



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI

Laurea magistrale in Musicologia

*«Miroirs» op. 43 di Maurice Ravel: un'analisi del sistema armonico, tra
funzioni e insiemi.*

Relatore: Prof. Michele Epifani

Tesi di laurea di:

Edoardo Saulino 526897

Correlatore: Prof. Ingrid Pustijanac

Anno accademico 2025/2026

Ringraziamenti

I miei più sentiti ringraziamenti vanno al professor Michele Epifani e alla professoressa Ingrid Pustijanac. Per tutta la durata di stesura della tesi non è mai venuta a mancare da parte loro disponibilità di sforzi e tempo, offrendo sempre un confronto severo ma egualitario.

Alle persone a me care,
e in ricordo di mio padre.

Sommario

Introduzione	1
Capitolo 1. <i>Maurice Ravel nel contesto artistico e musicale della Belle Époque</i>	5
1.1 Cenni biografici	5
1.2 Il clima musicale parigino: l' <i>affaire</i> Ravel e i <i>Miroirs</i>	9
1.3 Sfide su Ravel e sul repertorio post tonale	11
Capitolo 2: <i>Noctuelles</i>	20
2.2 Sezione A	25
2.3 Sezione B	43
2.4 Sezione A'	51
2.5 Sezione conclusiva: b. 122-132	57
Capitolo 3: <i>Oiseaux tristes</i>	62
3.1 L' <i>Objet juste</i>	62
3.2 Struttura formale e analisi	66
Capitolo 4: <i>Une barque sur l'ocean</i>	78
4.1 Struttura a pannelli e flusso di terze	78
4.1.1 Pannello A: bb. 1-10	80
4.1.2 Pannello B: bb. 11-13	82
4.1.3 Pannello B2: bb. 21-27	83
4.1.4 Pannello C: bb. 28-37	86
4.1.5 Pannello D: bb. 38-45	91
4.1.6 Pannello (E): 46-53	92
4.1.7 Pannello A3: bb. 61-67	93
4.1.8 Pannello D2: bb. 68-75	93
4.1.9 Pannello F: bb. 79-97	95
4.1.10 Pannello F2: bb. 97-111	97
4.1.11 Pannello D3: bb. 111-118	99
4.1.12 Pannello E3: bb. 119-132	100
Capitolo 5: <i>Alborada del gracioso</i>	103
5.1 Sezione A	105

5.2 Sezione B	110
5.3 Sezione A'	113
5.4. Coda	114
Capitolo 6: <i>La Vallée des cloches</i>	117
6.1 Struttura, cellule ritmiche e oggetto discreto	117
6.2 Sezione A	123
6.3 Sezione B	126
6.3 Sezione C	129
6.4 Sezione B'	138
6.5 Sezione A'	139
Conclusioni	142
Tavola delle abbreviazioni	145
Bibliografia	148

Indice delle figure¹

Noctuelles

Fig. II, 1, Sezione A Noctuelles bb. 1-9.	22
Fig. II, 2. Riduzione bb. 1-3.	26
Fig. II, 3. Sezione a, collezione pentatonica ed esatonica.	27
Fig. II, 4. Altezze mano destra bb. 3; 12-14.	29
Fig. II, 5. Appoggiatura 9-8, b. 3.	29
Fig. II, 6. Collezioni bb. 4-9.	30
Fig. II, 7. Linea del basso bb. 1-9.	30
Fig. II, 8. Appoggiatura 9-8, b. 14.	32
Fig. II, 9. Sezione b, bb. 14-17.	33
Fig. II, 10. Sezione b, bb. 18-20.	33
Fig. II, 11. Motivo b, bb. 14-20.	35
Fig. II, 12. Subsezione c, bb. 23-26. Il colore blu evidenzia la collezione pentatonica.	37
Fig. II, 13. Ripetizione continuazione, b. 31, 7:31:	39
Fig. II, 14. Bb. 32-36.	40
Fig. II, 15. Motivo a, cellule ritmiche e oggetto discreto.	42
Fig. II, 16. b. 1 cellule q-y.	42
Fig. II, 17. Oggetto discreto, b. 3.	42
Fig. II, 18. Riproposizione oggetto discreto.	43
Fig. II, 19. Bb. 37-39.	45
Fig. II, 20. Oiseaux tristes, b. 4.	45
Fig. II, 21. La Vallée des Cloches, b. 20.	45
Fig. II, 22. La Vallée des Cloches, b. 26.	46
Fig. II, 23. La Vallée des Cloches. Battuta 6. 5-35	47
Fig. II, 24. Distribuzione altezze bb. 51-52.	48
Fig. II, 25. Sezione B bb. 54-61.	49
Fig. II, 26. Sezione B bb. 45-51.	50
Fig. II, 27. Bb. 63-66, modulo A1.	53
Fig. II, 28. Modulo A2, bb. 67-71.	53
Fig. II, 29. Linea del canto bb. 51-52.	55
Fig. II, 30. Linea del canto bb. 88-89.	55
Fig. II, 31. Bb. 86-88.	55
Fig. II, 32. Verso la ripresa di A, bb. 86-91.	56

¹ Il numero romano fa riferimento al capitolo: questa soluzione è stata scelta per non generare confusione con la numerazione della figura.

Fig. II, 33. Area conclusiva, bb. 122-126.....	57
Fig. II, 34. Sezione B, bb. 38-39.	58
Fig. II, 35. Modulo A1c, bb 64-65.	58
Fig. II, 36. Area conclusiva, seconda parte. bb. 127-132.....	59
Fig. II, 37. Riduzione progressione b. 127.	59
Fig. II, 38. Linee esatoniche 0, 1.	60
Fig. II, 39. Riduzione degli aggregati della progressione di b. 127-131, ad opera di Russom. ..	60

Tab. II, 1. Struttura e centri sezioni	21
Tab. II, 2. Struttura antecedente bb. 37-50.	43
Tab. II, 3. Struttura conseguente, bb. 51-62	47
Tab. II, 4. Modulo A bb. 63-66.....	52
Tab. II, 5. Modulo A1 bb. 63-66	52
Tab. II, 6. Modulo A2, bb. 67-71.	53
Tab. II, 7. Modulo A3, bb. 72-74.	54
Tab. II, 8. Modulo A4 bb. 74-75.	54

Oiseaux tristes

Fig. III, 1. Oggetti discreti b. 4.	65
Fig. III, 2. Compresenza oggetti discreti b. 4.	65
Fig. III, 3. Compresenza oggetti discreti b. 10, sezione B.	65
Fig. III, 4. Oggetto discreto e	65
Fig. III, 5. Sezione A, bb. 1-5. In arancione la linea intervallare melodica.	67
Fig. III, 6. Linea melodica bb. 1-4.....	67
Fig. III, 7. Oggetti discreti, bb. 1-5.	68
Fig. III, 8. Interpolazioni bb. 8-9.	69
Fig. III, 9. Noctuelles, interpolazione cromatica bb. 21-22.....	69
Fig. III, 10. Inizio sezione B, bb. 8-11.	70
Fig. III, 11. b. 13, rapporto di tritono.	71
Fig. III, 12. Bb 21-23.	72
Fig. III, 13. Riduzione basso bb. 20-26.	72
Fig. III, 14. Riduzione basso bb. 20-26.	73
Fig. III, 15. Sezione C e coda, bb. 27-34.	74
Fig. III, 16. Prima parte sezione C, b. 27.	75
Fig. III, 17. Riduzione altezze prima parte b. 27. 5-34.....	76

Tab. III, 1. Partizioni e centri Oiseaux tristes.	66
--	----

Une Barque Sur l'Océan

Fig. IV, 1. bb. 118-120. Contrasto tra accordi di nona aventi la stessa fondamentale (la)	78
Fig. IV, 2. Tipi di aggregati presenti in Une Barque Sur L'Océan.	79
Fig. IV, 3. Innesto voce (evidenziata) della “barca”, bb. 6-10	81
Fig. IV, 4. Bb. 1-4.	82
Fig. IV, 5. Aggregato 5-27 b. 1; 1/4 di b. 11; ¾ di b. 11.	83
Fig. IV, 6. Pannello B, bb. 11-12.	85
Fig. IV, 7. Pannello B2, bb. 21-22.	85
Fig. IV, 8. Altezze pannelli A-B-A-B2.	86
Fig. IV, 9. Segmento a, voce superiore e aggregati.	87
Fig. IV, 10. Esempio tratto dal Pelléas et Mélisande.	88
Fig. IV, 11. Voce superiore e aggregati, bb. 32-35.	89
Fig. IV, 12. Pannello D, fine b. 37 e bb. 38-39.	91
Fig. IV, 13. Aggregati bb. 37; 38; 39.	92
Fig. IV, 14. Bb. 14 e 61 a confronto.	93
Fig. IV, 15. Tremulo b. 68.	94
Fig. IV, 16. Altezze bb. 68-73.	94
Fig. IV, 17. Bb. 85-88.	95
Fig. IV, 18. 8-28 costruito a partire da re.	95
Fig. IV, 19. Presenza collezione ottatonica bb. 80; 84-85.	96
Fig. IV, 20. Contrapposizione bb. 84-85; 90-91.	97
Fig. IV, 21. Altezze e arco melodico bb. 98-99; 100-101; 102-111.	97
Fig. IV, 22. Pannello F2, b. 103.	98
Fig. IV, 23. Aggregati bb. 111-116.	99
Fig. IV, 24. Contrapposizione altezze bb. 111; 1.	99
Fig. IV, 25. Altezze tremulo e risposta, bb. 111-113; 116-117.	100
Fig. IV, 26. Altezze bb. 120-121.	100
Fig. IV, 27. Bb. 45-48.	101
Fig. IV, 28. Bb. 119-123	101
Fig. IV, 29. Collezione 7-31:	102
 Tab. IV, 1. Suddivisione formale.	80
Tab. IV, 2. Pannello C, segmento a.	87
Tab. IV, 3. Pannello C segmento b.	89
Tab. IV, 4. Pannello C segmento C.	90
Tab. IV, 5. Pannello E.	92
Tab. IV, 6. Struttura e altezze modulo.	94

Alborada del gracioso

Fig. V, 1. Motivo A, bb. 5-6.	105
Fig. V, 2. Appoggiatura 9-8, b. 2. e arpeggi.	106

Fig. V, 3. Motivo B, bb. 9-16.	106
Fig. V, 4. Contrapposizione appoggiatura b. 16 ed espansione b. 31.	107
Fig. V, 5. Conclusione sintesi, bb. 38-39.	108
Fig. V, 6. Parte conclusione Sezione A, bb. 58-66.	110
Fig. V, 7. Appoggiatura 9-8, bb. 107-110.	112
Fig. V, 8. Sezione A', bb. 175-180.	114
Fig. V, 9. Coda, bb. 200-207. In verde Motivo A; in giallo Motivo sezione B.	115

La Vallée des cloches

Fig. VI, 1. Oggetto discreto a , b. 3.	118
Fig. VI, 2. Oggetto discreto b , b. 6.	118
Fig. VI, 3. Oggetto discreto g , b. 2.	118
Fig. VI, 4. Oggetto discreto δ , b. 24.	118
Fig. VI, 5. Sezione A, Bb. 1-7.	119
Fig. VI, 6. Sezione A, bb. 8-11.	120
Fig. VI, 7. Sezione B, b. 12.	121
Fig. VI, 8. Sezione C, bb. 18-20.	121
Fig. VI, 9. Sezione A, b. 4.	124
Fig. VI, 10. Sezione A, b. 6.	125
Fig. VI, 11. Sezione B, bb. 11-12.	126
Fig. VI, 12. Sezione A, bb. 10-11. Sezione B, b. 12.	126
Fig. VI, 13. b. 12. 7:34	127
Fig. VI, 14. Sezione C, bb. 14-15	128
Fig. VI, 15. Altezze bb. 14-15.	128
Fig. VI, 16. Struttura ritmica oggetto g a bb. 6; 8; 10; 16; 18	129
Fig. VI, 17. Raffronto linea melodica bb. 19-21; 27-29.	130
Fig. VI, 18. Inizio sezione C, bb. 17-20.	132
Fig. VI, 19. Gradi melodici bb. 24-25.	132
Fig. VI, 20. Sezione C, bb. 26-28.	133
Fig. VI, 21. Oggetto δ , b. 27.	133
Fig. VI, 22. Profili melodici testa antecedente e conseguente	134
Fig. VI, 23. b. 31, 7-34 generato da do	134
Fig. VI, 24. Riduzione bb. 32-34.	135
Fig. VI, 25. Sezione C, bb. 34-36.	135
Fig. VI, 26. Sezione C, bb. 37-43. In blu la collezione pentatonica 5-35 da sol _♭	136
Fig. VI, 27. Arco melodico fa-mi _♭ -do, bb. 38-39.	136
Fig. VI, 28. Riduzione bb. 38-42.	137
Fig. VI, 29. Sezione A', bb. 47-54.	140

Tab. VI, 1. Sezioni e centri La Vallée des cloches.	123
--	-----

Tab. VI, 2. Note al basso appartenenti alla collezione 7-35 a partire da re ₁	129
Tab. VI, 3. Partizione di C	131
Tab. VI, 4. Organizzazione centri e spazi armonici sezione C.....	138

Introduzione

L'obiettivo della tesi è lo studio analitico dell'op. 43 di Maurice Ravel, *Miroirs*. L'opera risulta difficilmente inquadrabile secondo uno stile preciso, e ugualmente complesso è derivarla da una tradizione musicale consolidata. La Parigi a cavallo del Novecento fu crocevia di influenze culturali eterogenee: alla sintassi tonale tardo ottocentesca si affiancò, in seguito all'Esposizione Universale del 1889, l'incontro con sistemi e collezioni scalari di origine extraeuropea e, con lieve anticipo, la riscoperta dei modi medievali.² Lo stile compositivo di Ravel attinge pienamente alla temperie culturale della sua epoca; risulta pertanto tassativo considerare l'eterogeneità dei sistemi musicali a disposizione del compositore. Ciascun sistema può essere la matrice creativa di un brano o di una porzione di esso, senza che la sua adozione implichi l'esclusione degli altri. A partire dall'osservazione delle ripetizioni, delle peculiarità e delle relazioni che legano unità sintattiche caratterizzate da forti somiglianze, la presente indagine si propone, tramite l'analisi dei *Miroirs*, di mettere in luce alcune caratteristiche dello stile di Ravel in relazione all'impiego dell'armonia. Si analizzerà, inoltre, la sintesi operata dal compositore dei molteplici sistemi musicali e delle diverse influenze culturali, anche di matrice extraeuropea, presenti all'interno dei *Miroirs*. In continuità con l'analisi armonica, si tenterà di definire la struttura formale dei brani, che, per ammissione dello stesso Ravel, ricopriva un ruolo preminente, essendo lui refrattario «all'abbandono della forma»³. Per analizzare l'intricata struttura del brano ci si è appoggiati alla reinterpretazione della teoria della *Formenlehre* di Arnold Schönberg⁴ attuata da William Caplin nel volume *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*,⁵ e alla teoria degli insiemi presentata da Allen Forte nella monografia *The Structure of Atonal Music*.⁶ Si è cercato inoltre di indagare, ove possibile, l'impiego sistematico da parte di Ravel di determinate strutture musicali che, a mio avviso, costituiscono il principale strumento attraverso il quale il compositore mette in atto il progetto propriamente mimetico dei *miroirs*, che si propongono, come è possibile inferire dallo stesso titolo ('specchi'), di

² ROLAND-MANUEL (1947), p. 112.

³ ORENSTEIN-RESTAGNO (2018), p. 107.

⁴ SCHÖNBERG (1967), p. 1.

⁵ CAPLIN (1998).

⁶ FORTE (1973), pp. 1-2.

riflettere a livello musicale un oggetto materiale o una situazione reale, quali il verso degli uccelli, il volo delle falene, le campane, e altri. A partire da questa prospettiva, e in dialogo con alcune riflessioni di Deborah Mawer sul concetto di *Objet juste*⁷, si è proposta la definizione di *oggetto discreto*, inteso come unità musicale autonoma, chiaramente individuabile e dotata di una propria identità strutturale.

Esiste un'insolita e quasi crudele coerenza che connette il percorso artistico di Maurice Ravel e la sua ricezione tra gli spazi di campo istituzionali che trattano dei grandissimi compositori del XX secolo: tanto furono applaudite e richieste le sue opere dal pubblico parigino, tanto furono avari di lodi e riconoscimenti le penne dei recensori e delle commissioni dei premi accademici; tanto opere come il *Bolero*, *Miroirs*, *Le Tombeau de Couperin* e il *Quatuor en Fa* oggi riempiono le sale da concerto e gli ascolti sulle piattaforme online, tanto le raccolte analitiche e gli studi sull'armonia del Novecento trascurano le sue composizioni. Inevitabilmente, la sua parabola artistica soffrì, e ancora soffre, del confronto continuo con Debussy. Questo, da quel che mi è stato possibile intuire nello studio della bibliografia di riferimento, deriva spesso dalla tendenza delle raccolte di saggi analitici novecenteschi a selezionare un artista per periodo storico e centro culturale di riferimento e, conseguentemente, sorvolando per economia di tempo e spazio sugli artisti rimasti in secondo piano rispetto al canone della cultura musicale istituzionale. Nel caso di Ravel, inoltre, si somma inevitabilmente il giudizio scarsamente positivo della scuola di Darmstadt, estremamente critico nei confronti del francese e qui riassunto nella posizione non lusinghiera di Pierre Boulez:

Even if Schoenberg's impact on Ravel had been less superficial, it could only have had a very fleeting effect. By 1913 Ravel already had behind him the bulk of his innovations, all of which are bound up with tonality. We should not forget the 'fake academician' side of Ravel's servilities: these innovations, which are harmonic in character, boil down to a certain complexity of writing—unresolved appoggiaturas, anticipations, pedal notes, or chords—within extremely simple progressions based for the most part on third-steps or common notes (I apologize for the harmony-class jargon unavoidable in such cases). Ravel was too old to escape from this framework; one can hardly blame him, but nor can one ignore the fact. We have a sure check in that later he charged head first—admittedly with a technical grasp which the French 'innovators' of 1920 certainly did not have—into false and superficial

⁷ MAWER (2000), [p. 76].

novelties, polytonality, and other such tricks of camouflage: somewhat muddled foundations of youth for a musical organism which had lost its power of self-renewal and was ineluctably headed for its own destruction. One thinks particularly of certain passages in the Sonata for violin and cello and *L'Enfant et les sortilèges*, with their so openly naive device of writing the two staves with different key signatures.⁸

Per completare il quadro va ricordato che, durante la Grande Guerra, Camille Saint-Saëns, Théodore Dubois, Vincent d'Indy (questi ultimi ormai anziani e impegnati solo sul fronte politico), insieme ad altre figure di spicco del *mundillo* musicale francese formarono la Ligue Nationale pour la Defense de la Musique Française, facendo impegno pubblico di vietare l'esecuzione della musica tedesca contemporanea. Il presidente della lega era Charles Tenroc, figura che, secondo la ricostruzione di Jane Fulcher, mirava a imporsi come il principale punto di riferimento del potere musicale francese nel secondo dopoguerra.⁹ Invitato dalla Lega a firmare una petizione per bandire i compositori tedeschi e austro-ungarici, Ravel si oppose fermamente. Motivò il suo rifiuto in una lettera aperta in cui, oltre a esprimere profonda stima per Schönberg e Bartók, sottolineò come la musica francese avesse assoluto bisogno del confronto internazionale per evitare l'isolamento culturale e la sterilità artistica.¹⁰ Ravel produsse la lettera direttamente dal fronte di guerra di Verdun, su cui si era recato in qualità di volontario, teatro della più sanguinaria battaglia della Prima Guerra Mondiale, in cui si stima un numero di caduti tra i seicentomila e il milione.¹¹ Di fatto, «composers who refused to join the league, such as Maurice Ravel, were emphatically excluded.»¹²

È in questo clima di scarsa valutazione accademico-istituzionale che si inseriscono gli studi su Maurice Ravel. Non esiste una monografia che sintetizzi lo stile compositivo di Ravel in modo analogo al fondamentale studio analitico insiemistico di Richard S. Parks su Debussy, *The Music of Claude Debussy* (1990); la letteratura attuale offre soltanto indagini su specifici periodi biografici o singole fasi della sua produzione. Facendo degli esempi, possiamo citare *Ravel's Late Music and the Problem of "Polytonality"* di Peter Kaminsky; *Ravel's "Russian" Period: Octatonicism in His Early Works, 1893-1908* di Steven Baur. Fra tutti, l'opera più significativa

⁸ BOULEZ (1991), p. 189.

⁹ FULCHER (2001), p. 208.

¹⁰ ROSTAGNO (2009), p. 17.

¹¹ ROSTAGNO (2009), p. 17.

¹² FULCHER (2001), p. 208.

per l'elaborazione della mia tesi di laurea è stata la dissertazione dottorale del 1985 di Philip Wade Russom, *A Theory of Pitch Organization for the Early Works of Maurice Ravel*. Russom, più di qualsiasi altro studioso di Ravel che abbia avuto modo di leggere, ha tentato (a mio avviso con successo) di offrire un'interpretazione sistematica della struttura profonda alla base delle composizioni giovanili del musicista francese. L'approccio di Russom è di tipo insiemistico e riduzionista schenkeriano: al centro della sua indagine vi è l'ipotesi che Ravel ordinasse la struttura delle proprie opere tramite la sovrapposizione di linee contrappuntistiche, costruite sia sulle collezioni maggiori e minori, che su insiemi i quali sfuggono a una categorizzazione fondata sulle categorie della tradizione tonale, richiedendo invece il ricorso a collezioni scalari quali l'ottatonica, l'esatonica o la pentatonica.¹³ Sulle orme di questo studio si aggiunge lo studio di Piero Venturini *Scale modali difettive nell'opera di Ravel*, che alle riflessioni di Russom sulla centratura del basso nelle opere di Ravel aggiunge considerazioni su come, quando le *finalis* di basso e melodia divergono, quest'ultima possa seguire regole di centratura proprie. Tra gli altri studi utili alla stesura del mio elaborato sono da menzionare la tesi di laurea magistrale di Lilie Jhang, *Maurice Ravel's Miroirs: An Analytical Study of Harmony and Tonal Structure* (1994), uno studio sistematico di tutti e cinque i *Miroirs* alla ricerca dei centri armonici dei brani, e la tesi di dottorato di David Korevaar, *Ravel's Mirrors* (2000), che adotta una prospettiva maggiormente biografica e si concentra sul versante complementare a quello armonico, l'analisi del materiale motivico. Korevaar sostiene la tesi per cui le cellule motiviche si riflettono e si trasformano all'interno dei *Miroirs*, sottolineando la centralità del principio della specularità, inteso non come suggestione poetica del titolo, ma come procedimento compositivo ricorrente nell'intera *suite*, legato ai nomi dei dedicatari dei brani. Va ricordata inoltre la tesi di dottorato di Stelio Dubbiosi del 1965, poi confluita nell'omonimo libro *The Piano Music of Maurice Ravel: An Analysis of the Technical and Interpretative Problems inherent in the Pianistic Style of Maurice Ravel*. La dissertazione, oggi difficilmente reperibile, è basata sull'analisi della trasformazione motivica derivata dal metodo teorico del processo tematico di Rudolph R  ti.

Accanto agli studi di carattere prettamente teorico, dai primi anni del nuovo millennio sono fioriti numerosi contributi interdisciplinari. Tra questi si segnala la tesi di dottorato di Holly Elizabeth Chung, *Hearing in Time: Bergsonian Concepts of Time in Maurice Ravel's «L'Heure*

¹³ L'approccio di Russom verr   approfondito nel capitolo *Sfide su Ravel e sul repertorio post tonale*

espagnole», dedicata all'applicazione delle categorie temporali bergsoniane alla produzione raveliana. A fare da capostipite del filone interdisciplinare filosofico-musicologico è la monografia di Vladimir Jankélévitch, *Maurice Ravel*, di cui abbiamo una prima versione del 1939, poi rieditata nel 1956. Altre due raccolte di saggi estremamente variegati e meritevoli di attenzione sono il *The Cambridge Companion to Ravel* e i *Ravel Studies*, entrambi a cura di Deborah Mawer. È fondamentale poi ricordare l'opera mastodontica del 2004 di Stephen Zank, *Maurice Ravel: A Guide to Research*, bibliografia riassuntiva di tutti gli studi di qualsiasi derivazione disciplinare su Ravel.

Capitolo 1. *Maurice Ravel nel contesto artistico e musicale della Belle Époque*

1.1 Cenni biografici

Maurice Ravel (1875-1937) nacque a Ciboure, un piccolo villaggio al confine tra Francia e Paesi Baschi, da Pierre-Joseph Ravel, un ingegnere svizzero specializzato nell'industria automobilistica, e da Marie Delouart, di origine basca. Nel 1875, appena a tre mesi dalla nascita, la famiglia si trasferì a Parigi per motivazioni lavorative del padre. Fin dall'infanzia, i genitori di Maurice sostennero e favorirono il suo avvicinamento al mondo musicale: il padre, musicista e pianista amatoriale, era descritto come «molto più istruito in quest'arte di quanto lo sia la maggior parte dei dilettanti»¹⁴e, in accordo con la madre, non ostacolò mai le ambizioni artistiche del figlio, né il suo desiderio di intraprendere la carriera musicale. Come ricorda Deborah Mawer, la predisposizione musicale di Maurice lo portò ad attingere anche dai suoni meccanici provenienti dalla fabbrica e dalle invenzioni paterne, che costituirono un importante stimolo per l'immaginazione del compositore: sono molti i riferimenti fatti da Ravel su quanto le cinghie di trasmissione, i pistoni e gli ingranaggi parteciparono nella formazione del suo gusto musicale.¹⁵ Il compositore menzionò frequentemente anche le melodie popolari basche cantate dalla madre come elemento significativo della propria formazione musicale:¹⁶ strutture armoniche e scalari tipiche del mondo popolare spagnolo vennero infatti ampiamente integrate nella sua produzione artistica, come avviene, ad esempio, in *Alborada*

¹⁴ROLAND-MANUEL (1947), p. 17.

¹⁵MAWER (2000), p. 89.

¹⁶RAVEL (1995), p. 105.

del gracioso e *L'Heure espagnole*. Nel maggio del 1882, poco dopo aver compiuto sette anni, Ravel ricevette la sua prima lezione di pianoforte da Henry Ghys.¹⁷ Charles-René, allievo di Léo Delibes, impartì a Maurice Ravel le prime lezioni di armonia, contrappunto e composizione. Il 4 novembre 1889 Ravel superò l'audizione di ammissione al Conservatorio di Parigi, preparata sotto la guida di Émile Decombes; una volta ammesso, proseguì gli studi pianistici nella classe di Eugène Anthiome, docente di pianoforte.¹⁸ Nello stesso anno, Parigi fu coinvolta in uno degli eventi cruciali per la storia artistica europea, *L'Exposition universelle* del 1889; all'ombra della Torre Eiffel, numerosi musicisti francesi entrarono in contatto con realtà musicali fino ad allora sconosciute, come i gamelan dell'isola di Java, le danze annamite e le orchestre zingane. Nikolai Rimskij-Korsakov diresse due programmi interamente dedicati a compositori russi presso il Palazzo del Trocadéro; di essi sappiamo che Ravel ebbe modo di ascoltare almeno il *Capriccio espagnol*, in compagnia dell'amico pianista Riccardo Viñes.¹⁹ Steven Baur individuerà in questa occasione il primo incontro tra Ravel e le collezioni esatonali e pentatoniche.²⁰ Si può affermare che Maurice Ravel, allora quattordicenne, rimase profondamente colpito da questa straordinaria varietà di esperienze sonore, sviluppando un interesse destinato a durare tutta la vita per la musica russa e orientale.²¹ Alcuni aspetti della vita privata di Maurice Ravel emergono dal diario del pianista Ricardo Viñes, suo grande amico negli anni del Conservatorio, e in futuro destinatario di *Oiseaux tristes*, uno dei cinque brani facenti parte della suite per pianoforte *Miroirs*. I due ragazzi, legati da uno di quei rapporti amicali tipici dell'adolescenza, di condivisione culturale e di formazione individuale reciproca, avevano superato l'esame di ammissione al Conservatorio nello stesso giorno, e Viñes era considerato l'allievo di punta della classe di Charles de Bériot. Maurice e Ricardo spendevano assieme le proprie giornate esplorando al pianoforte un repertorio estremamente ampio, che spaziava da Wolfgang Amadeus Mozart, Felix Mendelssohn e César Franck, fino a Nikolai Rimskij-Korsakov, Mily Balakirev, Alexander Borodin, Alexander Glazunov, Emmanuel Chabrier ed Erik Satie. Nel febbraio del 1893 i due musicisti furono ricevuti nella casa di Emmanuel Chabrier, dove eseguirono per l'autore le *Trois Valses romantiques*.²² Chabrier, tra i molti compositori su cui Maurice spenderà pubblicamente un giudizio, era da questi giudicato preferito tra tutti i

¹⁷ORENSTEIN (1991), p. 11.

¹⁸Ivi, p. 14.

¹⁹ORLEDGE (2000), p. 56.

²⁰BAUR (1999), p. 541.

²¹ORENSTEIN (1991), p. 13

²²ROLAND (1947), p. 20.

contemporanei.²³ L'incontro lasciò una profonda impressione su Ravel, che in seguito avrebbe definito Chabrier «il più profondamente personale, il più francese dei nostri compositori».²⁴ Nello stesso periodo, tramite il padre Joseph Ravel, vi fu l'incontro nel quartiere bohémien di Montmartre col musicista Erik Satie.

Nel 1891 entrò nella classe di armonia di Emile Pessard, che frequentò per quasi quattro anni, fino all'espulsione del 1895 causata dai demeriti accademici. Secondo Orenstein è possibile leggere tra le righe dei giudizi scolastici di Pessard, e dedurre che Ravel avesse assimilato rapidamente quanto il corso poteva offrirgli e che il suo interesse si stesse già orientando verso linguaggi armonici molto più avanzati rispetto a quelli insegnati in Conservatorio.²⁵ Nonostante ciò, i risultati ottenuti agli esami gli permisero di concorrere al concorso interno di armonia e pianoforte negli anni 1893, 1894 e 1895. Il mancato conseguimento di un premio per tre anni consecutivi da una delle classi musicali frequentate, come previsto dal regolamento del Conservatorio, comportò infine la sua espulsione dall'istituto. Profondamente colpito dai fallimenti ottenuti sia come compositore che come pianista, Maurice abbandonò l'idea di frequentare il Conservatorio.²⁶

L'espulsione dal conservatorio ebbe come risposta un periodo di grande estro e produzione artistica. La sua prima composizione di rilievo, scritta negli ultimi mesi del conservatorio, fu *Menuet antique*, dedicata a Ricardo Viñes. Nell'agosto del 1895 produsse *Un grand sommeil noir*, composizione per piano e voce su testo di Paul Verlaine, poesia parte della raccolta *Sagesse*. A novembre terminò *Habanera*, per due pianoforti, di cui in seguito venne prodotta un'orchestrazione integrata come terzo movimento della *Rapsodie espagnole* op. 54. Seguirono altre composizioni, *Sainte* (da una poesia di Mallarmé) e *D'Anne jouant de l'espinette* (da una poesia di Marot). Orenstein fa risalire a questo periodo la decisione da parte di Ravel di concentrare la sua attività musicale principalmente sulla composizione, accantonando l'idea di una carriera concertistica: le speranze per una carriera come pianista erano state messe nettamente in crisi, non solo dal confronto delle abilità tecnico-esecutive con l'amico Ricardo Viñes, ma da una serie di pianisti di grande talento del Conservatorio.²⁷

²³KELLY (2000), p. 36.

²⁴RAVEL (1913), p. 362.

²⁵ORENSTEIN (1991), p. 14.

²⁶Ivi, p. 16.

²⁷Ivi, p. 19.

L'autunno del 1897 fu un periodo di svolta per la vita del compositore, in quanto fu messo di fronte alla scelta se continuare il percorso come compositore, oppure ottenere una cattedra come insegnante in Tunisia.²⁸ Questa ultima informazione di Orenstein è indirettamente messa in discussione da Rostagno, che afferma: «non ci sono diari o altri documenti che ci informino su quello che Ravel faceva e pensava dopo aver lasciato il Conservatoire; abbiamo solo qualche indizio proveniente da testimonianze indirette».²⁹ Sappiamo per certo che nel 1898, in ogni caso, entrò nuovamente a far parte del Conservatorio di Parigi, non come studente ufficiale ma in qualità di uditore nella classi di composizione di Gabriel Fauré, studiando al contempo contrappunto e orchestrazione privatamente con André Gédalge. Su questi due importanti musicisti possediamo una testimonianza diretta di Ravel: «Sono lieto di riconoscere che devo ad André Gedalge gli elementi più preziosi della mia tecnica. Quanto a Gabriel Fauré, i suoi consigli artistici mi offrirono uno stimolo non meno prezioso».³⁰ Gédalge fu un eccellente insegnante, sotto la cui guida si formarono Schmitt, Ravel, Milhaud e Honegger.³¹ Pubblicò nel 1902 il suo *Traité de la fugue*, la sua opera più nota; il suo metodo di insegnamento era basato sullo studio del contrappunto e delle opere di Bach e Mozart: tra le diverse influenze contrappuntistiche che segnarono la formazione di Maurice, Gédalge, come riportato nelle parole di Ravel, occupò un ruolo centrale, facilmente riscontrabile nell'impostazione contrappuntistica di numerosi lavori,³² come il *Quartetto per archi* o *La Vallée des cloches* e *Oiseaux tristes* di *Miroirs*. A questo periodo si deve anche la prima produzione orchestrale, l'ouverture op. 17 *Shéhérazade, ouverture de féerie* (da non confondere con il ciclo di canzoni op. 41). L'ingresso nella classe di composizione di Fauré schiuse inoltre a Maurice la porta dei salotti artistici della Parigi *fin de siècle*, ambienti centrali per la vita culturale dell'epoca e ampiamente analizzati da Enzo Rostagno nella monografia *Ravel e l'anima delle cose*.³³ Gran parte del successo di pubblico di un autore dipendeva da quanto entrasse a far parte della cerchia delle *élite* culturali parigine, numerosissime ed estremamente dinamiche. Debussy, per esempio, nel 1893 frequentava regolarmente la casa di Ernest Chausson, dove suonava e cantava estratti del *Boris Godunov* di Musorgskij per gli

²⁸ORENSTEIN (1991), p. 19.

²⁹ROSTAGNO (2009), p. 73.

³⁰RAVEL (1995), p. 4. La fonte originale è *Esquisse autobiographique*, un documento dettato da Ravel all'allievo e amico Roland-Manuel nel 1928, pubblicato postumo nel 1938 sulla *Revue Musicale*.

³¹LOUVIER (2001).

³²ORENSTEIN (1991), p. 123.

³³ROSTAGNO (2009), [p. 39].

amici del compositore.³⁴ La casa di Emmanuel Chabrier, precedentemente citato, ospitava incontri musicali definiti «un'istituzione per Parigi», che riunivano tra loro pittori quali Manet e Renoir, e musicisti come Debussy, Fauré e Vincènt d'Indy.³⁵ Fauré, oltre ad essere un assiduo *mondain* di questi ambienti, faceva missione di introdurre in essi i suoi allievi più promettenti. I salotti maggiormente frequentati da Ravel durante la giovinezza furono quelli di Madame René de Saint-Marceaux e di Prince Edmond de Polignac. Proprio grazie a queste partecipazioni giunse la commissione della *Pavane pour une infante défunte*, una delle composizioni più celebri e apprezzate di Ravel, invero da lui considerata con scarso favore, e nel 1901 la composizione di *Jeux d'eau*. Maurice viveva quindi due carriere distinte: una, non particolarmente di successo, legata al mondo istituzionale dei concorsi di conservatorio e pubblici; l'altra legata alla raffinata *élite* culturale parigina.

1.2 Il clima musicale parigino: l'*affaire* Ravel e i *Miroirs*

Il clima musicale parigino dell'inizio del Novecento fu caratterizzato da una straordinaria vitalità culturale, che progressivamente condusse la Francia a porsi tra le principali nazioni protagoniste della temperie musicale dell'epoca. Artisti del calibro di Gabriel Fauré, César Franck, Claude Debussy, Maurice Ravel ed Erik Satie rappresentano soltanto i nomi più noti di una più ampia generazione di compositori attivi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, i quali, oltre a definire il canone di una delle più significative fioriture artistiche francesi, contribuirono profondamente all'evoluzione del linguaggio armonico occidentale. Tra le principali istituzioni musicali francesi del periodo vi erano la Schola Cantorum, guidata da Vincent d'Indy e fortemente legata al culto di César Franck e, legata a questa, la Société Nationale de Musique, fondata nel 1871 da Camille Saint-Saëns e Romain Bussine, con l'obiettivo di promuovere la musica dei compositori francesi dopo la guerra franco-prussiana. Nei primi anni del Novecento, sotto l'influenza di d'Indy, la Société Nationale assunse progressivamente un orientamento conservatore, divenendo di fatto un'estensione della dottrina estetica della Schola Cantorum.³⁶ L'altra principale istituzione parigina era il Conservatoire de Paris, i cui allievi ambivano al prestigioso concorso musicale Prix de Rome. Quest'ultimo era gestito direttamente dall'Institut de France (Académie dei Beaux-Arts) e rappresentava il principale trampolino di lancio per qualsiasi musicista parigino. Fu proprio in

³⁴HOWAT (2009), [p. 175].

³⁵Ivi, [p. 114].

³⁶ROLAND (1947), p. 26

questo circuito che Maurice Ravel trovò pochissimo spazio per emergere: a differenza di contemporanei come Saint-Saëns o lo stesso Debussy, i cui talenti furono rapidamente riconosciuti, Ravel visse una carriera istituzionale parca di soddisfazioni: oltre ai fallimenti in conservatorio precedentemente citati, le opere presentate da Ravel alla Société Nationale de Musique ricevettero accoglienze burrascose. I *Sites auriculaires* (1898) e l'ouverture di *Shéhérazade* (1899) furono accolti con ostilità sia dal pubblico sia dalla critica, venendo fischiati durante le esecuzioni e duramente recensiti.³⁷ È questo il primo incontro con Pierre Lalo, acerrimo avversario di penna di Ravel che si affermerà come uno dei più severi oppositori della musica del compositore basco. Un altro ciclo di fallimenti particolarmente doloroso per il compositore si verificò tra il 1900 e il 1905, quando tentò ripetutamente di ottenere il Prix de Rome: nel 1900 venne eliminato al primo turno; nel 1901 ottenne il secondo premio con la cantata *Myrrha*; nel 1902 e nel 1903 raggiunse la finale senza però ricevere riconoscimenti per *Alcyone* e *Alyssa*. Lo scandalo culminò nel 1905, quando, ormai trentenne e già famoso per lavori come *Jeux d'eau*, nel 1903 il ciclo di canzoni op. 41 *Shéhérazade* e il *Quartetto per archi*, Ravel fu escluso già nelle prove preliminari del concorso, in particolare nella composizione della fuga, poiché il suo linguaggio venne giudicato eccessivamente anticonvenzionale e tecnicamente non conforme ai criteri accademici della giuria. Si trattò di un tipico caso di nepotismo, tutti i finalisti erano allievi di un unico professore, Charles Lenepveu, che sedeva in giuria. Come era tipico delle *bagarre* artistiche dell'epoca, riviste e giornali ebbero di che vendere, e i salotti della società buona parigina di che chiacchierare.³⁸ Di questi salotti si è fatto poco sopra riferimento su quanto essi fossero importanti per il successo di pubblico di un compositore. È proprio in questi salotti che si sviluppa una parte della storia che stiamo raccontando. Le principali testimonianze di questo periodo derivano dalla monografia *Maurice Ravel*, scritta da Roland Manuel, amico intimo e allievo di Ravel. Venne a formarsi, intorno al 1900 ma non si hanno riferimenti precisi al mese, un gruppo di giovani artisti e intellettuali, animati dal desiderio di rivoluzionare l'arte; Ravel era tra questi. Si autonominarono *Les Apaches*, in analogia con gli anarchici o i delinquenti di Belleville dallo stesso nome, che vagavano di notte per i *grands boulevards*, e per l'etichetta affibbiata loro da un giornalista che li vedette uscire dalla rappresentazione del *Pelléas et Mélisande*.³⁹ Il gruppo nacque nei primi

³⁷ROLAND (1947), p. 28.

