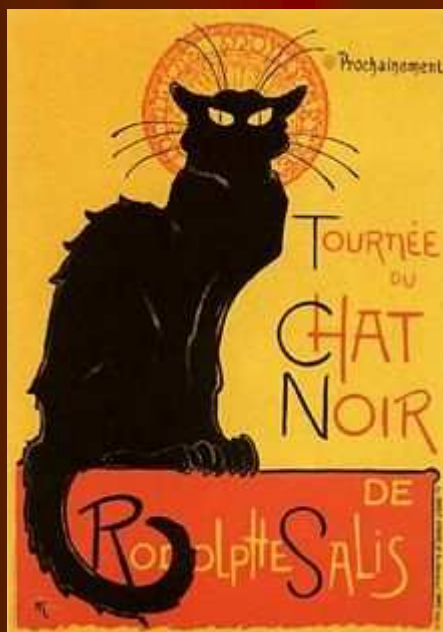


Alfred Eric Leslie Satie (1866-1925)

Ammesso al Conservatorio di Parigi nel 1878, se ne allontanò nel 1887, insoddisfatto dall'accademismo di quegli studi. La stessa insofferenza mostrò durante una breve permanenza come volontario nell'esercito.



Congedatosi, per mantenersi prese a lavorare come pianista al cabaret dello Chat Noir (1887).

Dal 1892 compose le sue prime composizioni musicali e, nel 1893, iniziò una relazione con la pittrice Suzanne Valadon.



*Autoritratto del 1924,
per la rivista
"L'Ésprit Musical"*

Il periodo più fecondo fu quello modernista, che inizia nel 1905 quando il compositore si trasferì a Parigi dove conobbe il poeta Jean Cocteau e realizzò, con la collaborazione di quest'ultimo e di Pablo Picasso, il balletto d'ispirazione cubista *Parade*.

Satie e Cocteau divennero gli animatori principali del Gruppo dei Sei.

Le composizioni di questo periodo sono definite da Satie stesso *musique d'ameublement* ("musica d'arredamento") e rappresentano una satira molto forte contro l'accademismo e la musica dotta (si ricorda che Satie era un noto pianista di cabaret) che culmina anche nei balletti, alcuni dei quali ebbero strascichi in tribunale dopo la prima.

Caratteristiche del suo linguaggio musicale:

La scrittura musicale di Satie era del tutto originale:

- utilizzo in *Parade* di suoni molto innovativi come sirene, macchine da scrivere ed altri effetti sonori non tradizionalmente musicali;
- ricerca del "nonsense" attraverso forme difficilmente inquadrabili nei generi conosciuti (ad esempio le tre *Gymnopédies* e sei *Gnossiennes*);
- sperimentazione sonora;
- invenzione di fatto della tecnica del piano preparato inserendo per la prima volta degli oggetti nella cassa armonica dello strumento nell'opera *Le Piège de Méduse*;
- atteggiamento Atteggiamento ironico e parodistico (es. *Sonatine bureaucratique*, del 1917, parodia della Sonatina op. 36 n. 1, in do maggiore, di Muzio Clementi
- composizione inoltre anche il brano più lungo della storia, *Vexations*, composto da trentacinque battute ripetute 840 volte per una durata totale di circa venti ore.



Manoscritto di *Vexations*

Originariamente per pianoforte, l'opera consiste in un breve e intenso frammento di circa 2 minuti, che, secondo le intenzioni dell'autore deve essere ripetuto per 840 volte, per una durata totale tra le 18 e le 24 ore.

Nel 1963, a New York, cinque pianisti ripeterono il pezzo 840 volte alternandosi dalle sei di sera al mezzogiorno successivo.

Come autore di ***Vexations***, Satie rappresenta in qualche modo il “padre” dell’***ambient music***.

Come tributo, più recentemente , il 6 novembre 2010, il festival milanese Sincronie, ha proposto un tributo a Satie, creando un “evento fiume” di 13 ore: nel Palazzo della Triennale, quattro ensembles e un totale di 50 musicisti di diversa estrazione, dalla classica, al jazz, dall’improvvisazione libera alla produzione di musica elettronica, hanno interpretato liberamente il brano di Satie, riproponendo la versione originale o trascritta per il proprio strumento.

