

CONCERTO “MUSICA E IMMAGINE”

Giusy Caruso, pianista

M. Ravel
(1875-1937)

Miroirs:
Noctuelles
Oiseaux Tristes
Une barque sur l'océan
Alborada del Gracioso
La Vallée des cloches

O. Messiaen
(1908-1992)

Préludes:
La Colombe
Chant d'extase dans un paysage triste
Le nombre léger
Instants défunts
Les sons impalpables du Rêve
Cloches d'angoisse et larmes d'adieu
Plainte calme

Un reflet dans les vent

Guida all'ascolto
a cura di Giusy Caruso

Il tema “musica e immagine” implica riflessioni estetico-filosofiche sul significato della musica, sull'essenza della musica e le relazioni simboliche tra elementi puramente musicali (sonoro) ed elementi extramusicali.

La Musica come simbolo, è stato oggetto di dissertazioni estetico-filosofico nel corso della storia della musica partendo dalle Teorie della scuola pitagorica sulle relazioni tra musica e matematica, alla Teoria dell'*ethos* di Platone nell'antica Grecia; alle corrispondenze tra musica e parola, tra musica e metafisica riscontrate dai teologi cristiani nel canto gregoriano (Medioevo); alla teoria barocca del melodramma che ripropone più specificatamente la relazione tra musica e immagine, e tra musica e linguaggio verbale; alla *teoria degli affetti* del settecento fino alla visione romantica della musica come linguaggio dello spirito. Nel periodo tardo-romantico, in particolare, la relazione musica-immagine si fa sempre più stretta da una parte a causa dello sviluppo e dell'ampia diffusione dell'Opera lirica (in Italia con Puccini, Verdi, e in Germania nel *Wort – Ton - Drama* “Opera totale” di Wagner), dall'altra a causa delle idee portate avanti da compositori quali Robert Schumann, Franz Liszt, Hector Berlioz che consideravano fonte d'ispirazione della loro musica strumentale elementi letterari, poetici, fantastici o descrittivi. Si afferma in quegli anni la musica detta *a programma* (in Francia con Berlioz e in Germania con Liszt) musica che descriveva stati emotivi, impressioni visive, fantastiche, poetiche e letterarie attraverso tecniche compositive che ricalcavano imitazioni onomatopoeiche e simboli tematici ricorrenti che seguivano una traccia narrativa ben precisa.

Nei primi del Novecento la musica strumentale rimane fortemente ancorata all'immagine soprattutto in Francia dove Claude Debussy avvia un discorso musicale parallelo a quello dei poeti Verlaine, Rimbaud, Mallarmé e dei pittori Impressionisti. Nella produzione artistica impressionistica priorità assoluta aveva lo Stile e la Bellezza: l'arte era fatta di “accenni”, “misteriose analogie” tra esperienze sensoriali (principalmente impressioni visive) e artistiche. Claude Debussy accoglie, dunque, queste nuove idee estetiche e dà vita all'Impressionismo musicale.

Il giovane Maurice Ravel, (Ciboure, Bassi Pirenei, 1875 - Parigi 1937) d'altra parte, non si ferma ad assorbire passivamente le nuove tecniche degli impressionisti, ma combina i nuovi colori della musica francese con la tecnica tipicamente classica innervando gli impasti velati dei suoni e delle armonie impressionistiche con disegni ritmici e logiche formali razionali. Ravel non amava, per questo motivo, essere definito impressionista, ma tuttavia l'influenza di Debussy permane nell'uso di un linguaggio modale, che nell'amalgamare e combinare suoni diversi tra di loro, non più secondo le rigorose leggi tonali, conferisce alla composizione un “colore” armonico tipico. La melodia si sviluppa spesso dal movimento parallelo degli accordi, prendendo il sopravvento sul contrappunto, e la struttura armonica si distingue da quella propriamente classica per gli improvvisi cambi di tonalità senza modulazione.

A differenza di Debussy, Ravel predilige i suoni chiari e brillanti più che gli impasti sonori, e la sua ricerca sul suono lo spinge nella produzione pianistica a continui richiami alla timbrica orchestrale. Non a caso lo stesso Ravel trascrive per orchestra alcuni dei suoi brani ed in particolare due brani tratti da *Miroirs: Une barque sur l'océan* e *Alborada del Gracioso*.

Miroirs (1905), opera giovanile di Ravel, è una Suite in cinque movimenti nella sua struttura formale che rivela un certo gusto per l'eleganza e per la ricerca della perfezione tecnica e timbrica nonostante sia uno dei primi lavori pianistici del compositore. Dal francese "specchi", i *Miroirs* sono cinque preziosi brani descrittivi: "riflessi" musicali di stati emotivi, fenomeni e paesaggi naturali. Il giovane Ravel dedica ognuno di questi brani ad un amico e collega con cui aveva fondato il gruppo culturale d'avanguardia *Les Apaches*,

1. *Noctuelles* - Il titolo di questo brano è preso da un verso di una poesia di Léon Paul Fargue, a cui il brano è dedicato. Si tratta di un'opera descrittiva caratterizzata da un brillante virtuosismo e un ritmo capriccioso che descrive il movimento caotico dei lepidotteri notturni.

