

Torino · Auditorium Rai

# NOVE MESI IN CRESCENDO

Concerti 2010 · 2011

# 14°

GIOVEDÌ 10 MARZO 2011 ore 20.30  
VENERDÌ 11 MARZO 2011 ore 21.00

Gabriele Ferro *direttore*  
Monica Bacelli *mezzosoprano*

RAVEL



Rai



Orchestra  
Sinfonica Nazionale

La musica colta sul fatto.

**SI AVVISA IL PUBBLICO CHE:**

- Il turno rosso del 18° concerto è spostato da giovedì 14 aprile a sabato 16 aprile 2011.

L'orario resta invariato.



Ascoltare, conoscere, incontrare, ricevere inviti per concerti fuori abbonamento, scoprire pezzi d'archivio, seguire le *tournées* dell'Orchestra, avere sconti e facilitazioni. In una parola, diventare AMICI.

Sono molti i vantaggi offerti dall'associazione Amici dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai: scegliete la quota associativa che preferite e iscrivetevi subito!

Tutte le informazioni e gli appuntamenti sono disponibili sul sito [www.amiciosnrai.it](http://www.amiciosnrai.it) o scrivendo a [informazioni@amiciosnrai.it](mailto:informazioni@amiciosnrai.it).

La Segreteria degli AMICI dell'OSN Rai è attiva mezz'ora prima di ogni concerto presso la Biglietteria dell'Auditorium Rai, oppure il martedì e il giovedì dalle 10 alle 12, telefonando al 346 8483394.

**GIOVEDÌ 10 MARZO 2011 ORE 20.30**

**VENERDÌ 11 MARZO 2011 ORE 21.00**

---

**Gabriele Ferro** *direttore*

**Monica Bacelli** *mezzosoprano*

**Maurice Ravel** (1875-1937)

*Alborada del gracioso*

(orchestrazione del n. 4 di *Miroirs* per pianoforte)

Durata: 10' circa

Ultima esecuzione Rai a Torino: 15 marzo 1999, Aleksandr Lazarev.

**Maurice Ravel**

*Pavane pour une infante défunte*

*Lent*

Durata: 7' circa

Ultima esecuzione Rai a Torino: 23 novembre 2007, Pedro Halffter.

**Maurice Ravel**

*Shéhérazade*, tre liriche per canto e orchestra su versi di Tristan Klingsor

*I. Asie*

*II. La flûte enchantée*

*III. L'indifférent*

Durata: 17' circa

Ultima esecuzione Rai a Torino: 9 maggio 2008, Pascal Rophé, Michelle Breedt.

---

**Maurice Ravel**

*Rhapsodie espagnole*

*I. Prélude à la nuit. Très modéré*

*II. Malagueña. Assez vif*

*III. Habanera. Assez lent et d'un rythme las*

*IV. Feria. Assez animé*

Durata: 16' circa

Ultima esecuzione Rai a Torino: 23 novembre 2007, Pedro Halffter.

**Maurice Ravel**

*Boléro*

*Tempo di bolero moderato assai*

Durata: 16' circa

Ultima esecuzione Rai a Torino: 22 dicembre 2006, Rafael Frühbeck de Burgos.

Il concerto di giovedì 10 marzo è trasmesso in collegamento diretto su Radio3 e in *streaming* audio-video sul sito [www.osn.rai.it](http://www.osn.rai.it)

La ripresa televisiva è effettuata da Rai3.

---

## Maurice Ravel

### *L'orologiaio svizzero venuto dal Mediterraneo*

Parlare di Ravel, in un certo senso, vuol dire parlare anche dei suoi genitori. Mamma Marie era originaria della costa basca: in Francia si era trasferita solo dopo il matrimonio. Ma quel cromosoma, in una Parigi tutta imbevuta di esotismo iberico, avrebbe regalato a Ravel un bene di lusso, di cui fare tesoro in opere quali *Alborada del gracioso*, la *Rhapsodie espagnole* e il *Boléro*. Papà Jean-Édouard invece veniva dalla Svizzera, era un ingegnere, anzi un pioniere dell'industria automobilistica (il suo nome sarebbe rimasto legato all'invenzione di un motore a due tempi applicabile alla locomozione su strada); e anche quel cromosoma, tutto calcoli e raziocinio, avrebbe lasciato un segno profondo in un musicista nato per trasformare le sue partiture in meccanismi a orologeria: musica minuziosa in tutti i dettagli, proprio come succede in un marchingegno mosso da decine di ingranaggi sofisticati. Ravel riuscì a fondere in una sola identità artistica due anime complementari: quella dell'«orologiaio svizzero», come disse Stravinskij, e quella del basco vibrante di energia mediterranea. Un simile DNA non poteva che portare successo a un musicista nato nel cuore della cultura *fin de siècle*.

Ravel non conobbe quella strada accidentata che molto spesso diviene il percorso obbligato dei grandi artisti. Anche con i suoi fallimenti riuscì sempre a far parlare di sé: tra il 1901 e il 1905 fu bocciato per ben cinque volte dall'illustre giuria del Prix de Rome, la borsa di studio che il Conservatorio parigino offriva ai migliori allievi di composizione, ma quei fiaschi non fecero che aumentare la sua fama. Forse la scrittura rigorosa del mondo accademico non faceva per lui; ma il pubblico delle sale da concerto aveva subito visto dietro a *Jeux d'eau* o alla *Pavane pour une infante défunte* una voce di primo piano dello scenario contemporaneo. C'era qualcosa in quella musica che riusciva a conquistare le platee di inizio Novecento, senza necessariamente sconvolgerle alla maniera di Debussy; e quella felice mediazione tra il linguaggio pittoresco di fine Ottocento e la freddezza emotiva del nuovo secolo avrebbe reso Ravel un autore immortale.