Evidenti sono anche le influenze sul cosiddetto **Minimalismo musicale**, movimento espressivo nato, analogamente e parallelamente al minimalismo delle arti visive, negli Stati Uniti nella seconda metà del Novecento, principalmente sull'onda creativa di **Michael Nyman, Philip Glass, Steve Reich, La Monte Young e Terry Riley**, il cui brano *In C* del 1964 è da alcuni considerato la pietra miliare del movimento espressivo.

Ascolti

Trois Gymnopédies (1888)

- Lent et douloureux
- Lent et triste
- Lent et grave

Sports et divertissements (1914)

- Le golf
- Les Courses
- Le Pique-Nique
- Le Water-Chute

Heures séculaires et instantanées (1914)

- Obstacles venimeux
- Crépuscule matinal (de midi)
- Affolements granitiques

Vexations (1917)

Le piège de Méduse - Toutes petites danses (1913)

- Quadrille
- Valse
- Pas vite
- Mazurka
- Un peu vif
- Polka
- Quadrille

Gruppo dei Sei

Del Gruppo dei Sei fecero parte i compositori francesi

**Darius Milhaud,
Arthur Honegger,
Francis Poulenc
Germaine Tailleferre
Georges Auric
Louis Durey**

Nato in Francia nel primo dopoguerra, la sua musica oggettiva costituì una reazione alle tendenze dominanti dell'impressionismo di Claude Debussy e del wagnerismo. Raccoglievano in sintesi l'eredità musicale di Eric Satie ed ebbero dalla loro parte lo scrittore Jean Cocteau.

I Sei devono molto anche a Gabriel Fauré che, già anziano maestro di composizione e direttore del Conservatorio di Parigi, li seguì nel periodo della loro formazione musicale.

È al critico musicale Henri Collet, con due articoli pubblicati nel 1920, nel giornale Comoedia, che si deve la denominazione "Les Six" ("i Sei"), in ricordo del Gruppo dei Cinque.

Sebbene le loro reali attività di gruppo furono pochissime, i Sei restarono amici fino alla fine. La voce secondo la quale Durey provocò la fine del gruppo rifiutando di partecipare ai "Mariés de la Tour Eiffel" non è esatta. L'opera originariamente doveva essere scritta dal solo Auric, ma per varie ragioni furono gli amici a dividersi i compiti. Durey, per la sola ragione che non era a Parigi in quel momento, non partecipò al progetto. Lo spirito del Gruppo dei Sei è tanto sopravvissuto ai suoi componenti, che vent'anni dopo la morte dell'ultimo tra loro, figli e amici continuavano ancora a frequentarsi.

Satie e la teosofia

Risale al 1890 il suo incontro con sar Péladan, capo della setta misteriosofica della Rose-Croix, della quale Satie divenne compositore "ufficiale" con musiche qual:

- la *Première pensée de la Rose Croix* (1891)
- le *Trois Sonneries de la Rose Croix* (1892) per pianoforte
- il dramma esoterico *Le Prélude à fa porte héroïque du Ciel* (1892)
le musiche di scena per il dramma di Péladan, *Le fils des étoiles* (1892).

La partecipazione alla setta gli permise di sviluppare l'interesse per la modalità del canto gregoriano (*Danses gothiques, Quatre préludes*, 1893) che si univa al nonsense delle prime composizioni pianistiche (*Gymnopédies, Trois Gnossiennes*, 1890), all'atteggiamento ironico e al rifiuto delle leggi dell'armonia, a favore di un recupero del contrappuntismo (*Trois morceaux en forme de poire*)

Josephin Aimé Péladan

Nato a Lione il 28 marzo 1859, morto a Neuilly sur Seine il 27 giugno 1918.

