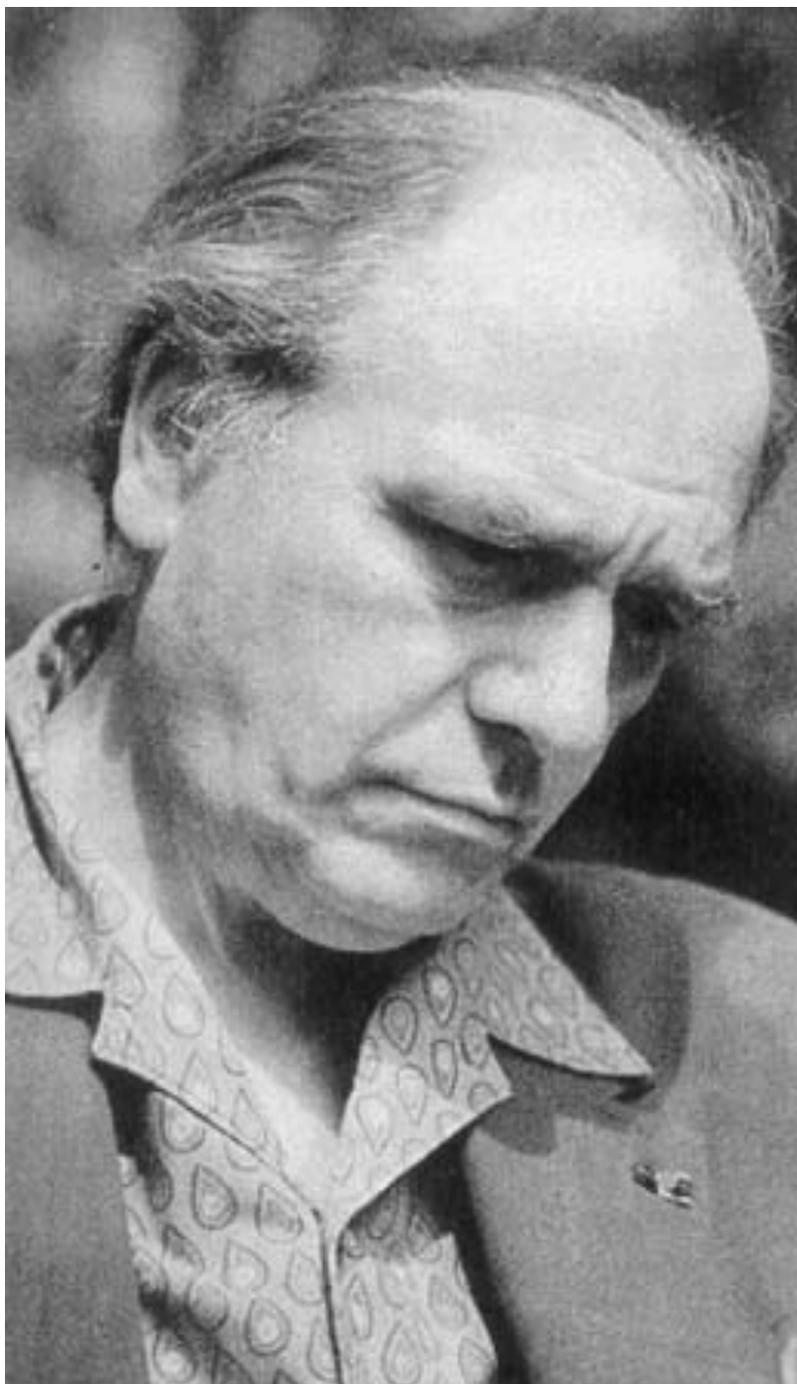


MESSIAEN OLIVIER EUGÈNE PROSPER CHARLES

Compositore francese (Avignone 10 XII 1908 – Clichy 27 IV 1992)



Figlio di Pierre, professore d'inglese e traduttore di Shakespeare, e della poetessa Cécile Sauvage, ha passato l'infanzia a Grenoble e considera come sua vera patria le Alpi del Delfinato.

