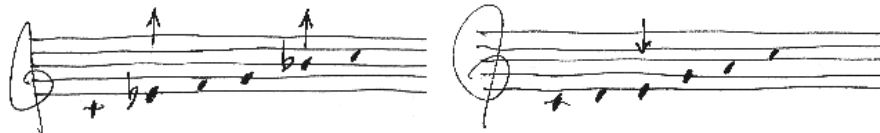
I hate to see—  
Been to de gypsy  
You ought to see—  
de ev'nin' sun go down  
to get ma for - tune  
dat stovepipe brown of mine  
Hate to see—  
To de gypsy  
Lak he owns  
de eve-nin' sun go down.  
done got ma for - tune tole.  
de Di-mon Jos - eph line.

Copyright MCMXIV by W. C. Handy  
Published by Handy Bros. Music Co. Inc. 1647 Broadway, N.Y.C.  
International Copyright Secured  
All Rights Reserved

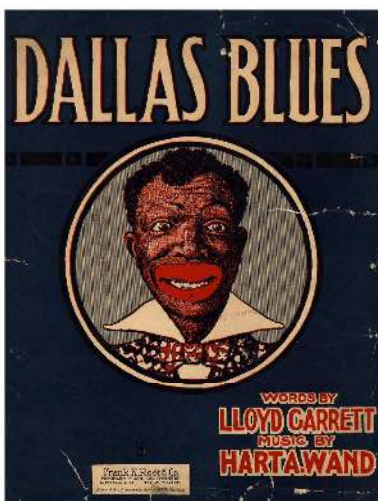
Cause my ba-by,  
Cause I'm most wile—  
Hed make a cross - eyed  
he done lef dis town  
'bout ma. Jel - ly Roll  
o' man go stone blind  
Feel - in' to - mor - row  
Gyp - sy done tole me,  
Black - er than mid - night,  
lak— Ah feel to - day  
'dont— you wear no black"  
teeth— lak flags of truce  
Feel to - mor - row  
Yes she done tole me  
Black - est man  
lak— Ah feel to - day  
'dont— you wear no black"  
in— de whole St. Louis  
I'll pack my trunk—  
Go to St. Louis—  
Black - er de ber-ry—  
Make ma get a - way  
You can win him back  
Sweet - er is the juice  
St. Lou - is  
Help me to  
A - bout a

St. Louis Blues 4

Tutt'altra cosa rispetto a cakewalk e foxtrot (anche se i blues eseguiti dalle prime jazz band quasi inevitabilmente adottavano questi ritmi) è il *blues*, un termine col quale si indica propriamente un componimento vocale in forma strofica (ogni strofa con tre frasi articolate a-a-b), dominato poeticamente da un sentimento di tristezza (*feeling blue, blue devil, ecc.*), e melodicamente riconducibile a un ambito pentatonico nel quale il terzo grado e la nota sottostante alla fondamentale non corrispondono alla scala diatonica del sistema tonale: la terza oscilla fra maggiore e minore, mentre la settima tende al bemolle. Tuttavia è improprio ricondurre la melodia del blues, come spesso si fa, a una “scala pentatonica” tout court. Questo perché, di fatto, il blues può riferirsi a due possibili gamme pentatoniche combinabili fra loro, una più incline alla “tinta” del minore, una più affine al maggiore. In entrambe tuttavia, il terzo grado, intonato con l'inconfondibile e onnipresente *bending* microtonale, oscilla fra maggiore e minore.



Il progressivo trapianto di questa melopea di tradizione orale in un contesto armonico ha portato all'adozione prevalente di triadi maggiori con l'eventuale aggiunta della 7b con o senza funzione di dominante.



Tre copertine di alcuni famosi blues pubblicati fra il 1912 e il 1914. Si noti la copertina di *Dallas Blues* in stile *coon song*, le canzoni dei *minstrel shows* in cui la programmatica caricatura del negro (*coon* è un termine spregiativo per indicare un individuo di colore) scivolava facilmente in un razzismo più o meno esplicito.