Si faceva chiamare Sâr Merodak, dal nome di un personaggio principale di una delle sue novelle, o Sâr Peladan. Sâr è una parola assira che significa Re. Personaggio eccentrico dell'epoca simbolista, poeta, scrittore, drammaturgo, fu amico di Stanislas de Guaita (con cui saltuariamente rompeva, per rivalità in questioni di donne) di Gabriele D'Annunzio, che era un suo estimatore, di Eric Satie, il musicista e compositore che scrisse la musica per i suoi drammi e fu il musicista ufficiale dell'**Ordine Cabbalistico della Rosa+Croce**, di Debussy, di Gerard Encausse (Papus). Il personaggio più importante dell'esoterismo europeo della sua epoca e di molti degli intellettuali della sua epoca. Nella galleria Durand-Ruel, Peladan organizzò un importante evento artistico della vita parigina, il Salon des Rose+Croix. Nel 1893, dal 38 marzo al 30 aprile, vi si tennero numerose tenute artistiche e che fu visitato da 23.000 persone. Il Salon fu ripetuto anche nel 1897. Peladan era un ammiratore convinto di Wagner, e si dichiarava capace di interpretarlo profondamente, intimamente, esotericamente. Da quest'ispirazione, nacquero due tragedie, *Babylonie* (1895) e *Le Prince de Bysance* (1896).

Altre sue opere furono:

- Drammi: *Prometeo*, *Edipo e la Sfinge*, *Orfeo*, *La Rosa Croce*, *il Mistero del Graal*, *I Figli delle Stelle*, *I Devoti di Avignone*.
- Critica d'arte o letteraria: *La Dernière Leçon de Léonard da Vinci* (1904)
- Libri: *La Cerca del Santo Graal*, *Curieuse* (1885), *L'Initiation sentimentale* (1887). *L'Art de la Guerre*. *La teoria dell'Androgeno*, *La Decadenza latina*, *Il Vizio Supremo*, *Come convertirsi in mago*, *Come convertirsi in una fata*.

« Io soffro, gioisco, corro, desidero qualcosa, tutto ciò è individuale, tutto ciò è possibile solo a condizione [che esista] l'*io* e il *non-io*, perché per provare qualche cosa, cioè *separarsi*, bisogna avere coscienza del *non-io* e dell'*io*, e della relazione tra l'*io* e il *non-io*.

Cos'è la mia individualità? È la mia capacità [la mia proprietà] di agire in determinate circostanze in un certo modo e non in un altro, la mia inclinazione per una tal cosa, in una parola è tutto il complesso dei fenomeni che chiamo *io*, e che è possibile solo attraverso il *non-io*, come il *non-io* è possibile solamente attraverso l'*io*. La mia individualità si compone di *rassomiglianze* e di *differenze* con le altre individualità. Con ciò, meno rassomiglianze vi sono, più essa è forte. Ma tuttavia essa è una certa *relazione* con le altre individualità, essa è ogni caso solo un *distacco*, nel caso estremo un'*opposizione* e non è possibile che attraverso il *non-io*.

In questo modo voglio creare e, mediante questa volontà, creare il molteplice, il molteplice nel molteplice e l'unico nel molteplice (*non-io* e *io*).

Così è indispensabile il *non-io*, perché l'*io* in me possa creare. L'*io* e il *non-io* sono una forma d'attività. Ma ciò non significa che questa forma preceda l'atto medesimo; essa è, come tutto il resto, la sola e libera creazione.

Perché lo spazio e il tempo siano per me *possibili*, devo *inserirmi nel momento presente e nel centro dell'universo* ».

Aleksander Nikolayevich Skrjabin * (1872-1915)
PROMÉTHÉE. LE POÈME DU FEU

Forma: poema sinfonico

Opus: 60

Data: Bruxelles 1909 - Mosca 1910

Organico: coro; "tastiera per luce"; ott, 3 fl, 3 ob, cor ingl, 3 cl in si bem., 1 cl-b in si bem., 3 fag, cfag, 8 cor in fa, 5 tr in si bem., 3 trb, tuba, timp, triang, gc, tam tam, camp, campla, pt, pf, org, 2 arpe, vl I e II, vla, vcl, ctb

I° Edizione: Berlin – Moscou, Edition Russe de Musique, 1911, 79 p.

I° Esecuzione: Mosca, 15 marzo 1911

Programma: Esistono solo programmi postumi.

* Esistono anche altre ortografie del nome e cognome di Skrjabin: Alexander Scryabin, Scriabin, Scriabine.

