



Naviglio Piccolo

Mercoledì 2 Novembre 2016 - ore 21.00

Andrea Ricciardi

violino

Francesca Colombo

violino

Carmen Hernandez

viola

Gabriele Brillante

violoncello

Ludwig van Beethoven
(1770-1827)

Quartetto in sol maggiore op. 18 n. 2

Allegro

Andante cantabile

Scherzo. Allegro

Allegro molto, quasi Presto

Maurice Ravel
(1875 - 1937)

Quartetto in Fa maggiore

Allegro moderato. Très doux

Assez vif. Très rythmé

Très lent

Vif et agité



Naviglio Piccolo

Ludwig van Beethoven. Quartetto per archi op. 18 n.2.

Nel 1798, un anno dopo la composizione dei Quartetti op. 76 di Haydn, Beethoven iniziava i primi abbozzi di quelli che sarebbero diventati i sei Quartetti op. 18, terminati nel 1800 e pubblicati nel 1801. Precedono i Quartetti op. 18, nel catalogo beethoveniano, i generi del trio per pianoforte (op. 1, del 1793-94), del trio per archi (op. 9, del 1796-98), della sonata per pianoforte (op. 2, del 1794-95), della sinfonia (del 1799-1800), del concerto (op. 15 del 1798). Non è certamente un caso che quello del quartetto fosse l'ultimo grande genere strumentale affrontato dal compositore che si era prepotentemente affermato nella Vienna di fine secolo come il più autentico erede di Mozart e Haydn. Il genere del quartetto era considerato il più complesso e nobile fra quelli strumentali. La splendida fioritura quartettistica di Haydn e Mozart aveva già portato il genere a una perfezione formale e a una complessità strumentale che rendevano insieme temibile e inevitabile il confronto.

Data l'ambiziosità dell'obiettivo, più che a esibire le sue capacità di "innovatore" il compositore si impegnò a mostrare di saper seguire le regole del "ben comporre". Di qui anche la scelta di Beethoven, autore già di opere rivoluzionarie come le molte sonate pianistiche o le Sonate op. 5 per violoncello e pianoforte, di guardare al passato per le sue prime prove quartettistiche. Non dunque verso la recentissima ricerca coloristica dell'op. 76 di Haydn si volse l'autore, e nemmeno verso la perfezione formale dei Quartetti "Haydn" di Mozart, ma piuttosto verso la solidità costruttiva dei quartetti di Haydn degli anni Settanta del secolo, e verso la cantabilità dei Quartetti "Prussiani" di Mozart; dunque verso una scrittura complessivamente meno sofisticata. Con il gruppo dei sei Quartetti op. 18 insomma il compositore segnò la sua dipendenza e insieme la sua autonomia da questi modelli, che vengono rielaborati con l'esuberanza propria del giovane Beethoven, che implica la generosità e l'accumulo quasi pletorico dei materiali tematici, la tendenza al contrasto come principio formale.

La tonalità di sol maggiore, propria del Secondo Quartetto della raccolta, è spesso impiegata da Beethoven per situazioni scherzose e di capriccioso umorismo. Anche l'Allegro iniziale del Quartetto non fa eccezione, svolgendosi in una dialettica di garbati dialoghi che gli attribuì l'appellativo, invero poco felice, di "quartetto dei complimenti"; così il primo tema si articola in tutta una serie di semifrasi sospirose e il secondo non contraddice questa ambientazione. Tutto il movimento vede il prevalere del fraseggio del primo violino, anche se non mancano momenti di scrittura più complessa, come il mirabile sviluppo, che scivola impercettibilmente nella ripresa. Come tempo lento troviamo un Adagio cantabile in tre sezioni A-B-A: una contemplativa melodia del primo violino, cui si contrappone un fittissimo Allegro animato da corse di semicrome; la riproposta della melodia violinistica è riccamente fiorita. Il modello haydniano è particolarmente evidente negli ultimi due movimenti; uno Scherzo brillantissimo e arguto, con un Trio ancora quasi interamente dominato dal primo violino; e un finale dal breve tema "popolare" intonato dal violoncello cui rispondono tutti gli strumenti. Questo refrain si alterna con episodi complessi ma non nettamente contrapposti, secondo una logica di grande scorrevolezza.



