

Federico Biscione  
**Olivier Messiaen e il  
*Quatuor pour la fin du Temps***

## 1) Introduzione

Messiaen (1908-1992) è stato un compositore importante per due motivi:

- la **personalità artistica** indiscutibile e profondamente autonoma.
- l'**influenza** su molti compositori che erano venuti a contatto diretto con lui (Boulez, Kurtag, Stockhausen, Xenakis: tutti appartenenti all'ala strutturalista e iperstrutturalista del secondo '900).

Un brano importante, per maturità nella configurazione linguistica, è indiscutibilmente il **Quatuor**: in esso appaiono già esattamente configurate tutte le caratteristiche dello stile che contraddistingue la sua produzione negli anni a venire.

La ricerca linguistica di Messiaen coinvolge, e in modo radicale, **tutti i piani della composizione musicale**:

- ritmo (da lui stesso indicato come il parametro più importante, oggetto degli studi più approfonditi, infatti è il primo argomento affrontato sia nella *Tecniche* che nel *Traité*);
- melodia (ricerca di materiale "nuovo", p. es. nel canto degli uccelli);
- armonia (attraverso gli accordi generati con le note dei "modi a trasposizione limitata").

Queste le linee-guida:

... anch'io ho fatto della combinatoria, anch'io ho fatto della ricerca [musicale], ma cerco sempre che questa non nuoccia alla qualità sonora [...] non è sufficiente [che un'opera sia interessante], essa deve essere interessante, deve essere gradevole da ascoltare e deve essere toccante. (1987).

Bisognerebbe forse "misurare", ammesso che fosse in qualche modo possibile, quanto l'autore si sia attenuto, al di là delle buone intenzioni, a questi tre importanti precetti, che (quasi) ognuno avrebbe potrebbe sottoscrivere [cfr. p.es. *Sept Haiku*]; è lecito supporre che la grande dimestichezza con la propria "cucina" faccia perdere di vista che altri, che appunto questa dimestichezza non hanno né possono avere, possano legittimamente avere all'ascolto tutta un'altra impressione.

Messiaen tende essenzialmente alla ricerca di una specie di linguaggio musicale nel quale convergano e vengano fuse **le esperienze musicali primordiali** (anche disparate culturalmente), le più antiche e quindi più "autentiche", meno culturalizzate, più vicine alle origini **e dunque massimamente fondanti per una nuova teoria e pratica della composizione** in quanto più direttamente discendenti dalla **natura**, identificata essenzialmente come espressione diretta della **bontà divina** (in senso cattolico; cfr. dopo).

Un tratto di notevole **autonomia** – come dicevo all'inizio – da qualsiasi dei movimenti e correnti quali agitavano l'Europa degli anni '30: mentre tutti si affannano a essere linguisticamente "aggiornati", "moderni", "al passo coi tempi", Messiaen non ha la minima

paura a indirizzare la sua ricerca, in nome della naturalità, verso l'antichità più remota, europea e non, sostenuto da una fede incontrovertibile nella religione di Roma, continuamente invocata non solo come *sostegno*, ma addirittura come *scopo* del comporre:

“La prima idea che ho voluto esprimere, quella che è la più importante poiché è posta al di sopra di ogni cosa, è l'esistenza delle verità della fede cattolica. [...] Questo è il primo aspetto della mia opera, il più nobile, senza dubbio il più utile, il più solido, il solo forse di cui non mi pentirò al momento della mia morte.” (1987).

Una tale ricerca sottintende, direi, una buona dose di fede (accompagnata da una certa ingenuità) in un progetto di rifondazione linguistica “pre-babele” in cui tutto sia immediato, tutto sia unito, tutto sia naturale come al tempo dei tempi; è probabile che l'uso di simboli musicali (poi vedremo come e quali) così distanti dal nostro universo culturale musicale faccia invece perdere immediatezza e comunicatività, poiché il simbolo stesso rischia di restare “muto”, poco comunicativo, poco dispensatore di significato se non per il compositore stesso, che con questi materiali intrattiene rapporti quotidiani (ed è precisamente questo uno dei maggiori problemi contro cui più o meno tutti i compositori del '900 si sono dovuti scontrare...).

Perché questa ricerca di novità? Il motivo essenziale della ricerca è simile a quella di altri “sperimentatori” del linguaggio musicale: sfiducia radicale nel sistema tonale e in tutte le convenzioni linguistiche ad esso associate (in fatto di ritmo, melodia, armonia), nel caso particolare considerate insufficienti allo scopo precipuamente e intenzionalmente trascendentale (in senso religioso e cattolico in particolare) delle sue opere.

Stranamente questa sfiducia non viene da Messiaen MAI esplicitamente dichiarata, nonostante i diversi scritti teorici, interviste, prefazioni alle sue partiture ecc. (cfr. *Tecnica del mio linguaggio musicale*, 1944, e *Trattato di ritmo, colore e ornitologia*, post., in 7 voll.), ma essenzialmente data per scontata, come argomento sul quale non valesse la pena di spendere nemmeno una parola.

