

*Maurice Ravel*

CONCERTO PER LA MANO SINISTRA



Quida all'incisione fonografica  
della pianista Jacqueline Blancard  
e dell'Orchestra Filarmonica di Parigi  
diretta dal maestro Charles Münch

a cura di

*Alberto Mantelli*



DISCHI FONIT

Serie Polydor  
Milano

Maurice Ravel

CONCERTO PER LA MANO SINISTRA

Guida all'incisione fonografica  
della pianista Jacqueline Blancard  
e dell'Orchestra Filarmonica di Parigi  
diretta dal maestro Charles Münch

a cura di

*Alberto Mantelli*

FONIT - FONODISCO ITALIANO TREVISAN  
MILANO

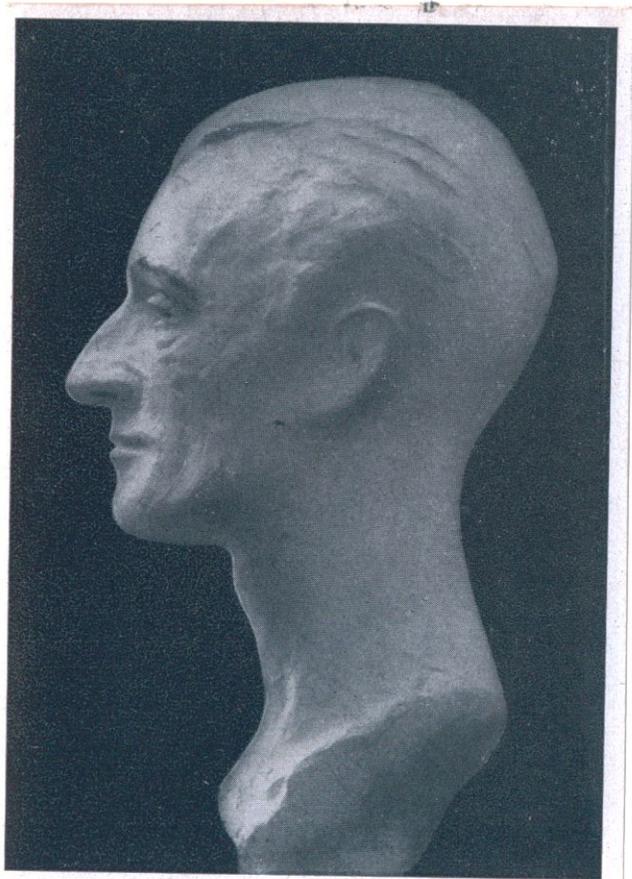
COLLANA DI GUIDE FONOGRAFICHE

diretta da Luigi Rognoni

N. 8

Edizione di 600 esemplari numerati  
dal' 1 al 600 e di 10 esemplari  
fuori commercio contrassegnati  
dalla lettera A alla lettera L.

Esemplare E



Ravel in una scultura  
di M.me Fernand Ochsé

## I

Gli inizi dell'attività creatrice di Maurice Ravel (1875-1937) hanno luogo sotto l'influsso di quelle correnti di gusto e di cultura che dominano e chiudono nei loro termini l'arte debussiana: l'impressionismo e il simbolismo. Tuttavia i tredici anni che separano la nascita di Ravel da quella di Claude Debussy (1862-1918) bastano a porre in essere nel nostro musicista, fin dai suoi primi lavori, i chiari presupposti di nuove esigenze di gusto, di una nuova volontà espressiva. Se l'atmosfera culturale entro cui si muove l'arte debussiana è per una parte quella dell'impressionismo, specie nei suoi primi lavori, e per una parte maggiore quella del simbolismo; in Ravel questo rapporto di influenze si fa ancora più evidente, nel senso che l'impres-

sionismo non è ormai più che una fuggevole ombreggiatura. Ma nei termini del gusto simbolista Ravel trova quegli elementi di superamento che lo porteranno, verso il 1911, ad affiancarsi alle nuove correnti della musica europea e a trovarsi nel dopoguerra non su posizioni superate — come non avrebbe stupito se così fosse accaduto — ma su posizioni parallele a quelle dei musicisti appunto della guerra (1914-18) e del dopoguerra.

L'equivoco di una classificazione di Ravel al seguito della grande personalità artistica di Debussy è valso per molto tempo, se non a diminuirne la portata creativa, quanto meno a illuminarlo di una luce inesatta che inevitabilmente ne travisa i lineamenti. Per ciò insistiamo su un chiarimento che non può dirsi superfluo solo perchè concernente una constatazione ormai acquisita e pacifica da parte degli studiosi.

