

Progetto di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale
PRIN 2022 COLERE HEREDITATEM (COHE)

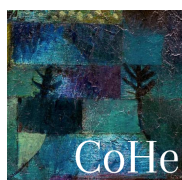
Work Package 2 - Antico e contemporaneo - idee e pratiche
Consiglio Nazionale delle Ricerche-ILIESI
Università Vita-Salute San Raffaele di Milano
Conservatorio di Musica "G. Martucci" di Salerno

Prof. Ciro Longobardi, unità di ricerca
Conservatorio di musica "G. Martucci" - Salerno

OLIVIER MESSIAEN
UNA TEOLOGIA ATTRAVERSO L'ASCOLTO

La teologia di Tommaso d'Aquino (1225-1274) ha avuto un impatto profondo sulla vita e sulla concezione estetica del grande compositore francese Olivier Messiaen (1908-1992), fornendogli una straordinaria struttura di pensiero ed esortandolo a relazionarsi con il patrimonio culturale "toccando tutte le cose senza cessare di toccare Dio". Questo saggio analizza l'origine degli oggetti sonori, come questi rientrano nell'ambito di un *modus operandi* di matrice neotomista, e come si intersecano con i significati di ordine teologico suggeriti dallo stesso compositore e indagati dai suoi studiosi.

Il saggio "Olivier Messiaen - Una teologia attraverso l'ascolto" del Prof. Ciro Longobardi rientra nel progetto di ricerca PRIN 2022 "Colere Hereditatem Between Peace, Conflicts, and Global Change. A New and Old Challenge for Europe", Finanziato dall'Unione europea – Next Generation EU.



OLIVIER MESSIAEN UNA TEOLOGIA ATTRAVERSO L'ASCOLTO

La teologia di Tommaso d'Aquino ha avuto un impatto profondo sulla vita e sulla concezione estetica di Olivier Messiaen. Tale influenza, dichiarata dallo stesso compositore più volte e in contesti vari, è stata esaminata secondo una molteplicità di aspetti.

Vincent P. Benitez¹ ha posto l'accento sul concetto di parallelismo delle sintesi. "Messiaen non esita a giustapporre canti di uccelli, elementi dell'Estremo Oriente, modelli metrici greci, *deçi-tâlas* indiani, modi, tecniche seriali ed elementi tonali nella sua teologia del suono, in parallelo con la sintesi filosofica di Tommaso d'Aquino di opere e insegnamenti cristiani, greci, islamici ed ebraici"². Tale visione è confermata dalle parole di Jean-Rodolphe Kars, pianista concertista, religioso e amico, che "descriveva Messiaen come una controparte musicale moderna di Tommaso d'Aquino e si riferiva alla musica di Messiaen come a una musica sacra, in cui ogni tecnica compositiva contribuiva all'obiettivo di rivelare lo splendore di Dio."³

Sander van Maas⁴ individua tre possibili modi attraverso cui sondare la relazione tra l'Aquinate - e il metodo scolastico in generale - e la struttura della musica di Messiaen: secondo una teologia della luce - se "Dio ci abbaglia con un eccesso di verità", le vetrate liquide di Messiaen ci abbagliano con un eccesso di luce colorata; secondo una teologia della forma, osservando l'ossessione del compositore per le divisioni e le suddivisioni, per i cataloghi e le liste in generale, per le esposizioni di concetti e di tecniche compositive; secondo una teologia della concordanza, rilevando la tendenza del compositore a basare le proprie scelte su autorità esterne.

Siglind Bruhn si concentra sugli aspetti simbolici: "L'aspetto più significativo di questo linguaggio è il fatto che tutte le componenti non sono definite solo dalla loro coerenza musicale, ma agiscono come significanti spirituali"⁵. Da questa osservazione fa

¹ Vedi Vincent P. Benitez, 'Messiaen and Aquinas', in *Messiaen the Theologian*, a cura di Andrew Shenton, Oxon: Routledge, 2010, p. 101.

Le traduzioni presenti in questa lezione sono a cura di chi scrive.

² V. P. Benitez, *ibidem*, p.110

³ V. P. Benitez, *ibidem*, p.123

⁴ Sander van Maas, 'The reception of Aquinas in the music of Olivier Messiaen' in *Aquinas as authority*, a cura di Paul van Geest, Leuven: Peeters 2002, pp. 322-23

⁵ Siglind Bruhn, *Les Visions d'Olivier Messiaen*, Parigi: L'Harmattan, 2008, p. 47

discendere l'analisi ermeneutica di alcune delle maggiori opere, in particolare pianistiche, che toccheremo in seguito.

Lo scopo di questo saggio è mettere in relazione contributi di matrice teologica con gli scritti dello stesso Messiaen - in particolare i suoi due trattati - e con alcuni dei risultati contenuti nel monumentale lavoro di Yves Balmer, Thomas Lacôte e Christopher B. Murray, sulla tecnica del "prestito", una procedura compositiva dichiarata dallo stesso Messiaen⁶ che i tre studiosi hanno analizzato in profondità concludendo: "Lungi dall'essere solo una nuova categoria del voluminoso armamentario teorico di Messiaen, in cui siamo abituati a mettere alla rinfusa i modi a trasposizione limitata, i ritmi indù, i personaggi ritmici o anche i canti di uccelli, la tecnica del prestito è di un altro ordine: tutti quegli elementi, in un modo o nell'altro, sono direttamente collegati ad essa."⁷

La tecnica del prestito si rivela essere tecnica compositiva a tutti gli effetti: a parere di chi scrive l'indagine su questo aspetto getta una nuova luce sul proposito di "toccare tutte le cose senza cessare di toccare Dio"⁸ espresso da Messiaen usando le parole di Ernest Hello. Se da un lato, secondo Roberto Fabbi, "teorie scientifiche e filosofiche, culture e arti esotiche, il mondo naturale, miti non cristiani, cosmogonie, simbolismi e religioni, tutto è visto come una manifestazione del divino, tutto è incorporato e assorbito in un'immagine teocentrica dell'universo"⁹, nel concreto del lavoro quotidiano Messiaen si concentra sulla possibilità di ricavare mattoni per il proprio edificio sonoro trasformando elementi tratti dalla storia delle musiche.

Illuminante, a tal proposito, il pensiero di Pierre Boulez secondo il quale Messiaen trova i materiali che gli servono "in tutte le direzioni, cerca nella loro diversità, nei loro contrasti, nelle loro opposizioni e perfino nella loro irriducibilità una giustificazione per riunirli in un unico complesso. Il compositore non pretende di ridurre le disparità o di nasconderle; le sfrutta, creando così tensioni che servono al suo scopo, senza tuttavia ricorrere all'assemblaggio di oggetti grezzi, alla tecnica del collage... Potrei moltiplicare gli esempi di questa doppia tendenza ad accettare oggetti o tecniche provenienti dagli orizzonti più diversi e a sottoporre questi oggetti a un trattamento stilistico radicale affinché possano,

⁶ Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Parigi: Leduc, 1944, trad. inglese a cura di John Satterfield, p. 52

⁷ Yves Balmer, Thomas Lacôte, Christopher B. Murray, *Le modèle et l'invention*, Lyon: Symétrie, 2017, p.16

⁸ Bernard Gavoty, 'Who Are You Olivier Messiaen?', *Tempo* 58 (Estate 1961), p. 34

⁹ Roberto Fabbi, 'Theological Implications of Restrictions in Messiaen's Compositional Processes', in *Messiaen's language of mystical love*, a cura di Siglind Bruhn, New York/Oxon: Routledge, 2012, p. 75

senza troppa difficoltà, essere integrati in una concezione totalizzante.”¹⁰ Descrizione sintetica e allo stesso tempo esemplare di cosa vuol dire “toccare tutte le cose”, sebbene realizzata da una mente cartesiana, scevra da qualsiasi preoccupazione di ordine teologico.