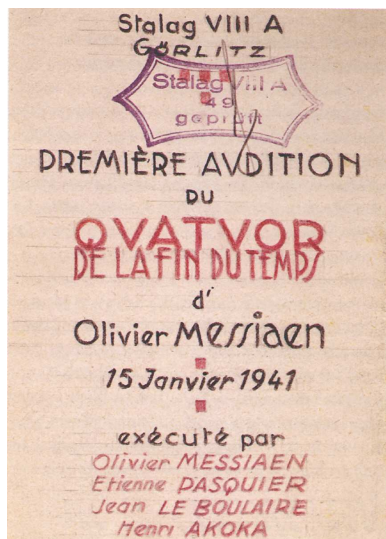
Sappiamo come diversamente sia andata questa cosa con Schönberg. E sappiamo anche, noi musicisti che viviamo nel 2010, come la questione attenda tuttora una spiegazione definitivamente convincente, stante che l'uso dell'armonia tonale non si può a oggi dichiarare VERAMENTE morto, come che la dissonanza è ben lungi dall'essersi “emancipata”, come a suo tempo erroneamente vaticinato.

Poi, come giudicare l'estrema dovizia di particolari con cui Messiaen descrive il proprio laboratorio di composizione in prefazioni di partiture, scritti teorici anche ponderosi, interviste ecc.? Che la musica abbia adesso bisogno di una spiegazione teorica il più possibile coerente e particolareggiata sembra alludere all'estrema difficoltà, se non all'impossibilità, che il testo musicale possa svelare da solo i propri assunti. Ciò conferma che la musica tende a essere compresa sempre più soltanto in circoli sempre più ristretti di iniziati...

Il '900 è definibile, secondo me, il secolo dei sistemi musicali arbitrari; secondo me è avvenuto che:

- stante la percepita (presunta?) sfiducia nel sistema musicale tradizionale, molti autori hanno cercato delle strade autonome, con maggiore o minore fortuna, imponendo evidentemente al pubblico un minore o maggiore sforzo di assimilazione, e a volte autentici shock linguistici; naturalmente ciò è stato possibile solamente grazie al prestigio che i compositori, in quanto categoria, avevano ereditato dal secolo precedente; tuttavia il gioco di creare nuovi “sistemi” per la composizione musicale è riuscito in genere abbastanza poco, salvo poche eccezioni; il risultato è che a partire dal secondo dopoguerra i compositori hanno generalmente perso riconoscimento, importanza, prestigio, (è sotto gli occhi di tutti la quasi totale assenza della musica nuova, almeno in Italia, nelle programmazioni sinfoniche, nei teatri, nelle stagioni di musica da camera [forse qui è un poco meglio]: il 90% della produzione nuova è confinato nei “ghetti” dei festival di musica contemporanea, fra grandi e piccoli, dove si assiste quasi soltanto a prime e uniche esecuzioni, e la produzione non riesce minimamente a diventare “repertorio”).

## 2) Il Quatuor



Fu composto ed eseguito a Görlitz (Polonia), in un campo di prigionia tedesco dove Messiaen, arruolatosi militare, fu tenuto tra il '40 e il '41. La cosa fu permessa e anzi voluta da un ufficiale nazista appassionato di musica, che, apprese le competenze musicali di Messiaen e di altri prigionieri, organizzò il concerto e dette a Messiaen la possibilità di usufruire di una baracca speciale per la composizione.

Messiaen riferisce come l'esecuzione sia avvenuta all'aperto e sotto la neve, davanti a un uditorio di circa 5000 persone, con un pianoforte i cui tasti non si rialzavano una volta premuti e con un violoncello con sole tre corde. Al contrario, altri testimoni tra cui due dei primi esecutori affermarono essere avvenuta al chiuso davanti a non più di 350 persone. Pare che l'accoglienza non fu di particolare esaltazione; ma è lecito pensare che in quelle condizioni non fosse possibile diversamente, qualsiasi fosse stata la musica.

Il Quatuor affronta dichiaratamente come il centrale problema del **tempo**.

Quando ero prigioniero, l'assenza di cibo mi dava sogni colorati: vedevo l'arcobaleno dell'angelo e strani turbini di colori. Ma la scelta dell'angelo che annuncia la fine del Tempo ha motivazioni molto più profonde. Da musicista, ho lavorato con il ritmo. Il ritmo è, per sua essenza, mutamento e divisione. Studiare il mutamento e la divisione significa studiare il tempo. Il tempo – misurato, relativo, fisiologico, psicologico – si può dividere in mille modi tra i quali il più immediato per noi è la perpetua conversione dell'avvenire nel passato. Nell'eternità queste cose non esisteranno più. [...] Ho affrontato questi problemi nel mio *Quatuor*.

La questione è vista da almeno tre punti di vista: religioso, filosofico e tecnico-musicale.