[ copertine e partiture qui riprodotte provengono da: <http://library.duke.edu/digitalcollections/hasm/> ]

I primi *blues songs* pubblicati a stampa risalgono al 1911-1912. Alcuni di essi come *Dallas Blues* (1912) di Hart Wand *Memphis Blues* (1912) e *St. Louis Blues* (1914) di William Christopher Handy – il primo a raggiungere la notorietà come autore in questo nuovo genere musicale – hanno il *chorus* a tre frasi in dodici misure, un modello che si imporrà in breve come forma standard del blues, sia vocale sia strumentale.

schema base del blues in 12 misure

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
I	/	/	/	IV	/	I	/	V	IV	I	(V)

E veniamo al terzo e ultimo vocabolo da prendere in esame: *jazz*, un termine entrato nell'uso sulla West Coast fra il 1912 e il 1913, nel gergo sportivo del baseball, con riferimento a un modo di giocare (o anche di vivere) particolarmente brioso ed elettrizzante. Sul «San Francisco Bulletin» del 6 marzo 1913 il cronista E.T. "Scoop" Gleason, parlando della locale squadra di baseball, scrive:

Everybody has come back to the old town full of the old "jazz" [...]. What is the "jazz"? Why, it's a little of that "old life", the "gin-i-ker", the "pep", otherwise known as the enthusiasalum [sic]. A grain of "jazz" and you feel like going out and eating your way through Twin Peaks. It's that spirit which makes ordinary ball players step around like Lajoies and Cobbs.

[[http://en.wikipedia.org/wiki/Jazz\\_\(word\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Jazz_(word))]

Un pizzico di jazz, dice Gleason, e potresti potresti magiarti a bocconi le Twin Peaks. Il jazz è quello spirito capace di far sì che un qualsiasi giocatore riesca a lanciare palle come fossero dei Lajoies o dei Cobbs (Nap Lajoie e Ty Cobb furono forse i due massimi giocatori di baseball di inizio secolo). Tornando alla musica, "jazz" in origine non indica né una forma, né un ritmo specifico, né una particolare struttura armonica, ma piuttosto una prassi esecutiva che vuol essere eccezionale, fuori dalla norma; uno stile particolarmente elettrizzante per cui una band prevalentemente strumentale, formata da alcuni fiati e da una sezione ritmica, esegue con una certa irresistibile scansione ritmica (lo *swing*) un repertorio costituito principalmente da *blues*, *song*, *stomp* (brano caratterizzato da una particolare struttura armonica) eseguiti per lo più a tempo di ragtime/foxtrot. C'è tuttavia un elemento imprescindibile di questa prassi ed è l'improvvisazione, in origine prevalentemente collettiva, poi, con l'affermarsi di virtuosi come Sidney Bechet o Louis Armstrong, sempre più solistica.

La guerra non interruppe la diffusione della musica americana, ma fu anzi decisiva per la sua penetrazione nel vecchio continente. Le truppe americane, giunte in Europa nel 1917 (lo stesso anno in cui Nick La Rocca e la sua Original Dixieland Jass Band incisero il primo brano designato come "jazz") non avevano solo armi nelle loro salmerie ma anche strumenti musicali. Molti reggimenti avevano in effetti la propria banda, gruppi le cui esibizioni subito dopo la fine del conflitto suscitarono un'enorme impressione riscuotendo un successo travolgente. La più famosa fu la 369th Infantry Regiment Hellfighters Band diretta da James Reese Europe che già nell'agosto del 1918 si esibì al Théâtre des Champs-Élysées e tenne poi innumerevoli esibizioni a Parigi e altrove.



James Reese Europe e la 369th Regiment Band

Come si è visto, prima ancora delle bande militari e prima che risuonasse paroletta magica, "jazz", musicisti e complessi afro-americani già circolavano a Parigi e in Europa, Fra questi Louis Mitchell's che fu a Parigi già nel 1912 con i Castle e fu poi a Londra nel 1915 e tornò di nuovo a Parigi nel 1917 con i suoi Seven Spades. Mentre per spettacoli di rivista e music-hall iniziava la

gara per sfoggiare sempre più numerose “attractions américaines”, le orchestre via via si aggiornavano e cambiavano nome; così, dal 1918, il Casino de Paris presenta the Louis Mitchell’s Jazz Kings.



Louis Mitchell e The Jazz Kings

Ancor più famosa in quegli anni, diretta da quel Will Marion Cook che era ormai un veterano dei palcoscenici europei e parigini, fu inoltre la Southern Syncopated Orchestra, a Londra nel 1919, quindi a Parigi nel 1921, un complesso di una trentina di elementi fra i quali spiccava un solista straordinario come Sidney Bechet, primo grande sassofonista (soprano) nella storia del jazz, il quale proprio a Londra nel 1919 vide per la prima volta e acquistò lo strumento che lo rese famoso.