Cruciale per Messiaen è la dimensione dell’ascolto: “Pensiamo ora all’ascoltatore della nostra musica modale e ritmica; al concerto egli non avrà tempo di esaminare le non-trasposizioni e le non-retrogradazioni, in quel momento queste questioni non lo interesseranno oltre; essere affascinato sarà il suo solo desiderio. Ed è ciò che precisamente accadrà; suo malgrado egli si sottometterà allo strano fascino delle impossibilità che lo guideranno progressivamente a quella sorta di *arcobaleno teologico* che il linguaggio musicale, del quale cerchiamo edificazione e teoria, si sforza di essere.”¹¹

Messiaen ha ribadito più volte la sua fascinazione per le vetrate colorate delle cattedrali gotiche e il parallelismo tra queste e la sua musica. E’ evidente l’analogia tra la fascinazione sonora di cui parla e l’abbagliamento procurato dalla visione delle vetrate:

”Da lontano, senza binocoli, senza scala, senza che alcun oggetto venga in aiuto al nostro occhio debole, noi non vediamo niente...noi non comprendiamo, noi siamo abbagliati!”¹²

Sander van Maas ci aiuta nel sottolineare l’importanza del dato sonoro in sé: “Ciò a cui siamo di fronte è il dato di fatto di una musica e di un’esperienza musicale che è potente abbastanza da non lasciarsi ridurre a intrattenimento, a economia, a politica di alcun tipo, o forse perfino a linguaggio teologico. D’altra parte, resiste anche all’essere considerata solo come fenomeno musicologico, ridotto ai parametri della partitura o della terminologia musicologica.”¹³

Siamo di fronte, dunque, a una mente creativa sistematica ed enciclopedica, e contemporaneamente a una musica che si impone per la sua fascinazione. Cercheremo quindi di capire l’origine degli oggetti sonori - le tessere delle vetrate di Messiaen - come questi rientrano nell’ambito di un *modus operandi* di matrice neotomista, e come si intersecano con i significati di ordine teologico suggeriti dallo stesso compositore e indagati dai suoi studiosi. Per cominciare, esamineremo le fonti della teoria compositiva (focalizzandoci su armonia, ritmo e melodia) per poi passare all’analisi delle principali

¹⁰ Pierre Boulez, *Points de repère*, Parigi: Bourgois, 1981, p. 451

¹¹ O. Messiaen, *Technique*, p. 21

¹² O. Messiaen, *Conférence de Notre-Dame*, Parigi: Leduc, 1978, p.12

¹³ S. van Maas, op. cit., p. 328

componenti sonore presenti nel ciclo unanimemente considerato come il suo capolavoro pianistico, i *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*¹⁴ (1944)

I - LA TEORIA COMPOSITIVA

L'armonia

In *Technique de mon langage musicale*, Messiaen parla di alcuni intervalli di predilezione. Il primo è la quarta eccedente discendente, che il compositore ricava dalla serie degli armonici: "...un orecchio molto fine percepisce chiaramente un Fa# nella risonanza naturale di un Do (ndr. si tratta dell'11° armonico). Il Fa# è dotato di attrazione verso il Do. Ci troviamo in presenza del primo intervallo da scegliere: la quarta aumentata discendente."¹⁵

La quarta eccedente non è solo profilo melodico d'elezione, ma è anche tassello fondamentale nella struttura dei modi a trasposizione limitata.¹⁶ Questi, infatti, sono strutturati su un asse di simmetria rappresentato dalla quarta eccedente: prendendo la nota Do come punto di partenza, ciascuno dei 7 modi trova nel Fa# il punto centrale della sequenza - con la parziale eccezione del Modo 3, che per sua costituzione intervallare ha il Fa# "quasi" al centro. Secondo l'interpretazione simbolica di Bruhn "i modi...servono a Messiaen come un universo. È un universo di ordine meraviglioso, tanto complesso quanto fondamentalmente semplice, che si estende senza limiti ma rimane sempre identico a se stesso"¹⁷. Se pensiamo che per l'Aquinate niente di ciò che si scopre in natura può contraddire la fede, e niente che sia dedotto dalla fede può contraddire la natura, e che l'assunto aristotelico per cui la conoscenza intellettuale nasce dai sensi, domina l'opera dell'Aquinate¹⁸, appare evidente l'implicazione teologica nella scoperta dei modi. Osserviamo dunque qual è l'origine di questo "universo", consultando i testi dello stesso compositore.

Nel settimo volume del suo *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, dopo aver brevemente descritto il primo modo - la scala esatonale - inventato ed usato esaustivamente da Debussy¹⁹, Messiaen delinea le origini di alcuni degli altri modi da lui

¹⁴ Olivier Messiaen, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, per pianoforte, Parigi : Durand, 1947

¹⁵ O. Messiaen, *Technique*, p. 28

¹⁶ Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, Parigi: Leduc, 2002, libro VII, p. 50: "(I modi) sono più armonici che melodici, e devono essere trattati armonicamente"

¹⁷ S. Bruhn, op. cit., pag. 52

¹⁸ V. Benitez, op. cit., p. 106

¹⁹ O. Messiaen, *Traité*, libro VII, p. 51

inventati. “La storia del Modo 2 si potrebbe confondere con quella della sesta napoletana”²⁰ cioè dell’accordo di 3° e 6° (entrambe minori) costruito sul IV grado della scala minore armonica, seguito dall’accordo di dominante della stessa scala. Si tratta di due triadi maggiori le cui fondamentali sono tra loro a distanza di 4° eccedente (ricordiamo l’intervallo di predilezione). Messiaen rintraccia questo “colore” - una sorta di stato embrionale del modo - in Rimskj-Korsakov, Debussy, Bach, Bizet, nelle “famose maledizioni di Petrouchka” di Stravinsky.

L’altro concatenamento di accordi che Messiaen considera generativo del Modo 2 consiste in una triade minore seguita da una triade maggiore la cui fondamentale si trovi una 3° minore al disotto: per esempio la triade di Do minore seguita dalla triade di La maggiore. Propone a tal proposito esempi da Schütz, Monteverdi, Gesualdo, con concatenamenti di triadi simili: Sol minore - Mi maggiore, La minore - Fa# maggiore.

Del Modo 3 Messiaen non delinea l’origine, a parte segnalare il fatto che la propria preferenza per questo modo è dovuta alla presenza della 6a minore, sebbene a distanza di 3 ottave, nella sequenza degli armonici naturali - considerando gli armonici di Do, il 13° (quasi Sol#).

Del Modo 4²¹ Messiaen trova embrioni in un inno in onore di Apollo del II secolo A.C. scoperto a Delfi nel 1894, e nei numeri 3 e 39 dei 72 modi del sistema Carnatico. Tuttavia ne trae la formulazione completa dalla scena XII della Damnation de Faust di Berlioz, in particolare da una sequenza di altezze che, concentrata in bicordi, dà luogo a una serie cromatica di quarte eccedenti.

Estremamente interessante anche la descrizione della genesi dell’accordo a rivolti trasportati, che Messiaen fa risalire ai numerosi esempi di accordo di nona di dominante con la tonica al posto della sensibile (reperibili in Schumann, Wagner, Bizet e naturalmente in Debussy e Ravel) modificato attraverso l’inserimento di due appoggiature-di-appoggiature che diventano di fatto due note aggiunte, producendo così un “accordo di dominante più colorato”²².

Inaspettatamente Messiaen ritrova una delle trasposizioni di questo accordo ponendo simultaneamente una sequenza di altezze tratte dalla scena del Commendatore nel Don Giovanni di Mozart!