Educato dalla madre, mentre il padre partecipava alla prima guerra mondiale, in un'atmosfera d'esaltazione teatrale e poetica, Messiaen ne ha subito un'influenza che si è fatta sentire per tutta la vita. Indotto dalla pratica convenzionale della religione cattolica, Messiaen è diventato un credente sprovvisto di misticismo e di metafisica, per il quale Dio ed i santi sono entità reali finché la loro esistenza non pone problemi o dubbi al suo spirito.

Come nell'esercizio della fede, Messiaen compositore è rimasto un naturalista (sia pure non nel senso ristretto assegnato a questo termine dalla scuola letteraria di fine secolo).

Nel 1919, trasferitasi la famiglia a Nantes, ha studiato pianoforte con J. de Gibon: poi (a 11 anni) è entrato nel conservatorio di Parigi, dove è rimasto per dieci anni allievo di J. e N. Gallon (armonia), G. Caussade (fuga), M. Dupré (organo), M. Emmanuel (storia della musica) e P. Dukas (composizione). Ne è uscito con molti premi, ma senza l'onore del Prix de Rome.

Nel 1929 (era ancora allievo di Dukas) Messiaen ha scritto i *Préludes* per pianoforte, impregnati di Debussy, ma che già rivelano la sua futura personalità di melodista e di compositore modale.

Nominato titolare dei grandi organi della Trinità a Parigi, a 22 anni (1931), le sue improvvisazioni all'organo giungevano a turbare il clero ed i fedeli. Sono di quel periodo anche le prime composizioni sinfoniche (*Les offrandes oubliées*), accolte con favore.

Nel 1936, con A. Jolivet, Y. Baudrier e D. Lesure, Messiaen ha fondato il gruppo Jeune France, per reagire violentemente all'aridità neoclassica dell'Ecole de Paris, sostenuta da Stravinski.

Risale a quell'anno la composizione di *Thème et variations* per violino e pianoforte e i due primi grandi cicli di liriche su testi propri, *Poèmes pour Mi* e *Chants de terre et de ciel*.

I due cicli trattano con grande franchezza e con violenza, a volte molto sensuale, i problemi del matrimonio e della paternità (nel 1934 aveva sposato Claire Delbos e ne aveva avuto un figlio).

Ha partecipato alla seconda guerra mondiale nella sanità, è stato fatto prigioniero nel giugno 1940 ed al campo Gorlitz in Slesia ha composto il *Quatuor pour le fin du temps* per violino, clarinetto, violoncello e

pianoforte, opera nella quale le preoccupazioni estetiche, ritmiche, modali sono messe interamente al servizio delle idee religiose espresse, come già in *Corpus glorieux* per organo (1939).

Rimpatriato nel 1942, è stato nominato insegnante d'armonia nel conservatorio di Parigi dove ha pubblicato *Technique de mon langage musical* in cui ha esposto le basi del suo linguaggio e della sua estetica: modi europei ed asiatici, ritmi indiani, modi e ritmi d'invenzione propria (modi a trasposizione limitata, ritmi non retrogradabili), che conducono alla polimodalità ed ai canoni ritmici più sottili.

Improvvisamente, e con violenza straordinaria, è scoppiata la polemica. Accusato di eresia da cattolici che sentivano nella sua musica più odore di zolfo che d'incenso; respinto da musicisti conservatori che non accettavano le sue tendenze innovatrici; incompreso dai giovani rivoluzionari, compresi i suoi allievi, che lo relegavano a fianco di Massenet, Messiaen imperturbabile ha continuato il suo lavoro.

Nel 1947 C. Delvincourt, direttore del conservatorio, ha creato per lui quella Classe d'esthétique et d'analyse alla quale tutti coloro che avrebbero avuto un peso nella giovane musica dell'Europa, dell'America e dell'Asia, sono andati ad abbeverarsi, come alla fonte d'un insegnamento d'incomparabile fecondità.

Messiaen ha scritto *Quatre études de rythme* per pianoforte, tra cui *Mode de valeurs et d'intensités* è da considerarsi il primo esempio di universalismo modale, dal quale l'allievo P. Boulez ha poi dedotto le regole dell'universalismo seriale. Così con l'insegnamento e l'esempio Messiaen si è trovato all'origine della tendenza più avanzata della musica contemporanea.

Il rigore di *Études de rythmes* si è prolungato ed ampliato nelle strutture modali e ritmiche estremamente elaborate di *Messe de la pentecôte* (1950) per organo e del *livre d'orgue* (1951).