Naviglio Piccolo

Maurice Ravel. Quartetto per archi in fa maggiore

Il Quartetto per archi in fa maggiore, dedicato a Gabriel Fauré, venne ultimato da Maurice Ravel nel 1903 a 28 anni, dieci anni dopo il Quartetto op. 10 di Debussy. I punti di contatto con quest'ultima opera sono evidenti e vanno da alcune identiche indicazioni di movimento, alla posizione dello Scherzo (al secondo posto), all'uso di alcune tecniche esecutive (come il pizzicato in 2 e 6). Pierre Lalo scrisse addirittura che «nelle sue armonie e successioni di accordi, nella sua sonorità e nella forma, in tutti gli elementi che contiene e in tutte le sensazioni che evoca il Quartetto di Ravel offre un'incredibile rassomiglianza con la musica di Debussy».

Ma soprattutto Ravel dovette sentire la continuità ideale con l'opera di Debussy, il confronto con l'estetica musicale del più anziano collega, scegliendo una via artistica personale, certamente più solare e «diurna», rispetto alle nuages, alle pluies, alle nuits debussiane.

Significativa rimane comunque l'attestazione di stima, la prima e forse anche l'ultima, che Debussy fece al giovane Ravel in merito alla richiesta da parte di Fauré di modificare il finale del Quartetto: «Nel nome degli dei della musica e nel mio nome, non toccate una sola nota di quelle che avete scritto nel vostro Quartetto». E così Ravel fece.

Dal punto di vista formale, osserviamo l'assenza nel Quartetto di Ravel della forma ciclica o quantomeno di un tema ricorrente che tenga unita la struttura dell'intera composizione, come avveniva nel Quartetto di Debussy; la ripresa nel movimento finale di due temi uditi in precedenza e la riesposizione nella coda conclusiva delle armonie del primo tema sembrano infatti più intenzionali richiami all'opera di Debussy che elementi strutturali portanti. È piuttosto nella grazia, nella dolcezza dei temi e nella classica nitidezza delle forme che vanno cercati, all'interno dell'opera, elementi decisivi di coesione e di unità formale.

Nonostante alcuni pareri favorevoli, il Quartetto di Ravel andò incontro dopo la sua prima esecuzione, il 5 marzo 1904, alla generale incomprensione. Fuori dal coro, il cronista del *Mercure de Franco* scrisse profeticamente: «Bisogna ricordare il nome di Maurice Ravel, perché sarà uno dei grandi maestri di domani».

Il primo movimento, *Allegro moderato - Très doux* in fa maggiore, presenta una cristallina struttura di forma-sonata: come accade spesso in Ravel il primo tema, di una serenità e di una purezza che verrebbe voglia di definire mozartiani, è pentatonico e non crea alcun contrasto col secondo, dal sapore malinconico e vagamente arcaico. Lo Sviluppo prende le mosse proprio dal secondo tema, tentandone un'elaborazione timbrico-articolatoria più che motivica. Non vi sono tensioni classicamente intese nello Sviluppo di Ravel, ma solo affascinanti giochi di sonorità e di colori strumentali. La Ripresa scorre regolare, col secondo tema ricondotto alla tonalità d'impianto, come vuole la regola accademica. Una breve coda (*Un peu plus lent*), che riprende la testa del primo tema, conclude il movimento in un delicato, impalpabile pianissimo.

Il successivo *Assez vif* fa chiaro riferimento all'analogo movimento 2 del Quartetto di Debussy: stessa struttura, stessa indicazione di movimento, stessa collocazione all'interno della composizione, stesso utilizzo della tecnica del pizzicato. Il suo primo tema, nell'uso del pizzicato e nella struttura armonica richiama senza dubbio elementi del folclore iberico, così vicini al mondo compositivo di Ravel. Dopo un secondo tema, dall'aspetto più cantabile, e un episodio di transizione dove spiccano i tremoli discendenti di violini e viola, ecco riapparire il tema principale, ora esposto in fortissimo dall'intero quartetto. La sezione centrale presenta forti elementi di contrasto con la prima parte: sonorità particolare degli



Naviglio Piccolo

archi con sordina, espressione contenuta dei temi, timida elaborazione timbrico-motivica degli stessi. Una ripresa abbreviata della prima parte conclude il movimento.