Anche gli accordi di risonanza contratta trovano origine nella nona di dominante con la tonica al posto della sensibile (vale a dire con la quarta al posto della terza), mentre

²⁰ O. Messiaen, *Traité*, libro VII, pp. 111-116

²¹ O. Messiaen, *Traité*, libro VII, pp.126-127

²² O. Messiaen, *Traité*, libro VII, pp.136-139

l'accordo del totale cromatico trova un suo antecedente nella frase ambigualmente assertiva all'inizio dello sviluppo centrale del Finale della Sinfonia K 550 di Mozart.

Riassumendo: nell'invenzione di alcuni dei modi a trasposizione limitata e dei suoi accordi di preferenza, Messiaen attinge alla fisica acustica, alla teoria armonica classica, alla musica greca antica, al sistema Carnatico, a certe concatenazioni armoniche da Schütz, Monteverdi, Gesualdo, Bach, Mozart, Berlioz, Bizet, Rimsky-Korsakov, Debussy, Stravinsky. Si tratta di un elenco di fonti parziale, che solo in minima parte rende conto della ricchezza del catalogo armonico di Messiaen. Vale la pena notare che questa attitudine catalogica (ricordiamo la teologia della forma proposta da Sander van Maas, cui abbiamo accennato più sopra) non riguarda esclusivamente l'attività compositiva personale, ma ha un significativo risvolto didattico, secondo la testimonianza dei suoi stessi allievi: "Tre volte a settimana avevo lezione con Messiaen. Abbiamo lavorato enormemente l'armonia. Ogni settimana suonavo duecento accordi al pianoforte e, per un'ora, mi ascoltava e mi criticava. A casa devo avere milleduecento pagine di accordi, solo accordi."²³ (George Benjamin). "Messiaen ci chiedeva di tenere aggiornati diversi dizionari, di melodie, di ritmi, di armonie."²⁴ (Jean Barraqué).

Il ritmo

Veniamo ora all'aspetto ritmico. Messiaen a proposito dei ritmi non retrogradabili. "E' una delle mie scoperte preferite. Come spesso succede in molte scoperte, non ho fatto altro che trovare qualcosa che già esisteva, in potenza se non di fatto. Tuttavia, nonostante l'antichissimo *dhenki* indù e l'antico *amfimacro* greco (ritmo lunga-breve-lunga, ndr) che sono, ad oggi, i primi ritmi non retrogradabili conosciuti, nessuno ha pensato a stabilire una teoria musicale di questi ritmi, e ancor meno a metterli in pratica."²⁵ E ancora, "questi ritmi sono non retrogradabili perché contengono essi stessi delle piccole retrogradazioni."²⁶ Sono legati ai modi a trasposizione limitata dallo stesso *charme des impossibilités*: "I modi a trasposizione limitata realizzano in senso verticale (trasposizione) ciò che i ritmi non retrogradabili realizzano in senso orizzontale (retrogradazione). In effetti, questi modi non possono essere trasportati al di là di un certo numero di trasposizioni, a pena di ricadere sulle stesse note (enarmonicamente parlando). Allo

²³ Come riportato in Y. Balmer, Th. Lacôte, Ch. B. Murray, op. cit., p. 12

²⁴ Come riportato in ibidem, p.11

²⁵ O. Messiaen, *Traité*, libro II, p.7

²⁶ O. Messiaen, ibidem, pag. 9

stesso modo, questi ritmi non possono essere letti in senso retrogrado senza ritrovare esattamente lo stesso ordine di valori del senso dritto.”²⁷

Nell’elaborare la sua teoria ritmica, Messiaen ricava inizialmente alcune delle proprie regole da uno dei ritmi indù, il *rāgavardhana*, vale a dire: 1) è possibile modificare il bilanciamento metrico di un ritmo qualsiasi attraverso l’aggiunta di un valore breve; 2) tutti i ritmi possono essere seguiti dalle loro aumentazioni o diminuzioni secondo forme più complesse del semplice raddoppio del valore; 3) esistono ritmi non retrogradabili²⁸.

In seguito, Messiaen affermerà di aver dedotto non da un singolo ritmo, ma dall’insieme delle *deçi-tâlas*²⁹ undici regole del suo armamentario teorico ritmico: 1) principio dell’aggiunta del punto; 2) principio dell’eliminazione del punto; 3) principio del valore aggiunto; 4) principio dei numeri primi; 5) principio dell’aumentazione o diminuzione di un valore su due; 6) principio dei ritmi non retrogradabili; 7) principio dei ritmi immediatamente seguiti dalla loro aumentazione o diminuzione; 8) principio dell’aumentazione o diminuzione inesatte; 9) principio del cromatismo delle durate; 10) principio della dislocazione e della coagulazione; 11) fusione di tutti i principi precedenti.³⁰

I ritmi e i metri greci costituiscono un altro caso piuttosto interessante. Appellandosi all’autorità del poeta Antoine Baïf (1532-1589) e del compositore Claude Le Jeune (1530-1600) che hanno inventato dei “versi greci nuovi”³¹, Messiaen auspica che gli si permetta di fare altrettanto! Così a partire da strofe basate su ritmi greci ma del tutto inventate, e considerando che i valori della lunga e della breve sono approssimativi, si propone di allungarli, accorciarli e “irrazionalizzarli” cioè di trasformarli in ritmi irregolari (comprensivi di duine, terzine, quintine, settimane) ma arrangiandoli in maniera che le lunghe e le brevi originarie siano ciascuna ben percepite come tali. Altro procedimento interessante è l’invenzione di una strofa in crescendo-diminuendo di valori, alla maniera del poema di Victor Hugo *Les Djins*, strofa che viene poi sottoposta allo stesso procedimento di trasformazione in ritmi irregolari.

Il concetto di valore “irrazionale” è centrale riguardo ai prestiti ritmici effettuati da Messiaen. Il ritmo irregolare, usato estensivamente a partire dalla pratica compositiva moderna, diventa ulteriore attrezzo di trasformazione di materiale preesistente. L’analisi di

²⁷ O. Messiaen, *ibidem*, pag. 9

²⁸ O. Messiaen, *Technique*, p. 8

²⁹ Carnadeva, teorico indiano del 13° secolo, produsse una tavola di 120 *deçi-tâlas*, ovvero cellule ritmiche, di cui Messiaen venne a conoscenza grazie all’*Encyclopédie de la musique* (1924) curata da Albert Lavignac.

³⁰ O. Messiaen, *Traité*, libro I, pp. 266-270

³¹ O. Messiaen, *Traité*, libro I, pp. 173 e seg.

opere di Debussy, Ravel, Jolivet, Varèse, Boulez, Stockhausen³² porta all'enumerazione se non di regole, di comportamenti relativi ai valori irregolari: trattandosi di nuove divisioni della durata, essi possono essere espressi in forma completa o in parte; possono essere conati e ritmati a formare una misura di tempo più piccola all'interno di una più grande; legando un valore irregolare a ciò che lo precede o a ciò che lo segue si ottengono nuove divisioni della durata; valori irrazionali più piccoli possono essere compresi in valori irrazionali più grandi. Da un lato, i valori irrazionali possono essere usati per "modernizzare" strofe basate su ritmi greci (come abbiamo visto più sopra); dall'altro "questa lista di ritmi irrazionali è innanzitutto...un dizionario ritmico ad uso del compositore. Messiaen lo ha creato e vi ha attinto largamente per costruire materiale ritmico per la propria musica...confermando l'esistenza di una tecnica del prestito ritmico dalla musica classica occidentale. Questa tecnica si concentra essenzialmente sui ritmi irrazionali..."³³

Riassumendo: nella creazione della propria "attrezzatura ritmica" Messiaen attinge largamente alla ritmica indù e alla metrica greca. A partire dal ritmo lunga-breve-lunga, presente in entrambi gli ambiti e dall'osservazione del *rāgavardhana* elabora la sua teoria dei ritmi non retrogradabili. Dalla serie delle 120 *deçi-tâlas* ricava sia le altre regole cui abbiamo accennato sia prestiti di interi ritmi - quest'ultima circostanza tenuta ben celata dal compositore ma evidenziata da Balmer, Lacôte e Murray³⁴. L'osservazione e l'uso dei valori e dei ritmi irregolari (come abbiamo visto, Messiaen li chiama "irrazionali") nell'ambito della musica moderna gli consentono di elaborare dei comportamenti utili sia a trasformare strofe di ritmi greci di nuova invenzione, secondo l'esempio di Baïf, Le Jeune e Hugo, sia ad orientare le scelte relative a prestiti dalla musica classica occidentale. Vale la pena notare come la trattazione della ritmica indù e della metrica greca diano luogo a liste estensive di esempi e regole, facendo emergere in maniera prepotente le qualità neo-tomistiche, da enciclopedista, del compositore.