Will Marion Cook e la Southern Syncopated Orchestra

Di fatto, fra concerti, caffè e locali di ogni genere, spettacoli di rivista – a cominciare da *Laissez-les tomber* (1917) con Mistinguett e Maurice Chevalier che si esibivano a ritmo di ragtime, a successi quali *Pa-ri-ki-danse* (1919), *Paris qui jazz* (1920), e fino all’esplosiva *Revue nègre* che nel 1925 lanciò la stella di Josephine Baker – a Parigi il jazz aveva trovato una seconda casa nella quale era amato e vituperato, mescolandosi alle tante più o meno scandalose avanguardie che fiorivano nella capitale francese. Il mondo della musica era rimasto profondamente segnato da questa nuova ondata. Erik Satie, Igor Stravinsky, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Jean Cocteau e altri ancora, seguivano con estrema attenzione questo nuovo protagonista della scena musicale parigina ed europea.

Fra i sedotti dal jazz c’era anche Ravel che ebbe modo di ascoltare le band di Louis Mitchell, di Will Marion Cook e altre ancora fra le quali la Billy Arnold Novelty Jazz Band in occasione di quei

*concerts-salade* organizzati dal 1921 dal pianista Jean Wiener e che furono uno dei primi tentativi di trasportare il jazz dal cabaret alla sala da concerto.

Fra le tante opzioni offerte da una Parigi che aveva dato inizio alle sue *années folles*, il ritrovo più intellettuale era forse il “Boeuf sur le toit”, il celebre locale aperto nel 1921 e tuttora esistente, il cui nome veniva nome dal balletto omonimo di Darius Milhaud, e dove il jazz era l’attrazione abituale. Qui e altrove, intellettuali, artisti d’avanguardia, jazzisti e appassionati animavano le serate e le notti parigine, al punto che, come qualcuno scrisse, Montmartre era diventata la “Harlem Parisienne”



Billy Arnold's American Novelty Jazz Band

## Ravel e il jazz

La guerra, con la forzata (e voluta) interruzione dell’attività compositiva di Ravel, il quale com’è noto fece l’impossibile per essere arruolato e inviato al fronte, viene sovente indicata come una linea di demarcazione nel suo stile compositivo fra una prima fase giudicata più progressiva e una seconda fase considerata meno innovatrice. Secondo Boulez il Ravel del dopoguerra è «assai meno attraente» e tende a confinarsi nel gusto per il «gioco stilistico» (Nichols 2000, p. 242).

È precisamente in questi anni che nella musica di Ravel si manifesta un crescente influsso della musica jazz che a Parigi furoreggiava. Fu un influsso corruttore secondo taluni. Fra essi Olivier Messiaen, secondo il quale questa musica non aveva assolutamente nulla a che fare con lo stile e il carattere di Ravel (*Ibid.*, p. 246).

Effettivamente, per un’estetica che misuri il valore estetico in base allo sforzo di distanziarsi da un passato così spesso sommariamente identificato nell’armonia tonale, l’ultimo decennio di Ravel, con la parziale eccezione delle *Chansons madécasses*, sembrerebbe offrire poco interesse.

Senonché, come si è già osservato, a distanza di quasi un secolo, appare un controsenso affermare che il Ravel innamorato del jazz, affascinato dal sincretismo di stili epoche e generi diversi e pervicacemente attaccato al culto della bellezza, sia un Ravel meno “progressista”. Infatti, nonostante facessero un uso piuttosto rudimentale di triadi, settime e cadenze perfette, le musiche americane, e in particolar modo le *musiques nègres* – “afro-americane” come si dice oggi – erano portatrici di una enorme carica innovativa.

Il classico binomio “Ravel e il jazz” è sottilmente fuorviante e forse sarebbe più calzante parlare di “Ravel e il blues”. Questo in quanto nelle composizioni dove più è marcato l’influsso o comunque un rimando stilistico o espressivo alla musica afroamericana, in genere, si incontrano stilemi melodici e ambiguità maggiore/minore che fanno riferimento prima di tutto al blues e solo secondariamente al jazz.

