

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

«Non sono un pianista». Ravel compositore alla tastiera: un repertorio in biblico tra avanguardia e tradizione

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/130363> since

Publisher:

Paragon

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



IL PIANOFORTE DI RAVEL

EDIZIONE INTEGRALE
DELLE OPERE PER PIANOFORTE SOLO
DI MAURICE RAVEL



Paragon

I Preziosi di Amadeus n. 5/2011
Periodico bimestrale - Data uscita: dicembre 2011

Poste Italiane sped. in A. P. - D.L. 353/2003 CONV. L. 46/2004,
art. 1, C. 1, LO/MI


Direttore responsabile: Gaetano Santangelo

Reg. Trib. di Milano n. 224/07 - editore: Paragon s.r.l.

Stampatore: Arti Grafiche Amilcare Pizzi - via A. Pizzi, 14 -
Cinisello Balsamo (MI)

Distr.: Parrini s.p.a. - via di Santa Cornelia 9 - Formello (RM)

- 9 INTRODUZIONE
Piloti e tastiere
di Gaetano Santangelo
- 10 LA VITA E LE OPERE
La bella menzogna
di Federico Lazzaro
- 24 LA MUSICA PER PIANOFORTE
Non sono un pianista
di Andrea Malvano
- 38 I CD
- 40 L'INTERPRETE
Roberto Cominati
di Massimo Rolando Zegna
- 46 BIBLIOGRAFIA
a cura di Federico Lazzaro

A black and white photograph of Maurice Ravel sitting at a piano in his apartment. He is looking towards the camera. The room has patterned wallpaper and a framed picture on the wall.

Maurice Ravel ritratto nel 1912 al pianoforte
nel suo appartamento parigino di avenue Carnot

NON SONO UN PIANISTA

Ravel compositore alla tastiera:
un repertorio in bilico tra avanguardia e tradizione

di ANDREA MALVANO

Pare che Maurice Ravel amasse andare in giro dicendo: «*Non sono un pianista*». Perlomeno questo è quanto emerge dalla testimonianza della violinista Hélène Jourdan-Morhange, che in ogni tournée lo vedeva soffrire alla sola idea di doversi sedere al pianoforte. Ma la cosa è piuttosto sorprendente se si pensa che Ravel si era formato proprio alla tastiera; nel suo *Schizzo autobiografico* leggiamo: «*Cominciai a studiare il pianoforte all'età di sei anni circa. [...] Nel 1889 fui ammesso al Conservatorio di Parigi, nel corso preparatorio per pianisti tenuto da Anthiôme, poi, due anni dopo, in quello di Charles de Bériot*». I suoi primi pensieri musicali presero forma proprio al pianoforte, e attraverso lo stesso strumento continuarono a plasmare una grossa parte della sua ispirazione.

Il punto è che Ravel probabilmente non si sentiva un pianista, o meglio, non si sentiva un pianista nel senso ottocentesco del termine: uno di quei musicisti che prima pensavano al pianoforte, e poi eventualmente all'orchestra. Il suo modo di ragionare partiva dalla tavolozza di colori, dall'esigenza di manipolare più materiale sonoro possibile, e poi solo in un secondo momento si riversava sulla tinta monocroma dello

strumento a tastiera; come se il bianco e nero in realtà fosse l'ultimo passaggio di un percorso estremamente variopinto. Ravel in sostanza non voleva sentirsi costretto al confronto con la grande tradizione pianistica del XIX secolo, non voleva essere considerato l'ultimo discendente di una generazione di compositori-pianisti che si sentivano spersi lontano dallo strumento prediletto. Per lui il pianoforte doveva essere un terreno tutto da scoprire, una miniera da cui estrarre nuove risorse: sonorità nuove, adeguate a una sensibilità musicale sempre più vicina alla natura espressiva delle arti figurative, forme nuove che non rischiassero di rimanere schiacciate dal confronto con le architetture cristallizzate del repertorio ormai divenuto "classico", affinità tutte da esplorare con mondi sonori paralleli (basti pensare alle influenze jazzistiche del *Concerto per la mano sinistra* o della *Sonata per violino e pianoforte*), riflessi visivi inconsueti, in grado di far viaggiare nelle direzioni più imprevedibili l'immaginazione del fruitore. Insomma Ravel diceva di non essere un pianista, un po' perché non si sentiva tecnicamente all'altezza di molti suoi colleghi (presenti e passati), ma soprattutto perché non voleva essere confinato nel terreno, sempre più cimiteriale all'inizio del Novecento, dei compositori nati, vissuti e morti sul pianoforte.