Nelle sue opere più caratteristiche e soprattutto a partire dalle *Valses nobles et sentimentales* per pianoforte (1911) Ravel va oltre l'esperienza debussiana. La sua arte è caratterizzata da una visione più organica del mondo sonoro, dalla coscienza della nuova funzione dell'elemento lineare (melodico) nella musica. E ciò sarà pienamente in atto quando la sua espres-

sione melodica avrà raggiunto il più alto grado di purificazione e di liberazione: momento che si può identificare con la composizione dei *Trois poèmes de Mallarmé* (1913).

In Debussy l'elemento melodico e l'elemento armonico, entrambi in funzione reciproca, si presentano in una forma fluttuante e indefinita. Gli accordi si concatenano senza esser legati da una logica stretta e rigorosa; singolarmente presi essi creano un alone sonoro, una zona di vibrazione che autorizza infiniti accostamenti. A sua volta la melodia, non essendo sottolineata da una successione armonica rigorosamente logica, si dispone sulle macchie sonore degli accordi senza chiuderne i contorni col giro della propria linea. In Debussy inoltre è tipica una estrema motilità ritmica (che non è assenza, ma spezzatura di ritmo); mentre in Ravel il ritmo si irrigidisce in formazioni regolari e persino schematicamente uniformi: si pensi alla *Rapsodia spagnola* (1907), alla *Valse* (1920), al *Bolero* (1928).

Ravel non possiede quella sensibilità estremamente vibratile, quella recettività sensibile che è caratteristica di Debussy e che dona alla sua scrittura una mirabile compiutezza poetica ed evocativa. Il paesaggio, l'ora del giorno e della stagione divengono l'equivalente di uno stato

d'animo; il grande stile pianistico che suggella un complesso di stati d'animo come quelli da cui son nate le pagine debussiane — quali *Jardins sous la pluie*, *Reflets dans l'eau* e molti *Preludi* — va oltre le possibilità creative di Ravel. In questi la miracolosa penetrazione sensibile del mondo esterno, caratteristica di Debussy, è sostituita da una coscienza più acuta della sonorità pura, dei valori costruttivi della pagina di musica. In linea di massima Ravel prende le mosse da una preoccupazione di ordine formale. La pagina debussiana si giustifica, nei confronti della sua struttura, con lo stesso svolgersi dell'ispirazione; nasce e si sviluppa con una spontaneità vegetale: a volte si scorgono simmetrie e corrispondenze tra gli episodi, a volte lo sviluppo è puramente fantastico. Per contro Ravel tende a preordinare una struttura entro la quale si chiuda la composizione: in questo senso fin dalle sue prime opere (*Jeux d'eau* per pianoforte, ad esempio) egli va oltre la posizione stilistica debussiana e si collega ai dati e ai caratteri della nuova musica europea quali dal 1910 in avanti si verranno delineando.

Tale volontà costruttiva si risolve inoltre nel gusto per il particolare prezioso e raffinato, nella tendenza a risolvere talora il valore lirico di una pagina nella sua astratta bellezza sonora.

Ravel è finissimo cesellatore, imperterrito artigiano della battuta. Anche qui ci troviamo di fronte a una conseguenza dell'estetica e della pratica debussiana che Ravel porta a conclusioni totalmente autonome e originali, indipendenti da quel che può esserne stata la fonte, il punto di partenza. Mentre il musicista lavora a raffinare una sonorità scopre il valore plastico degli accordi; egli rompe con le sonorità evanescenti di Debussy e si avvia per la strada della dissonanza dura, chiusa in se stessa, senza via d'uscita, che ha funzione di accordo statico, immobilizzato nella traduzione di un'immagine. L'uso raffinato delle appoggiature, che fu definito « le culte de la note à côté », e che deriva da una accanita e sottile analisi della materia sonora, si trasforma tra le mani stesse del musicista in una ricerca di ordine formale operata sugli elementi del linguaggio musicale. E qui è da vedersi una reazione al debussismo la quale ci porterà a degli accordi paralizzati nelle loro irrimediabili dissonanze e all'emancipazione della melodia come elemento autonomo — termine finale dell'evoluzione stilistica di Ravel.