Quel che sappiamo, ad onta di quel che ne poteva pensare Messiaen, è che Ravel era pieno di ammirazione e di interesse per la musica che veniva da oltreoceano, in tutte le sue varie espressioni, dal blues alle canzoni di Tin-Pan-Alley (Gershwin in primis) al jazz, di cui, come già si è detto, Ravel era un affezionato ascoltatore.

È tuttavia piuttosto sorprendente il fatto che Ravel, cultore di una raffinatissima e certosina arte del ritmo, in realtà non risenta di particolari suggestioni jazzistiche sotto il profilo ritmico, con una sola parziale eccezione costituita dallo spassoso fox-trot de *L'enfant et les sortilèges*, concepito come quadretto umoristico e caricaturale dallo stesso Ravel che si immaginava un duetto fra una tazza e una teiera di "wedgwood nero" (la Wedgwood era una famosa casa produttrice di porcellane particolarmente pregiate). Tuttavia come si può vedere dall'esempio riportato sotto, questo ritmo di fox-trot (come spesso accade nelle canzoni di questo tipo) non presenta sincopi alla maniera del ragtime. È un ritmo puntato che ovviamente suggerisce un'andatura possibilmente swingante, ma sulla carta gli accenti cadono sul battere. A questo proposito si possono confrontare i *chorus* di due canzoni riportate nelle pagine precedenti come *Alexander Ragtime Band* e *Hello ma Baby*: la prima è un foxtrot con un'andatura ritmica analoga a questo foxtrot di Ravel, la seconda ha invece un tipico ritmo di ragtime.

*L'enfant et les sortilèges* – I parte, [28] +5

The musical score is divided into three systems. The first system shows the vocal line for 'LA THEÏÈRE' with the lyrics "... better had ..." and the piano accompaniment. The second system shows the vocal line for 'LA TASSE' with the lyrics "come on!" and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line for 'LA THEÏÈRE' with the lyrics "chic, Black, black, black, jol - ly fel - low, jol - ly fel - low, black, I punch, Sir," and the piano accompaniment. The piano accompaniment features a consistent rhythmic pattern with eighth notes and rests, marked with '8ba' and '8'.

Più interessante è forse la seconda parte del brano interpretata dalla tazza cinese in una lingua inventata, (cfr partitura, n. 31) un'esilarante cineseria a ritmo di foxtrot e accompagnata dalla celesta nella quale circola un gusto melodico e parodistico che di lì a poco si ritroverà in certi lavori di Kurt Weill.

Non c'è dunque nella musica di Ravel nessuna pagina che si avvicini ai ragtimes di Satie o di Stravinsky o al *Gollywogg's Cakewalk* di Debussy. In altre parole i ritmi sincopati dei balli all'ultima moda, cakewalk, ragtime, foxtrot sembrano essere l'aspetto di queste nuove musiche che meno interessa Ravel, nonostante esso fosse decisamente il più appariscente e popolare.

Si tratta di una constatazione che sembra smontare almeno in parte la valutazione piuttosto negativa del rapporto di Ravel con il jazz fatta da André Hodeir nel suo libro *Hommes et problèmes du jazz* – un classico della letteratura critica sul jazz. Hodeir liquida l'interesse di Ravel per il jazz come un fatto superficiale, come un puro seguire gli allettamenti dell'ultima moda.

Innanzitutto dobbiamo precisare che non tutta la musica occidentale è stata « influenzata » dal jazz.

Se, volendo compilare un elenco di lavori « influenzati », dovessimo procedere con un certo rigore, non resterebbero in gioco che tre musicisti, dai meriti di grado tra loro ben diverso: Strawinsky, Ravel e Milhaud.

Per cominciare, ci dobbiamo chiedere: « Quale jazz hanno conosciuto? » Per quanto concerne Ravel, la risposta non è facile dato che possiamo basarci solo su testimonianza riferita. Non duriamo una gran fatica a immaginarci l'autore del *Dafne* all'agguato del « dernier cri » e preoccupato, dopo avere seguito Debussy e flirtato di sfuggita con Schoenberg, di non lasciarsi scappare la gran novità, non più tanto freschissima del resto, senza averla almeno un poco sfruttata. Gli aneddoti non mancano. Questi ci mostrano Ravel intento ad applaudire con lo stesso entusiasmo tanto Jimmie Noone quanto l'orchestra del Moulin-Rouge. Abbiamo però imparato a non fidarci eccessivamente degli aneddoti.