Naturalmente questo non vuol dire che la sua produzione specifica faccia tabula rasa del passato. Le influenze della tradizione si sentono nella musica di Ravel, eccome. Difficile non pensare al mondo profondamente visivo di Emmanuel Chabrier quando si ascoltano alcune pagine dei *Miroirs*; e del resto fu lo stesso Ravel a mettere le carte in tavola scrivendo, sempre nello *Schizzo autobiografico*, di aver spesso pensato all'autore di *España*, in particolare nella prima fase della sua produzione; a proposito della *Pavane pour une infante défunte* si sentì addirittura in dovere di fare autocritica per un'eccessiva adesione

al modello, come se il suo percorso creativo dovesse continuamente lottare contro un'«*ansia dell'influenza*» – per usare le parole di Harold Bloom – generata da Chabrier.

Anche il pianoforte di Liszt si sente spesso nelle sonorità di Ravel: non tanto in un virtuosismo che rappresenta un *unicum* nell'orizzonte musicale della Francia *début de siècle* (in particolare in *Gaspard de la nuit*), quanto piuttosto nella propensione a utilizzare la musica per raffigurare paesaggi suggestivi: soggetti diversi, senza dubbio, e pennellati con tratti estremamente originali, ma comunque immagini da disegnare nella mente dell'ascoltatore, proprio come se la musica fosse un'arte da vedere ancor prima che da ascoltare. Alla maturazione di questa sensibilità partecipò certamente anche il pianismo di Musorgskij, e in particolare di quei *Quadri di un'esposizione* che Ravel avrebbe fatto suoi grazie a una memorabile orchestrazione. Ma c'è ancora un'influenza da citare: quella di Franz Schubert. Fu lo stesso Ravel a dichiarare il suo debito a proposito delle *Valses nobles et sentimentales*; e il legame, inteso come ricerca dell'espressivo senza tuttavia rinunciare all'imperativo categorico della piacevolezza sonora (tipico in particolare degli *Improvisi*, delle *Sonate* e dei *Momenti musicali*), è ricorrente nell'opera pianistica di Ravel: un corpus che solo molto raramente si lascia dominare da forze violente e rudi.