³⁸ROLAND (1947), p. 38.

³⁹PASLER (2001), "Les Apaches". In Grove music online, ultima mod. 20 gennaio 2001.

anni del Novecento come circolo informale di giovani artisti, poeti, pittori e musicisti accomunati dal rifiuto dell'accademismo dominante e dalla volontà di rinnovare il linguaggio artistico del proprio tempo. Il nucleo originario iniziò a delinearsi attorno al 1900, dalle classi di composizione del Conservatoire de Paris e della Schola Cantorum, ma si consolidò ufficialmente nel 1902, anche grazie all'entusiasmo suscitato dalla prima rappresentazione di *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy, a cui essi assistevano in veste di *claque*, facendosi strenui sostenitori delle innovazioni armoniche introdotte dall'autore. Da quel momento i membri iniziarono a riunirsi regolarmente il sabato sera, inizialmente presso l'atelier del pittore Paul Sordes in rue Dulong. Maurice entrò a far parte del gruppo nei primissimi anni del secolo insieme all'amico Ricardo Viñes, divenendone rapidamente una delle figure centrali. Come segnale di riconoscimento, i membri adottarono il primo tema della Seconda sinfonia di Borodin, che fischiettavano per ritrovarsi tra la folla o per chiamarsi sotto le finestre delle abitazioni. Dei molti e illustri membri di questo cenacolo intellettuale, tra i quali spicca il nome di Igor Stravinskij entrato nel 1909, è opportuno sottolineare i nomi di Léon-Paul Fargue, Ricardo Viñes, Paul Sordes, Michel-Dimitri Calvocoressi e Maurice Delage. Fu per questo gruppetto di amici, fratelli di vita, di arte, e di quel culto dello spirito che definisce la goliardia studentesca, che Ravel scrisse la Suite op. 43, *Miroirs*.

1.3 Sfide su Ravel e sul repertorio post tonale

1.3.1. Gli strati contrappuntistici e la centratura della finalis

L'analisi dell'opera di Maurice Ravel pone lo studioso di fronte ad un enigma analitico: la compresenza, all'interno di uno stesso spazio sonoro, di logiche compositive apparentemente eterogenee, eppure legate tra loro da una perfetta coerenza espressiva. La principale difficoltà interpretativa consiste infatti nel ricondurre a un quadro strutturalmente coerente la compresenza di elementi riconducibili al sistema tonale, all'utilizzo di scale la cui successione intervallare è legata ai modi ecclesiastici, e all'uso di differenti organizzazioni collezionali, quali quelle ottatonica, esatonica e pentatonica. Nell'ambito di questa molteplicità di sistemi compositivi, la prima difficoltà consiste nell'individuare una gerarchia tra i diversi principi organizzativi che concorrono alla costruzione del discorso musicale. Nei punti in cui tali sistemi coesistono, risulta difficile stabilire se uno di essi ricopra una funzione organizzativa

primaria mentre gli altri agiscano come subordinati di esso. È possibile, inoltre, che la nozione di gerarchia venga meno e che i diversi sistemi partecipino simultaneamente senza rapporti di subordinazione alla costruzione del discorso musicale. Questa maniera di comporre propria di Ravel (in particolar modo usata nelle opere che precedono la Grande Guerra) è stata chiarita e ampiamente documentata da Russom nella sua tesi di dottorato *A Theory of Pitch Organization for the Early Works of Maurice Ravel*. Secondo Russom, la tecnica compositiva di Ravel si basa su due elementi principali: l'utilizzo di centri armonici, ovvero di altezze con funzione di *finalis* generalmente messe in risalto mediante valori di durata lunghi, ancorate al basso, su cui è possibile articolare anche più collezioni nella stessa battuta; l'impiego di una scrittura contrappuntistica a strati, dove a ogni singola voce corrisponde, generalmente, una specifica collezione. La successione dei centri è organizzata per affinità non estranee alla tradizione tonale, quali lo scivolamento cromatico, l'affinità di terza e di quinta. Si possono inoltre trovare anche spostamenti del centro per movimento diatonico e di tritono.

La compresenza di più sistemi compositivi, un «sistema di sistemi»⁴⁰, crea inevitabilmente un problema legato all'utilizzo di nomenclature e modelli. Accordi derivati dalla tradizione tonale quali le settime di dominante, di sensibile, maggiore ecc. qui vengono spogliate dei loro aspetti funzionali e ricondotte a logiche tensive proprie dell'autore, in linea con temperie dell'epoca. La sensibile, a sua volta, trova poco spazio all'interno del linguaggio raveliano e, nell'intera raccolta dei *Miroirs*, sono rari i casi significativi in cui essa assolve la tradizionale funzione di risoluzione sulla tonica. A tal riguardo, Roland-Manuel osserva: «For with Ravel the major is only one of the many modes, and he seldom uses it without preventing the leading-note from yielding to the attraction of the tonic».⁴¹ Nonostante questo, in apertura dei *Miroirs*, alla quarta battuta di *Noctuelles*, come vedremo, troviamo una settima di prima specie che risolve come da regola sulla triade che, in un contesto tonale, ricoprirebbe rispetto questa la funzione di tonica. Soluzioni di questo tipo devono essere analizzate con attenzione in modo da stabilire quando le tensioni accordali sono dipese dall'eredità tonale e quando gli

⁴⁰ PUSTIJANAC (2025), p. 196. Ingrid Pustijanac utilizza il termine *sistema di sistemi* per descrivere la tecnica compositiva di Béla Bartók come un'organizzazione delle altezze capace di far convivere, in un unico quadro teorico coerente, l'orizzonte diatonico/modale (di ispirazione popolare) e quello cromatico/simmetrico (di derivazione tardo-romantica). Il termine *sistema di sistemi* è qui preso in prestito per intendere il sistema secondo cui Ravel integra all'interno dello stesso spazio sonoro molteplici collezioni: pentatoniche, esatoniche, tonali ecc.

⁴¹ ROLAND-MANUEL (1938), p. 112.

aggregati propri della musica tonale si presentano defunzionalizzati. Sarebbe infatti improprio aspettarsi che Ravel, nel 1904-5, e quindi agli albori della musica post-tonale, non avesse ereditato il sedimento di una tradizione compositiva che ha fatto del rapporto tonica dominante il fulcro di tre secoli di produzione artistica. Joseph Straus, nella monografia *Introduction to Post-Tonal Theory* e più precisamente nel capitolo sulla centricità, sottolinea proprio questo aspetto riguardo Stravinskij: «Vestigial, surface references to functional harmony and traditional voice leading are common in the music of Stravinsky and other twentieth-century composers. But the deeper levels of structure are rarely tonal».⁴² Come ci si deve comportare, dunque, quando si incontrano sedimentazioni del sistema tonale all'interno di un contesto *post-tonale*? E, viceversa, come interpretare quei casi in cui gli stessi elementi sembrano invece operare secondo le norme della tonalità? Nella tesi si è scelto di adottare una duplice nomenclatura analitica. Quando il materiale musicale non risponde ai principi della sintassi tonale funzionale, si farà ricorso a una terminologia descrittiva e collezionale: gli accordi costruiti per sovrapposizione di terze verranno definiti in base alle specie di settima e, quando si riscontra un uso ricorrente di determinati subset collezionali, con il numero di Forte di riferimento; le relazioni intervallari tra centri o tra le note del basso seguiranno lo stesso principio: una nota posta a distanza di quinta dalla *finalis*, qualora non assolva una reale funzione di dominante, sarà identificata semplicemente come quinta e non come dominante. Quando, invece, l'interpretazione analitica di una determinata sezione risulterà coerente con i principi della tonalità, si farà ricorso alla nomenclatura proposta da Diether de la Motte, adottandone la terminologia armonica. Il principio ultimo del metodo può essere riassunto parafrasando il celebre proverbio inglese: «settima di dominante è chi settima di dominante fa».⁴³ Uno dei principali problemi metodologici è emerso nelle sezioni per le quali non è stato possibile formulare un'interpretazione univoca del sistema compositivo. In tali circostanze si è preferito proporre entrambe le possibili letture analitiche. L'utilizzo della set-theory è stato fondamentale per poter analizzare e isolare aggregati sviluppati sia sull'asse verticale che su quello orizzontale, difficilmente identificabili attraverso l'analisi tradizionale; per utilizzare una metafora, è servito a *districare* la trama di un tessuto armonico.

⁴² STRAUS (2000), p. 116

⁴³ TOLKIEN (2002), p. 171 «Handsome is as handsome does»

1.3.2 Le scale modali difettive

Come si è già avuto modo di anticipare, l'impiego dei modi ecclesiastici è attestato nei *Miroirs*, sebbene meno evidentemente rispetto ad altre opere, quali il *Quatuor* o *Ma mère l'Oye*. Benché la letteratura biografica sottolinei frequentemente il sostanziale disinteresse di Ravel nei confronti della modalità medievale, è difficile pensare che il compositore non ne fosse a conoscenza. La sua formazione presso la classe di composizione di Fauré e il contesto culturale della Parigi di inizio Novecento, segnato dalla presenza di figure come Vincent d'Indy e dall'attività della Schola Cantorum, la passione giovanile per Debussy, tutto questo inevitabilmente lo mise a contatto con la riscoperta della modalità. Attenendosi ai fatti, strutture modali compaiono nella sua produzione e, indipendentemente dall'intenzionalità con cui esse furono adottate, ricoprono un ruolo preminente nella ricostruzione dello stile del compositore. Piero Venturini⁴⁴ ha indagato come si manifestano le scale modali nei motivi e nelle melodie di Ravel, sottolineando il ruolo delle scale *difettive*. Sintetizzando il suo lavoro, ogni scala modale può essere impiegata e modificata da Ravel o tramite l'alterazione di gradi, oppure sottraendo gradi stessi alla scala, che diviene conseguentemente *difettiva* rispetto alla scala originale a causa del grado omissso. Queste modifiche attuate da Ravel producono una *scala difettiva* con un proprio *colore* musicale, che Venturini indaga «a seconda dell'utilizzo che il compositore ne fa in rapporto a determinati elementi del linguaggio musicale»⁴⁵, quali per esempio la forma, il tessuto polifonico ecc. L'utilizzo di scale difettive è inoltre utile a Ravel per potersi spostare da un campo armonico all'altro mantenendo una grande continuità sonora garantita dalle altezze in comune: per esempio, avendo il modo ionico di do mancante del IV grado e del VII (do-re-mi-sol-la), questo potrebbe rimontare contemporaneamente alla tonalità di Do maggiore e Fa maggiore, alla pentatonica costruita sulla *finalis* do ecc. Viene anche suggerita una proposta analitica per identificare la centratura della *finalis* della melodia, che secondo Venturini può sia divergere da quella del basso sia essere permutata su una qualsiasi delle altezze della scala. I «comportamenti *centranti*»⁴⁶ di una linea musicale, sia essa melodica o il centro del basso, sono riassunti nella sintesi fatta da Venturini nel suo articolo *Scale modali difettive nell'opera di Ravel*. Per individuare il centro del basso sono significativi:

⁴⁴ VENTURINI (2022), p. 105

⁴⁵ Ivi, p. 120

⁴⁶ Ivi, p. 106. La tecnica della centratura del basso proposta da Venturini è interamente recuperata dalla tesi di dottorato di Russom, che a sua volta la recupera BERGER (1963)

1. Un movimento a grado congiunto di cui la prima o l'ultima nota rappresentano la tonica;
2. Un suono-pedale;
3. Una serie di frammenti melodici in progressione di cui il primo o l'ultimo suono rappresentano la tonica.

Venturini qui, riferendosi principalmente al contesto modale, utilizza il termine tonica. Nel mio elaborato ho esteso queste riflessioni anche all'individuazione del centro, sia esso definibile attraverso il concetto di tonica o necessitando della definizione più generica di centro quando riferito a contesti non tonali (ottatonici, pentatonici ecc.). Nel caso della collezione ottatonica, si è osservata la tendenza da parte di Ravel di isolare al basso la *finalis* da cui viene generata la collezione; nel caso della collezione pentatonica, l'atto di isolare al basso la *finalis* su cui costruire la successione intervallare pentatonica è presente, ma meno comune.

Per individuare il centro della melodia è significativo osservare:

1. In un frammento melodico che inizia e termina col medesimo suono, quello stesso suono ne rappresenta la *finalis*;
2. In un frammento melodico in cui il medesimo suono costituisce la nota più alta e la più bassa, quello stesso suono ne rappresenta la *finalis*;
3. Nel caso di presenza, nei primissimi suoni, dell'aggregato 0-5-7, il suono 0 rappresenta la *finalis* della melodia;⁴⁷

Come si vedrà nel prosieguo del lavoro, l'applicazione di queste regole in molti casi non farà altro che rafforzare situazioni di chiara interpretazione circa la centricità di un passaggio; tuttavia, queste regole saranno di grande aiuto in quei casi in cui l'ambiguità di interpretazione coinvolge più parametri e dunque renderà necessaria una scelta interpretativa. In quei casi non sarà possibile utilizzare le dette regole per la centratura di *finalis* e *centri*, si proporrà una lettura coerente con i principi interpretativi e con il quadro teorico che si è adottato.

1.3.3 I modelli tetracordali, l'utilizzo dell'interpolazione e la concezione geometrica dello spazio sonoro

Una difficoltà particolare dei *Miroirs* risiede nel determinare la collezione su cui è costruita l'armonia di un determinato passaggio del brano, la compresenza di più collezioni, e come

⁴⁷ VENTURINI (2022), p. 106. I numeri rappresentano la distanza, in semitoni, da un determinato suono (zero).

Ravel si sposti da un campo armonico all'altro. Oltre alle riflessioni del già citato Venturini sono state estremamente utili per la mia proposta di analisi quelle di Paolo Dal Molin e di Massimiliano Locanto. Entrambi si confrontano con una delle principali questioni che si accompagnano a questi repertori: la compresenza, all'interno di uno stesso brano, di molteplici spazi armonici, riconducibili tanto alla tradizione tonale quanto a organizzazioni modali o collezionali. Il problema consiste nel comprendere in che modo il compositore realizzi il passaggio da uno spazio sonoro all'altro, spesso attraverso il mantenimento o la trasformazione di strutture intervallari comuni che fungono da elementi di continuità. Dal Molin, nel saggio «...une structuration plurielle de l'espace sonore». *Assunti fondamentali ed esempi da "Par les rues et par les chemins" (Ibéria) di Claude Debussy*,⁴⁸ documenta l'utilizzo degli aggregati 4-25 e 4-10 da parte di Debussy in virtù della loro appartenenza a diverse collezioni scalari: il 4-25 [0-2-6-8] è un tetracordo comune alle collezioni esatonica, ottatonica e diatonica (sesta francese); il 4-10 [0-2-3-5] è presente nella collezione diatonica acustica e ottatonica. Recuperando l'ipotesi che determinate strutture o tetracordi fungano da *passep-partout* per accedere a diversi campi armonici, nei *Miroirs* si riscontra spesso l'uso del tetracordo 4-26, la settima di II specie. Questa specifica struttura armonica funge infatti da fulcro connettivo, permettendo al compositore di muoversi fluidamente tra la collezione pentatonica, quella ottatonica, la scala maggiore e la collezione 7-34.⁴⁹ Tra i riferimenti teorici presenti nel già citato saggio di Pustijanac (2025), troviamo gli studi di Elliott Antokoletz. Nel secondo capitolo della monografia *The Music of Béla Bartók*, intitolato *Harmonization of authentic folk tunes*,⁵⁰ Antokoletz, trattando dell'armonizzazione delle melodie popolari, approfondisce le tecniche di composizione operate da Bartók sulle interazioni tra la collezione pentatonica e i modi popolari ungheresi.⁵¹ In particolar modo sottolinea la stabilità del VII grado

⁴⁸ DAL MOLIN (2025), p. 24

⁴⁹ Ravel impiega la collezione 7-34 in modo peculiare, declinandola in una personale interpretazione della scala maggiore-minore. Le specificità di questa struttura scalare saranno approfondite nel proseguimento del paragrafo.

⁵⁰ ANTOKOLETZ (1984), p. 27. Nella ricostruzione di Bartók, alcuni gruppi contadini grazie ai contatti con le tribù vicine e con i centri urbani assimilarono elementi musicali stranieri, contribuendo alla nascita di uno stile più recente, sviluppatosi soprattutto nella seconda metà del XIX secolo. In questo contesto, egli distingue tre categorie di melodie popolari: quelle appartenenti all'antico stile contadino ungherese, quelle prive di una chiara unità stilistica e quelle riconducibili al nuovo stile contadino. L'antico stile è caratterizzato principalmente dall'impiego di una scala pentatonica, con occasionali trasformazioni nei modi dorico, frigio ed eolio.

⁵¹ Ivi, p. 32. Nel 1906, Bartók armonizza venti melodie tradizionali registrate insieme a Zoltán Kodály durante le loro spedizioni nell'entroterra ungherese. L'obiettivo principale di questa ricerca risiedeva nell'indagine e nella catalogazione del repertorio etnico nazionale. Curiosamente, nel 1904, a Ravel viene chiesto da Michel-Dmitri Calvocoressi di armonizzare alcuni canti popolari provenienti dall'isola greca di Chio [Rostagno (2009), p.85]

dovuta all'assenza di una sensibile, e, come anticipato, il ruolo preminente ricoperto dalla collezione pentatonica per la strutturazione degli spazi armonici, su cui immettere parti di scale modali. La produzione raveliana accoglie entrambi gli elementi: l'uso del settimo grado naturale e della collezione 5-35. Nei *Miroirs*, quest'ultima risulta ampiamente attestata; tuttavia, essendo un *subset* della collezione diatonica (in questo caso della scala maggiore), determinare quale delle due scale costituisca l'effettiva scala di riferimento non è immediato. In merito alla compresenza di strati e blocchi di materiale musicale, in quel «criterio della giustapposizione di materiali eterogenei»⁵² che Locanto definisce *blockform* o *montaggio* nella sua analisi di Stravinskij, si avrà modo di parlare approfonditamente. Si anticipa però la tendenza di Ravel a operare non solo attraverso la compresenza e l'interpolazione, nella stessa battuta, di blocchi armonici e motivi derivati da collezioni scalari eterogenee, ma anche mediante la reiterazione di singole cellule motivico-ritmiche. Queste ultime rappresentano veri e propri 'oggetti materici',⁵³ montati e innestati all'interno di un orizzonte sonoro la cui struttura è determinata dalla stratificazione di sistemi diversi. Anche questo aspetto, ovviamente, andrà considerato caso per caso.

Nei brani *La Vallée des cloches* e *Una barque sur l'océan* è stata riscontrata in molteplici casi la strutturazione del basso e delle altezze secondo un principio di sovrapposizione verticale e orizzontale di terze. Questa tecnica compositiva, per quanto ancora derivata dalla costruzione di aggregati per sovrapposizione di terze, ritengo essere parte di quel principio dell'organizzazione delle altezze che verrà poi definito concezione geometrica dello spazio sonoro.⁵⁴ Nel repertorio di Ravel che precede la Grande Guerra troviamo ampi casi che suggeriscono questo principio: la sovrapposizione di triadi per affinità di tritono a b. 71 di *Jeux d'eau*, realizzato 10 anni prima del *Petrushka* di Stravinskij; nell'*Introduzione e allegro*, primo movimento del *Quator*, lo stesso tetracordo formato dalle prime quattro altezze del modo dorico viene riproposto a distanza di tritono, dividendo l'ottava secondo un principio simmetrico; sempre nel *Quator*, la collezione ottatonica viene quadripartizionata in 'nodi'.⁵⁵ In

⁵² LOCANTO (2025), p. 160.

⁵³ Si intende, per oggetto materico, ciò che consegue come risultato all'atto di discretizzare oggetti della realtà all'interno di strutture musicali. Nei *Miroirs* queste cellule motivico-ritmiche saranno derivate da elementi biografici del compositore e da poesie prodotte dagli appartenenti degli *Apache*. Per fare un esempio, la cellula motivico ritmica a b. 4 in apertura di *Oiseaux tristes*, re-si,

⁵⁴ BORIO (2022), p. 13.

⁵⁵ BAUR (1999), p. 557. La tecnica di quadripartizione secondo Baur è derivata da Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov, di cui si è trattato nel capitolo biografico della tesi. Locanto concorda con l'analisi di Taruskin nel

virtù di questa ambivalenza di principi, uno derivato dalla tradizione e uno su base geometrica, si è ritenuto di utilizzare il concetto di intervallo di terza rispetto a quello di classe intervallare perché ritengo sia evidente che quello sia il concetto utilizzato da Ravel: Ravel usa liberamente la sovrapposizione della triade minore e maggiore, probabilmente ricreando l'aggregato in base all'espressività sonora derivata dal contenuto intervallare. Questo è ben diverso da costruire un brano sui principi dell'approccio costruttivista di Schönberg, Webern e Varèse.⁵⁶

1.3.4 La collezione 7-34, o collezione 'Ravel' Durante lo studio dei *Miroirs* ci si è imbattuti costantemente in una collezione scalare utilizzata da Ravel, il 7-34. Per dare alcuni esempi:



Fig.1, 1. Esempio 7-34

7:34: [la $\sharp$ -si-do $\sharp$ -re-mi-fa $\sharp$ -sol $\sharp$]; [10-11-1-2-4-6-8].

La scala è costruita a partire da fa $\sharp$: fa $\sharp$ -sol $\sharp$ -la $\sharp$ -si-do $\sharp$ -re-mi-fa $\sharp$

rintracciare l'origine delle principali tecniche di scrittura e del linguaggio ottatonico di Stravinskij direttamente nella scuola e nell'opera di Rimskij-Korsakov.

⁵⁶ BORIO (2025), p. 13.

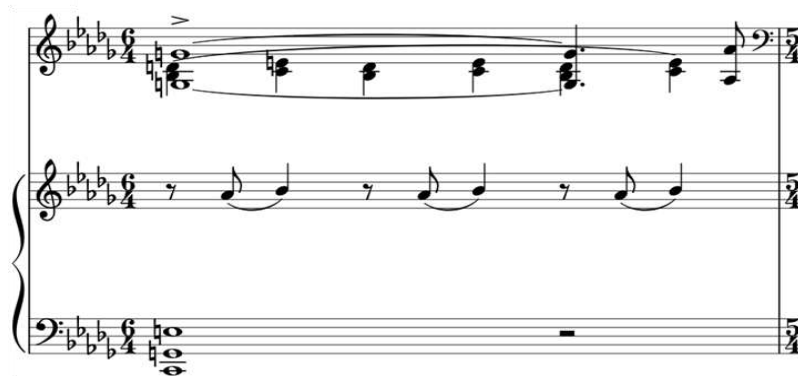


Fig.1, 1: b. 31, 7-34 generato da do:
[do-re-mi-fa-sol-la-si]; [0-2-4-5-7-10]

La medesima successione intervallare ricorre nel secondo movimento della suite *Ma mère l'Oye*, nelle prime quattro battute:



Fig.1, 3. Esempio, *Ma mère l'Oye* Mov. 2, b. ¼
7-34: [sol la si do re mi, fa sol]

Questa tipologia di scala utilizzata da Ravel risulta essere una scala maggiore con il VI $\flat$ e il VII naturale grado, che vanno a formare la seguente successione intervallare: T-T-ST-T-ST-T-T. È possibile anche leggere questa scala come una scala minore melodica la cui *finalis* viene ruotata e centrata sul V grado. Collezioni con la stessa successione intervallare sono attestati in più casi all'interno della musica occidentale: dagli studi di Tymoczko e Van Der Toorn sappiamo che Listz e Debussy facevano uso di questo particolare aggregato, che diventerà poi comune nell'opera di Stravinskij e Bartók.⁵⁷ Giannetta, nel manuale *Tecniche per l'analisi della musica post-tonale*, fa un ampio studio della collezione 7-34 in relazione alla *scala bachiana*, ovvero alla scala minore armonica con il VI alterato.⁵⁸ Nonostante le due scale condividano lo stesso vettore intervallare, la successione intervallare dalla *finalis* o tonica genera una struttura melodica diversa, esprimendo quindi una sonorità differente.

⁵⁷VAN DER TOORN- TYMOKZKO (2003), p. 174.

⁵⁸ GIANNETTA (2023), p. 173.

Capitolo 2: *Noctuelles*

2.1 Forma e caos ordinato *Noctuelles*, dedicato al poeta Léon-Paul Fargue, amico intimo di Ravel e compagno nel gruppo artistico d'avanguardia noto come Les Apaches, è il brano di apertura della suite. La scelta del dedicatario non è casuale: sia Ravel che Fargue erano noti per essere soliti trascorrere intere notti camminando per le strade di Parigi.⁵⁹ L'ispirazione per il titolo e per l'atmosfera del brano deriva esplicitamente da un verso della poesia di Fargue, *La petite gare aux ombres courtes*: «*Les noctuelles des hangars partent,/ d'un vol gauche, cravater d'autres poutres.*»⁶⁰ Come ciascuno dei *Miroirs*, il brano presenta caratteri innovativi e introduce molte delle soluzioni stilistiche che attraversano l'intera raccolta. Nelle parole dello stesso Ravel, infatti, «i *Miroirs* costituiscono una raccolta di brani per pianoforte che segnano un mutamento piuttosto considerevole nella mia evoluzione armonica; ciò ha sconcertato i musicisti che, fino a quel momento, erano abituati al mio stile».⁶¹ Nonostante la forte carica innovativa, l'attenzione all'architettura armonica e alla struttura sono tratti prioritari nella composizione di Ravel. Dallo studio delle biografie, dall'epistolario e dalle raccolte di scritti emerge con chiarezza quanto il compositore attribuisse grande importanza alla pianificazione formale delle sue opere; non si trovano, invece, attestazioni di un reale interesse per il superamento delle forme musicali tradizionali: «il mio primo periodo è stato di reazione contro Debussy, contro l'abbandono della forma, della composizione, dell'architettura».⁶² Semmai è comune, come nell'armonia, che le strutture formali della *Formenlehre* siano il pilastro su cui costruire innovative composizioni musicali. È come se inserissimo un normografo all'interno di un acquario, e osservassimo la resa dei caratteri attraverso l'acqua: ci apparirebbero deformati e quasi illeggibili, ma le lettere rimarrebbero quelle del nostro alfabeto.

⁵⁹ MCCARREY (2006), p. 6

⁶⁰ «Le farfalle notturne degli hangar partono/ con un volo goffo, per andare ad avvolgersi intorno ad altre travi»; cfr. KOREVAAR (2000), p. 35.

⁶¹ ROLAND-MANUEL (1938), p. 20.

⁶² ORENSTEIN-RESTAGNO (2018), p. 107.

Tab. II, 1. Struttura e centri sezioni

TRIPARTIZIONE	SUBPARTIZIONE	BATTUTE	CENTRO
A	a	b. 1-9	Re _b
	b	b. 10-20	Si _b
	c	b. 21-36	Si _b
B	Prima parte	b. 37-50	Fa
	Seconda parte	b. 51-62	Fa
A'	Riconduzione	b. 63-93	Si _b -Fa-Re _b
	a'	b. 94-104	Mi _b
	b	b. 105-121	
	Riproposizione B	b. 122-126	Sol
	Conclusione e coda	b. 127	-



Fig. II, 1, Sezione A Noctuelles bb. 1-9.

La prima tipologia formale⁶³ che possiamo delineare va da b. 1 a b. 9. Partizionando il segmento emerge la seguente suddivisione delle battute: un'idea base (b. 1), immediatamente riproposta nella battuta successiva (b. 2); segue una battuta di transizione (b. 3), che introduce una frammentazione la cui testa consiste in una nuova ripetizione dell'idea di base, questa volta trasposta alla quinta eccedente (b. 5-6). A tale segmento fa seguito una sezione di

⁶³ CAPLIN (1998), p.13. Caplin utilizza il termine *formal types*. Si intende con questo termine un raggruppamento di battute musicali formato da *chunks of music*, ovvero da porzioni di materiale musicale aventi una funzione formale di base (*basic formal functions*): idea base, continuazione, cadenza ecc.

transizione che conduce progressivamente verso un'area di carattere cadenzale (b. 7-9). Ravel, attraverso l'assenza di una lirica definita e con solo una vaga melodia che emerge tra le ultime note degli aggregati musicali, nasconde una frase. Alzando lo sguardo e osservando nell'interezza la partitura, assunta l'ipotesi di un'ossatura formale classica, possiamo segmentare il brano come una forma tripartita ABA', la cui A viene a sua volta tripartita, mentre la sezione A' presenta evidenti elementi di riconduzione.

La struttura formale di *Noctuelles* è stata oggetto di diverse interpretazioni in ambito musicologico: diversi studiosi hanno riconosciuto, nelle battute 1-36, la struttura di un'esposizione di forma-sonata, inserita all'interno di un più ampio schema ternario. Lilie Jhang interpreta la sezione come un'esposizione di forma-sonata, stabilendo la propria analisi sulla presenza di due aree tematiche distinte, basate sulla bipartizione armonica: un primo tema (bb. 1-9) centrato su Re, maggiore, e un secondo tema (bb. 14-20) gravitante su Si.⁶⁴ Gurminder Kaur Bhogal segmenta la sezione A in uno schema formato da un primo tema (b. 1-13), ponte modulante (bb. 14-20) e secondo tema (bb. 21-36).⁶⁵ In questo caso non viene messa in discussione l'idea dell'esposizione di una forma sonata, ma la segmentazione operata non riconosce alla sezione di b. 14 un'autonomia tematica, vedendola invece nella sezione seguente. Introduce anche, facendo riferimento ad una tesi di Volker Helbing, all'utilizzo da parte di Ravel di un'estetica del *trompe l'oreille*, ovvero una tecnica compositiva per cui la densità ornamentale tende a mascherare l'architettura formale, distogliendo l'ascoltatore dalla percezione dei confini propri della forma-sonata.⁶⁶ James Scott Mccarrey, facendo riferimento ad affermazioni di Roy Howat nelle sue lezioni private di pianoforte a Londra, afferma che *Noctuelles* possa essere sia letto come una forma sonata senza sviluppo, sia come un continuum sonoro:

Pertanto, qualora si scelga di interpretare le sezioni A e A' rispettivamente come "esposizione" e "ripresa", e l'intero brano come una "sonata senza sviluppo", tale decisione comporta precise implicazioni analitiche. In alternativa, qualora la trama musicale tenda a sfumare i momenti strutturali determinanti, è la continuità a emergere

⁶⁴ JHANG (1994), p. 13, 22

⁶⁵ BOGHAL (2011), p. 281.

⁶⁶ Ivi, p. 274.

come elemento predominante. Le due prospettive, tuttavia, non devono essere necessariamente considerate dai performer come tra loro inconciliabili.⁶⁷

Mccarrey tripartisce la sezione A in primo tema (bb. 1-9), secondo tema (bb. 14-20), definisce le battute che vanno da b. 21 a b. 36 come un ulteriore motivo tematico.⁶⁸

La definizione della sezione A come segmento tripartito o, in alternativa, come esposizione di una forma-sonata, dipende dal grado di autonomia tematica che si intende attribuire a ciascun segmento. Il primo segmento è costruito coerentemente con la prassi classica: l'idea base viene ripetuta; la frammentazione recupera elementi dell'idea base; vengono liquidati i materiali; l'area cadenzale porta effettivamente verso un gesto di cadenza. A questa coerenza strutturale non corrisponde tuttavia una vera e propria linea lirica tematica. Le battute 1, 2, 4 e 5 sembrano infatti perseguire un intento prevalentemente mimetico: esse delineano quadri sonori, il cui obbiettivo è facile supporre sia evocare all'ascoltatore l'atmosfera suggerita dal titolo *Noctuelle*, battiti d'ali di falene. Nessuno dei *Miroirs*, fatta eccezione per *Alborada del gracioso*, presenta nelle prime battute materiale lirico che possa essere definito con certezza 'tematico': è il caso della linea musicale *en dehors*⁶⁹ di *Une Barque Sur L'Océan* (che ricorda esattamente una barca tra i flutti), dei quartali pentatonici di campane de *La Vallée des cloches* e del pigolio degli uccelli in *Oiseaux tristes*. Nel caso di *Noctuelles* si assiste ad una doppia struttura di accompagnamento, distribuita su entrambi i pentagrammi, con la funzione di costruire veri e propri paesaggi sonori. La struttura del primo tema assume il ruolo di proscenio; il compito di esprimere in maniera più nitida l'elemento tematico è invece affidato al segmento b, nel quale emerge più chiaramente una linea tematica definita e immediatamente percepibile, con il recupero delle prime quattro battute di a.

Si è affermato che i titoli della suite *Miroirs* hanno un forte carattere simbolico e descrittivo: viene da domandarsi quale sia la fascinazione che un *incipit* di questo tipo eserciti sull'ascoltatore, in particolar modo associandola al titolo. Ritengo molto improbabile che anche un ascoltatore esperto riesca a ricostruire alla prima fruizione l'ossatura tonale e formale di inizio brano. È più verosimile che l'ascoltatore, investito da grandi movimenti cromatici e cambi costanti di spazi armonici, percepisca la sensazione di "caos ordinato",

⁶⁷ MCCARREY (2006), 89.

⁶⁸ Ivi, p. 91.

⁶⁹ Si veda più avanti l'analisi di *Une barque sur l'océan*.

un'organicità volta alla costruzione di un soggetto o paesaggio sonoro cangiante, in movimento. Sappiamo per certo che Ravel, nei *Miroirs*, quando vuole ricostruire il mondo notturno e del mistero, fa abbondante uso del cromatismo, delle collezioni ottatoniche generalmente impiegate in arpeggi di carattere brioso o subset posti in aggregati verticali, e della triade eccedente. Troviamo questo stilema utilizzato abbondantemente anche in *Une barque sur l'océan* e in *Oiseaux tristes*, i cui titoli non a caso fanno riferimento ad ambienti non urbani. L'ispirazione per questo modo di comporre può essere derivata dalla scuola russa di tardo Ottocento, dove, secondo Steven Baur, l'ottatonica venne codificata per proiettare l'ascoltatore all'interno dei mondi alieni della foresta e dell'oriente;⁷⁰ d'altro canto, Borodin, Balakirev e Rimskij-Korsakov sono stati tra gli autori più influenti negli anni di formazione di Ravel al Conservatorio di Parigi.⁷¹ In Debussy la pratica e l'uso della collezione ottatonica sono stati ampiamente dimostrati negli studi di Allen Forte.⁷² In particolar modo, grazie alle testimonianze di Roland-Manuel, sappiamo che l'opera lirica *Pelléas et Mélisande* fu per Ravel una delle principali fonti di ispirazione giovanile.⁷³ Secondo Simonetta Agliotti, l'uso frequente della triade eccedente e diminuita deriverebbe dalla tradizione musicale russa.⁷⁴ Va tuttavia ricordato che tale tipologia accordale è ampiamente presente anche nella musica di Liszt, come è stato dimostrato da De la Motte.⁷⁵

2.2 Sezione A

2.2.1 Subsezione a

Nell'introduzione si è fatto riferimento al concetto di sistema musicale: si intende, con questo termine, l'insieme di norme, tecniche e principi armonici che ordinano la manipolazione del materiale musicale in un determinato campo semantico. Nell'*Introduzione*, si è fatto riferimento alla compresenza nei *Miroirs* di molteplici sistemi compositivi: per ricostruire lo stile compositivo di Ravel è necessario svolgere la trama delle sue composizioni filo per filo, consci che spesso sezioni susseguenti l'una all'altra, se non una stessa sezione, presentano impalcature armoniche diverse. La netta distinzione operata nel testo tra gli elementi derivati

⁷⁰ BAUR (1999), p. 541.

⁷¹ Ivi, p. 540-1.

⁷² FORTE (1991) p. 127.

⁷³ LÉVY, (1947), p. 35.

⁷⁴ AGLIOTTI (2016), p. 28.

⁷⁵ DE LA MOTTE (1988), p. 306.

da un'osservazione di tipo tonale, e quelli che emergono dall'integrazione dell'analisi con collezioni e subset la cui nomenclatura è derivata dalla *set-theory* ha una funzione metodologica, volta a chiarire lo sguardo dell'analista;

La prima matrice compositiva presa in esame è quella derivata dalla tradizione tonale. Entrambi i pentagrammi presentano cinque bemolli in chiave, tonalmente interpretabili negli ambiti di Re_b maggiore/ Si_b minore. Gli arpeggi affidati alla mano sinistra formano degli accordi di settima di prima specie, aventi come fondamentali la_b , sol_b , si_b . Qui è possibile soffermarsi su due considerazioni, stanti in rapporto di complementarità:

1. Possiamo interpretare la linea del basso come gradi della scala di Re_b , su cui il compositore costruisce aggregati per sovrapposizione di terza utilizzando la struttura intervallare della settima di prima specie. La fondamentale della settima di prima specie la_b assume una funzione di centro gravitazionale rispetto alle fondamentali delle settime costruite su sol_b e si_b , le quali si dispongono a distanza di classe intervallare 2 dalla medesima. Operando una riduzione del basso di b. 1-2, è possibile considerare lo spazio sonoro come armonia di dominante di Re_b , ipotesi che si rafforza se messa in relazione con l'arrivo del centro tonale di re_b a b. 3, in cui vediamo sia la triade di re_b minore al basso che la triade maggiore alla mano destra. Prolungando l'osservazione anche a b. 4-5, si riscontra una struttura armonica simile alle precedenti battute: la linea del basso descrive un accordo di nona di dominante della tonalità di La maggiore, che risolve regolarmente sulla triade di tonica, temporaneamente nascosta dalla presenza del $re\sharp$ nella mano destra. La nona di dominante viene introdotta attraverso l'impiego enarmonico dell'accordo precedente di b. 3 (re_b - mi_b - la_b = $do\sharp$ - mi - $sol\sharp$), che può essere reinterpretato come triade di $Do\sharp$ minore, in affinità di terza con la fondamentale mi naturale della battuta 4. In entrambi i casi abbiamo un chiaro utilizzo di accordi e funzioni di derivazione tonale.



Fig. II, 2. Riduzione bb. 1-3.

ruotano gli accordi poco sopra descritti.⁷⁶ Affrontando l'analisi dei diversi strati contrappuntistici, è visibile come Ravel abbia isolato al basso delle bb. 1-2 la collezione esatonica, e alla destra la collezione pentatonica, creando un contrasto tra i *colori* delle due collezioni. Inoltre, Ravel ha posto due centri ad intervallo di quinta: il la_b di bb. 1-2 e il re_b di b. 3; la linea superiore della mano destra, fatta esclusione per le altezze che formano una successione cromatica, è composta da due subset pentatonici: 4-23; 4-22. Se ad essi aggiungiamo il centro su cui sono posti, si ottengono due perfette collezioni pentatoniche centrate sulle altezze del centro: il 5-35 da la_b: [la_b-si_b-do-mi_b-fa]; il 5-35 da re_b: [re_b-mi_b-fa-la_b-si_b]. L'intervallo di quinta che lega i centri può essere visto sia come un rapporto Tonica-Dominante, ma anche come una sovrapposizione di collezioni pentatoniche che, sommate, risultano essere una scala difettiva di Re_b maggiore, mancante del sol_b; due interpretazioni non in contrasto, essendo plausibile che Ravel intendesse farle coesistere.

Si riscontra anche che, unendo alla linea del basso le altezze della mano destra, fatta eccezione per quelle che si muovono per semitono (ovvero la₁, fa₁, sol₁, si₁), compare la collezione 7-33, la scala maggiore locria.⁷⁷ Questo specifico aggregato eptatonico, formato da una scala esatonica divisa da un semitono (T-T-ST-ST-T-T-T; 2-2-1-1-2-2-2), è stato ampiamente utilizzato da Claude Debussy nel 1902 per l'op. 93, *Pelléas et Mélisande*.⁷⁸

La battuta 3 è in contrasto con l'inizio del brano: il cromatismo è meno marcato e, come detto, gran parte delle note presenti riempiono la collezione pentatonica 5-35 originata dal re_b, fatta eccezione per il mi₁ del pentagramma basso. Mettendo in relazione la battuta 3 con la sua riproposizione nella transizione alle battute 12-13, è plausibile che Ravel metta in continuità il

⁷⁶ Per una lista aggiornata delle collezioni insiemistiche consultare le appendici del manuale *Tecniche per l'analisi della musica post-tonale* di Domenico Giannetta

⁷⁷ Nonostante moltissimi indizi di ambito storico e biografico lascino supporre che la presenza della collezione 7-33 non sia una casualità, non riesco a dare un senso musicale alla collezione sulla partitura: la nota di partenza della scala sarebbe il si₁, e non trovo che essa sia particolarmente sottolineata o esposta, secondo i principi che sono stati illustrati nel capitolo precedente in merito alla definizione della centricità o meno di una collezione. Inoltre, non sono stati trovati ulteriori utilizzi all'interno dei *Miroirs* della collezione: non è quindi possibile attribuire a questa collezione ruoli più strutturali o referenziali.