Un uomo così al passo con i tempi era destinato a infiammarsi di patriottismo negli anni della Grande Guerra: si sarebbe arruolato al

fronte per guidare i camion dell'esercito. Ma al suo ritorno avrebbe scoperto in se stesso qualcosa di diverso: non più una persona mondana ed elegantissima, che non riusciva a fare un viaggio se in valigia non aveva almeno un paio di smoking, ma un uomo desideroso di conoscersi meglio, ripensando magari con nostalgia al passato. Proprio negli anni Venti Ravel scelse di fuggire dal caos della grande città, per isolarsi in una piccola casetta nascosta nel paesino di Monfort l'Amaury: un'appartata bomboniera piena di gingilli di artigianato orientale, giocattoli meccanici, collezioni di farfalle, soprammobili in porcellana; tutto in formato *mignon*, come se Ravel, superato il quarantacinquesimo anno di età, sentisse il desiderio di portare indietro le lancette dell'orologio, per rifugiarsi nel mondo surreale dei bambini. In quegli anni nacquero opere dal soggetto infantile come la versione orchestrale di *Ma mère l'Oye* o *L'Enfant et les sortilèges*: fiabe musicali in cui l'autore sfoga tutto quel desiderio di paternità che a un certo punto, inevitabilmente, matura in tutti gli uomini destinati alla solitudine. La vita di Ravel era troppo piena di cose, di eventi e di nevrosi, perché ci fosse spazio per un'altra persona; ma a gridare un forte desiderio di famiglia ci pensano proprio opere come *L'Enfant et les sortilèges*.

La sera dell'8 ottobre 1932 Ravel conobbe un evento traumatico: uno dei pochi, in fondo, in una sessantina d'anni. Un incidente in taxi, dopo una serata mondana dalle parti della Gare Saint-Lazare. L'impatto fu violento, e il compositore si schiantò contro il vetro divisorio del veicolo. Lì per lì la cosa sembrò risolta con un paio di denti rotti e alcune costole fratturate; ma da quel momento Ravel non fu più lo stesso. Poco dopo la sua memoria cominciò a dare i primi segni di cedimento; quindi una strana forma di malattia cerebrale nel giro di pochi anni lo portò a una parziale paralisi motoria. La testa funzionava; lo dimostra la celebre frase pronunciata nel 1937, l'ultimo anno di vita: «ho ancora tanta di quella musica nella mia testa». Ma il corpo non rispondeva, e Ravel ebbe per anni la sensazione di essere murato vivo tra le pareti di un organismo che non ubbidiva più alla sua intelligenza: un po' come se fosse costretto a osservare un estraneo vivere la sua vita. Per un «orologiaio svizzero» come lui un simile malfunzionamento sembrava quasi una beffa del destino; ma ormai nel 1937 anche la gente comune fischiettava il tema del *Boléro* per le strade di New York o di Vienna; e il «ticchettio» di quella musica non si sarebbe mai più fermato.

### ***Alborada del gracioso***

«Una raccolta che segna una profonda evoluzione del mio ideale armonico»; così Ravel definiva i suoi *Miroirs* per pianoforte: uno sfavillante ventaglio di cinque immagini sonore, dove tendenze visionarie ed esotizzanti si confrontano alla luce di un rinnovato linguaggio musicale. Era il 1905; Parigi era al centro della vita culturale europea. La nascita del Novecento stava maturando in ogni ambiente della città, nei luoghi in cui passavano Stravinskij, Picasso, Rodin, Proust, Gide. Ogni quartiere pulsava di vitalità artistica; ogni luogo era un'occasione di incontro tra intelligenze rivoluzionarie, un'esperienza che poteva maturare nel *foyer* dell'Opéra comique, nelle sale dei Concerts Lamoureux, alle mostre del Salon d'Automne, ma anche nelle chiassose *brasserie* della *rive-gauche* o nei fumosi caffè di Montmartre.

Anche Ravel, dopo aver raggiunto la notorietà con *Jeux d'eau*, stava pensando al modo di rivoluzionare il suo linguaggio. Ben presto si sarebbe accorto che l'originalità della sua natura musicale non avrebbe richiesto un deciso sforzo verso l'avanguardia. Ma i *Miroirs* per pianoforte riflettono l'esigenza di cercare nuovi orizzonti linguistici. Ravel in realtà non era riuscito a conquistare gli ambienti accademici, ma aveva ottenuto il successo del pubblico, fin dalle sue prime composizioni; e in particolare i cinque brani che compongono *Miroirs* lasciarono un segno per la loro originale concezione poetica: non delle *Images* (come avrebbe fatto Debussy), ma dei *Miroirs*, vale a dire specchi che cercano di riflettere la realtà senza passare attraverso il filtro soggettivo e deformante dell'immaginazione.

L'*Alborada del gracioso* fu la pagina della raccolta che suscitò da subito maggiore entusiasmo (il titolo rimanda a quelle variopinte riflessioni musicali che l'antica cultura spagnola amava raccontare durante le prime ore dell'alba): non a caso fu trascritta per orchestra dallo stesso Ravel nel 1918. Certo, il legame genetico di *Mamma Marie* non poteva che avvantaggiare Ravel alle prese con un soggetto iberico; ma l'opera colpisce soprattutto per una straordinaria capacità di inventare la Spagna, mescolando fantasia e realismo. Le sonorità pizzicate dell'apertura sono un rimando assolutamente esplicito al suono della chitarra andalusa; le terzine ribattute alludono senza troppe reticenze a un vocabolo tipico della tradizione nata al di sotto dei Pirenei; e anche l'episodio in tempo

lento materializza il mondo magico della notte spagnola, tra echi di serenate e languidi pensieri d'amore. Ma l'orchestrazione sfavillante, continuamente cangiante, e i ritmi ossessivi, che sembrano ipnotizzare l'ascoltatore, sono un marchio di fabbrica di "casa Ravel": un ritratto del folclore spagnolo che si fa ora scheletrico, ora nerboruto, ora leggero come un soffio di vento; proprio come una visione che scorre al confine tra il sogno e la realtà.