2. *Oiseaux tristes* si rifà al verso triste di alcuni uccelli (forse i gabbiani). Il brano inizia con una nota ripetuta - il verso degli uccelli - che si trasforma poi in un *arabesque*. La ripetizione ossessiva di questa nota, su un movimento parallelo di intervalli discendenti, di cui Ravel fa ampiamente uso in tutta l'opera, conferisce al brano una atmosfera e un colore cupo e pieno di ombre. Solo verso la metà del brano, il triste canto degli uccelli viene interrotto da un passaggio virtuosistico. Il canto ritorna nella coda, dopo un altro passaggio virtuosistico in cui viene riproposto lo stesso disegno iniziale. Infine l'intervallo ossessivo di terze discendenti ritorna su un pedale di mi bemolle che porta il brano alla sua conclusione.

3. *Une barque sur l'océan* è una miniatura perfetta di colori e dettagli squisiti dove, attraverso alcuni pagine arricchite da arpeggi e glissandi, la tastiera diventa mare, aria, vento e luce. Il tranquillo ondeggiamento iniziale di una barca abbandonata a se stessa in mezzo all'oceano, viene interrotto bruscamente dal prorompente movimento incalzante delle onde del mare aperto e del vento impetuoso.

4. *Alborada del Gracioso* - I colori spagnoleschi del brano sono chiari sin dall'inizio nella ritmica e nell'armonia in cui ricorre l'uso del modo frigio tipico della musica spagnola. Letteralmente il brano rappresenta la canzone mattutina di un Buffone - l'*alba* è un genere poetico musicale Medioevale - che non cede a sentimentalismi romantici ma bensì viene ravvivata da una raffinata ironia del ritmo, da colori armonici vivaci e da pizzicati e arpeggiati che richiamano la timbrica delle chitarre spagnole. Nella parte centrale del brano la triste melodia della mano destra ci riporta alle dolenti note del *canto flamenco*, mentre il finale è tutta un'esplosione di colori ed effetti orchestrali.

5. *La Vallée des cloches* - In questo ultimo brano il pianoforte si veste ancora una volta di timbriche nuove: cinque campane risuonano, attraverso intervalli di quarte e di quinte, nella vastità di un tranquillo paesaggio pastorale.

Gli ultimi quattro accordi, suonati nel registro basso della pianoforte, dovrebbero evocare il suono di una campana in particolare: il timbro della *Savoiarde*, la grande campana che si trova nella Basilica di *Montmartre* a Parigi.

Rimanendo nell'ambito della cultura francese e spostandosi un po' in avanti nel tempo, le nuove generazioni di musicisti continuano a tessere fitte relazioni tra musica e immagine.

Olivier Messiaen (1908-1992), con l'amico e condiscipolo Daniel Lesur e André Jolivet, nel 1936 scrive un manifesto che segnava la nascita di un nuovo gruppo musicale con la denominazione di *Jeune France* - facendo chiaro riferimento all'omonimo gruppo sorto in Francia nel 1830. Scopo del gruppo era quello di recuperare l'opera di Berlioz - il più illustre esponente della vecchia *Jeune France*, allora piuttosto disprezzato - e le sue idee basate sulla rivalutazione dell'istinto, delle emozioni, delle forze irrazionali quali motori dell'ispirazione musicale, per contrastare le nuove generazioni di musicisti quali Erik Satie e il gruppo chiamato *Les six* (tra cui Milhaud, Honneger, Poulenc), i quali travolti dalle nuove correnti estetiche, dal futurismo al surrealismo, dai *fauves* al neoclassicismo, si divertivano a demolire e ricostruire in maniera provocatoria ritmo, armonia, melodia e finanche la composizione stessa. Messiaen si trovò, dunque, inserito per il suo stimolante carattere musicale, nel gruppo della *Jeune France*, ma il suo stile dirompente si sviluppò in maniera completamente personale. La vita di Messiaen sarà, infatti, scandita da una serie di cambiamenti di stile, bruschi ed improvvisi, ma sempre sostenuti da un'unica certezza spirituale, la sua ferma fede cattolica che costituirà la guida costante della sua vita e della sua produzione artistica. Gli studi approfonditi sulla metrica (in particolare sulla ritmica indiana), sul canto gregoriano, la sua passione per il canto degli uccelli, per i fenomeni naturali della risonanza del suono, del riflesso della luce, dei colori si sommeranno e si completeranno vicendevolmente tra di loro in uno sviluppo progressivo che segnerà le diverse fasi della vita di Messiaen.