La melodia

All'inizio del paragrafo sull'armonia, abbiamo parlato di "intervalli di predilezione"³⁵. Oltre alla quarta eccedente discendente - che come abbiamo visto trova la sua origine nella fisica acustica - Messiaen menziona la sesta maggiore discendente, la cui scelta avviene sotto la tutela di grandi compositori del passato lontano e recente: Rameau, Mozart,

³² O. Messiaen, *Traité*, libro II, pp. 407 e seguenti

³³ Y. Balmer, Th. Lacôte, Ch. B. Murray, op. cit., pp. 101-102

³⁴ Ibidem, pp. 92-94

³⁵ O. Messiaen, *Technique*, p. 31 e seguenti

Chopin, Debussy. Menziona inoltre formule cromatiche di ritorno (su note molto ravvicinate) che farebbero “la gioia di un Bela Bartok”. Dopo gli intervalli di predilezione, prosegue menzionando i contorni melodici preferiti: il famoso “motivo Boris”, una sequenza di quattro note che cadenza con una quarta giusta discendente, estrapolata dall’incipit del Boris Godunov di Mussorgsky, che Messiaen modifica facendo diventare eccedente la quarta giusta; la Canzone di Solveig, un frammento dall’introduzione del Peer Gynt di Grieg, che pure viene modificato usando gli intervalli di predilezione.

Notiamo che questi intervalli rientrano tra quelli possibili nell’ambito del Modo 2, il modo preferito dal compositore. Pertanto, la modifica dei contorni melodici viene effettuata usando questo modo come “prisma deformante”³⁶ Altri contorni melodici d’elezione vengono ricavati dall’incipit di *Reflets dans l’eau* di Debussy, che viene interpolato con dei cromatismi di ritorno e intervalli di predilezione, e da un’antica canzone russa i cui incisi finali in parte coincidono con il motivo Boris.

Oltre al prelievo di particolari frammenti dalla musica di compositori che l’hanno preceduto, Messiaen individua ulteriori fonti di materiale melodico in interi corpus teorici. Innanzitutto nel canto gregoriano, “inesauribile miniera di contorni melodici rari ed espressivi” e nei raga indù che “abbondano di contorni melodici curiosi, inattesi, squisiti”³⁷

Per una trattazione più estesa del primo ambito dobbiamo rivolgerci al *Traité*.³⁸ Nel 4° volume Messiaen tratta il canto gregoriano dal punto di vista della sua costituzione neumatica. A partire dall’individuazione dei principali neumi di tre suoni - *scandicus*, *climacus*, *torculus*, *porrectus* - analizza i contorni melodici di opere del passato anche recente dal punto di vista di una presunta costituzione neumatica. Ad esempio, il motivo prelevato dall’incipit di *Reflets dans l’eau* di Debussy (le tre note rebem.-labem.-mibem.) viene identificato da Messiaen come un *torculus*.³⁹ “Questo metodo d’identificazione dei neumi in seno a una melodia, ricorrente in tutto il *Traité*, è elevata da Messiaen al rango di procedura analitica principale, efficace per tutto il repertorio. Questa concezione torna a considerare il neuma come ‘contorno melodico’, caratterizzato da una serie di direzioni (ascendente o discendente) e da un numero di note determinato, ma senza intervalli prestabiliti. Ciò permette a un *torculus* di incarnarsi in molteplici modi.”⁴⁰ Dopo l’esposizione della teoria neumatica, che si intreccia sempre con l’analisi di contorni

³⁶ O. Messiaen, *Technique*, p. 32

³⁷ Ibidem, p. 33

³⁸ O. Messiaen, *Traité*, libro IV, p. 7 e seguenti

³⁹ Ibidem, p. 9

⁴⁰ Y. Balmer, Th. Lacôte, Ch. B. Murray, op. cit., p. 44

melodici prelevati da opere di altri compositori, Messiaen fornisce una lista di “esempi di neumi che hanno ispirato i grandi musicisti”⁴¹, individuati in opere di Monteverdi, Scarlatti (*scandicus, flexus+porrectus*), Mozart (*porrectus flexus, torculus*), Gluck, Beethoven, Mussorgsky (*torculus, porrectus flexus*), Grieg (*scandicus flexus*), Borodin, Ravel (*porrectus, scandicus flexus + porrectus*), Prokofiev, Debussy (*scandicus flexus + climacus resupinus*).

Il compositore usa l'analisi neumatica per astrarre le melodie dalla composizione di provenienza e dunque dal contesto storico, individuando in questo modo “archetipi melodici in seno a un repertorio estremamente vasto e vario”⁴². Yvonne Loriod, vedova del compositore e curatrice del *Traité*, ci conferma quanto si potrebbe pensare, e cioè che questi archetipi melodici siano stati usati innumerevoli volte da Messiaen nelle proprie opere. Aggiungendo di propria iniziativa - all'interno della lista sopra citata e nel paragrafo sul *climacus resupinus* - la lettura neumatica di un frammento dell'*Aria del Pappagallo* dal *Boris* di Mussorgsky e di una melodia da *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus Christ* di Messiaen, Loriod rende evidente la stretta parentela tra i due.

Pertanto, i neumi funzionano non solo in sé, come contorni melodici storicamente astratti e da reinterpretare, ma anche come supporto al prelievo e alla trasformazione di materiale da altri compositori.

Diversamente da *Technique*, nel *Traité* il corpus melodico della musica indù non ha una trattazione particolarmente estesa, occupando lo spazio di un solo paragrafo all'interno del capitolo dedicato alle melodie del folklore del mondo. La musica dell'India viene quindi trattata insieme a quella della Cina, del Giappone, del Perù, dell'Equador, della Papuasiasia, del Bengala, della Russia, dell'Ungheria, dei Trovatori e alla canzone francese.⁴³ Nulla a che vedere con l'estesa trattazione del canto gregoriano, né della stessa ritmica indù cui abbiamo accennato sopra. Tuttavia, a uno studio più attento, anche gli *Jāti* - melodie tipo della musica indù, consacrate alla lode della divinità e generatrici dei raga - si sono rivelati fonte preziosa di prestito melodico.⁴⁴

Parlando di melodia in Messiaen, non è possibile non menzionare, pur brevemente, la sterminata trattazione del canto degli uccelli. Ricordiamo che per il compositore canto gregoriano e canto ornitologico sono due manifestazioni della lode a Dio, il primo da parte dell'uomo, il secondo da parte della natura. A quest'ultimo dedica ben due volumi del *Traité*: il tomo Va, che tratta dei volatili europei suddivisi in zone di appartenenza

⁴¹ O. Messiaen, *Traité*, libro IV, p. 35 e seguenti

⁴² Y. Balmer, Th. Lacôte, Ch. B. Murray, op. cit., p. 45

⁴³ O. Messiaen, *Traité*, libro VII, pp. 53 e seguenti

⁴⁴ Y. Balmer, Th. Lacôte, Ch. B. Murray, op. cit., pp. 351 e seguenti

geografica, il tomo Vb, che tratta dei volatili del resto del mondo - una sorta di parallelo ornitologico, ma di gran lunga più esteso, della trattazione del folklore mondiale cui abbiamo accennato sopra.

