

# /SUM

sabato 30 maggio 2015 \_ 17.30  
aula magna \_csi

entrata libera



**conservatorio della svizzera italiana**

scuola universitaria di musica | musikhochschule | haute école de musique

**SUPSI**

Scuola universitaria professionale  
della Svizzera italiana

recital per il conseguimento del master of arts in music performance

**alice baccalini** \_pianoforte

classe di pianoforte di nora doallo

# Alice Baccalini

Alice Baccalini, nata nel 1992, diplomata a 15 anni con dieci e lode, ha studiato con Franco Scala, Lev Natochenny, Nune e Tatevik Hairepetjan ed Elisso Virsaladze.

Attualmente si sta perfezionando nella classe di Nora Doallo al Conservatorio della Svizzera italiana a Lugano al fine di conseguire il Master of Arts in Music Performance.

Ha partecipato a masterclass con Vladimir Ashkenazy, Paul Badura-Skoda, Andrea Lucchesini, Gonzalo Soriano, Marcello Abbado, Cédric Pescia, Riccardo Risaliti, Zoltán Kocsis, Steven Spooner, Daive Cabassi e Lilya Zilberstein.

Nel 2011 ha vinto il primo premio al XXI Concorso Internazionale della Società Umanitaria ed è stata invitata a suonare *Gymnopédie* di E. Satie al Teatro alla Scala.

Dal 2011 Alice insegna pianoforte alla Scuola di Musica Cluster di Milano.

Ha esordito a 10 anni nella Sala Verdi del Conservatorio di Milano per la Società dei Concerti. Da allora ha tenuto diversi recital e concerti con l'orchestra, sia in Italia che all'estero.

**J. Brahms**  
1833 – 1897

**Variazioni e Fuga su un tema di Händel**  
in Si<sup>b</sup> Maggiore op. 24

**M. Ravel**  
1875 – 1937

**Gaspard de la nuit**  
*Ondine*  
*Le Gibet*  
*Scarbo*

# Venticinque variazioni e fuga in si bemolle maggiore op. 24

su un tema di Georg Friedrich Händel

**Musica:** Johannes Brahms

1. Tema: Aria (si bemolle maggiore)
2. Variazione I. Più vivo (si bemolle maggiore)
3. Variazione II. Animato (si bemolle maggiore)
4. Variazione III. Dolce, scherzando (si bemolle maggiore)
5. Variazione IV. Risoluto (si bemolle maggiore)
6. Variazione V. Espressivo (si bemolle minore)
7. Variazione VI. Sempre misterioso (si bemolle minore)
8. Variazione VII. Deciso, con vivacità (si bemolle maggiore)
9. Variazione VIII. Deciso, con vivacità (si bemolle maggiore)
10. Variazione IX. Poco sostenuto (si bemolle maggiore)
11. Variazione X. Allegro energico (si bemolle maggiore)
12. Variazione XI. Moderato, dolce espressivo (si bemolle maggiore)
13. Variazione XII. L'istesso tempo (si bemolle maggiore)
14. Variazione XIII. Largamente ma non troppo (si bemolle minore)
15. Variazione XIV. Sciolto (si bemolle maggiore)
16. Variazione XV. (si bemolle maggiore)
17. Variazione XVI. (si bemolle maggiore)
18. Variazione XVII. Più mosso (si bemolle maggiore)
19. Variazione XVIII. (si bemolle maggiore)
20. Variazione XIX. Leggero e vivace ma non troppo (si bemolle maggiore)
21. Variazione XX. Andante (si bemolle maggiore)
22. Variazione XXI. Vivace (sol minore)
23. Variazione XXII. Alla musette (si bemolle maggiore)
24. Variazione XXIII. Vivace (si bemolle maggiore)
25. Variazione XXIV. (si bemolle maggiore)
26. Variazione XXV. Allegro (si bemolle maggiore)
27. Fuga (si bemolle maggiore)