I *Préludes* (1928-1929), sono un'opera giovanile in cui permane per alcuni tratti l'influenza impressionistica, ma che contiene già i "germi" di quelle che saranno gli sviluppi futuri del linguaggio musicale di Messiaen. Il compositore, appena ventenne, non ha ancora ben sperimentato le nuove tecniche sul ritmo che stava apprendendo dagli studi sulla ritmica indiana; non è forse ancora consapevole della sua passione per il canto degli uccelli, ma ha già ben chiaro in mente il suo sistema dei sette modi a trasposizione limitata. Questi sette modi, o più semplicemente "scale", non vanno confusi con i modi della Grecia antica o con i modi indiani o con i modi gregoriani, essi si basano su gruppi simmetrici di suoni nell'estensione di un tono (divisione in 6 parti uguali dell'ottava, scala esagonale, I modo) o di una terza minore o terza maggiore (divisione dell'ottava in 4 parti, II e III modo), o di tritono (divisione dell'ottava in due parti uguali, VI-V-VI-VII modo). La particolare "disposizione fisiologica" di Messiaen, così come lui stesso la descrive nelle *Conversazioni* con Claude Samuel, ad associare gli effetti sonori dei modi a trasposizione limitata a particolari colori, era già manifesta in quegli anni. Messiaen, infatti, riprendeva la figura retorica detta *synaesthesia*, (procedimento che consiste nell'associare, all'interno di un'unica immagine sostantivi e aggettivi appartenenti a sfere sensoriali diverse, le cui reciproche interferenze danno origine a un'immagine vividamente inedita) per applicarla direttamente alla musica.

I *Préludes* diventano, quindi, "studi nel colore" così come il compositore stesso li definisce nell'introduzione a quella che rimane l'incisione storica dei Preludi ad opera della grande pianista Yvonne Loriod, diretta allieva e seconda moglie di Messiaen.

Ogni Preludio ha un titolo, alla maniera impressionistica, che richiama un'immagine sonora, ed ogni Preludio è costruito su un modo a trasposizione limitata ben definito che a sua volta, secondo il principio di *synaesthesia*, dovrebbe evocare un colore ben definito.

1. *La Colombe* – La Colomba, è costruito sul secondo modo a trasposizione limitata che, come ci riporta lo stesso Messiaen, dovrebbe evocare colori luminosi quali l'arancio venato di viola. Il Preludio si apre con una semplice melodia su un accompagnamento ostinato in mi maggiore, caratterizzato da intervalli di quarta aumentata, il famoso tritono tanto aborrito in passato perché considerato dissonante e di difficile intonazione in campo vocale. Al contrario Messiaen predilige l'intervallo di quarta aumentata, e ne fa ampio uso nei Preludi e in generale nelle sue opere, perché dalle leggi fisiche della risonanza naturale del suono risulta essere l'intervallo più importante tra gli *armonici* proprio per la sua capacità di colpire l'attenzione dell'orecchio. Altra caratteristica di questo Preludio è il movimento parallelo di accordi - affidato alla sola mano destra o alle due mani contemporaneamente - reminiscenza della scrittura impressionistica rigenerata, però, da nuovi colori armonici che nel tempo si confermerà essere una peculiarità del linguaggio musicale di Messiaen.

2. *Chant d'extase dans un paysage triste* – Canto d'estasi davanti un paesaggio triste, è ancora costruito sul secondo modo a trasposizione limitata, ma nella sua prima trasposizione, partendo cioè dalla seconda nota del modo e trasportando tutti i suoni secondo gli intervalli che caratterizzano tale modo. Il brano si apre e si chiude con una semplice melodia su un malinconico ostinato ed il colore evocato sarà, dunque, diverso dal primo Preludio, non più un luminoso arancio, ma una cupa e misteriosa mescolanza di grigio, malva e blu, colori che ben si addicono ad "un paesaggio triste".

Questi i colori della prima e dell'ultima parte, mentre nella parte centrale i toni musicali cambiano come cambia l'atmosfera ed il colore si illumina di nuovo improvvisamente evocando lo scintillio di un diamante quasi argenteo.

3. *Le nombre léger* – Il numero leggero, ripropone il secondo modo a trasposizione limitata utilizzato nel primo Preludio. L'atmosfera si colora, dunque, nuovamente di arancio venato di viola. Una melodia su un moto perpetuo nelle prime due parti si intreccia in un raffinato movimento a canone nella coda finale che sfocia in un fortissimo alternarsi di quinte che fermano la loro corsa in un accordo di mi maggiore con la sesta aggiunta.