Riassumendo: l'ambito melodico è quello in cui maggiormente si manifesta l'attitudine enciclopedica del compositore. Le fonti vanno dal canto gregoriano al folklore mondiale, dal canto degli uccelli ai raga indù, fino a toccare profili melodici prelevati dai maggiori compositori occidentali e trasformati in componenti di un linguaggio affatto personale. Nell'ambito melodico si compie nella maniera più evidente quella sintesi universalistica "di tutti i tempi e di tutti i luoghi" ricercata dal compositore per una vita intera.⁴⁵

II - COMPONENTI MUSICALI E SIMBOLOGIE CORRELATE

Nella prima parte abbiamo esaminato in breve la sterminata quantità di fonti a cui Messiaen attinge per la costruzione della propria teoria compositiva e per la raccolta di materiali. Nella seconda parte vedremo come questa attitudine, che abbiamo definito neo-tomista, si inverte nella pratica compositiva. Ci concentreremo sul lavoro pianistico più importante, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, una suite di venti brani della durata complessiva di circa due ore, composta da Messiaen nel 1944, soffermandoci in particolare sulle principali componenti del discorso musicale e sulle simbologie correlate.

- Tema di Dio, tema d'amore

Il primo brano del ciclo, *Regard du Père*, presenta il tema più importante tra quelli ricorrenti e associati a determinati significati teologici: il Tema di Dio⁴⁶. Questo tema è associato alla tonalità di Fa# maggiore, l'unica tonalità in tutto il ciclo che viene proposta, e proprio in questo caso, fin dall'armatura tonale iniziale - altre armature tonali si troveranno in *Regard de l'Esprit de joie*, non dall'inizio ma nel corso del brano⁴⁷. Incontreremo ancora l'armatura tonale di Fa# maggiore all'inizio di *Le baiser de l'enfant-Jésus*, di *Je dors, mais mon cœur veille* e nei finali di *Par Lui tout a été fait* e di *Regard de l'Eglise d'amour*. Nell'interpretazione di Siglind Bruhn⁴⁸, questa tonalità è simbolo dell'amore di Dio verso gli uomini. Bruhn propone quest'interpretazione ravvisando una

⁴⁵ "Sono chiamato, per il mio lavoro al Conservatorio, ad analizzare davanti ai miei allievi non solo musica classica e moderna, ma anche musica antica ed esotica, e tutto il folklore mondiale. E' probabile che la costanza di questo lavoro mi abbia portato, forse a mia insaputa, a una sorta di estetica di tutti i tempi e di tutti i luoghi." A. Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Ginevra: Slatkine, 2000, p. 153

⁴⁶ O. Messiaen, *Vingt Regards*, p. I e p. 1

⁴⁷ Ibidem, pp. 63-69, 75

⁴⁸ Vedere S. Bruhn, op. cit., p. 56

simmetria di struttura nell'accordo maggiore con la sesta aggiunta in primo rivolto (la#-do#-re#-fa#) e osservando la coincidenza tra l'uso di questa tonalità e il significato di volta in volta assegnato da Messiaen in un determinato contesto. E' piuttosto interessante che Messiaen dedichi al primo brano del ciclo una presentazione essenziale, "Frase completa sul Tema di Dio". In effetti il Tema viene esposto due volte, concludendo la prima volta sulla dominante, la seconda volta sulla tonica (in primo rivolto)⁴⁹. Ad osservazione e ascolto attenti notiamo che questa seconda esposizione si chiude con una sequenza di quattro accordi prima della coda finale, sequenza che identificheremo in seguito come *Tema d'amore*⁵⁰.

Nella prefazione allo spartito (*Nota dell'autore*⁵¹) questo tema non è menzionato, ma sarà segnalato da una didascalia inserita nel finale del sesto brano, *Par Lui tout a été fait*⁵². Tuttavia nelle note del libretto allegato alla registrazione realizzata da Michel Beroff⁵³, che seguono di pari passo e allo stesso tempo approfondiscono la prefazione allo spartito, il tema è citato insieme agli altri, probabilmente per un ripensamento del compositore che avrà ritenuto di dover evidenziare questo importante elemento. Bruhn legge il tema come doppia appoggiatura dell'accordo di Fa# maggiore con la sesta aggiunta⁵⁴.

Ritroviamo il tema principale del ciclo in *Regard du Fils sur le Fils* (quinto brano del ciclo) come base di una variazione realizzata in polimodalità e poliritmia⁵⁵. Alla mano sinistra abbiamo l'esposizione del Tema sulla tonica (Modo 2, 1° trasposizione) e sulla dominante (Modo 2, 2° trasposizione). Nella parte superiore abbiamo il Modo 6, 3° trasposizione, nella parte intermedia abbiamo il Modo 4, 4° trasposizione. Dal punto di vista ritmico, il Tema di Dio è esposto con gli stessi valori che troviamo in *Regard du Père*, mentre parte superiore e parte mediana danno luogo a un canone ritmico per aggiunta del punto. La parte superiore combina tre ritmi indù, *rāgavardhana*, *candrakalā*, *lakṣmīcā*, mentre la parte mediana li trasforma per aggiunta del punto: conseguentemente la parte superiore è più veloce della parte mediana dato che nel pedale ritmico quest'ultima viene ripetuta solo due volte mentre quella viene ripetuta tre volte. A un certo punto mentre il Tema di

⁴⁹ Secondo la teoria compositiva di Messiaen, è possibile fondere i modi a trasposizione limitata (in particolare il Modo 2) con la tonalità maggiore. Vedere *Technique*, p. 67

⁵⁰ O. Messiaen, *Vingt Regards*, p. 4, batt. 5

⁵¹ Ibidem, p. I

⁵² Ibidem, p. 39, batt. 8

⁵³ O. Messiaen, libretto allegato a *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, Michel Béroff, pianoforte, Album (2 CD) EMI, 056-10676/78 S

⁵⁴ S. Bruhn, op. cit., p. 55

⁵⁵ O. Messiaen, *Traité*, libro II, pp. 442-445

Dio continua, polimodalità e poliritmia si interrompono per lasciare spazio a una sequenza in “stile oiseaux”.

Il *Tema di Dio* è protagonista anche della parte centrale di *Regard de l'Esprit de joie* (decimo brano del ciclo), stavolta incorniciato da un altro tema che troviamo soltanto in questo brano, il *tema della gioia*⁵⁶, un movimento melodico che si sviluppa secondo un modo quasi pentatonico. La parentela di questo tema con il *Tema di Dio* e il *tema d'amore* non è evidente ma semplicemente accennata, tuttavia Bruhn vede nella presenza di armatura tonale il *trait d'union* con il *Tema* (come abbiamo visto più sopra, il fatto che sia sempre accompagnato dall'armatura tonale è una delle caratteristiche principali del *Tema di Dio*). Nello stesso brano, nella sezione indicata “come un'aria di caccia”⁵⁷, abbiamo un tema strettamente imparentato con il *tema d'amore*, un'espansione della sua prima metà (al posto di due accordi in movimento discendente, due sequenze discendenti di tre accordi ciascuna - la seconda tonalmente più alta - prima di raggiungere l'accordo culminante e quello di chiusura).

Importante sottolineare la coincidenza tra le simbologie tematico/armoniche e quelle ritmiche. L'aria di caccia è basata su un ritmo quinario: il numero 5 è un numero primo, per Messiaen i numeri primi condividono quello che, secondo la dottrina tomistica, è uno degli attributi principali di Dio, cioè l'unità e l'indivisibilità, pertanto esercitano un fascino occulto.