### ***Pavane pour une infante défunte***

Una piccola principessa, sepolta nel passato assieme alla sua gloriosa corte spagnola. Per Ravel la *Pavane pour une infante défunte* doveva essere la vaga rievocazione di un tempo antico, avvolto nell'eufonia di una semplice allitterazione (*infante/défunte*). Ma per il pubblico del 1899, quello che non aveva ancora conosciuto i *Nocturnes* di Debussy e le prime opere per orchestra di Schönberg, un titolo così esplicito non poteva che alludere a un malinconico compianto. Ravel non aveva fatto i conti con il suo tempo e si trovò vittima di un fraintendimento, che classificò immediatamente la *Pavane* nell'enorme cassetto delle deplorazioni funebri.

Peccato solo che il suo pensiero andasse in tutt'altra direzione, alle radici della *pavana*, un'antica danza spagnola: «Questa non è la deplorazione funebre di un'Infanta (figlia femmina del sovrano di Spagna, ndr) appena morta, bensì l'evocazione di una pavana che avrebbe potuto danzare questa piccola principessa, un tempo, alla corte di Spagna». Ravel pensava a un esotismo prezioso, ma non aveva nessuna intenzione commemorativa; e soprattutto non avrebbe mai pensato che la vena malinconica del brano potesse conquistare così facilmente il pubblico del suo tempo. Fu forse quel successo dunque, talmente ampio da divenire logorante, a spingere Ravel anni dopo a prendere pubblicamente le distanze da una pagina che non era riuscito a sottrarre alla superficialità dei contemporanei:

Non provo nessun imbarazzo a parlarne; è abbastanza invecchiata e il tempo trascorso permette già al compositore di lasciarla giudicare dal critico. Da tanto lontano non riesco più a scorgerne le buone qualità; ma purtroppo ora riesco a vederne i difetti: l'influsso di Chabrier così evidente, e la forma così povera!

Ravel evidentemente era un critico severo, quando parlava di se

---

stesso: certo la *Pavane*, pur essendo stata scritta per pianoforte nel 1899, mantiene i piedi ben piantati nella forma e nel linguaggio dell'Ottocento, forse non solo dello Chabrier delle *Dix pièces pittoresques* (1881). Ma basta scavare un po' più a fondo, per scoprire una scrittura preziosa, che nasconde dietro la semplicità un raffinato tessuto di elementi arcaizzanti. Il fatto stesso che il compositore sia tornato sul brano nel 1910, per farne una trascrizione orchestrale, prova un indiscutibile attaccamento alla partitura. In quella tenue malinconia c'è qualcosa di ipnotico, un gioco di armonie che ruota su se stesso, lasciando in aggetto una linea melodica purissima, che sembra nata per essere cantata. La versione per orchestra, figlia di un genio maturo, reduce dalle scintillanti strumentazioni della *Rhapsodie espagnole*, evidenzia l'elegante ricamo della versione pianistica. I timbri si succedono con una leggerezza immateriale (ottenuta grazie all'uso della sordina negli archi), esaltando proprio quella temperatura emotiva nostalgica, che Ravel collegava al pensiero di un passato ormai irrecuperabile.

### **La Pavane e Proust**

Ai funerali di Marcel Proust (22 novembre 1922) sull'organo della chiesa di Saint-Pierre-de-Chailot risuonarono le note della *Pavane pour une infante défunte*. La pagina, dedicata dall'autore alla principessa di Polignac, era perfetta per offrire un ultimo saluto a colui che fu il più acuto testimone del mondo parigino a cavallo tra Ottocento e Novecento: i salotti di una generazione costretta a rinchiudersi nelle sue dimore per continuare a sentirsi una categoria privilegiata. La *Pavane*, nella sua versione pianistica, nacque proprio per essere eseguita tra le pareti di quelle abitazioni altolocate; e non a caso Proust cita Ravel - solo una volta in tutta *La Recherche* - per alludere a un giovane snob che nel salotto dei Guermantes scambia la *Sonata a Kreutzer* di Beethoven per una composizione di Ravel; proprio come se solo la musica di Ravel (specie in pagine come la *Pavane*) potesse essere la colonna sonora di una società in via di estinzione.

### **Shéhérazade**

Fin dall'inizio degli anni Novanta dell'Ottocento, Ravel avvertì un profondo fascino per le *Mille e una notte*. Il primo frutto di quella passione estetica cominciò a prendere forma intorno al 1887, con un progetto teatrale destinato a naufragare nel giro di poco

tempo: unica superstite un'*ouverture* profondamente intrisa di musica russa, che deve molto al Rimskij-Korsakov dell'omonimo poema sinfonico. La prima esecuzione pubblica, avvenuta alla Société Nationale de Musique, non riuscì a conquistare il pubblico. Ma Ravel decise di non demordere e tornò sul soggetto quattro anni dopo, musicando alcune liriche tratte da una raccolta poetica di Tristan Klingsor (pseudonimo di chiara ispirazione wagneriana con cui il pittore e poeta Léon Leclerc amava firmarsi), intitolata *Shéhérazade*.