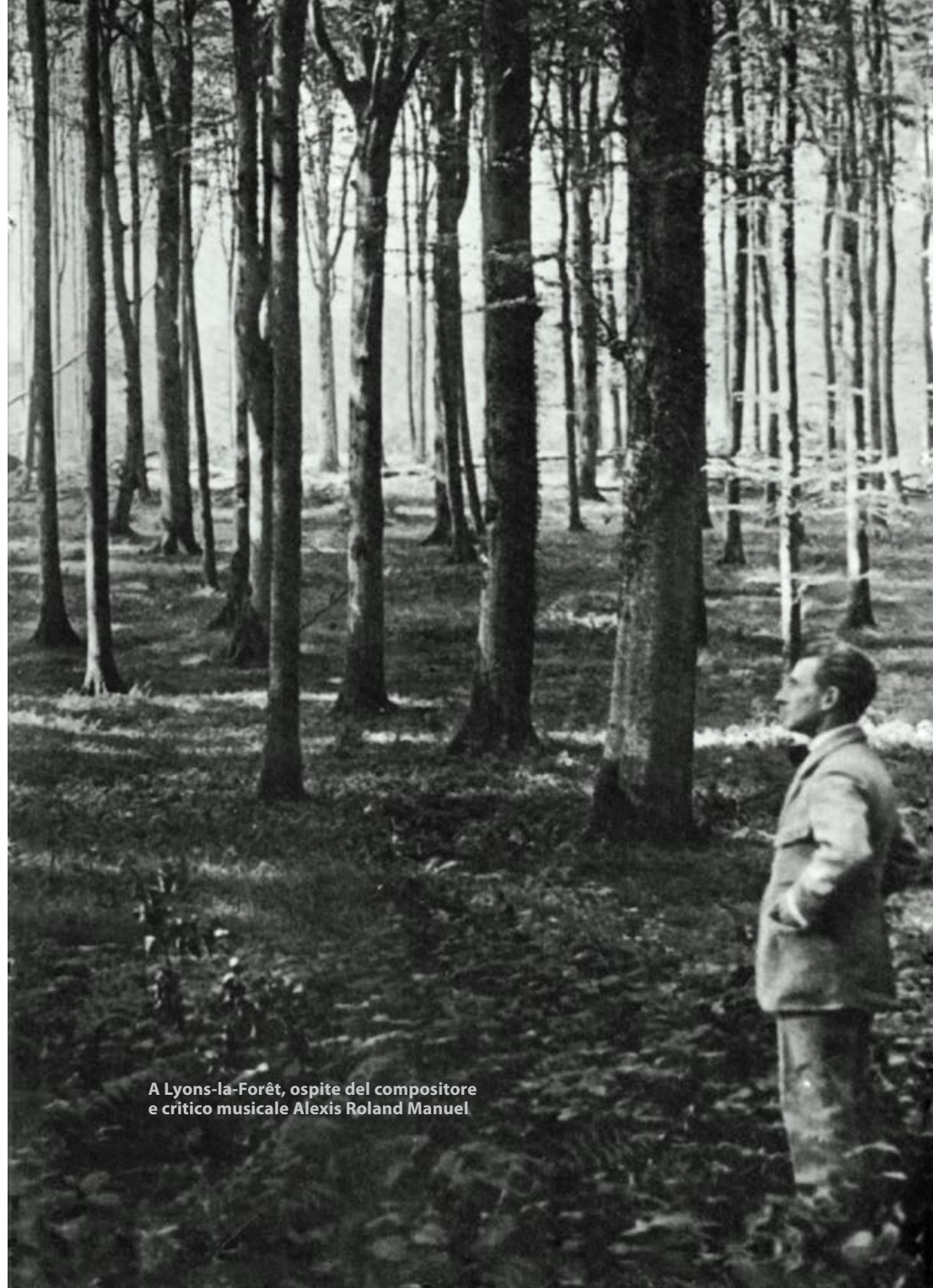
C'è dunque un bel po' di tradizione nello stile di Ravel. Ma stiamo parlando delle tipiche fondamenta che stanno alla base di un nuovo edificio; perché il repertorio in questione è ricco, ovviamente, di spinte originali, caratteristiche molto spesso evidenti già al primo ascolto, anche se non facili da identificare con precisione. E allora, una volta definiti i modelli, la domanda da porsi diventa quasi scontata: che cosa ci spinge a dire «*questo è Ravel*»?

Igor Stravinskij coglieva nel segno quando definiva Ravel un

«*orologiaio svizzero*», come se stesse parlando di un piccolo ingegnere, autore di una musica minuziosa in tutti i dettagli, una sorta di marchingegno mosso da decine di ingranaggi sofisticati. È esattamente così: tutta la musica di Ravel – e in particolare l'opera pianistica – dà l'impressione di funzionare come un meccanismo a orologeria; una sensazione che nasce da una deliberata ricerca della freddezza e del distanziamento emotivo, e nello stesso tempo dall'assenza di gerarchie interne, perché ogni elemento – anche il più minuscolo – ha un peso fondamentale nell'economia della composizione.

Altrettanto tipica di Ravel al pianoforte è la capacità di inventare straordinari giochi di cristalleria: ogni accordo, ogni frase, ogni disegno melodico ha qualcosa di vetroso e trasparente. Non è un'impressione timbrica affidata esclusivamente alla manualità dell'interprete – che comunque è tenuto a fare uno sforzo notevole per ottenere un suono così particolare – ma un effetto che viene fuori dalla stessa scrittura compositiva, con le sue idee così delicate da sfiorare continuamente i confini della fragilità.