Ritroviamo il ritmo dell'“aria di caccia” anche nella sezione centrale di *Première communion de la Vierge*⁵⁸, stavolta insieme ad un ampliamento del *Tema di Dio*. Anche in questo caso è il primo segmento del *Tema* ad essere ripetuto, mentre diversa è la sequenza delle cellule ritmiche, con accostamenti variabili di 2 e 3 semicrome (ancora una volta, numeri primi).

Tema di Dio in berceuse si legge all'inizio di *Le baiser de l'Enfant-Jésus* (quindicesimo brano del ciclo). L'atmosfera generale da ninna-nanna è rafforzata da un movimento armonico più radicalmente tonale: l'esposizione del *Tema* si fonde con una più evidente dinamica tonica-dominante. Nel punto culminante del brano fa la sua prima comparsa un altro tema derivato, il *tema del bacio*⁵⁹, che condivide con il suo modello la tonalità d'impianto, esplicitamente segnalata dall'armatura tonale di Fa# maggiore. Il profilo melodico di questo tema è chiaramente derivato dal secondo tema del primo movimento

⁵⁶ O. Messiaen, *Vingt Regards*, p. 60, batt. 8, p. 69, batt. 1, p. 71, batt. 14, p. 75 batt. 5

⁵⁷ Ibidem, p. 63, batt. 11

⁵⁸ Ibidem, p. 79, batt. 2 e seguenti

⁵⁹ Ibidem, p. 117, batt. 4 e seguenti

della sonata K 333 in Si bemolle maggiore di W.A. Mozart⁶⁰ di cui Messiaen propone, nel *Traité*, un'interessante analisi dal punto di vista dell'accentuazione⁶¹. Un altro prelievo mozartiano è rintracciabile verso la fine della seconda esposizione del *tema del bacio*⁶², un profilo melodico caratterizzato da un intervallo ascendente seguito da un altro intervallo ascendente ma più basso del primo in quanto ad altezza tonale, derivato dall'Aria di Susanna "*Deh vieni non tardar*" dal quarto atto delle Nozze di Figaro.

Anche il diciannovesimo brano del ciclo, *Je dors, mais mon coeur veille*, reca fin dall'inizio l'armatura di quella che ormai possiamo definire la *tonalità di Dio*, Fa# maggiore. Il brano si apre con una nuova interpretazione del *motivo di Susanna*, una lenta e lunga meditazione sull'accordo perfetto di tonica in primo rivolto. Il brano prosegue presentando una variazione del *tema d'amore*⁶³ che appare come anello di congiunzione tra questo e la versione dell'*aria di caccia* in *Regard de l'Esprit de joie*: le due sequenze discendenti di tre accordi, di cui la seconda tonalmente più alta, vengono qui sostituite da due sequenze di tre ottave discendenti, alla stessa altezza tonale pertanto identiche.

Il *Tema di Dio* chiude il ciclo in apoteosi - così come lo aveva aperto in maniera sommessamente - nel ventesimo e ultimo brano, *Regard de l'Eglise d'amour*⁶⁴. Qui il *Tema* viene esposto, con la ripetizione insistente del primo accordo, nelle tonalità di Si maggiore, Re bemolle maggiore, Fa maggiore. Segue lo sviluppo del *tema d'amore*⁶⁵ in diverse tonalità e alla fine sulla dominante di Fa# maggiore, per arrivare alla "glorificazione del *Tema di Dio*"⁶⁶ attraverso le 3 trasposizioni del Modo 2. Nell'interpretazione di Bruhn⁶⁷ la compenetrazione di tutti i simboli, in particolare quelli dell'amore di Dio verso gli uomini - *Tema di Dio* - e degli uomini verso Dio - *tema d'amore* - è totale e confermata dallo stesso Messiaen: "Sguardo della Chiesa, vale a dire di tutti i cristiani di tutti i tempi"⁶⁸

⁶⁰ Y. Balmer, Th. Lacôte, Ch. B. Murray, op. cit., pp. 443-446

⁶¹ O. Messiaen, *Traité*, libro IV, p. 139

⁶² O. Messiaen, *Vingt Regards*, p. 118, batt. 6

⁶³ Ibidem, p. 153, batt. 10 e seguenti

⁶⁴ Ibidem, p. 158, batt. 7, p. 160, batt. 1, p. 161, batt. 5

⁶⁵ Ibidem, p. 161, batt. 9 e seguenti

⁶⁶ Ibidem, p. 172, batt. 9 e seguenti

⁶⁷ S. Bruhn, op. cit., pp. 311-319

⁶⁸ O. Messiaen, *Traité*, libro II, pp. 492 e seguenti

- Tema della stella e della croce - il canto gregoriano

Nel secondo brano del ciclo, *Regard de l'étoile*, è contenuta la prima esposizione del secondo tema (dopo quello di Dio) citato nella Nota dell'Autore, il Tema della stella e della croce⁶⁹. Il compositore parla di tema soltanto "ispirato" all'antifona gregoriana *Ante luciferum genitus*⁷⁰, ma in effetti si tratta della trasformazione dell'antifona prelevata integralmente.

Molti sono i dettagli forniti sulla trasformazione ritmica del tema, nessuno su quella intervallare. Naturalmente anche il settimo brano, *Regard de la croix*, è basato sullo stesso tema: infatti i due brani vengono interpretati l'uno come il completamento dell'altro. In *Regard de l'étoile* abbiamo esposizione e prima variazione del tema, che consiste nella sovrapposizione di una sequenza di accordi: questa sequenza ingloba un prestito⁷¹ segnalato dal compositore, e individuato in dettaglio da Balmer, Lacôte e Murray⁷², cioè una coppia di accordi prelevati da Falla (*El amor brujo*). Nella stessa variazione, Balmer, Lacôte e Murray individuano un altro prestito, una coppia di accordi tratti da Tournemire⁷³, di cui parleremo in seguito a proposito del tema di accordi.

La fonte del Tema della stella e della croce ci dà l'occasione per parlare dell'altro prestito presente nei *Vingt Regards* e prelevato dal repertorio gregoriano, il graduale per la domenica di Pasqua *Haec Dies*, prestito segnalato non da Messiaen ma da studiosi, tra cui Robert Sherlaw Johnson⁷⁴. In questo caso la trasformazione riguarda gli intervalli - non tutti, alcune note restano invariate, come il do - e l'estensione: il prestito viene trattato come punto di partenza per sviluppare una sequenza molto più lunga, cioè la sezione iniziale del decimo brano, *Regard de l'Esprit de joie*.

Conformemente a quanto già esposto, il graduale viene modificato usando un modo appositamente concepito (fa#-sol-lab-labeq-do-reb-rebeq-fa#) e indicando l'uso di neumi - *scandicus, porrectus, clivis, tristrophis, torculus* - anziché citare la fonte del prestito⁷⁵

⁶⁹ O. Messiaen, *Vingt Regards*, p. I. Nella concezione del compositore, i due simboli sono uniti in un unico tema perché rappresentano rispettivamente l'inizio e la fine della vita terrena di Gesù.

⁷⁰ O. Messiaen, *Traité*, libro II, pp. 439-440

⁷¹ O. Messiaen, *Vingt Regards*, p. 7 batt. 1

⁷² Y. Balmer, Th. Lacôte e Ch. B. Murray, op. cit., pp. 282-283

⁷³ O. Messiaen, *Vingt Regards*, p. 7, batt. 2

⁷⁴ Robert Sherlaw Johnson, *Messiaen*, Londra: Dent, 1989, p. 21

⁷⁵ O. Messiaen, *Traité*, libro II, p. 465

- Tema di accordi

Nella sua formulazione base, si tratta di una serie di quattro accordi che contengono il totale cromatico con qualche raddoppio⁷⁶. E' menzionato dal compositore come materiale "ubiquo, frazionato, concentrato, aureolato di risonanze, cambiato nel ritmo e nel registro...è un complesso di suoni destinato a variazioni perpetue, preesistente in astratto come una serie, ma ben concreto e molto facilmente riconoscibile dai suoi colori."⁷⁷

Anche il *tema di accordi*, come il *Tema di Dio*, ha delle formule associate. Innanzitutto la coppia di accordi segnalata da Messiaen come esempio 270 in *Technique*⁷⁸ ma che è stata identificata come un prestito da *L'Orgue mystique* di Charles Tournemire⁷⁹

In *Regard des Anges* possiamo ascoltare una formulazione molto riconoscibile del *tema di accordi* seguito dalla *formula Tournemire* con inversioni e trasposizioni⁸⁰.