Le *Variazioni su un tema di Händel* furono pubblicate nel 1862. Il 7 dicembre 1861 erano state eseguite ad Amburgo, per la prima volta, da Clara Schumann; in una lettera di Clara alla figlia Marie, del 3 novembre 1861, troviamo scritto: «Johannes ha scritto alcune bellissime cose e delle variazioni che mi hanno

proprio deliziata, piene di genio e con una fuga alla fine che combina abilità ed ispirazione in una maniera di cui raramente ho visto l'eguale. Sono spaventosamente difficili, ma le ho quasi imparate; sono dedicate "a una cara amica", e tu puoi immaginare quale gioia mi dà il fatto ch'egli abbia pensato a me mentre scriveva queste magnifiche variazioni».

Le *Händel Variationen* presentano enormi difficoltà di esecuzione (la stessa Clara si lamentava per la fatica fisica imposta dall'esecuzione di questa composizione) anche se queste difficoltà non sono mai fini a se stesse. In ognuna di queste variazioni Brahms ricerca un clima poetico o sentimentale, uno scopo e una necessità soltanto espressivi. In tal senso le *Händel Variationen* si contrappongono alle *Variazioni su un tema di Paganini* che Brahms scriverà in seguito, nelle quali cercherà sistematicamente di sperimentare le risorse della tastiera.



Johannes Brahms

Händel stesso aveva tratto alcune variazioni da quest'*Aria*, ma in dimensioni ridotte: cinque soltanto, per allieve poco esercitate, a quanto pare, e per giunta con i mezzi limitati delle tastiere di quel tempo.

Il riferimento a Händel, presentato già nel titolo, rende immediatamente evidente quel gusto della ricerca antiquaria che appartiene a tutta la seconda metà del secolo XIX, ma che acquista in Brahms una valenza del tutto peculiare.

L'esecuzione della *Passione secondo Matteo* di Bach, promossa e curata da



Georg Friedrich Händel

Mendelssohn nel 1829 a Berlino, viene assunta in genere come data chiave della scoperta della "Storia", ossia dell'idea che la musica del passato può rivivere nel tempo presente sfuggendo all'oblio e restituendo stimoli di volta in volta rinnovati. Brahms fu però un compositore che guardò alla storia musicale in modo personale e sistematico, con un attento studio di manoscritti nelle

biblioteche, sia per trarne le radici di un'arte "tedesca", sia per assimilarne principi di costruzione e di scrittura da attualizzare, non da rinnegare. Il nome di Händel, in particolare, venerato da Mozart e Beethoven, valeva come modello alternativo a quello di Bach. Le tracce di entrambi i grandi maestri del barocco si ritrovano nelle *Variazioni op. 24*, sia per il fatto che esse ricalcano l'austera

severità della musica strumentale barocca, sia per la scelta di chiudere la raccolta con un'imponente fuga.

Il tema scelto dall'autore è un'Aria tratta dalla prima delle tre *Lezioni* per clavicembalo che Händel aveva composto per la figlioletta del principe di Galles. Si tratta di un tema nudo ed essenziale, dalla struttura regolare, dunque ideale per essere sottoposto alle rielaborazioni più complesse: due gruppi di quattro misure ripetuti due volte, disegno melodico che si muove con andamento costante, quadratura nella condotta del basso, proporzione e simmetria nella distribuzione di figure ornamentali e figure ritmiche.

Per quel che riguarda le variazioni, colpisce la varietà di ritmi e di colori, che fa apparire l'opera più breve di quanto non sia in realtà, se si considera che per i venticinque minuti necessari all'esecuzione si rimane quasi sempre nella stessa tonalità. L'intera opera è scritta in si bemolle maggiore, fatta eccezione per i numeri 5, 6 e 13, in si bemolle minore, e per il numero 21 in sol minore. Eppure non si avverte alcuna monotonia.