Il movimento lento, *Tres lent*, rappresenta certamente l'apice emotivo del Quartetto; qui la raffinatezza dei timbri sempre cangianti, la grande libertà ritmica dei ritmi e dei motivi e il carattere improvvisativo del discorso musicale seducono l'ascoltatore trasportandolo in un mondo fuori dal tempo e dallo spazio, nel quale emergono la voce calda e avvolgente della viola e il timbro brunito del violoncello. L'introduzione dal carattere rapsodico precede l'esposizione dei due temi principali: il primo affidato al violino, il secondo esposto dalla viola. La sezione centrale, *Modéré*, appare come un ripensamento, una meditazione sui temi precedenti, che appaiono ora trasformati timbricamente, come un prisma che ruota su se stesso presentando all'osservatore facce sempre diverse. La ripresa ripropone i materiali della prima parte in ordine inverso: prima i temi principali, poi l'episodio dal carattere rapsodico che conclude il movimento.

Formalmente l'ultimo movimento, *Vif et agité*, appare un rondò-sonata scritto curiosamente in tempo quinario (5/8 e 5/4). È una pagina virtuosistica e travolgente, basata essenzialmente su un motivo ostinato in tremolo e sulla variazione metrica di due temi uditi in precedenza nel primo movimento.



Naviglio Piccolo

Gli autori

Ludwig van Beethoven (Bonn 1770 - Vienna 1827). Contemporaneo e lettore di I. Kant, W. Goethe e F. Schiller, incarna la nuova figura del compositore moderno: con lui l'espressione dell'interiorità dell'artista e delle sue dolorose vicende esistenziali viene in primo piano. Con il suo lavoro, inoltre, la nuova coscienza storica e morale che aderisce ai grandi ideali di libertà e giustizia emersi dalla Rivoluzione francese investe la creazione musicale.

Discendeva da famiglia di musicisti d'origine fiamminga. L'avo Ludwig venne a Bonn nel 1732, cantore prima, poi direttore d'orchestra del vescovo-elettore di Colonia; suo figlio, Johann, tenore e violinista presso la stessa corte, uomo disordinato e dedito all'alcool, ridusse la famiglia in condizioni penose. Da Magdalena Kewerich, vedova d'un valletto di corte, ebbe 6 figli, dei quali non sopravvissero che Ludwig, Kaspar e Nikolaus. L'infanzia di B. fu triste e disagiata: il padre, il cui unico scopo era di sfruttare le disposizioni musicali del ragazzo per esibirlo in pubblico quale "fanciullo prodigio", gli imponeva rudemente lunghe ore di esercizio sul cembalo e sul violino. L'istruzione generale si limitò a qualche anno di elementare.

Alle discipline musicali provvide dapprima il padre, poi il clavicembalista T. Pfeiffer, il violinista F. Rovantini, gli organisti W. Koch e G. van den Eeden e, finalmente, il primo dei veri maestri di B., Chr. Gottlob Neefe, che istradò il B. all'armonia e al contrappunto. Presto il ragazzo poté entrare nell'orchestra di corte come violinista e supplire il Neefe quale organista. L'ambiente di Bonn comincia ad accoglierlo: il futuro medico F. Wegeler, la famiglia Breuning, il conte F. v. Waldstein s'interessano di lui, e il conte gli procura una borsa di studio per Vienna (dove B. avvicina W.A. Mozart), non sfruttata interamente perché di lì a poco egli doveva ritornare a Bonn per assistere la madre morente. Cinque anni ancora a Bonn, quale cembalista al teatro e violinista in orchestra. Solo conforto, oltre il lavoro, la calda simpatia dei Breuning (specialmente di Eleonora), del Waldstein, dei musicisti F. Ries, i due Romberg, J. e A. Reicha. Nell'89 si iscrive all'università dove assiste alle lezioni kantiane del van Schüren e l'anno seguente per la prima volta avvicina J. Haydn, di passaggio a Bonn. Nel 1792, per intercessione del Waldstein, l'Elettore permette a B. di ritornare a Vienna, per "raccolgere" - come scrisse il Waldstein - "lo spirito di Mozart dalle mani di Haydn". Grazie alle commendatizie del Waldstein, l'ambiente viennese, anche l'aristocratico, l'accoglie con grande simpatia: i Lichnowsky, i Browne, i Liechtenstein, gli Schwarzenberg, i Thun, i Lobkowitz lo ricercano per le loro serate, e Lichnowsky lo ospita e più tardi lo sovvenziona.