Anche la cura del ritmo è certamente una specialità di casa Ravel: un'attenzione maniacale nei confronti del battito cardiaco che anima la composizione. Mai un'incertezza, mai un lineamento sfuggente; al contrario, sempre un calcolo maniacale dei valori necessari per far quadrare la misura. Ogni passaggio sfoggia una precisione aritmetica nell'organizzazione degli accenti musicali; e l'impressione è che l'elaborazione degli aspetti ritmici sia spesso un obiettivo prioritario del compositore. Ecco perché la musica di Ravel appare sempre sul punto di trasformarsi in danza: la quadratura ritmica, l'attenzione alla regolarità – pur nella complessità – delle pulsazioni svela spesso quel cromosoma basco, di origine materna, a cui Ravel non avrebbe mai voluto rinunciare.



A Lyons-la-Forêt, ospite del compositore e critico musicale Alexis Roland Manuel



A Oxford nel 1931, in occasione
del conferimento
della laurea *honoris causa* in musica

Poi c'è la liquidità. Ogni pagina pianistica colpisce per una sonorità fluida che ricorda i movimenti cangianti dell'acqua: un aspetto che si pone in fascinosa contraddizione con il suddetto rigore ritmico. Tale interesse era figlio di una stagione culturale che aveva eletto la dimensione liquida a filtro della realtà: basti pensare alle *Nymphées* di Monet o a *La Seine à Argenteuil* di Renoir; immagini che scelgono di riflettere nello specchio oscillante dell'acqua un intero universo umano. Ma Ravel non cerca di utilizzare lo stesso elemento naturale per guardarci attraverso, per cercare una nuova prospettiva sul mondo; la modalità scelta da Debussy, tanto per intenderci, in pagine come *La cathédrale engloutie* o *Reflets dans l'eau*. No, la sua intenzione è quella di mettere l'acqua al centro dell'obiettivo, senza vedervi necessariamente un riflesso di qualcos'altro: *Jeux d'eau* ne è la prova, con i suoi zampilli di note che non sottintendono affatto quella presenza fuori campo dell'uomo, che molto spesso aleggia nella musica di Debussy.

Tutto ciò è sostanzialmente subordinato a una delle prime peculiarità della scrittura pianistica raveliana: una straordinaria forza visiva che riesce a fissare immagini incisive nella mente del fruitore. A volte l'impressione è quella di sfogliare un album di fotografie: non si tratta dunque di un linguaggio assimilabile a quello maturato in seno all'arte figurativa degli impressionisti, ovvero la sistematica predilezione del colore rispetto alla forma e quindi delle immagini dai contorni sfuggenti. Ravel sembra più vicino alla pittura realista di Gustave Courbet, alla ricerca di atmosfere uniche e suggestive. Certo, la vocazione al descrittivismo era già stata una prerogativa dei compositori francesi, Chabrier e Charpentier in testa. Ma Ravel riesce a superare i suoi predecessori, non tanto nel lavoro su simbolismi ricercati, quanto nella capacità di fissare in musica immagini non preconfezionate o banali (come spesso



A New York nel 1928, alla festa per il suo cinquantacinquesimo compleanno: il primo a destra è George Gershwin, gli altri sono il compositore Manoa Leide-Tedesco, la padrona di casa, Eva Gauthier e il direttore d'orchestra Oscar Fried

accade nelle *Pièces pittoresques* di Chabrier): istantanee irripetibili di una realtà in movimento.

C'è un ulteriore aspetto, inoltre, da tenere in considerazione. L'opera pianistica di Ravel non è mai uguale a se stessa, ovvero ogni composizione è figlia di un istinto creativo differente. Davvero in questo caso si può parlare di un percorso orientato, che raramente torna sul già detto o su aspetti già esplorati. Il ciclo delle opere giovanili si chiude certamente con *la Pavane pour une infante défunte* (1899): dopo la *Sérénade grotesque* (1893) e il *Menuet antique* (1895) Ravel sceglieva di dedicare un ultimo omaggio a Chabrier, con una pagina che nelle sue intenzioni doveva ripensare all'antica tradizione della pavana, ma che tutti scambiarono subito per un mesto compianto funebre; non a caso il brano sarebbe stato utilizzato nel 1922 per accompagnare i funerali di Marcel Proust.