⁷⁸ HANSON (1960), p. 95.

materiale pentatonico della battuta 3 con il materiale tematico della sezione b, di natura interamente pentatonica e centrato su si_b, stante a distanza di terza dal centro di re_b:

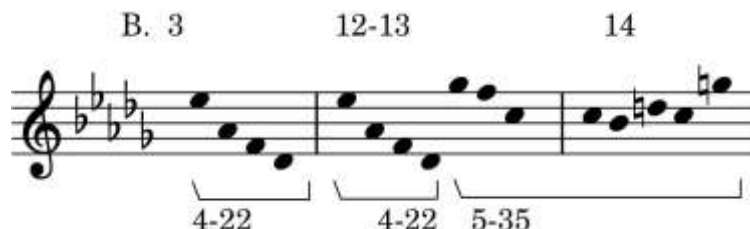


Fig. II, 4. Altezze mano destra bb. 3; 12-14.

Credo che la compresenza di mi_♮ e mi_b sia un esempio calzante di come spesso Ravel ricerchi un'ambiguità sonora che gli permetta di muoversi liberamente tra molteplici sistemi, senza che uno di esso venga definito pedissequamente: in tutti i *Miroirs* il bicondimento formato dall'intervallo di settima maggiore sarà una costante. In questo caso, la presenza di mi_♮ e mi_b consente a Ravel di muoversi sia nella scala di Re_b maggiore/minore, sia verso uno spazio armonico di natura pentatonica. Ulteriore elemento che rafforza l'ipotesi della scala di Re_b maggiore/minore è considerare il mi_b alla mano destra come appoggiatura 9-8 al re_b. Escludendo il mi_b dalle note strutturali, avremmo agli arpeggi della mano destra la triade di Re_b maggiore:

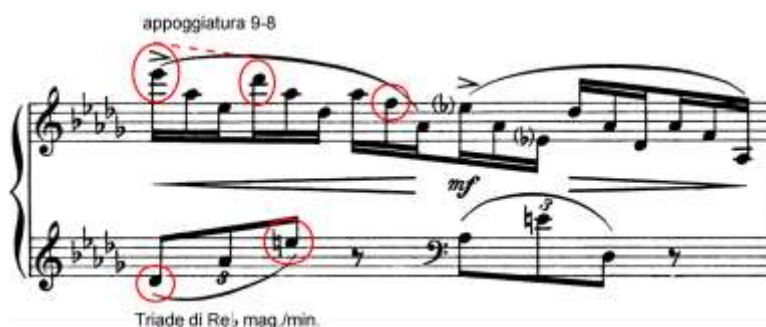


Fig. II, 5. Appoggiatura 9-8, b. 3.

Le bb. 4-9 necessitano di essere frammentate per comprendere l'organizzazione delle altezze. A b. 4 e 5 si assiste inequivocabilmente ad una risoluzione dominante-tonica, con il movimento del basso mi_♮-la_♮ e la risoluzione per semitono della sensibile di La maggiore sol_♯. Nelle battute 1-3 l'autore aveva già affermato il movimento dominante-tonica La_b-Re_b; a battuta 4 si osserva quindi una compressione delle prime tre misure, che replica la medesima struttura di

risoluzione. A battuta 6 il basso è mosso per affinità di tritono da la al basso di mi_b, su cui viene innestata una nona di prima specie avente come fondamentale il mi_b⁷⁹. Se alla mano destra si escludono le note che muovono per semitono, si ottiene una perfetta successione esatonica Esa-1,⁸⁰ formata dalle stesse altezze del basso di b. 1.

Fig. II, 6. Collezioni bb. 4-9.

Ritengo che Ravel voglia costruire una struttura basata sull'affinità di tritono avente come poli il la_♯ di b. 5, il mi_b di b. 6, e la conclusione a b. 9 sul la_♯:

Fig. II, 7. Linea del basso bb. 1-9.

Osservando la linea del basso di bb. 1-9, possiamo interpretare tutta la costruzione della linea del basso secondo una organizzazione delle altezze derivate dalla tradizione tonale: bb. 1-2 D di Re_b, arrivo alla T a b. 3 e modulazione tramite affinità di terza alla dominante di Si_{bb} [=La], fa_b [=mi], con cui si tonicizza il contraccordo della variante t (Si_{bb}), notato enarmonicamente come La maggiore per semplificare la scrittura. Il mi_b di b. 6 è la dominante della dominante di Re_b. È lecito ipotizzare che, nonostante all'ascolto difficilmente si percepisca molto più di una transizione cromatica ascendente, a partire dalla fondamentale mi_b di b. 6, Ravel stia celando un percorso indirizzato verso una cadenza sospesa sulla dominante di Re_b, La_b. Cadenza in

⁷⁹ Considerata come nona di dominante avrebbe come tonica il La_b, facilmente raggiungibile da La tramite scivolamento cromatico.

⁸⁰ Si intende per Esa-1 la collezione esatonica costruita a partire da do_♯: do_♯-re_♯-fa-sol-la-si. Essendo la collezione esatonica una collezione a trasposizione limitata, essa ammette soltanto due forme distinte; ulteriori trasposizioni generano esclusivamente scale enarmonicamente equivalenti.

realtà che non si concretizza con l'arrivo a la_b , ma col ritorno al $la_\sharp$ di b. 9, interpretabile, come si è visto, come contraccordo della variante di tonica.

2.2.2 Subsezione b

Da b. 10 a b. 14 vediamo la riproposizione dell'idea base di a, con l'ampliamento del materiale musicale di b. 3. Entrambi i campi sonori appartengono alla collezione pentatonica. La sezione a risultava centrata sul re_b e, come già detto, se consideriamo l'insieme delle altezze della mano destra a b. 3, osserviamo che esse formano il set pentatonico 4-22: [re_b - mi_b - fa - la_b]; [1-3-5-8], derivante dalla scala pentatonica costruita a partire da re_b . Si osserva anche il ritorno della cellula ritmica a sesine incontrata alla mano destra a b. 3, qui riproposta a b. 12; è ipotizzabile che tale cellula svolga una duplice funzione, di collegamento formale e di matrice armonica: se a b. 3 proiettava la ripetizione del motivo iniziale di bb. 1-2 nella sua trasposizione di quinta, a b. 12-13 conduce il campo pentatonico verso la *finalis* si_b , su cui si costruirà il campo armonico della linea del basso della sezione b. La sezione b rappresenta una variazione della sezione a, mantenendo un legame attraverso l'elaborazione del motivo originale: quest'ultimo viene evoluto mantenendo sempre l'appartenenza alla collezione pentatonica.

Il motivo b emerge chiaramente a partire da b. 14. La linea del canto è inizialmente costruita su un'idea base con ripetizione; successivamente si sviluppa attraverso un movimento congiunto di tipo pentatonico. La sezione b è strutturata in tre voci distinte, il cui spazio armonico diverge per ciascuna di esse: la voce superiore della melodia; la linea del basso; il ripieno stante tra le due. La voce della melodia è interamente organizzata sul campo pentatonico innestato a partire da si_b 5-35: [si_b - do - re - fa - sol]; [10-0-2-5-7]. La linea del basso a sua volta è interamente pentatonica, ma costruita a partire da la_b 5-35: [la_b - si_b - do - mi_b - fa]; [8-10-0-3-5]. Ravel sovrappone due collezioni pentatoniche a distanza di un tono. Anche qui, come a b. 3, è osservabile l'appoggiatura 9-8:

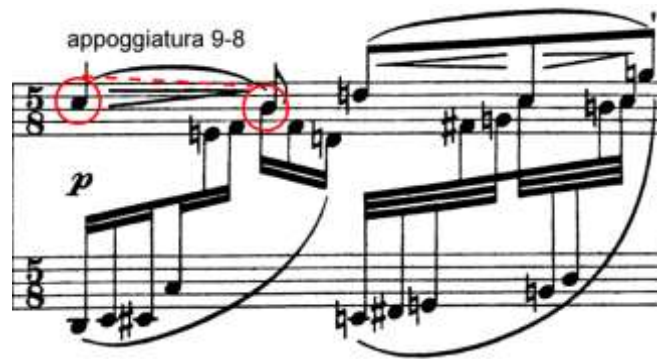


Fig. II, 8. Appoggiatura 9-8, b. 14.

È estremamente interessante notare come dall'osservazione dell'appoggiatura 9-8 si possa nuovamente ipotizzare l'utilizzo da parte di Ravel della scala maggiore/minore: in questo caso sarebbe impiegata la scala di Si $\flat$ maggiore/minore, di cui avremmo il do $\sharp$ enarmonico per il re $\flat$, e il re $\sharp$.



Fig. II, 9. Sezione b, bb. 14-17.



Fig. II, 10. Sezione b, bb. 18-20.

La voce di centro assume la funzione di *ripieno* armonico, similmente a ciò che De la Motte afferma riguardo i *Préludes* di Debussy, tecnica usata in modo sistematico nello stile del compositore.⁸¹ Molti dei set che si trovano possono essere considerati sia cromatici che ottatonici. Non ho trovato una prova che permetta di dire con certezza quando Ravel stia componendo ricercando il cromatismo e quando la collezione ottatonica. I set che emergono

⁸¹ DE LA MOTTE (1988), p. 328. *Préludes*, ricordiamo, scritti a distanza di cinque anni dai *Miroirs*.

non colmano un'unica scala di riferimento ma rappresentano solo delle porzioni, o passaggi cromatici. Se si escludono le note mosse per semitono, le altezze dei primi 3/8 possono essere considerate $\text{do}\sharp\text{-la}\flat\text{-fa-re}$, le quali formano un tetracordo ottatonico utilizzato spesso da Ravel, il 4-18: $[\text{do}\sharp\text{-re-fa-la}\flat]$; [1-2-5-8]. I restanti 2/8 aprono una questione interessante: la successione è formata da $\text{do-re}\sharp\text{-mi-fa}\sharp\text{-sol-si}\flat\text{-si}\sharp\text{-do}$. Il segmento colma quasi completamente la collezione ottatonica costruita sul do , fatta eccezione per l'ultimo $\text{si}\sharp$. Se invece si considera la successione di altezze senza fare esclusioni, curiosamente emerge il set 7-22, la scala araba o *double harmonic scale*, costruita a partire da si . L'impiego di questa scala nella musica colta occidentale non è particolarmente diffuso, fatta eccezione per l'op. 47 *Samson and Delilah* di Camille Saint-Saëns; Debussy ne fa un uso più sistematico in brani quali *Soirée dans Grenade*, *La Puerta del Vino* e *Sérénade interrompue*.⁸² Lo spostamento di spazio tonale per semitono, ovvero per scivolamento cromatico, è una delle modalità più comuni con cui Ravel cambia spazi armonici; non ci sarebbe quindi nulla di troppo strano se, assumendo che il $\text{si}\flat$ sia la *finalis* del segmento pentatonico del basso, alternasse una *finalis* di $\text{si}\flat$ a $\text{si}\sharp$, in modo analogo a quanto Domenico Giannetta ha documentato per Debussy.⁸³ Un passaggio di questo tipo accade, per esempio, a b. 6 de *La Vallée des cloches*. Sono tuttavia incline a escludere che Ravel faccia qui effettivamente ricorso alla collezione 7-22, così come ero propenso a escludere un impiego consapevole della 7-33 (la scala maggiore locria). Nonostante la collezione 7-22 sia completamente soddisfatta dalle note al basso, ritengo improbabile che essa sia da considerarsi lo spazio armonico di riferimento. Appare infatti poco verosimile che una scala la cui "tonica" sarebbe il si venga articolata, in questo contesto, attraverso un segmento ascendente che si estende da do_4 a do_5 . È comunque possibile che Ravel abbia permutato la *finalis* spostandola sul secondo grado della scala.

L'area cadenzale recupera il carattere arpeggiato della chiusa del primo tema per concludere su un bicordo sol-re . La coerenza sonora percepibile tra i blocchi dell'idea base, della continuazione e dell'area cadenzale, può essere ricondotta, come primo aspetto, all'appartenenza delle altezze do-sol-re alla scala pentatonica e, parallelamente, alla

⁸² SCHMITZ (2014), p. 45.

⁸³ GIANNETTA (2012), p. 36.

relazione di quinta che intercorre tra il do che inizia l'idea base, il sol al termine di essa e il re al termine del secondo tema:



Fig. II, 11. Motivo b, bb. 14-20.

A questo si possono aggiungere delle riflessioni. Piero Venturini, nel suo saggio sull'utilizzo delle scale modali difettive nell'opera di Ravel, spiega come nei brani del compositore possano formarsi collezioni costruite a partire da una data nota, ma aventi come *finalis* una delle altezze presenti all'interno della scala: è come se utilizzassimo le note della scala di Sol minore naturale ma utilizzando per esempio il re come *finalis* (ottenendo, di fatto, una scala frigia su re).⁸⁴ Questa gestione del materiale musicale schiude un ventaglio estremamente variegato di sonorità, impiegate da Ravel a seconda dei propri fini artistici, e non attraverso un sistema ordinato che, se pure esistente, non è stato ancora codificato. L'altezza da cui si genera la scala e la *finalis* quindi possono divergere. Come centrare allora la *finalis* di una melodia? Sia Venturini che Russom concordano sul fatto che, analizzando l'opera del compositore, se in un frammento melodico il medesimo suono costituisce la nota più alta e la più bassa, quello stesso suono ne rappresenta la *finalis*.⁸⁵ La melodia pentatonica che forma il secondo tema ha proprio il sol come nota posta alle estremità acuta e grave. L'andamento della linea melodica, a partire dalla battuta 16, reitera il movimento di quinta osservabile alla battuta 14 do-sol, trasponendolo su sol-re. Tale osservazione consente di collegare questo processo al motivo per cui il bicordo sol-re produce una marcata sensazione cadenzale.

2.2.3 Subsezione c

La sezione presa in esame non è definibile in maniera univoca: essa può essere considerata come costruita secondo il modello del tema subordinato, oppure una breve struttura di elaborazione dei due motivi, simile ad uno sviluppo. Definiamo il tema subordinato come una

⁸⁴ VENTURINI (2022), p. 106.

⁸⁵ RUSSOM, (1985), p. 34-35.

tipologia formale più dinamica rispetto a quella del primo tema,⁸⁶ ovviamente nell'accezione che riguarda i modelli di frase e periodo di prima epoca viennese.⁸⁷ Ciò è dipeso dal fatto che la sua funzione è quella di dare contrasto alla struttura rigida del tema principale; ne consegue che, spesso, sviluppo e temi subordinati condividono quello che Caplin definisce la *loosely organization*: continuazioni più estese, moduli di progressione che diluiscono il materiale tematico, ulteriori ripetizioni della presentazione, un maggior dinamismo armonico, espansioni e altre possibilità.⁸⁸ Lo sviluppo a sua volta è generalmente definito dalla rielaborazione motivo-tematica del primo tema e temi subordinati, attraverso moduli di progressione reiterati e trasposti. A seconda della scelta che si opera nel segmentare la sezione presa in esame, essa può essere definita come l'una o l'altra. Per questione di organizzazione dell'esposizione analitica, si è scelto di segmentarlo come un tema. Risulta tuttavia significativo evidenziare gli elementi impiegati da Ravel in questa sezione, e interrogarsi tanto sulla loro provenienza, ovvero se si tratti di materiale introdotto ex novo o recuperato da sezioni precedenti del brano, quanto sulle modalità del loro impiego. Il centro della sezione è il si_♭, come riportato nella tabella di inizio brano.

2.2.3.1 *Idea base, ripetuta: b. 21-26.*

La linea del canto procede per moto discendente cromatico, mentre l'accompagnamento riprende il profilo ritmico del motivo b, trasferendo il flusso di terzine di semicrome dal pentagramma inferiore a quello superiore. L'idea base si sviluppa da b. 21 a b. 23, e viene ripetuta da b. 24 a b. 26. Nel registro basso vediamo una serie di aggregati, costruiti per sovrapposizione di terze, all'interno dei quali la nota della melodia è sempre parte dell'accordo. Essendo questi ultimi quasi tutti settime defunzionalizzate, è lecito ipotizzare che la scelta sia orientata in base al valore acustico degli aggregati e non segua una logica tonale. Il passaggio da una settimana all'altra è sviluppato per movimento di semitono delle voci interne. La linea del canto, fatta esclusione per le altezze che muovono per semitono, replica le altezze del motivo a e b utilizzando il tetracordo pentatonico 4-23: [fa-sol-si_♭-do]; [5-7-10-0]. Sommando il mi_♭, presente sia al basso che alla mano destra, si ottiene la collezione 5-35 costruita a partire da mi_♭: [mi_♭-fa-sol-si_♭-do]; [5-7-10-0].

⁸⁶ SCHÖNBERG (1967), p. 184.

⁸⁷ RATZ (1973), p. 30-2.

⁸⁸ CAPLIN (1998), p. 161.

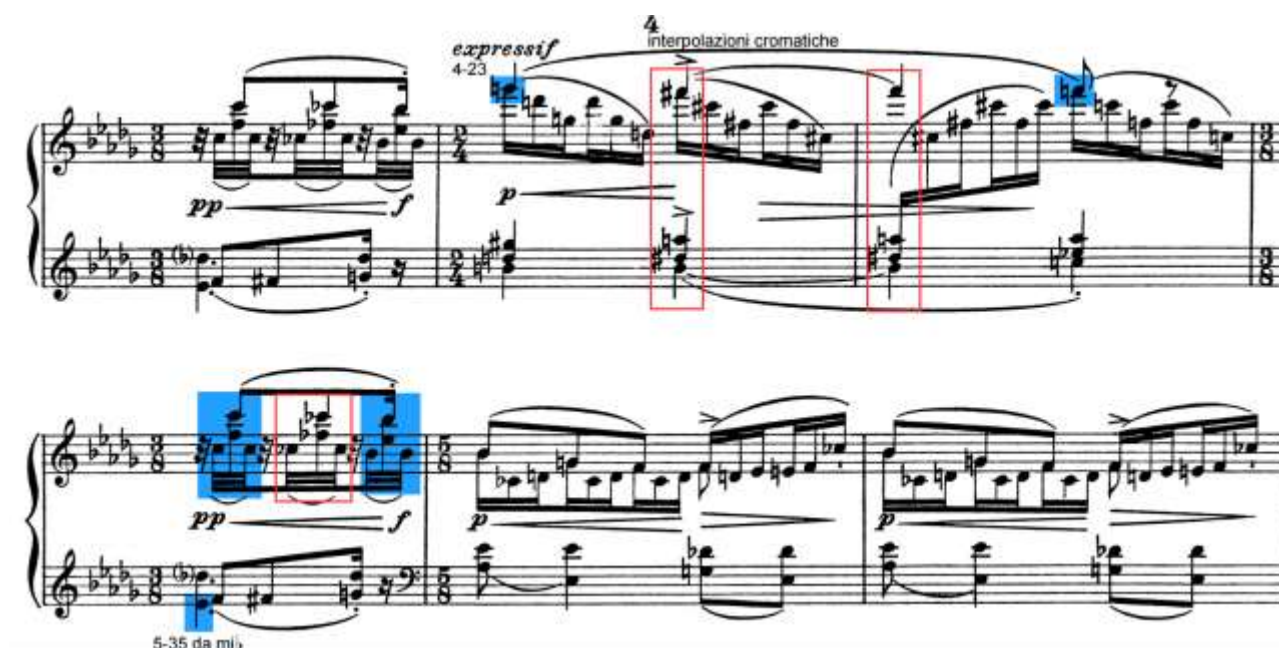


Fig. II, 12. Subsezione c, bb. 23-26. Il colore blu evidenzia la collezione pentatonica.

Dopo l'elemento melodico del motivo b qui si configurano interpolazioni cromatiche sulle altezze del canto. In particolar modo Ravel tiene a sottolineare l'interpolazione cromatica con l'indicazione *expressif* e i segni di accento.

Il tetracordo 4-23 è lo stesso impiegato nel motivo a. Nella seguente sezione, definita come una *continuazione*, verrà impiegato il tetracordo pentatonico 4-22 [mi_b-fa-sol-si_b]; [3-5-7-10], il tetracordo impiegato per la formazione del motivo b.

Continuazione: b. 27-30.

In questo segmento non mi è possibile dare un'interpretazione certa dell'organizzazione dello spazio sonoro, poiché sia l'ipotesi tonale sia quella basata su più collezioni richiedono delle forzature. Si nota innanzitutto l'innesto sull'armonia di una melodia pentatonica generata dal tetracordo 4-22 [mi_b-fa-sol-si_b]; [3-5-7-10]. Il set coincide con l'insieme già impiegato per la costruzione del motivo b. Osservando invece l'armonia, in un'interpretazione tonale Ravel procede secondo una successione che alterna dominante e tonica di La_b minore. La settima di dominante viene reiterata tre volte: nei primi due casi risolve regolarmente sulla tonica di La_b minore, mentre a battuta 29, nell'ultima ripetizione, si rivela dominante di Re_b, risolvendo sulla

rispettiva tonica di re_b. Se l'analisi risulta convincente in merito alla dominante secondaria di Re_b, la medesima efficacia non si riscontra nell'arrivo alla tonica. La mancanza di una

risoluzione della sensibile priva il passaggio di un chiaro senso armonico. Si può ipotizzare, in linea con una tendenza tipica dello stile di Ravel, che la triade di tonica venga elusa a favore di un'armonia quartale, sfruttando l'ambiguità sonora tipica degli accordi costruiti per intervalli equidistanti per quarte,⁸⁹ con il preciso scopo di attenuare l'effetto della cadenza Dominante-Tonica.

Un'altra ipotesi è che qui Ravel stia utilizzando la scala acustica centrata su Re_b, 7-34⁹⁰: [re_b-mi_b-fa-sol-la_b-si_b-do_b]; [7,8,10,11,1,3,5]. La scala acustica può essere descritta come una scala maggiore con 4_# e 7_b. Il principale elemento che suggerisce l'impiego consapevole di questa scala da parte di Ravel è la presenza costante del do_b nella linea centrale della mano destra. Considerando il Re_b come il centro del segmento, vediamo un pedale di "dominante", costruito su la_b, che tende alla risoluzione sul basso di re_b. Qui Ravel ritarda l'arrivo alla *finalis* in tre modi:

1. suggerendo il re_b alla voce acuta, ma associandolo al mi_b al basso (sul $\frac{5}{8}$ di b. 30);
2. utilizzando l'alternanza di sol₄ e sol_b: la presenza del primo proietta l'ambiente sonoro al di fuori del contesto tonale, allontanando ulteriormente la risoluzione della dominante sulla tonica;
3. da ultimo, viene ripetuto tre volte lo stesso modulo.

La risoluzione del pedale di dominante e dello spazio della scala acustica avverrà raddoppiando il re_b al basso, mutando il do_b in do₄, e con l'abbassamento del sol₄ a sol_b, rientrando quindi all'interno della scala di Re_b maggiore. Infine, è riscontrabile l'utilizzo strutturale di cellule ritmiche già osservate precedentemente: a b. 27 è presente alla mano destra la cellula a terzina **y**, a cui risponde al basso la cellula **w**, i cui valori lunga-breve vengono invertiti in breve-lunga.⁹¹

Ripetizione continuazione: b. 31-32.

⁸⁹ PERSICHETTI (1991), p. 86.

⁹⁰ Il numero di Forte 7-34 riunisce tutte le collezioni che condividono lo stesso vettore intervallare. Il vettore analizza è uno strumento che comunica tutti i possibili intervalli all'interno di un insieme di altezza e conta quante volte compare ciascuna delle sei classi intervallari. Questo significa che successioni intervallari diverse possono condividere lo stesso vettore intervallare, lo stesso numero di forte può quindi essere riferito a più scale.

⁹¹ La questione delle cellule ritmiche e delle strutture intervallari verrà poi approfondita nel paragrafo successivo alla sezione c.

Anche questo caso si presta a una doppia interpretazione. Il modulo tematico è trasposto di una quarta giusta. La melodia è formata dal tetracordo pentatonico 4-26: [la $\sharp$ -do $\sharp$ -re $\sharp$ -fa $\sharp$]; [10-1-3-6]. Quest'ultimo ha la caratteristica di essere subset sia della collezione pentatonica che della collezione ottatonica. La riproposizione delle battute 27-28 risulta duplicata e trasformata, venendo inserita all'interno dello spazio sonoro ottatonico: la successione delle altezze che forma i primi 3/8 di b. 31 configura l'insieme 7-31, appartenente alla collezione ottatonica 0:



Fig. II, 13. Ripetizione continuazione, b. 31, 7:31: [do $\sharp$ -re $\sharp$ -mi-fa $\sharp$ -sol-la-la $\sharp$]; [1-3-4-6-7-9-10].

La collezione Otta-0⁹² è coerente con la costruzione a partire dal fa $\sharp$, distante una classe intervallare 5 da re $\flat$, precedente nota al basso nel modulo originario. Gli ultimi 2/8 del modulo cambiano lo spazio tonale: qui, nuovamente, è difficile definire con certezza uno spazio armonico.

Anche in questo caso è possibile una sovrapposizione di letture: Il fa $\sharp$ al basso della battuta 27, assieme al la $\sharp$ che lo precede e al do $\sharp$ e il mi nel pentagramma superiore, formano la D⁷ della tonalità di Si: essa risolve sulla triade di tonica di si minore secondo una risoluzione regolare, con il movimento ascendente della terza e quello discendente della settima.

⁹² Si intende per Otta-0 la collezione ottatonica costruita sull'altezza 0, ovvero la nota do: do- do $\sharp$ -re $\sharp$ -mi-fa $\sharp$ -sol-la-la $\sharp$. Essa è enarmonica alla collezione ottatonica costruita su re $\sharp$, fa $\sharp$, la

Area cadenzale e conclusione: b. 33-36

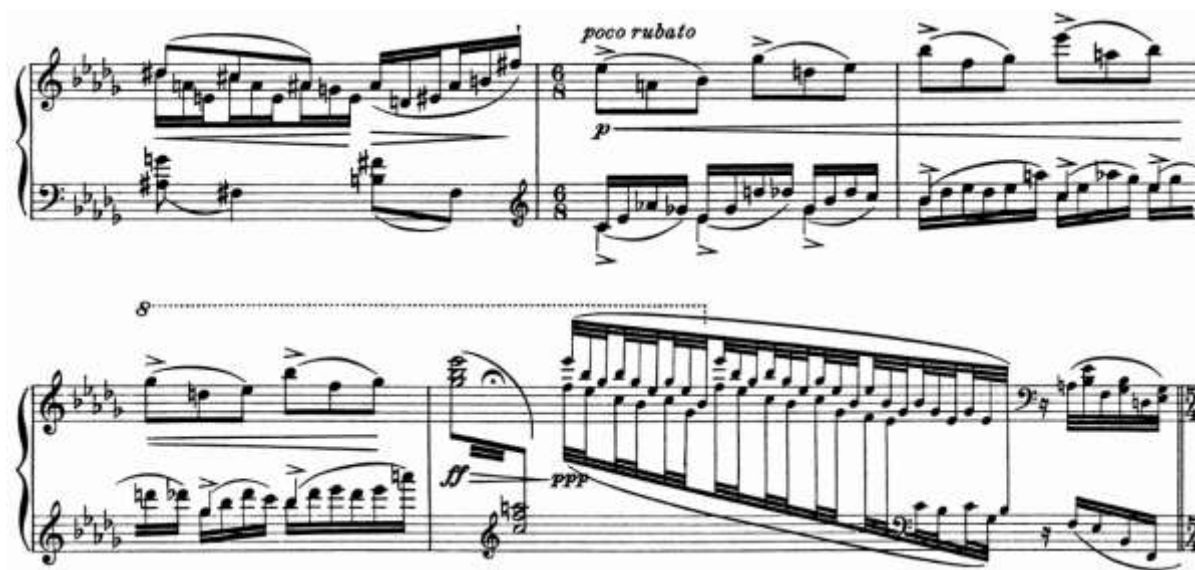


Fig. II, 14. Bb. 32-36.

La sezione conclusiva presenta uno spostamento tramite scivolamento cromatico del basso da fa $\sharp$ a fa $\flat$. Mentre i centri precedenti si configuravano come di passaggio, il fa si affermerà come centro stabile di riferimento per un'ampia porzione della sezione successiva alla sezione c. Ravel enfatizza l'arrivo al centro di Fa tramite una settima di terza specie, con fondamentale do. Assumendo che Ravel gestisca la successione dei centri e la struttura profonda secondo criteri tonali, la settima su do assume il ruolo di settima-costruita sul secondo grado di Si $\flat$ minore. Da questa configurazione, l'armonia si sposta verso un pedale di dominante: alla triade di Fa maggiore (D) viene sovrapposta la triade di Mi $\flat$ minore (s), generando così un aggregato per terze avente come fondamentale la dominante.

2.2.4 Brevi considerazioni su motivi e cellule ritmiche.

Il contrasto tra il primo e il secondo motivo emerge chiaramente all'ascolto, a causa della diversità dei caratteri sopra descritti. La relazione intervallare che occorre tra i due è immediatamente riconducibile ai centri su cui si costruiscono le rispettive armonie: re $\flat$ e si $\flat$ sono legati per affinità di terza, e l'ultima è la tonalità minore relativa della prima.

Un altro tratto che accomuna le due sezioni sono le cellule ritmiche ricorrenti all'interno dei segmenti: breve-lunga; lunga-breve; terzina; sestina.

breve-lunga: oggetto **q** 

lunga-breve: oggetto **w** 

terzina: oggetto **y** 

sestina: oggetto **x** 

L'osservazione di tali cellule ritmiche consente di mettere a fuoco un aspetto particolare della prassi compositiva di Ravel: al complesso lavoro di allargamento dello spazio tonale, è contrapposto un andamento ritmico semplice, formato da pochissimi modelli precostituiti, strutturali, ripetuti nei brani. L'impiego di cellule ritmiche nei *Miroirs* assume un ruolo strutturale di primo piano. In *Oiseaux tristes*, *La Vallée des cloches*, *Noctuelles* e *Une barque sur l'océan*, esse risultano stabilmente associate a uno specifico intento mimetico da parte del compositore e si configurano come l'espressione di una tecnica definita *oggetto discreto*. Una componente significativa dell'estetica raveliana si fonda infatti sulla resa sonora, sull'elaborazione e sulla cristallizzazione di idee connesse a immagini, simboli e a concezioni dello spazio e del tempo riconducibili all'ambito cubista.⁹³ Nei *Miroirs*, si può ritenere che Ravel faccia ricorso a una discretizzazione degli oggetti materiali, trasponendoli sul pentagramma attraverso l'impiego di specifici intervalli e cellule ritmiche, la cui struttura si configura come una traduzione musicale di tali oggetti. In *Noctuelles*, ad esempio, le cellule sopra descritte sembrano verosimilmente alludere alla forma e al movimento delle falene, richiamate dal titolo. L'interposizione di esse inoltre genera la struttura delle linee motiviche: si può ipotizzare che l'oggetto **w** sia derivato come opposto di **q**, ribaltando i rapporti tra le parti del frammento. Il secondo motivo è costruito sia dall'oggetto **w** sia dall'oggetto ternario **y**. È interessante notare come il motivo **b** e la sua ripetizione si sviluppino attraverso una successione **w-y** per poi abbandonare la cellula a terzina nel percorso che conduce alla cadenza.

⁹³ MAWER (2000), p. 48.



Fig. II, 15. Motivo a, cellule ritmiche e oggetto discreto.

La sezione del motivo a, a sua volta, deriva dalla combinazione delle cellule **q-y**:



Fig. II, 16. b. 1 cellule q-y.

Prendendo ad esempio l'oggetto **x**, è possibile porre la lente di ingrandimento su una particolarità: la battuta 3 del brano, già esaminata nell'analisi armonica, coincide con la battuta conclusiva; in essa compare **x**, la cui presenza sarà ricorrente all'interno del brano.



Fig. II, 17. Oggetto discreto, b. 3.

L'impiego di questa cellula ritmica si può rilevare già alla b. 3, nel segmento di raccordo tra transizione e secondo tema alla b. 12, lungo l'intero sviluppo tra le b. 21 e 32 e nuovamente in chiusura alla b. 132. In ciascuna sua manifestazione, essa è formata da una successione intervallare di una seconda seguita da un salto di quarta o di quinta:



Fig. II, 18. Riproposizione oggetto discreto.

2.3 Sezione B

La sezione B del brano si sviluppa da b. 37 a b. 62. La sua struttura è bipartita, ritengo che essa rientri nella tipologia formale di periodo composto:⁹⁴ antecedente, definito come un periodo avente come antecedente e conseguente due frasi, e conseguente formato da una frase. Riassumendo, periodo [frase+frase]+frase.

2.3.1 Antecedente (a forma di periodo). b. 37-50

Tab. II, 2. Struttura antecedente bb. 37-50.

Antecedente Frase Area di Fa maggiore/minore naturale	idea base	bb. 37-39
	ripetizione idea base	bb. 39-41
	area cadenzale, cadenza perfetta	bb. 41-42
Consequente Frase Area di Fa maggiore/minore naturale (con II _b che oscilla)	idea base	bb. 42-44
	ripetizione idea base	bb. 44-45
	cadenza "perfetta"	bb. 46
	codetta	bb. 47-50

Il centro armonico della prima parte della sezione B è facilmente identificabile con il fa dalle prime battute. Lo stabiliamo (1) per la sua presenza come pedale per tutto lo sviluppo del

⁹⁴ CAPLIN (1998), pp. 65-69.

segmento; (2) per la triade di Fa maggiore che viene a crearsi in apertura nella melodia; (3) per l'organizzazione scalare delle altezze e (4) per l'utilizzo con funzione cadenzale della sua dominante. Come è possibile notare in questa sezione, ma si è già potuto appurare considerando le scale e collezioni musicali extraeuropee, Ravel non è solito costruire spazi armonici riferibili a un'unica scala musicale. Questa sezione offre la possibilità di osservare il suo *modus operandi* nella costruzione di una linea melodica: non è possibile definire in termini univoci l'appartenenza al modo maggiore o minore; si incontra, come spesso succede, una compresenza dei due ambiti modali. È visibile, inoltre, l'impiego del VII non alterato, prassi usata abitualmente da Ravel sia nel modo maggiore che nel modo minore (che diventano quindi, rispettivamente, modi misolidio ed eolio). Quando parliamo di frase o periodo ci riferiamo a tipologie formali determinate in base alla prassi compositiva degli ultimi secoli. In questi segmenti curiosamente abbiamo un po' dell'uno e un po' dell'altro: probabilmente siamo di fronte ad un periodo composto avente come conseguente e antecedente due frasi. Lo spazio armonico della prima sezione è, di nuovo, un Fa maggiore/minore naturale, e la scrittura accordale è assolutamente tradizionale. Il conseguente contrasta sia per lo spazio armonico, che introduce la mobilità del II grado abbassato, sia per l'utilizzo continuo di triadi parallele, che proiettano l'ascoltatore in sonorità distanti dal contesto tonale e associate a suggestioni modali "medievalleggianti". Entrambe le bipartizioni concludono con una cadenza perfetta (b. 41 e b. 46) e sono ascrivibili al modello della frase: abbiamo un'idea base ripetuta che inizia immediatamente la zona cadenzale, senza frammentazione, continuazione o liquidazione. Al termine del conseguente la codetta di b. 47-50 viene costruita sfruttando la cellula conclusiva di b. 46, sovrapponendo un movimento di terze per semitono parallelo. È lecito ipotizzare che Ravel nella codetta abbia due intenzioni: introdurre il contrasto cromatico della sezione seguente, traghettando verso la seconda parte del periodo composto, e prolungare la chiusura del segmento, così da liquidare il materiale musicale. Ritengo che quindi ricopra sia una funzione transitoria che di codetta.

Prima di passare all'analisi del conseguente, è interessante sottolineare una tendenza di Ravel riscontrabile nei *Miroirs*: l'esposizione di frasi cantabili è quasi sempre associata alla presenza della triade, impiegata per definire lo spazio diatonico di riferimento. Quando Ravel intende marcare con chiarezza l'appartenenza alla scala diatonica di un blocco di battute, sia essa maggiore, minore o modale, mette in evidenza proprio la triade costruita sulla *finalis*:

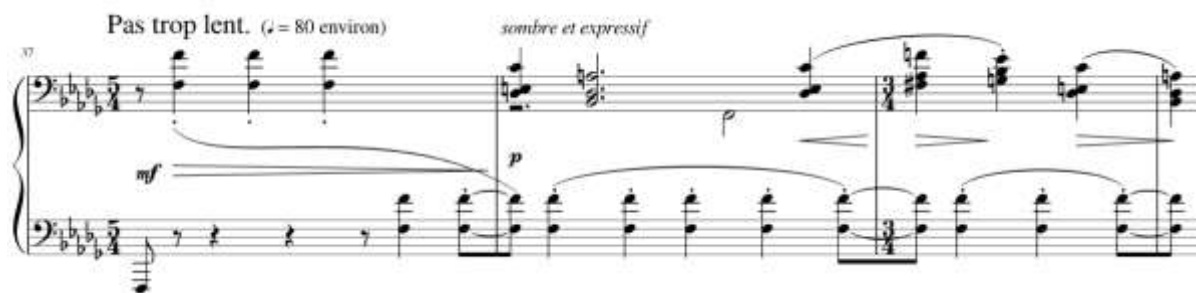


Fig. II, 19. Bb. 37-39.



Fig. II, 20. Oiseaux tristes, b. 4.

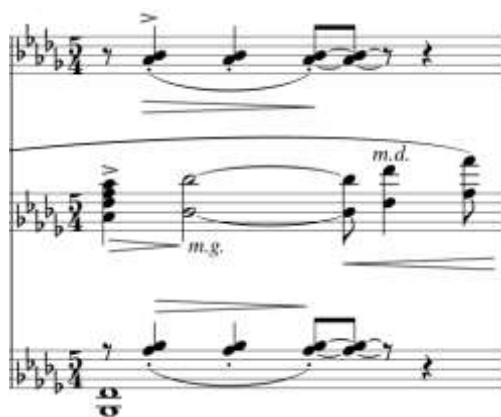


Fig. II, 21. La Vallée des Cloches, b. 20.



Fig. II, 22. *La Vallée des Cloches*, b. 26.

È raro trovare in Ravel l'utilizzo univoco del modo maggiore o minore: è molto più comune incontrare scale musicali che sembrano risultare da una fusione delle due, con ampio utilizzo del VII naturale e del II $\flat$. L'utilizzo fatto della collezione ottatonica o esatonica è generalmente subordinato o ad un intento mimetico, simbolista, volto ad evocare e descrivere paesaggi sonori in relazione ai titoli della composizione, oppure ricopre un ruolo di accompagnamento secondario. Non siamo, per fare degli esempi, nel campo estetico dell'op. 62 *Sonata per pianoforte* n. 6 di Skrjabin, dove l'ottatonica diventa la trave portante della composizione. Sappiamo per certo che esistono opere dove Ravel fa ampio uso di questa collezione. Nel 1903 compose il ciclo di *chansons* op. 41 *Sherazade*, ove nel primo brano, *Asie*, è impiegata la tecnica del "tetracordo ottatonico": la collezione viene quadripartizionata in nodi, ovvero si instaura una gerarchia interna alla collezione dove la prima, la terza, la quinta e la settima nota sono i pilastri su cui erigere gli accordi strutturali del brano.⁹⁵ Sempre nel 1903 compone il Quartetto per archi in Fa maggiore: il primo movimento, sebbene sia nella convenzionale forma sonata, vede traghettare lo spazio sonoro diatonico del primo tema verso quello ottatonico del secondo.⁹⁶ I *Miroirs* stessi hanno ampie porzioni dove pentatonica, esatonica e ottatonica ricoprono un ruolo strutturale: le b. 1-3 di *Noctuelles* vedono sia l'uso dell'armonia funzionale, dato il rapporto tonica-dominante che le lega, sia l'appartenenza della linea del basso alla collezione esatonica, mentre nella linea del canto osserviamo l'appartenenza alla collezione pentatonica; nella subsezione b si denota la compresenza di due diverse collezioni pentatoniche, una nella linea del basso e una al canto; ne *La Vallée des cloches* l'introduzione

⁹⁵ TARUSKIN (1996), p. 292-299.