Le prime quattro variazioni possono essere considerate come parti di un gruppo omogeneo: la prima, "Più vivo", prolunga il tema con una leggera accelerazione e dà sin dall'inizio quest'impressione di dinamismo che si conserverà lungo tutta l'opera. La seconda, "Animato", scivola, con un elemento cromatico interno, su delle terzine di crome, in contrasto con il ritmo binario della precedente variazione. La terza, "Dolce, scherzando", rimane fedele al tema, presentandolo solo con una deformazione ritmica, sincopata, che gli conferisce una nuova fisionomia. La quarta, "Risoluto", accentua ancora la deformazione ritmica, ma torna alla scansione binaria dell'inizio, con le semicrome marcate e le sonore ottave in staccato.

La quinta, "Espressivo", in si bemolle minore, contrasta con la precedente: dopo l'abilità e il ritmo, ecco la poesia e la melodia. Su un ondeggiante accompagnamento di semicrome della mano sinistra, la melodia della mano destra utilizza il tema privilegiando stavolta gli elementi ornamentali, che vengono così a far parte della melodia stessa. La sesta variazione, "Sempre misterioso", ancora in si bemolle minore, prolunga e amplia la precedente, utilizzando la stessa formula melodica di carattere elegiaco. Non abbiamo più, come prima, una melodia accompagnata, ma un canone all'ottava nella prima sezione, e un canone per moto contrario nella seconda.

Dopo questo gruppo di due, ecco un'altra coppia di variazioni che si completano. La settima, "Deciso, con vivacità", di nuovo in si bemolle maggiore,

contiene un'evocazione di quattro corni ed è essenzialmente ritmica. L'ottava variazione, "Sullo stesso ritmo", ma più leggera, meno massiccia, si snoda su un pedale, prima di tonica, poi di dominante, che costituisce l'asse portante del pezzo, e il cui ritmo, dal carattere militare, evoca nella mano sinistra il suono della tromba.

Dopo un punto con corona, la nona variazione, "Poco sostenuto", ha un curioso carattere essenzialmente armonico, dalla scrittura molto elaborata nonostante l'apparente semplicità. Il tema vi compare al basso, ma sensibilmente modificato. La decima, "Allegro energico", è un capriccio brillante pieno di fantasia, che con i suoi bruschi cambiamenti di ottava anticipa già alcune delle *Variazioni su un tema di Paganini*.

L'undicesima, "Moderato, dolce espressivo", per la sua scrittura pianistica richiama un po' l'inizio dell'*Andante* della *Sonata* op. 5. Si tratta di un contrappunto a tre parti in cui viene impiegata un'inversione del tema. Ma non si tratta di un freddo artificio: al contrario, è una variazione molto graziosa, dal carattere poetico, incentrata su una lieve frase della voce superiore, che evoca il suono di un flauto. La dodicesima, "L'istesso tempo", è da considerare collegata con la precedente, essendone insieme il prolungamento e il completamento. Un delicato disegno di semicrome alla mano destra prosegue quel canto di flauto già ascoltato. Il basso, preso dall'armonia del tema, si comporta come se si trattasse di due corni.

La tredicesima, "Largamente ma non troppo" in si bemolle minore, è un episodio lento, espressivo e nobile, in cui le seste e gli abbellimenti alla mano destra evocano il violino degli zingari, mentre i grandi accordi arpeggiati alla mano sinistra tengono il ritmo, sottolineando il fraseggio. Questo brano, dall'andamento fiero, fa pensare al preludio lento delle *czardas*, cui segue sempre un episodio dal ritmo indiavolato. Ed ecco infatti il movimento rapido nella quattordicesima variazione, "Sciolto", dal carattere di sfrenata danza zingana, che torna al si bemolle maggiore. Abbiamo così, in queste due variazioni, una sorta di *czardas* in miniatura.