- Programma teosofico di Leonid Sabaneev, per la creazione moscovita del 1911, autorizzato dallo stesso Skrjabin:

« Prometheus, Satanas, and Lucifer all meet in ancient myth. They represent the active energy of the universe, its creative principle. The fire is light, life, struggle, increase, abundance, and thought. At first, this powerful force manifests itself wearily, as languid thirsting for life. Within this lassitude then appears the primordial polarity between soul and matter. The creative upsurge or gust of feeling registers a protest against this torpor. Later it does battle and conquers matter – of which it itself is a mere atom – and returns to the original quiet and tranquility, thus completing the cycle »^[1].

- Programma di Rosa Newmarch del concerto a Londra del 14 marzo 1913:

« According to the teaching of Theosophy, the nascent races of mankind, not yet illuminated by the Promethean spark, were physically incomplete, possessing only the shadows of bodies, sinless, because devoid of conscious personality – in theosophical terms, without karma. From this condition they were liberated by the gift of Prometheus – the fire which awoke man's conscious creative power. But among these shadows entities some were already more prepared to receive the park than others. The more advanced understood the value of the gift and used it on the higher spiritual: they became the *Arhats* or Sages of the succeeding generations. The less highly organised turned it to gross material uses, involving suffering and evil. Thus, the Promethean gift assumed a dual aspect: on the one hand it proved a boon, on the other a curse »^[2].

^[1] Il programma è riportato in BOWERS, Faubion, *Scriabin. A Biography*, Vol. II, p. 206.

Una traduzione francese è citata in KELKEL, Manfred, *Alexandre Scriabine. Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son œuvres*, Livre II, p. 50.

^[2] NEWMARCH, Rosa, « Prometheus, The Poem of Fire », *The Musical Times*, London, LV, 1914, p. 227-229, citato in *Ibid.*, Livre II, p. 50. In un'analisi del *Prométhée* pubblicata nel *Musical Times* dell'1 aprile 1914, Rosa Newmarch afferma di essere l'autrice del programma dell'opera: « In the case of *Prometheus* my notes are founded partly on my own deductions from the score and partly from articles on Scriabin written (in Russian) by L. Sabaneiev. The composer himself has taken no part in the preparation of these notes, but the fact that he consented to their being reprinted in toto for the concert of the Queen's Hall Orchestra on Saturday, March 14, may be taken as an assurance that he is satisfied with them as an aid to the better understanding of his work [...] ». *Ibid.*, Livre II, p. 51.

Programma di Boris Asaf'ev (estratto):

« Le caractère du poème est très sombre. L'action débute dans les glaciers de la haute montagne. Une lumière froide et mystérieuse jaillit de partout. Les forces de destruction, du chaos dorment encore. Une voix dominatrice et volontaire les appelle. Les forces endormies se réveillent. La lutte commence. De feux s'allument et se transforment en flammes. Un incendie monstre se déclare »^[1].

Programma di L. Danilevič (estratto):

« Ci sono in *Prometeo* una serie di passaggi caratterizzati da un'atmosfera simbolica di sensazioni ultraterrene [...]. Secondo la concezione del compositore, il pianoforte simbolizza la personalità eroica e l'orchestra il cosmo, l'universo. Skrjabin ha segnalato che questa composizione ha un rapporto superficiale con l'antico mito di Prometeo. Per lui Prometeo rappresenta il simbolo dell'attività eterna, l'io creatore dell'artista solipsista »^[2].

^[1] Estratto del programma di Asaf'ev presente nella prefazione della partitura per orchestra, Mosca, Edizione di Stato, 1963, citato in VERDI, Luigi, *Aleksandr Skrjabin tra musica e filosofia*, p. 78 e in KELKEL, Manfred, *Alexandre Scriabine. Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son œuvres*, Livre II, p. 52.

^[2] DANILEVITCH, L., *A. N. Skrjabin*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1954, p. 92, citato in VERDI, Luigi, *Aleksandr Skrjabin tra musica e filosofia*, p. 78 e in KELKEL, Manfred, *Alexandre Scriabine. Sa vie, l'ésotérisme et le langage musical dans son œuvres*, Livre II, p. 52.

Secondo H. P. Blavatskij (*La Doctrine secrète*), Prometeo è « "celui qui voit devant lui", ou l'avenir dans le arts qu'il imagine et enseigne à l'humanité » La "preveggenza" di Prometeo si rivela nello sguardo intenso e penetrante del volto androgino che Delville realizzò per illustrare la copertina della partizione skryabiniana, e che rappresenta forse il "programma" più significativo del *Poème du feu*.