Intanto B. studiava seriamente la composizione, dapprima presso Haydn (con scarso interessamento da parte del maestro), poi presso il celebre contrappuntista J.G. Albrechtsberger e A. Salieri. A partire dal 1796 era acclamato quale concertista di pianoforte a Praga, a Berlino, a Vienna, forse anche a Lipsia e a Dresda. Dal 1795 era iniziata la pubblicazione delle sue musiche con i tredici trii op. 1 dedicati al Lichnowsky. A una relativa popolarità pervenne presto la romanza Adelaide e tra il 1796 e il 1800 si svolse rapidamente la pubblicazione dei lavori già scritti in precedenza e di quelli via via prodotti: tra l'altro, le



Naviglio Piccolo

prime sonate per pianoforte, il settimino (subito diffuso nel favore generale), i primi quartetti, i due primi concerti per pianoforte e la prima sinfonia. Anni, questi, di buona fortuna per il B., che alla nascente gloria di compositore univa i successi del pianista, guadagni sufficienti, ammirazione e simpatia di nobili ambienti intellettuali. Anche quale insegnante era ovunque ricercato: lo stesso arciduca Rodolfo tra poco sarà suo allievo e resterà suo affezionato ammiratore e sostenitore fino alla morte.

Primi amori, primi idillî sbocciano tra il B. (pur non bello di persona) e gentili fanciulle: Giulietta Guicciardi, Teresa di Brunswick e altre. Nascono allora le belle pagine della sonata op. 27 n. 2 (1801), poi detta "del chiaro di luna" e dedicata alla Guicciardi, la lettera "all'immortale amata" (1801), forse Teresa di Brunswick, che esprimono l'incontenibile effusione dei tesori d'amore e di tenerezza del giovane animo, destinato a tante delusioni, fino a che il B. non diverrà chiuso e restio a ogni convivenza di società. Ma intanto una sciagura tremenda minacciava il musicista: la sordità, che egli non si riduce a confessare se non nel 1801, dopo due anni di sofferenza, a due amici lontani: F. Wegeler e C. Amenda.

Nelle lettere, come nelle opere, cominciano ad apparire le note ineguagliabili dell'animo beethoveniano: dolore, breve rassegnazione, lotta e ribellione contro il destino, fede in un lontano e arduo, ma splendido trionfo del bene. Talora accoglie per salvatrice l'idea della morte. Dopo il cosiddetto "Testamento di Heiligenstadt" (prosa del 1802) che tenta una riconciliazione con la vita, la morte coronata da un episodio grave e glorioso riappare, dalla sonata op. 26 (1801), nella complessità della terza sinfonia (Eroica, 1803). Certo, l'alta moralità di B. rifiuta l'idea del suicidio. Egli si rifugia piuttosto nella sua fervida vita interiore, si crea un mondo ideale in cui urgono, aspirando a un'alta conciliazione, idee e fantasmi di religiosità, di libertà morale, di civile attività, sensi d'amore alla natura, anelito alla sana gioia; e ne compone sintesi musicali gagliarde e audaci, aspre talora per contrasti ideali, ma luminose sempre di poesia.

Nei tre primi lustri del secolo la sua arte avanza dalla seconda all'ottava sinfonia, dal balletto Prometeo al Fidelio, alle musiche per l'Egmont; e intanto nascono gli altri tre concerti per pianoforte, quello per violino e quello per trio e orchestra, gli altri quartetti fino all'op. 95, alcuni trii, tutte le sonate per violino e quelle per violoncello op. 102, le altre sonate per pianoforte fino all'op. 90, le altre composizioni per canto fino all'op. 99. Opere accolte ora dall'entusiasmo ora dalla freddezza o addirittura dal dileggio. Ma s'accrescono le schiere degli ammiratori e degli amici: F. Röchlitz, E.T.A. Hoffmann, il principe Rasumovskij, la contessa Erdödy, la baronessa Erdmann, A. Streicher, il medico Malfatti, e - gradatamente - il gran pubblico. Nel 1807 Girolamo re di Vestfalia lo vuole Musikdirektor alla sua corte, ma l'arciduca Rodolfo e i principi Lobkowitz e Kinsky lo trattengono offrendogli una pensione annua di 4000 fiorini. Avvicina egli inoltre i letterati Chr. A. Tiedge, K.A. e Rahel Varnhagen, Bettina Brentano (che entusiasta scrive di lui a Goethe) e il Goethe stesso.