- Il prestito: brevi formule o brani interi?

La sua estetica di tutti i luoghi e di tutti i tempi porta Messiaen a prelevare parti anche piccole di opere di altri compositori e a trasformarle in mattoni utili alla costruzione del proprio edificio sonoro. Osserviamo ora due casi estremi e allo stesso tempo emblematici. Il primo è il gruppo *broderie* collocato al centro di *Regard de la Vierge*⁸¹, quarto brano del ciclo. E' una sequenza tratta dalla parte del primo violino della *Suite Lirica* di Alban Berg⁸². Siamo di fronte al prelievo letterale di un frammento: ritmo diverso, ma stesse altezze. Il secondo caso riguarda il prelievo di un intero brano, con alto tasso di trasformazione. Si tratta della parte centrale del tredicesimo pezzo, *Noël*, identificata come trasformazione dell'intero *Rigaudon II* dalla *Suite in Mi minore* di Rameau⁸³. I principali strumenti di trasformazione qui impiegati sono il modo 3 per quanto riguarda l'aspetto melodico/armonico, l'aggiunta del valore e del punto per quanto riguarda l'aspetto ritmico.

⁷⁶ O. Messiaen, *Vingt Regards*, p. I

⁷⁷ O. Messiaen, libretto allegato all'album citato

⁷⁸ O. Messiaen, *Technique*, p 53

⁷⁹ Y. Balmer, Th. Lacôte, Ch. B. Murray, op. cit., pp. 280 e seguenti

⁸⁰ O. Messiaen, *Vingt Regards*, p. 98, batt. 5-6

⁸¹ Ibidem, p. 15, batt. 6

⁸² Y. Balmer, Th. Lacôte, Ch. B. Murray, op. cit., pp. 294-95

⁸³ Y. Balmer, Th. Lacôte, Ch. B. Murray, op. cit., p. 419 e seguenti

- *Stile oiseaux*

Un altro interessante esempio di sincretismo riguarda le sezioni in stile ornitologico di *Regard du Fils sur le fils*. Nelle già citate note allegate alla registrazione di Michel Beroff⁸⁴ Messiaen cita due uccelli come fonte, *merle noir* e *fauvette des jardins*, mentre nel *Traité*⁸⁵ cita come formule tipiche “oiseau” il *climacus resupinus* e il *porrectus*, neumi del canto gregoriano. La conclusione che possiamo trarre da questa doppia indicazione è che i neumi del gregoriano valgono come “archetipi melodici” per analizzare e trasformare non solo le composizioni del passato ma anche il canto degli uccelli. In altri contesti il compositore è meno dettagliato. Per esempio in *Regard des hauteurs*, ottavo brano del ciclo, in cui il canto degli uccelli simboleggia il canto degli angeli “Gloria in excelsis” vengono solo menzionate le specie di uccelli, tra cui l'*alouette des champs*, che ricopre il ruolo di solista⁸⁶. In *Regard de l'Esprit de Joie*, due brevi sezioni di passaggio con trilli vengono indicate soltanto come “canto di uccelli”. Anche in *Regard des Anges*, quattordicesimo brano del ciclo, il compositore parla genericamente di canto di uccelli, citando tutt'al più certe caratteristiche del canto del merlo⁸⁷, ma in *Regard de l'Eglise d'amour*, torna a proporre l'identificazione con neumi del gregoriano: si cita il canto del merlo e allo stesso tempo il *climacus resupinus*.⁸⁸

- *Espansione progressiva e asimmetrica, suo significato simbolico*

Si tratta di una delle tecniche utilizzate da Messiaen per far evolvere un gruppo di suoni. E' definita asimmetrica perché non tutti gli elementi si comportano allo stesso modo: un suono può salire in quanto ad altezza tonale, mentre un altro suono può scendere. Ne troviamo un'applicazione esemplare nel terzo brano, *L'Echange*, un vero e proprio studio sull'espansione asimmetrica. Il brano è un unico grande crescendo pensato per sovrapposizione di elementi che restano stabili ed elementi che si espandono. La discesa iniziale per terze rimane uguale a se stessa, mentre il disegno di tre suoni in ottava nel basso, la volatina nel registro medio e il gruppo in ritmo di quartina di biscrome nell'acuto⁸⁹ si sviluppano asimmetricamente.

L'interpretazione simbolica degli elementi viene data dallo stesso Messiaen: “Dio è la linea in terze discendenti, che non si muove, che è molto piccola. L'uomo è gli altri frammenti

⁸⁴ O. Messiaen, libretto allegato all'album citato

⁸⁵ O. Messiaen, *Traité*, libro II, pp. 444-445

⁸⁶ O. Messiaen, *Traité*, libro II, p. 459

⁸⁷ O. Messiaen, *Traité*, libro II, pp. 477 e seguenti

⁸⁸ O. Messiaen, *Traité*, libro II, pp. 505-506

⁸⁹ O. Messiaen, *Vingt Regards*, p. 8, batt. 1-2

che crescono, crescono e diventano enormi, secondo un processo di sviluppo che chiamo *espansione asimmetrica*”⁹⁰ Una tecnica di trasformazione del materiale viene intesa dal compositore come simbolo della crescita spirituale dell’uomo fino ad avvicinarsi a Dio, dell’incontro tra natura umana e natura divina.

Un altro importante esempio si ritrova nel sesto brano del ciclo, *Par Lui tout à été fait*. Qui l’espansione asimmetrica è inquadrata in una rappresentazione musicale della Creazione: spazio, tempo, stelle, pianeti, un soggetto di cui è impossibile parlare, pertanto Messiaen ammette di nascondersi *dietro una fuga*. Nella sua estetica “di tutti i tempi e di tutti i luoghi” il compositore non trascurava le grandi forme del passato: si sofferma sulla fuga e sulla sonata, evitando le formulazioni canoniche e concentrandosi su ciò che ritiene più utile e interessante: gli sviluppi nella sonata, i divertimenti e gli stretti nella fuga.⁹¹ In *Par Lui tout à été fait*, una lunga sezione di stretti in espansione asimmetrica conduce inesorabilmente al finale del brano, che inizia con un’imponente esposizione del *Tema di Dio*, sottolineata dalla didascalia “il volto di Dio dietro il ribollire della fiamma”⁹². Secondo Bruhn in questo contesto l’espansione è impiegata come simbolo dello sviluppo creatore del mondo attraverso la potenza della parola di Dio. Vale la pena segnalare che, in questa rappresentazione della Creazione, il dispiegamento di mezzi tecnici è notevole: espansione asimmetrica, canoni ritmici, ritmi non retrogradabili, vari processi ritmici, ritmi indù.

Nell’ultimo brano, *Regard de l’Eglise d’amour*, episodi in espansione asimmetrica sono inquadrati tra diverse esposizioni e variazioni del *Tema di Dio* e del *tema d’amore*, come esortazioni simboliche allo sviluppo di una fede viva e alla trasformazione spirituale della cristianità.⁹³

L’espansione asimmetrica viene utilizzata anche come espressione di una consapevolezza crescente. Nel quattordicesimo brano, *Regard des Anges*, il crescente stupore degli angeli quando comprendono che è alla razza umana, e non a loro, che Dio si è unito, viene rappresentato musicalmente da un finale in espansione asimmetrica e in crescendo, che inizia con una formula in ottave nel registro medio-basso e si chiude con la sua trasformazione in fortissimo, dislocata sull’intera estensione della tastiera⁹⁴.