Il barocchismo torna a imporsi nel successivo gruppo di quattro variazioni, che procede secondo un'evoluzione coerente. La quindicesima è una variazione armonica che si appoggia sulla tonica e sulla dominante del tema, e che richiama motivi di fanfara, tratti dagli elementi ornamentali del tema stesso. La sedicesima ne costituisce il prolungamento, riprendendo la stessa formula dominante-tonica, ma con abbellimenti più finemente lavorati. La diciassettesima, "Più mosso", è una continuazione delle due precedenti per il



modo in cui la mano destra disegna - come in pizzicato - degli arabeschi discendenti prendendo come base la dominante e la tonica, mentre la mano sinistra garantisce un sostegno armonico, pure plasmato melodicamente, tratto dalla frase del tema. Lo stesso accade nella diciottesima variazione, ma qui gli arabeschi discendenti di semicrome passano dalla mano destra alla sinistra, mentre l'elemento armonico-melodico passa dalla sinistra alla destra: uno scambio che si effettua in ogni misura del brano. Questo scambio è organizzato con tanta ingegnosità e leggerezza da dare l'impressione che una terza mano si sia insinuata sulla tastiera durante il pezzo.

Con la diciannovesima "Leggiero e vivace (ma non troppo)" troviamo un cullante ritmo di siciliana (6/8), quindi un movimento in teoria poco veloce; ma Brahms indica "vivace"; è un movimento ricco di grazia e di fascino poetico, dal sapore appena arcaico.

La ventesima è un "Andante" dal carattere espressivo triste. Il tema, esposto in accordi dalla mano destra, procede cromaticamente, mentre alla mano sinistra toccano delle ottave, pure su disegno cromatico, che procedono per moto contrario. Questa progressione armonica degli accordi da un lato riassume l'esperienza del pianismo romantico, dall'altra guarda già al wagnerismo. La ventunesima, "Vivace" in sol minore, è un episodio di divertimento, con arpeggi alla Mendelssohn. La ventiduesima, "Alla musette" (ritorno in si bemolle maggiore), è un'affascinante musica di *Glockenspiel* che fa pensare allo strumento magico di Papageno.

Le ultime tre variazioni costituiscono un *climax* tecnico-espressivo perfettamente calibrato. La ventitreesima, "Vivace" in 12/8, è una variazione puramente pianistica, in cui le due mani dialogano su terzine in staccato. La stessa cosa avviene nella ventiquattresima, in cui le risposte si scambiano velocemente su grandi arcate di semicrome in legato.

La venticinquesima e ultima variazione rivela una affinità strettissima con l'ottava dell'opus 21 n. 1: ne riprende esattamente la formula ritmica e la scrittura alternata tra le due mani. È un "Allegro" potente, gioioso, robusto e barbaro, che conduce trionfalmente alla fuga.

Questa, ampiamente sviluppata, è trattata per molti aspetti con grande libertà. Il soggetto è tratto dalle prime quattro note del tema (si bemolle, do, re, mi bemolle) raggruppate in due motivi di serrate semicrome. Le quattro entrate avvengono in quest'ordine: contralto-soprano-basso-tenore. Queste entrate hanno luogo in modo rigorosamente accademico; ma subito dopo Brahms si

prende la libertà necessaria a edificare questo gigantesco monumento che, in poche pagine, deve servire da contraltare a una serie non meno gigantesca di variazioni. Il compositore vi riversa con virtuosismo - per nulla scolastico - tutti i tesori della sua scienza contrappuntistica, e tutto il suo istinto di musicista nordico: inversioni, aumentazioni, diminuzioni, rivolti, e così via. Tutto l'arsenale è presente, pur conservando il pezzo quella vitalità e quel dinamismo che contrassegnano ogni pagina dell'*opus 24*.

«Si vede che cosa si può fare ancora nelle vecchie forme quando arriva chi le sa trattare», aveva detto Richard Wagner ascoltando le *Variazioni op. 24* nell'esecuzione dello stesso autore, nel 1864; un complimento che all'epoca poteva sembrare equivoco, dalle labbra dell'esponente di punta della corrente neotedesca, e che involontariamente coglieva nel segno, attribuendo all'indagine storicistica di Brahms la capacità di inverarsi in capolavori che affrontavano e risolvevano le tematiche cruciali del dibattito musicale del secondo Romanticismo.