Nel 1813 un gran successo di pubblico arride a B. per la mediocre sinfonia intitolata La Battaglia di Victoria (in onore del duca di Wellington) nello stesso concerto da lui diretto, in cui presentava per la prima volta la VII sinfonia. Forse anche per il trionfo della Battaglia si riprese al Hoftheater il Fidelio, questa volta con grande plauso. Nel 1815, i monarchi e i potenti radunati al congresso di Vienna resero grandi onori al B. Il periodo di fortuna si concludeva però ben rapidamente: poco più di dieci anni restano al maestro, da vivere nell'inquietudine e nella tristezza: malattia, misantropia, bisogno, affanni d'ogni sorta. Dal 1816 la sordità è pressoché totale; per conversare col B. bisogna ormai scrivere: egli non può più suonare in pubblico, né dirigere. Se vi si attenda, amarissima è la delusione. La stessa fantasia del compositore sembra arrestarsi per lunghe soste: tra il 1816 e il 1822 non



Naviglio Piccolo

nascono che cinque sonate per pianoforte (tra le più belle, però), l'ouverture Zur Weihe des Hauses e poche cose di secondaria importanza.

Ma ecco gli ultimi anni: dal 1819 al 1823 sorgono i monumentali edifici della Messa solenne in re e della nona sinfonia, dal 1824 al 1826 i sublimi quartetti dall'op. 127 alla 135. La Messa, ideata per la consacrazione dell'arciduca Rodolfo come arcivescovo di Olmütz, fu eseguita nel 1825 - vivo Beethoven - solo in parte, con la nona sinfonia. E B. voleva ancora comporre. Nel 1822 il Röchlitz l'aveva trovato non del tutto infelice: tante nuove musiche apparivano alla mente dell'artista: una decima sinfonia (di cui restano appunti), un oratorio Saul, musiche per il Faust di Goethe, un'opera Melusina e altro. Ma penosa era invece l'impressione che di lui ricevevano altri visitatori: F. Schubert, F. Liszt, C.M. v. Weber, G. Rossini, F. Hiller, C. Zelter, A. v. Rellstab, ecc. Pochi lo assistevano in quella sua triste dimora dello Schwarzpanierhaus: devoto tra tutti quell'Anton Schindler che fu poi tra i primi suoi biografi. Negli ultimi tempi le ristrettezze finanziarie aumentarono e soltanto 10 giorni prima di morire egli ricevette un generoso aiuto attraverso un sussidio di 100 sterline inviatogli dalla Società filarmonica di Londra.

"La musica è il vincolo che unisce la vita dello spirito alla vita dei sensi, ed è l'unico immateriale accesso al mondo superiore della conoscenza. Nella musica l'uomo vive, pensa e crea". Tanto Bettina Brentano riferisce a W. Goethe (1810) quali parole del Beethoven. E certo qualche cosa in queste parole, probabilmente prestate dalla stessa Bettina, aderisce intimamente ai moti più profondi, alle più alte aspirazioni dell'arte beethoveniana. La quale, appagando tale anelito in forme di sovrana bellezza, costituisce una delle somme manifestazioni estetiche del genio, pari soltanto, nell'epoca moderna, a quella d'un Michelangelo e d'uno Shakespeare. Come questi, e come un Alighieri, il B. è, più che un figlio, un dominatore e un maestro delle generazioni che si muovono nei suoi giorni. In special modo egli è di quelli che più profondamente sentirono la necessità d'una armonia tra arte, pensiero e idealità morale.

L'evidenza di una rappresentazione della dialettica spirituale in dialettica di movimenti formali nel seno dell'opera d'arte aveva annunciato la propria urgenza già nei predecessori di B.: K. Ph. Emanuel Bach, W. Rust, J. Haydn, W.A. Mozart: annunzi non nutriti però, né sviluppati da una consapevolezza e da una volontà così piene e così chiare come in Beethoven. Carattere forte, energico, egli parte da una visione realistica della vita, da esperienze concrete, da un amore per la natura, da un sentimento di consanguineità e di solidarietà morale con l'umanità e concepisce l'opera d'arte sotto un impulso appassionatamente cordiale. Trascorsa appena l'età giovanile del settimino, dei primi quartetti, delle due prime sinfonie, la concezione dell'Eroica lo mostra impegnato ormai a un indirizzo sentimenti e di quegli impulsi.