Il gusto per il particolare raffinato e prezioso, le milligrammate dosature di suono, che or ora si diceva, sono una caratteristica costante dell'arte raveliana; ma spesso anche, portate a una

più viva e quasi paradossale tensione, divengono il termine di una dialettica di cui l'altro termine è l'espansione sentimentale, l'apertura di canto, « le coeur mis à nu ». Qui sta uno dei più sottili e pungenti fascino, uno dei tratti più emozionanti dell'arte di Ravel. Armata del più chiuso pudore, difesa da un senso scaltrissimo di ironia nei confronti di ogni espansione sentimentale, la sua musica quando si schiude in un'inflessione commossa rivela una forza di penetrazione inarrivabile, una potenza emotiva inaspettata. Scrive Wladimir Jankelevitch (1):

Ravel non era in acciaio come gli orologi dell'*Heure Espagnole*, ma al contrario aveva dalla nascita quella doppia e terribile sensualità — sensualità armonica, sensualità melodica — che le fate depongono nella culla dei musicisti. In realtà, Ravel è terribilmente impegnato e imbrigliato; partecipa di questa stessa commedia di cui non voleva essere che lo spettatore; egli, il Testimonio, la Coscienza, il grillo di Spagna e che so io, eccolo innamorato come un pover'uomo. Dove è dunque il suo sangue freddo? e la sovrana ironia?

Queste evasioni del sentimento fuori della costrizione di una disciplina che col suo spietato rigore, con la sua lucida intelligenza si sforza di attutire e di contenere i moti del

---

(1) *Maurice Ravel*, Parigi 1939, pag. 113.

cuore, sono ora dei toccanti squarci nel tessuto della pagina raveliana, ora invece una sorta di tenera bruma che vi aleggia sopra. Col trascorrere degli anni inoltre questi momenti assumono un carattere più appassionato e, per così dire, più maschio; non solo ma tendono ad allargarsi e ad approfondirsi. In questo senso la guerra accentua questo modo di essere del musicista: si direbbe che lo sconvolgimento di animi e di cose dell'immenso e tragico conflitto abbia allentato — se pur senza mai annullarle — tutto quel complesso di inibizioni. E' come un disgelo interiore, un'onda di fondo che più vigorosamente e con più tumulto di spume si frange sulla riva del mare. Le opere del tempo di guerra per prime risentono di questa evoluzione: il *Trio* (1914), il *Tombeau de Couperin* (1914-17) e la *Valse* (1919). Il musicista si impegna più a fondo: ora è un canto più spiegato e, diciamo pure la parola — anche se nei confronti di Ravel suoni pericolosa — appassionato; ora è una tenerezza che declina verso un accento più pungente e più penetrante che si incide nel nostro animo. Ormai non leggeremo più sul frontespizio di un'opera di Ravel un motto simile a quello delle *Valses nobles et sentimentales*: « le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile ». E' la frat-

tura che si stabilisce nel 1919 con la *Valse*. Dopo il *Tombeau de Couperin* con che il grande musicista onorava la memoria di alcuni compagni caduti in guerra, viene lo « Sturm und Drang » di Ravel. Uscito dai cancelli d'oro delle *Histoires naturelles* e di *Daphnis et Chloé*, una nuova romantica volontà di liberazione esplose nell'animo del musicista. Se nelle *Valses nobles et sentimentales* si coglieva tutto un trasparente contrappunto di carezzevoli tenerezze, di sottile ironia, di misurata passione quasi che un mondo lontano potesse, in virtù di una magia, ricomporsi in una nuova pacifica vibrante dimensione; nella *Valse* si specchia lo stato d'animo di chi volgendosi constata che alle sue spalle i ponti sono crollati. Incatenate in un ritmo inesorabile, riminescenze di Schubert e di Johann Strauss appaiono e spariscono inseguendosi: è una gemente coralità, una corsa affannosa. Risuona un tragico senso di disorientamento, di fuga disordinata, un S.O.S. angoscioso.

Nella produzione di Ravel la *Valse* segna una punta che tocca una zona confusa e tumultuosa dell'animo quale non s'era data fino a quel momento e quale non si darà più in seguito. E' un'opera tuttavia che indica con una magnetica sensibilità una condizione spirituale e psico-

logica quale in quegli anni di fine guerra e di immediato dopo guerra stava attraversando la arte e la cultura europea.

Di qui in avanti l'espressione di Ravel si fa più calda, più umanamente impegnativa. Quell'estetismo, che era connaturato alla posizione simbolista del maestro e che dopo il sanguinoso dramma della guerra europea avrebbe rivelato una posizione morale superata, si arretra e diviene ormai non più che un atteggiamento secondario e di poco rilievo.