### **Punto di vista religioso**

Il *Quatuor* è dedicato all'Apocalisse (ovvero alla fine del tempo per definizione) e può darsi che la congiuntura storica nonché la situazione stessa in cui il brano venne concepito abbiano fornito all'autore l'idea primaria; la partitura si apre infatti con una citazione dal testo di San Giovanni modificata leggermente dal compositore:

«E vidi un angelo, forte, scendere dal cielo, avvolto in una nube; l'arcobaleno era sul suo capo, la sua faccia era come il sole, le sue gambe come colonne di fuoco, [...]. Pose il piede destro sul mare, e il sinistro sulla terra, e [...] *tenendosi* ritto sul mare e sulla terra, alzò la mano [...] al cielo, e giurò nel nome del vivente per i secoli dei secoli [...] *dicendo*: “Non vi sarà più altro tempo! Nei giorni del suono del settimo angelo si compirà il mistero di Dio, [...]”».

Messiaen ha operato un sunto del testo originale dell'Apocalisse, ci sono parole cassate e altre aggiunte. Perché?

La questione religiosa funge più che altro da ispirazione generale:

"non ho voluto in alcun modo realizzare un commento al libro della Rivelazione ["Apocalisse"], ma semplicemente giustificare il mio desiderio di cessazione del tempo".

Questo introduce il **Punto di vista filosofico**

Basandosi sulla concezione del tempo in san Tommaso d'Aquino e Henri Bergson, Messiaen parte dalla distinzione tra **eternità** e **tempo**: la prima è sincronica, simultanea e immobile, non ha inizio né fine; il secondo distingue invece momenti diacronici: un prima e un dopo. Il tempo umano è quindi estraneo all'eternità cui il credente aspira; l'intera umanità torna all'eternità con la fine del proprio tempo e con la fine del tempo. L'elemento atemporale dell'uomo – la sua anima – compie il proprio viaggio nel tempo – la vita – per stabilire a quale tipo di eternità sarà destinata post mortem.

**Punto di vista tecnico-musicale**

Questa idea dell'insufficienza del tempo musicale classicamente inteso gli fa cercare una musica che esprima le vette del sentimento umano (in particolare quello religioso) al di fuori della tradizionale struttura ingabbiata in battute e organizzata per accenti fissi a seconda del metro.

«La mia prima preoccupazione consisteva nell'abolizione del tempo stesso.»

L'effetto contemplativo e spirituale cercato da Messiaen nella propria musica viene realizzato principalmente tramite l'utilizzo di **moduli ritmici** non tradizionali, armonie non tonali ma **modali** e specificamente statiche, come quelle della musica orientale, e **formule melodiche** che, come vedremo, rifiutano in vari modi di soggiacere alle regole tradizionali.

### 3) Struttura generale del lavoro

Il Quatuor consta di otto movimenti, ognuno dotato di titolo e introdotto da una breve dedica o da una spiegazione/ambientazione scritta di proprio pugno da Messiaen nella prefazione al Quartetto stesso. Siamo in presenza di precise simbologie numerologiche:

“Questo quartetto consta di 8 movimenti. Perché? Sette è il numero perfetto, la creazione dei 6 giorni santificata dal sabato divino; il 7 del riposo si prolunga per l’eternità e diventa l’8 della luce indefettibile, della pace inalterabile”.

Potremmo aggiungere che il numero 8, come in matematica, è il simbolo stesso dell’infinito, dell’eternità.

Si noti inoltre come le distribuzioni strumentali, così come le disposizioni all’interno dei singoli tempi contraddicano fortemente l’aspetto consueto della musica da camera di tradizione ottocentesca: unitario, organico e dialettico; piuttosto il ciclo può richiamare l’unità ciclico-narrativa delle vetrate nelle cattedrali gotiche (e il richiamo alle vetrate non è casuale, cfr. dopo):

**I** (*Liturgia di cristallo*) tutti: i quattro strumenti sono impegnati in tre compiti diversi e indipendenti, senza dialogo.

**II** (*Vocalizzo per l'Angelo che annuncia la fine del Tempo*) tutti: il pianoforte fa accordi; violino e violoncello uniti per tutto il movimento; il clarinetto suona solo all’inizio, in indipendente *style oiseau*.

**III** (*Abisso degli uccelli*) clarinetto solo.

**IV** (*Intermezzo*) senza pianoforte: il movimento nel quale l’eloquio è più simile a quello tradizionale.

**V** (*Lode all'Eternità di Gesù*) melodia accompagnata di violoncello e pianoforte.

**VI** (*Danza furiosa per le sette trombe*) tutti, ma SEMPRE uniti.

**VII** (*Vortice d'arcobaleni per l'Angelo che annuncia la fine del Tempo*) il movimento più vario e dialettico quanto a “orchestrazione”.

**VIII** (*Lode all'Immortalità di Gesù*) simile al V, ma col violino al posto del violoncello.

#### 4) La Liturgie de cristal

Tra le tre e le quattro del mattino, il risveglio degli uccelli: un merlo o un usignolo solitario improvvisa, circondato da uno scintillio di suoni, da un alone di trilli che si perdono alti tra gli alberi. Si trasponga tutto ciò su un piano religioso ed ecco che si ottiene l'armonioso silenzio del cielo.