La natura variopinta e vagamente esotica dei testi spinse Ravel a immaginare una composizione che profuma di cultura russa, con particolare riguardo agli autori del gruppo dei Cinque. Ma i colori sono già personali, l'armonia densa di sperimentazioni interessanti e l'orchestrazione raffinementamente evocativa. L'esotismo di maniera dei versi di Klingsor non genera una partitura altrettanto ricca di luoghi comuni. Ravel lavora su un declamato che non sembra immemore delle recentissime esperienze debussyste del *Pelléas et Mélisande*.

In *Asie* i vari episodi della scrittura musicale alludono alle tappe che una barca evanescente compie in un misterioso percorso senza tempo. L'orchestra sembra immergersi in una dimensione acquatica, che si conclude su una suggestiva eco di fanfare lontane, in cui si avverte qualche richiamo al prezioso tessuto timbrico della *Damoiselle élue* di Debussy.

Ne *La flûte enchantée* prende vita una minuta serenata, impregnata da figurazioni arabescanti del flauto: un chiaro rimando a quell'erotismo tenero e indolente che affascinava profondamente l'estetica simbolista. Anche in questo caso il confronto con Debussy sorge spontaneo: le volute dello strumento a fiato non nascondono qualche allusione alla sensualità conturbante del *Prélude à l'après-midi d'un faune*, di *Syrinx* o de *La flûte de Pan* (dalle *Chansons de Bilitis*).

Chiude la raccolta una lirica in cui domina lo *spleen*, quella vaga mescolanza di malinconia, inquietudine e struggimento che colora molta musica del Novecento. Il tessuto orchestrale si fa spoglio e irrigidito, fino ad arrivare al silenzio su cui si apre l'ultima strofa, con la voce sola abbandonata nel suo inquietante desiderio di canto.

---

Dagli archivi Rai, di seguito è riportato il testo originale delle tre liriche e la relativa traduzione italiana.

### **Asie**

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 les îles de fleurs  
En écoutant chanter la mer perverse  
Sur un vieux rythme ensorceleur.

Je voudrais voir Damas et les villes de Perse  
Avec les minarets légers dans l'air;  
Je voudrais voir de beaux turbans de soie  
Sur des visages noirs aux dents claires;

Je voudrais voir des yeux sombres d'amour  
Et des prunelles brillantes de joie  
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'après marchands aux regards louches,  
Et des cadis, et des vizirs  
Qui du seul mouvement de leur doigt qui se penche  
Accorde vie ou mort au gré de leur désir.  
Je voudrais voir la Perse, et l'Inde et puis la Chine,

Les mandarins ventrus sous les ombrelles,  
Et les princesses aux mains fines,  
Et les lettres 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 souriants

### **Asia**

Asia, Asia, Asia,  
Antico paese meraviglioso dei racconti di fata  
Dove la fantasia dorme come un'imperatrice  
Nella sua foresta tutta densa di mistero.

Asia,  
Vorrei fuggire con la goletta  
Che questa sera si culla nel porto,  
Misteriosa e solitaria  
E che spiega infine le sue vele violette  
Come un immenso uccello notturno nel cielo d'oro.

Vorrei viaggiare verso le isole dei fiori  
Ascoltando il mare perverso cantare  
Su un antico ritmo incantatore.

Vorrei vedere Damasco e le città della Perisa  
Con i minareti leggeri nell'aria;  
Vorrei vedere bei tubanti di seta  
Sui volti neri dai denti chiari;

Vorrei vedere scuri occhi innamorati  
E pupille che brillano di gioia  
Nelle pelli gialle come delle arance;

Vorrei vedere vesti di velluto  
E abiti dalle lunghe frange.

Vorrei vedere lunghe pipe tra bocche  
Circondate di barba bianca;  
Vorrei vedere scaltri mercanti dallo sguardo infido,  
E cadì e visir  
Che con il solo movimento del loro dito che si piega  
Dispensano vita o morte a loro piacere.  
Vorrei veder la Persia, l'India e poi la Cina,

I mandarini pingui sotto gli ombrelli,  
E le principesse dalle mani sottili,  
E letterati che si azzuffano  
Sulla poesia e sulla bellezza;

Vorrei attardarmi al palazzo incantato  
E come un viaggiatore straniero  
Saziarmi di paesaggi dipinti  
Su stoffe in cornici di abete  
Con al centro la figura di un verziere;

Vorrei vedere degli assassini sorridenti

---

Du bourreau qui coupe un cou d'innocent  
Avec son grande sabre courbe 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...

### **La flûte enchantée**

L'ombre est douce et mon maître dort  
Coiffé d'un bonnet conique de soie  
Et son long nez jaune en sa barbe blanche.

Mais moi, je suis éveillée encor  
Et j'écoute au dehors  
Une chanson de flûte où s'épanche  
Tour à tour la tristesse ou la joie.

Un air tour à tour langoureux ou frivole  
Que mon amoureux chéri joue,

Et quand je m'approche de la croisée  
Il me semble que chaque note s'envole  
De la flûte vers ma joue  
Comme un mystérieux baiser.

### **L'indifférent**

Tes yeux sont doux comme ceux d'une fille,  
Jeune étranger,  
Et la courbe fine  
De ton beau visage de duvet ombragé  
Est plus séduisante encor de ligne.

Ta lèvre chante sur le pas de ma porte  
Une langue inconnue et charmante  
Comme une musique fausse.

Entre! Et que mon vin te reconforte...

Mais non, tu passes  
Et de mon seuil je te vois t'éloigner  
Me faisant un dernier geste avec grâce  
Et la hanche légèrement ployée  
Par ta démarche féminine et lasse...