⁹⁶ HARTKE (1982), p. 21-25.

a b. 6 evolve uno spazio pentatonico in ottatonico, attraverso il movimento per semitono del basso:



Fig. II, 23. *La Vallée des Cloches*. Battuta 6.
 5-35: [sol#-do#-fa#-si- mi];
 6-249, parte di 8-28: [sol-sol#-do#-fa#-si-mi];
 Entrambe le collezioni sono costruire a partire da mi.

Siamo chiaramente all'interno di un modo di percepire lo spazio sonoro che non è legato soltanto alla tradizione classica, ma è influenzato dalle grandi evoluzioni armoniche suggerite dal contatto con la scuola russa e dalle sonorità orientali.⁹⁷

2.3.2 Conseguente (a forma di frase). b. 51-62

Tab. II, 3. *Struttura conseguente, bb. 51-62*

Frase	idea base	b. 51-52
	ripetizione idea base	b. 53-54
	area cadenzale e Cad. perf.	b. 55-56
	codetta	57-62

⁹⁷ BAUR (1999), p. 531.

Il conseguente del periodo contrasta nettamente con le sonorità dell'antecedente. Già in apertura dell'idea base si ha la possibilità di documentare l'impiego di più collezioni scalari all'interno di una medesima unità sintattica. Come osservazione preliminare, si nota che la *finalis* è il re_b, ancorata al basso e ribattuta, a cui si arriva per movimento di quinte dal fa-do di b. 50, al biccordo mi_b-si_b e infine re_b-la_b. Da qui in poi la tessitura compositiva si infittisce:



Fig. II, 24. Distribuzione altezze bb. 51-52.

Come prima cosa notiamo la contrapposizione tra gli spazi sonori della prima e la seconda parte dell'idea base: l'insieme delle altezze di b. 51, il set 7-31, ci restituisce quasi perfettamente la collezione ottatonica 1, costruita su re: re_b-re-mi-fa-sol-la_b-si_b-do_b. La linea del basso è formata da due collezioni pentatoniche: la prima, in continuità con il centro di fa della prima parte della sezione B, è formata da 5-35: [1-3-5-8-10]; [re_b-mi_b-fa-la_b-si_b]. Da b. 52, tramite il sol_b nella linea del basso, lo spazio pentatonico viene traslato sulla collezione pentatonica avente come *finalis* il sol_b: [6-8-10-1-3]; [sol_b-la_b-si_b-re_b-mi_b]. Ravel sta quindi interpolando un blocco ottatonico su una base pentatonica sfruttando l'affinità di altezze tra i due insiemi: la collezione ottatonica costruita su re_b comprende quasi *in toto* la pentatonica su re_b, fatta esclusione per il mi_b. Qui ritengo che l'insieme stante come macrostruttura sia comunque quello pentatonico, su cui Ravel interpola un blocco ottatonico.

La battuta 52 è interamente pentatonica: la collezione 5-35 è costruita a partire da sol_b e produce un effetto di cadenza conclusiva verso il biccordo sol_b-re_b. Si viene a creare un contrasto tra i due spazi armonici dove il secondo è percepito sia come la risoluzione del primo, sia come il ritorno alle sonorità tipiche della sezione B, divergente dai cromatismi di inizio brano. Un esame attento delle note al basso consente tuttavia di ipotizzare un'ulteriore ragione della stretta connessione percepibile tra i due spazi sonori: b. 51, nonostante le

sonorità ottatoniche, ha come ossatura la nona di dominante di Sol $\flat$ (re $\flat$ fa la $\flat$ do $\flat$ mi $\flat$) che, nella battuta dopo, risolve sulla triade di tonica inserita in un campo sonoro pentatonico. Il materiale musicale viene poi liquidato nell'arpeggio che conclude l'idea base, dove Ravel mescola le triadi di Sol $\flat$ e Fa maggiore. Infine, le *finalis* che formano il periodo composto, a cui si aggiungerà il si $\flat$ della sezione transitoria di cui parleremo tra poco, sono tutte disposte per affinità di terza: fa-re $\flat$ -si $\flat$.

A b. 55 il si $\flat$ diviene la *finalis* della nuova partizione del segmento, il quale si sviluppa da b. 55 a 62:

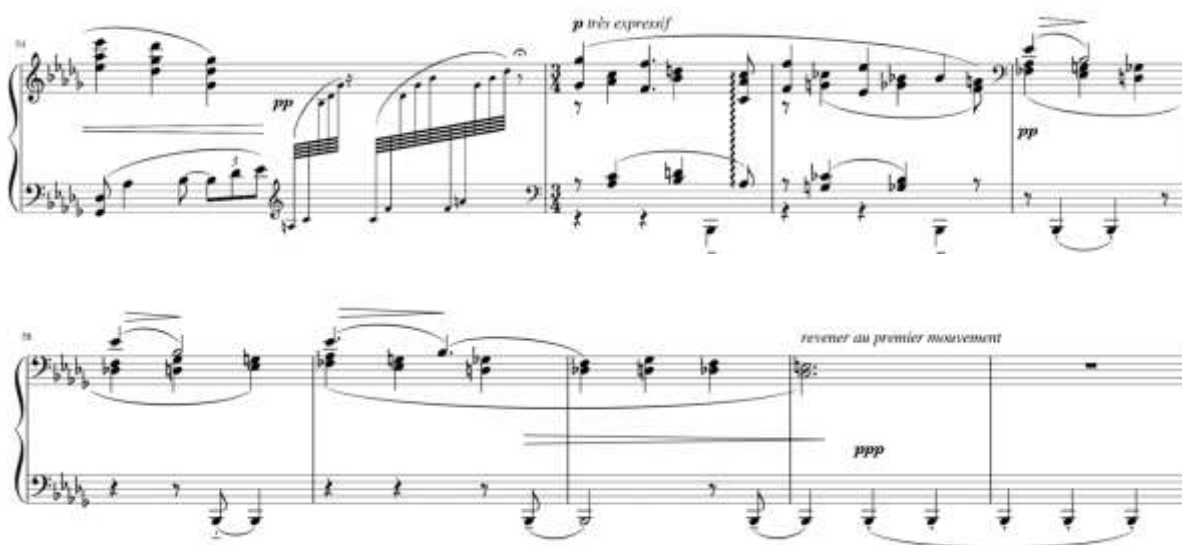


Fig. II, 25. Sezione B bb. 54-61.

Qui siamo nuovamente in un ambito di opinione, dove è difficile dare una risposta univoca alla funzione ricoperta da questa unità sintattica: personalmente percepisco il movimento pentatonico di b. 54 come un gesto di preparazione verso una cadenza “modulante” alla *finalis* si $\flat$, dove il movimento di ottava sol-fa-do, fa-mi $\flat$ -si $\flat$, mi-si $\flat$ ricorda un VI-II, V-I, IV-I. Definendo la sezione in questi termini, si può notare un evidente parallelismo con il segmento compreso tra le battute 46 e 51: anche in questo caso il sintagma svolge una duplice funzione, assumendo il ruolo di elemento di transizione e di dissolvenza della cadenza.



Fig. II, 26. Sezione B bb. 45-51.

Ascoltando l'intera suite *Miroirs*, si può cogliere l'insolito rapporto che lega la sezione B di *Noctuelles* con la sezione C de *La Vallée des cloches* (b. 20-41), unico segmento cantabile all'interno del brano in forma ad arco (ABCBA). In entrambi i casi abbiamo una sezione centrale, fortemente contrastante con la composizione di cui fanno parte, sia per spazi armonici che per carattere cantabile. Ne *La Vallée des cloches*, la sezione C esprime un sapore espressamente tonale e lirico, in contrasto con le parti pentatoniche, modali e ritmiche cui fa contrasto. In *Noctuelles* troviamo qualcosa di molto simile: rispetto ai forti cromatismi ed al virtuosismo della sezione A (b. 1-37), sembra di essere proiettati in una composizione a sé stante, le cui bipartizioni hanno in sé una dialettica di domanda e risposta: in entrambi i casi abbiamo un periodo composto con elementi cadenzali, all'incirca di 20 battute, ove le strutture di periodo e frase, per quanto occultate, rimangono ben presenti e scandiscono l'inizio e la chiusura dei segmenti. Non assistiamo a una frattura con la tradizione musicale, che il compositore amava e verso cui rivendicava appartenenza intellettuale e culturale. *Noctuelles*, come tutti i *Miroirs*, è un'opera fortemente mimetica. Si ha la sensazione che Ravel volesse descrivere un'esperienza, ovviamente non definibile univocamente ma suggerita e racchiusa all'interno del brano. Ogni sezione che forma l'opera ragiona per una dialettica di segmenti in contrasto l'uno con l'altro, come se si assistesse ad uno scambio domanda e risposta. Alla luce di tale considerazione, fondata sulla contrapposizione di segmenti organizzati secondo un ritmo strutturale scandito dal contrasto, e osservando la macro-forma in relazione a questa dinamica, tanto la prima parte del brano (b. 1-36) quanto la ripresa sembrano richiedere una risposta lirica capace di bilanciare il marcato carattere cromatico del

discorso musicale. In assenza di tale elemento verrebbe infatti meno quel principio dialogico su cui si fondano sia il livello micro-strutturale, nella contrapposizione tra il cromatismo della sezione c (b. 21-36) e il lirismo dell'antecedente (b. 37-50), sia quello macro-formale, costituito dalla tensione tra la sezione cromatica A e la sezione dal carattere lirico B. Questo incedere narrativo caratterizza l'ascolto come se si stesse osservando un quadro, una storia, un'esperienza, il cui significato percepito è tutto nell'ascoltatore, ma necessariamente ristretto al ritmo suggerito da Ravel.

2.4 Sezione A'

Sotto il profilo formale, l'intera sezione si configura come ripresa del materiale musicale della sezione A, con la riproposizione pedissequa della sezione b. Quello che invece è curioso è che al posto del ritorno della sezione a (b. 1-9), abbiamo una reiterazione continua della sua idea base, le cui riproposizioni vengono leggermente variate. Si viene a creare una progressione che reitera il modulo originale in duplicazioni, che inevitabilmente ci portano a pensare una falsa ripresa. La questione è che queste duplicazioni, e successivamente una breve transizione, conducono alla cadenza finale del primo tema. Si determina pertanto una situazione peculiare, nella quale falsa ripresa e ripresa di a risultano difficilmente distinguibili: il sintagma, compreso tra le battute 63 e 92 (ultimo segmento di una forma tripartita che, secondo le consuetudini formali, dovrebbe coincidere con il ritorno del motivo a), presenta infatti caratteristiche riconducibili a entrambe le funzioni.

2.4.1 Sezione a'

Il segmento in esame si estende da b. 63 a b. 93, ed è articolato in due sezioni: la prima, da b. 63 a b. 75, e la seconda, da b. 76 a b. 93. La prima sezione, a sua volta, presenta una bipartizione tonale: le due parti si organizzano rispettivamente intorno alle *finalis* di si_♭ e di fa, che, insieme al re_♭, costituiscono i centri strutturali dell'intero brano. L'assenza del re_♭ in questa sezione non è casuale, poiché esso ricompare soltanto con l'attacco alla transizione verso la sezione b a battuta 94. Definiamo A il modello che, ripetuto, costruisce la prima metà della bipartizione, ovvero le bb. 63-76. Per rendere più facile la comprensione:

Tab. II, 4. Modulo A bb. 63-66

modulo A: bb. 63-66. Presente a bb. 63;67;72;75	a: b. 63	Linea musicale che recupera il motivo iniziale di b. 1.
	b: b. 64	Arpeggio formato da nona, con carattere di liquidazione.
	c: bb. 64-66	Nona di prima specie.

Esso viene poi reiterato con leggere modifiche, come precedentemente asserito, in maniera molto simile al tema di un *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Tramite le variazioni del modulo, queste *duplicazioni* instaurano una dialettica del ripetuto e del non ripetuto, creando contrasto l'una con l'altra poiché poste in maniera sequenziale all'interno del flusso temporale.⁹⁸ A tal riguardo, Ruwet sottolinea come la duplicazione possa essere considerata una trasformazione strutturale dell'imitazione⁹⁹: osservando lo svolgimento musicale del segmento preso in esame, ritengo sia molto calzante. Assistiamo inoltre all'utilizzo della tecnica del montaggio, il compositore innesta la testa del motivo con una progressiva trasformazione di esso nei vari moduli reiterati.

Tab. II, 5. Modulo A1 bb. 63-66

A1: bb. 63-66. Centro si _♭	a: b. 63	Cellula iniziale tematica, centrata su si _♭ . ¹⁰⁰
	b: b. 64	Nona di prima specie con fondamentale do.
	c: bb. 64-66	Nona minore con fondamentale si _♭

⁹⁸RUWET (1983), p. 58.

⁹⁹Per *imitazione* si intende la ripetizione di una frase musicale, enunciata da una voce e successivamente riproposta in un'altra voce.

¹⁰⁰ Il motivo iniziale del brano a b. 1-9 risulta centrato su re_♭. Ne consegue che il tema è trasposto a distanza di terza.



Fig. II, 27. Bb. 63-66, modulo A1.

Tab. II, 6. Modulo A2, bb. 67-71.

A2: bb. 67-71. Centro si,	a: b. 67	Viene trasportata di un semitono la cellula di A1a
	b: b. 68	Nona di prima specie con fondamentale si,
	c: bb. 68-71	Nona minore con fondamentale mi,

Fig. II, 28. Modulo A2, bb. 67-71.

Tab. II, 7. Modulo A3, bb. 72-74.

A3: bb. 72-74. Centro fa.	a: b. 72	collezione ottatonica 0, insieme 5-32: [re _b -mi _b -fa [#] -sol-si _b]; [1-3-6-7-10]. Se considero la successione di quinte al basso ottengo mi _b -sol-si _b -re _b -fa, nona di prima specie
	b: b. 73	Tricordo per sovrapposizione di quinte fa-do-sol.
	c: b. 74	Set 5-34: [mi _b -fa-sol-la-do]; [3,5,7,9,0]. Subset 7-34 costruito da fa

Tab. II, 8. Modulo A4 bb. 74-75.

A4: bb. 74-75. Centro fa Replica e rivolto di A3. È possibile abbia la funzione di confermare il fa come nota centro. Comprime il materiale	a: b. 74	Viene eliminata la testa del modulo a, mantenendo solo il segmento cromatico ascendente.
	b: b. 75	Tricordo per sovrapposizione di quinte fa-do-sol.
	c: b. 75	Set 5-34: [mi _b -fa-sol-la-do]; [3,5,7,9,0]. Subset 7-34 costruito da fa

A partire dalla battuta 76 il modulo A viene partizionato, con l'utilizzo della sola testa dell'idea base del primo motivo. Tale procedura sembra funzionale a condurre progressivamente il modulo verso la stasi della battuta 80. Questo incedere richiama la stasi sulla sottodominante alterata, spesso configurata come sesta aumentata tedesca, largamente impiegata dai compositori classici in prossimità del ritorno del primo tema nella sezione conclusiva dello sviluppo. Le b. 85-93 si distinguono per una serie di tratti peculiari. Assistiamo al ritorno del materiale di b. 3, la discesa arpeggiata per sestine dove si era riscontrata la successione intervallare denominata *oggetto discreto*. L'oggetto x viene ampliato, sviluppandosi da b. 85 a 86; si osserva inoltre il riutilizzo del materiale musicale della battuta 18, che segna la conclusione del motivo b: il profilo melodico delineato alle battute 17-18, articolato secondo

la successione $la_{\flat}$ -sol-re $\flat$ e accompagnato dall'oggetto x , viene riproposto alla battuta 86. In questa ripetizione risultano conservati sia l'oggetto al basso, sia lo spazio pentatonico caratteristico del motivo b ; a b.87 l'accompagnamento della mano sinistra viene trasformato in un aggregato di natura ottatonica, cui è difficile stabilire se sia intenzionalmente tale o se l'interno di Ravel fosse di introdurre cromatismo: 5-16: [sol $\flat$ -la-si $\flat$ -do-re $\flat$]; [6-9-10-0-1]. È comunque certo che la nota di origine del set pentatonico 5-35 e del 5-16 sia il sol $\flat$, condiviso da entrambe le strutture. L'intento da parte di Ravel è quindi di sovrapporre alla pentatonica un set dal sapore quantomeno cromatico.

A questo si collega a b. 88 il recupero del materiale tematico di b. 51-52, mentre al basso si trova l'accompagnamento della ripetizione dell'idea base di bb. 4-5.



Fig. II, 29. Linea del canto bb. 51-52.



Fig. II, 30. Linea del canto bb. 88-89.

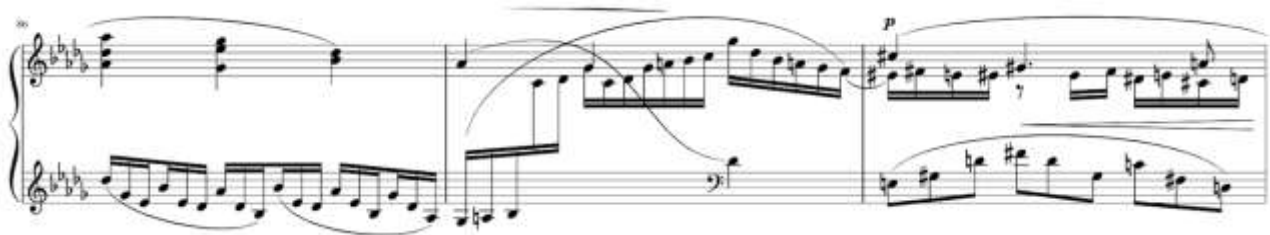


Fig. II, 31. Bb. 86-88.

b. 86: collezione pentatonica, 5-35 [1-3-6-8-10]; [re $\flat$ -mi $\flat$ -sol $\flat$ -la $\flat$ -si $\flat$].

Costruita da sol $\flat$

b. 87: accompagnamento parte di collezione ottatonica 0, 5-16 [6-9-10-0-1]; [sol $\flat$ -la-si $\flat$ -do-re $\flat$].

b. 88: parte di collezione esatonica, 5-33 [0-2-4-6-8]; [do-re-mi-fa $\sharp$ -sol $\sharp$].

Risulta complesso stabilire in quale misura Ravel intendesse effettivamente definire uno spazio armonico specifico, oppure se tale spazio emerga come esito dell'impiego di aggregati

tonali leggermente variati col cromatismo. L'accompagnamento di b. 87 appartiene chiaramente alla collezione ottatonica, se sommato alla linea lirica della mano destra lo spazio ottatonico si mantiene fino al gesto conclusivo a b. 89. Questo aspetto non è affatto insolito per Ravel. Come si è già visto, il suo stile tende a evitare un unico spazio armonico: è raro trovare in lui una scala completa o uno spazio tonale pienamente definito, senza che esso per esempio attinga sia dal modo maggiore o minore. Piuttosto, egli preferisce rimanere in più ambiti armonici, così che ogni sezione possa esprimere una ricchezza di colori musicali differenti. Ne derivano gesti che, percettivamente, avvertiamo come conclusivi, ma che difficilmente si lasciano ricondurre a un'unica logica tensiva. Per esempio, osservando b. 88 sotto un'ottica tonale, abbiamo inizialmente una settima di prima specie, la settima di dominante di La, che "risolve" sulla settima di dominante di Sol, a cui segue il sol sia nella linea del basso, sia al termine di b. 89 in un ampio gesto cadenzale di chiusura.

Fig. II, 32. Verso la ripresa di A, bb. 86-91.

In senso figurato, sembra che Ravel qui consideri oggetti e motivi musicali come mattoni da sommare, partizionare e inserire. Tali elementi vengono talvolta ricolorati attraverso sfumature pentatoniche, ottatoniche, o derivanti da una tonalità espansa; risulta tuttavia evidente il costante riutilizzo, la compressione e la manipolazione del materiale tematico, in piena continuità con una tradizione formale e compositiva dalla quale Ravel raramente si discosta in modo radicale.

2.5 Sezione conclusiva: b. 122-132

La ripresa del brano e l'area conclusiva si susseguono senza soluzione di continuità strutturale: nonostante tra bb. 121-122 si percepisca un forte contrasto ritmico, esso è dipeso dal termine della riproposizione dello sviluppo e dal passaggio alla ripresa della sezione B. Siamo quindi a tutti gli effetti ancora all'interno della ricapitolazione, con la particolarità, a b. 127, dell'aggiunta di un modulo di progressione che proietta il brano verso la sua conclusione. Il segmento è bipartito, e si sviluppa intorno ai centri di sol e re $\flat$. Nella prima partizione è comune trovare bicordi di quinta al basso: come è stato già asserito Ravel, quando intende rafforzare un centro, fa uso di questa tecnica.

2.5.1 Prima parte: b. 122-126

In apertura di b. 122 si incontra l'indicazione agogica *Presque lent, lointain* ('Quasi lento, lontano'). Essa segnala una partizione in forte contrasto con le sezioni che la affiancano, dal carattere fortemente brioso. È evidente l'intento di apporre una cristallizzazione del flusso e del tempo musicale: ciò è raggiunto sia attraverso l'indicazione agogica, sia recuperando il modello di scrittura compositiva tipica della sezione B. Viene operata una stasi con forti elementi di sintesi tra la sezione B e la falsa ripresa. Questo segmento è ipotizzabile abbia anche la funzione di preparazione per la coda di fine brano.

Il primo argomento da trattare è la sintesi che viene operata tra elementi della sezione B e della falsa ripresa:



Fig. II, 33. Area conclusiva, bb. 122-126.



Fig. II, 34. Sezione B, bb. 38-39.



Fig. II, 35. Modulo A1c, bb 64-65.

Dalla prima figura, che riporta interamente la prima sezione dell'area conclusiva, è possibile notare come la linea del canto recuperi il disegno melodico di bb. 38-39. Abbiamo la ripetizione di una classe intervallare 3 (terza minore), ripetuta con una leggera variazione nel segmento successivo. Questa parentela è ancora più evidente se si osserva la linea del pentagramma alto di b. 123 e quella del pentagramma basso di bb. 124-125. Esse ricalcano *in toto* il disegno melodico della sezione B a bb. 38-39. Ugualmente, se si osserva il pentagramma alto di b. 124, è possibile notare come il disegno ritmico dell'accompagnamento ricalchi A1c a bb. 64-65, la terza parte del modulo della falsa ripresa. Vi è quindi l'intento di operare una forte sintesi riassumendo due sezioni in poche battute.

Formalmente la prima sezione è costruita secondo una struttura a *specchio*. Dalla partitura possiamo notare come la prima e l'ultima battuta abbiano una funzione di cornice per la ripetizione di un breve segmento melodico, i cui gli spazi sonori sono a loro volta bipartiti: entrambi sono formati da una settima costruita a partire dal sol, che ricopre il ruolo di centro, con un intervallo di quinta mobile che oscilla tra re₄ e re₅: sol-si₄-re₅(b)-fa. Lo spazio armonico si delinea attraverso la contrapposizione di due aggregati: una settima di seconda specie e una settima di terza specie, entrambe gravitanti attorno al centro di sol. Più che affermare un percorso funzionale tradizionale, questa configurazione definisce uno spazio sonoro in cui gli accordi sono selezionati principalmente per il loro specifico valore acustico e timbrico.

2.5.2 Seconda parte: b. 127-132

La quasi totalità della sezione è strutturata come una progressione basata sulla ripetizione e trasposizione di una coppia di accordi: il primo set appartiene alla collezione ottatonica 1 4-z29: [1,5,7,8]; [re_b-fa-sol-lab]; il secondo è il set 5-26: [5-7-9-10-1]; [sol-si_b-re_b-fa-la], una nona semidiminuita (terza specie) con fondamentale sol.



Fig. II, 36. Area conclusiva, seconda parte. bb. 127-132.



Fig. II, 37. Riduzione progressione b. 127.

Gli aggregati sono spezzati in due tricordi, uno alla mano sinistra e uno alla destra: se si isola la fondamentale del tricordo nel pentagramma alto, e la nota acuta del pentagramma basso, si ottengono le due collezioni esatoniche, sovrapposte ma a ritmo disgiunto, che vanno ad estinguere il totale cromatico: per la posizione che ricoprono all'interno dell'aggregato, esse sono suonate dai pollici di mano sinistra e destra.



Fig. II, 38. Linee esatoniche 0, 1.

Partizionando gli aggregati secondo un criterio diverso, ovvero formando i set sulla base degli accordi che si generano all'interno della successione di un singolo pentagramma, anziché secondo la scansione ritmica risultante dalla combinazione dei due pentagrammi, si può notare la formazione di set pentatonici:

Fig. II, 39. Riduzione degli aggregati della progressione di b. 127-131, ad opera di Russom. 4-26: [5-8-10-1], [si-re-fa-la]. Parte di scala pentatonica 5-35. RUSSOM (1985), p. 127

Russom suggerisce anche la presenza dell'insieme 6-20, ovvero la scala aumentata. Essa è formata da tre coppie di semitoni distanti tra loro una classe intervallare 3 (tre semitoni), ed è generalmente utilizzata da Ravel per marcare le sezioni con funzione divisoria all'interno della macro-forma. In questo caso, l'aggregato emerge in forma primaria: 6:20: [0-1-4-5-8-9]; [do-do#-mi-fa-sol#-la]. Anche se questa tipologia di collezione è spesso presente nell'opera di Ravel, ritengo che all'interno della progressione emerga non con valore strutturale, ma sia una

conseguenza incidentale della riproposizione dei set. Il punto di arrivo della progressione proietta l'ultima contrapposizione tra 4-z29 e 5-26 verso il grado melodico della dominante di Re_b, la_b a battuta 133, seguito infine dalla cadenza perfetta sulla triade di Re_b maggiore.

Questa conclusione assume un rilievo centrale se letta in relazione al mimetismo figurativo della composizione. Ravel qui traduce in suoni la traiettoria effimera delle falene, discretizzandone il volo fino al momento finale in cui esse abbandonano definitivamente lo spazio del quadro musicale, e quindi, in termini concreti, l'orizzonte percettivo dell'ascoltatore.

Capitolo 3: *Oiseaux tristes*

Oiseaux tristes, secondo brano della suite *Miroirs*, è dedicato a Ricardo Viñes (1875-1943), celebre pianista spagnolo e, tra i membri degli *Apaches*, il più intimo amico di Maurice Ravel sin dall'infanzia. Esecutore dotato ed estremamente apprezzato, Viñes fu tra i più attivi sostenitori delle avanguardie del suo tempo, avendo l'onore e il merito di eseguire le prime esecuzioni pubbliche di capolavori di artisti del calibro di Debussy, Falla e, ovviamente, Ravel. In quanto dedicatario del brano, Viñes ne eseguì la prima assoluta il 6 gennaio 1906 presso la Salle Érard a Parigi. Ravel stesso dichiarò che *Oiseaux tristes* era il pezzo della raccolta che prediligeva e che considerava più rappresentativo del proprio stile in quel periodo.¹⁰¹ La pagina evoca, secondo le parole del compositore, «uccelli smarriti nell'oppressione di una foresta molto oscura, durante le ore più calde dell'estate»¹⁰². Questa atmosfera rarefatta è legata all'utilizzo da parte di Ravel della collezione ottatonica, aspetto che Baur, nel suo saggio del 1999 *Ravel's 'Russian' Period: Octatonicism in His Early Works*, ha ampiamente accertato. Il saggio evidenzia come Ravel, pur recuperando il proprio vocabolario ottatonico dai modelli russi, abbia introdotto in questa fase specifiche varianti tecniche, come la sovrapposizione verticale di armonie e tetracordi ottatonici, che anticipano le innovazioni armoniche tradizionalmente ascritte a Igor Stravinskij: Il *Petrushka chord*, ovvero la sovrapposizione di due triadi a distanza di tritono in *Jeux d'eau* (1901); il partizionamento in quattro “nodi” dell'ottatonica nel primo movimento del *Quartetto in fa, Introduction e allegro* (1903); la costruzione di aggregati ottatonici verticali in *Oiseaux tristes* nelle bb. 10, 17 ecc.¹⁰³

3.1 L'*Objet juste*

Mi interessa fermare l'attenzione sulle tipologie degli intervalli che si trovano nel brano:

b. 1: $si_b - la_b = 2$ maggiore

¹⁰¹ RAVEL (1998), p. 4.

¹⁰² Ivi, p. 4.

¹⁰³ BAUR (1999), p. 564.

b. 3-4: $mi_{\flat}$ - $re_{\natural}$ = 2 minore

b. 4: $re_{\natural}$ $si_{\flat}$ = 3 maggiore

L'intera prima sezione, ad esclusione dei pedali al basso, è costruita sfruttando l'intervallo di 2 maggiore, 2 minore e 3 maggiore. Questi intervalli, reiterati all'interno del brano in strutture aventi generalmente la stessa figurazione ritmica, sono i vettori su cui si costruisce sia il senso musicale della melodia, sia l'evoluzione degli spazi tonali. La coerenza del brano e il flusso di significato musicale percepito dall'ascoltatore sono strettamente determinati dall'utilizzo, dalla ripetizione e dalla leggera modifica di cellule semplici, percepite agevolmente dall'ascoltatore, che nel loro essere ripetute o negate formano il senso musicale. Ritroviamo queste cellule sia nella melodia che nell'accompagnamento, trasportate, o modificate sul piano delle durate. In riferimento a queste cellule è stato associato nell'introduzione il concetto di oggetto discreto, ovvero una monade di materiale musicale generatrice di senso: piccoli mattoni che formano l'ossatura e lo sviluppo della composizione.¹⁰⁴ Una parte importante dell'estetica di Ravel è legata con l'oggettificazione, lo sviluppo e la cristallizzazione di idee connesse con immagini, simboli, nozioni cubiste di spazio e tempo. In questo caso, la connessione tra il titolo della composizione ed il carattere simbolico delle cellule è palese: ribattuti e piccoli movimenti intervallari possono essere ricondotti ai pigolii degli uccelli; e lo stesso utilizzo di cellule ritmiche e intervallari può essere riscontrato in tutti i *Miroirs*.

In *Oiseaux tristes*, e più generalmente nei *Miroirs*, la condotta contrappuntistica si serve di cellule musicali usate come oggetti mimetici. Ciascun oggetto appartiene a una voce distinta e, propagandosi per reiterazione, finisce per formare l'intera trama compositiva del brano. Generalmente in Ravel l'utilizzo di *layers* e voci è intrinsecamente legato anche all'utilizzo di diversi spazi armonici. Philip Wade Russom ha evidenziato come, nelle strutture contrappuntistiche o stratificate di Ravel, le singole voci siano spesso governate ciascuna da una propria Referential Scale Collection (RSC).¹⁰⁵ Si intende per RCS:

A scale is a collection of pitch classes (pcs) that can be composed out in an infinitude of vertical and horizontal formations. It is convenient to reduce this infinitude to a stepwise arrangement of notes. The former is an unordered collection, the latter is a true scale, and both are referential in their pitch-class content. Combining all three

¹⁰⁴ MAWER (2000), p. 47.

¹⁰⁵ RUSSOM (1985), p. 107.

notions, the many scales with which Ravel composes are termed referential scale collections (RSCs)¹⁰⁶

La scala viene considerata come una collezione, principalmente per semplificare lo studio analitico. Per esempio, Russom dimostra come l'intero primo movimento del *Quatuor* (il *Quartetto in fa*) sia un intreccio di collezioni referenziali alternate o sovrapposte.¹⁰⁷ Un tratto distintivo della tecnica compositiva di Ravel è la sovrapposizione di più collezioni sonore diverse (o diverse trasposizioni della stessa collezione) che vengono sviluppate simultaneamente da linee melodiche indipendenti. Si tratta di fatto di una modalità contrappuntistica di organizzazione delle voci, ulteriormente arricchita dalla compresenza di differenti collezioni. L'impiego di strutture diatoniche, esatonali e ottatoniche è ampiamente attestato già prima dei *Miroirs*; non sorprende, pertanto, ritrovare tali risorse all'interno della raccolta, come anche per esempio nella sezione B di questo brano. Nei *Miroirs* però vediamo qualcosa di diverso rispetto al contrappunto del *Quatuor*: quando la scrittura è contrappuntistica, essa lega il dinamismo delle voci inequivocabilmente ad un intento espressivo mimetico, dove tramite la tecnica del montaggio, del *fade-out*¹⁰⁸ e della dialettica tra oggetti musicali il compositore crea un quadro di immagini, dove gli oggetti discreti diventano atti di riduzione della realtà, con i quali costruire un'esperienza sinestetica. La scrittura contrappuntistica e la condotta delle parti sono soggette ad un'istanza simbolista, in sintonia con la sensibilità estetica del cenacolo degli *Apaches*.

¹⁰⁶ RUSSOM (1985), p. 17.

¹⁰⁷ RUSSOM (1985), P. 153.

¹⁰⁸ Dissolvenza.

Se si isolano i diversi oggetti discreti, è possibile osservare la partitura come una costruzione derivata dall'utilizzo degli oggetti.



Fig. III, 1. Oggetti discreti b. 4.



Fig. III, 2. Compresenza oggetti discreti b. 4.

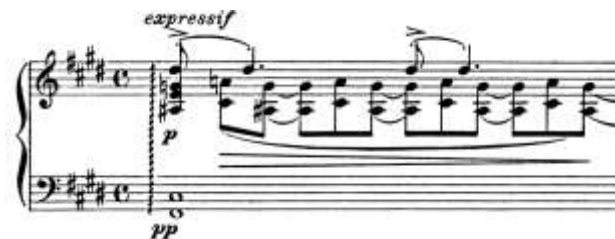


Fig. III, 3. Compresenza oggetti discreti b. 10, sezione B.

L'oggetto **e** compare ad inizio brano, e nella conclusione a b. 27



Fig. III, 4. Oggetto discreto **e**

Come espresso dall'autore, il brano descrive «uccelli smarriti nell'oppressione di una foresta molto oscura»¹⁰⁹. È facile supporre che ogni oggetto discreto, qui sopra isolato, venga associato

¹⁰⁹ ORENSTEIN (1995), p. 4.

al verso di un singolo uccello, il quale, assieme agli altri, costituiscono i protagonisti del brano, discretizzati nelle strutture musicali degli oggetti discreti.

Tab. III, 1. Partizioni e centri *Oiseaux tristes*.

Sezione	Centro	Bb.
A	mi _b	1-9
B	fa _# -mi _b	10-21
A'	re	22-26
C	la _b	27
Coda	mi	28-30
	mi _b	31-34

3.2 Struttura formale e analisi

3.2.1 Sezione A: b. 1-9

In apertura, vediamo l'utilizzo dell'oggetto **a**. Esso consiste nella nota di si_b ribattuta, in una successione di croma-semiminima puntata. Si può ipotizzare dalle prime misure il carattere metaforico dell'opera, vedendo un facile collegamento tra **a** ed il cinguettio di un uccello. All'oggetto, nella battuta successiva, segue un movimento circolare di biscrome, Oggetto discreto **e**, le cui note vanno a colmare il campo armonico del 6-32 (024579), ovvero viene utilizzato un segmento del circolo delle quinte. È possibile osservare una relazione tra b. 1 ed il percorso melodico di b. 2: lo stesso si_b che dava inizio ad **a**, ora si muove per moto discendente di seconda maggiore verso il la_b. La stessa struttura ritmica è utilizzata a b. 3 e b. 4, mutando l'intervallo discendente da seconda maggiore a seconda minore, in un nuovo spazio armonico:

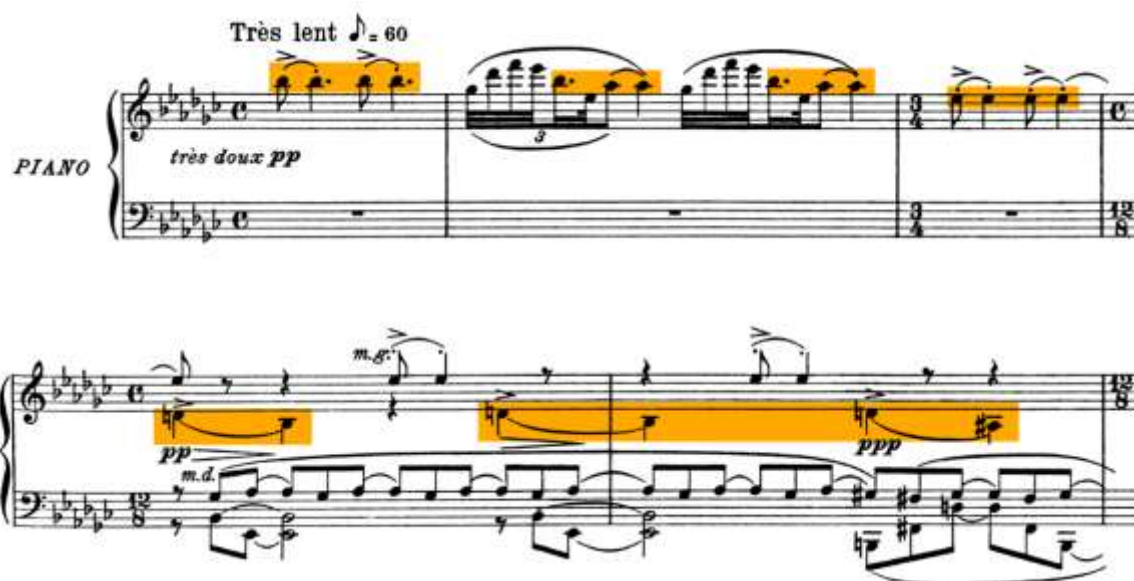


Fig. III, 5. Sezione A, bb. 1-5. In arancione la linea intervallare melodica.



Fig. III, 6. Linea melodica bb. 1-4.

Il movimento di apertura sintetizza l'intero brano, fungendo da vetrina per i principali protagonisti della composizione: osservando gli intervalli attraverso cui si sviluppa la melodia, essi anticipano gli oggetti discreti che verranno sviluppati in *Oiseaux tristes*: si_♭-la_♭= seconda maggiore; la_♭-mi_♭= quinta giusta; mi_♭-re_♯= seconda minore; re_♯-si_♭= terza maggiore.