Jean Delville, *Prométhée* (1907)

Olio su tela

Bibliothèque des Sciences Humaines,
Université Libre de Bruxelles
(Copyright SABAM 2002)

A. SKRJABIN PROMÉTHÉE

OP. 00

ÉDITION D'ARTS DE LA MUSIQUE FONDÉE PAR A. ET M. ARNOLD
PARIS

Jean Delville

Copertina per la partitura del
Prométhée. Le poème du feu
(1911)

Conservatoire Royal de Musique,
Bruxelles

(Copyright SABAM 2002)

L'immagine dell'Androgino, che rappresenta la coscienza sveglia di colui che ha raggiunto la saggezza e l'illuminazione, contiene in sé il maschile e il femminile e racchiude la concezione dell'unità suprema che regola il Cosmo, ed emerge dalla grande Lira con le sette corde, simbolo del mondo concretizzatosi mediante il Suono-Verbo originario. La sua forma è simile al segno astrologico del Leone, espressione del sole al suo apogeo. Alla base della Lira campeggia il fiore di loto, ciò che si può interpretare come il mistero dell'Aureo Fiorire ossia il mistero della trasformazione dell'energia sessuale, attraverso la magia erotica, in onniscienza divina. Alla base delle sette corde (la "natura planetaria" dell'uomo) vi è l'emblema della Società Teosofica: due triangoli intrecciati, ossia l'unione di fuoco e acqua (penetrazione della Terra da parte del Cielo), il segno primordiale dell'incarnazione divina e dell'Androgino originario (maschio e femmina), circondato dal serpente che si morde la coda o *Uroboros*, ossia l'eternità della potenza creatrice. Il cerchio che circonda il volto del Titano, comprende 46 fiammelle, espressione della perfezione ($4+6 = 10$, in conformità con l'addizione teosofica). La fiamma che si diparte dalle due sopracciglia simbolizza la chiaroveggenza e la chiaroudienza (la capacità di ascoltare i suoni divini o i suoni di altri pianeti). Essa è, secondo la filosofia indù, il sesto *chakra* o centro energetico, come sei sono i suoni che compongono la struttura accordale di base dell'opera.

All'inizio del Secondo Quaderno (1904-1905), Skrjabin scriveva:

« Voglio il nuovo, l'inesplorato. Voglio creare liberamente. Voglio creare coscientemente. Voglio essere all'apice. Voglio incantare con la mia creazione, con la mia meravigliosa bellezza. Voglio essere la luce più brillante, il più grande (unico) sole, voglio rischiarare (l'universo) con la mia luce, voglio assorbire ogni cosa, includere (tutto) nella mia individualità. Voglio dare (al mondo) la voluttà, voglio possedere (il mondo come una donna). *Ho bisogno del mondo*. Sono interamente i sentimenti che vivo, e con questi sentimenti creo il mondo, creo te, passato infinito, crescita della mia coscienza, ricerca di me stesso, e futuro infinito, acquietamento in me, tristezza e gioia in me stesso »

L'incontro con il mito di Prometeo, segnò una tappa fondamentale nell'evoluzione artistica del compositore: a partire dal *Poème du feu* op. 60, l'armonia skrijabiniana si allontanò risolutamente dal sistema di riferimento tonale. Secondo Manfred Kelkel, per Skrjabin il famoso accordo « prometeico », « mistico », « sinestetico » o « sintetico », un accordo di sei suoni, suddivisi generalmente in quarte, rappresenta in un certo senso il traguardo di un percorso caratterizzato dall'indebolimento del sentimento tonale: abbandonando la funzione dell'accordo di tonica, a favore dell'accordo di settima di dominante - con una sesta aggiunta al posto della quinta, come nell'«accordo Chopin», all'origine secondo Zofia Lissa dell'accordo del *Prométhée* - e poi di nona di do *a-re*) che apre l'op. 60, passando attraverso accordi di undicesima e di tredicesima alterati, « ne nécessite plus de résolution et devient alors l'équivalent de l'accord parfait ». La combinazione iniziale diviene il principio unificatore, l'elemento fondamentale della struttura armonica del *Prométhée*, come anche delle sue ultime opere. Per tale ragione, l'accordo sintetico sembrava aprire la strada alla musica ultra-cromatica, fino a divenire, secondo Zofia Lissa, una sorta di prefigurazione storica della tecnica dodecafonica.