---

Davanti al boia che taglia la testa di un innocente  
Con la sua grande scimitarra d'oriente.

Vorrei vedere poveri e regine;  
Vorrei vedere rose e sangue;  
Vorrei vedere morire d'amore o di odio.

E poi tornare più tardi  
Narrare la mia avventura ai curiosi di sogni

Portando di tanto in tanto la mia vecchia tazza araba  
Fino alle mie labbra  
Per interrompere il racconto con arte...

### **Il flauto incantato**

L'ombra è dolce e il mio maestro riposa,  
Sul capo un berretto conico di seta  
E il suo lungo naso giallo tra la barba bianca.

Ma io sono ancora sveglio  
E ascolto da lontano  
Una canzone di flauto in cui si effondono  
A tratti la tristezza e la gioia.

Un motivo a tratti languido o frivolo  
Che il mio dolce amore suona,

E nell'accostarmi alla finestra  
Mi sembra che ogni nota si involi  
Dal flauto verso la mia guancia  
Come un bacio misterioso.

### **L'indifferente**

I tuoi occhi sono dolci come quelli di una fanciulla,  
Giovane straniero,  
E la curva sottile  
Del tuo bel viso ombreggiato di peluria  
È più seducente ancora di profilo.

Il tuo labbro canta sulla soglia della mia porta  
Una lingua sconosciuta e fascinosa  
Come una musica ingannevole.

Entra! E che il mio vino ti conforti...

Ma no, tu passi  
E dalla mia soglia ti vedo allontanarti  
Facendomi un ultimo gesto con grazia  
E il fianco leggermente piegato  
Per il tuo portamento femminile e indolente...

### ***Rhapsodie espagnole***

La sera del 15 marzo 1908 ai Concerts Colonne veniva eseguita per la prima volta la *Rhapsodie espagnole*. Ravel vi aveva cominciato a lavorare all'inizio del 1907. L'attesa era tanta: dopo Chabrier, Lalo e Rimskij-Korsakov, il pubblico parigino vedeva con scetticismo un ulteriore lavoro sul colore locale della cultura spagnola. Ma il successo fu davvero entusiasmante. La recensione pubblicata da Amédé Boutarel sul «Ménestrel», all'indomani della prima esecuzione, racconta una composizione scintillante, fatta di colori abbaglianti, profumi acri, rumori di folla tra le polverose strade dei villaggi spagnoli:

Sembra che Ravel, di ritorno dalla Spagna, la testa piena di ritmi di rumori di nacchere, profumi respirati durante le belle notti andaluse, abbia cercato di esternare musicalmente tutta l'abbagliante poesia di cui si trovava impregnato. Sono ora dei languidi effluvi, ora delle risate gioiose, ora dei movimenti della folla, ora delle danze in cui tutte le risorse strumentali sono abilmente impiegate.

Non furono pochi a ricordare il linguaggio di Chabrier; il successo di *España* nel 1907 era ancora nelle orecchie di tutti, e Ravel diede subito l'impressione di allinearsi a quel filone di composizioni, che facevano della Spagna un caleidoscopio di immagini sonore in ebollizione. Ma gli ascoltatori più attenti rilevarono fin dalla prima esecuzione una ricerca musicale molto lontana dalle esperienze più modaiole di fine Ottocento; certo, il flamenco pizzicato sulle chitarre, il ritmo dell'*habanera*, il canto spiegato dei cantori di strada non mancano nella partitura di Ravel. Ma c'è qualcosa di misterioso e insondabile nella scrittura della *Rhapsodie espagnole*, che va ben al di là della semplice pittura folclorica.

L'ossessiva cellula ritmica che percorre il *Prélude à la nuit* sembra scavare nel terreno della memoria inconsapevole: si ripete senza sosta, stimolando ricordi latenti, sepolti in una dimensione onirica. *Malagueña* allude alle fresche danze di Malaga, muovendosi con un piglio capriccioso, che si rifiuta di apparire prevedibile. E anche l'accento inconfondibilmente andaluso dei due brani conclusivi (*Habanera* e *Feria*) tende a liquefarsi in un percorso scivoloso; il lessico è quello della tradizione iberica, ma la sintassi si fa discontinua, forzando l'ascoltatore a completare con l'immaginazione ciò che la musica lascia semplicemente accennato.

### **La Spagna a Parigi**

A Parigi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento la Spagna era di casa. Potevi incontrare per strada Manuel de Falla o Isaac Albéniz, ascoltare ovunque opere dedicate al mondo iberico, trovare ventagli con pizzo e nacchere in qualunque mercatino sulle rive della Senna. Non era quasi mai un folklore autentico, ma una suggestiva rivisitazione di una tradizione ormai secolare; da Boccherini a Rimskij-Korsakov la Spagna aveva sempre disteso il suo fascino su tutta l'Europa. Bizet, Lalo, Chabrier, Ravel, Debussy furono solo alcuni dei compositori che non seppero resistere al fascino di quel mondo luminoso. Ma ad andare davvero al di là dei Pirenei erano in pochi. Addirittura Théophile Gautier in *Voyage en Espagne* (1840) era arrivato a dire: «I balli spagnoli esistono solo a Parigi». La prima stagione dell'esotismo parigino ruota attorno alla Spagna tetra, popolata da personaggi sinistri, dell'*Hernani* di Victor Hugo (1830): un modello destinato a formare una lunga generazione di testi dedicati alle vicende più tragiche e sanguinarie della storia spagnola. E anche il mondo descritto da Théophile Gautier in *España* è ricco di allusioni lugubri e inquietanti.