Il centro del brano è suggerito dall'approdo al basso dell'altezza mi_♭ di b. 4, su cui Ravel, nel suo stile, aggiunge a rinforzo la quinta con il si_♭. La presenza di un centro di mi_♭ non implica che l'armonia sia di tipo tonale. Ci troviamo, infatti, all'interno di spazi armonici definiti da specifiche collezioni di note estratte da una scala o dall'altra e non di un sistema basato su gradi con funzioni e relazioni gerarchiche prestabilite. Il re_♭ di b. 2 chiaramente lascia intendere la tonalità di Sol bemolle, immediatamente negata a b. 4 dal re_♯. Se si considera il prosieguo del brano, è possibile che l'intervallo di quinta tra il si_♭ di b. 1 ed il mi_♭ di b. 3 suggerisca che le prime due battute siano un'introduzione sul quinto grado melodico della tonalità di Mi bemolle minore. Altra ipotesi è considerare tutta la prima sezione come uno spazio armonico di Mi bemolle dorico (mi_♭-fa-sol_♭-la_♭- si_♭-do-re_♭), con oscillazione del VII grado $\flat/\sharp$. (re $\flat/\sharp$). È interessante che Ravel qui lasci emergere al basso il contrasto tra la triade minore di Mi_♭ di b. 4 e il set 4-19: [la_♯-si-re-fa_♯]; [10-11-2-6] di b. 5, il quale è facile supporre sia la triade di Si minore

con l'aggiunta del cromatismo alla fondamentale. Soluzioni di questo tipo, ovvero l'utilizzo dell'intervallo di ottava o dell'accordo di triade con l'aggiunta del cromatismo, sia alla fondamentale oppure alla terza così da ottenere l'accordo di triade mag./min., sono procedimenti tipici nei *Miroirs*. La battuta 4 chiarisce l'arrivo al centro di mi_b , sfruttando al basso un pedale con il bicipodo mi_b-si_b , l'oggetto **d**, che assieme al sol_b nella voce centrale va a formare la triade di mi_b minore. Da b. 4 a b. 9 è possibile osservare fenomeni interessanti:

Fig. III, 7. Oggetti discreti, bb. 1-5.

come primo aspetto l'oggetto **b**, su cui successivamente ci si soffermerà; l'introduzione dell'oggetto **g** sol_b-la_b , in contrapposizione all'oggetto **a** nel rigo alto; il cambio armonico verso lo spazio tonale di Si minore melodico, raggiunto sfruttando l'enarmonia di si_b e $la\sharp$; la ripetizione a b. 8 di b. 2, con l'anticipazione di elementi della scala ottatonica che sarà la protagonista della seconda sezione del brano. Percettivamente si avverte un dialogo tra **a** e **b**, in cui all'enunciato di **a** risponde **b**. È interessante sottolineare che con l'arrivo al si_b di b. 4 il profilo melodico compie un segmento di ottava, a partire dall'intervallo si_b-mi_b (b. 1-3) e mi_b-si_b (b. 3-4). Nessun oggetto discreto si ripropone inalterato per tutto il brano, fatta eccezione per **a** che, pur alternando la semiminima puntata con semiminima più pausa di croma, reitera pedissequamente la propria struttura senza variazioni intervallari. Stessa cosa non si può dire per **b** e **g** che presentano delle piccole modifiche alla struttura: **g** sarà sia formata dall'intervallo di seconda maggiore che seconda minore (b. 8, introduzione ottatonica); **g** avrà oscillazioni ritmiche da semiminima-semiminima a semiminima-croma (b. 6) croma-semiminima (b. 7).

3.3.2 Sezione B: b. 10-22

La sezione B di *Oiseaux tristes* sfrutta ampiamente sonorità ottatoniche. Il primo segnale è percepibile sul secondo quarto di b. 8, nella sezione A, e deriva dagli oggetti **b+g**.

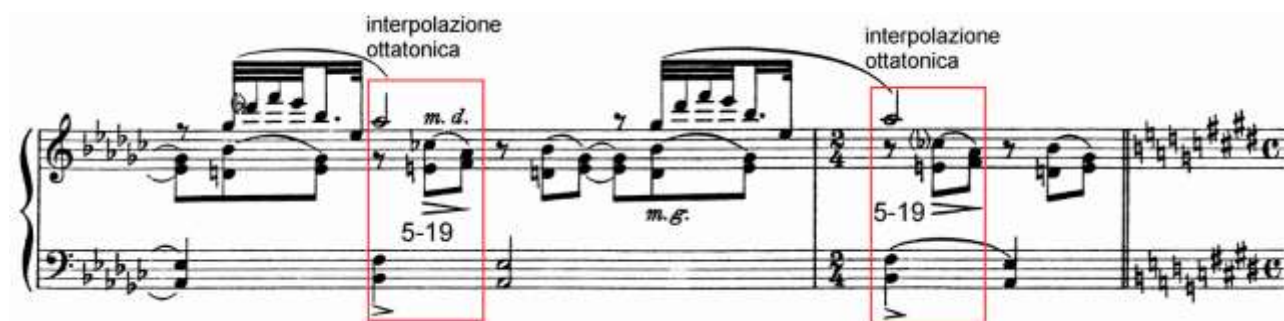


Fig. III, 8. Interpolazioni bb. 8-9.



Fig. III, 9. Noctuelles, interpolazione cromatica bb. 21-22.

La stessa struttura, trasportata parzialmente, si alterna con l'originale e va a creare la collezione 5-19: [mi-fa-la_b-si_b-do_b]; [4,5,8,10,11], le cui altezze appartengono alla trasposizione ottatonica Otta-1, coerente con una costruzione della collezione da si_b. Siano essi considerati cromatici o ottatonici, qui Ravel sta utilizzando la tecnica dell'interpolazione esattamente come alle bb. 24, 31 e 51 di *Noctuelles*. Confrontando le interpolazioni, esse hanno sempre una forte funzione contrastiva rispetto le sezioni liriche cui fanno contrasto.

La b. 10 è il punto di inizio della seconda sezione del brano. Il cambio di spazio sonoro dal centro di mi_b al campo ottatonico è raggiunto con l'oscillazione del 5-19 precedentemente detto, e lo scivolamento del basso, per quinte parallele, verso un pedale formato da fa_#-do_# a b. 10.



Fig. III, 10. Inizio sezione B, bb. 8-11.

Il bicordo è fondamento di un nuovo set di altezze, il subset ottatonico 7-31: [do#-re#-mi-fa-sol-la-la#]; [1-3-4-6-7-9-10], appartenente all'otta 0. Il centro è di fa#, coerente con la costruzione dell'ottatonica a partire da esso. L'accordo verticale formato dal set 6-27: [mi-fa#-sol-la-la#-do#]; [4-6-7-9-10-1] è ampiamente attestato nel repertorio di Debussy, in particolare nel *Pelleas*.¹¹⁰ Si osserva inoltre il reimpiego degli oggetti discreti **a**, **b** e **g** della sezione precedente, le cui altezze vengono modificate per integrarsi coerentemente all'interno della nuova collezione ottatonica, in un perfetto utilizzo della tecnica del montaggio musicale. Stando sempre nell'ipotesi che Ravel componga anche seguendo un'istanza mimetica, la transizione dal precedente campo armonico a quello ottatonico si configura come un movimento di macchina: un cambio di prospettiva che il compositore attua sfumando con naturalezza da un paesaggio sonoro all'altro, dove gli oggetti discreti vengono ricontestualizzati in un diverso campo sonoro.

L'inizio della seconda sezione, da b. 10 a b. 14, è circoscritto alla collezione Otta-0 e dai suoi subset: b. 10 è interamente formata dalla collezione 7-31: [do#-re#-mi-fa#-sol-la-la#]; [1-3-4-6-7-9-10]; b. 11 da un pedale 4-10 [do#-re#-mi-fa#]; [1-3-4-6]; b. 13 dal 5-28: [sol-la-la#-do#-re#]; [7,9,10,1,3]. Queste quattro battute rivestono una duplice funzione, configurandosi sia come affermazione stabile del campo ottatonico, sia come zona di stasi e preparazione strutturale alle sezioni virtuosistiche di b. 17.

Le bb. 13 e 14 ritengo siano basate sull'intervallo di tritono:

¹¹⁰ FORTE (1991), p. 142

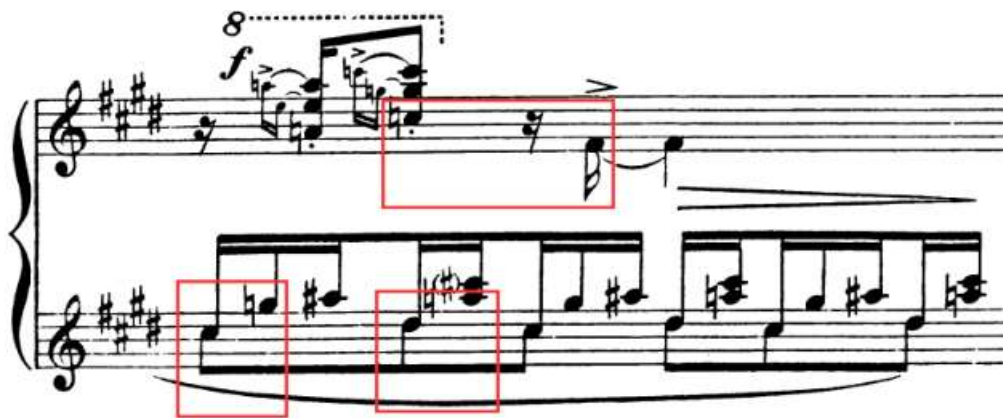


Fig. III, 11. b. 13, rapporto di tritono.

La scrittura del basso recupera *in toto* b. 12. Mentre quest'ultima presentava l'intervallo di quinta fa $\sharp$ -do $\sharp$, a b. 13 Ravel pone in risalto l'intervallo di tritono, mettendo in relazione il do $\sharp$ al basso con l'altezza seguente sol $\flat$. Sul secondo quarto della battuta reitera lo stesso modulo trasportandolo di un tono. Alla mano destra vediamo ancora sottolineare la relazione di tritono con l'intervallo do $\flat$ -fa $\sharp$, dove fa $\sharp$ rappresenta la *finalis* della collezione Otta-0 e do $\flat$ il tritono che la divide. Inoltre, viene anche sottolineato il la $\flat$ alla mano destra: come si è già detto, Ravel ha la tendenza a mettere in risalto le note che quadripartiscono la collezione ottatonica a partire dalla sua *finalis*, ovvero fa $\sharp$ -la-do-re $\sharp$. In questo caso vediamo il re $\sharp$ al basso, e le ottave di la $\flat$ e do $\flat$ che concludono sul fa $\sharp$ alla destra. Si ritiene che nelle bb. 13-14 la relazione di tritono do-fa $\sharp$ rivesta un ruolo strutturale: Ravel declina questi due suoni come poli tensivi, dove il do scarica la tensione armonica direttamente sulla *finalis* di fa $\sharp$.

Da b. 15 inizia un arpeggio della collezione 4-18 (0147) Otta-1, che avrà funzione di transizione verso la ripresa della sezione A di b. 22. Russom a tal riguardo riscontra un precedente nel *Introduction et Allegro* (1903), composto nello stesso anno dei *Miroirs*. Nelle battute 52-55 Russom osserva che ogni strumento presenta una sottocollezione ottatonica, ma queste derivano da due diverse forme della RSC ottatonica, trasposte su centri diversi della scala.¹¹¹ Il tetracordo 4-18 era stato già utilizzato verticalmente in apertura di sezione, con le altezze di b. 10 [3-4-7-10]; [re $\sharp$ -mi-sol-la $\sharp$]. Esprimendo invece un'immagine visiva basata prioritariamente sulla mia soggettività e sulla percezione mimetica del brano, sia le ottave parallele di b. 13 che i ribattuti di inizio b. 15 evocano suoni di uccelli: nel primo caso un verso, con risposta al fa $\sharp$, nel secondo il rumore di un picchio. In analogia, l'improvviso movimento

¹¹¹ RUSSOM (1985), p. 111.

virtuosistico del 4-18 evoca un'improvvisa fuga dagli alberi, come lo sbattere di ali, causata dal ribattuto di b. 17. L'accordo di b. 20, segmento a raccordo tra la fine della sezione B e la ripresa di A, formato dal set subset ottatonico 7-31 [4-6-7-9-10-0-1], sfrutta sempre la tecnica del montaggio per far sfumare l'oggetto **g** nella ripresa di A.

3.3.3 Sezione A': b. 22-26

La ripresa della sezione iniziale del brano dimezza circa le battute di A. Per individuare quali misure siano state effettivamente riutilizzate, occorre confrontare i due segmenti: vediamo che viene raddoppiata la coppia di b. 7-8, riutilizzando il materiale musicale a distanza di semitono: l'oggetto **a** è riproposto al $la_{\sharp}$, come il pedale $la_{\flat}$ -mi $_{\flat}$ al sol-re. L'armatura in chiave indica il $si_{\flat}$, il trasporto di semitono rispetto al bicordo $la_{\flat}$ -mi $_{\flat}$ di b. 7 fa ipotizzare che il centro di riferimento sia il sol, e che il campo armonico di riferimento sia il modo dorico su sol.

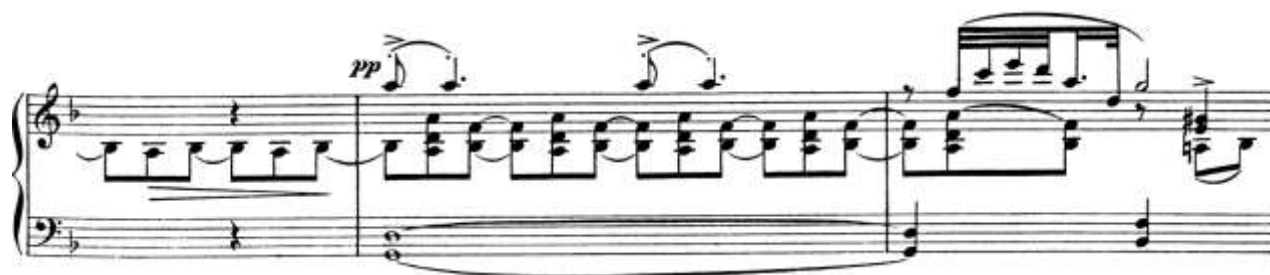


Fig. III, 12. Bb 21-23.

È visibile il ritorno dell'oggetto **a**, prima proposto al secondo grado melodico della scala di Sol dorico (b. 1 $si_{\flat}$, b. 22 $la_{\sharp}$), successivamente al primo grado.¹¹² La linea del basso si muove per quinte parallele per intervallo di terza e di quinta.



Fig. III, 13. Riduzione basso bb. 20-26.

¹¹²Sempre Venturini enuncia che una delle tecniche più utili per carpire il centro di un segmento melodico in Ravel è osservare dove esso termini. In questo caso su sol.

È interessante osservare l'evoluzione delle bb. 25-26 in relazione a quello che sarà la collezione del segmento successivo del brano.



Fig. III, 14. Riduzione basso bb. 20-26.

L'imminente sezione C, a cui queste due battute fanno da collegamento, presenta come altezze strutturali la_b-si_b-do-mi_b-sol. Notiamo un progressivo avvicinamento a quelle che saranno le altezze di C, dove il re_b degli ultimi due quarti di b. 25 si muove per semitono verso il mi_b. Ritengo che la presenza nell'oggetto **a** del re a b. 26 sia da attribuirsi alla tecnica del montaggio precedentemente descritta, e che, in questo caso, Ravel stia sfumando una struttura ponendo all'interno della stessa battuta due eventi diversi che non appartengono alla stessa collezione armonica: il re_b e il progressivo arrivo alla collezione 5-34 che formerà il campo armonico della sezione C.

3.3.4 Sezione C e coda: b. 27

L'oggetto **a** a b. 25-26 introduce la futura sezione C, sfruttando quella trasposizione di **a** che dava inizio a B a b. 10. La sezione C, pur collocandosi all'interno della ripresa, difficilmente può essere interpretata come una semplice riproposizione della sezione B. Rispetto a quest'ultima, infatti, presenta una caratterizzazione ottatonica meno marcata e un diverso trattamento della condotta delle parti. Curiosamente, questa è l'unica parte della composizione dove le cellule musicali non ricoprono il ruolo di protagoniste, fatta eccezione di **e**. La sezione si configura come una transizione verso la coda del brano a b. 28, e risulta caratterizzata per un clima di sospensione dato da una difficile definizione dell'armonia e dall'utilizzo di più collezioni armoniche.

Lent. presque ad lib
ppp

pressez légèrement
rit *ppp*

au mouvement
p *mf* *p*

Encore plus lent.
sombre et lointain *pp* *pp* *perdendo* *ppp*

Fig. III, 15. Sezione C e coda, bb. 27-34.

Prima di parlare dei pedali e delle collezioni presenti, si evidenzia l'irregolarità metrica di questo segmento. L'ultima indicazione di metro è stata il 2/4 di b. 26, da b. 27: l'ipotesi che ritengo corretta è che non vi sia un'indicazione metrica chiara, e che Ravel desiderasse uno spazio fluido con accelerazione progressiva. È possibile notare due indicazioni di modo che

suggeriscano l'accelerazione, l'indicazione *presque ad lib* ad inizio, e *presez legèrement* verso la metà. Un altro suggerimento emerge dai valori delle note al basso: crome, terzine di crome, terzine di semicrome e biscrome, fino ad arpeggi di semibiscrome. Non essendo presenti battute da usare come riferimento, necessariamente bisognerà utilizzare i sistemi di pentagrammi della pagina come sistema di coordinate. Divideremo C in due parti, una formata dal primo pentagramma e da parte del secondo, fino al cambio di figurazione ritmica indicato con *presez legèrement*.

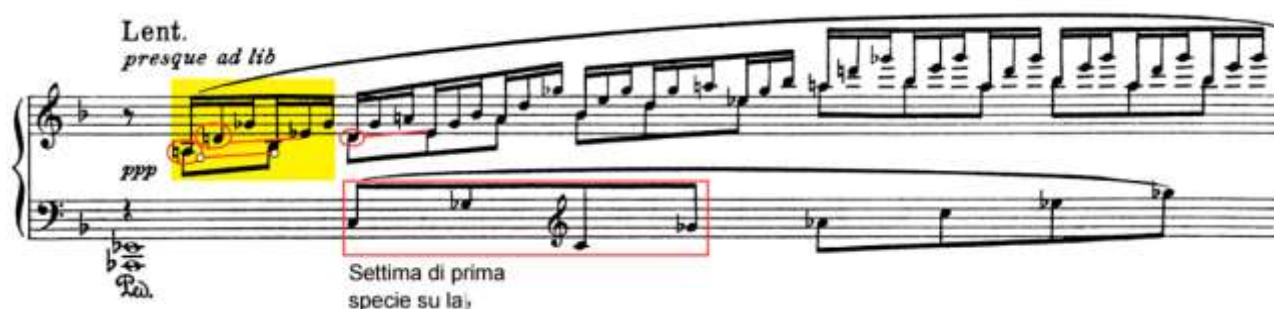


Fig. III, 16. Prima parte sezione C, b. 27.

Dal punto di vista armonico, tutta la prima parte della sezione C è sostenuta da un pedale al basso del biccordo la_1-mi_1 ; alla mano destra vediamo che Ravel evidenzia come singola voce $la_1-si_1-re-mi_1$. Su quest'ultima si costruiscono una coppia di tricordi, la triade maggiore su re e la triade minore su mi_1 . Alla mano sinistra si sviluppa il tetracordo 4-27: $[do-mi_1-sol_1-la_1]$; $[0-3-6-8]$, una settima di prima specie. Il la_1 , che farà da pedale per tutta la prima parte della sezione C, si prende come centro di riferimento. Per fare delle ipotesi riguardo la collezione di questo segmento bisogna necessariamente escludere determinate note, che ritengo essere appoggiate:¹¹³ mi riferisco al la_1 e al re, che si muovono per semitono. Il set che ne esce è una nona di I specie $la_1-do-mi_1-sol_1-si_1$.

¹¹³ Questo nonostante Ravel isoli tramite la scrittura musicale $la_1-si_1-re-mi_1$ chiaramente come una voce a sé stante. Si_1, re, mi_1 fanno tutte parte delle collezioni 7-34 e 7-35, il la_1 rimane francamente un'incognita a meno da non considerarlo appoggiatura.



Fig. III, 17. Riduzione altezze prima parte b. 27.
5-34:[la_♭-si_♭-do-mi_♭-sol_♭]; [8-10-0-3-6]

Allo stesso tempo, le prime altezze della sezione formano il subset ottatonico 5-19, appartenente alla collezione ottatonica centrata su la_♭, 5-19: [re-mi_♭-sol_♭-la_♭-la]; [2-3-6-8-9]. Considerato il ruolo strutturale che la collezione ottatonica assume nel corso dell'intera composizione, è ragionevole ritenere che l'impiego di queste altezze come appoggiatura alla triade di mi_♭ minore non sia casuale. Tale configurazione genera una marcata ambiguità armonica, poiché il medesimo aggregato può essere interpretato sia come manifestazione di una logica ottatonica, sia come appoggiatura per la nona di prima specie, ambiguità ulteriormente amplificata dalla ripetizione della struttura.

Al termine del secondo rigo, con il cambio di figurazione ritmica, inizia ciò che si è definito come seconda parte della sezione C. Questo è un segmento più ambiguo, che sembra rispondere più ad una logica di trasporto modulare che ad un'impalcatura armonica. Vediamo il ritorno dell'oggetto discreto **e**, il cui modulo viene più volte trasposto creando grande ambiguità armonica. Alla prima proposizione è osservabile l'introduzione della collezione esatonica 0, 6-35: [do-re-mi-fa_♯-la_♭-si_♭]; [0-2-4-6-8-10], che conclude su una triade minore con fondamentale si_♭; il secondo modulo completa la collezione 7-32 costruita su sol, ovvero la scala di Sol minore armonica. Si può intuire che qui l'oggetto discreto **e** e le sue trasposizioni abbiano la funzione di transizione verso la coda conclusiva del brano, muovendosi al centro di mi di b. 28 per scivolamento cromatico da fa_♯.

Coda: bb. 28-34

Il finale vede il ritorno di tutti gli oggetti discreti precedentemente utilizzati, fatta esclusione di **e** che ha introdotto la sezione. Come primo punto è opportuno bipartire la sezione conclusiva del brano. Abbiamo una prima parte, formata da b. 28-30, interamente costruita sfruttando una successione di terze a partire da la: la-do_♯-mi-sol_♯-si-re_♯. Curiosamente la collezione di note che si viene a formare è uguale alla nona sul IV grado di Mi maggiore, la cui triade è presente

come pedale al basso. A partire dall'accordo di Mi maggiore, ogni battuta trasporta di una terza la nota fondamentale del pedale, evolvendo per successione di terze l'accordo da triade, a settima e a nona, su cui si innesta l'oggetto **a**, declinata sul re $\sharp$. Nella seconda parte, da b. 31-34, è riscontrabile il riutilizzo di materiale dalla b. 4. Lo vediamo nel ritorno dei bicordi al basso, mi $\flat$ -si $\flat$, e con la ripresa degli oggetti **b** e **g** nella linea della melodia. In precedenza, si è ipotizzato che gli oggetti rappresentino il verso di diversi uccelli in dialogo tra loro. Su queste basi, è logico immaginare che le ultime quattro battute del brano abbiano funzione di sintesi, e che la conclusione del brano assuma il carattere di 'vetrina', ove tutti i protagonisti del brano vengono (ri)esposti. Osservando i singoli tratti nelle ultime battute abbiamo il pedale mi $\flat$ -si $\flat$ (**d**) e gli oggetti **a**, **b** e **g**.

Capitolo 4: *Une barque sur l'océan*

4.1 Struttura a pannelli e flusso di terze

Dedicato a Paul Sordes, *Une barque sur l'océan* è il brano più esteso della raccolta *Miroirs*.¹¹⁴ A un primo ascolto, *Une barque sur l'océan* può sembrare costruito secondo una forma continua e unitaria, poiché le figurazioni arpeggiate costruiscono l'intera composizione senza interruzioni evidenti. Nonostante questo, ampie porzioni del brano vengono duplicate, ed è proprio attraverso la ripetizione di esse che si sono definite le sezioni riportate nella tabella sottostante. Non è possibile individuare una forma canonica, nonostante si sia più volte fatto riferimento all'attenzione da parte di Ravel all'architettura formale. Il brano è stato suddiviso in sezioni delimitate sulla base del materiale musicale e definite in rapporto a ciò che le precede e le segue. Gli spazi armonici dei pannelli, siano essi di natura tonale, pentatonica oppure ottatonica, risultano definiti da centri generalmente messi in rilievo attraverso pedali arpeggiati o bordoni. I centri armonici sono generalmente collegati tra loro attraverso affinità di terza e di quinta. La figurazione arpeggiata tramite sovrapposizione di terze maggiori e minori è talmente continua che è possibile ricostruire un'intera successione di terze che inizia e termina il brano, fatta eccezione per pochissime battute. Ogni accordo determina generalmente l'insieme delle altezze di un'intera battuta, o persino di un'intera sezione. Gli accordi impiegati da Ravel sembrano selezionati in funzione del contrasto reciproco che instaurano, così da segmentare il flusso di terze. Può capitare per esempio di avere un flusso arpeggiato formato dalla ripetizione di none di specie diverse aventi la stessa fondamentale, poste sequenzialmente, così da creare un contrasto sonoro l'una con l'altra.



Fig. IV, 1. bb. 118-120. Contrasto tra accordi di nona aventi la stessa fondamentale (la)

Questa tecnica compositiva risulta già ampiamente impiegata da Ravel in *Jeux d'eau* (1901), insieme all'accompagnamento fondato su flussi di terze e al ricorso a scale pentatoniche ed esatoniche. I due brani, accomunati da un evidente carattere mimetico, fanno uso di questi e

¹¹⁴ JHANG (1994), p. 46.

altri procedimenti espressivi con l'intento di evocare l'elemento acquatico. Difatti, come negli altri *Miroirs*, anche questo brano presenta un marcato carattere mimetico. Oltre alle figurazioni arpeggiate già menzionate, che evocano il movimento dei flutti, compare a tratti una voce isolata, interpretabile come rappresentazione di una barca mossa tra le onde. Nelle battute iniziali tale linea emerge con chiarezza grazie all'indicazione *en dehors*; in seguito, però, non risulterà più distinguibile in modo altrettanto netto. È tuttavia possibile che all'emergere una voce autonoma nel registro del canto, come per esempio nella linea melodica del pannello C, Ravel alluda all'immagine della barca mossa tra i flutti.

Il flusso di terze è costruito quasi esclusivamente con questi aggregati:



Fig. IV, 2. Tipi di aggregati presenti in *Une Barque Sur L'Océan*. La nona tra parentesi indica la possibilità di trovare l'aggregato con l'aggiunto dell'intervallo di nona.

In alcune sezioni secondarie si riscontra inoltre un procedimento di trasporto, mediante il quale un'intera battuta viene riproposta a distanza di un tono. Solo saltuariamente sono utilizzate le triadi minore e maggiore.

La seguente tabella riassume la suddivisione del brano, dando i riferimenti di battute e centri armonici. Non sempre è possibile definire in maniera netta la conclusione di una sezione: può capitare per esempio che un pedale accomuni due sezioni e ciò costringe a operare una scelta: se intendere le due parti come a sé stanti, oppure come una bipartizione del solito segmento. È possibile, inoltre, che due sezioni siano accomunate da moduli e segmenti musicali molto simili, ma con un pedale che cambia centro armonico.

Tab. IV, 1. *Suddivisione formale.*

Sezione	Battuta	Centro
A	1-10	Fa $\sharp$ /La
B	11-13	Fa $\sharp$ /La
A2	14-20	Fa $\sharp$ /La
B2	21-28	Fa $\sharp$ /La
C	29-37	Si $\flat$
D	38-45	Sol $\sharp$
E	46-60	Sol $\sharp$
A3	61-67	Do $\sharp$
D2	68-75	Mi $\flat$
E2	76-79	Si $\flat$
F	79-97	Fa
F2	98-110	Sol-La
D3	111-118	La
E3	119-133	La-Sol $\sharp$
A4	134-139	Fa $\sharp$ /La

4.1.1 Pannello A: bb. 1-10

Le prime 10 battute sono scandite da uno spazio armonico unitario del set 5-27: [1-4-6-8-9]; [do $\sharp$ -mi-fa $\sharp$ -sol $\sharp$ -la; fa $\sharp$ -la-do $\sharp$ -mi-sol $\sharp$], una nona avente come fondamentale fa $\sharp$. In questo punto si configura un centro di fa $\sharp$, chiaramente determinato dalla linea del basso, arricchito da estensioni di settima e nona. L'accordo è coerente con una nona di II specie (minore) costruita su fa $\sharp$ ed è probabile che Ravel intendesse sovrapporre la triade di fa $\sharp$ minore a quella sita all'intervallo di quinta superiore, do $\sharp$ minore: la linea melodica emergente delinea infatti un arpeggio di do $\sharp$ minore, mentre l'assetto armonico complessivo continua a gravitare stabilmente attorno a fa $\sharp$. È visibile l'intento di creare un ambiente rarefatto, in cui la tonica della tonalità d'impianto suggerita dall'armatura in chiave e la sua dominante minore

coesistono in una condizione di sospensione. Si fatica a definire un vero e proprio primo tema: nonostante il primo pentagramma del sistema (contando dall'alto) esprima una linea melodica maggiormente cantabile rispetto agli arpeggi della mano sinistra, la funzione preminente sembra comunque di accompagnamento. L'unico elemento accostabile all'idea di linea tematica emerge a b. 4, con l'innesto alla mano destra della *barca*, sottolineato sia dall'agogica di sforzato che dall'indicazione *en dehors*, 'al di fuori'. Va comunque rilevato che, anche tenendo conto di questi elementi, le altezze che lo costituiscono appartengono al medesimo ambiente sonoro delle battute precedenti, ossia rientrano tutte nell'ambito della nona costruita su fa#.

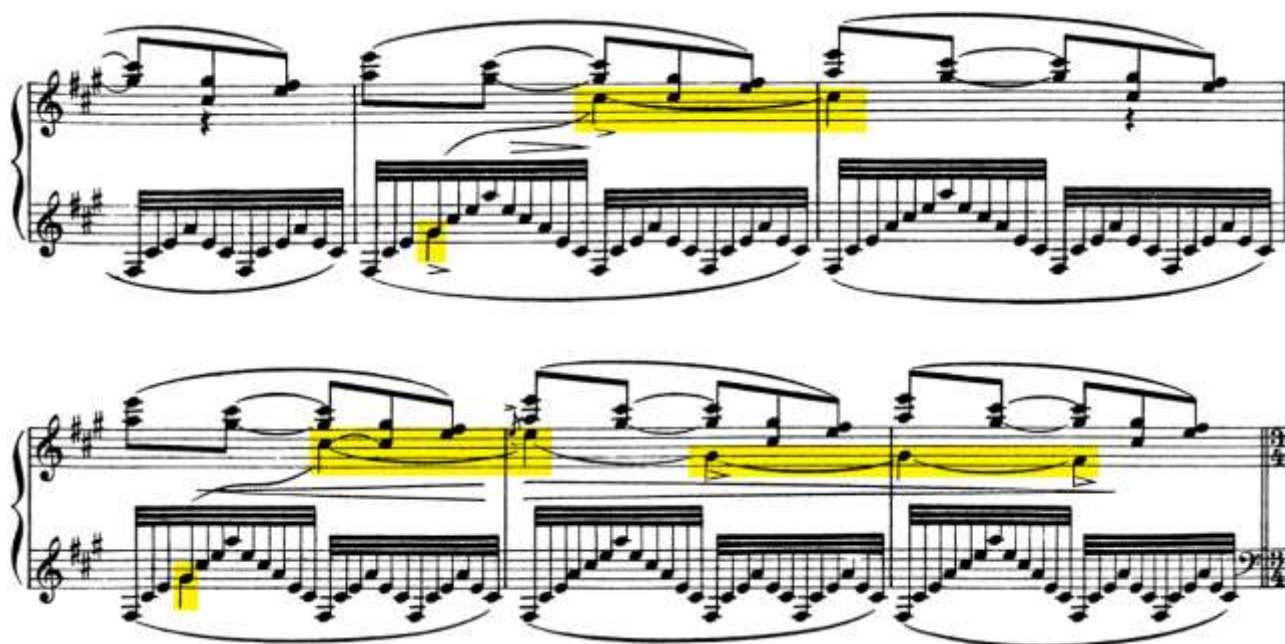


Fig. IV, 3. Innesto voce (evidenziata) della "barca", bb. 6-10

La successione, formata da sol#-do#-mi-fa#, termina il segmento melodico a b. 10. Essa recupera interamente la linea dell'accompagnamento al primo pentagramma, ma rispetto a quest'ultima si emancipa per più fattori: *in primis* per la ripetizione del bicondo sol#-do# di b. 4, reiterato poi a bb. 6 e 8. Quest'ultima ripetizione è proiettata verso il mi di b. 9, che disegna un percorso melodico verso un punto apicale, la triade di do# maggiore, dominante di Fa#: non a caso, probabilmente, il segmento conclude proprio su un fa#, che ricoprirà la funzione di pietra di volta per il passaggio alla sezione successiva del brano. Un altro elemento di distinzione è l'emancipazione della linea tematica dal metro della sezione: il modello ritmico del primo pentagramma in ciascuna delle prime dieci battute è del tipo 'duina più terzina' e trasmette una sensazione di dondolio, ripetizione e accompagnamento. La linea che invece Ravel indica

con l'agogica *en dehors* è formata da semiminime isolate, in sospensione sopra l'atmosfera rarefatta dell'accompagnamento di sinistra e destra:



Fig. IV, 4. Bb. 1-4.

4.1.2 Pannello B: bb. 11-13

A una prima osservazione, la sezione B sembra ricoprire un ruolo di contrasto nei confronti di A e della sua successiva ripetizione. La funzione contrastiva è data dall'accelerazione armonica, dagli accordi quasi arpeggiati e, in minor parte, dalle indicazioni agogiche. Tale contrasto risulta però mitigato da diversi elementi di coesione, primo fra tutti la prosecuzione della linea melodica di A, che trova il proprio culmine a b. 13, nonché dall'impiego dell'aggregato 5-27: [1-4-6-8-9]; [do#-mi-fa#-sol#-la]. Quest'ultimo, come nella sezione A, forma l'armonia del segmento. Esso ricorre più volte, impiegato su due centri:

1. b. 11, primo e secondo quarto: nona di II specie (minore) con fondamentale mi;
2. b. 11, terzo quarto: nona di II specie su fondamentale re. Qui l'aggregato viene trasportato di una classe intervallare 2, ovvero di una seconda maggiore. Risulta parte, almeno formalmente, di una undicesima costruita a partire da si. Non ritengo che il si debba intendersi come fondamentale di un nuovo accordo: piuttosto, penso Ravel volesse sottolineare la linea melodica fa#-mi, mi-do, pur reiterando in gran parte il modulo del precedente quarto; il si quindi serve a dare continuità all'accordo precedente diventando sesta aggiunta, come se fosse una nota pedale; una finezza per

non effettuare un trasporto diretto.

Risulta evidente l'operazione di trasporto attuata da Ravel: riducendo l'accordo allo stato fondamentale, si configura una breve successione di accordi di nona trasposti a distanza di un tono, limitando le sezioni A e B ad una reiterazione e permutazione dell'aggregato 5-27. Tale procedimento suggerisce un'organizzazione basata su simmetrie di natura geometrica, accantonando temporaneamente una composizione basata su tensioni funzionali.



Fig. IV, 5. Aggregato 5-27 b. 1; 1/4 di b. 11; 3/4 di b. 11.

La linea melodica procede senza soluzione di continuità dal pannello A al termine del pannello B, ove si conclude sottolineando l'intervallo di tritono fa $\sharp$ -do $\flat$.

Non è possibile fornire una definizione univoca della funzionalità di questo segmento; alla luce dell'andamento della linea melodica, è possibile interpretare questa sezione come un'area se non propriamente cadenzale quantomeno deputata alla chiusura dell'unità sintattica avviata in A e conclusa in B.¹¹⁵ È inoltre contrastivo rispetto al pannello precedente sul piano armonico. Segue una breve riproposizione del pannello A, dimezzata, per poi arrivare a B2.

4.1.3 Pannello B2: bb. 21-27

A b. 21 si assiste a uno degli elementi che maggiormente segnalano l'influenza debussyana nella composizione, ovvero la tecnica della duplicazione. Si intende, con il termine duplicazione, il reiterarsi di strutture musicali presenti all'interno del brano in forme leggermente variate, le cui differenze marcano usi e fini diversi per ciascun sintagma, soprattutto se in contrapposizione l'uno con l'altro.¹¹⁶ A titolo esemplificativo, la duplicazione può consistere nella giustapposizione della medesima frase musicale declinata in ambiti modalitici differenti: un tema presentato in modo ionico può essere successivamente riproposto in dorico o in lidio; una struttura in progressione, i cui accenti cadono sul battere, può venire ripetuta ponendo gli accenti in levare. È anche possibile che la duplicazione avvenga non

¹¹⁵ Si è scelto di considerare B come pannello a sé stante conseguentemente alle modalità in cui A verrà riproposto nel resto del brano: A non riproporrà mai il materiale di B nelle sue reiterazioni.

¹¹⁶ RUWET (1983), p. 60

linearmente, ovvero che le unità duplicate siano per esempio un pensiero musicale, all'interno di sezioni musicali multiple, che duplicano solo la testa di un periodo o simili (come il *Preludes a l'apres midi d'un faune*). Tutto questo genera un effetto di contrasto: l'introduzione di un'unità quasi sovrapponibile alla precedente finisce per metterne in discussione la funzione, poiché la prima inevitabilmente deve essere riletta alla luce del comportamento della seconda. Questo produce un'ulteriore sfumatura di ambiguità nel discorso musicale. Nicolas Ruwet, nel capitolo *Note sulla duplicazione nell'opera di Debussy in Linguaggio, musica e poesia*, sostiene che ogni fenomeno di duplicazione non debba essere considerato come un elemento autonomo, ma interpretato in funzione della totalità strutturale da cui trae significato:

In verità, noi abbiamo (...) proceduto come se le duplicazioni avessero un'autonomia reale, e, partendo da qui, abbiamo tentato di determinare la loro funzione, vale a dire le relazioni che esse hanno con gli altri elementi. Ma, facendo questo, abbiamo ceduto all'illusione che si possa cominciare con i termini e costruire il sistema facendone la somma, mentre, al contrario, è dalla totalità solidale che occorre partire per ottenere, mercé l'analisi, gli elementi che contiene.¹¹⁷

Appare comunque difficile definire una sistematizzazione della tecnica, e lo stesso Ruwet, nella sua monografia, procede analizzando il caso particolare all'interno del flusso diacronico. Anche la mia indagine adotterà questo orientamento, mettendo in relazione le diverse duplicazioni e tentando, in ultima istanza, di ricondurre le osservazioni a una sintesi organica. I principali elementi che differenziano questa sezione dalla “matrice originaria” B sono i seguenti:

1. la linea del canto, che riprende da sol[#], invece di iniziare dal fa[#];
2. la presenza delle triadi maggiori di la e sol, le quali, insieme allo spazio tonale di La maggiore con il VII grado abbassato (modo misolidio), conferiscono un colore più chiaro e in contrapposizione al carattere minore della sezione B;
3. la testa di inizio pannello recupera in toto il materiale musicale che conclude il modulo del pannello A;
4. la codetta, che reitera e diluisce il materiale del terzo quarto di b. 21, e proietta ciò che in precedenza si era definita come pseudo-area cadenzale verso una nuova sezione.

¹¹⁷ RUWET (1983), p. 60. Le porzioni tra virgolette sono una citazione di SAUSSURE (1968), p. 138



Fig. IV, 6. Pannello B, bb. 11-12.

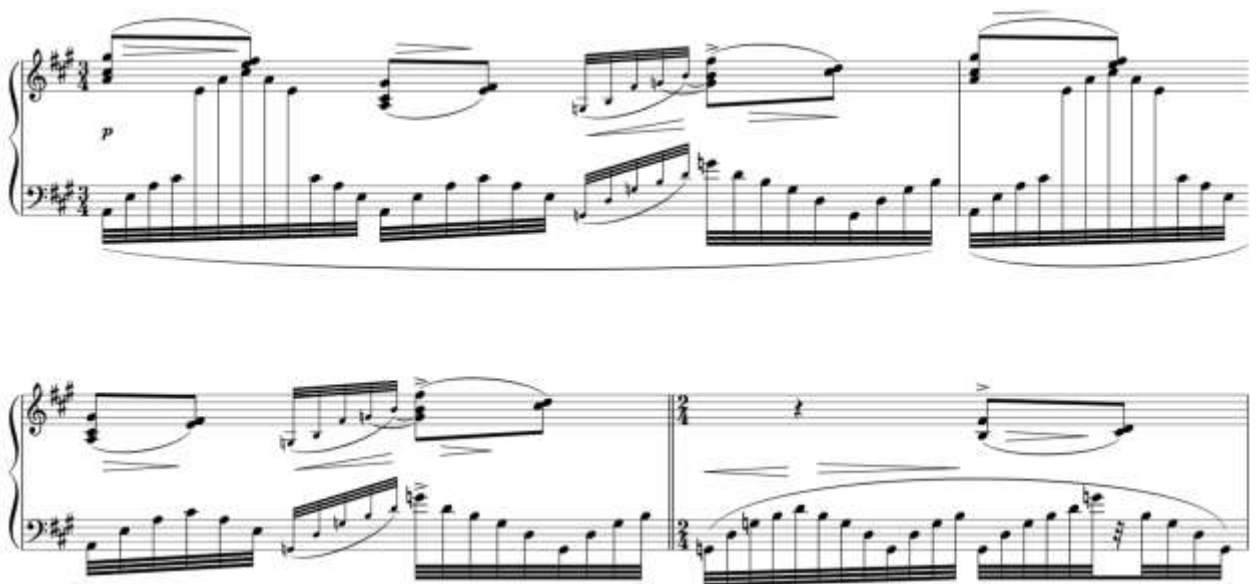


Fig. IV, 7. Pannello B2, bb. 21-22.