Assai più spesso che la dolcezza e i sogni d'amore (sonata op. 27 e seconda e quarta sinfonia, ecc.) urgono ormai al suo spirito altri problemi d'interesse più vasto: primo e massimo quello dello spirito anelante - contro la materia e il destino - alla propria affermazione, alla propria libertà. Problema che aveva già pervaso di sé le maggiori personalità del Settecento da J.-J. Rousseau a F. Schiller, da I. Kant a W. Goethe (e meglio degli altri l'avevan per lui formulato uno Schiller e un Kant) e che nell'arte di B. d'improvviso risolve, nell'Eroica, la sinfonia in vero e proprio dramma. Una raggiunta conoscenza, un impulso d'azione portano nell'Eroica la libertà umana - intesa nel senso più generale - al trionfo. La materia sonora s'è piegata al ritmo dell'idea, come l'idea, nel vigore di affetti ond'è sentita, s'è fatta forma: il ritmo della sua dialettica s'è interamente risolto nel ritmo della dialettica artistica; più spesso, nella dialettica tematica della sonata, forma prediletta nella quale il B. farà affluire gli stilemi più nuovi e più eterogenei e della quale, d'altro canto,



Naviglio Piccolo

trasporterà gli elementi - appunto - tematici nelle altre forme da lui coltivate: Lied (vocale e soprattutto strumentale), variazione, rondò, fuga, scherzo, ecc., nutrendo la sua sostanza - sempre più spesso - di espressioni armonistiche, di contrappunto, di timbri e d'impasti orchestrali, i più potenti che fino allora si fossero uditi.

Ed ecco vicino all'Eroica, tra l'Eroica e il Fidelio, nascere le tante altre fioriture: capolavori come le sonate op. 53 e 57 per pianoforte, l'op. 47 per violino, eteromorfe conferme di quell'affermazione. Col Fidelio è la libertà dell'individuo che cerca la propria realizzazione. La Quarta sinfonia placa l'urgenza degli eroismi di Fidelio in una pausa, o meglio in un acquetamento tra l'affettuoso e l'umoristico, non scevro di colori romantici, appagato, si direbbe, nel piacere stesso dell'arte, che vi è nitidissima. Forse per effetto della quasi contemporanea composizione del Fidelio, la Quarta segna il passaggio della sostanza poetica - nel campo sinfonico - dal mondo esterno al puro mondo spirituale; di qui innanzi quando si ripresenti alla fantasia un modello esteriore, una "persona", la trasfigurazione musicale ne è affidata alle ouvertures (che già tanto fulgore di vita, di rappresentazione drammatica hanno nel Fidelio: le tre versioni dell'ouverture intitolata Leonora e l'ouverture in mi maggiore che conserva il nome dell'opera, Fidelio): Egmont, Coriolano mostreranno l'eroe che - di fronte alla società ostile - afferma la propria libertà scegliendo la morte. Per ora, il momento che s'è accentrato nella Quarta vuole ancora riesprimersi: 4° concerto per pianoforte, concerto in re per violino, quartetti op. 59. Ma ecco, subitaneo, il nuovo assalto: con la Quinta prorompe uno dei drammi più ardui che lo spirito di B. abbia vissuto: l'urto tra la volontà e le occulte, nemiche forze che si assommano nell'ipotesi del Fato. Ma la lotta, ancorché vittoriosa, è stata immane: l'ardore combattivo chiede, per ritemprarsi, una sosta di tranquillità e di freschezza.

Ed ecco, il poeta orienta il suo desiderio di libertà verso la serena contemplazione della natura, Sesta sinfonia, e verso nuove interpretazioni meditative: i trii op. 70, la sonata per violoncello op. 69. La volontà eroica risorge con il 5° concerto per pianoforte, con l'Egmont, in larghe e luminose chiarezze, devia con la settima sinfonia in una libertà cercata piuttosto nell'ebbrezza orgiastica, in un miraggio di luci irreali che trascorre dall'estasi all'impeto dionisiaco. Parentesi tra questi massimi lavori, sguardi fissi ora nel mondo, ora entro il proprio fondo mistero: il trio in si bemolle op. 97, i quartetti op. 74 e 95, le canzoni da Herder e da Goethe. Quivi giunge la ottava sinfonia, come un filtro magico d'oblio.