Ma accanto alla Spagna dei luoghi sinistri e delle situazioni malate, nella Parigi fine Ottocento troviamo anche riflessioni più superficiali, in cui *bolero* e *habanera* diventano emblemi di una cultura sorridente, che non nasconde nulla di raccapricciante dietro le sue sfrenate danze. È questa la Spagna del *Capriccio espagnol* (1887) di Rimskij-Korsakov (che impazziva nella capitale francese), di *España* di Chabrier (1883), della *Symphonie espagnole* (1873) di Lalo (scritta per il violinista spagnolo Pablo de Sarasate). In questi lavori la cultura iberica si materializza attraverso la forza tellurica dei suoi ritmi travolgenti, la piacevolezza delle tiepide nottate andaluse, la spensieratezza delle serenate gitane: una dimensione leggera, in cui il folklore domina nella sua accezione più distesa. Ravel e Debussy conclusero la stagione dell'esotismo iberico, dimostrando a tutto il mondo di inizio Novecento che la musica spagnola più bella aveva scelto di vivere a Parigi.

## **Boléro**

Nell'estate del 1928 Ravel aveva voglia di Spagna. La ballerina Ida Rubinstein si era fatta avanti con la richiesta di un balletto, basato su alcune pagine di Isaac Albéniz (tratte dalla raccolta pianistica *Iberia*): Ravel avrebbe dovuto orchestrare sei brani per un progetto coreografico in programma all'Opéra di Parigi. Nella sua vita inoltre c'era un nuovo amico, un pianista e compositore cubano di nome Joaquín Nin, che, guarda caso, possedeva proprio una splendida casa sulla costa basca, a Saint-Jean-de-Luz, la terra in cui Ravel sentiva da sempre di affondare le sue radici. Fu in quella località piena di villeggianti che i due musicisti finirono sul discorso di Albéniz, Ida Rubinstein e del balletto ispirato al variopinto mondo della cultura iberica. Joaquín Nin tuttavia si trovò costretto a mettere in guardia Ravel: l'orchestrazione di *Iberia* era già stata assegnata, con tanto di esclusiva, a Enrique Arbós. Ravel non ne sapeva nulla e rispose con un bel: «Me ne infischio, e poi chi sarebbe questo Arbós?». L'ignoto musicista era un allievo di Albéniz, uno che era stato talmente vicino al maestro da trasformarsi in una sorta di curatore testamentario; ed era stato lui a ricevere l'incarico ufficiale di orchestrare i brani pianistici di *Iberia*.

Qualche giorno dopo una busta partiva da Saint-Jean-de-Luz in direzione della vedova Albéniz: una lettera di autorizzazione a procedere con il lavoro, nonostante gli impegni precedentemente presi con Arbós. Ma la risposta tardò ad arrivare, e qualche mese dopo Ravel aveva già cambiato i suoi progetti. Poco importava che nel frattempo il povero Arbós si fosse affrettato a lasciare il passo al più blasonato collega; Ravel ormai aveva già in testa una nuova idea, e la sua voglia di Spagna stava prendendo l'aspetto del *Boléro*: «Nessuna forma nel vero senso della parola, nessuno sviluppo, nessuna o quasi nessuna modulazione; un tema simile a quelli di Padilla (il volgarissimo autore di *Valencia*), ma solo ritmo e orchestra».

Accantonato il progetto di *Iberia*, Ravel avvertiva ancora il desiderio di sfidare il suo talento di orchestratore: una «tessitura orchestrale senza musica», stando alle parole dello stesso autore, che doveva ripetere insistentemente un paio di temi - molto simili -, sommando progressivamente tutte le voci dell'orchestra, fino a raggiungere un roboante effetto di insieme. «I temi sono del tutto impersonali»,

tenne a precisare Ravel, perché l'interesse della pagina risiede interamente nel timbro, una sorta di magma in continua evoluzione, da seguire con quello stordimento allucinogeno che può solo produrre un ritmo (quello di *bolero* appunto) ostinato e inarrestabile dalla prima all'ultima nota.

La prima esecuzione all'Opéra di Parigi, il 22 novembre del 1928, nella versione danzata da Ida Rubinstein, fu poco più che un successo di stima; ma fu in sala da concerto, e ancor più in sede discografica, che il *Boléro* seppe raccogliere un successo senza precedenti (ben 25 incisioni nel giro di soli dieci anni). La pagina trasforma l'orchestra in un palcoscenico vivente; l'organico è enorme, eppure ogni strumento si ritaglia lo spazio per un'esposizione solistica. Ma Ravel riesce soprattutto nell'impresa di incatenare l'ascoltatore a una partitura che non fa altro che iterare le stesse melodie (un tema e un contro-tema) per una ventina di volte; la musica, proprio come un orologio che non torna mai sullo stesso istante pur essendo mosso da un meccanismo ripetitivo, va avanti riutilizzando materiale già ascoltato. Ravel eleva così un monumento al principio retorico dell'unità nella varietà, dimostrando a tutti, anche agli ascoltatori più distratti, che grazie a un genio può sembrarci sconosciuto anche ciò che abbiamo appena finito di conoscere.

**ANDREA MALVANO**

## Gabriele Ferro



Ha compiuto gli studi musicali, di pianoforte e composizione, diplomandosi presso il Conservatorio Santa Cecilia di Roma. Nel 1970 ha vinto il Concorso per giovani direttori d'orchestra della Rai, collaborando da allora con le sue orchestre e con quelle di Santa Cecilia e della Scala.