La mia ipotesi del perché sia stato preferito uno spazio sonoro di modo maggiore è data dalla posizione di B2 rispetto a B: B doveva contrastare tra due ripetizioni di A, il cui colore come precedentemente detto è chiaramente maggiore, e per ottenere contrasto era necessario frapporre tra i due pannelli di A una sfumatura in modo minore. B2 è invece succeduta da uno spazio tonale altamente instabile, cromatico, la cui distanza sonora rispetto ad A non necessita di alcun contrasto ulteriore. B2 sembra al pari di B la continuazione del pannello A, e, conseguentemente al modo, viene percepita sia contrastante con la sezione che la precede (C), sia con la prima iterazione del segmento (B).



Fig. IV, 8. Altezze pannelli A-B-A-B2.

In definitiva, se prendiamo in esame le note strutturali delle sezioni A-B-A-B2, constatiamo che esse sono tutte derivate dallo stesso aggregato 5-27, trasposto o rivoltato.

4.1.4 Pannello C: bb. 28-37

Il pannello è tripartito. La suddivisione del sintagma è data dalla reiterazione di un motivo musicale molto semplice, una linea “diatonica” prima discendente e successivamente ascendente, che muta spazio armonico ad ogni ripetizione. Su ciascuna delle altezze che compongono la successione viene costruito un aggregato sonoro di cui la nota al canto fa parte, senza tuttavia coincidere necessariamente con la fondamentale. Questi aggregati, fatta eccezione per alcuni insiemi di natura cromatica o ottatonica, risultano riconducibili alla tradizione tonale; tuttavia, essi sembrano essere impiegati sia in forma defunzionalizzata, e quindi selezionati in base al loro contenuto intervallare, sia per affinità di terza, di quinta e di sensibile.¹¹⁸ Gli arpeggi che legano le note strutturali ripetono le altezze degli accordi. È lecito ipotizzare che il pedale al basso ricorrente di si_b, presente nella prima e nella seconda ripetizione della frase, abbia la funzione di segnalare il centro da cui Ravel deriva la scala esatonica 0 e ottatonica 1, i campi armonici dei tre segmenti.

¹¹⁸ DE LA MOTTE (1988), p. 222.

Tab. IV, 2. Pannello C, segmento a.

Sezione	Nota canto	Note aggregato	Luogo d'origine
Segmento a: b. 29-32 6-35 [0-2-4-6-8-10] si _b la _b fa _# mi re do	si _b	si _b re fa la _b : settima I specie fondamentale si _b , Si _b 7	b. 29. 1/4 (primo quarto)
	la _b	L 'accordo precedente viene trasportato di C.I 2 e viene aggiunta la nona. la _b do mi _b sol _b (si _b): settima I specie fondamentale la _b , La _b 7 (La _b 9).	b. 29 2/4
	fa _#	fa _# la _# do _# mi: settima I specie fondamentale fa _# , Fa _# 7	b. 30 1/4
	mi	mi sol si _b re, D/7 di Fa maggiore	b. 30 2/4
	re	mi sol si _b re, D/7 di Fa maggiore. Risoluzione canonica con intervallo di 3 _↑ e 7 _↓	b. 31 1/4
	do	fa la _b do, triade Fa minore	b. 31 2/4
	(do _b)	la _b do _b mi _b , triade La _b minore	b. 31 3/4



Fig. IV, 9. Segmento a, voce superiore e aggregati.

La linea del canto è esatonica. Curiosamente, però, se si prendono in considerazione tutte le altezze, emerge l'aggregato 7-33, la scala maggiore locria. Quest'ultima è formata da una collezione esatonica con un semitono aggiunto tra uno dei suoni della successione, e la sua

presenza all'interno della scuola francese del '900 è stata ampiamente dimostrata da Hanson nello studio su *Pelléas et Mélisande* op. 93 di Debussy:¹¹⁹

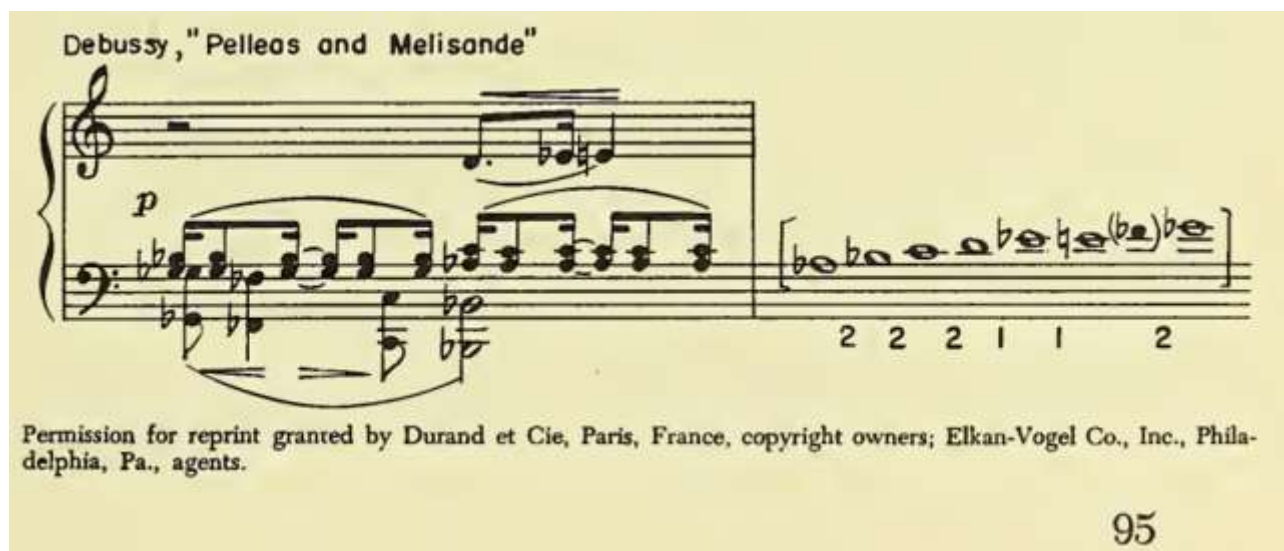


Fig. IV, 10. Esempio tratto dal *Pelléas et Mélisande*. La successione intervallare 2-2-2-1-1-2 è quella del 7-33 costruito da $la^{\flat}$. Tratto da HANSON (1960), p. 95.

Come in *Noctuelles*, dove la presenza dell'aggregato difficilmente poteva essere ritenuta strutturale, trovo arduo definire questo segmento nello spazio del 7-33 rispetto al campo esatonico. In base alle note della presunta scala maggiore locria dovremmo avere come *finalis* il $sol_{\flat}/fa^{\sharp}$, e nulla lascia sospettare che questa sezione del brano si organizzi intorno a quella *finalis*. Ritengo più plausibile l'ipotesi originaria di una collezione esatonica su pedale di $si_{\flat}$. Alla linea discendente del canto il basso risponde specularmente con una salita cromatica. Infine, l'analisi degli accordi ricondotti allo stato fondamentale suggerisce che l'accompagnamento possa essere costruito come una successione di intervalli di terza:

$si_{\flat} re fa la_{\flat} \rightarrow la_{\flat} do mi_{\flat} sol_{\flat} (si_{\flat}) \rightarrow fa^{\sharp} la^{\sharp} do^{\sharp} mi \rightarrow mi sol si_{\flat} re \rightarrow$ risoluzione su triade di Fa minore $fa la_{\flat} do \rightarrow la_{\flat} do_{\flat} mi_{\flat}$.

Un procedimento di questo tipo è ugualmente osservato nella linea al basso delle due frasi che formano da bb. 20-41 la sezione C de *La vallée des cloches*.¹²⁰

¹¹⁹ HANSON (1960), p.95.

¹²⁰ Si veda l'analisi sezione C de *La vallée des cloches*.

Tab. IV, 3. Pannello C segmento b.

Sezione	Nota canto	Note aggregato
Segmento b: b. 32-35 7-31: set ottatonico [8-10-11-1-2-4-5]; si _b -la _b -do [#] -re-mi-fa-sol [#] -si parte di 8-28, Otta-1: [1-2-4 5-7-8-10-11]	si _b	si re fa si _b , 4-18: [11-2-5-10] subset ottatonico, Otta-1.
	la _b	la _b do mi _b sol _b (si _b), settima I specie fondamentale la _b , La _b 7 (o La _b 9). La triade al basso è derivata dalla precedente, trasposta di una C.I 2.
	do [#]	fa [#] la [#] do [#] mi, Settima I specie fondamentale fa [#] , Fa [#] 7
	re	mi sol si _b re, settima III specie fondamentale mi
	mi	mi sol si _b re, settima III specie fondamentale mi
	fa	fa la do mi _b , settima I specie fondamentale fa
	sol [#]	sol [#] si re [#] fa [#] la (do [#]): nona di II specie fondamentale sol [#] (con il do [#] undicesima)
	si	si _b re fa si la _b , 5-31:[8-10-11-2-5] set ottatonico, Otta-1



Fig. IV, 11. Voce superiore e aggregati, bb. 32-35.

Il centro del successivo segmento rimane si_b. La successione del canto, nuovamente originaria da si_b, diventa ascendente a partire da la_b. La linea melodica soddisfa perfettamente la

collezione ottatonica costruita a partire da si_b. Analogamente al segmento precedente, la linea del canto e quella del basso hanno andamento speculare, al movimento discendente dell'una corrisponde il movimento ascendente dell'altra. Anche in questo caso è possibile vedere una successione per affinità di terza delle note al basso, fatta esclusione degli aggregati ottatonici che iniziano e terminano il segmento:

si re fa si_b - la_b do mi_b sol_b (si_b) → fa_# la_# do_# mi → mi sol si_b re → fa la do mi_b → sol_# si re_# fa_# la (do_#) - si_b re fa si la_b.

Tab. IV, 4. Pannello C segmento C.

Sezione	Nota canto	Note aggregato	Luogo d'origine
Segmento c: b. 35-37 6-35 [0-2-4-6-8-10] do re mi fa _# sol _# si _b inversione del segmento a.	do	la _b do mi _b : triade di La _b maggiore	b. 35 2/4
	re	si _b re fa: triade di Si _b maggiore	b. 35 3/4
	mi	fa _# la _# do _# mi sol _# : nona di I specie con fondamentale fa _# , Fa _# 9	b. 36 1/4
	fa _#	mi sol _# si re fa _# : nona di I specie con fondamentale mi, Mi9	b. 36 2/4
	sol _#	mi sol _# si re fa _# : nona di I specie con fondamentale mi, Mi9	b. 36 3/4
	si _b	si _b re fa: triade di Si _b maggiore	b. 37 1/4
	do	do mi sol: triade di Do maggiore	b. 37 2/4
	re	si _b re fa la _b do: settima di I specie	b. 37 3/4

		fondamentale si ₁ , Si ₁ 9	
--	--	---	--

Appare evidente una logica “a specchio”: due successioni esatoniche, di cui l’ultima è l’inverso della prima, sono inframezzate da un segmento ottatonico. Non sono stati individuati elementi, ad eccezione della successione intervallare, che consentano di ipotizzare un legame tra gli accordi costruiti sulla linea del canto delle diverse sezioni. Si ripete l’ipotesi fatta ad inizio paragrafo: Ravel articola tre segmenti tramite l’impiego di due differenti collezioni scalari, esatonica e ottatonica, disponendo al basso aggregati di cui la nota al canto costituisce parte integrante: essi sono scelti sia per volta in base al loro contenuto intervallare che per affinità di terza. Data però la natura instabile e cromatica del pannello, è possibile che ulteriori ipotesi possano sorgere.

4.1.5 Pannello D: bb. 38-45

La sezione ha carattere di transizione verso il pannello E, melodico e lirico. A bb. 38-39 si trova il termine della progressione lineare che è avvenuta nella chiusa del pannello C, e di esso sembra essere il punto apicale di liquidazione del materiale musicale:

The image shows a musical score for Pannello D, measures 37 and 38-39. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a piano (pp) section with a melodic line in the right hand and a more active bass line. The lyrics "dimi - nu - en - do" are written under the final measures.

Fig. IV, 12. Pannello D, fine b. 37 e bb. 38-39.

Il campo armonico è formato da una settima di II specie in primo rivolto (sol# si re# mi#), che forse è più corretto leggere come una triade di Sol# minore con sesta aggiunta, a cui risponde

una settima di III specie (sol# si re fa#). La tensione che collega le battute è generata dal tremolo sul bicipordo re#-mi#, il quale proietta il discorso musicale verso la sua risoluzione nella battuta successiva. Quest'ultima avviene su un accordo che mantiene inalterato il bicipordo sol#-si, ma sposta le voci superiori verso re e fa#. Mettendo in relazione gli accordi a partire dall'aggregato Si_b⁹, di b. 37 sembra proseguire l'utilizzo di quadriadi defunzionalizzate:



Fig. IV, 13. Aggregati bb. 37; 38; 39.

Visto da un punto di vista più ampio, tutto il pannello ruota intorno alla nota centro sol#; le battute 42 e 43 ribadiscono la presenza della sesta aggiunta sul medesimo centro, per poi condurre lo spazio armonico verso la collezione pentatonica avente sol# come pedale, che permane come nota-centro fino al ritorno del tema principale alla battuta 61. Nuovamente vediamo degli oggetti discreti, dei pensieri, ripetuti e messi in contrasto l'uno con l'altro, talvolta secondo principi riconducibili alla tradizione tonale, talvolta invece all'interno di spazi sonori derivati da collezioni e culture musicali extraeuropee.

4.1.6 Pannello (E): 46-53

A battuta 46 si osserva il mantenimento del pedale di sol#, su cui vengono costruiti accordi in larga parte conosciuti dalla tradizione occidentale.

Tab. IV, 5. Pannello E.

Battuta	Accordo
46	fa# la# do#, Triade di Fa# maggiore, ancora parte della precedente collezione 5-35.
47	mi# sol# si#, Triade di Mi# minore, enarmonico a Fa minore.
48	si# mi fa* sol#, subset di 7-22, scala araba
49	mi fa* sol# la si# do# re#, set 7-22, scala araba

Mettendo in relazione le fondamentali degli accordi, si nota il formarsi di una linea cromatica nelle fondamentali: fa $\sharp$ -mi $\sharp$ -(si $\sharp$)-mi $\flat$. Tra le battute 48 e 49 si riscontra la presenza completa delle altezze riconducibili alla scala frigia dominante, nota anche come minore armonica doppia, classificata da Forte come set 7-22. Tale collezione risulta costruita a partire da sol $\sharp$, assunto come centro e ribadito al basso in funzione di pedale: sol $\sharp$ -la-si $\sharp$ -do $\sharp$ -re $\sharp$ -mi-fa $\times$. Successivamente vengono impiegate le settime di I specie La 7 e Si 7 , quest'ultima enarmonica alla settima costruita sulla variante della tonica parallela di Mi. Come già accennato, gli accordi sembrano non essere selezionati e disposti secondo una logica funzionale, se non nel principio generale per cui una settima può risolvere su un'altra sonorità di settima, ma piuttosto in base al loro valore acustico e al colore sonoro che producono: nel caso delle di La 7 e Si 7 sembra evidente l'intento di Ravel di trasportare la prima di un tono. Gli arpeggi che collegano i due aggregati si limitano a sciogliere gli accordi, senza introdurre nuove altezze. A partire dalla battuta 55 si delinea uno spazio sonoro di carattere pentatonico costruito su do $\sharp$, che introduce la nuova nota-centro funzionale alla riproposizione del pannello iniziale: 5-35: [do $\sharp$ -re $\sharp$ -mi $\sharp$ -sol $\sharp$ -la $\sharp$]; [1-3-5-8-10].

4.1.7 Pannello A3: bb. 61-67



Fig. IV, 14. Bb. 14 e 61 a confronto.

Il ritorno del tema avviene per trasposizione a distanza di quinta della nota di centro originaria fa $\sharp$, traslando su do $\sharp$. Non viene ripreso A, ma la sua prima ripetizione A2.

4.1.8 Pannello D2: bb. 68-75

Il pannello può essere suddiviso in tre sezioni bipartite: come prima parte si ha un tremolo, identico in ogni sezione, che pare evocare un scrittura per archi, più che pianistica; nella seconda parte si ha una risposta, variata a ogni ripetizione (un analogo *modus operandi* era stato già osservato nella falsa ripresa di *Noctuelles*, a b. 63). L'armatura presenta 3 bemolli in chiave, tonalmente interpretabili negli ambiti di Mi $\flat$, maggiore/Do minore; il basso arpeggia un

pedale centrato sul si_b; nel primo pentagramma viene aggiunto il sol alla triade di Si_b maggiore: si è di fronte o ad una settima di II specie, oppure ad una sesta aggiunta sulla triade di Si_b. Nell'ottica di distinguere tra accordi di settima e triadi con sesta aggiunta, si è scelto di assumere come criterio interpretativo la nota al basso: quando questa coincide con la fondamentale della triade con sesta, si privilegia tale lettura. Dalla partitura, il modulo con tremolo:

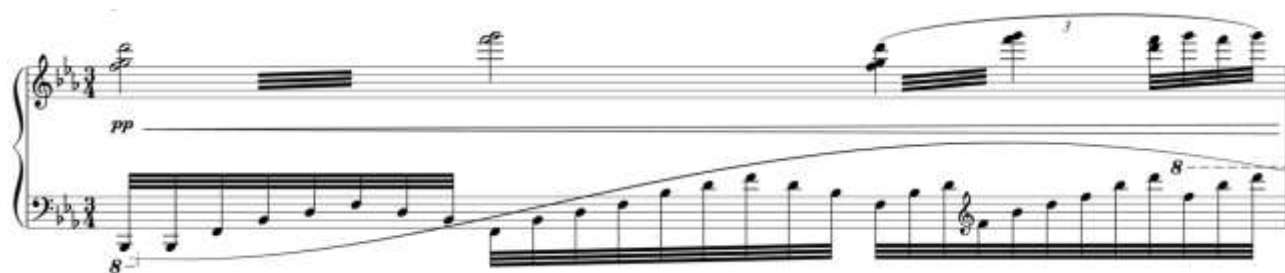


Fig. IV, 15. Tremolo b. 68.

Come detto ad ogni ripetizione di esso si succedono più risposte:

Tab. IV, 6. Struttura e altezze modulo.

Tremolo/specie	Luogo tremolo	Risposta/specie	Luogo risposta
si _b -re-fa-sol triade Si _b maggiore + fa	b. 68	la _b -do _b -mi _b -fa triade di La _b minore + fa	b. 69
si _b -re-fa-sol triade Si maggiore + fa	b. 70	si _b -re _b -fa _b -la _b settima III specie	b. 71
si _b -re-fa-sol triade Si maggiore + fa	b. 72	fa-la _b -do-mi _b settima di III specie/ aggregato pentatonico	b. 73



Fig. IV, 16. Altezze bb. 68-73.

Nel primo caso, a b. 69, si forma la triade di La_b minore con sesta aggiunta. Qual è il filo che lega gli insiemi armonici delle battute 68 e 69? Innanzitutto, la scrittura arpeggiata, che costituisce una costante dell'intero pannello: flussi continui di biscrome o semibiscrome, cangianti, che transitano senza soluzione di continuità attraverso spazi tonali differenti. A ciò

si aggiunge l'inclinazione quasi madrigalistica a evocare, attraverso il gesto musicale, l'immagine del battello che si muove tra i flutti. Gli accordi sembrano scelti, nuovamente, non su base funzionale, ma tramite un flusso di sovrapposizione di terze:

sol-si ₂ -re-fa→fa-la ₂ -do ₂ -mi ₂ ,	sol-si ₂ -re-fa→si ₂ -re ₂ -fa ₂ -la ₂ ,	sol-si ₂ -re-fa→fa-la ₂ -do ₂ -mi ₂ ,
---	---	---

Nell'ultima ripetizione si assiste all'introduzione dello spazio pentatonico, delineato dalla quadriade fa-la₂-do₂-mi₂, spazio che si completerà a b. 74 con l'ingresso del pedale di si₂. La sezione viene ulteriormente ritrasposta di una classe intervallare 3, traghettando verso il pannello F.

4.1.9 Pannello F: bb. 79-97

Se si ordinano le altezze della sezione, fatta esclusione del do₂ che occorre due volte e si muove per semitono, l'intero pannello ha come spazio armonico la collezione ottatonica 2 [2-3-5-6-8-9-11-0]:



Fig. IV, 17. Bb. 85-88.



Fig. IV, 18. 8-28 costruito a partire da re.

Un ulteriore set ottatonico di rilievo per lo sviluppo del segmento è il 5-32. Esso compare all'inizio della sezione, a b. 80, e ne segna la conclusione a b. 97. È presente sia in configurazione verticale, in forma accordale, sia in disposizione orizzontale, a costituire la linea melodica:



Fig. IV, 19. Presenza collezione ottatonica bb. 80; 84-85.

Preso in ipotesi che lo spazio armonico di riferimento sia ottatonico, è difficile definire il centro su cui viene costruita la collezione. La collezione ottatonica, in quanto scala a trasponibilità limitata, può essere trasposta solo 3 volte. Se il procedimento viene ripetuto produce soltanto aggregati enarmonici. Ne consegue che la collezione ottatonica 2 può avere come *finalis* soltanto re; fa; sol#; si. A meno di non considerare un moto permutativo su un'altra altezza della collezione, una di esse è il centro della scala. Ipotizzo che qui Ravel abbia sottolineato le quattro fondamentali, o nodi:

1. Si: battuta 79 segna l'inizio del pannello F. A partire da questo punto, il precedente pedale di si, trasla cromaticamente di un semitono verso un nuovo pedale su si, suggerendo una modulazione al centro di si mediante scivolamento cromatico. È inoltre il primo pedale su cui viene introdotto il set ottatonico 5-32. Se osserviamo b. 86, al pedale di fa#-la risponde al basso una linea melodica orientata su si: si-do-re-fa-do#-do-si.
2. Sol#: a b. 92 la linea del basso produce un movimento melodico sovrapponibile a quello di b. 79, trasposto.
3. Fa-Re: La linea lirica delinea un profilo melodico fa-re-la, in cui l'ultimo intervallo si dispone a distanza di quinta. Nel linguaggio di Ravel, il rapporto tra un centro e la sua quinta mantiene l'importanza tipica del rapporto tonica-dominante.

Prima di spostarsi possiamo notare un uso tipico della duplicazione da parte di Ravel:



Fig. IV, 20. Contrapposizione bb. 84-85; 90-91.

La triade costruita su re, in secondo rivolto, costituisce il punto di arrivo di entrambi i segmenti lirici; nella reiterazione del modulo il re viene alterato in re $\sharp$ e a causa di questo la conclusione del segmento, pur ripetendo la triade di re minore a b. 90, si chiude con un elemento inatteso. La stessa tecnica verrà poi proposta nelle successive battute con il bicondolo sol-re mutato poi in sol-re $\flat$. È interessante poi sottolineare una particolarità: il pedale fa $\sharp$ -la si mantiene per tutto il segmento inalterato; ad esso rispondono al basso eventi sonori che anticipano l'arrivo della triade, come se essa fosse prima dispiegata prima orizzontalmente, e poi verticalmente, con intervalli di terza minore "specchiati": fa-re, terza minore discendente; la-do, terza minore ascendente; do-la, terza minore discendente.

4.1.10 Pannello F2: bb. 97-111

Il segmento può essere interpretato come una duplicazione di quello precedente. Lo schema strutturale presenta molteplici punti in comune con la sezione che lo precede: abbiamo sempre il pedale al primo pentagramma contando dall'alto, e la linea melodica nel secondo pentagramma prende nuovamente avvio da re per dirigersi a la, questa volta però per movimento di quinta superiore anziché alla quarta inferiore. Inoltre, come nel pannello precedente, Ravel mette in contrapposizione due unità musicali i cui accordi perno, variano per un semitono:



Fig. IV, 21. Altezze e arco melodico bb. 98-99; 100-101; 102-111. Le note di bb. 102-111 formano la scala 7-34 raveliana: il do è inserito tra parentesi perché assente.

Prima di indagare i campi armonici, si pone il problema del centro. Entrambi i moduli sembrano orientati intorno al sol grave: Troviamo la nota sol duplicata come altezza al basso nella mano sinistra e nel pedale nella mano destra. Il profilo dell'arco melodico re-la-sol-fa-do-re è

perfettamente in linea con l'area tonale di Sol minore. La sua duplicazione, ovvero bb. 100-102 contrasta alterando il re in re_b. Nel tentativo di ordinare le altezze presenti a b. 100, è arduo dare un'interpretazione univoca. Se si considera l'insieme delle altezze si ottiene un subset riconducibile alla collezione 7-34, che può essere letto sotto diverse interpretazioni a seconda di quale altezza si sceglie come *finalis* nella collezione. Nel caso si ipotizzi il la come *finalis* otteniamo la scala alterata (o scala locria con IV_b), costruita su la: la-si_b-do-re_b-mi_b-fa-sol-la. In relazione al profilo melodico, e al re/re_b stanti ad inizio battuta 98 e 100, si potrebbe dunque ipotizzare che, nella duplicazione, Ravel abbassi di un semitono il re naturale a re_b, costruendo un breve arco melodico nello spazio della scala alterata. La lettura entra tuttavia in crisi negli ultimi quarti delle battute 101 e 102, dove il mutamento del pedale, con l'introduzione del mi₂, modifica lo spazio sonoro di riferimento, mettendo in discussione la stabilità di una interpretazione interamente riconducibile all'ambito alterato. La presenza del mi₂ risulta però transitoria, poiché nelle dieci battute conclusive del pannello (102-111) il materiale sonoro è circoscritto alla reiterazione dell'aggregato la-mi_b-sol-si_b-re_b-fa, costantemente permutato nei suoi rivolti e posto in figurazioni arpeggiate; inoltre, Ravel sottolineerà il la a bb. 103 e 107-109 isolandolo come pedale:



Fig. IV, 22. Pannello F2, b. 103.

Un'altra possibile interpretazione consiste nel ricondurre la collezione 7-34 alla *finalis* di fa. Tale lettura dà luogo alla tipica scala maggiore-minore raveliana, vale a dire una scala maggiore con VI_b e VII grado naturale: fa-sol-la-si_b-do-re_b-mi_b. La sezione compresa tra le battute 103 e 111 è interamente costruita su questa collezione e si conclude significativamente sul fa, confermando il ruolo di questa altezza come *finalis*. Anche qui è possibile leggere questa successione intervallare come una scala di Si_b minore melodica ruotata sul V grado melodico. Inoltre, il gesto conclusivo recupera la medesima figura di appoggiatura che apre il brano (nel primo pannello sol_#-fa_#, qui sol-fa), accompagnando il ritorno dell'immagine della barca.

La battuta 102 possiamo quindi rileggerla come una trasposizione della medesima collezione con sol assunto come *finalis*: il modello 7-34 viene infatti permutato su questo nuovo centro. All'interno della battuta Ravel inserisce una breve interpolazione con la triade di do maggiore, resa possibile dall'introduzione del mi naturale in luogo del mi_b. Tale deviazione, di durata limitata, non altera l'impianto collezionale complessivo, ma introduce una momentanea varietà cromatica prima del definitivo ritorno al fa come centro organizzativo della sezione.

4.1.11 Pannello D3: bb. 111-118



Fig. IV, 23. Aggregati bb. 111-116.

Il ritorno della struttura del pannello D è articolato secondo lo schema di tremolo e risposta. Prima di procedere, è opportuno soffermarsi sul fa_# del primo pentagramma (contando dall'altro). Nella figura in basso esso è stato collocato tra parentesi: pur non configurandosi come centro del pannello, vi sono elementi che suggeriscono cautela prima che esso sia definito nota di volta. Osservando la partitura, esso si situa in conclusione dell'evento sonoro del tremolo, e si muove per semitono congiunto verso il sol della battuta dopo, in una "risoluzione" per semitono. Se considerato strutturale, viene a formarsi un accordo di stretta parentela intervallare a quello di inizio brano:



Fig. IV, 24. Contrapposizione altezze bb. 111; 1.

Questo è interessante soprattutto se si osserva come la conclusione del brano appaia come un progressivo recupero della sezione iniziale, la cui cellula tematica apparirà a b. 132. Il fa_# funge da elemento di raccordo in entrambe le reiterazioni di tremolo e risposta:



Fig. IV, 25. Altezze tremulo e risposta, bb. 111-113; 116-117.

Osservando la disposizione delle note, essa suggerisce che Ravel abbia composto secondo un principio esecutivo, partendo dalla tastiera pianistica ed operando leggere variazioni sulle terze degli arpeggi: ne consegue che ogni battuta è formata da un singolo aggregato per sovrapposizioni di terze, il cui colore è definito dalle sue relazioni intervallari. Un altro esempio evidente di questa metodologia compositiva lo osserviamo nelle battute a cavallo tra il pannello D3 e E3 (120-121).



Fig. IV, 26. Altezze bb. 120-121.

Qui Ravel mette in contrapposizione due none, rispettivamente di I e di II specie, aventi la stessa fondamentale; non si riscontra un'evidente logica tensiva tonale, ma due ambienti sonori in contrasto per il loro valore acustico.

Il modulo viene reiterato tre volte (bb. 111-112; 113-114; 115-116), con una particolarità significativa a b. 116: l'accordo di risposta al tremulo viene modificato tramite l'alterazione del do in do# e l'aggiunta del si. Il la permane come nota centrante al basso per ciascuno degli arpeggi. Esso si mantiene dal precedente pannello per poi spostarsi al sol naturale nella veniente sezione, a b. 124.

4.1.12 Pannello E3: bb. 119-132

Il pannello presenta una struttura bipartita. La prima sezione evidenzia una chiara parentela con il pannello E, riconoscibile sia nell'andamento del basso sia nel profilo intervallare della linea melodica:



Fig. IV, 27. Bb. 45-48.

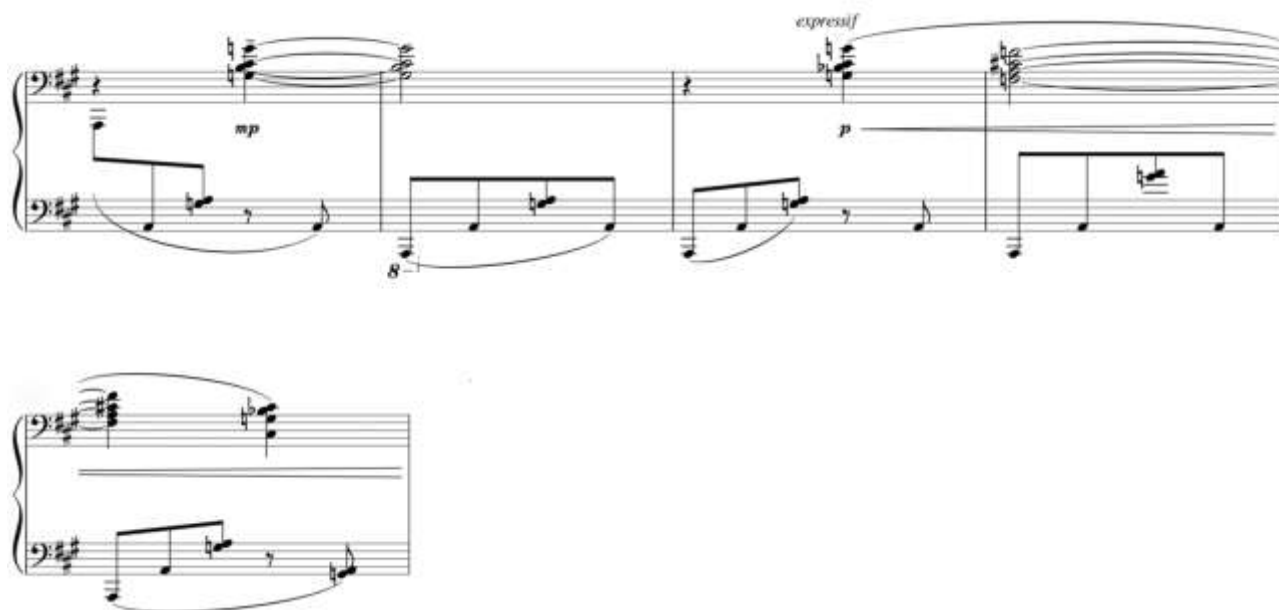


Fig. IV, 28. Bb. 119-123

Il modulo ritmico del pedale accomuna entrambi gli esempi; in entrambi i casi le ottave effettuano un salto di quarta conclusiva del frammento. La seconda parte introduce materiale tematico nuovo, non derivabile da altre sezioni: esso si sviluppa da b. 124 a b. 131. Alla mano destra si stabilisce un pedale sol $\sharp$ -si, mentre alla sinistra si articola una linea melodica che prende avvio e si conclude su fa $\sharp$, enarmonicamente sol. L'intera sezione è orientata entro uno spazio sonoro ottatonico di tipo Otta-1, coerente con una scala ottatonica costruita a partire da sol; inerentemente all'elemento lirico, sembra che esso abbia come poli tensivi la nota generativa della scala e do $\sharp$, a distanza di tritono. Considerando l'insieme complessivo delle altezze impiegate, emerge il set ottatonico 7-31:



Fig. IV, 29. Collezione 7-31: [4-5-7-8-10-11-1]; in figura è stato aggiunto tra parentesi l'altezza 2, re, così da mostrare la collezione 8-28 a partire da sol.

La sezione si conclude quindi con il ritorno del pannello iniziale A4 e del centro la, già prefigurato nel corso del pannello E3 attraverso porzioni frammentate e partizionate del relativo materiale, innestate nelle figurazioni arpeggiate della mano destra. Tale procedimento, oltre a garantire la continuità motivica tra le diverse sezioni, assume un evidente intento mimetico, volto a evocare attraverso la frammentazione e la sovrapposizione delle figurazioni il moto ondoso che costituisce uno degli elementi caratterizzanti della scrittura di *Une barque sur l'océan*.

Capitolo 5: *Alborada del gracioso*

Alborada del gracioso, quarto brano della suite, è dedicato a Michel-Dmitri Calvocoressi (1877-1944), importante critico musicale, musicologo e traduttore francese di origini greche, amico intimo di Ravel e membro degli *Apaches*. La dedica è talvolta considerata ironica, poiché Calvocoressi era solito definirsi un pianista poco capace, mentre l'*Alborada* rappresenta uno dei pezzi virtuosistici e tecnicamente più ardui della suite *Miroirs*.¹²¹ Il titolo, similamente agli altri *Miroirs*, ha una forte impronta mimetico-evocativa: richiama all'immaginazione un paesaggio spagnolo, essendo inoltre l'unico brano della raccolta il cui titolo non è espresso in lingua francese. Ravel stesso, in una lettera indirizzata a Ferdinand Sinzig, della ditta Steinway and Sons di New York, spiegò che preferiva non tradurlo per non perderne la caratterizzazione linguistica, fornendo delle chiavi di lettura. *Alborada* significa "canto dell'alba" ed è una sorta di serenata mattutina tradizionale, tipica della regione montuosa della Galizia, nel nord della Spagna. Il *gracioso* è un personaggio tipico della commedia spagnola del periodo del *Siglo de Oro*, termine con cui si identifica il rinascimento artistico spagnolo. Il *gracioso* è una sorta di buffone, clown o giullare di corte¹²²: nel teatro spagnolo del *Siglo* è «un personaggio comico (per lo più il servitore di un cavaliere), portatore di una visione ironica, a volte cinica, della realtà e dei suoi aspetti più bassi, in contrapposizione a quella nobile e ideale dell'eroe suo padrone». ¹²³ Ravel paragonò questa maschera al personaggio di Figaro di Beaumarchais, pur notando che quest'ultimo è più filosofico e meno «benintenzionato» rispetto al suo antenato spagnolo.¹²⁴ Il compositore suggeriva come traduzione letteraria del titolo "Canto mattutino del buffone" (*Aubade du bouffon*).

La restituzione dell'immaginario iberico passa attraverso vari artifici musicali: l'utilizzo del modo frigio, tipica organizzazione delle altezze nella musica spagnola;¹²⁵ l'imitazione dei pizzicati della chitarra, il *rasgueado*; il ritmo del *cante flamenco* (in particolare il *cante hondo* nella sezione centrale)¹²⁶. Rispetto agli altri *Miroirs*, l'oggetto materiale assume meno rilevanza

¹²¹ MURDOCK (2007), p. 53.

¹²² KO (2007), p. 66.

¹²³ *Gracioso*, in *Enciclopedia on line*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, s.d., <https://www.treccani.it/enciclopedia/gracioso/> (consultato il 31 luglio 2026). Archetipo esempio famoso del *Gracioso* è Sancho Panza del *Don Chisciotte*.

¹²⁴ MCCARREY (2006), p. 69. Dal testo: «We do have an equivalent, though, in the French theatre: Beaumarchais's Figaro. But he's more philosophical, less well-meaning than his Spanish ancestor»

¹²⁵ DAL MOLIN (2025), p. 21.

¹²⁶ JHANG, (1994), p. 65.

come perno strutturale del brano: se prendiamo ad esempio i precedenti oggetti discreti, quali il verso degli uccelli in *Oiseaux tristes* o la barca tra i flutti di *Une Barque* o, come vedremo, le campane di *La Vallée des cloches*, essi erano i protagonisti dell'essere della composizione, e la loro assenza presupponeva l'assenza dei brani stessi. *Alborada*, nonostante mantenga un gesto con una forte direzione mimetica che potremmo comunque definire oggetto discreto, il *rasgueado* della chitarra, è organizzata più secondo un principio motivo/tematico: attraverso l'uso e la riproposizione variata costante di motivi, il brano si sviluppa richiamando stilemi e formule estetiche tipiche della musica popolare spagnola. L'oggetto discreto (che qui possiamo identificare soltanto con il *rasgueado*) diventa quindi solo uno dei modi attraverso cui Ravel renda una propria istanza espressiva, l'evocazione dell'immaginario iberico, che rimane il protagonista assoluto della composizione.

Il brano è tripartito con coda conclusiva. Abbiamo una prima sezione A articolata come un dialogo costante tra due motivi, A e B. I motivi vengono inizialmente presentati in successione e successivamente sottoposti a processi di variazione, per terminare, verso la conclusione della sezione, in una progressiva sintesi dei due nuclei in arrivo alla cadenza della prima sezione A. La sezione B è formata come una riproposizione costante di un motivo tematico, nello stile del *Cante hondo* spagnolo, a cui segue una risposta contrastiva sia per spazio armonico che per stile esecutivo. Jhang definisce la risposta alla melodia lirica come un accompagnamento accordale che imita lo "*strumming*" (pizzicare le corde) della chitarra.¹²⁷ Alla seconda sezione segue una riproposizione variata della prima, A', che omette le prime 37 battute del brano e posticipa la risoluzione sulla tonica, concludendo sulla sottodominante del centro di re. A questa segue la coda conclusiva, all'interno della quale viene infine raggiunta la cadenza alla tonica nelle battute finali del brano. Come già accennato, viene fatto ampio uso del modo frigio, centrato su Re, con oscillazioni sia nel modo minore, nel maggiore, sia nell'utilizzo di entrambi. Rispetto agli altri brani della raccolta si attesta una presenza più parca di collezioni extraeuropee, è stata riscontrato l'uso della collezione pentatonica all'interno delle risposte della sezione B, e l'utilizzo di set appartenenti sia alla collezione ottatonica che al modo maggiore/minore. Essendo quest'ultimo molto più presente all'interno del brano, si è proteso per considerare il segmento a cui qui si fa riferimento come maggiore/minore.