Ma con queste opere piccanti degli uccelli (studiati ed ascritti "nella scala umana temperata" fin da quando aveva 25 anni) sempre presenti qua e là nella sua produzione, hanno assunto importanza di primo piano, opponendosi con la loro libertà che sa d'improvvisazione, allo schematismo delle strutture che ad essi non si rifanno direttamente.

Sulla base di questi studi aveva raccolto così migliaia di modi naturali, che sarebbero serviti quasi esclusivamente all'architettura della sua produzione dopo il 1953: *Réveil des oiseaux* per pianoforte ed orchestra da camera (1956), *Catalogue d'oiseaux* per pianoforte (1959),

Chronochromie per grande orchestra (1960).

La ricchezza, la fantasia ritmica e sonora di queste opere sono state il segnale della liberazione di tutta la giovane musica dalla costrizione che il *Mode de valeurs* dello stesso Messiaen le aveva imposto fornendole il modello del più stretto rigore.

I GENITORI



Nello spirito di Messiaen i canti di uccelli coronano una produzione che ha sempre teso all'universalizzazione della musica, integrando nella musica tonale della tradizione europea la musica modale di tutti i popoli, la musica di tutti i tempi e, per finire, la musica del cielo.

La giovinezza e gli studi

Olivier Eugène Prosper Charles Messiaen nacque ad Avignone da una famiglia di letterati: Pierre, suo padre, era insegnante di inglese e curò la traduzione di opere di Shakespeare in francese, mentre la madre era la poetessa Cécile Sauvage che dedicò al figlio ancora in grembo la raccolta di poesie *L'âme en bourgeon* (L'anima in gemma). Diversi anni dopo Messiaen disse che la lettura di tale opera lo influenzò profondamente e la considerava come profetica della sua carriera futura, ed in seguito registrò una serie di improvvisazioni organistiche ispirate a questa raccolta.

Allo scoppio della prima guerra mondiale il padre partì soldato e la madre si trasferì con i figli Olivier e Alain, nato nel 1913, dal fratello che abitava a Grenoble. Qui Messiaen, grazie all'influsso delle letture appassionate delle traduzioni di Shakespeare che il padre gli faceva prima di partire in guerra, cominciò ad interessarsi al dramma e costruì una specie di teatro giocattolo dove inscenava le opere del drammaturgo inglese per il fratello; allo stesso momento, pur non essendo la sua una famiglia di credenti, abbracciò la fede cattolica. Più tardi si fece sentire l'influenza di questo soggiorno: egli considerava la sua vera casa le alpi del Delfinato, ed è proprio nella sua residenza a sud di Grenoble che compose la maggior parte delle sue opere.

Dopo i primi studi da autodidatta, decise di prendere lezioni di piano. Era interessato alla musica a lui contemporanea, in particolare a quella di Debussy e Ravel, e per natale chiese in regalo le partiture di opere vocali; in questo periodo cominciò anche a comporre. Nel 1918 il padre tornò dal fronte e la famiglia si trasferì a Nantes. Qui continuò a prendere lezioni di musica e fu uno dei suoi insegnanti, Jehan de Gibon, a dargli la partitura del *Pelléas et Mélisande* di Debussy: per il giovane Olivier fu

una "folgorazione" e, come disse in seguito, "probabilmente la più decisiva influenza che abbia avuto. L'anno successivo il padre ottenne un posto da insegnante a Parigi, dove si trasferì con tutta la famiglia. Nel 1919, ad 11 anni, Messiaen entrò in conservatorio.

Al conservatorio conseguì eccellenti progressi accademici, figurando spesso come primo della classe. Nel 1924, all'età di 15 anni, ottenne il secondo posto in un concorso di armonia (il primo fu assegnato a Maurice Duruflé), nel 1926 vinse il primo premio in contrappunto e fuga e nel 1927 quello per accompagnamento al pianoforte. Nel 1928, dopo gli studi conseguiti con Maurice Emmanuel, ottenne un primo premio in storia della musica e cominciò ad interessarsi ai ritmi della musica dell'antica Grecia e ai modi extraeuropei. Dopo aver mostrato il suo talento nell'improvvisazione pianistica, si dedicò allo studio dell'organo con Marcel Dupré, da cui apprese la tradizione dei grandi organisti francesi, e nel 1929 vinse nuovamente un primo premio, questa volta in esecuzione organistica ed improvvisazione. Nel frattempo continuava gli studi in composizione: nel 1927 studiò sotto la guida di Charles-Marie Widor, e nell'autunno dello stesso anno entrò nella classe di Paul Dukas che era stato appena assunto e che instillò in Messiaen la padronanza nell'orchestrazione. Ancora una volta gli studi diedero buoni frutti, infatti nel 1930 vinse il primo premio in composizione. Tra gli insegnanti di Messiaen figurano inoltre Jean e Noël Gallon (armonia), Georges Caussade (contrappunto e fuga) e Joseph Baggers (timpani e percussioni).