Ha riscosso un ampio successo internazionale dirigendo fra gli altri: Wiener Symphoniker, Bamberg Symphoniker, Orchestre de la Suisse Romande, Orchestre Philharmonique de Radio France, BBC Symphony Orchestra, Orchestra WDR, Cleveland Orchestra e Gewandhaus di Lipsia. Ha inoltre collaborato con l'Orchestra National de France. È stato Direttore stabile dell'Orchestra Sinfonica Siciliana (1979-1997), Direttore principale dell'Orchestra della Rai di Roma (1987-1991), Generalmusikdirektor dello Staatstheater di Stoccarda (1991-1997), Direttore musicale del Teatro San Carlo di Napoli (1999-2004) e Direttore principale del Teatro Massimo di Palermo (2001-2006).

Il suo repertorio spazia dalla musica classica alla contemporanea, nell'ambito della quale ha diretto in prima assoluta opere di Berio, Clementi, Maderna, Stockhausen, Ligeti, Nono e Rihm.

Si è dedicato poi al melodramma, affrontando un repertorio che va dal Settecento al Novecento e collaborando con teatri quali: Fenice di Venezia, Scala di Milano, Opera di Roma, Comunale di Firenze, Bastille e Châtelet di Parigi, Muziektheater di Amsterdam, Grand Théâtre di Ginevra, Bayerische Staatsoper di Monaco, Opera di Chicago, San Francisco Opera, Los Angeles Opera, Opera di Tel Aviv, Deutsche Oper di Berlino, Covent Garden di Londra.

Nel 2003 ha inaugurato la stagione del Teatro Real di Madrid. Ha diretto con successo *l'Elektra* di Strauss a Napoli, ricevendo

anche il Premio "Abbiati". È stato ospite dei maggiori festival internazionali, tra cui: Wiener Festwochen, Festival di Schwetzingen, Schleswig Holstein Musik Festival, Festival di Pesaro, Maggio Musicale Fiorentino, Ferrara Musica e Biennale di Venezia. Con l'Orchestra Giovanile Italiana ha effettuato *tournee* in Sud America (2004), Berlino, Turku, al Teatro alla Scala, Festival Sino-poli di Taormina e all'Accademia Filarmonica Romana. Al Grand Théâtre di Ginevra ha recentemente diretto *Il Flauto Magico* e, nel 2009, la *Salome* di Strauss. È docente di direzione d'orchestra alla Scuola di Musica di Fiesole e accademico di Santa Cecilia.

Ha inciso per Sony, Emi, Erato e Deutsche Grammophone.



## Monica Bacelli

Dopo aver studiato al Conservatorio di Pescara con Maria Vittoria Romano e Donato Martorella, è risultata vincitrice del Concorso Belli e ha debuttato al Centro Sperimentale di Spoleto come Cherubino ne *Le nozze di Figaro* e Dorabella in *Così fan tutte*.

Ha cantato in Italia e all'estero in teatri quali: Teatro alla Scala, Staatsoper di Vienna, Covent Garden di Londra, Berlin Philharmonie e Concertgebouw di Amsterdam. Ha spesso collaborato inoltre con il Maggio Musicale Fiorentino e l'Accademia di Santa Cecilia.

Fra i direttori che l'hanno diretta si ricordano: Claudio Abbado, Alessandrini, Antonini, Bolton, Bychkov, Chailly, Chung, Gergiev, Dudamel, Eötvös, Haitink, Harding, Harnoncourt, Jacobs, Mehta, Muti, Oren, Ozawa, Pinnock, Rattle, Thielemann e Zedda.

Il suo ampio repertorio include molti ruoli mozartiani e rossiniani, nonché opere quali *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi,

---

*La Calisto* di Cavalli, il *Tamerlano* di Händel e opere francesi del Settecento e dell'Ottocento (*Les Contes d'Hoffmann*, *Werther*, *Don Quichotte*, *L'Enfant et les sortilèges*).

Sotto la direzione di Riccardo Muti ha cantato in *Così fan tutte* alla Staatsoper di Vienna e al Festival di Ravenna e nello *Stabat Mater* di Pergolesi con l'Orchestra Filarmonica della Scala.

Recentemente è stata Charlotte nel *Werther* al Teatro São Carlos di Lisbona con la regia di Graham Vick, Donna Elvira nel *Don Giovanni* all'Accademia di Santa Cecilia diretta da Pappano e alla Scala diretta da Dudamel, Idamante nell'*Idomeneo* e Ruggiero nell'*Alcina* entrambi alla Scala, *Tamerlano* al Teatro Real di Madrid con Plácido Domingo; ha interpretato inoltre il *Requiem* di Ligeti diretta da Eötvös e *Le Martyre de Saint Sébastien* di Debussy con la direzione di Rattle alla Berlin Philharmonie.

Vincitrice del Premio "Abbiati", ha tenuto a battesimo molti ruoli nell'ambito della musica contemporanea, fra cui *Antigone* nell'omonima opera di Ivan Fedele, con la regia di Mario Martone in occasione dell'inaugurazione del 70° Maggio Musicale Fiorentino. Luciano Berio ha scritto per lei i ruoli di Marina nell'*Outis* e di Orvis in *Cronaca del luogo*, nonché l'estratto *Altra voce*, eseguito al Festival di Salisburgo del 1999. Di Berio ha inoltre cantato le *Folk Songs* con l'Orchestra Filarmonica della Scala, l'Ensemble Intercontemporain, i Berliner Philharmoniker diretti da Sir Simon Rattle, e ai BBC Proms del 2008.

Le sue incisioni includono: *Folk Songs* per Bottega Discantica, *Tamerlano* con Trevor Pinnock per Avie, *Le nozze di Figaro* diretta da Zubin Mehta per Sony e *La finta giardiniera* di Mozart sotto la direzione di Nikolaus Harnoncourt per Teldec.