In qualcuna delle opere da noi scelte, si trovano vari notevoli spunti melodici tratti dal linguaggio del *blues* e dello *spiritual*. Il

*Concerto in sol* di Ravel, per esempio, si basa tutto su un materiale melodico dove ben si avvertono gli effetti della *blue note*. Qualche volta questa sua parte in causa è un fatto evidente, come nel motivo secondario che circola, al numero 5 della partitura, dal clarino piccolo alla tromba a pistoni, per essere poi ripreso dall'ottavino. Talvolta è invece solo sottinteso, come nel tema in accordi perfetti del finale, che sfrutta le analogie tra la scala del *blues* e la chiave di *re*. Ma la dimostrazione davvero lampante si ha nel tema melodico che si snoda nel *Concerto per la mano sinistra* a partire dal numero 28: chiarissimi sono qui gli elementi del *blues* negro. Su un basso in forma di pedale che sostiene un accordo in *do* maggiore di appoggiatura, questo tema si stabilisce su due tratti successivi, comandati l'uno e l'altro da una *blue note* (III grado per il primo, VII per il secondo) e che si risolvono su quella tonica e su quella dominante che rappresentano, come abbiamo visto, i poli magnetici di queste *blue notes*. Considerata nell'ordine discendente, la unione di questi due tratti ricostituisce, attraverso la congiuntura del IV grado, uno degli elementi melodici più familiari ai cantanti di *blues* e ai *bluesmen* del passato.

(Hodeir 1954, passi tratti dalle pagg. 272-79)

A giudizio di Hodeir, Ravel si limita dunque a flirtare col *dernier cri*. Ma l'argomento non convince. Se così fosse, il primo elemento che risalterebbe nella sua musica sarebbe verosimilmente il ritmo sincopato, ossia l'elemento più "alla moda" del jazz, sia fra il pubblico che balla o che ascolta, sia fra i compositori. Ma così non è perché, come giustamente rileva il critico francese, l'attenzione di Ravel è rivolta soprattutto al piano melodico e alle *blue notes*, cioè all'aspetto che sta al cuore del *blues*.

Per quanto riguarda il Concerto in re per la mano sinistra, composto fra il 1929 e il 1930, l'episodio *blues* segnalato da Hodeir potrebbe passare inosservato alla prima esposizione (fagotti), ma risulta certamente più evidente, quando entrano in azione i tromboni la cui sonorità e inflessione melodica sono evidentemente molto più evocativi a riguardo. La riduzione riportata sotto evidenzia un disegno melodico che sfrutta sistematicamente il 3° grado minore, per poi salire di una 4a (secondo lo stilema I-IV tipico del *blues*) e insistere sul 7° grado minore. A conclusione il canto tocca nuovamente il Mib, scende al Sol grave per arrivare infine al Do. Sull'immutabile pedale Do-Sol, si disegna così un percorso I-IV-I-V-I che nella sua essenza è quello tipico del *blues*.

Concerto in Re per la mano sinistra (1929-30)  
II. Allegro, dal n. 28+1 al n. 30-1 (riduzione)

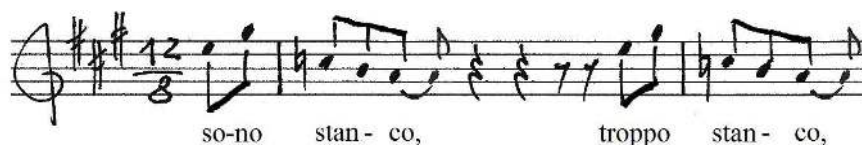
La pagina certamente più nota e più emblematica del Ravel “americano” (o addirittura “afro-americano”) è l’episodio blues del Concerto in sol (I tempo, dal n. 5). Qui il carattere blues è assolutamente e deliberatamente lampante, incentrato principalmente su quel pattern melodico indicato da Hodeir affidato all’orchestra che lo ripete più volte (vedi esempio alla pag. seguente, nn. 5 e 6) su un pedale di Fa# maggiore. Le note formano una tipica figura pentatonica discendente che corrisponde a un fraseggio blues assai comune.