## Gaspard de la nuit

*Tre poemi per pianoforte da Aloysius Bertrand*

**Musica:** Maurice Ravel

1. Ondine - Lent (do diesis maggiore)  
Dedica: Harold Bauer
2. Le gibet - Très lent (mi bemolle minore)  
Dedica: Jean Marnold
3. Scarbo - Modéré (si maggiore)  
Dedica: Rudolph Ganz

**Organico:** pianoforte

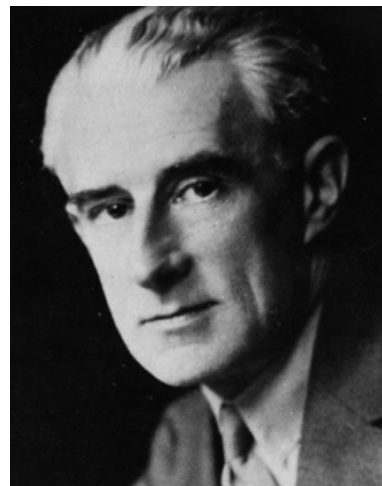
**Composizione:** Parigi, maggio - 5 settembre 1908

**Prima esecuzione:** Parigi, Salle Érard, 9 gennaio 1909

**Edizione:** Durand, 1909

Ravel scrisse nel 1908 il trittico pianistico intitolato *Gaspard de la nuit*, un'indicazione piuttosto enigmatica e strana, ma resa più comprensibile e chiara dal sottotitolo, "*Fantaisies a la manière de Rembrandt e Callot*", che fa pensare a visioni diaboliche e infernali.

Ravel trae ispirazione da alcuni poemetti in prosa apparsi postumi nel 1842 di Aloysius Bertrand, che Baudelaire considerò un precursore della poesia moderna; il libro è conosciuto con il nome di "*Histoires vermoulues et poudreuses du Moyen Age*" ("*Storie tarlate e polverose del Medio Evo*") e fu il pianista Ricardo Vines a segnalarlo all'amico Ravel, al quale piacevano simili argomenti e che era oltretutto un lettore e ammiratore di Edgar Allan Poe.



Quel che accomuna *Gaspard de la nuit* al clima della musica da camera francese è la ricerca di un effetto narrativo: la volontà di comunicare con il pubblico non solo attraverso il testo musicale, ma *Maurice Ravel* anche attraverso l'aggiunta di un testo scritto, verso il quale la musica vorrebbe svolgere un compito evocativo e descrittivo insieme, simbolista e naturalista.

Ravel per le prime esecuzioni fece riprodurre le poesie di Bertrand affinché il pubblico potesse leggerle e le antepose alla musica nell'edizione a stampa dello spartito.

**Ondine**, il primo dei tre brani, è il pezzo più descrittivo del trittico: evoca l'immagine di una ninfa lacustre mentre canta con l'intento di sedurre lo spettatore e condurlo ad esplorare le profondità del lago. Con le sue armonie "umide", con le sue scale che fanno pensare a rivoli di pioggia, Ravel rievoca il movimento dell'acqua, l'elemento naturale nel quale vive la ninfa, e si riallaccia a due suoi precedenti lavori: *Jeux d'eau* e *Une barque sur l'Océan*.