Ancora studente pubblicò la sua prima opera, ovvero gli *Huit Préludes* (Otto preludi) per pianoforte, composti tra il 1928 e il 1929. Questi pezzi mostrano già l'uso dei *modi a trasposizione limitata*, che diverranno uno dei suoi tratti di riconoscimento, insieme ai ritmi palindromi, che l'autore chiamava "ritmi non retrogradabili". La prima esecuzione pubblica dell'opera avvenne il primo marzo 1931 nella *sala Érard* in un concerto organizzato dalla Société nationale de musique, di cui poi Messiaen divenne membro e rinnovatore, e fu seguita dalla suite orchestrale *Les offrandes oubliées* (Le offerte dimenticate). Quello stesso anno ebbe l'occasione di ascoltare per la prima volta un gruppo di gamelan, che accese il suo interesse per l'uso delle percussioni intonate. Il legame tra Messiaen e l'organo iniziò nell'autunno 1927, quando si iscrisse al corso di Marcel Dupré. Dupré ricorderà che Messiaen, non avendo mai visto

prima di allora una console, rimase seduto tranquillamente per un'ora mentre spiegava e mostrava il funzionamento dello strumento e che la settimana successiva eseguì la *Fantasia in Do minore* di Bach in modo magistrale.



Dal 1929 Messiaen cominciò a sostituire Charles Quef, spesso malato, come organista della chiesa della Trinità a Parigi. Alla morte di questo, nel 1931, il posto divenne vacante e Dupré, Tournemire e Widor sostennero la candidatura di Messiaen a successore. Insieme alla propria candidatura ufficiale allegò anche la lettera di raccomandazione di Widor, ed ottenne il posto quello stesso anno.

Messiaen fu estremamente legato a quest'incarico e fu organista titolare della chiesa della Trinità fino alla morte, ovvero per 61 anni. Su sua richiesta venne modificato l'organo Cavaillé-Coll della *Trinité*, aggiungendo alcuni registri ad ancia e di mutazione ed elettrificando la tastiera. Rifiutò quasi sempre di esibirsi su organi differenti ed affermò che avrebbe rifiutato posti ben più prestigiosi come quello di organista a Saint-Sulpice e di Notre-Dame.

Nel 1932 sposò la violinista e compositrice Louise Justine Delbos, detta Claire. Il loro matrimonio fu la fonte di ispirazione di alcune opere tra cui il *Thème et variations* (Tema e variazioni) (1932) per pianoforte e violino e la raccolta di Lieder *Poèmes pour Mi* (Poesie per Mi) (1936, orchestrati nel 1937): *Mi* era il nomignolo affettuoso con cui Messiaen chiamava la moglie. Nel 1937 nacque il suo unico figlio, Pascal, ma a dispetto dell'armonia di coppia il matrimonio finirà in tragedia: nel 1947 Claire dovette essere operata per un tumore cerebrale, l'intervento chirurgico le salvò la vita ma perse la memoria e dovette essere ricoverata in un ospedale psichiatrico per dodici anni fino alla morte, nel 1959.

Nel 1936 fondò insieme con André Jolivet, Daniel-Lesur e Yves Baudrier il gruppo *La Jeune France* (La giovane Francia). Nel loro manifesto programmatico attaccano implicitamente il gusto musicale parigino dell'epoca, tacciandolo di frivolezza e rifiutando il manifesto di Jean Cocteau (e quindi in polemica con la moda neoclassica propugnata da Igor Stravinsky e dal gruppo dei Sei). *Le coq et l'arlequin* del 1918 sono in favore di “una musica vivente”, avente l'impeto della sincerità, della generosità e della coscienza artistica. Tuttavia negli anni successivi Messiaen prese le distanze da questo aspetto pubblico della musica, preferendo l'ispirazione privata alle commissioni per concerti "convenzionali".