---

## PARTECIPANO AL CONCERTO

### VIOLINI PRIMI

\*Roberto Ranfaldi (*di spalla*), °Giuseppe Lercara, Antonio Bassi, Irene Cardo, Claudio Cavalli, Patricia Greer, Valerio Iaccio, Elfrida Kani, Kazimierz Kwiecien, Alfonso Mastrapasqua, Martina Mazzon, Fulvia Petruzzelli, Francesco Punturo, Rossella Rossi, Ilie Stefan, Lynn Westerberg.

### VIOLINI SECONDI

\*Roberto Righetti, °Valentina Busso, Maria Dolores Cattaneo, Carmine Evangelista, Jeffrey Fabisiak, Rodolfo Girelli, Alessandro Mancuso, Antonello Molteni, Vincenzo Prota, Francesco Sanna, Isabella Tarchetti, Carlotta Conrado, Lorenzo Gugole, Matteo Ruffo.

### VIOLE

\*Ula Ulijona, °Geri Brown, °Matilde Scarponi, Antonina Antonova, Massimo De Franceschi, Federico Maria Fabbris, Maurizio Ravasio, Margherita Sarchini, Luciano Scaglia, Angelo Conversa, Svetlana Fomina, Giovanni Menna.

### VIOLONCELLI

\*Pierpaolo Toso, °Wolfgang Frezzato, °Ermanno Franco, Giacomo Berutti, Pietro Di Somma, Carlo Pezzati, Stefano Pezzi, Fabio Storino, Fabrice De Donatis, Paola Martina Mondello.

### CONTRABBASSI

\*Cesare Maghenzani, °Silvio Albesiano, °Gabriele Carpani, Giorgio Curtoni, Luigi Defonte, Maurizio Pasculli, Paolo Ricci, Virgilio Sarro.

### FLAUTI

\*Dante Milozzi, Luigi Arciuli, Fulvia Biselli, Carlo Bosticco.

### OTTAVINI

Carlo Bosticco, Luigi Arciuli.

### OBOI

\*Francesco Pomarico, Sandro Mastrangeli, Franco Tangari.

### OBOE D'AMORE

\*Francesco Pomarico

### CORNO INGLESE

Franco Tangari

### CLARINETTI

\*Enrico Maria Baroni, Graziano Mancini.

---

---

**CLARINETTO PICCOLO**

Franco Da Ronco

**CLARINETTO BASSO**

Marino Delgado Rivilla

**SAXOFONO SOPRANO**

Mario Giovannelli

**SAXOFONO TENORE**

Mario Marzi

**FAGOTTI**

\*Elvio Di Martino, Cristian Crevena, Mauro Monguzzi.

**CONTROFAGOTTO**

Bruno Giudice

**CORNI**

\*Corrado Saglietti, Valerio Maini, Bruno Tornato, Marco Tosello.

**TROMBE**

\*Robertro Rossi, Daniele Greco D'Alceo, Roberto Rivellini.

**TROMBA PICCOLA**

\*Marco Braitto

**TROMBONI**

\*Joseph Burnam, Devid Ceste.

**TROMBONE BASSO**

Antonello Mazzucco

**TUBA**

Daryl Smith

**TIMPANI**

\*Claudio Romano

**PERCUSSIONI**

Maurizio Bianchini, Carmelo Gullotto, Alberto Occhiena, Luca Bleu,  
Alessandro Carrieri, Massimo Melillo.

**ARPE**

\*Margherita Bassani, Roberta Inglese.

**CELESTA**

Roberto Arosio

\* prime parti ° concertini

# 15°

**GIOVEDÌ 24 MARZO 2011** ore 20.30

**VENERDÌ 25 MARZO 2011** ore 21.00

**Mikko Franck** *direttore*

**Bernarda Bobro** *soprano*

**Gustav Mahler**

Sinfonia n. 4 in sol maggiore per soprano e orchestra  
su testo tratto da *Des Knaben Wunderhorn*  
(*Das himmlische Leben*)

---

---

**CARNET** da un minimo di 6 concerti scelti fra i due turni e in tutti i settori  
Adulti: 24,00 euro a concerto    Giovani: 5,00 euro a concerto

**SINGOLO CONCERTO**

Poltrona numerata: da 30,00 a 15,00 euro (ridotto giovani)

**INGRESSO**

Posto non assegnato: da 20,00 a 9,00 euro (ridotto giovani)

**BIGLIETTERIA**

Tel. 011/8104653 - 8104961 - Fax 011/888300  
biglietteria.osn@rai.it - www.orchestrasinfonica.rai.it

---

---

**SABATO 19 MARZO 2011**, ore 20.30

**AUDITORIUM RAI "ARTURO TOSCANINI"**

## **Nino Rota** dalla *Strada* al *Padrino*

Concerto con fotoproiezioni e un'introduzione di Steve Della Casa,  
nei cent'anni dalla nascita del compositore



**Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai**

**Marcello Rota** *direttore*

**Nino Rota**

*La strada, suite dal balletto*

Musiche per i film:

*Le notti di Cabiria*

*Romeo e Giulietta*

*La dolce vita*

*Il Padrino*

Poltrone numerate, in vendita dal 15 febbraio: 20 euro.

Ingressi, in vendita un'ora prima del concerto: 15 euro.

**Biglietteria dal martedì al venerdì 10.00-18.00**

**piazza Rossaro T. 011.8104653/4961 - [biglietteria.osn@rai.it](mailto:biglietteria.osn@rai.it)**

**I biglietti sono acquistabili anche attraverso il circuito Piemonteticket  
([www.ticket.it](http://www.ticket.it))**

In collaborazione con:



**MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA**  
TORINO