E' sintomatica a questo punto la disposizione di spirito con la quale il musicista si accosta al teatro, ben diversa da quella che nel 1917 aveva presieduto la creazione dell'*Heure espagnole*. Il disumano distacco che nell'*Heure espagnole* poneva in essere delle metamorfosi d'anime tra i personaggi della commedia e gli orologi e gli automi, cede nell'*Enfant et les sortilèges* ad una delicatissima sensibilità, a un traboccante senso umano che giunge a fare del dialogo tra il Bambino e la Fata un casto e ardente duetto di amore. Il tono fantastico e sognante della breve opera acquista a tratti un subitaneo e penetrante calore umano. La Fata e gli animali vittime del capriccio del Bambino, il Bambino a sua volta vittima della magica sommossa notturna degli animali, hanno portato per la pri-

ma volta Ravel sulla soglia del pianto. La compassionevole e tragicomica figura di Don Chisciotte, vittima di ogni sorta di disavventure, desterà di nuovo nel musicista degli accenti profondamente commossi quando nel 1932 scriverà la sua ultima pagina, le *Trois chansons de Don Quichotte à Dulcinée*.

## II

Il *Concerto per la mano sinistra* per pianoforte e orchestra fu compiuto da Ravel nel 1931 insieme all'altro *Concerto* pure per pianoforte, che ne è gemello. I due lavori infatti furono concepiti e realizzati contemporaneamente e destinati l'uno al compositore stesso che avrebbe dovuto sedere al pianoforte alla prima esecuzione, e che a un certo momento rinunciò essendosi convinto che le proprie possibilità pianistiche non erano all'altezza del compito, l'altro al pianista austriaco Paul Wittgenstein mutilato del braccio destro a causa di una ferita di guerra. La prima esecuzione del *Concerto per la mano sinistra* ebbe luogo a Vienna il 27 novembre 1931.

Non mai come in questo lavoro — se non

forse nelle *Trois chansons de Don Quichotte à Dulcinée*, immediatamente successive — Ravel ha ceduto ad una così aperta espansione canora. Lo stesso *Bolero* che gode di una equivoca e spesso poco lusinghiera popolarità, si svolge su di un piano di astratta sonorità, di ricerca quasi metafisica di una fuga prospettica fatta di puri timbri inseriti su un progressivo ed unico crescendo. Nel *Concerto* non troviamo quei repentini e strategici interventi di pura intelligenza che congelano e mascherano all'improvviso quella piega troppo cordiale e canora che la penna del compositore pareva stesse prendendo. Qui l'espansione del sentimento cresce e si sviluppa nei successivi episodi che costituiscono il *Concerto* in una sorta di girar su se stessa della materia musicale che a questo modo si riscalda e acquista una vibrazione sempre più intensa; episodi che procedono secondo un crescendo il quale si rompe e cede ad una nuova ascesa dinamica e così via. Ma tali fratture non avvengono prima che il massimo della curva dinamica sia raggiunto, sebbene proprio a quel punto: e non ha luogo così quell'intervento ironizzante e derisorio che è tipicamente raveliano.

A stretto rigore però non si può dire che anche qui non vi sia stata una sorta di partito preso da parte del musicista, il più paradossale

di tutti quelli coi quali abbia giocato Ravel: il partito preso della grande sonorità. Le possibilità sonore della mano sinistra di fronte a quelle delle due mani sono ovviamente ridotte di più del cinquanta per cento. Ed ecco in questo *Concerto* svilupparsi una pienezza ed una potenza di suono assai superiori che non nel *Concerto* per le due mani. Là era un suono gracile e cameristico, qui il volume sonoro della grande orchestra sfruttata al massimo del suo rendimento fonico.

A questo punto delle nostre considerazioni occorre un chiarimento al fine di evitare un equivoco che sarebbe infondato ed erroneo. La posizione di raziocinante intelligenza che Ravel ha sempre conservato nei confronti del proprio lavoro non deve indurre a vedere in lui un freddo manipolatore di suoni, mosso soltanto da impulsi intellettuali, vivente nella più assoluta aridità spirituale. In realtà non d'altro si tratta che della reazione di uno spirito lucidamente consapevole contro un impulso oscuro e istintivo verso una temuta troppo facile emotività melodica, spesso tesa in agguato e contro la quale il musicista si tiene in perenne posizione di difesa. Si direbbe che egli tratti la propria ispirazione con la cautela con cui si tratterebbe un esplosivo pericoloso. E la grande forza e la

grande suggestione della musica raveliana risiede proprio nella sua perfettissima misura, nei cui termini si incidono momenti di una vertiginosa acutezza emotiva, di una saldissima concentrazione canora.