Ravel - Concerto in Sol, I, n. 5



A puro titolo di curiosità, si confronti (vedi files audio) la canzone blues *Sono stanco* di Bruno Martino, famoso cantante italiano affermatosi negli anni '60 come specialista del genere “piano bar”, che si apre esattamente con un motivo identico a questo del Concerto:

Bruno Martino – Sono Stanco (1959)



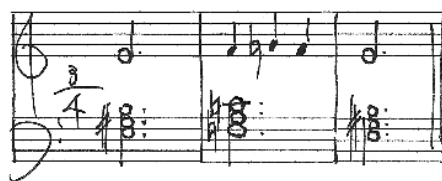
Tutto il primo movimento del concerto è pervaso da un carattere armonico e melodico inconfondibilmente blues. Meno vistoso, ma altrettanto esplicito è il tono blues della melodia del pianoforte che attacca a quattro battute dopo il n. 5: su un pedale di Fa#, il motivo si incardina saldamente su 7a minore e 3a minore, e viene poi replicato poi alla 4a superiore.

Tre battute prima del n. 7, l’armatura di chiave passa da due a quattro diesis, mentre una scala pentatonica muta rapidamente l’atmosfera: dal tono tipico del blues si transita a un raffinato cromatismo imperniato su due complessi accordi degli archi di Mi e La (rispettivamente quattro e otto batt. dopo il n. 7), entrambi estesi fino all’11a aumentata, vale a dire, enarmonicamente, quel 5° grado abbassato che conferisce loro un inconfondibile colore “à la Gershwin” (o, se si preferisce alla Tin-Pan Alley, Paul Whiteman, Broadway, ecc.).

Questa “epifania” blues, ha tuttavia qualcosa di tipico e di sottilmente “anomalo” o, per meglio dire, esclusivo di Ravel. L’entrata del pianoforte al n. 4 (2 diesis in chiave), per ben tre volte sulla fondamentale Fa#, ripete, enfatizzandolo, il secondo grado abbassato, Sol, una nota estranea al lessico del blues. Infatti due diesis in chiave con fondamentale Fa# indicano chiaramente il modo frigio, il modo cioè del flamenco, quel *cante jondo* che proprio in quegli anni García Lorca e De Falla si adoperano per far conoscere nella sua autenticità.



Il colore frigio, lo si è visto, è una presenza familiare nella musica di Ravel, anche dove meno ci se lo aspetterebbe. Il frigio comporta come si è detto la seconda abbassata, ma anche la 7a minore, e per di più, proprio come accade nel blues, si caratterizza melodicamente, per l'uso abituale del 3° grado minore, nonostante l'accordo sulla fondamentale sia maggiore.



Tornando al Concerto, quel Sol che al n. 4 risuona insistentemente sulla fondamentale Fa#, in effetti ha un carattere inequivocabilmente spagnoleggiante. Ma non è questo l'unico caso in cui Ravel sembra mescolare reminiscenze spagnole e stilemi afro-americani.

Il secondo movimento della Sonata per violino e pianoforte – ossia l'altro brano paradigmatico degli stilemi jazz cari a Ravel – intitolato esplicitamente *Blues* è un altro esempio ancor più eloquente di questa singolare coesistenza di tratti riconducibili a due mondi musicali (vedi esempio alla pagina seguente).

Nella melodia del violino che inizia a batt. 12 si è ravvisato un profilo melodico che ha qualche somiglianza con *Summertime*, la celeberrima la ninna nanna di *Porgy and Bess* che è forse la pagina più famosa di Gershwin).

a) Ravel – Sonata per vl e pf (1927), II, batt. 12-16

b) Gershwin – *Porgy and Bess*, *Summertime* (1935)

(a)

(b)

Tuttavia, prima che la melodia inizi e, ancora, durante il suo svolgimento, il pianoforte (cfr. l'esempio alla pagina seguente) lascia cadere e risuonare al basso un'enigmatica quinta vuota Lab-Mib. Ciò può ovviamente rispondere a una scelta puramente sonora, al gusto, tanto diffuso all'epoca (un *dernier cri* armonico), di introdurre un "disturbo" dissonante all'interno di un apparentemente tranquillo *ménage* tonale. È molto più verosimile invece che, dietro l'apparenza di un vezzo gratuito, si compia un incontro originale, un sottile quanto fertile sincretismo che Ravel plasma sapientemente traendone alcuni dei suoi tratti più caratteristici.