Nel 1937 inviò le *Fêtes des belles eaux* per sei esecutori in risposta ad un concorso pubblico per una musica di accompagnamento ad uno spettacolo di luci e suoni sulla Senna durante l'esposizione universale di Parigi. L'opera rimase non pubblicata, tuttavia la sua importanza risiede nel fatto che è la prima in cui il compositore fece uso delle onde Martenot, uno strumento elettronico che utilizzerà in molte altre composizioni successive.

Nello stesso periodo compose vari brani per organo, generalmente in più movimenti. Riarrangiò la sua suite orchestrale *L'Ascension* (L'Ascensione) per organo, sostituendo il terzo movimento della versione originale con un brano interamente nuovo, il *Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne* (Trasporto di gioia di un'anima di fronte alla gloria di Cristo che è la sua), che divenne uno dei suoi pezzi più famosi. Scrisse inoltre il ciclo *La Nativité du Seigneur* (La Natività del Signore) e *Les corps glorieux* (I corpi gloriosi). In particolare il brano finale della *natività*, la toccata *Dieu parmi nous* (Dio tra noi), divenne un altro brano di grande diffusione.

Dal 1939 cominciò ad insegnare lettura della partitura alla *École Normale de Musique* e improvvisazione organistica alla *Schola Cantorum* di Parigi, ma nel 1940, in seguito allo scoppio della seconda guerra mondiale, venne chiamato nell'esercito francese come ausiliario medico, visto che era stato scartato per il combattimento a causa dei suoi problemi di vista. Nel maggio 1940 venne fatto prigioniero a Verdun e internato nel campo di lavoro Stalag VIII-A di Görlitz. Qui conobbe un clarinettista, per il quale scrisse *l'Abîme des Oiseaux* (Abisso degli uccelli), poi un violinista e un violoncellista e per questo trio "anomalo" cominciò a scrivere alcuni brani. Il materiale venne poi integrato nel celeberrimo *Quatuor pour la fin du temps*, che fu eseguito nello stesso campo il 15 gennaio del 1941. L'introspezione forzata e la meditazione sulla vita nelle atroci condizioni di un campo di lavoro ebbero incredibilmente come frutto uno dei capolavori della musica classica del XX secolo. Il riferimento alla "fine del tempo" nel titolo, non allude solo all'Apocalisse, a cui la composizione è palesemente dedicata, ma anche all'uso che Messiaen faceva del tempo musicale, ritenendo che la tradizionale struttura ingabbiata in battute ed organizzata per accenti fissi a seconda del metro notato fosse decisamente insufficiente alle sue necessità espressive.

Tristano ed il serialismo

Poco dopo la propria liberazione, nel maggio 1941, assunse la cattedra di professore di armonia al conservatorio di Parigi, che mantenne fino al pensionamento nel 1978.



Tra i primi studenti di Messiaen spiccano i nomi di Pierre Boulez, Karel Goeyvaerts e la pianista Yvonne Loriod. Seguirono Karlheinz Stockhausen nel 1952, György Kurtág nel 1957 e George Benjamin nella seconda metà degli anni 1970. Il compositore greco Iannis Xenakis entrò brevemente in contatto col maestro nel 1951: egli lo incoraggiò ed esortò ad usare le sue conoscenze di matematica ed architettura nella composizione musicale. Sebbene fosse solo poco più che trentenne, i suoi studenti dell'epoca lo ricordarono come un maestro eccezionale che li incoraggiava a trovare una via personale piuttosto che imporre le proprie idee.