Cominciamo dalla parte del **pianoforte**: Il primo meccanismo che notiamo è quello del pedale ritmico: si tratta di un'invenzione di Messiaen consistente in un ritmo continuamente ripetuto, formato in questo caso da 17 (numero primo) durate. A questo viene associata una serie di 29 (sempre numero primo) accordi diversi secondo l'antico principio di "talea" e "color".

Procedimento che Messiaen affermò di non conoscere al tempo del *Quatuor...*

Ci sarebbe molto da soffermarsi su questa serie di accordi: la genesi di simili agglomerati è descritta nei particolari nella "Tecnica" (1944). Citeremo solo: 1) l'accordo che Messiaen chiama "**di dominante**" (ma che contiene tutte le note di una scala maggiore) cui vengono stabilmente aggiunte delle appoggiature (dissonanti); l'accordo detto "**di risonanza**", che contiene, temperandole, molti degli armonici superiori di una nota grave; l'accordo "**per quarte**" (giuste e aumentate). Inoltre tutti gli accordi che è possibile generare imponendo il modello di sovrapposizioni di terze e quarte e note aggiunte alle scale modali di Messiaen.

<p>Accordo "di dominante"</p>	<p>Accordo "di risonanza"</p>	<p>Accordo "per quarte"</p>	<p>Effetto "di vetrata" (sull'accordo "di risonanza")</p>
(puro)	(con appoggiature)	Deriva dalle armoniche (temperate); contiene tutte le note del III modo.	Contiene tutte le note del V modo.

Da notare il cosiddetto **"effetto vetrata"**, che consiste nel disporre sulla medesima nota del basso differenti rivolti dello stesso modello accordale, suggerendo una variazione di "colore" in un'armonia tendenzialmente statica.

(Forse dall'uso di questa tecnica nei primi 12 accordi della serie di cui sopra deriva il titolo di liturgia "di cristallo", appunto, come una vetrata. Il Termine "liturgia" fa pensare al brano come a un "ufficio", una "funzione": aspetto che l'autore attribuiva idealmente in fondo a quasi tutta la sua musica, nel momento in cui si proponeva di celebrare il mistero divino, come in una messa.)

Questi accordi, come un po' tutti quelli costruiti sulle scale modali di Messiaen, per la loro derivazione da materiali "naturalisti", hanno la tendenza a risultare piuttosto eufonici.

Le aggregazioni accordali di Messiaen, diversamente da quanto era avvenuto sino ad allora, sono nelle loro forme definitive abbastanza artificiali (come del resto avviene per i "modi") e rispondono esclusivamente al gusto dell'autore (malgrado la dichiarata ispirazione a Debussy); essi derivano dalla volontà di creare una certa piacevolezza auditiva nella musica, dichiarata come necessaria dall'autore stesso (cfr. sopra). In effetti non sempre siamo in presenza di suoni "piacevoli", tuttavia è forse utile rifarsi all'epoca, e paragonando questi con gli agglomerati sonori tipici di altre scuole (p. es. la dodecafonia) si dovrà convenire che gli accordi di Messiaen risultano per lo più di una certa dolcezza.


È assolutamente chiaro che questi accordi non possono creare attrazioni di nessun tipo l'uno verso l'altro (come avviene nel sistema tonale), ma si susseguono secondo criteri di colore e di necessità di scrittura sostanzialmente arbitrari, esattamente come avviene in qualsiasi musica **"modale"**, aggettivo che molto coerentemente Messiaen annette alla propria musica.

La teoria modale di Messiaen si basa sui noti 7 modi cosiddetti "a trasposizione limitata" (non possono cioè essere trasportati sui dodici gradi della scala cromatica senza che alcune di queste trasposizioni non riproducano – anche se enarmonicamente – lo stesso "set" di altezze della serie originaria). Insieme ai modi ritmici "non retrogradabili" (di cui più avanti) ispirano il concetto, caro a Messiaen, del "fascino delle impossibilità":

L'ascoltatore subirà suo malgrado il particolare fascino delle impossibilità: un effetto di ubiquità tonale nell'assenza di trasposizioni, una certa unità di movimento (dove inizio e fine si confondono perché identiche) nella assenza di retrogradazioni. Sarà dunque progressivamente introdotto a questa sorta di "arcobaleno teologico", simbolo del linguaggio musicale del quale ricerchiamo edificazione e teoria. (Tecnica).

Messiaen istituisce relazioni partendo dal piano tecnico-compositivo, passando a quello simbolico, per arrivare a quello teologico. Pur se descritti come reali e tangibili, i nessi tra i diversi piani sono essenzialmente "poetici" e arbitrari. Un esempio: chi può stabilire come e qualmente le "impossibilità" siano realmente affascinanti? O meglio, perché annettere una proprietà poetica ("fascino") a una proprietà semplicemente tecnico-costruttiva?