¹²⁷ JHANG (1994), p. 75

5.1 Sezione A

5.1.1 Motivo A

Il motivo A viene esposto nelle battute 1-9 secondo la seguente struttura: un'idea tematica di base viene prima ripetuta, trova poi sviluppo in una battuta di continuazione e approda infine a un'area cadenzale; quest'ultima conclude a distanza di quinta rispetto alla nota generatrice del motivo stesso. La melodia si sviluppa interamente alla mano sinistra, mettendo in evidenza la triade di Re minore attraverso un profilo melodico speculare: la linea muove prima in senso ascendente verso la terza minore (Fa), per poi ripiegare simmetricamente verso la quinta (La), trovando conclusione sul sol. Il campo armonico è riconducibile al modo frigio: l'uso del fa# non deve sorprendere, è comune nelle cadenze frigie alterare la terza nella triade della *finalis* in modo che essa risulti una terza maggiore.



Fig. V, 1. Motivo A, bb. 5-6. Cerchiati gli accordi di nona. Al primo va aggiunto il fa al basso.

A tal riguardo Jhang parla di modo frigio «andaluso», modo che impiega simultaneamente il terzo grado naturale e quello innalzato (maggiore e minore), creando urti di semitono e cluster caratteristici.

128

La linea del basso a battuta 6 va a formare il pentacordo frigio la-sol-fa-mi $\flat$ -re, avente come poli il V grado la e la *finalis* re. Su questi due poli Ravel erige due none : fa-la-do $\sharp$ -mi $\flat$ -sol; re-fa $\sharp$ -la-do-mi. Qui è possibile fare due considerazioni: 1) secondo l'analisi di Jhang, gli accordi arpeggiati in *Alborada* (descritti tecnicamente attraverso le indicazioni di Ravel come "sec les arpèges très serrés") sono esplicitamente concepiti per evocare la musica spagnola, in particolare attraverso l'imitazione della chitarra, una tecnica che paragona all'uso che Domenico Scarlatti faceva di elementi spagnoli nelle sue sonate per tastiera.¹²⁹ A b. 6 è facilmente intuibile che Ravel stia recuperando le altezze dell'idea base e lo stesso gesto

¹²⁸ JHANG (1994), p. 66.

¹²⁹ JHANG (1994), p. 65.

arpeggiato. 2) Ravel sta erigendo sui due poli della scala frigia degli accordi che fungono da rinforzo e ripieno armonico, usando la struttura intervallare della sesta francese: la-do $\sharp$ -mi $\flat$ -sol; re-fa $\sharp$ -la $\flat$ -do¹³⁰. Parallelamente, alla mano destra, si riscontra nuovamente l'utilizzo dell'appoggiatura 9-8 e dell'intervallo discendente di quarta, tipico dello stile di Ravel.



Fig. V, 2. Appoggiatura 9-8, b. 2. e arpeggi.

5.1.2 Motivo B

Il motivo B si sviluppa dalle bb. 11-21. Come il motivo A è estremamente lineare, consta di una semplice linea melodica sviluppata in due battute e ripetuta:



Fig. V, 3. Motivo B, bb. 9-16.

¹³⁰ La sesta francese di Sol minore (do $\sharp$ -mi $\flat$ -sol-la) risolve regolarmente sulla fondamentale della dominante di Sol minore, ossia il re. Su questa nota, tuttavia, anziché instaurarsi una triade maggiore, viene riproposta la struttura stessa della sesta francese costruita sul Re, la quale evolve successivamente in un biconcordanza Re-La. È interessante notare come Ravel, nell'idea generatrice del motivo, abbia già anticipato tutte le altezze con l'unica eccezione del la $\flat$ presente nella sesta francese re-fa $\sharp$ -la $\flat$ -do. Questo suggerisce che il compositore operi idealmente sempre all'interno del medesimo campo armonico di Re frigio, sperimentando diverse configurazioni accordali nella regione della dominante. A b. 6, infatti, è possibile interpretare sia il La sia il Fa come fondamentali, identificabili rispettivamente come la dominante e la dominante parallela della dominante.

L'impianto armonico è bipartito: si apre con un accordo di nona minore di II specie, costruito sul VII grado naturale di Re frigio. Da qui, l'armonia muove verso un nuovo centro tonale per affinità di terza, si_b, senza che vengano alterate note della scala. Su questo centro, a battuta 14, viene costruito un accordo di settima di IV specie (settima maggiore). Rileggendo il passaggio alla luce del centro di Si_b, possiamo rileggere l'accordo di nona sul VII grado del centro di Re come un II grado di Si_b maggiore che si sposta sulla tonica a b. 18, e che la nota di fa_#, precedentemente parte strutturale dell'armonia, qui sia utilizzata come appoggiatura al sol. L'utilizzo della quadriade sulla *finalis* suggerisce nuovamente una scrittura chitarristica.

Il motivo viene ripetuto due volte, concludendosi con una codetta alle bb. 20-21. In questa fase, il centro di gravità armonica sembra essersi spostato definitivamente sulla *finalis* di Si bemolle. Nelle prime battute Ravel espone i due motivi principali del brano, utilizzandole come una vetrina per presentare i protagonisti musicali dell'opera. Questa prassi compositiva si ritrova in tutta la raccolta dei *Miroirs*.

5.1.3 Sintesi motivi A e B

La sezione compresa tra le battute 22 e 42 costituisce una sintesi dei materiali motivici di A e B. Nelle battute 22-29 (A') viene ripresa e variata l'idea fondamentale di A attraverso una discesa per terze cromatiche. Il centro organizzativo è costituito da si_b, su cui troviamo la scala di Si_b maggiore-minore: è interessante notare che qui Ravel sta riutilizzando il materiale tematico del primo motivo, leggermente variato, traslato sul centro del motivo B. A partire dalla battuta 25 il materiale viene ripetuto, determinando una stasi sul centro di Si_b. Le battute 31-36 (B') derivano dal riutilizzo del materiale musicale di b. 16, l'appoggiatura fa_#-sol viene espansa occupando un'intera battuta:



Fig. V, 4. Contrapposizione appoggiatura b. 16 ed espansione b. 31.

Nella parte conclusiva della sezione, ovvero le bb. 37-42, il materiale di B viene trasposto sul centro di Re_b maggiore con l'utilizzo del VII grado naturale, suggerendo l'utilizzo del modo misolidio. Vediamo sempre l'uso dell'appoggiatura per aggiungere instabilità cromatica, in questo caso $\text{re-fa\#-la}$ che risolve su $\text{mi}_b\text{-sol}_b\text{-si}_b$. Dalla battuta 39 compare, inoltre, il VI grado abbassato, mentre la presenza del sol_b introduce la quarta eccedente rispetto a re_b , suggerendo una colorazione lidia. L'intera sintesi si configura come un dialogo tra i due nuclei motivici principali, trasposti sui centri di si_b e re_b , variati sia attraverso piccole modifiche della linea motivica, sia mediante l'alterazione dei gradi dei modi associati ai rispettivi centri. Un esempio lo troviamo a b. 39.



Fig. V, 5. Conclusione sintesi, bb. 38-39. In giallo la tonalità di Re_b maggiore con VI grado abbassato, in verde la risposta con sonorità lidie

A causa della scrittura musicale che posiziona il si_b di b. 39 come parte della linea del basso, non ritengo che esso sia appoggiatura al la_b della mano destra, ma che sia una nota strutturale necessaria a Ravel per variare rispetto al modo maggiore di Re_b di b. 38. A questo primo nucleo risponde una seconda cellula con il quarto grado innalzato, suggerendo una colorazione nel modo lidio.¹³¹ Il saggio di Venturini, già citato nel capitolo II, analizza proprio la tendenza di Ravel a impiegare scale modali difettive, ove il compositore sottopone i gradi a modifiche selettive al fine di ottenere differenti contrasti di colore sonoro in relazione alle diverse configurazioni scalari. Nella situazione qui esaminata si osservano due brevi cellule musicali poste in rapporto di contrasto, nelle quali la funzione di risposta della seconda nei confronti della prima viene ulteriormente evidenziata dalla diversa organizzazione delle altezze che caratterizza i due nuclei. Allo stesso tempo, non si può escludere che l'impiego di appoggiature dissonanti, il contrasto tra differenti organizzazioni scalari e il ricorso alla compresenza di

¹³¹ Allo stesso tempo la presenza del sol_b suggerisce uno slittamento verso la tonalità di La_b maggiore. Il sol_b del basso però contraddice questa lettura.

maggiore e minore (con la conseguente sovrapposizione o alternanza tra un determinato grado e la sua versione alterata) costituiscano i procedimenti attraverso i quali Ravel ricrea musicalmente il canto mattutino del *gracioso*. Tali elementi potrebbero infatti costituire la dimensione ironica e umoristica a cui Ravel si riferiva nella lettera destinata alla ditta Steinway & Sons, traducendo sul piano armonico e melodico la componente satirica.

5.1.4 Stasi

La sezione costituisce una fase di stasi tra la sintesi dei motivi A e B e la loro successiva riproposizione variata a b. 52. L'armatura di chiave, corrispondente a Mi maggiore/Do# minore, insieme alla presenza ricorrente del si# e alla prolungata stasi sul sol#, suggerisce una gravitazione verso il centro di do# minore (enarmonico al centro di re, della precedente sezione), ulteriormente confermata dalla presenza del do# al basso alla battuta 44. A partire dalla battuta 46 la mano destra introduce una scala a partire dal VI grado, sovrapposta a un basso costruito sull'intervallo di nona maggiore do#-re#. Il modulo viene ripetuto nelle battute 45-46, per poi concludersi con una nuova stasi sul sol#, rafforzando il carattere sospensivo e di transizione dell'intera sezione. Nuovamente si osserva nella sezione il contrasto tra battute aventi il si# alla mano sinistra e battute il si# alla destra: è facile supporre che questo contrasto cromatico esprima l'elemento parodico a cui poco sopra si è fatto riferimento.

5.1.5 Sintesi A e B variata

La riproposizione della sintesi di AB inizia con la presentazione del motivo A variato per ritmo e profilo melodico: il profilo melodico di A non conserva più l'intervallo di terza che ne costituiva il tratto distintivo, sostituendo esso con un intervallo di quarta, elemento invece caratteristico del motivo B. Al basso compare una triade diminuita (mi#-sol-si), che si risolve in un bicerdo fa#-do#. A partire dalla battuta 53 si osserva un impiego sistematico di triadi diminuite, frequentemente risolte in bicordi di quinta ai quali viene aggiunto un elemento cromatico o alla fondamentale o alla quinta. L'utilizzo dell'intervallo di quinta diminuita era stato già impiegato alle bb. 6, 39 e se ne può attestare l'utilizzo in varie sezioni del brano. È probabile che l'uso risponda ad un'istanza stilistica, alla rappresentazione che Ravel aveva della musica folklorica spagnola e all'imitazione degli accordi che si vengono a creare dei *rasgueado* chitarristici. Sia

Dal Molin¹³² che Richard Langham Smith¹³³ ricollegano l'uso della quinta diminuita alle sonorità tipiche delle scale modali spagnole.

La stessa struttura viene trasposta di un semitono discendente, seguita dal ritorno di B. Questa riproposizione del motivo transita direttamente su una reiterazione del motivo variato di A, A'.



Fig. V, 6. Parte conclusione Sezione A, bb. 58-66.

Qui sono riscontrabili funzionalità tonali degli accordi: il basso delle bb. 58-60 è formato da una nona sulla sottodominante parallela di Re mag./min, mi sol si re fa#. Quest'ultima si sposta su un accordo di dominante, formato da una undicesima la do# mi sol si re, che conclude sulla tonica di Re maggiore. Viene riproposto, come prima accennato, il motivo A' al basso, leggermente variato nelle altezze (compresenza di sol# e sol, re# e re). Vengono infine ripresi i bicordi vuoti per concludere nuovamente sulla tonica di Re maggiore.

5.2 Sezione B

La sezione compresa tra le battute 70 e 104 è costruita secondo una struttura periodica a progressione, basata sull'alternanza tra un motivo marcatamente lirico e cantabile e una risposta generalmente impostata come una stasi su un basso formato da due ottave alternate,

¹³² DAL MOLIN (2025), p. 43.

¹³³ SMITH (2000), p. 249.

stanti ad intervallo di quinta. Nel parlare della risposta è nuovamente utile ricorrere al termine *colore sonoro*: ad ogni presentazione essa varia sia per spazi armonici, offrendo armonie pentatoniche, cromatiche e ottatoniche, sia riconducibili alla tonalità. Ognuna di queste risposte crea un determinato *colore*, riportando riflessione fatta in *Une Barque sur l'Océan* sull'utilizzo di duplicazioni di una stessa unità sintattica, contrastanti l'una con l'altra proprio in base al *colore* sonoro prodotto:

1. Nelle battute 71-78 la frase si sviluppa a partire dal centro di re e conclude una terza minore discendente, su si. La risposta presenta un ostinato al basso sulla triade di tonica, spezzata nell'alternanza tra fondamentale e quinta, mentre il livello armonico superiore è caratterizzato da un accordo di settima di seconda specie costruito sulla sottodominante. Se osserviamo l'aggregato che si viene a formare dalla somma del basso e della settima di seconda specie, otteniamo una nona di II specie costruita sul centro di si: Ravel fa ampio uso di questo accordo¹³⁴, che può essere incontrato sia sul II grado di una scala maggiore, sia sulla tonica di una scala minore naturale. In questo caso è evidente che stia costruendo l'aggregato sulla tonica di Si minore naturale. La cosa interessante di questo accordo è che contiene al suo interno sia la triade di tonica che di dominante, e garantisce un'ambiente sonoro fortemente ambiguo e di sospensione.
2. Nelle battute 79-86 il disegno melodico viene riproposto con centro su si e conclude nuovamente una terza minore discendente, su sol, delineando un'area gravitazionale di Sol maggiore. La risposta è sostenuta dalle ottave la-mi al basso, sul quale si innesta una settima di seconda specie¹³⁵.
3. Nelle battute 87-90 il canto viene trasposto sul centro di sol e termina su mi, mantenendo il medesimo schema discendente per terza minore; l'ambito armonico oscilla qui tra Sol maggiore e Sol minore. La risposta si fonda sull'ostinato sol-re-sol al basso, mentre le parti superiori costruiscono un aggregato pentatonico: l'intera risposta è infatti riconducibile alla collezione 5-35 costruita su sol.
4. Nelle battute 91-104 il materiale melodico viene trasposto sul centro di mi e assume un carattere ancora più spiccatamente cantabile, arricchito da estese fioriture. La frase si

¹³⁴ Un esempio tipico è quello delle prime battute di *Une Barque sur l'Océan*.

¹³⁵ Se si vuole considerare la struttura accordale alla mano destra come accordo a sé stante, dotato di una propria individualità rispetto la nota al basso, notiamo una triade di sottodominante con sesta aggiunta.

sviluppa nella tonalità di Mi minore naturale e conclude, ancora una volta, una terza minore discendente, su do#. La risposta è costruita sul subset ottatonico 6-27: [mi-fa#-sol-la-la#-do#]; [4-6-7-9-10-1], organizzato attorno a fa#. Allo stesso tempo possiamo leggere questo accordo come una nona sul II grado di Mi magg./min., in particolar modo se si osserva come Ravel metta in evidenza la compresenza di la# e la.

5. Alla battuta 102 emerge il nucleo cromatico fa#-la-la#-do#, in un chiaro utilizzo della triade maggiore/minore, accordo che richiama significativamente le sonorità cromatiche introduttive del brano. Nonostante il cromatismo, si evidenzia l'affinità stante tra il do# che conclude la ripetizione della frase a b. 96, la triade di Fa# maggiore minore di bb. 97-100, e il si che sarà il centro della veniente sezione da bb. 101 a bb. 125: Ravel sta organizzando i centri tramite affinità di sottodominante (o quinta discendente), differenziando dalla precedente organizzazione per terze. La triade di Fa# maggiore minore può essere inoltre letta come dominante del centro di si, il cui arrivo è ritardato da Ravel tramite la tipica appoggiatura 9-8.



Fig. V, 7. Appoggiatura 9-8, bb. 107-110.

Il canto ora viene espresso nella tonalità di Si minore e viene trasposto alla mano sinistra, che concluderà il disegno melodico sulla dominante fa#. Segue una sezione transitoria formata dal biconcordanza fa#-do#, con il sol alla destra per dare il cromatismo. Al basso si mantiene la stasi su fa#, interpretabile come stasi sulla dominante di Si minore naturale.

Nelle battute 126-130 vediamo un modello sequenza formato dal motivo B, con al basso il mantenimento del pedale di fa#. Il modello è trasposto e ripetuto mantenendo le stesse specie di settime ma variando la nota al basso con rivolti, per poi concludere su una nona di prima specie la cui fondamentale coincide col pedale di fa#. Questa breve sezione ha la funzione di contrastare con la seguente ripetizione del modulo frase e risposta, che vediamo riprendere la

stessa linea melodica a b. 138 (appoggiatura di do# che va al si), concludendo a b. 150 sulla nota di fa#. Anche qui Ravel ripropone una sezione contrastante che recupera il materiale tematico del motivo B, su pedale di la, che condurrà alla ripresa della prima sezione A. In tutta la sezione B le frasi musicali sono orientate attraverso i rapporti di affinità di terza. Come precedentemente detto, Ravel non rinnega mai la tonalità, considerandola piuttosto un elemento costitutivo della propria tavolozza stilistica. In questo specifico esempio si assiste a una logica di matrice folkloristica/popolare, dove l'affinità di terze serve principalmente a legare melodie e sezioni formate dalla riproposizione in una tonalità vicina della stessa linea tematica, su cui vengono effettuate variazioni.

5.3 Sezione A'

La ripresa della sezione A si sviluppa da b. 166 a b. 195. Non ripropone l'intera sezione, ma recupera il materiale musicale di b. 37. Il materiale viene reiterato tre volte: in ogni occorrenza, l'impianto armonico è strutturato su una triade in stato fondamentale (rispettivamente di Mi, maggiore a b. 166, Fa# maggiore a b. 170 e La maggiore a b. 173). La progressione approda infine sul centro di do#. Ritornano nuovamente *glissando*, qui organizzati inizialmente per quarte e successivamente per terze. Abbiamo l'ostinato sul centro di do# con quinta di sol#, a cui si alternano sezioni formate da settime le cui altezze vengono prese dalla tonalità di do maggiore. Si assiste ad un'alternanza tra le altezze delle tonalità di Do# e di Do maggiore, quest'ultime impiegate nelle battute di *glissando*. Ravel tramite scivolamento cromatico si muove liberamente tra le due tonalità. Al basso le fondamentali delle settime vengono organizzate tramite discesa diatonica, su si a b. 175, su la a b. 177, su sol a b. 179.



Fig. V, 8. Sezione A', bb, 175-180.

Nelle battute 181-195 assistiamo a una riscrittura che riprende la conclusione della sezione A, le battute 52-69, caratterizzate dal ritorno dei motivi A e B. La conclusione si differenzia però da quella della prima sezione A: anziché risolversi sulla tonica di re, si attesta su un accordo di settima sulla sottodominante (b. 195), che lascia il discorso formalmente aperto rispetto alla triade di tonica di b. 62. Conseguentemente a questo, da b. 196 avrà inizio lo sviluppo della coda, che porterà il brano a concludersi sulla triade di tonica di re maggiore.

5.4. Coda

L'interpolazione e la compresenza di materiali musicali costituiscono la principale cifra espressiva della coda. Il motivo A inaugura la sezione per poi sfumare progressivamente, senza soluzione di continuità, nel motivo B. Come è tipico di questa tipologia formale, la coda si caratterizza per un ampio riutilizzo di materiali precedentemente esposti; particolarmente significativo è il procedimento di interpolazione e ricombinazione dei materiali, che porta al ritorno di tutti i motivi del brano, comprese le loro diverse varianti. I materiali vengono prevalentemente riproposti nelle loro diverse trasformazioni; un caso particolarmente significativo è tuttavia costituito dalla loro interpolazione reciproca. Alla battuta 202, infatti, il

motivo cantabile della sezione B si innesta sul motivo A della sezione A, determinando una sovrapposizione dei due materiali.

Fig. V, 9. Coda, bb. 200-207. In verde Motivo A; in giallo Motivo sezione B.

Il centro di partenza a b. 196 è il re, in conclusione avremo una grande tonica di triade di re maggiore. È visibile, come spesso già riscontrato all'interno dei Miroirs, l'organizzazione della linea del basso per successione diatonica: la (b. 200; sol# (b. 209); fa# (b. 210); mi (b. 211); re (b. 212); do# (b. 213). Come già detto all'interno dell'analisi, la triade di re maggiore non contraddice il modo frigio, in cui è estremamente comune costruire la triade della *finalis* con la terza piccarda, specialmente se in conclusione di brano.

La coda presenta una ampia varietà di spazi armonici. Alla battuta 196 ritorna il motivo A, con la sostituzione del fa naturale con fa#. Questa alterazione consente di interpretare il materiale sia come appartenente all'area di re maggiore/minore, sia, in alternativa, come una configurazione di tipo frigio, considerando la particolare mobilità del terzo grado. Nelle battute 202-205 viene impiegata una collezione avente sol come *finalis*, organizzata secondo la successione sol-la-si_b-do-re_b-mi_b-fa. La presenza della quinta diminuita sol-re_b suggerisce una possibile interpretazione in senso locrio; tuttavia, la presenza del II grado naturale (la) impedisce di ricondurre la successione in maniera univoca al modo di sol locrio. In maniera simile, nelle bb. 206-207, assistiamo ad una collezione formata dalle altezze la-si-do-re#-mi-fa#-sol: anche in questo caso difficilmente possiamo identificare un unico campo armonico, si

sottolinea la tendenza, tipica dello stile di Ravel¹³⁶, a utilizzare organizzazioni scalari alterando di volta in volta i gradi in funzione delle esigenze espressive, e quindi del colore sonoro ricercato, e del contrasto che si verifica tra una organizzazione scalare e l'altra.

¹³⁶ VENTURINI (2022), p. 111.

Capitolo 6: *La Vallée des cloches*

6.1 Struttura, cellule ritmiche e oggetto discreto

Una delle prime questioni da sciogliere nell'analisi del brano è la questione formale. Per quanto il materiale musicale, a una prima osservazione, risulti parte di un flusso musicale fluido e mutevole, si possono delineare sezioni chiare e distinte. L'ipotesi è di essere di fronte ad una forma ad arco, secondo lo schema ABCB'A', dove sia B' sia A' mostrano un chiaro riutilizzo del materiale musicale delle sezioni B e A (si veda la tabella VI, 1. Sezioni e centri *La Vallée des cloches*). La sezione C risulta la parte più estesa della composizione, per numero di battute e per variazioni motiviche. A tal riguardo è possibile formulare un'ipotesi legata al titolo del brano, *La vallée des cloches*, e a questo particolare utilizzo della forma ad arco. La sezione A non presenta un tema o un motivo musicale isolabile gerarchicamente: piuttosto, si susseguono ciclicamente frammenti sonori privi di una dimensione gerarchica, che vanno a formare un quadro sonoro. La sezione C, invece, si caratterizza per la fisionomia tematica e per una maggiore dinamicità del ritmo armonico. Se assumiamo l'ipotesi che titolo e forma siano legati ad una dimensione mimetica, come ciascuno dei *Miroirs*, l'esperienza percettiva può essere interpretata come articolata in tre momenti distinti: il primo, corrispondente alle sezioni A e B, rappresenta un progressivo avvicinamento e ingresso nella Vallée des cloches ('Valle delle campane'), di cui sentiamo echi in lontananza; il secondo, definito dalla sezione C, coincide con la percezione piena del concerto sonoro e della ricchezza timbrica delle campane. Le sezioni B' e A', quest'ultima in forma speculare rispetto alla sua prima esposizione, possono essere infine lette come un percorso di uscita dalla valle, come un sentiero di ritorno.

Considerando il brano nella sua interezza, si osserva come le principali figurazioni siano riconducibili a un numero limitato di cellule ricorrenti; al fine di agevolare la comprensione dell'analisi, tali cellule vengono di seguito sintetizzate:

a:



Fig. VI, 1. Oggetto discreto **a**, b. 3.

b:



Fig. VI, 2. Oggetto discreto **b**, b. 6.

g:



Fig. VI, 3. Oggetto discreto **g**, b. 2.

d:



Fig. VI, 4. Oggetto discreto δ , b. 24.

In riferimento a queste cellule si è associato, come nei precedenti brani, il concetto di *objet juste*, traducibile come oggetto discreto. In questo caso il riferimento simbolico tra gli oggetti e le campane cui fa riferimento il titolo del brano è immediato. *La Vallée des cloches*, come è stato approfonditamente indagato da Kyle Fyr¹³⁷, è costruito secondo un principio assimilabile alla trama di un tessuto: scomponendo le linee musicali del brano, si osserva come esso sia costituito da diversi layer sonori, riconducibili a differenti rintocchi di campane, che, intrecciandosi tra loro, concorrono alla formazione dell'intero impianto musicale. Per dare un esempio, sono riportati qui alcuni frammenti:

¹³⁷ FYR (2020).

Layer 1

Layer 2

Layer 3

Layer 4

L. 1

L. 2

L. 3

L. 4

L. 1

L. 2

L. 3

L. 4

Fig. VI, 5. Sezione A, Bb. 1-7.¹³⁸

¹³⁸ Per limiti del programma notazionale non è stato possibile editare **a** in tre quartine facenti parti di una terzina.

The image shows a musical score for four layers (L. 1, L. 2, L. 3, L. 4) in G major, measures 8-11. The score is divided into two systems, with measures 8-9 in the first and 10-11 in the second. Layer 1 (L. 1) features a continuous triplet of eighth notes. Layer 2 (L. 2) has a melodic line with a slur. Layer 3 (L. 3) has a bass line with a slur. Layer 4 (L. 4) has a bass line with a slur. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time.

Fig. VI, 6. Sezione A, bb. 8-11.

Si sono voluti definire 4 diversi layer. Grazie alla scomposizione della trama musicale è possibile osservare come i diversi livelli procedano su linee temporali asincrone, andando a creare una dimensione di costante sfasamento ritmico e di sospensione: l'elemento di continuità su cui si impianta questo sfasamento è il layer 1, utilizzato da Ravel come sfondo sonoro e ritmico, tramite l'uso della pentatonica e di accordi costruiti per sovrapposizioni di quarte. Anche qui notiamo come Ravel non voglia definire in maniera netta battere e levare: il layer 1 è formato da semicrome poste in una figurazione ritmica che reitera quartine, che Ravel nota come sestine per comodità esecutiva. Si configura così una tecnica di montaggio musicale, in cui, attraverso l'impiego dei layer e delle cellule, il brano prende forma a partire da unità discrete, o oggetti discreti. La tecnica dei layer è riscontrabile in ogni sezione del brano, anche quando emerge un motivo musicale chiaramente definito, come nella sezione

C. Nelle seguenti pagine sono riportati esempi de *La vallée* in cui è impiegata la tecnica del montaggio ai layer e agli oggetti che discretizza:



Fig. VI, 7. Sezione B, b.12.

Fig. VI, 8. Sezione C, bb. 18-20.

L'*Objet juste*, l'oggetto discreto, diventa sia il protagonista del brano, sia la monade creatrice del materiale musicale. All'interno dei *Miroirs* abbiamo visto ampio utilizzo di questa tecnica: il pigolio degli uccelli in *Oiseaux tristes*, le campane de *La Vallée*, le falene di *Noctuelles*, essi, pur inserendosi all'interno di una macro-forma ben strutturata, mettono necessariamente in

crisi il concetto di forma come organismo: non siamo più nella concezione organica del corpo beethoveniana, che verrà poi ripresa dalla scuola viennese di Schönberg. Qui il compositore tramite l'utilizzo di oggetti musicali costruisce un'esperienza mimetica: i temi musicali, se presenti, diventano subordinati all'esperienza, elemento di contorno per il fine estetico che è invece il racconto fatto dagli oggetti discreti. Ravel affermava che Poe era stato la sua principale ispirazione per la tecnica della composizione artistica: «Per quel che riguarda la tecnica, il mio maestro è stato certamente Edgar Allan Poe. Ritengo la sua *Filosofia della composizione* il miglior trattato di composizione che esista[...]»¹³⁹. Riportando un estratto del testo di Poe:

Vi è un fondamentale errore, credo, nel modo in cui solitamente si costruisce una storia. Ogni racconto si basa su una tesi, che può essere suggerita da un episodio della vita quotidiana, oppure – meglio ancora – nascere dall'autore stesso che si mette al lavoro su una combinazione di eventi suggestivi, che fungono da semplice base di una costruzione narrativa, da riempire solitamente con descrizioni, dialoghi, commenti soggettivi, ove si rendano visibili e disponibili, di pagina in pagina, i vari possibili spazi tra gli eventi e nell'azione narrata.¹⁴⁰

Nella particolare attenzione rivolta alla forma si determina uno dei principali aspetti di Ravel come compositore. Se Ravel afferma «My early stage was a reaction against Debussy, against the abandonment of form, of structure, and of architecture»¹⁴¹, ne *La filosofia della composizione* Poe suggerisce che «ogni trama, degna di questo nome, debba essere messa a fuoco fino alla sua soluzione finale prima ancora che si prenda in mano la penna.»¹⁴² Questo può essere messo in relazione a una affermazione che Ravel rivolge a Delage riguardo alla composizione del *Trio* per pianoforte, violino e violoncello in La minore, op. 67 (composto tra il 1915-1916) sottolinea: «Il mio *Trio* è finito. Ora mi servono soltanto i temi»¹⁴³. Attraverso queste due tecniche, l'oggetto discreto e il montaggio, Ravel si inserisce pienamente nello *Zeitgeist* del suo tempo, partecipando a quella trasformazione del concetto di tempo musicale e di forma che, secondo Gianmario Borio, ridefinisce i fondamenti stessi della forma e si configura come uno dei nuclei teorici centrali del pensiero musicale del XX secolo.¹⁴⁴

¹³⁹RAVEL (1995), p. 71.

¹⁴⁰POE (2012), p. 12.

¹⁴¹HUEBNER (2011), p. 14.

¹⁴²POE (2012), p. 11.

¹⁴³MCCARREY (2006), p. 9.

¹⁴⁴BORIO (2004), p. 27.

Tab. VI, 1. Sezioni e centri La Vallée des cloches.

Sezione		Battute	Centro
A	A1	1-6	sol#: 5-35
	A2:	6-11	Sol: 6-z49 (subset 8-28)
B	B1	12;15-16	fa# → do (tritono) 7-34
	B2	17-18	do: Settima di prima specie su do
C	C1	19-27	si, centro. Successione basso: si, → la, → sol, → fa
	C2	27-41	fa → (mi,) → fa
B'		42-48	do#: 7-34
A'		49-54	sol#: 5-35

6.2 Sezione A

Le prime due battute di apertura hanno funzione di introduzione: ottave sovrapposte di sol# sulle quali si innesta un movimento cinetico di semicrome, l'oggetto **a**, ripetute per tutta la prima sezione del brano. Viene immediatamente messa in risalto l'ambiguità sonora della composizione: nonostante l'armatura in chiave di mi maggiore, è difficile potersi dire all'interno di un chiaro spazio tonale. Si può ipotizzare dalle prime misure il carattere mimetico dell'opera, vedendo un facile collegamento tra le ottave ripetute di sol# e le campane facenti

parte del titolo *La Vallée des Cloches*: interessante come la natura “descrittiva” della musica, che induce l’ascoltatore all’associazione con le campane, sia un ingranaggio della macchina compositiva a partire dalla nota iniziale del brano: le successive battute, da b. 3 a b. 6, sono formate da una collezione pentatonica costruita a partire da mi: [mi-fa#-sol#-si-do#]; [4-6-8-11-1]. Si osserva anche l’utilizzo da parte di Ravel della costruzione quartale dei bicordi. L’impiego di strutture quartali da parte dei compositori del XX secolo è frequentemente associato all’intento di evocare una sensazione di ambiguità sonora.¹⁴⁵



Fig. VI, 9. Sezione A, b. 4.

Qui il sol# funge da perno sia per l’arco delle semicrome, che per l’andamento del basso. È da evidenziare come intorno alla nota sol# si sviluppi una “tendenza” cadenzale, nonostante la dimensione pentatonica: l’andamento ciclico del basso, attraverso la ripetizione delle ottave di sol# e il movimento discendente dei bicordi di b. 4, costruisce l’aspettativa dell’arrivo del sol#₂ come pedale perno. L’aspettativa è accresciuta ulteriormente dalla perfetta ripetizione a b. 5 della medesima unità sonora, che diviene parziale a b. 6 evolvendo il campo sonoro pentatonico nello spazio ottatonico. Il nuovo campo sonoro è introdotto attraverso un pedale di sol_b, che nega proprio quelle aspettative costruite dal compositore fin dall’inizio del brano:

¹⁴⁵PERSICETTI (2009), p. 86.



Fig. VI, 10. Sezione A, b. 6.

All'arrivo del sol₁, **a** non ripete più il fa#. Viene a crearsi il set ottatonico appartenente alla collezione ottatonica 1 6-z49: [mi-mi₁-sol-sol₁-la-si-do₁]; [4-5-7-8-11-1], coerente al centro di sol₁. McCarrey suggerisce che l'impiego dell'ottatonica sia usata in questa sezione per introdurre la dissonanza: «over the course of the piece outside dissonance is introduced in the form of octatonic pitches, which alert the listener to the advent of a new section».¹⁴⁶ Lo scarico della tensione musicale è organizzato in modo da evidenziare il cambio di campo armonico, tramite scivolamento cromatico, con il movimento di semitono sol₁-sol₂. Lo scivolamento cromatico per semitono sarà utilizzato nuovamente per il prossimo cambio di spazio acustico a b. 12, 28, 42: all'interno del brano l'utilizzo dello scivolamento cromatico per il passaggio da un campo armonico all'altro sarà sistematico e spesso evidenziato con gesti cadenzali. Si evidenzia l'utilizzo dell'oggetto **b** a partire da b. 4: **b** è la cornice in cui si sviluppa il cambio di spazio tonale e il gesto cadenzale. Osservando **b**, è rilevante soffermare l'attenzione sulla ripetizione ciclica del biconcordanza di quarta si-mi e sol₁-do₁. Presente fin da b. 4, esso è l'ossatura di quel gesto cadenzale che aveva introdotto il campo ottatonico. Ed esattamente come fatto precedentemente, a b. 11 si ripropone lo stesso gesto cadenzale che introduce il brano in un nuovo spazio sonoro: il basso si muove di semitono verso l'ottava di fa#, pedale per le successive quattro battute. E si noti anche che il mi₁ del rigo centrale di b. 11, a sua volta a distanza di semitono dallo stesso pedale. Ipotizzando che le prime due battute ricoprano una funzione di introduzione, il cambio dallo spazio sonoro di partenza avviene a b. 6, la quarta battuta della sezione A.

¹⁴⁶MCCARREY (2006), p. 111.

6.3 Sezione B

Le battute che vanno da b. 12 a b. 19 sono state considerate come una transizione verso un nuovo episodio musicale. Possono essere bipartite in una prima sezione, bb. 12-15, ed una seconda, bb. 15-18. Se si osserva lo spazio armonico della prima sottosezione, essa è saldamente ancorata su quel pedale di fa $\sharp$ precedentemente detto. Notiamo al basso l'alternarsi tra l'ottava di fa $\sharp$ e di mi: l'ipotesi è che il mi abbia una doppia funzione, di appoggiatura per il pedale, e come risonanza per il bicondimento si-mi. È interessante notare il movimento intervallare di quarta compiuto dal primo rigo contando dall'altro, che trova una connessione coi bicondimenti ciclici di quarte: nonostante appartengano allo stesso pentagramma, Ravel distingue i due eventi sonori come layer differenti, nei quali il secondo sembra configurarsi come un'eco della precedente battuta, evocando il riverbero delle campane:



Fig. VI, 11. Sezione B, bb. 11-12.

Ravel reintroduce i bicondimenti di quarta a b. 11 e nelle due battute successive, generando un effetto di progressiva dissolvenza, un *fade out*.

Fig. VI, 12. Sezione A, bb. 10-11. Sezione B, b. 12.

Il campo armonico di b. 12 risulta difficilmente inquadrabile attraverso l'armonia tradizionale. La prima osservazione è che si sia di fronte ad una bipartizione armonica, la prima formata

dalla triade di Fa# maggiore, traslata poi su mi-sol#-re-fa#-do#, con ritardo del basso fa#-mi. I primi due quarti delineano con chiarezza una triade maggiore di fa#, presentando, per la prima volta nel brano, una triade allo stato puro. Nel secondo attacco, corrispondente alla minima, questa sonorità viene tuttavia accompagnata da altre altezze, che intervengono come una sorta di risonanza ‘stonata’ della campana, ampliando e arricchendo il campo armonico. Particolarmente significativo è il fatto che questa nuova configurazione sonora non introduca un materiale estraneo, ma continui a utilizzare gli oggetti discreti presentati nella sezione precedente, garantendo così una forte continuità tra le due sezioni. Un'altra possibile interpretazione, ottenuta considerando separatamente i diversi pentagrammi del sistema, evidenzia come, nel primo pentagramma a partire dall'alto, Ravel costruisca l'insieme 5-35 a partire da fa#; il secondo e il terzo pentagramma formano il set 6-34 [do#-re-mi-fa#-sol#-la#]; [1-2-4-6-8-10], subset del 7-34. Se al 6-34 si aggiungono le altezze del primo pentagramma, si viene a colmare la collezione 7-34: [la#-si-do#-re-mi-fa#-sol#]; [10-11-1-2-4-6-8]. Questo set è enarmonico per un ampio ventaglio di scale musicali, osservando la linea del basso è intuibile che il pedale e centro di riferimento sia il fa#:



Fig. VI, 13.

b. 12. 7:34: [la#-si-do#-re-mi-fa#-sol#]; [10-11-1-2-4-6-8].

La scala è costruita a partire da fa# fa#-sol#-la#-si-do#-re-mi-fa#

È possibile sia leggere il tutto come una scala raveliana a partire da fa# oppure come una scala minore melodica di Si centrata su fa#: è osservabile l'intenzione di produrre un movimento verso il centro di do a b. 16. La prova dell'intenzionalità è data dallo sviluppo a b. 14 dei tricordi del rigo alto di b. 12 e 13, evoluti in una progressione per intervalli di quarta, terminante a b.

16. Prima di soffermarsi sul punto di arrivo della progressione è rilevante notare come sugli ultimi due quarti di b. 14 avvengano due eventi fondamentali: la linea del basso emula le ottave del primo pentagramma, fa $\sharp$ -do $\sharp$ -re $\sharp$, asincronicamente, ma chiaramente in imitazione:



Fig. VI, 14. Sezione C, bb. 14-15

gli accordi che si configurano nel rigo centrale negli ultimi due quarti della b. 14 determinano lo spostamento del set 7-34 dal centro di fa $\sharp$ a quello temporaneo di re $\sharp$:

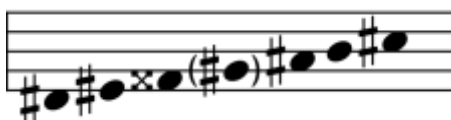


Fig. VI, 15. Altezze bb. 14-15.

La b. 15 ribadisce ulteriormente il riferimento alla scala e conduce la progressione verso un nuovo campo armonico, che costituisce l'avvio della seconda parte della sezione B. L'insieme delle altezze che costituisce la battuta 15, re $\sharp$ -mi $\sharp$ -fa $\times$ -la $\sharp$ -do $\sharp$, risulta, sul piano enarmonico, prossimo all'area di Fa minore, corrispondendo alle altezze mi $\flat$ -fa-sol- si $\flat$ -re $\flat$: sfruttando l'enaarmonia, Ravel termina la progressione sulla settima di dominante di Fa.¹⁴⁷ La seconda parte della sezione B si sviluppa da b. 16 a b. 18, mantenendo inalterato lo spazio tonale della settima di dominante di Fa. È rilevante sottolineare come l'ottava ribattuta di si $\flat$, che eredita l'alterazione per enarmonia dal la $\sharp$ di b. 14, replichi la struttura ritmica del mi $\sharp$ di b. 6, 8 e 10. La struttura ritmica in b. 6 e b. 8 è sulla linea del battere, qui invece viene posta in anacrusi nelle prime due ripetizioni, alternata asincronicamente con il basso, come in b. 10:

¹⁴⁷ L'utilizzo del termine settima di dominante rispetto al corrispettivo settima di prima specie è voluto, conseguentemente al comportamento dell'aggregato.



Fig. VI, 16. Struttura ritmica oggetto *g* a bb. 6; 8; 10; 16; 18

A b. 18 i ruoli vengono invertiti, le ottave di si_b risuonano sul battere mentre è la nota al basso a porsi sul tempo debole.