<b>Ondine</b>	<b>Ondina</b>
<p>...Je croyais entendre Une vague harmonie enchanter mon sommeil. Et près de moi s'épandre un murmure pareil Aux chants entrecoupés d'une voix triste et tendre.</p> <p><b>Charles Brugnot: Les deux Génies</b></p> <p>«Ecoute! - Ecoute! - C'est moi, c'est Ondine qui frôle de ces gouttes d'eau losanges sonores de ta fenêtre illuminée par les mornes rayons de la lune; et voici, en robe de moire la damé châtelaine qui contemple à son balcon la belle nuit étoilée et le beau lac endormi. «Chaque flot est une ondine qui nage dans le courant, chaque courant est un sentier qui serpente vers mon palais, et mon palais est bâti fluide, au fond du lac, dans la triangle du feu, de la terre et de l'air. «Ecoute! - Ecoute! - Mon père bat l'eau coassante d'une branche d'aulne verte, et mes soeurs caressent de leurs bras d'écume</p>	<p>«Ascolta, ascolta! Son io, l'Ondina che accarezza con le sue gocce le lastre sonore della tua finestra illuminata dai lividi raggi di luna; ed ecco in abito nero sul balcone la signora del castello che contempla la magnifica notte stellata, e il bel lago addormentato. Ogni flutto è un'ondina che nuota nella corrente e ogni corrente un sentiero che serpeggia verso il mio palazzo. Il mio palazzo è fluído, in fondo al lago, nel triangolo di fuoco, di terra e di aria. Ascolta, ascolta! Mio padre batte l'acqua che mormora con un ramo verde d'ontano e le mie sorelle caressano con braccia di schiuma</p>

*les fraîches îles d'herbes, de  
nénuphars et des glaïeuls, ou se  
moquent du saule caduc et barbu  
qui pêche à la ligne».*

*Sa chanson murmurée, elle me  
supplia de recevoir son anneau à  
mon doigt, pour être le roi des  
lacs.*

*Et comme je lui répondais que  
j'aurais une mortelle, boudeuse et  
dépitée, elle pleura quelques  
larmes, poussa en éclat de rire, et  
s'évanouit en giboulées qui  
ruisselèrent blanches le long de  
mes vitraux bleus.*

*le fresche isole d'erbe, di ninfea e  
di giuggiolo oppure scherzano con  
il salice folto e piangente che  
pesca alla lenza».*

*Dopo aver mormorato la sua  
canzone, l'Ondina mi pregò di  
infilare al dito il suo anello per  
diventare il re dei laghi.*

*Ma le risposi che amavo una  
donna mortale e Ondina,  
indispettita e stizzosa, pianse  
qualche lacrima, poi scoppiò a  
ridere e scomparve in uno scroscio  
di pioggia bianca che scorreva  
lungo i vetri azzurri della mia  
finestra.*

**Le gîbet**, ossia *La forca*, tende a riprodurre il macabro spenzolare dell'impiccato attraverso l'ossessiva ripetizione del pedale di si bemolle, ripetuto ben 258 volte, al quale Ravel prescrive un'amplessissima varietà di colorazioni espressive, in un'atmosfera sinistra, lugubre e quasi spettrale.

### **Le gîbet**

*Que vois-je remeur autour de ce  
gîbet?*

**Faust**

*Ah! ce que j'entends, serait-ce la  
brise nocturne qui glapit ou le  
pendu qui pousse un soupir sur la  
fourche patibulaire?*

*Serait-ce quelque grillon qui  
chante tapi dans la mousse et la  
lierre stérile dont par pitié se  
chasse le bois?*

*Serait-ce quelque mouche en  
chasse sonnante du cor autour de  
ces oreilles sourdes à la fanfare  
des hallali?*

### **Il patibolo**

*Ah! Ciò che ascolto è forse la  
brezza notturna che soffia o  
l'impiccato che geme sul patibolo?  
Forse è il grillo che canta nascosto  
nel muschio e nell'edera che  
pietosamente riveste la scorza  
degli alberi?*

*Forse è una mosca che va  
cacciando e suona il suo corno in  
quelle orecchie sorde alla fanfara  
gioiosa?*

*Forse è lo scarabeo che afferra nel*

*Serait-ce quelque escarbot qui  
cueille en son vol inégal un  
cheveu sanglant à son crâne  
chauve?*

*Ou bien serait-ce quelque  
araignée qui brode une demiaune  
de mousseline pour cravatte à ce  
col étranglé?*

*C'est la cloche qui tinte aux murs  
d'une ville, sous l'horizon, et la  
carcasse d'un pendu que rougit le  
soleil couchant.*

*suo volo ineguale un capello  
insanguinato strappato al cranio  
calvo?*

*O forse è un ragno che ricama  
mezza canna di mussolina attorno  
al collo strangolato per fargli una  
cravatta?*