Le diciassette durate, che formano il "pedale ritmico", sono:

  
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

La serie viene determinata tramite l'unione di tre ritmi indiani ["deci-tala" n. 93, 105 e 88 – il 93 è retrogradato e il valore lungo è diviso per tre note: 2-3-2-12 diventa 4-4-4(=12)-2-3-2]

La teoria ritmica di Messiaen parte dal presupposto che la ritmica tradizionale (come del resto quasi tutto ciò che viene dalla tradizione – cfr. sopra) non sia in grado di rendere quell'annullamento del senso del tempo che Messiaen ritiene indispensabile per le sue composizioni; la "rifondazione" di un sistema ritmico parte dall'assunto che il ritmo vada costruito non a partire da battute e metri, bensì a partire da un valore "primo" basilare

combinato in vario modo (preferibilmente asimmetrico) con altri valori di poco più grandi. La riserva "indiana" dei ritmi tradizionali (deci-tala) di questa musica descritti in un trattato capitatogli per caso tra le mani, fornì a Messiaen moltissimi materiali per questo. Non sarà inutile ricordare l'altra fonte eletta da Messiaen per la ricerca di ritmi inusitati, alla stessa maniera dei ritmi indiani: il repertorio di piedi e versi della metrica greco-latina.

In realtà, si può supporre che i "tala" indiani venissero usati in origine in tutt'altra maniera e per tutt'altri scopi; è probabile che l'autore sia rimasto però colpito dalla catalogazione nel trattato, che dà un nome e, probabilmente, un significato simbolico preciso a ogni cellula ritmica. Bisogna però ammettere che per noi occidentali, con buona pace di Messiaen, queste associazioni ritmo-significato simbolico non hanno luogo, in quanto estranee alla nostra tradizione e cultura.

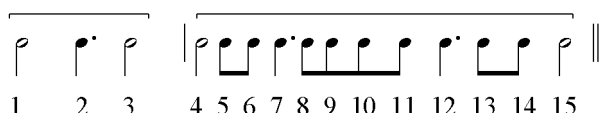
Nello stesso modo, è lecito pensare che anche i piedi metrici antichi non avessero necessariamente la proporzione secondo la quale la lunga fosse il doppio della breve, ma le due diverse quantità potessero venire apprezzate e distinte in relazione al contesto; del resto è noto come la categoria "quantità" sia quasi sparita dalle lingue moderne, nelle quali i versi poetici si formano sulla base di criteri completamente diversi (p. es. il numero delle sillabe, o quello degli accenti in ogni verso); Messiaen si appropria dei materiali che gli servono in modo decisamente "antifilologico", e soltanto in quanto e nella misura in cui possono servire ai suoi scopi compositivi. In sostanza si tratta di operazioni del tutto arbitrarie.

Ne consegue uno schema che presenta 10 volte talea e sei color, dove gli ultimi non sono completi, in modo tale che il totale degli accordi suonati dia 167 (numero primo). Un enigma: come mai nella quarta ripetizione del color (una prima di E) manca l'accordo 3?

Mi sono chiesto: si tratta di errore o no? E anche: cosa cambierebbe nell'ascolto se l'accordo ci fosse? Probabilmente molto poco. E allora, che senso ha tutto questo gioco, se può essere trasgredito senza farsene accorgere, senza creare problemi?

Ora guardiamo la parte del **violoncello**:

Anche qui siamo in presenza di un "pedale ritmico" di 15 durate:



Osserviamo che la sequenza è formata da due gruppi di valori "non retrogradabili" (in quanto anche se retrogradati riprodurrebbero ciascuno la stessa sequenza ritmica, anche qui saremmo in presenza del "fascino delle impossibilità"), evidenziati dalle due "battute"; si nota che il primo gruppo dura 11 (numero primo) crome, mentre il secondo dura 11 quarti (in totale 33 crome).

Il metro prescritto da Messiaen per questo pezzo (3/4) non ha nessun valore di indicazione, appunto, "metrica": la stessa musica poteva essere divisa in battute di durata diversa, in quanto in nessun caso il "battere" della misura corrisponde a un seppur vago accento ritmico: l'espedito serve unicamente per comodità di lettura, trovandoci appunto in presenza di tanti ritmi diversi gli uni dagli altri e piuttosto "complicati" per la loro asimmetria. Altrove M. preferisce non scrivere alcun metro, ma raggruppare in battute gli organismi ritmici distinti (cfr. *Danse de la fureur*).

Messiaen era alla ricerca, nella musica, di aspetti il più possibili "naturali" su cui fondare le proprie teorie; ma quanti musicisti e ascoltatori potrebbero dichiarare "naturale" la gestione (nell'esecuzione come nell'ascolto) di questi ritmi così poco simmetrici?