Qui, nel *Concerto per la mano sinistra*, il pericolo intravisto dal musicista fu che risultasse una quasi inevitabile esilità di suono dovuta al fatto che la parte del pianoforte era affidata ad una mano sola. Ed ecco saltar fuori e correre ai ripari due tra i più vivaci spiritelli che imperano nello spirito e nella fantasia di Ravel: il gusto della contraddizione e il gusto dell'impostura. Il rendimento sonoro della mano sinistra sul pianoforte sarà forzato al massimo delle sue possibilità dal punto di vista della potenza di suono come da quello della massima simultanea estensione sulla tastiera. Non solo, ma il pianoforte sarà gettato allo sbaraglio preferibilmente da solo senza alcun appoggio orchestrale che ne mascheri e ne sorregga la grave minorazione. L'orchestra a sua volta non si risparmierà punto, ma sarà anzi tra le più piene e sostenute che abbia concepito Ravel. In sostanza si direbbe che il musicista si sia proposta una linea di condotta in questi termini: se gioco ha da essere, si gioca sino in fondo senza risparmiarsi e senza evitare i pericoli, ma ricercandoli.

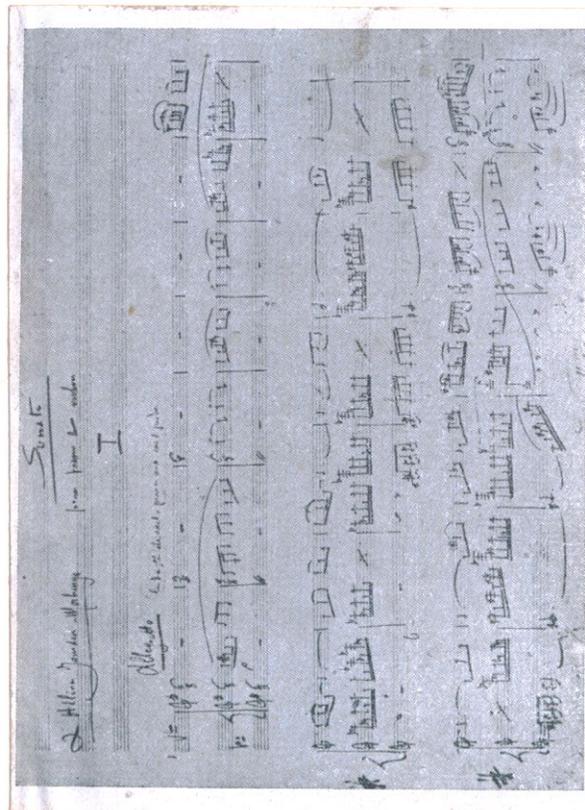
Alla vigilia dell'esecuzione Ravel dichiarava a un giornalista che l'intervistava per conto del *Daily Telegraph*: « In un'opera di questo genere l'essenziale è dare non l'impressione di un tessuto sonoro leggero, ma quella di una parte scritta per le due mani ».

Questa è la storia esterna del *Concerto in re*, quella che se ne potrebbe anche dire l'aneddotica: ciò che si volle e ciò che non si volle fare dal musicista. Ma che son tutte ragioni incidentali di fronte alla vera sostanza musicale del lavoro, il quale, se pure è passato attraverso all'avventura di spirito forse più curiosa del compositore, resta ormai quello che è; non da altro sostenuto che dai suoi puri valori d'arte e staccato da tutte quelle provocazioni di ordine tecnico o persino strettamente intellettualistico (come quella di aver voluto ad ogni costo mascherare la minorazione imposta al pianoforte) che han presieduto alla sua nascita.

Una delle più straordinarie virtù musicali di Ravel consiste nel fatto che, nonostante i più diversi apriorismi di ordine tecnico e le più paradossali autoimposizioni di che egli dissemina il proprio cammino, la sua musica non risente mai di tali avventure di laboratorio, ma fluisce con la più incantevole e spontanea immediatezza. Tutto questo complesso di motivi in-

tellettuali è parte integrante della personalità artistica di Ravel che è musicista la cui pagina non è affatto meno spontanea e liricamente tesa della pagina gettata sulla carta da uno qualsiasi dei musicisti devoti al cosiddetto demone dell'ispirazione. Ed ecco che al di là di tutte queste ragioni il *Concerto per la mano sinistra* appare una delle opere raveliane in cui più ampi e pieni si spiegano i valori melodici e le vaste campate degli episodi. Il vecchio motto di Verlaine, che Ravel aveva fatto suo — e quanto rigorosamente! — « prends l'éloquence et tord lui le cou », qui fu messo da parte. In fondo, a ben guardare nella psicologia di questo musicista, ci si sarebbe dovuto stupire di più che non avesse giocato, tra le molte, anche questa carta, piuttosto che del contrario. Anche se, di tutte, era la più paradossale e inaspettata; ma per ciò appunto.