Ma il problema fondamentale che ha sospinto B. a passi di gigante sulla via dell'arte non ha esaurito i suoi aspetti. Che è dei rapporti tra l'uomo e il Cielo? V'è una libertà dello spirito in Dio? V'è una conquista suprema nell'ordine morale col sentirsi investiti dell'afflato divino? L'ascesa verso queste vette progredisce per i gradi maestosi, largamente spaziosi, delle mirabili ultime sonate per pianoforte, di cui ognuna segna tanto un intenso raccoglimento dello spirito quanto un'espansione audace, originale e possente, d'architettura sonora. Ed ecco la Messa solenne in re: non l'atto liturgico, non l'adorazione rituale, ma lo sforzo di adeguarsi spiritualmente alla vista del Creatore: il simbolo del concetto che la creatura, misticamente incarnandolo, ospita il Dio. Un passo ancora, l'ultimo passo "umano": il distacco dall'esperienza, dal già esperito, come attualità dileguata, la visione riflessa del ciclo compiuto, la conoscenza alfine di quanto determina e afferma la vita - lotta, impeto fantastico, contemplazione - sotto la luce di una passione morale. È un inno alla divina gioia, alla solidarietà tra gli uomini. Una rievocazione, una fede, un auspicio: la Nona sinfonia.

Dopo, nel margine dei tre anni estremi, la sostanza fonica di B. sembra abbandonare il solido piano terrestre per sospendersi in una sfera del tutto aerea - quella degli ultimi quartetti - ove il massimo dell'unità timbrica e della duttilità lineare consentano lievitazione, calma e purezza ai colloqui dell'anima con le memorie.



Naviglio Piccolo

Joseph-Maurice Ravel (Ciboure, 7 gennaio 1875 – Parigi, 28 dicembre 1937)

è stato un compositore, pianista e direttore d'orchestra francese. Il suo brano più celebre per orchestra è certamente Boléro. Molto nota è anche l'orchestrazione, realizzata nel 1922, dei Quadri di un'esposizione di Modest Mussorgsky. Egli stesso descrisse il suo Boléro come "una composizione per orchestra senza musica". Le orchestrazioni di Ravel sono da apprezzare in modo particolare per l'utilizzo delle diverse sonorità e per la complessa strumentazione.

Maurice Ravel nacque nei pressi di Ciboure il 7 marzo del 1875, nella regione basca francese, ai confini con la Spagna. Suo padre, Joseph Ravel (1832-1908), era un apprezzato ingegnere civile, di ascendenza svizzera e savoiarda Ravex. Sua madre, Marie Delouart-Ravel (1840-1917), era di origine basca, discendente di una vecchia famiglia spagnola Deluarte o Eluarte. Ebbe un fratello, Édouard Ravel (1878-1960), con cui mantenne durante tutta la vita una forte relazione affettiva.

All'età di sette anni, Ravel iniziò a studiare il pianoforte al Conservatorio di Parigi. Durante i suoi studi a Parigi, Ravel incontrò e frequentò numerosi compositori giovani, e innovativi, che usavano chiamarsi Les Apaches per la loro vita sregolata. Studiò musica con Gabriel Fauré per quattordici straordinari anni. In questo periodo, Ravel provò diverse volte a vincere il prestigioso premio Prix de Rome, inutilmente. Dopo uno scandalo che implicò anche la mancata assegnazione del premio a Ravel, Maurice abbandonò il conservatorio. Questo incidente comportò anche le dimissioni del direttore del conservatorio. Ravel fu influenzato da diversi stili musicali legati a diverse parti del mondo: il jazz, la musica asiatica e le canzoni popolari tradizionali di tutta Europa. Maurice non fu religioso: non gli piacevano i temi di carattere spiccatamente religioso degli altri compositori, come Richard Wagner, e preferiva studiare la mitologia classica per ispirarsi. Durante la Prima guerra mondiale non poté essere arruolato per la sua età e la salute debole: diventò un autista di ambulanza.