Approfittando del suo ruolo di didatta, incominciò a riunire attorno a sé con corsi privati di analisi musicale i suoi studenti più promettenti. In tale occasione ebbe modo di approfondire la conoscenza con Yvonne Loriod, allieva dotata di immediata sintonia intellettuale con il maestro, notevole memoria e virtuosismo pianistico: Messiaen cominciò a dedicarle diverse composizioni. È così che nel 1944 compose le *Visions de l'Amen* (Visioni dell'Amen) per due pianoforti, seguite poco dopo dal grande ciclo *Vingt regards sur l'enfant-Jésus* (Venti sguardi su Gesù bambino) per pianoforte solo. Dello stesso anno sono anche le *Trois petites liturgies de la Présence Divine* (Tre piccole liturgie della Presenza Divina) per coro femminile e orchestra, che includono un passaggio virtuosistico per pianoforte, ancora dedicato a Loriod. Si noti come il maestro continuasse a scrivere musica su soggetto liturgico, sebbene tali opere fossero pensate per essere eseguite in sale di concerto.

Il mito di Tristano e Isotta ispirò a Messiaen il cosiddetto *ciclo del Tristano* composto da *Harawi*, *Turangalîla-Sinphonie* e *Cinq rechants*.

Nel 1944 scrive il trattato *Technique de mon langage musical* (Tecnica del mio linguaggio musicale), in cui espone la sua arte attraverso passi delle proprie opere, e principalmente nel *Quatuor*, mentre nel 1945 compose il ciclo liederistico *Harawi*, la prima di tre opere aventi per tema l'amore umano (in contrapposizione a quello divino che aveva cantato fino a quel momento) ispirate dal mito di Tristano e Isotta. La seconda opera è il frutto di una commissione del direttore d'orchestra Serge Koussevitzky per un brano di cui non si specificava durata, organico e stile. Messiaen presentò la Sinfonia per grande orchestra in dieci movimenti *Turangalîla*. L'opera è assolutamente non convenzionale

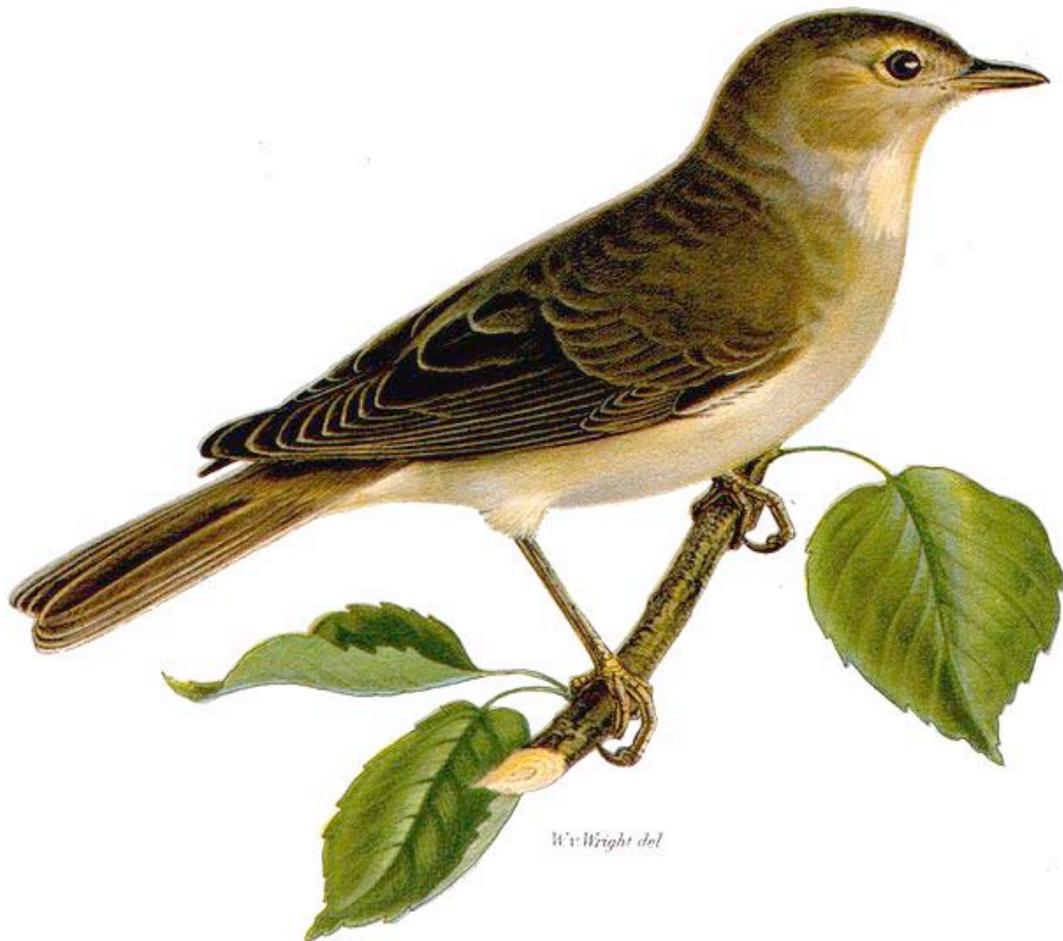
sia per la struttura che per lo stile, e più che una Sinfonia si tratta di una lunga meditazione sulla gioia dell'amore umano, sia esso spirituale o fisico. In essa manca il senso di colpa nei confronti del sesso che caratterizza il Tristano e Isotta wagneriano, poiché nella concezione di Messiaen anche l'amore fisico è un dono divino. La terza opera del ciclo di Tristano è la raccolta *Cinq rechants* per dodici cantanti a cappella, che Messiaen disse ispirata alle albe dei trovatori.