Ed ecco Ravel comporre con questo *Concerto* una sorta di elogio dell'eloquenza. Ma c'è ben altro in quest'opera e che la colma di un'ampia e profonda emozione. Qui forse, più che in ogni altro lavoro degli ultimi anni di Ravel, si spiega quella tendenza, delineatasi nel dopoguerra, verso una più aperta e cordiale espansione emotiva (salvi sempre tutti quegli inmancabili interventi del più intransigente gusto



Autografo di Ravel

e di una ironica intelligenza). Da queste pagine si leva il senso di una malinconia profonda e accorata, una sorta di vasto lamento. Qui trova una via d'uscita e si effonde quella tristezza che era innata nel musicista e contro la quale egli aveva combattuto con le più sottili armi dell'intelligenza per salvare un pudore che si sarebbe ritenuto offeso se avesse dovuto anche minimamente cedere e arrendersi. Il partito preso di imporsi un linguaggio eloquente non è altro forse che l'estremo dei molti tranelli tesi dall'intelligenza di Ravel: ora a lui stesso. L'alibi, sia pure di bizantina sottigliezza, è creato. Ancora una volta il pudore di scoprire troppo del proprio animo è salvo: a quel pianoforte minorato il compositore impone di dare il doppio di sé e così all'orchestra affinché costringa e trascini lo strumento solista. Con un atto di supremo gusto e di paradossale intelligenza Ravel solleva un velo e scopre del suo animo ciò che mai prima forse aveva svelato.

Quella fondamentale malinconia che sta sotto a tutta l'opera di Ravel e che solo nella lontana *Pavane pour une infante défunte* si era sgraziatamente scoperta risolvendosi in un fare dolciastro e lezioso (che il musicista per altro non si perdonò mai), negli ultimi lavori affiora con una dignità che è il frutto di tutta

l'esperienza umana e musicale dell'artista. Ma negli anni del *Concerto*, cioè intorno al 1930, al fattore naturale dell'evoluzione interiore del musicista, già chiaro dieci anni prima, al tempo della *Valse*, si aggiunge un altro drammatico fattore: la malattia. In quel periodo si annuncia quella malattia cerebrale — con ogni probabilità e a quanto si sa un tumore — che sette anni dopo, nel 1937, avrebbe portato Ravel alla morte. Perfettamente lucido e consapevole, ma lesa nelle sue possibilità creative, egli continua a vivere immobilizzato nella più sublime delle sue facoltà (« J'ai encore tant de musique dans la tête... » disse una sera dell'estate 1937, rompendo in singhiozzi, all'amica Hélène Jourdan-Morhange) fino alla tragica conclusione dell'estremo intervento chirurgico che precedette immediatamente la morte.

## III

A tempo « Lento » (3/4) sull'oscuro e confuso mormorio di un arpeggio fitto e uguale dei contrabassi, il contrafagotto, nei suoi registri più profondi, enuncia il 1° tema del *Concerto*:

I  
96045 - A

di una solennità grave e declamata nella sua dignitosa e ampia voluta. Terminata l'esposizione del primo tema, i corni enunciano « piano » il 2° tema:



E' un appello lungo che risuona lugubre con

angoscia lamentosa. E' forse la prima volta che Ravel si abbandona a un'espressione così impegnativa e scoperta, a un accento che si colora dell'intimità di una confessione. Solo la melodia che lo precede e che immediatamente lo segue, con quella sua lieve ombreggiatura di spagnolesca ridondanza, ne smorza alquanto una troppo segnata accoratezza, che resta così detta e non detta, allontanata con un gesto impercettibile di reticenza. Come i corni chiudono questa frase, riprende il primo tema affidato ai contrabassi e al contrafagotto, un'ottava più alta della prima volta, con un timbro pertanto meno fantomatico e sinistro. Poi, vieppiù schiarendosi, il tema passa successivamente ai violoncelli e al clarinetto basso, alle viole e al corno inglese, ai violini e al clarinetto dove si fissa in un disegno uniforme che ne costituisce una variante. Su tale sfondo sonoro, che più oltre impegna altri fiati (prima l'ottavino, poi un altro clarinetto e poi l'oboe) e a cui si aggiunge un fitto arpeggio delle viole e dei violini, riappare l'appello del secondo tema. Affidato ora inizialmente a un trombone e ad una tromba all'ottava e quindi a due trombe, sempre all'ottava, se non ha più il colore sinistro che gli attribuivano i corni, assume per contro un carattere più penetrante e drammatico. Que-