*È la campana che rintocca fra le  
mura della città, laggiù  
all'orizzonte, è la carcassa  
dell'impiccato insanguinata dal  
sole morente.*

**Scarbo** describe un folletto notturno, inquieto e dispettoso, che appare e scompare guizzando di continuo, prendendosi gioco dello spettatore con burle e sberleffi. È il pezzo più trascendentale della raccolta: l'ambiguità di questo personaggio è resa dalla compresenza di due temi, uno di tre note, l'altro basato su una nota ribattuta, un re diesis.

La fantasia pianistica raveliana tocca le più audaci e spericolate combinazioni sonore, che servono ad esprimere la figura clownesca e deforme dello gnomo, con le sue piroette e le sue acrobazie. Dopo due terrificanti sezioni in crescendo, che culminano in un finale fragoroso, il brano termina con una chiusa sommessa.

### **Scarbo**

*Il regarda sous le lit, dans la  
cheminée, dans le bahut;  
personne. Il ne put comprendre  
par où il s'était introduit, par où il  
s'était évadé.*

### **Hoffmann: Contes nocturnes**

*Oh! que de fois je l'ai entendu et  
vu, Scarbo, lorsqu'à minuit la lune  
brille dans le ciel comme un écu  
d'argent sur une bannière d'azur*

### **Scarbo**

*Oh! quante volte l'ho sentito e  
veduto, Scarbo, quando la luna  
splende nel cielo di mezzanotte,  
simile ad uno scudo d'argento*

*semée d'abeilles d'or!  
Que de fois j'ai entendu  
bourdonner son rire dans l'ombre  
de mon alcôve, et grincer son  
ongle sur la soie des courtines de  
mon lit!*

*Que de fois je l'ai vu descendre du  
plancher, pirouetter sur un pied et  
rouler par la chambre comme le  
fuseau tombé de la quenouille  
d'une sorcière!*

*Le croyais-je alors évanoui? le  
nain grandissait entre la lune et  
moi comme le clocher d'une  
cathédrale gothique, un grelot d'or  
en branle à son bonnet pointu!*

*Mais bientôt son corp bleuissait  
diaphane comme la cire d'une  
bougie, son visage blêmissait  
comme la cire d'une lumignon, - et  
soudain il s'éteignait.*

*sopra una bandiera azzurra  
ricamata di api d'oro!*

*Quante volte ho sentito scoppiare  
il suo riso nell'ombra dell'alcova e  
stridere le sue unghie sulla seta  
delle cortine del mio letto!*

*Quante volte l'ho visto scivolare  
dal soffitto, piroettare su un piede  
e volteggiare per la stanza come  
un fuso caduto dall'arcolaio di una  
strega!*

*Lo credevo sparito, ma ecco che il  
nano diventava grande, proiettato  
come il campanile di una  
cattedrale, con il sonaglio d'oro in  
cima al berretto a punta!*

*Ma presto il suo corpo si faceva  
trasparente, diafano come la cera  
della candela; il suo viso  
impallidiva come la cera di un  
lucignolo e all'improvviso si  
spegneva.*

Basati su una tecnica pianistica di eccezionale raffinatezza e abilità, i tre brani di *Gaspard de la nuit* sembrano la prosecuzione diretta di quel descrittivismo estetico inaugurato da Ravel, sul pianoforte, già qualche anno prima con i *Miroirs*.

Ravel ha tenuto a precisare che con *Gaspard de la nuit* ha voluto fornire alla letteratura pianistica dei pezzi di un virtuosismo trascendente, che superassero in difficoltà *l'Isamey* di Balakirev, unanimemente considerato uno dei pezzi più ostici mai scritti. La padronanza tecnica che *Gaspard de la nuit* richiede all'esecutore è in effetti assoluta: alcuni passi particolarmente difficili richiedono la scrittura su tre righe. La raccolta è tuttora un difficile banco di prova anche per i pianisti più dotati.