A questo "pedale ritmico" viene associato un "color" di cinque note: ne consegue che dopo per ogni "talea" abbiamo la ripetizione esatta di 3 "colores", e poi si ricomincia da capo (per 7 volte + 4 note: il che da un totale di 109 note - numero primo):

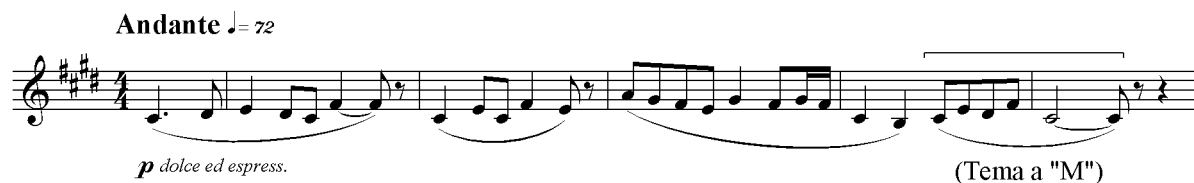
1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5					
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15

1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5					
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15

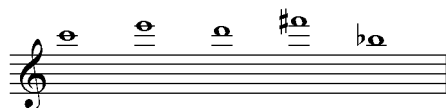
1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5					
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15

1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	...	Totale di
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	1	2	3	4	...	109 note

Sulle 5 note del "color" vale la pena spendere qualche parola. Esso è un profilo melodico che Messiaen usa spessissimo, quasi con valore di "firma". Egli lo fa derivare dalla formula melodica conclusiva della frase musicale con cui si apre il "Boris Godunov" di Mussorgsky:



che diventa:



Si tratta del cosiddetto tema a "M" (per la disposizione spaziale delle note; lettera iniziale tanto di Mussorgsky quanto di Messiaen).

Il tema viene poi "adattato" alle note della scala modale usata in quel momento, "passate nel prisma deformante del nostro linguaggio" come dice Messiaen [Technique] (nel nostro caso è il I modo, corrispondente alla scala per toni interi), ma l'utilizzo di questo frammento melodico è frequentissimo in molte opere di Messiaen, e prende moltissime altre forme intervallari a seconda del modo, conservando inalterata la disposizione delle note (lo stesso frammento si trova come cadenza melodica conclusiva di una canzone popolare russa - "Non c'era vento", molto ben conosciuta da Messiaen - che ha tutta l'aria di essere la matrice della melodia del *Boris*).

Questo modus operandi, nella ricerca di materiali melodici caratteristici e particolari, Messiaen lo usa per una quantità di profili melodici che a lui sembrano interessanti; lui stesso fa altri esempi a partire da Grieg, Debussy, Mozart, ecc.

Messiaen si appropria di materiali diversi per tradizioni e culture, prendendo l'elemento che a lui sembra più interessante ("trovare il nostro miele", come scrive) prescindendo assolutamente dal contesto da cui l'elemento proviene, e quindi dal suo significato "autentico". Non credo che a qualcuno verrebbe mai in mente la derivazione dichiarata dall'autore per il tema a "M" per come lo sentiamo nel *Quatuor*, così come sembrano quantomeno curiose le

affermazioni secondo le quali (in do maggiore) un fa diesis avrebbe attrazione melodica verso il do più in basso; parimenti rientrano nel campo dell'arbitrarietà (infatti non vengono da lui spiegate) le propensioni per il moto melodico di sesta maggiore discendente (che Messiaen fa risalire a Mozart), così come il divieto di usare il I modo se non in compresenza di altre modalità in altre voci della composizione (come avviene peraltro qui, in un esempio di polimodalità).

### **Violino e Clarinetto:**

Sono scritti nel tipico *style oiseau* (al clarinetto la parte principale delle due, il violino contrappunta liberamente il clarinetto). Si tratta di un'altra invenzione particolarissima di Messiaen, consistente nella riproduzione delle inflessioni ritmico-melodiche di canti di uccelli (chiamati da Messiaen "servitori della gioia spirituale"). Questo stile è derivato dall'osservazione diretta degli uccelli, ma naturalmente il canto è riportato alle possibilità strumentali e "notazionali" a nostra disposizione, quindi (pur nella loro libertà, fantasiosità, asimmetricità) in una notazione che si basa sul sistema temperato e che ritmicamente fa uso quantomeno di un valore basilare isocrono (laddove, è evidente, i canti degli uccelli non fanno uso né dell'uno né dell'altro).

L'uccello, essendo molto più piccolo di noi, con un cuore che batte più rapidamente e delle reazioni nervose assai più rapide, canta a tempi estremamente veloci che sono assolutamente impossibili per i nostri strumenti; dunque sono obbligato a trascriverlo ad un tempo più lento. Per di più, questa rapidità è associata ad una estrema acutezza, essendo un uccello in grado di cantare in registri così alti da essere inaccessibili ai nostri strumenti; perciò trascrivo il canto una, due o anche tre ottave sotto. E non è tutto: per la medesima ragione sono obbligato a sopprimerne quegli intervalli troppo piccoli che i nostri strumenti non potrebbero suonare. Allora rimpiazzao questi intervalli dell'ordine di uno o due commi con dei semitoni, ma rispettando la scala dei valori tra i diversi intervalli, ovvero, se qualche comma corrisponde ad un semitono, allora ad un vero semitono corrisponderà un tono intero o un intervallo di terza; tutto è ingrandito, ma i rapporti restano inalterati, ciò nonostante quello che restituisco è esatto. (1987)

Chi conosce i moderni studi sull'ottava espansa (o chi fa semplice uso di buon senso) capisce bene come tutto ciò rientri più nel campo delle fantasticherie di un poeta (?) piuttosto che nella seria pratica di un musicista.