sta che può dirsi l'esposizione del *Concerto* si sviluppa secondo il seguente schema dinamico: « mezzo piano » (esposizione del 1° tema), « piano » (esposizione del 2° tema), « pianissimo » (ripresa del 1° tema) che cresce fino al « forte » (ripresa del 2° tema) e che in ultimo si allarga a un « fortissimo » repentinamente troncato.

Dopo il vuoto di una breve pausa cade la prima nota del pianoforte che eseguisce una fragorosa cadenza la quale percorre la tastiera verso il basso con un disegno in ottave e quindi la risale arpeggiando. E' un'imperiosa e impeccabile presa di possesso che fa il pianista del proprio strumento, senza bravate di arida virtuosità, senza « gigionismi ». (Ciò che dispiace, a quanto pare, al dedicatario del *Concerto*, il pianista Wittgenstein, il quale ebbe il torto di non aver capito questa musica e il cattivo gusto di alterarne la nobile compostezza inserendovi passi di bravura per fare della propria mutilazione uno spettacolo da circo). Ora il pianoforte riprende il 1° tema (es. n. 1) alquanto modificato nella sua linea e più ampiamente svolto, non più monodico come alla sua esposizione, ma sotto la forma di una successione di accordi. A questo modo esso si precisa nel suo significato flettendo verso dei valori di una

più intima espressività che assorbe quel carattere decorativo e un poco gesticolante che aveva all'inizio. E' una corta di attrazione che l'atmosfera del 2° tema (es. n. 2) esercita su quella del 1° e che tosto si concreta in modo ancor più evidente quando, dopo un breve arabesco ascendente di arpeggi, il pianoforte espone un 3° tema che è la risultante della fusione del 1° e del 2° tema:



Dopo aver enunciato per tre volte questo nuovo motivo, il pianoforte rompe in una cadenza che, dopo aver impegnato simultaneamente i registri alti e bassi dello strumento, ne percorre tutta la tastiera verso il basso con un fitto arpeggio e quindi verso l'alto con un veloce glissando. Di nuovo sola, l'orchestra riprende la frase iniziale del pianoforte con una sonorità potentissima e che progressivamente cresce di violenza fino a un vertice sonoro che si mantiene per poche battute e poi in poche battute decresce per far posto di nuovo al solista.

2  
96045 - B

A tempo « più lento » del precedente, il pianoforte espone una nuova lunga accorata melodia (4° tema):



squisitamente pianistica nella sua simultaneità di ritmo binario e ternario e che non passerà, come gli altri temi, all'orchestra. E' una delicatissima parentesi di gracile suono e di aceree armonie che oppone la sua aggraziata malinconia, la sua mormorata tristezza alla divampante violenza sonora che poco prima si era scatenata nell'orchestra e anche alla sontuosità armonica e timbrica del primo solo del pianoforte.

Muovendo sensibilmente il tempo (« andante ») l'orchestra riprende il 1° tema nella sua originaria formulazione, mentre il pianoforte lo sostiene con molteplici figure di arpeggi. La sonorità orchestrale è ora misurata per non soverchiare il solista, anche se solo in funzione di arabesco e perciò di valore timbrico su cui si distende la melodia. Va notato qui come il tempo più mosso compensi, nella complessiva

economia dinamica del lavoro, la minore intensità sonora di questo episodio.

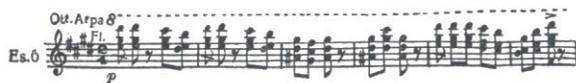
3  
96046 - A A questo punto, senza interruzione, esplose l'« Allegro » (6/8): con uno scatto repentino tutti i valori sonori che fin qui convergevano a creare un'atmosfera calda e oscura, di una malinconica gravità, percorsa da richiami angosciosi, si rovesciano e ad essi succede un vivace ritmo a due in cui archi pizzicati, batteria e fiati agiscono in guisa di una secca e stridente percussione che fa pensare all'ossessione ritmica del jazz. Ha un carattere jazzistico lo stesso suono del pianoforte duro e staccato. In questa luce cruda e tagliente il pianoforte sgrana un tema intorno al quale ruota tutto l'« allegro »:



E' una figurazione in cui si può rilevare qualche punto di contatto col 3° tema (es. n. 3).

