

Maurice Ravel *Tzigane, Rhapsodie de concert*
1875-1937 versione per violino e pianoforte (1924)

Maurice Ravel concepì l'elaborazione della propria estetica artistica attraverso una ricerca profondamente misurata e protesa verso la realizzazione filosofica del "Bello" assoluto in musica. Le tematiche furono attinte da radici della tradizione colta letteraria e da suggestioni mutuate dal gusto per le innovazioni timbriche e ritmiche derivate dalle sperimentazioni contemporanee - si pensi al nascente fenomeno culturale del jazz - e dall'attrazione verso l'esotismo e i motivi dell'universo popolare, in particolare spagnolo e tzigano. Nelle opere del compositore la *performance* solistica si caricò di aspetti virtuosistici, sempre sottoposti a un severo e minuzioso controllo formale, quale espressione di un'eleganza raffinata e colta. In tale direzione si spinsero le scelte espressive di *Tzigane*, composizione per violino e pianoforte definita dall'autore stesso come un "pezzo virtuosistico nel gusto di una rapsodia ungherese". L'occasione della stesura, contrassegnata da un'insolita gestazione molto rapida, fu offerta a Ravel mentre era impegnato nel periodo di rifinitura della celeberrima seconda sonata per violino e pianoforte, nota soprattutto per l'incredibile *Blues* del secondo movimento. Nel corso di un concerto privato organizzato a Parigi, nell'Aprile 1922, in casa del critico musicale Henry Prunières, egli ebbe modo di conoscere la talentuosa violinista ungherese Jelly d'Aranyi, nipote di Jozsef Joachim. In duo con Bela Bàrtòk, la giovane donna aveva eseguito in quell'occasione la prima sonata per violino e pianoforte dello stesso Bàrtòk, per poi improvvisare, con perturbante avvenenza, una serie di motivi propri della tradizione tzigana. Profondamente affascinato dal temperamento e dall'estro della violinista, Ravel decise di scrivere per lei una forma rapsodica, articolata come da tradizione in due sezioni: la prima a carattere lento e intimistico, la seconda lanciata verso velocità iperboliche. Se allo stile improvvisativo e ai motivi fortemente caratterizzanti della tradizione tzigana avevano attinto a piene mani, e con fortuna, autori come Brahms, Liszt, Lalo, Sarasate, Saint-Saëns, in Ravel apparve l'intento, fin dalle prime battute della composizione, di operare un rafforzamento del carattere libero ed espressivo, unitamente alla messa in scena di una dimensione trasfigurata e visionaria, a tratti ironica e grottesca. Questi aspetti furono oltremodo resi evidenti dalla scelta iniziale, piuttosto inconsueta, di ricorrere al *piano-luthéal* quale strumento accompagnatore. Derivato dal pianoforte classico, questo strumento consentiva la possibilità di ottenere i consueti suoni percussivi del pianoforte, associati ai suoni pizzicati propri della timbrica del clavicembalo o del *cymbalum*, strumento magiaro dal caratteristico timbro nasale. Agli occhi di Ravel la figura della giovane violinista divenne una personificazione mitopoietica, in grado di svelare le segrete relazioni simbiotiche tra lo strumento e l'artista: i suoni prodotti dal violino, grazie a sapienti movimenti dell'esecutrice, dialogavano con la sonorità visuale delle oscillazioni dell'arco e di tutto il corpo della giovane, a sua volta indotto dalla musica a muoversi, flettendosi e inarcandosi nello spazio aereo e sonoro circostante. L'operazione di Ravel, partendo dall'utilizzo di materiale popolare d'intrattenimento e di largo consumo, assunse pertanto una matrice fortemente intellettuale, nell'intento di indagare le possibilità timbriche strumentali e le ripercussioni emotive e fisiche sia dell'esecutore, sia dell'ascoltatore-osservatore presente alla *performance*, all'interno di una struttura solo apparentemente

improvvisativa. *Tzigane* divenne l'archetipo novecentesco dell'aspetto gestuale violinistico, cui seguiranno diverse sperimentazioni in tal senso, una tra tutte la *Sequenza VIII* per violino solo di Luciano di Berio che definì la propria composizione come "sequenza di gesti strumentali".

I fondamenti della tecnica virtuosistica paganiniana, "*per non dimenticare nessuna diavoleria*", furono analizzati in dettaglio da Ravel nella sua residenza di Montfort-l'Amaury grazie alla collaborazione con la violinista Hélène Jourdan-Morhange, assodata nell'impresa di riproporre al compositore tutti i passaggi più ardui dei *Ventiquattro Capricci*; ulteriori rimandi musicali, anche in forma di vere e proprie citazioni, giunsero dalle *Rapsodie ungheresi* di Liszt. Dalla stesura per violino e pianoforte, fu scritta nello stesso anno una versione per violino e orchestra, con l'intento di conferire un'estensione alle potenzialità sonore e timbriche.

L'apertura, in tempo *Lento quasi cadenza*, si presenta come la mimesi dell'improvvisazione, tra sonorità estreme e silenzi indefiniti. Il violino solo presenta le prime cinquantotto battute attaccando con veemenza, sulla quarta corda del Sol, gruppi di note lasciate risuonare a lungo, precedute e inframezzate da note brevi e leggere, in una successione cromatica di gesti ritmici e pause riflessive. L'irruenza del tema iniziale si distende verso un secondo tema malinconico in *Tempo rubato*, caratterizzato da un intervallo di quinta ed enunciato da un caratteristico glissando ascendente. Il materiale sonoro si espande nella ripetizione e successione combinatoria degli elementi esposti, tecnica propria della rapsodia da concerto, sperimentando ogni possibilità estrema dello strumento grazie a tremoli e arpeggi in posizioni molto acute sulla quarta corda. Nelle otto battute che concludono la prima sezione si congiungono gli elementi del motivo iniziale con quelli del secondo, fino a un conclusivo e lungo glissando discendente. Terminata la sezione sulla quarta corda, viene riproposta la figura tematica iniziale in ottave e accordi, con l'intento di ampliare il più possibile lo spazio sonoro e le virtuosità accentuate ora nei *Rubato*, ora nei *Molto espressivo*. Sul tremolo del violino, alla battuta cinquantanove, entra in gioco il pianoforte, in un tempo *Quasi cadenza*, alle prese con una serie di arpeggi di appoggio alla sequenza cromatica ascendente a note doppie del violino: è il prologo di un iniziale accelerando a due. Dopo questo primo incontro, il violino introduce un tema, quasi un canto popolare lontano, che si apre in una serie di variazioni libere e senza sviluppo. Le sequenze successive ripropongono, con grande fantasia, una ricerca di effetti coloristici, variazioni di tocco e di timbriche molto differenti tra loro, sfoggiando un repertorio di suoni flautati, pizzicati, mordenti, gruppetti, rapidissime scale cromatiche, trilli nei registri acuti, arpeggi e bicordi accentuati. A partire dal *Meno vivo-Grandioso* la composizione assume le caratteristiche di una danza sabbatica tra i due protagonisti, a tratti incalzante e vorticoso, a tratti più seducente e lenta, quasi volendo trattenere, il più possibile e con acuta maestria, la corsa a briglie sciolte che si spinge verso un parossistico accelerando finale.