La fissazione (perché di ciò si tratta) per il canto degli uccelli, così caratteristica di Messiaen tanto da ispirargli la composizione di numerosi brani in cui il canto degli uccelli è protagonista assoluto (*Réveil des oiseaux*, *Oiseaux exotiques*, *Un Vitrail et des oiseaux*, *Le Merle noir*, *Catalogue d'oiseaux*, *La Fauvette des Jardins*, *Petites esquisses d'oiseaux*), racconta Messiaen che gli fu instillata dal suo maestro Paul Dukas (quello dell'*Apprendista stregone*), e che durò tutta la vita, tanto che Messiaen stesso non esitava a definirsi "più ornitologo che compositore", e il suo lavoro teorico postumo si intitola "Trattato di ritmo, colore e ornitologia" (pubblicato in francese con prefazione di Pierre Boulez).

Il canto degli uccelli è la sorgente di ogni melodia. Posso affermare che tutto ciò che so della melodia me l'hanno insegnato gli uccelli. Nessuna melodia al mondo può eguagliare la dolcezza amichevole e confidenziale del pettirosso, la fantasia umoristica del merlo nero, l'interminabile, gioiosa salita verso il sole dell'allodola, le strofe così pure della capinera, il vistuosismo, la facilità di invenzione del beccafico. [...] L'usignolo – celebrato dai poeti di tutti i tempi – è più oratore e attore che cantante, più ritmico che musicista: ha la facoltà di passare bruscamente, senza

transizione, da un sentimento all'altro, trovando esattamente il ritmo e l'intensità appropriata; salta senza sforzo dal misterioso al tenero, dall'estraniato al passionale, dal malizioso al supplicante, dal triste all'incollerito, dal disperato al vittorioso con formule tipiche di ciascuna attitudine sentimentale, da studiare lungamente per la tecnica di cambiamento del tempo. (Traitè)

Una notazione a proposito del *Traité* e il problema dei colori. Messiaen cosparge le sue descrizioni musicali di abbondantissime annotazioni riguardo associazioni suono-colore, modo-colore ecc. ecc. Per questo dedica il settimo e ultimo tomo del ponderoso lavoro alle corrispondenze suono-colore, malgrado lo stesso Messiaen si sia espresso come segue su questo genere di esperienze "sinestetiche":

Io vedo dei colori mentre ascolto dei suoni; l'ho detto alla critica, l'ho detto al pubblico, l'ho detto persino ai miei allievi a lezione, ebbene, nessuno vede nulla! (1987)

Sull'attribuzione ai diversi canti di uccelli di capacità oratorie o variamente sentimentali dovremmo avere le stesse opinioni che legittimamente si può avere riguardo gli abbinamenti suoni-colori: essi sono fatti soggettivi (seppure esistano). Come si può fondare una teoria della composizione su ciò?

Un altro aspetto mi preme sottolineare, e riguarda la costruzione: le quattro linee affidate ai quattro strumenti non hanno nulla a che vedere l'una con l'altra, esse appaiono propriamente "indifferenti" agli agglomerati armonici che vengono via via a risultare, chiuse come sono in una logica "privata", e ognuna va per la sua strada. In sede esecutiva la cosa che massimamente si deve rispettare (oltre a doversi mantenere nella giusta sonorità generale) è lo scorrere del tempo: proprio quella dimensione che l'autore afferma di voler distruggere.

## 5) Gli altri tempi

Secondo tempo: **Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps** (Vocalizzo per l'Angelo che annuncia la fine del Tempo)

La prima e la terza sezione (molto brevi) evocano la forza del possente angelo, incoronato da un arcobaleno e vestito di nubi, che posa un piede sul mare ed un piede sulla terra. Nella sezione centrale ci sono le impalpabili armonie celesti. Al piano dolci cascate di accordi blu-arancio, che abbelliscono con la loro sonorità distante la melopea quasi da canto piano [canto gregoriano] del violino e del violoncello.

Notiamo l'uso dell'accordo per quarte, di risonanza, progressioni di accordi su, l'uso del procedimento denominato "cumuli di accordi" (all'inizio) e "cascate di accordi" (nel pianoforte, parte centrale), lo *style oiseau* nel clarinetto, e l'altra grande ispirazione di Messiaen fornita dal canto gregoriano (canto piano).

Terzo tempo: **Abîme des Oiseaux** (Abisso degli uccelli)

Clarinetto solo. L'Abisso è il tempo, con le sue tristezze, i suoi scoramenti. L'uccello è il contrario del Tempo; è il nostro desiderio di luce, di stelle, di arcobaleni, di vocalizzi gioiosi!

Melopea di tristezza, alternata a passi in *style oiseau*.