Nel 1947 visitò gli Stati Uniti dove alcune sue composizioni vennero eseguite sotto la direzione di Koussevitsky e Stokowski, mentre nel 1949 la Boston Symphony Orchestra diretta da Leonard Bernstein diede la prima esecuzione pubblica di *Turangalîla*. Pur continuando a curare il corso di analisi musicale al conservatorio di Parigi, insegnò a Budapest nel 1947, a Tanglewood nel 1949 e nelle estati del 1949 e 1950 ai corsi estivi di musica moderna di Darmstadt. Sebbene non avesse mai utilizzato la tecnica dodecafonica nelle sue composizioni, avendo insegnato per tre anni analisi musicale di opere che ne facevano uso, come quelle di Arnold Schönberg, cominciò a sperimentare la costruzione di "scale" costruite non più di suoni, ma di durate, espressioni e dinamiche.

Il risultato di questa ricerca fu il brano *Mode de valeurs et d'intensité* (Modo di valori e intensità) poi inserito nei *Quatre Études de Rythme* (Quattro studi del ritmo) per pianoforte (1949-1950). Tale opera viene spesso indicata come primo esempio di serialismo integrale e avrà una grande influenza sui giovani compositori seriali europei quali Pierre Boulez, Karel Goeyvaerts e Karlheinz Stockhausen, tuttavia bisogna osservare che definire il brano di Messiaen seriale è improprio in quanto non è previsto l'esaurirsi di tutti gli elementi della serie prima della loro ripetizione. Durante lo stesso periodo sperimenta la musica concreta, come in *Timbres-Durées* (Timbri-Durate) per nastro magnetico (1952-1953).

Il Canto degli uccelli e gli anni 1960

Nel 1951 venne chiesto a Messiaen di scrivere un brano per testare l'abilità dei flautisti che desideravano accedere al conservatorio di Parigi, è per questa occasione che compose *Le merle noir* (Il merlo) per flauto e pianoforte. Il maestro era da lungo tempo affascinato dal canto degli uccelli, che aveva già fatto la sua comparsa in opere anteriori come nella *Nativité*, nel *Quatuor* e nei *Vingt regards*, ma si tratta qui della prima opera basata interamente sul canto di un uccello, in questo caso particolare il verso del merlo.



Nel 1953 compose *Réveil des oiseaux* (Il risveglio degli uccelli) per orchestra, composto quasi esclusivamente di trascrizioni dei canti degli uccelli che l'autore poteva ascoltare tra mezzanotte e mezzogiorno tra le montagne dello Jura. A partire da questo periodo prese l'abitudine di incorporare queste trascrizioni in tutte le sue opere, oltre a scrivere raccolte interamente dedicate a questo soggetto (*Oiseaux exotiques* (Uccelli esotici) per pianoforte e orchestra da camera, 1955-1956, *La Chouette hulotte* (L'allocco) per pianoforte, 1956, *Catalogue d'oiseaux* (Catalogo di uccelli) per pianoforte, 1956-1958, *La Fauvette des Jardins* (Il beccafico) per pianoforte, 1970-1972, *Un Vitrail et des oiseaux* (Una vetrata e degli uccelli) per pianoforte e orchestra, 1986, *Petites esquisses d'oiseaux* (Piccoli abbozzi d'uccelli) per uno e due pianoforti, 1985-1987).