⁹⁰ O. Messiaen, libretto allegato all’album citato

⁹¹ O. Messiaen, *Technique*, p. 40 e seguenti

⁹² O. Messiaen, *Vingt Regards*, da p. 35, batt. 12, a p. 39, batt. 2

⁹³ S. Bruhn, op. cit., p. 60 e p. 319

⁹⁴ O. Messiaen, *Vingt Regards*, p. 107, da batt. 3 alla fine

III - CONCLUSIONI E IPOTESI

In un'intervista a cura di Brigitte Massin⁹⁵, Messiaen afferma di essersi formato come cristiano a partire dai libri. La lettura della *Summa Theologiae* iniziò durante l'adolescenza e proseguì per tutta la vita. Nonostante il compositore riconosca l'aspetto noioso e ripetitivo del metodo dell'Aquinate (esposizione dell'argomento, tesi contrarie, tesi a favore, parere e soluzione), lo trova tuttavia affascinante per la possibilità data al lettore di riflettere a lungo su un argomento alla volta, e per la capacità di fornire una straordinaria struttura di pensiero. "Sono più semplicemente tomista che filosofo per temperamento"⁹⁶ dichiara, lasciando intendere di aver trovato più difficili le opere di Jacques Maritain che la *Summa*, opera "meravigliosamente chiara". D'altra parte, è singolare come le stesse annotazioni critiche di Messiaen al metodo di Tommaso vengano poi rivolte a Messiaen stesso dai suoi studiosi. Abbiamo già parlato della teologia della forma proposta da Sander van Maas⁹⁷: ebbene lo studioso si spinge a definire estenuanti i cataloghi forniti dal compositore, ed eccessivo l'uso di argomenti musicali per difendere la propria causa (troppi uccelli, troppi simboli, troppe dimostrazioni esplicite - spesso al limite dell'infantile). Ciononostante, la struttura di pensiero tomistica ha evidentemente portato il compositore a edificare una personale teoria compositiva e a crearsi una riserva di materiali di carattere universalistico. Se per il tomismo l'uomo parte dalla realtà sensibile per avvicinarsi a Dio, per Messiaen la ricerca di Dio come atto creativo avviene attraversando la realtà sensibile della storia delle musiche e delle idee.

E' molto probabile che, nonostante l'ossessione per le dimostrazioni e il frequente disvelamento delle proprie fonti, il compositore non abbia reso note tutte le tappe di questo attraversamento. Ne abbiamo già parlato più sopra: è possibile che egli abbia evidenziato alcune fonti per nascondere altre.

Ciò detto, proviamo ad avanzare delle ipotesi.

Nel prendere nota della ferrea corrispondenza tra armatura tonale di Fa# maggiore, *Tema di Dio* e *tema d'amore* (nelle loro formulazioni iniziali) chi scrive non ha potuto fare a meno di notare una singolare coincidenza: la tonalità di Fa# maggiore associata simbolicamente a Dio - e all'amore che da Lui promana - verso gli uomini è presente anche in un brano pianistico di Franz Liszt, *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, tratto dal ciclo *Harmonies poetiques et religieuses* (1845-52). Abbiamo avuto un saggio della sterminata cultura

⁹⁵ B. Massin, *Une poétique du merveilleux*, Aix-en-Provence: Editions Alinéa, 1989, p. 32

⁹⁶ B. Massin, ibidem, p. 178

⁹⁷ S. van Maas, op. cit., pp. 322-23

musicale di Messiaen, è possibile che non abbia considerato un brano così famoso, che gli sia sfuggito? Inoltre, notiamo che anche il finale di un brano della tarda produzione lisztiana, *In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi*, è in Fa# maggiore. L'ipotesi di chi scrive è che la tonalità di Fa# maggiore associata a quel significato teologico sia un prestito lisztiano. A conferma di questa ipotesi notiamo che anche Liszt, nella *Bénédiction*, usa la sesta aggiunta (il secondo intervallo di predilezione, secondo Bruhn caratteristico della simmetria di struttura dell'accordo di Fa# maggiore in primo rivolto) come nota di volta nell'accompagnamento del tema principale e nelle volatine *ad libitum* del finale, basate appunto sulle note fa#-la#-do#-re#. Inoltre, appare singolare che tra gli autori in cui sarebbero presenti germi del Modo 2 Messiaen non citi Liszt, nella cui musica è frequente l'uso di accordi maggiori e di settima di dominante con le fondamentali a distanza di terza minore⁹⁸. Un caso evidente è la sequenza di accordi di settima di dominante con le fondamentali a distanza di tritono, come nella parte centrale di *Invocation*⁹⁹ (da *Harmonies poetiques et religieuses*).

Come abbiamo già detto, Balmer, Lacôte e Murray ipotizzano che Messiaen abbia dichiarato solo alcuni prestiti allo scopo di nascondere altri, e affermano essere molte le ragioni per pensare che l'ampiezza di questa pratica vada al di là di quanto rilevato in fase di ricerca¹⁰⁰. Chi scrive fa proprio l'auspicio dei tre studiosi, che il monumentale lascito degli scritti autografi completi del compositore da parte di Yvonne Loriod possa aprire nuovi percorsi di indagine sulle fonti della sua creatività. Fino a che punto Messiaen ha attraversato la realtà sensibile della storia delle musiche è qualcosa che probabilmente deve ancora essere analizzato in profondità.

⁹⁸ Franz Liszt, *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, in *Harmonies poétiques et religieuses* per pianoforte, Budapest: Editio Musica, 1981, batt. 49-52, 65-68

⁹⁹ F. Liszt, *Invocation*, in *Harmonies poétiques et religieuses* per pianoforte, Budapest: Editio Musica, 1981, batt. 101-112

¹⁰⁰ Y. Balmer, Th. Lacôte, Ch. B. Murray, op. cit., p. 581

BIBLIOGRAFIA

YVES BALMER, THOMAS LACÔTE, CHRISTOPHER B. MURRAY, *Le modèle et l'invention*, Lyon: Symétrie, 2017

VINCENT P. BENITEZ, 'Messiaen and Aquinas', in *Messiaen the Theologian*, a cura di Andrew Shenton, Oxon: Routledge, 2010

PIERRE BOULEZ, *Points de repère*, Parigi: Bourgois, 1981

SIGLIND BRUHN, *Les Visions d'Olivier Messiaen*, Parigi: L'Harmattan, 2008

ROBERTO FABBI, 'Theological Implications of Restrictions in Messiaen's Compositional Processes', in *Messiaen's language of mystical love*, a cura di Siglind Bruhn, New York/Oxon: Routledge, 2012

BERNARD GAVOTY, 'Who Are You Olivier Messiaen?', *Tempo 58* (Estate 1961)

ANTOINE GOLÉA, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Ginevra: Slatkine, 2000

ROBERT SH. JOHNSON, *Messiaen*, Londra: Dent, 1989

SANDER VAN MAAS, 'The reception of Aquinas in the music of Olivier Messiaen' in *Aquinas as authority*, a cura di Paul van Geest, Leuven: Peeters 2002

BRIGITTE MASSIN, *Une poétique du merveilleux*, Aix-en-Provence: Editions Alinéa, 1989

OLIVIER MESSIAEN, *Conférence de Notre-Dame*, Parigi: Leduc, 1978

OLIVIER MESSIAEN, *Technique de mon langage musical*, Parigi: Leduc, 1944, trad. inglese a cura di John Satterfield

OLIVIER MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, Parigi: Leduc, 2002

OLIVIER MESSIAEN, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, per pianoforte, Parigi : Durand

OLIVIER MESSIAEN, libretto allegato a *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, Michel Béroff, pianoforte, Album (2 CD) EMI, 056-10676/78 S