Quarto tempo: **Intermède** (Intermezzo):

Scherzo, di carattere più esteriore degli altri movimenti, ciononostante ricollegato a questi da certe reminiscenze melodiche.

È il brano più "classico" [Messiaen dice "esteriore"] e si articola con dialettica "normale" di proposta e risposta tra gli strumenti, formule di accompagnamento consuete, una periodare "regolare" e simmetrico. Probabilmente un'omaggio allo stile di Bartók. Alcuni richiami melodici, nel caratteristico *style oiseau*, lo riconducono agli altri tempi. Il titolo è dato dalla posizione, esattamente centrale ai "sette" tempi del lavoro, se si esclude l'ultimo.

Quinto tempo: **Louange à l'Éternité de Jésus** (Lode all'Eternità di Gesù)

È da notare l'indicazione "infinitamente lento, estatico", che ben si addice a una contemplazione divina fuori dal tempo.

Il brano è in una tipica "forma-lied" per come la descrive Messiaen:

A-A'-B (con tendenza tonale dominantica)-A".

Notare come in certi casi l'uso di certe scale modali sconfini in passaggi dal sapore chiaramente tonale. Forse per questo genere di cose M. venne più tardi tacciato di essere "sentimentale" da alcuni critici favorevoli all'ala più oltranzista dell'avanguardia, che intenzionalmente vietava qualsiasi forma di espressività nella musica.

Questa e la successiva "Louange" sono forse i pezzi più riusciti dell'intero lavoro.

Sesto tempo: **Danse de la fureur, pour les sept trompettes** (Danza furiosa per le sette trombe):

Ritmicamente, il brano più caratteristico della serie. I quattro strumenti, all'unisono, rievocano le sonorità di gong e trombe (le prime sei trombe dell'Apocalisse latrici di diverse catastrofi, la tromba del settimo angelo annuncia la consumazione del mistero di Dio). Impiego del valore aggiunto, di ritmi aumentati o diminuiti, di ritmi non retrogradabili. Musica di pietra, formidabile granito sonoro; irresistibile movimento d'acciaio, d'enormi massi di furia porpora, d'ebbrezza glaciale. Ascoltate soprattutto il terribile fortissimo del tema per aumentazione e il cambiamento di registro delle sue varie note, verso la fine del pezzo.

Notiamo in questo brano, tra le altre cose:

Tema iniziale organizzato in forma di "frase-ried". In questo tema uso estensivo del "valeur ajoutée" (note o punti aggiunti a figurazioni "quadrate", che vengono così a formare gruppi di 5, 7, 11 o 13 semicrome).

Sequenza di "battute" ognuna delle quali racchiude un ritmo non retrogradabile, il tutto in presenza di un "pedale melodico", la ripetizione della stessa sequenza di 16 note per 7 volte.

La proposta del tema, alla fine, con cambiamenti di ottave per ogni nota.

Settimo tempo: **Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps** (Vortice d'arcobaleni per l'Angelo che annuncia la fine del Tempo):

Si rinvengono qui certi passaggi del secondo movimento. Appare l'Angelo pieno di forza, e soprattutto l'arcobaleno che lo incorona (l'arcobaleno, simbolo di pace, di saggezza, di tutte le vibrazioni luminose e sonore). - Durante i miei sogni, sento e vedo accordi e melodie conosciute, colori e forme note; poi, dopo questa fase transitoria, passo all'irreale ed esperisco con estasi un vortice, una compenetrazione circolare di suoni e colori sovrumani. Queste lame di fuoco, queste colate di magma blu-arancio, queste stelle improvvise: ecco lo scompiglio, ecco l'arcobaleno!

Brano dall'architettura complessa, ma sintetizzando:

A-B-A-B-sviluppo-A-(codetta su B).

Ottavo tempo: **Louange à l'Immortalité de Jésus** (Lode all'Immortalità di Gesù):

Lungo solo di violino, funge da contraltare al solo di violoncello del quinto movimento. Perché questa seconda Lode? Perché s'adatta più precisamente al secondo aspetto di Gesù, al Gesù uomo, al Verbo fatto carne, che resuscita immortale per comunicarci la sua via. Ed è tutto amore. Il suo lento salire verso il picco, rappresenta l'ascesa dell'uomo verso Dio, del Figlio verso il Padre, della creatura divinizzata verso il Paradiso.

Esempio di quella che M. chiama "frase binaria", consistente in:

A-sviluppo (con tendenza dominantica)-A-sviluppo in forma conclusiva.

Notiamo l'uso del frammento melodico, già udito nel tempo precedente: quarta aumentata (o quinta diminuita) in su, tono in su, semitono in giù, quarta aumentata in giù (invertibile e retrogradabile), un'altra figurazione melodica tipica di Messiaen.

Certamente il brano più riuscito di tutti gli otto, e ottenuto oltretutto con mezzi molto semplici e abbastanza immediati. Non credo che le notevoli elucubrazioni intellettualistiche presenti altrove nel lavoro abbiano giovato all'estetica degli altri tempi.