A partire dal 1927 soffrì di una misteriosa demenza progressiva, che gli toglieva gradualmente la capacità di parlare, scrivere e suonare. Le ipotesi sulla sua patologia, che vanno dall'Alzheimer all'afasia di Wernicke, sono da decenni oggetto di studi accademici specifici (elenco completo su: <http://www.maurice-ravel.net/bibliogmed.htm>). Tra i suoi pochi allievi si ricordano Maurice Delage e Ralph Vaughan Williams. Nel 1932 Ravel fu coinvolto in un incidente d'auto piuttosto grave a seguito del quale la sua produzione artistica diminuì sensibilmente. Colpito da ictus all'emisfero sinistro del cervello, non fu più in grado di leggere la musica, ma poté continuare a dirigere l'orchestra.

Le sue condizioni peggiorarono inesorabilmente fino al 1937 quando, il 18 dicembre, fu operato alla testa dal chirurgo Clois Vincent. L'intervento confermò l'atrofia muscolare ed escluse la presenza di un tumore. Morì dieci giorni più tardi.

I ricercatori Luigi Amaducci, Enrico Grassi e Francois Boller nello studio "Maurice Ravel and right-hemisphere musical creativity: influence of disease on his last musical works?" pubblicato su European Journal of Neurology (v. 9, pagine 75 - 82 del 2002) sostengono la tesi che sia possibile riscontrare gli effetti della neuropatia del compositore nelle sue opere, incluso il celeberrimo "Bolero". In particolare Francois Boller ritiene che la complessità ritmica del capolavoro di Ravel attesti la funzionalità dell'emisfero destro, mentre la presenza di soli due temi, a differenza della sua precedente produzione, sia emblematica della compromissione dell'emisfero sinistro. Il ricercatore conclude che Ravel soffrì di due distinte patologie: un'afasia progressiva primaria ed una degenerazione corticobasale.



Naviglio Piccolo

Di fatto non perse la capacità di comporre ed elaborare musica, ma quella di esprimerla. ("Le Scienze" 23.01.2002).

Politicamente era socialista, amico di Leon Blum, Presidente del Consiglio francese tra il 1936 e '38, e assiduo lettore del quotidiano "Le Populaire".

Ravel fu influenzato non solo da Debussy, ma anche dalla musica russa e spagnola, e dal jazz degli Stati Uniti, come si desume dal movimento intitolato Blues della sua sonata per violino e pianoforte e dal clima del Concerto per pianoforte per la mano sinistra, dedicato al pianista Paul Wittgenstein mutilato in guerra. Maurice Ravel è considerato impressionista al pari di Debussy, ma anche imitando lo stile di altri, il carattere tipico delle composizioni di Ravel rimane evidente. Nell'anno 1928 Ravel affermò che "la maggiore paura dei compositori americani è quella di trovare in se stessi strani impulsi al distacco dalle regole accademiche: a questo punto i musicisti, da buoni borghesi, compongono la loro musica secondo le regole classiche dettate dalla tradizione europea". Quando il compositore statunitense George Gershwin incontrò Ravel, gli parlò del desiderio di studiare, se possibile, con il compositore francese. Quest'ultimo rispose: "Perché dovresti essere un Ravel di secondo livello quando puoi essere un Gershwin di primo livello?" Alcuni appunti e frammenti confermano l'influenza che la musica basca ebbe sul compositore. Ravel commentò che André Gedalge, il suo professore di contrappunto, fu fondamentale per lo sviluppo delle sue qualità compositive. Ravel studiò con grande perizia e meticolosità le possibilità espressive dei singoli strumenti, per poterne determinare gli effetti: fu questa la caratteristica che permise il successo delle sue trascrizioni per orchestra, sia delle sue composizioni per pianoforte sia di quelle degli altri compositori.



Naviglio Piccolo

Gli artisti

Andrea Ricciardi

Francesca Colombo

Carmen Hernandez

Gabriele Brillante



Naviglio Piccolo

Viale Monza 140 (M1 Gorla - Turro)

Informazioni: www.navigliopiccolo.it email naviglio.piccolo@navigliopiccolo.it
12

Circolo Familiare di Unità Proletaria – Milano – Viale Monza 140