6.3 Sezione C

L'intera linea del basso della sezione C (bb. 20-42) riempie la collezione 7-35, ovvero la scala maggiore di Re_b/ di Si_b minore naturale. Questo è un caso di utilizzo, da parte di Ravel, di una linea diatonica su cui innestare, tramite interpolazione, molteplici spazi sonori. In questo specifico caso verranno utilizzate la collezione 5-35, la 7:34, il modo lidio e il modo ionico (maggiore).

Tab. VI, 2. Note al basso appartenenti alla collezione 7-35 a partire da re_b: re_b-mi_b-fa-sol-la_b-si_b-do-re_b

Nota al basso	battuta
si _b	20-22
la _b	23
sol _b	24-25
fa	26-30
do	31
re _b	32-33
fa	34-36
mi _b	37-39
la _b	40
fa	41
do _# /re _b	42

In apertura della sezione C si assiste all'introduzione di materiale motivico con valore tematico, pratica fino ad ora inedita nella composizione. È opportuno esaminare con attenzione bb. 19-21 e b. 27-29. In entrambi i casi vediamo una cellula ritmica composta da una semiminima puntata, seguita da una croma: la medesima cellula ritmica introduce il materiale tematico di due motivi, il motivo A (antecedente) e B (conseguente).



Fig. VI, 17. Raffronto linea melodica bb. 19-21; 27-29.

A battuta 19 la cellula ritmica è isolata dall'accompagnamento, escluso il pedale di do ereditato dalla conclusione della sezione B. A b. 27 vediamo ancora come la cellula ritmica preceda il materiale tematico, ripetuto successivamente a b. 29. Nell'analisi ho ritenuto di isolare bb. 19-26 come prima frase e bb. 27- 41 come seconda. Allargando la prospettiva, ritengo sia corretto definire l'intera sezione C come un periodo composto, formato da una struttura frase + frase: l'antecedente di otto battute (b. 19-26), il conseguente di quattordici (b. 27-41). Se si considerano le battute che vanno da b. 39 a b. 41 come un'espansione cadenzale e si procede analogamente per la codetta di b. 26, otteniamo una struttura di otto battute e una di undici, durate compatibili con la definizione di periodo composto della *Formenlehre*.

Tab. VI, 3. Partizione di C

Antecedente frase b. 19-27	presentazione	idea base b. 19-20 rip. idea base b. 21	Centro di Si $\flat$, transizione verso Fa a b. 26
	continuazione	b. 22-25	
	area cadenzale	b. 25-26	
Consequente frase b. 27; 41-42	presentazione	idea base b. 27-28 rip. idea base b. 29-30	Centro di Fa, transizione verso Do $\sharp$ enarmonico a Re $\flat$ a b. 42
	continuazione	b. 30-36	
	area cadenzale	b. 37-42	

A sostegno di questa lettura, si possono sottolineare due aspetti: il primo è che, a conclusione dell'antecedente (b. 26), troviamo una linea melodica amplificata in ottave, che sottolinea la triade di Fa minore (fa-la $\flat$ -do), rinforzate dallo stesso motivo al basso a b. 26. L'antecedente si configura come una frase incentrata sulla tonica di Si $\flat$ minore naturale, sulla quale si innesta perfettamente una melodia le cui altezze appartengono tutte alla tonalità di riferimento Si $\flat$ minore naturale. Questa traiettoria melodica si conclude con una cadenza su una triade minore a distanza di quinta, avente il fa come nota fondamentale, che delinea una cadenza b. 26. Il secondo aspetto è che a b. 42 il conseguente conclude su do $\sharp$, con risoluzione della sensibile do sulla tonica di Re $\flat$ per enarmonia.

Antecedente

La seconda parte della sezione B era interamente costruita con le altezze che vanno a formare la settima di dominante nella tonalità di Fa. Constatiamo che essa a b. 20, per quanto non perfettamente secondo i canoni dell'armonia classica, risolve su una triade di Fa minore, la quale non forma la totalità dello spazio sonoro dell'accordo ma è parte di una nona minore costruita sul si $\flat$ al basso:



Fig. VI, 18. Inizio sezione C, bb. 17-20.

L'intera armonia della prima frase della sezione C (b. 19-26) è costruita come una successione di terze a partire dalla nota si_b. Come già asserito, la collezione che forma l'armonia al basso della prima frase appartiene alla scala di Si bemolle minore naturale: si_b-re_b-fa-la_b-do-mi_b-sol_b. Isolando i pedali del basso, abbiamo una discesa diatonica do (b. 16-19), si_b (b. 20), la_b (b. 23), sol_b (b. 24), fa (b. 26). Le altezze di battuta 20 formano una nona di II specie su si_b: si osserva un'idea base formata dalle ottave ascendenti di re_b, ripetuta nella battuta seguente, seguita da una continuazione a b. 22. A b. 23. Il pedale della nona di II specie su si_b muta e tutta la misura è composta da una nona di prima specie su la_b: la_b-do-mi_b-sol_b-si_b. Successivamente abbiamo due battute di continuazione cantabili, su un pedale di sol_b, che portano alla cadenza sulla triade di Fa minore a b. 26-27. Le due battute cantabili sembrano essere orientate intorno alla nota di si_b, venendo evidenziati i seguenti gradi melodici:



Fig. VI, 19. Gradi melodici bb. 24-25.

La triade di Fa minore viene affermata due volte. Nella seconda proposizione è preceduta dalla dominante di Re_b, poiché il fa dell'ostinato viene modificato in sol_b. Questo movimento ricorda una dominante che risolve sul contraccordo di tonica:



Fig. VI, 20. Sezione C, bb. 26-28. In blu le altezze appartenenti alla collezione pentatonica 5-35 da la_b.

Questo, assieme alla discesa per ottave della melodia e del movimento fa-do-fa al basso, fa ipotizzare un chiaro intento cadenzale di chiusura dell'idea musicale.

L'intero pentagramma di centro è formato dall'oggetto **d**, che esprime un accompagnamento musicale appartenente allo spazio pentatonico 5-35 generato da la_b, strutturato per sovrapposizione di quarte:



Fig. VI, 21. Oggetto δ , b. 27.

Diversamente da altri casi, non è possibile affermare che nell'impiego della scala pentatonica Ravel faccia coincidere il centro con la nota da cui si genera la scala, poiché il la_b non risulta messo in rilievo più delle altre appartenenti alla collezione. Si rileva però l'impiego di una scala pentatonica le cui altezze risultano il più possibile prossime a quelle della scala di Si_b minore naturale.

L'inizio del conseguente ha forti elementi di continuità con l'antecedente: come già detto, la cellula ritmica è iniziatrice di entrambe le sezioni, ma al basso abbiamo un pedale di fa in affinità di quinta con il si_b di b. 20. Se l'inizio dell'antecedente metteva in risalto la triade di re_b maggiore, il conseguente anticipa di una battuta la triade di Fa minore ereditata dalla conclusione dell'antecedente. La testa dell'idea base riprende la stessa dell'antecedente, ma inverte il movimento della melodia.



Fig. VI, 22. Profili melodici testa antecedente e conseguente

Ora, anziché muoversi per semitono, si procede per tono intero: questo poiché lo spazio armonico di riferimento è sempre il campo pentatonico 5-35, introdotto nel pentagramma centrale nelle precedenti battute. Nel pentagramma centrale si osservano dei bicordi di terze muoversi per toni interi, con l'anticipazione del re bequadro di b. 31. Al canto non abbiamo più una melodia che si sviluppa su una triade ma un movimento musicale libero, totalmente pentatonico, che nella sua ripetizione a b. 30 non assume una funzione propulsiva verso un'espansione della melodia, ma trasla lo spazio sonoro verso il campo armonico del 6-34; quest'ultimo può essere definito con ragionevole probabilità un subset della collezione 7-34 originata da do, sempre comunque segnalando l'assenza del fa per ottenere la collezione completa:



Fig. VI, 23. b. 31, 7-34 generato da do:
[do-re-mi-fa-sol-la_♭-si_♭]; [0-2-4-5-7-10].

A b. 32 e 33, come nell'antecedente, è presente una sezione cantabile di due battute, che conclude ad inizio 34 con una falsa cadenza. Lo spazio sonoro di bb. 32 e 33 è dato dalla scala di Re_b lidio:



Fig. VI, 24. Riduzione bb. 32-34.

Le due battute esprimono un carattere lirico marcato. L'arco melodico si sviluppa partendo dal re_b che vediamo anche al basso usato come pedale, per concludersi sul do di b. 34 a sua volta a distanza di quinta dal centro di fa a b. 34. Le note al basso di bb. 32-33 e 34 sono legate tra loro per affinità di terza, ma appartengono a campi armonici diversi: dal modo di Re_b lidio di b. 34 si trasla nuovamente verso il subset 6-34 della collezione 7-34, costruito in questo caso a partire da fa : $\text{fa-sol-la}-(\text{si}_b)-\text{do-re}_b\text{-mi}_b$; anche in questo caso la collezione 7-34 non viene completamente soddisfatta, il si_b è assente, e il re_b lo troviamo in coda a b. 36:



Fig. VI, 25. Sezione C, bb. 34-36.

La battuta 37 è interessante per la sua forte ambiguità armonica:

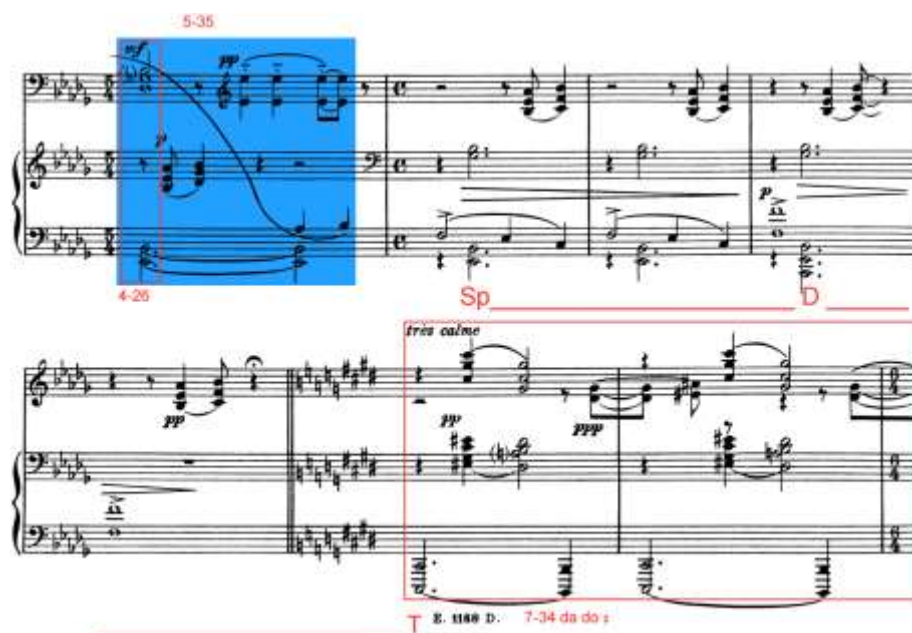


Fig. VI, 26. Sezione C, bb. 37-43. In blu la collezione pentatonica 5-35 da sol $\flat$.

In primo luogo, l'intero segmento compreso tra le battute 37 e 41 mantiene una marcata sonorità pentatonica: l'insieme delle altezze re $\flat$ -mi $\flat$ -sol $\flat$ -la $\flat$ -si $\flat$ è infatti impiegato nella quasi totalità dei layer della sezione. Si è già fatto riferimento al fatto che l'utilizzo della pentatonica è verosimilmente funzionale a una resa mimetica del suono delle campane. Parallelamente, vediamo che a b. 37, nel primo pentagramma contando dal basso, viene a formarsi un pedale dato da mi $\flat$ -sol $\flat$ -si $\flat$ -re $\flat$, sempre pentatonico. Sappiamo che la settima di II specie, o set 4-26, è utilizzato da Ravel per potersi muovere liberamente tra la collezione pentatonica e la scala maggiore: nella battuta seguente, a b. 38, viene a crearsi un perfetto insieme re $\flat$ -mi $\flat$ -fa-sol $\flat$ -la $\flat$ -si $\flat$ -do, la scala di Re $\flat$ maggiore, con l'introduzione delle altezze fa e do. Il do, la sensibile di Re $\flat$, è messa in risalto attraverso due modalità: come già detto, fa e do vengono introdotte ampliando lo spazio armonico pentatonico e dando il sapore tonale; intorno a queste due note, Ravel costruisce un piccolo arco melodico fa-mi $\flat$ -do, ripetuto.



Fig. VI, 27. Arco melodico fa-mi $\flat$ -do, bb. 38-39.

Vi è quindi una sovrapposizione di layer musicali: da un lato l'intento mimetico pentatonico delle campane, dall'altro l'introduzione di una linea melodica che proietta il materiale musicale nella tonalità di Re $\flat$, tramite la risoluzione della sensibile do $\sharp$ →do $\sharp$ =re $\flat$:



Fig. VI, 28. Riduzione bb. 38-42.

L'arrivo alla tonica segna la chiusura della sezione C e il ritorno della sezione divisoria; il do# d'arrivo (enarmonico per re $\flat$) viene immediatamente reinterpretato come centro di un nuovo spazio armonico.

La sezione C è un *caso di studio* adatto per far emergere alcune tendenze dello stile di Ravel. Come già detto, i centri sono tutti attinti dalla scala di Si $\flat$ minore melodico/Re $\flat$ maggiore; su molti di essi Ravel costruisce spazi armonici aventi una delle note al basso come *finalis* di una determinata scala o collezione; la modalità attraverso cui si sposta tra i diversi spazi armonici sono sia le tradizionali affinità di terza o semitono (scivolamento cromatico), sia per tono intero. Si può anche notare l'utilizzo di altezze condivise tra la collezione di partenza e di arrivo, usate come *pietre di volta* che uniscono due spazi armonici.

Tab. VI, 4. Organizzazione centri e spazi armonici sezione C.

Centro	Collezione di riferimento	Altezze	Altezze in comune con lo spazio armonico seguente	Battute
Si _b	Si minore naturale (7-35)	si _b , do re _b , mi _b , fa sol _b , la _b	si _b , do re _b , mi _b , fa la _b	20-27
Fa	5-35 da La _b , ¹⁴⁸ Fa minore naturale (7-35)	Fa sol la _b , si _b , do re _b , mi _b	Fa sol la _b , si _b , do	28-30
Do	6-34, subset del 7-34 da do	Do re mi sol la _b , si _b	sol la _b , si _b , so	31
Re _b	Modo di Re _b , lidio.	re _b , mi _b , fa sol la _b , si _b , do	re _b , mi _b , fa sol do	32
Fa	6-34, subset 7-34 da fa	fa sol la do re _b , mi _b	fa do re _b , mi _b	34
Mi _b	5-35 da Sol _b , ¹⁴⁹ Scala di Re _b , maggiore (7-35)	re _b , mi _b , fa sol, la si _b , do	re _b , mi _b , fa sol, la	37-41
Do _# /Re _b	7-34 da do _#	do _# re _# mi _# fa _# sol _# la si		41-47

Si osserva quindi un doppio utilizzo della scala di Si_b minore melodico/ Re_b maggiore. Essa è impiegata sia con il chiaro intento di cadenzare il conseguente con una risoluzione di sensibile a b. 40-41, sia come *Referential Scale Collection*,¹⁵⁰ ovvero un insieme di note da cui attingere per la costruzione della linea del basso dell'intera sezione C.

6.4 Sezione B'

La ripresa della sezione B si differenzia dalla prima esposizione per l'assenza della bipartizione armonica. Nella prima esposizione, infatti, il percorso era diviso chiaramente in due parti: un segmento basato sul set 7-34 e uno costruito sull'accordo di settima di prima specie con

¹⁴⁸ Il primo pentagramma del sistema impiega esclusivamente la collezione pentatonica 5-35. In questo specifico contesto, l'insieme è configurato come un *subset* della scala di Fa minore naturale.

¹⁴⁹ Anche qui il campo pentatonico è impiegato attingendo alle altezze di una scala diatonica, la scala di Re_b maggiore.

¹⁵⁰ RUSSOM (1985), p. 17.

fondamentale do. La settima agiva come settima di dominante per risolvere sulla triade di Fa minore, dove la nota do veniva reinterpretata come appoggiatura della successiva triade di Re bemolle minore. Nella ripetizione, questa articolazione armonica viene a mancare. Tutte le battute che vanno da 42 a 48 sono formate dalle altezze della collezione 7-34; le ottave di apertura sono trasportate di una quarta rispetto l'inizio della sezione B, ed esattamente come nella prima proposizione a b. 14 si muovono per intervallo di quarta. Sul finale di b. 44 troviamo la stessa progressione che conduce al raggiungimento dell'armonia del 6-34, che precedentemente fungeva da ponte per introdurre la settima della seconda parte della sezione B. Qui la progressione procede ulteriormente per riposizionare il movimento della melodia nella esatta ripetizione delle prime battute di B, e per il recupero della cellula ritmica **b**: quest'ultima compariva ad inizio B, ereditata dalla precedente sezione A. In questo caso invece si presenta al termine della sezione B', così da introdurre l'arrivo di A'. Nelle forme ad arco, la sezione centrale svolge generalmente una funzione di collegamento o di contrasto tra le parti A e C; Ravel, tuttavia, aveva già stabilito una relazione tra le due sezioni con la conclusione della sezione C, rendendo di fatto superflua l'introduzione di un ulteriore segmento di raccordo. Ne consegue che la sezione B' appare priva di una direzione funzionale definita: essa prende avvio dal do# al basso a b. 42 e ritorna al medesimo centro con l'inizio di A' a b. 49. Possiamo quindi supporre che il ruolo ricoperto sia principalmente di contrasto.

6.5 Sezione A'

L'ultima sezione recupera l'oggetto **a**, al quale viene nuovamente associato **b**; non viene tuttavia riproposto il pedale precedentemente impiegato per stabilizzare il campo sonoro ottatonico o pentatonico. In sostituzione, Ravel introduce un traccordo già utilizzato all'interno della suite *Miroirs*, più precisamente in *Oiseaux tristes*. Nelle battute conclusive di entrambe le opere viene sottolineato con insistenza il traccordo 3-9, nella lista dei set di Forte esso è nominato *suspended chord*.

5-35

Fig. VI, 29. Sezione A', bb. 47-54. Evidenziati in rosso i Suspended Chord

Il termine deriva dalla tecnica del ritardo, dove una nota di un accordo viene prolungata nel successivo prima di scendere alla terza o alla tonica per risolversi. Gli accordi sospesi possono essere presentati in due forme invertite: un accordo di seconda sospesa è l'inversione di un accordo di quarta sospesa, e viceversa. Osservando il tricordo, vediamo che esso è formato da due quarte giuste sovrapposte, fa-do e sol-do, esattamente gli intervalli di ottave di quarta giusta che iniziano le sezioni B ed B'. Possiamo notare anche qui una ripresa del materiale musicale. Il campo armonico di riferimento è il 5-35: [mi-fa[#]-sol[#]-si-do[#]]; [4-6-8-11-1].

È riscontrabile un parallelismo tra le armonie e le strutture delle sezioni B e C. Come detto precedentemente, la sezione B è stata divisa in due spazi armonici: il primo formato dal campo del 6-34 (bb. 12-15) ed il secondo dalla settima di prima specie (bb. 16-19). A sua volta la

sezione C è bipartita in antecedente e conseguente. Quello che si può notare è la tendenza di Ravel a bipartire ogni singola sezione del brano: accade con la bipartizione di A tra il campo pentatonico ed ottatonico, in B con lo spazio armonico del 7-34 e della settima di dominante di Fa, con la bipartizione di C e la sua strutturazione a forma periodica. I ritorni di B' e A' presentano invece una struttura monopartita, presumibilmente per via della loro funzione di ripresa, nell'ottica di una generale economia del materiale musicale.

Conclusioni

L'obiettivo della tesi era lo studio analitico dell'op. 43 *Miroirs* di Maurice Ravel. L'indagine condotta nel presente elaborato si è posta come primo obiettivo quello di ricostruire le modalità attraverso cui, nello stile compositivo del compositore, si realizza la sintesi di differenti sistemi musicali. Ravel non abbandona mai del tutto la sintassi tonale tardo-ottocentesca, ma la integra con ampio uso di accordi quartali e di sistemi scalari di matrice extraeuropea (ottatonismo, esatonismo, pentatonismo). A questi elementi Ravel affianca inoltre, nella propria scrittura, l'impiego di scale 'modali' difettive, non sempre corrispondenti ai modi ecclesiastici, ma anche caratterizzate da successioni intervallari adattate alle esigenze estetiche del compositore. Le singole configurazioni scalari vengono così sottoposte a modifiche selettive, assumendo di volta in volta una specifica funzione espressiva e contribuendo alla definizione di un differente «colore» sonoro. Gli strumenti con cui viene attuata questa sintesi sono l'interpolazione di parti di collezioni all'interno di un diverso sistema armonico (un'interpolazione ottatonica all'interno di un'armonia nel modo maggiore), la sovrapposizione di strati contrappuntistici facenti parte di diverse scale, e l'utilizzo di subset che, essendo formati da note appartenenti a collezioni multiple, permettono di spostarsi liberamente tra le varie collezioni. La *finalis*, o centro, è il pilastro su cui è possibile erigere questa sintesi: spesso viene posta al basso, come pedale, e da essa vengono costruite le diverse collezioni che andranno a formare l'armonia dei brani. La tradizionale sintassi tardo-ottocentesca viene ulteriormente indebolita attraverso la defunzionalizzazione di aggregati tipici della tradizione tonale, quali le settime e none di dominante e II specie, impiegati principalmente per il loro valore timbrico e intervallare, e spesso posti in contrasto tra loro in ragione del differente colore sonoro prodotto. La sensibile viene utilizzata secondo una logica ambivalente: assolve raramente al tradizionale ruolo di risoluzione sulla tonica, mentre in numerosi casi tale funzione tensiva viene deliberatamente negata, privando la sensibile della sua consueta direzionalità. Il rapporto Tonica-Dominante diventa quindi soltanto *uno* degli strumenti utilizzati dal compositore per i propri fini estetico-compositivi. Su questo solco si associa l'uso del VII grado naturale, ereditato con grande probabilità dallo stile di Fauré, di cui Ravel fu allievo.

All'interno della tesi si è approfondito il concetto di *oggetto discreto*, ipotizzando che Ravel utilizzasse determinate cellule musicali nell'atto di discrezionare parti di realtà, quali oggetti fisici, suoni, o *ᾠδή* (azioni, fatti, movimento). Gli oggetti discreti vengono impiegati attraverso la tecnica del montaggio all'interno della composizione in modo da ricreare immagini mimetiche, legate generalmente al titolo della composizione. In *Oiseaux tristes* si può osservare come il brano sia derivato dall'utilizzo, la riproposizione e la manipolazione di diversi oggetti discreti, la cui interazione tra loro costruisce l'intera essenza della composizione. Lo stesso si può osservare ne *La Vallée des cloches*, in cui attraverso la tecnica del montaggio il brano prende forma attraverso la disposizione di questi ultimi. Questa tecnica ricorre ampiamente nei *Miroirs*, con la sola eccezione di *Alborada del gracioso*, dove, pur essendo comunque presente, assume un ruolo più 'marginale', contribuendo principalmente a conferire alla composizione una caratterizzazione sonora di impronta spagnola. In questo caso, infatti, la costruzione del brano non sembra fondarsi sul principio dell'oggetto discreto.

Maurice Ravel considerava i *Miroirs* «una raccolta di brani per pianoforte che segna nella mia evoluzione armonica un punto di svolta tanto considerevole da sconcertare i musicisti fino ad allora più assuefatti alla mia maniera»¹⁵¹. A legare i diversi brani è una chiara urgenza mimetica: il desiderio di ricreare in musica un quadro, una storia o un frammento di vita. *Miroirs*, più che una suite, è un album di fotografie. Ciascuno dei brani della raccolta rappresenta un mondo compositivo a sé stante, e risponde a soluzioni e istanze proprie della singola composizione. *Noctuelles* è caratterizzato maggiormente dall'uso del cromatismo, dall'eredità romantica e dalla tecnica dell'interpolazione; in *Oiseaux tristes* e *La Vallée des cloches* si osserva la summa della tecnica del montaggio musicale raveliano; *Une Barque Sur l'Océan* porta con sé marcate influenze di Debussy dovute alla tecnica della duplicazione; infine, *Alborada del gracioso* ricrea con le proprie sonorità popolari e modali la rappresentazione immaginifica che il compositore aveva dei Paesi Baschi.

All'interno del mio elaborato, ho tentato di dare una lettura organica dell'enigma armonico compositivo costituito dai *Miroirs*. La suite, così come gran parte della produzione di Ravel, si inserisce nel repertorio *post-tonale*, così definito dal gruppo di ricerca della Fondazione Cini nel volume *Studi sull'armonia post-tonale: 1910–1940*.¹⁵² Lo studio analitico della musica post-

¹⁵¹ ORENSTEIN (2018), p. 3.

¹⁵² BORIO (2025), p.8.

tonale costituisce un ambito della musicologia ancora relativamente giovane, e in continua definizione. È proprio all'interno di questo filone di ricerca che si colloca il presente elaborato, nella consapevolezza che, nonostante la vastità della letteratura critica dedicata a Ravel, rimangano ancora numerosi aspetti della sua opera da indagare e interpretare. Ravel fu uomo dal multiforme stile, innamorato di ogni forma d'arte e mosso da insaziabile curiosità. Nel prosieguo della sua vita non cessò mai di arricchire il proprio bagaglio di utensili e tecniche con le novità offertagli dal mondo: negli anni seguenti al 1905 verrà travolto dalla passione per il *blues*, immergendosi appieno nelle armonie americane e integrandole nella sua sintesi di sistemi musicali. Come tutti i grandi autori del Novecento, esiste *un* Ravel ogni dieci anni, ed ognuno di essi porta con sé il Ravel di ieri. Ognuno necessita di essere studiato con la consapevolezza che ogni composizione recherà con sé nuove istanze espressive, e sfide analitiche.

Tavola delle abbreviazioni

b.= Battuta.

bb.= Battute.

5-35= Collezione pentatonica.

6-35= Collezione esatonica.

Esa-0= do-re-mi-fa $\sharp$ -sol $\sharp$ -la $\sharp$

Esa-1= do $\sharp$ -re $\sharp$ -mi $\sharp$ -sol-la-si

7-33= Scala maggiore locria.

8-28= Collezione ottatonica

Otta-0= 0-1-3-4-6-7-9-10 $\rightarrow$ do-do $\sharp$ -re $\sharp$ -mi-fa $\sharp$ -sol-la-la $\sharp$.

Otta-1= 1-2-4-5-7-8-10-11 $\rightarrow$ do $\sharp$ -re-mi-fa-sol-sol $\sharp$ -la $\sharp$ -si.

Otta-2= 2-3-5-6-8-9-11-12 $\rightarrow$ re re $\sharp$ fa fa $\sharp$ sol $\sharp$ la si do.

Classe di altezza: individua un gruppo di note aventi lo stesso nome. La classe di altezze Sol, ad esempio, contiene tutte le altezze denominate Sol, indipendentemente dal registro in cui vengono scritte o suonate. La possibilità di operare questa astrazione rispetto alle note reali di un pezzo si basa, oltre che sul principio dell'equivalenza delle ottave, anche su quello dell'equivalenza enarmonica. Mentre infatti nella musica tonale Fa $\sharp$ ha un significato ed una funzione completamente diversi da quelli della nota Sol $\flat$, nella musica atonale le note enarmoniche di solito sono equivalenti anche dal punto di vista funzionale e strutturale. Grazie all'applicazione di questi due principi, ogni altezza che compare in partitura appartiene ad una, ed una sola, delle dodici classi di altezze che compongono la scala cromatica.

Esempio: 0= si $\sharp$, do, re $\flat\flat$

Classe intervallare

Una classe di intervalli è un raggruppamento di intervalli equivalenti fra loro. La definizione di questo concetto è basata su tre presupposti fondamentali:

1. Nella musica post-tonale non c'è alcuna necessità di utilizzare denominazioni diverse per intervalli della stessa ampiezza, come ad esempio la terza maggiore e la quarta diminuita. Onde evitare ambigui riferimenti alla tonalità, è preferibile abbandonare le denominazioni tradizionali e rappresentare un intervallo calcolando semplicemente il numero di semitoni che separano la prima nota dalla seconda. Pertanto, gli intervalli do-mi e do-fa $\flat$ verranno ambedue rappresentati con il numero 4, e così via;
2. Un intervallo contenuto nell'ambito di un'ottava può essere considerato equivalente a tutti i suoi possibili intervalli composti, e cioè a quegli intervalli ottenuti sommando una o più ottave all'intervallo dato. Pertanto, l'intervallo do-mi (terza maggiore) è equivalente a do-mi, (decima maggiore). In termini numerici, si ha:

do-mi, = 4 semitoni

do-mi, =16 semitoni

La teoria degli insiemi, fondata su un sistema a modulo 12, consente di evidenziare la relazione di equivalenza fra questi due intervalli sottraendo il numero 12

(corrispondente all'ottava) al secondo intervallo. Nel nostro caso, si ha: $16-12=4$. Di

conseguenza, i dodici intervalli contenuti nell' ambito di un'ottava verranno rappresentati con i numeri interi da 0 ad 11 e denominati intervalli di classi di altezze;

3. Esiste una relazione molto stretta fra un intervallo ed il suo rivolto: la teoria degli insiemi considera tutti gli intervalli più grandi di 6 (tritono) equivalenti al loro rivolto, ovvero al loro complemento rispetto all'ottava. Di conseguenza, l'intervallo do-mi, (terza maggiore) è equivalente non solo a do-mi, (decima maggiore), ma anche a do-mi, (sesta minore). In termini numerici, si hanno le seguenti relazioni di equivalenza: $0=0$ $1=11$ (la 2^* min. è equivalente alla 7 magg.) $2=10$ (la 2^* magg. è equivalente alla 7^a min.) $3=9$ (la 3^* min. è equivalente alla 6 magg.) $4=8$ (la 3^a magg. è equivalente alla 6^* min.) $5=7$ (la 4^* giusta è equivalente alla 5^* giusta) $6=6$ (il tritono è equivalente a se stesso) In base a queste relazioni di equivalenza possiamo rappresentare qualsiasi intervallo utilizzando solo i numeri interi da 1 a 6 (omettendo per motivi pratici la classe 0), poiché ogni intervallo superiore a 6 è equivalente al suo rivolto. Queste considerazioni preliminari ci consentono di introdurre la seguente definizione: Una classe di intervalli rappresenta un raggruppamento costituito da un intervallo, dal

suo rivolto (ovvero, dal suo complemento rispetto all'ottava) e dai suoi composti d'ottava [SIMMS 1993, 123].¹⁵³

C.I= Classe intervallare

T=Tono.

ST=Semitono.

Le note in pedice sono numerate secondo la notazione scientifica:

do centrale=do₄

¹⁵³ Pasticci (1995), p. 32

Bibliografia

- AGLIOTTI, Simonetta. 2016. *Ravel e le note blue: Il jazz e Parigi*. Lucca, Libreria Musicale Italiana.
- ANTOKOLETZ, Elliott. 1984. *The music of Béla Bartók: A study of tonality and progression in twentieth-century music*. Berkeley, University of California Press.
- BAUR, Steven. 1999. *Ravel's 'Russian' period: Octatonicism in his early works, 1893–1908*, «Journal of the American Musicological Society» 52(3), pp. 531–592.
- BERGER, Arthur. 1963. *Problems of pitch organisation in Stravinsky*, «Perspectives of New Music» II/1, pp. 11–42.
- BHOGAL, Gurinder Kaur. 2011. *Not just a pretty surface: Ornament and metric complexity in Ravel's piano music*, in *Unmasking Ravel: New perspectives on the music*, edited by P. Kaminsky, Rochester, University of Rochester Press, pp. 272–305.
- BORIO, Gianmario. 2004. *Segno e suono. Sulle funzioni della scrittura per la rappresentazione del pensiero musicale*, in *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, a cura di G. Borio, Pisa, ETS, pp. 7–29.
- BORIO, Gianmario. 2025. *Armonia post-tonale in prospettiva storica*, in *Studi sull'armonia post-tonale: 1910-1940*, a cura di G. Borio, Venezia, Fondazione Giorgio Cini Online Publishing - Istituto per la Musica, pp. 8–16.
- CAPLIN, William Earl. 1998. *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*. Oxford, Oxford University Press.
- CHUNG, Hae Eun. 2021. *Hearing in time: Bergsonian concepts of time in Maurice Ravel's L'Heure espagnole*. New Haven, Yale University.
- DAHLHAUS, Carl. 2016. *Frase e periodo: Per una teoria della sintassi musicale*, «Musica/Realtà» 109, pp. 81–99.
- DAL MOLIN, Paolo. 2025. «...une structuration plurielle de l'espace sonore». *Assunti fondamentali ed esempi da "Par les rues et par les chemins" (Ibéria) di Claude Debussy*, in

Studi sull'armonia post-tonale: 1910-1940, a cura di G. Borio, Venezia, Fondazione Giorgio Cini Online Publishing - Istituto per la Musica, pp. 18-57.

DE LA MOTTE, Diether. 1988. *Manuale di armonia*. Firenze, La Nuova Italia.

De Saussure, Ferdinand. 1968. *Corso di linguistica generale*. Bari, Laterza.

FORTE, Allen. 1973. *The structure of atonal music*. New Haven, Yale University Press.

FORTE, Allen. 1991. *Debussy and the octatonic*, «Music Analysis» 10(1/2), pp. 125-169.

FULCHER, Jane F. 2001. *Speaking the Truth to Power: The Dialogic Element in Debussy's Wartime Compositions*, in *Debussy and his World*, edited by J. F. Fulcher, Princeton, Princeton University Press, pp. 203-232.

GIANNETTA, Domenico. 2012. *Le transizioni modali nella musica di Claude Debussy*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale» 18(1), pp. 29-46.

GIANNETTA, Domenico. 2023. *Tecniche per l'analisi della musica post-tonale*. Lucca, Libreria Musicale Italiana.

Gracioso, in *Enciclopedia on line*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, s.d., <https://www.treccani.it/enciclopedia/gracioso/>.

HANSON, Howard. 1960. *Harmonic materials of modern music*. New York, Appleton-Century-Crofts.

HARTKE, Stephen Paul. 1982. *Comparative aspects of the treatment of the harmonic envelope in the first movements of Debussy's String Quartet in G minor and Ravel's String Quartet in F major*. Santa Barbara, University of California.

HOWAT, Roy. 2000. *Ravel and the piano*, in *The Cambridge companion to Ravel*, edited by D. Mawer, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 71-96.

HOWAT, Roy. 2009. *The art of French piano music: Debussy, Ravel, Fauré, Chabrier*. Oxford, Oxford University Press.

HUEBNER, Steven. 2011. *Ravel's poetics: Literary currents, classical takes*, in *Unmasking Ravel: New perspectives on the music*, edited by P. Kaminsky, Rochester, University of Rochester Press, pp. 9-40.

JHANG, Leigh. 1994. *Maurice Ravel's Miroirs: An analytical study of harmony and tonal structure*. Austin, University of Texas.

KELLY, Barbara L. 2000. *History and homage*, in *The Cambridge companion to Ravel*, edited by D. Mawer, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 30–53.

FYR, Kyle. 2020. *Mapping Ravel's "La Vallée des cloches"*, «Music Theory Online» XXVI/4, Novembre, <https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.4/mto.20.26.4.fyr.html> (consultato il 18 agosto 2026).

KO, Eunbyol. 2007. *Music and Image : A Performer's Guide to Maurice Ravel's Miroirs*. Cincinnati, University of Cincinnati.

LESURE, François e NICHOLS, Roger (1987), *Debussy Letters*. Cambridge, Harvard University Press.

LOCANTO, Massimiliano. 2025. «Ascolto armonicamente, compongo verticalmente». *Osservazioni sui principi costruttivi dell'armonia di Stravinskij*, in *Studi sull'armonia post-tonale: 1910-1940*, a cura di G. Borio, Venezia, Fondazione Giorgio Cini Online Publishing - Istituto per la Musica, pp. 120-162.

LOUVIER, Alain. 2001. *Gédalge, André*, «Grove Music Online» s.v.

MAWER, Deborah. 2000. *Musical objects and machines*, in *The Cambridge companion to Ravel*, edited by D. Mawer, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 47–70.

MCCARREY, John Scott. 2006. *Performance and analysis in practice: A study of Maurice Ravel's Valses nobles et sentimentales, Miroirs, and Gaspard de la nuit*. York, University of York.

MURDOCH, Héloïse Marie. 2007. *Ravel's Miroirs: Text and Context*. Johannesburg, University of the Witwatersrand.

NICHOLS, Roger. 1987. *Ravel remembered*. Londra, Faber and Faber.

ORENSTEIN, Arbie. 1991. *Ravel: Man and musician*. New York, Dover.

ORENSTEIN, Arbie. 2003. *A Ravel reader: correspondence, articles, interviews*. Mineola, Dover Publications.

- ORENSTEIN, Arbie - Restagno, Enzo. 2018. *Ravel: Scritti e interviste*. Torino, EDT.
- ORLEDGE, Robert. 2000. *Evocations of exoticism*, in *The Cambridge companion to Ravel*, edited by D. Mawer, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 27–46.
- PASLER, Jann. 2001. *Les Apaches*, «Grove Music Online» s.v.
- PERSICHETTI, Vincent. 2009. *Armonia del ventesimo secolo*. Milano, Guerini Scientifica.
- PERSICHETTI, Vincent. 1961. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York, W. W. Norton & Company.
- POE, Edgar Allan. 2012. *La filosofia della composizione*. Milano, La Vita Felice.
- PUSTIJANAC, Ingrid. 2025. *I molteplici volti dell'armonia bartókiana tra cromatismo e diatonismo*, in *Studi sull'armonia post-tonale: 1910-1940*, a cura di G. Borio, Venezia, Fondazione Giorgio Cini Online Publishing - Istituto per la Musica, pp. 192-216.
- RATZ, Erwin. 1973. *Einführung in die musikalische Formenlehre*. Vienna, Universal Edition.
- RAVEL, Maurice. 1913. *Fervaal—Poème et musique de Vincent d'Indy*, «Comoedia Illustré» s.n.
- RAVEL, Maurice. 1998. *Lettere*. Torino, EDT.
- RESTAGNO, Enzo. 2009. *Ravel e l'anima delle cose*. Milano, Il Saggiatore.
- ROLAND-MANUEL, Alexis. 1938. *Une esquisse autobiographique de Maurice Ravel*, «La Revue Musicale» 19(187), pp. 17–23.
- ROLAND-MANUEL, Alexis. 1947. *Maurice Ravel*. Londra, Dennis Dobson.
- RUSSOM, Philip Wade. 1985. *A theory of pitch organization for the early works of Maurice Ravel*. New Haven, Yale University.
- RUWET, Nicolas. 1983. *Linguaggio, musica, poesia*. Torino, Einaudi.
- SCHMITZ, Elie Robert. 2014. *The piano works of Claude Debussy*. Mineola, Courier Dover Publications.
- SCHÖNBERG, Arnold. 1967. *Fundamentals of musical composition*. Londra, Faber and Faber.

- SMITH, Richard Langham. 2000. *Ravel's operatic spectacles: l'Heure and l'Enfant*. in *The Cambridge companion to Ravel*, edited by D. Mawer, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 249-268.
- STRAUS, Joseph Nathan. 2000. *Introduction to post-tonal theory*. Upper Saddle River, Prentice Hall.
- TARUSKIN, Richard. 1996. *Stravinsky and the Russian traditions*. Berkeley, University of California Press.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel. 2002. *Lord of the rings*. Londra, HarperCollinsPublishers.
- VAN DEN TOORN, Pieter C. - Tymoczko, Dmitri. 2003. *Stravinsky and the octatonic: The sounds of Stravinsky*, «Music Theory Spectrum» 25(1), pp. 167–202.
- VENTURINI, Paolo. 2022. *Scale modali difettive nell'opera di Ravel*, in *L'epoca dell'inaudito*, a cura di Egidio Pozzi, Roma, Editoriale Anicia, pp. 103–122.