Sonata per violino e pianoforte (1923-27), II. Blues, batt. 1-28

1 *Moderato* pizz **G** *pp* **I** *Moderato* (♩ = 108) **IV I V I**

2 3 4 5

VIOLON

PIANO

6 7 8 9 10

*f* *f* *f* **IV I V**

Cfr. Concerto in Sol, I, n.4 *p*

**Ab**

11 12 *nostalgico* arco *sul la* *p* 13 14

**I** *simile*

**G**

**Ab**

15 16 17 18 19

**IV**

20 21 22 23 24

**V**

**F-7/9-VI** **Bb7/9 II**

25 26 *sul tasto*

**C#-D-E-** *p* **G**

**Eb7/9-V 5+** **Ab**

**I**

Di fatto *Blues* si apre in due tonalità: il violino in Sol e il pianoforte in Lab, la cui entrata a batt.7 determina uno scoperto urto semitonale reiterato altre 4 volte. È come se questa insistenza esercitasse una sorta di “pressione” sulla melodia in Sol maggiore, accompagnata dagli accordi di un virtuale strumento country, quale potrebbe essere un banjo o una chitarra.

La “pressione” alla fine ottiene il suo scopo: anche al violino compaiono i quattro bemolle e da batt. 21 la tonalità del basso si impone via via fino a al “trionfante” balzo melodico su un Mib7/9- (un passaggio degno di un’ autentica jazz band), la cui risoluzione sulla tonica di Lab è tanto liberatoria quanto fugace, sfregiata per così dire dalla piccola, bizzarra raffica accordale di batt. 26. Da segnalare, in questa conclusione del chorus (batt. 21-26), un tratto squisitamente jazzistico, un tipico *turnaround* VI-II-V-I su accordi di 9a.

Quei tre accordi di batt 26 sono una frattura di un attimo, dopo di che, col secondo *chorus*, riprende il quieto bisticcio Sol-Lab, un accostamento che non ha nulla né del blues né del jazz e che invece insiste a insinuare una reminiscenza frigia. Se si trattasse di un altro compositore si potrebbe ipotizzare che si tratti di un’ inclinazione naturale, istintiva, vista la storia personale dell’ autore, il sangue spagnolo che gli scorre nelle vene. Ma con Ravel è un’ ipotesi persino irrispettosa, visti i suoi convincimenti in materia.

Vi sono commentatori che ravvisano un che di jazzistico anche nel *Boléro*, ma si tratta di un abbaglio. Quella costanza ritmica ha una forza indubbia, un carattere che l’ iterazione rende via via più sensuale. Ma il *Boléro* è l’ antitesi dello swing, anzi potrebbe essere letto come l’ emancipazione del ritmo dall’ attualità del jazz alla moda che ha contribuito a svelare l’ enorme potenziale di questa dimensione sonora così poco sfruttata dalla musica occidentale. Un ritmo che, una volta svelato come sorgente di scenari sonori inimmaginabili, può diventare una miniera di nuove idee musicali. In questo senso, riprendendo un’ osservazione di David Epstein secondo il quale la musica di Ravel potrebbe essere ricondotta in gran parte al genere dell’ *étude*, lo studio, si potrebbe ben affermare che il *Boléro* è uno studio sul ritmo, o meglio sugli effetti e quindi sul potere del ritmo. Ma col jazz la composizione più famosa di Ravel ha ben poco a che fare, nonostante nella seconda sezione del tema ci sia quell’ insistenza sulla 3a minore che potrebbe far pensare alla 3a *blue*, mentre invece siamo chiaramente in Spagna, cantando una melodia di modo frigio.

C’ è invece un’ altra pagina di Ravel che non viene citata fra quelle influenzate dalla musica afro-americana e dove invece è possibile individuare la presenza di alcuni significativi tratti blues.

Si tratta del primo movimento della Sonata per violino e violoncello, composta fra il 1920 e il 1922, proprio il periodo in cui a Parigi circolavano le prime jazz band e l’ eccitazione per questo nuovo genere era fortissima.