In quest'episodio vien meno quella sorta di onnipresenza della mano sinistra lungo tutta la tastiera e quella volontà di realizzare sempre un massimo volume di suono pianistico quasi a camuffare la minorazione imposta al pianista. Il pianoforte concerta con l'orchestra che conserva un peso sonoro modesto e di semplice accom-

pagnamento alle figurazioni che sviluppa lo strumento solista. In un ordine di valori sonori sempre molto chiari e luminosi, ma non più secchi e taglienti succede uno scampanellante e gaio episodio (è il solo momento di distensione in tutto il *Concerto*) in cui, sullo sfondo cristallino di un rapido arpeggio del pianoforte, l'arpa, due flauti e l'ottavino espongono questo tema che ha la freschezza di un girotondo infantile:



Esaurito questo episodio, che è molto breve, su una ripresa della percussione jazzistica dell'orchestra e del tema 5° al pianoforte, si disegna l'ombra sinistra e angosciosa del 2° tema (es. n. 2) che viene enunciato dal fagotto e poi ripetuto dal trombone con sordina; dall'oboe + corno inglese + clarinetto per una metà e per l'altra metà dalle tre trombe; dai violini + (successivamente) flauti + oboi; dai violini + flauti + oboi + corno inglese + clarinetti + (successivamente) trombe. Tutta l'apparente gaiezza di questo « Allegro » si illumina ora della sua vera luce, che è quella di una sorta di allu-

4  
96046 - B

cinante incubo: sono ripetizioni ossessive che girano su se stesse fino alla vertigine. Qui, nella ripresa del 2° tema, notiamo un procedimento che deriva dal *Bolero*; come là abbiamo un tema che passa successivamente da uno ad un altro strumento, da un gruppo a un altro gruppo di strumenti, lungo un graduale crescendo che da un « piano » ci porta a un « fortissimo ». Una breve ripresa dell'inizio dell'« Allegro », ma questa volta con un carattere molto più spiccatamente jazzistico in virtù di un impiego di glissandi del trombone e di rapidi passi delle trombe e dei corni, introduce una fuggitiva ricomparsa dello scampanellante 6° tema. Una rapida coda di poche battute in crescendo e accelerando chiude l'« Allegro » e senza interruzioni ci riporta al « Lento » iniziale. In una massima sonorità l'orchestra enuncia il 3° tema sostenuto da intermittenti arpeggi del pianoforte, quindi, in una fulminea caduta dinamica fa posto ancora una volta al pianoforte solo. E' una lunga cadenza costituita da veloci e irregolari arpeggi sui quali si inseriscono successivamente il 2°, il 4°, il 1° tema, quest'ultimo enunciato tre volte. Qui di nuovo la mano sinistra si lancia in una esuberante parata di grande virtuosismo. Ma ciò non intorbida mai con freddezza di artificio l'intensa

commozione di questo commiato ai più toccanti motivi del *Concerto*. Dopo la terza esposizione del 1° tema subentra l'orchestra che ne assume un frammento mentre il pianoforte riprende il 2° tema. Un luminoso ristagno sonoro e poi la fulminea lacerante conclusione costituita da una ripresa dell'« Allegro », di sole cinque battute.

\*\*\*

Solida tecnica pianistica e qualità di chiarezza ritmica e melodica caratterizzano l'esecuzione della pianista Jacqueline Blancard che mostra di saper penetrare la partitura raveliana, irta di difficoltà e di sottintesi sonori, rivelandone ogni rapporto timbrico e ogni esatto valore armonico.

Pianista squisitamente francese, la Blancard offre, con questa incisione, un'esecuzione quanto mai significativa del *Concerto per la mano sinistra*; il quale, legato com'è alla scrittura per una sola mano, presenta per il pianista, abituato al pieno dominio della tastiera sulle due mani, un imbarazzo che solo un attento studio e una penetrazione intelligente possono superare.

Charles Münch, direttore di larga esperienza nell'esecuzione di musica moderna, conduce l'Orchestra Filarmonica di Parigi con equilibrio e sensibilità, offrendoci il *Concerto* raveliano in una esecuzione che lo traduce in tutto il suo splendore di suono e in tutta la sua appassionata drammaticità.

## INDICE

La musica di Ravel . . . . .	pag. 7
Il <i>Concerto per la mano sinistra</i> . . . . .	„ 17
Analisi del <i>Concerto</i> . . . . .	„ 27
L'esecuzione . . . . .	„ 35