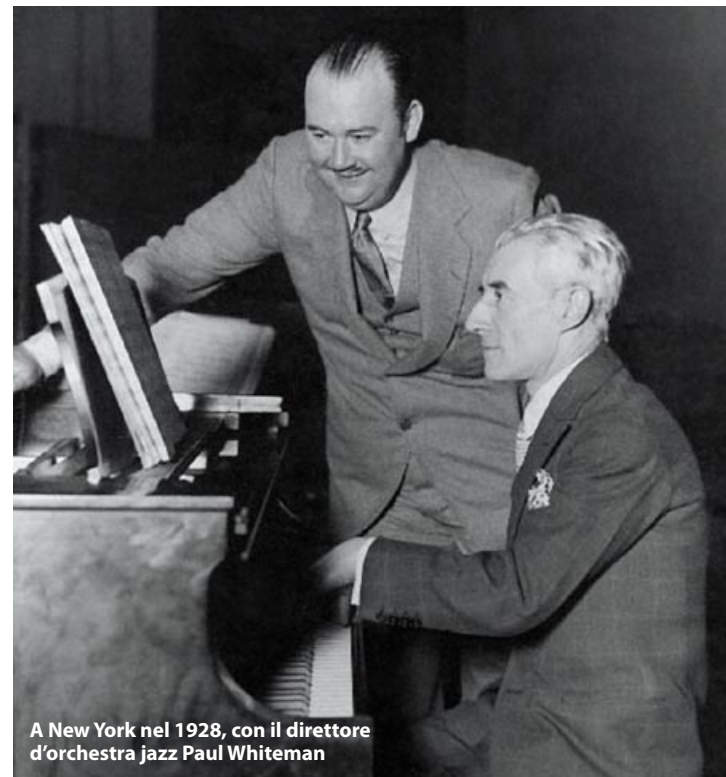
Dopodiché fu *Jeux d'eau* (1901) ad aprire le porte del nuovo secolo e nello stesso tempo del linguaggio raveliano. La natura semantica del pezzo, probabilmente, non va molto oltre l'esplicito modello lisztiano di *Jeux d'eau à la villa d'Este*: sarebbe una forzatura volervi vedere dentro a tutti i costi qualche riflesso del pensiero simbolista. Ma il linguaggio pianistico, certamente all'avanguardia, avrebbe fatto scuola nell'ambiente musicale parigino, lasciando un segno anche in Debussy, che nel 1902 non aveva ancora scritto pagine davvero memorabili per lo strumento a tastiera. A dominare sono proprio quelle scale modali con cui i compositori del Novecento avrebbero costruito gran parte delle loro opere, un'armonia defunzionalizzata ormai definitivamente pronta per ingannare i vincoli del sistema tonale e melodie che si rifiutano di calcare il centro della scena, per lasciare il posto alla nuova forza espressiva del materiale connettivo.

Il saluto al nuovo secolo di *Jeux d'eau* fu seguito da una sorta di

congedo dal passato: la *Sonatine* nacque nel 1905, con la chiara intenzione di ripensare al mondo clavicembalistico, quando la sonata non era ancora il cavallo di battaglia di Mozart e Beethoven. La forma, articolata in tre movimenti, allude senza dubbio alla tradizione; anche se l'impressione è quella di trovarsi di fronte a una sorta di scheletro della struttura che più di tutte aveva prodotto ridondanze nel corso dell'Ottocento; e il lessico è ormai lo stesso di *Jeux d'eau*, grazie a una scrittura che è un gioiello di modernità controllata, sempre attenta a non eccedere nella rischiosa direzione dell'avanguardia.

Il caso dei *Miroirs* (1905) offre un'occasione ideale per chiarire il parallelismo tra Debussy e Ravel: due autori che non sono da considerare né sovrapponibili, né da distinguere in maniera manichea. Certo, il lessico pianistico è per molti versi analogo, ma la sintassi è molto diversa (Debussy predilige la frammentazione e la discontinuità, mentre Ravel sceglie percorsi continui e lineari), e la semantica prende spesso vie opposte (il simbolismo tutto parole non dette di Debussy ha poco in comune con la chiarezza comunicativa di Ravel). Il confronto tra i *Miroirs* di Ravel e le *Images* di Debussy forse sintetizza bene la distanza tra i due compositori: da una parte specchi (*miroirs*, appunto) di una realtà concreta da riprodurre in tutta la sua forza espressiva, dall'altra immagini (*images*) che appaiono deformate dal filtro soggettivo della memoria.