#### Sonata per violino e violoncello (1920-22), I. *Allegro*, batt. 1-31

The image shows a musical score for Violin and Cello, Sonata for Violin and Cello (1920-22), I. *Allegro*, measures 1-31. The score is in 3/4 time with a tempo of *Allegro*, quarter note = 120. It features two systems of staves. The first system (measures 1-7) shows the Violin part in G major and the Cello part in F major. A blue box highlights measures 1-7, and a red box highlights measures 1-7. The second system (measures 8-12) shows the Violin part in G major and the Cello part in F major. A blue box highlights measures 8-12, and a red box highlights measures 8-12. The third system (measures 13-20) shows the Violin part in G major and the Cello part in F major. A blue box highlights measures 13-20, and a red box highlights measures 13-20. The fourth system (measures 21-31) shows the Violin part in G major and the Cello part in F major. A blue box highlights measures 21-31, and a red box highlights measures 21-31. The score includes annotations for 'A mixolydian' and 'D mixolydian' modes.

Dopo quattro battute di introduzione i due strumenti intrecciano un contrappunto modale in La mixolidio – il modo più caratteristico del blues – quindi con 6a e 7a minore (Fa# e Sol), mentre il III grado oscilla al solito fra minore e maggiore. È impossibile affermare se si tratti di una coincidenza o di un fatto voluto, ma il periodo si estende per 12 battute – esattamente come come il blues classico – dopo di che i due strumenti si scambiano le parti (con un avvicendamento delle voci a “chiasmo” che ricorda la tecnica dello *Stimmtausch* usata nella polifonia medioevale) e ripropongono gli stessi due motivi in Re mixolidio, cioè una quarta sopra: esattamente come accade nel blues in cui la prima frase viene ripetuta sul IV grado.

Qui non c'è traccia di jazz né di ritmo sincopato, non c'è neanche quell'enfasi sulle *blue notes* che si riscontra altrove. Eppure questo può considerarsi uno degli episodi più genuinamente blues di Ravel, sia melodicamente, sia dal punto di vista ritmico. Qui il battere non viene eluso ma viene accentuato senza complicazioni ritmiche (nelle battute dell'esempio il violino suona solo crome e semiminime). Vengono in mente i ritmi regolari e pulsanti dello *shuffle*, del country blues, ritmi che poi migreranno nel boogie-woogie e nel rock degli anni '50 (gli stessi ritmi, per altro, che si ascoltano in apertura del blues della Sonata per violino e pianoforte).

L'interpretazione dell'inizio di questa Sonata in chiave blues è per l'appunto un'interpretazione, che non può essere “dimostrata”. Non siamo a conoscenza di fonti che attestino a questo riguardo un'intenzione del compositore di riferirsi esplicitamente al blues. Sappiamo però che in quegli anni Ravel ascoltava concerti, leggeva spartiti e ascoltava dischi. E che ammirava questa musica già parecchio tempo prima di compiere quella decisiva tournée negli Stati Uniti che gli consentì di conoscere finalmente da vicino quella musica e i suoi musicisti.

### **Codetta**

A mo' di conclusione, ci limiteremo a dire che i rilievi fatti non ambiscono a fare un bilancio o a trarre delle conclusioni complessive su Ravel compositore e sulla sua musica. A proposito dell'ultimo argomento toccato, il jazz, ci sono elementi nella musica di Ravel di grande interesse e fascino. Ma anche se può sembrare paradossale, il fascino maggiore non deriva tanto dalla novità, o dall'originalità, o dall'attualità, o, per converso, dalla maggiore o minore fedeltà del compositore nell'accostarsi a questo o quello stile. C'è un fattore più sottile di interesse – che è forse anche la ragione del fraintendimento di Hodeir. Lo studioso francese considerava Ravel necessariamente superficiale, in quanto riteneva che il compositore non si fosse “abbeverato” alle giuste fonti per poter conoscere il jazz nella sua autenticità. Il punto è proprio questo: Ravel non insegue nessuna autenticità. Nel suo lessico convergono con assoluta libertà i suoi amori di artista e di musicista, i linguaggi che hanno alimentato la sua formazione di artista e quelli che gli schiudono nuovi fantastici orizzonti. In altre parole per Ravel, la Spagna o l'America, il foxtrot o il blues, lo zortziko o la habanera, le canzoni greche o yiddish si equivalgono, appartengono al novero delle opzioni possibili per la costruzione di un linguaggio che deve rendere conto solo a se stesso e il cui fine è raggiungere il suo ideale di perfetta, meravigliosa artificialità. C'è ancora molto da riflettere su questo aspetto e su questo metodo di Ravel.



Maurice Ravel e Paul Whiteman nel 1928