Osservando i colori che si succedono nella voce inferiore della parte "Luce" nell'arco di tutta la partitura, si può rilevare che le prime 86 misure e le ultime 146 – e quindi 232 misure delle 606 totali, secondo un rapporto aureo^[1] - corrispondono ad un fa diesis, e quindi al "blu intenso"^[2]. Nelle scienze esoteriche, il blu è indicato come simbolo della trascendenza e dell'approfondimento religioso, come colore che dal fisico conduce allo spirituale. Per W. Kandinsky,

« La vocazione del blu alla profondità è così forte, che proprio nelle gradazioni più profonde diviene più intensa e intima. Più il blu è profondo e più richiama l'idea di infinito, suscitando la nostalgia della purezza e del soprannaturale. È il colore del cielo, come appunto ce lo immaginiamo quando sentiamo la parola "cielo" »^[3].

^[1] Tali interessanti osservazioni di Michel Hoffmann e Horst Ledere sulla simbologia del rigo "Luce", sono riportate in KELKEL, Manfred, *Musiques des mondes. Essai sur la métamusique*, p. 158-159, e VERDI, Luigi, *Kandinskij e Skrjabin. Realtà e utopia nella Russia pre-rivoluzionaria*, p. 77-78.

^[2] *Ibid.*, p. 77-78.

^[3] KANDINSKY, Wassily, *Lo spirituale nell'arte* (1909), p. 63.

Egli sviluppò inoltre la rappresentazione visuale del suo progetto fino a prevedere, che interpreti e spettatori dovessero vestirsi di bianco, diventando essi stessi schermi per le proiezioni luminose.

L'interesse di Skrjabin per l'accostamento di suoni e colori, faceva parlare il Dr. Charles Myers, psicologo dell'Università di Cambridge di "udito colorato", inteso come attitudine a percepire visivamente i suoni, che caratterizzava anche Rimskij-Korsakov e W. Kandinskij. Una simile predisposizione, di tipo prettamente psicologico-associativa - e non derivante dal disturbo clinico di cui era affetto il pittore amico di Messiaen, Charles Blanc-Gatti -, trovava la sua ragion d'essere nel clima simbolista europeo tra fine Ottocento e inizio Novecento, erede dell'estetica delle *correspondances* sensoriali tardo-romantica e decadente.

Le vocali colorate e la “danza della vita”

A → acciaio con sfumature lilla

E → lilla

O → bianco-azzurro (a volte rosso)

Coro a bocca chiusa → blu biancastro

Il blu ha la tendenza, secondo il pittore russo, a sviluppare un movimento concentrico, che corrisponde ad una vita psichica tutta interiore, e allarga poi questa definizione a tutte le mescolanze di colori che comprendano un'alta concentrazione di blu.

Ciò sembra trovare conferma nel *Prométhée* skrijabiniano, in cui fra le prime 86 battute, in blu intenso, e l'ingresso del colore rosso alla battuta 202, si succedono diverse gradazioni di blu: questa sezione intermedia di 116 battute, in relazione al programma esoterico simboleggiato dalla Luce, si può identificare con le fasi successive della coscienza umana che, pur sempre attratta dal nucleo spirituale originario (corrispondente al blu), allo stesso tempo aspira a liberarsene.

Nel superamento di questa forza centrifuga, Skrjabin vede anche l'essenza propria dell'uomo prometeico, come necessario presupposto per la sua formazione autocosciente.

La fase successiva si annuncia con l'introduzione dei colori terrestri eccentrici : il rosso e il giallo.

Senza entrare nel dettaglio della complessa simbologia dei colori della parte Luce, da interpretare come emblema di una visione del mondo impregnata di significati esoterici, è interessante notare che la ricerca della luce è ulteriormente sottolineata dalle indicazioni in francese che costellano la sua partitura, e che rinviano a sensazioni visive:

« Brumeux, étincelant, limpide, avec un splendide éclat, avec une joie éteinte, avec émotion et ravissement, puis voilé mystérieux, étincelant, de plus en plus lumineux et flamboyant, flot lumineux, étincelant, avec un éclat éblouissant, flot lumineux, dans un vertige ».