Le opere di esplicita ispirazione letteraria meritano poi particolare attenzione. Ravel non era affamato di libri come alcuni dei suoi contemporanei, ma soprattutto non frequentava gli autori che stavano plasmando l'orizzonte culturale della Parigi di inizio Novecento: non si sarebbe mai sognato di frequentare i celebri "Mardis" di Stéphane Mallarmé, e più in generale non subiva passivamente l'influenza dei grandi poeti simbolisti o ermetici. Le *Valses nobles et sentimentales* (1911) recano sul



frontespizio due versi di Henri de Régnier («*Il piacere delizioso e sempre nuovo di un'occupazione inutile*») e alludono al mondo della danza senza vedervi particolari incrinature esistenziali; così come *Gaspard de la nuit* traduce in musica tre poemetti firmati dal poeta di inizio Ottocento Aloysius Bertrand, testi che spiccano per un'ispirazione visionaria e gotica, senza dubbio molto fuori moda ai primi del Novecento. Eppure, nonostante una scarsa propensione per la letteratura all'avanguardia, Ravel riesce ad aggiornare versi indiscutibilmente *rétro* allo stile pia-



Ravel con Vaslav Nijinsky
nell'appartamento di avenue Carnot

nistico del suo tempo. Il primo poemetto di *Gaspard de la nuit*, *Ondine*, racconta i sortilegi incantatori di una ninfa acquatica; e la musica lavora proprio sulla liquidità sonora esplorata in *Jeux d'eau* e *Une barque sur l'océan*. *Le gibet* trasforma la scena in un quadro crepuscolare dalle tinte raccapriccianti, da eseguire rigorosamente “senza espressione alcuna”. Quindi *Scarbo* sfrutta tutte le risorse sonore del nuovo pianismo (tremoli nei registri estremi della tastiera, accordi eseguiti in maniera percussiva, contrasti parossistici) per rendere il temperamento sinistro di un nano dagli occhi iniettati di sangue.

Resta solo da esaminare il confronto tra Ravel e il passato. I due *A la manière de...* sono eleganti simulazioni dello stile di Borodin e Chabrier; il *Menuet sur le nom de Haydn* è un garbato brano d'occasione composto nel 1909 a cento anni dalla

morte del compositore austriaco. Ma è il *Tombeau de Couperin* (1917) l'opera che segna il più interessante sguardo *à rebours* di Ravel: «Un omaggio non tanto al solo Couperin», scrisse lo stesso compositore, «quanto all'intera musica francese del XVIII secolo». L'opera è dedicata a un gruppo di amici tragicamente scomparsi durante la Prima Guerra Mondiale. Ma la scrittura pianistica predilige alla malinconia della riflessione funebre un richiamo all'ordine formale e stilistico del Settecento: non a caso l'architettura generale del *Tombeau* è quella di una suite, ovvero una serie di danze tipiche della tradizione rococò. Ravel nel 1912 aveva ascoltato Wanda Landowska riproporre Bach al clavicembalo, e qualcosa di quelle sonorità cristalline filtra nella scrittura pianistica del *Tombeau*. Si tratta tuttavia di un neoclassicismo sostanzialmente ap problematico: il passato non pesa sulla riflessione estetica, anzi diventa un tesoro di risorse espressive ideale per trovare emancipazione dal presente, da quelle folate di retorica che per anni avevano soffiato su Parigi. Ripensare al passato per Ravel voleva dire ritornare a un ideale di semplicità che si era estinto nel corso dell'Ottocento: non era un disperato sforzo alla ricerca di un'originalità estetica compromessa dal peso delle generazioni precedenti.

Proprio il caso del *Tombeau* ci obbliga a ritornare sul tema della portata sinfonica del pianismo raveliano: l'opera fu trascritta per orchestra dall'autore qualche anno dopo; e la stessa situazione si sarebbe verificata per molte altre opere appartenenti allo stesso corpus (*Une barque sur l'océan*, *Alborada del gracioso*, *Pavane pour une infante défunte*, *Valses nobles et sentimentales*). Niente di sorprendente, perché stiamo parlando di una scrittura pianistica che allude continuamente alla timbrica versatile di un ampio organico. Ravel non sapeva comporre limitando la sua ispirazione a un solo strumento: ed era forse proprio per questo motivo che andava in giro dicendo: «non sono un pianista». □