4. *Instants défunts* – Istanti passati, è un Preludio che anche formalmente richiama il suo titolo: esso è costituito da singoli momenti musicali, basati principalmente sul settimo modo a trasposizione limitata, che si susseguono su una struttura poliritmica, cioè ogni momento viene scandito da una ritmica diversa. Il colore che caratterizza questo preludio è un grigio vellutato con riflessi di malva e verde.

5. *Les sons impalpables du Rêve* – Il suono impalpabile del sogno, è il Preludio che presenta maggiori novità tecnico - espressive. La scrittura è, infatti, nella prima parte polimodale, e precisamente nella mano destra e nella mano sinistra vengono utilizzati contemporaneamente due modi differenti rispettivamente il terzo modo ed il secondo modo, che creano le seguenti sfumature di colore: un viola purpureo nelle cascate di accordi della

mano destra su un arancio-blu nell'ostinato della mano sinistra. La scrittura pianistica si rifà a quella di Ravel in alcune sue parti, mentre guarda in avanti e si lancia verso nuove e ardite sonorità nella polimodia del gruppo-pedale iniziale, ma soprattutto nella parte centrale - costruita sul settimo modo - dove due melodie distinte si muovono su intervalli armonici sempre più ravvicinati e dissonanti.

6. *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu* – Campane d'angoscia e lacrime d'addio, vuole riecheggiare il fenomeno della risonanza del suono delle campane. Il fenomeno acustico della risonanza delle campane colpisce particolarmente Messiaen così come aveva attirato l'attenzione della generazione dei musicisti impressionisti, tra cui lo stesso Ravel che dedica a questo tema l'ultimo brano di *Miroirs*. Tuttavia c'è una sostanziale differenza nell'utilizzo del linguaggio musicale. Ravel riproduce il suono delle campane basandosi essenzialmente su una successione di intervalli armonici di quarte e di quinte discendenti, Messiaen, invece, utilizza accordi pieni, formati dalle note del terzo modo a trasposizione limitata, accordi che lui stesso definisce di "Risonanza" perchè creerebbero l'effetto della risonanza naturale essendo costituiti dall'insieme degli armonici prodotti da un singolo suono. L'effetto di "risonanza superiore" viene riprodotta ogni volta nel registro più acuto del pianoforte con una cascata discendente di accordi costruiti sul sesto modo a trasposizione limitata nella mano destra e sul secondo modo a trasposizione limitata nella mano sinistra. La successione di questi accordi creerebbe l'effetto di "risonanza superiore" dell'accordo precedentemente suonato nel registro medio-basso del pianoforte. L'atmosfera è veramente particolare, i colori evocati sono diversi e mescolati tra di loro a causa di una scrittura nuova, ricca, complicata, formata da più suoni eseguiti simultaneamente che si susseguono per lo più secondo la logica ben precisa dell'intervallo melodico di quarta aumentata (tritono) ora discendente, ora ascendente. Il brano inizia con la ripetizione ossessiva di una nota su una struttura ritmica cara a Messiaen, se pur inusuale per il periodo, che già contiene le basi degli sviluppi successivi dei modelli ritmici con "valore aggiunto". La ritmica utilizzata, infatti, è basata su tempi composti in numeri dispari (principalmente la successione in 7/8 e 5/8). In questo preludio Messiaen fa un largo uso del canone tematico in termini coloristici, oltre che strutturale, anticipando l'importanza che questa tecnica avrà nella tarda produzione. Particolare attenzione va rivolta agli ultimi tre suoni del brano, in una successione melodica che rispetta sempre la distanza di quarta aumentata; suoni che Messiaen definisce "dell'addio" e che evocano tre colori distinti: porpora, arancio e viola.

7. *Plainte calme* – Calmo lamento, è un piccolo momento musicale in forma ternaria costruito sul secondo modo nella sua terza trasposizione; un'atmosfera cupa che evoca colori sul grigio vellutato con riflessi di malva e verde.

8. *Un reflet dans les vent* – Un riflesso nel vento, è il Preludio che più richiama la scrittura pianistica di Debussy e Ravel. I rapidi passaggi che aprono e chiudono il brano e che riecheggiano il fruscio del vento, sono costruiti sul terzo modo nella sua quarta trasposizione. I colori vanno dall'arancio venato di verde con piccole macchie scure, ad un'atmosfera maggiormente luminosa nella parte centrale - lo sviluppo. Il secondo tema, invece, molto melodico, accompagnato da sinuosi arpeggi, richiama un arancio-blu nella sua prima esposizione mentre un arancio-verde nella seconda esposizione. Il fragoroso movimento del vento si placa solo dopo un fortissimo

e repentino passaggio dal registro basso a quello acuto per interrompersi bruscamente su un suono secco e deciso nel registro più grave del pianoforte.