Come opere non si tratta di semplici raccolte di trascrizioni, ma veri e propri Poemi sinfonici. Paul Griffiths osservò che Messiaen fu un ornitologo più coscienzioso di tutti i compositori che lo avevano preceduto, e un più attento osservatore musicale del canto degli uccelli di tutti gli ornitologi precedenti.

Nel 1959 la moglie di Messiaen morì dopo una lunga ed invalidante malattia e nel 1961 si risposò con la sua ex studentessa Yvonne Loriod. Iniziò a viaggiare intensamente, sia per partecipare agli eventi musicali, sia per scovare e trascrivere il canto di sempre più uccelli esotici. La seconda moglie accompagnava spesso il marito in queste dettagliate ricerche facendo anche registrazioni dei canti per poterli ascoltare successivamente a confronto con la trascrizione pianistica. Nel 1962 giunse in Giappone dove, ispirato dal gagaku e dalle rappresentazioni nō, compose la raccolta *Sept haikai* (Sette haiku) per piano e piccola orchestra, in cui appare un'imitazione stilizzata delle sonorità degli strumenti tradizionali giapponesi.

La musica di Messiaen venne eseguita, tra gli altri, da Boulez: durante i concerti del Domaine Musical e nei Festival di Donaueschingen presentò in programma brani come *Réveil des oiseaux*, *Chronochromie* per orchestra (1959-1960) e *Couleurs de la cité céleste* (Colori della città celeste) per ensemble di fiati e percussioni (1963). Quest'ultima opera in particolare è il frutto di una commissione per un brano per tre tromboni e tre xilofoni; Messiaen aggiunse all'organico altri strumenti a fiato,

percussioni e pianoforte e sostituì i tre xilofoni con uno xilofono, una xilomarimba e una marimba. Nella prefazione all'opera l'autore esplicitò l'uso della tecnica sinestetica ed espresse l'idea dei *personaggi ritmici*:

(FR)

« La forme de cette oeuvre dépend entièrement des couleurs. Les thèmes mélodiques ou rythmiques, les complexes de sons et de timbres, évoluent à la façon des couleurs. Dans leurs variations perpétuellement renouvelées, on peut trouver (par analogie) des couleurs chaudes et froides, des couleurs complémentaires influençant leurs voisines, des couleurs dégradées vers le blanc, rabattues par le noir. On peut encore comparer ces transformations à des personnages agissant sur plusieurs scènes superposées et déroulant simultanément plusieurs histoires différentes. »

(IT)

« La forma di questa opera dipende integralmente dai colori. I temi melodici o ritmici, il complesso dei suoni e dei timbri, evolvono tutti secondo i colori. Nelle loro variazioni perpetuamente rinnovate si possono trovare (per analogia) i colori caldi e freddi, i colori complementari che influenzano quelli vicini, i colori degradanti verso il bianco e quelli tendenti al nero. Si possono anche accostare queste trasformazioni a dei personaggi che agiscono su più scene sovrapposte e recitano contemporaneamente più storie differenti. »

(Prefazione a *Couleurs de la cité céleste*, Olivier Messiaen)

Circa allo stesso periodo risale la stesura di *Et exspecto resurrectionem mortuorem* per orchestra di fiati e percussioni (1964). Si tratta di una commissione di André Malraux, all'epoca ministro della cultura francese, per la commemorazione delle vittime delle due guerre mondiali. La prima esecuzione venne data in forma semi-privata il 7 maggio 1965 all'interno della cornice dei concerti del *Domaine Musical* alla Sainte-Chapelle sotto la direzione di Serge Baudo, seguita poi da un grande concerto pubblico nella cattedrale di Chartres con il presidente de Gaulle tra il pubblico.

MESSIAEN



Nel frattempo la sua reputazione come compositore continuò a crescere: nel 1959 venne nominato ufficiale della legion d'onore, nel 1966 ricevette la nomina ufficiale come professore di composizione al conservatorio di Parigi (sebbene di fatto insegnasse tale materia da quasi trent'anni, ma sotto la cattedra di analisi musicale) e nel 1967 fu eletto membro dell'Institut de France. Gli vennero inoltre attribuiti anche riconoscimenti internazionali quali il premio Erasmo nel 1971, la

medaglia d'oro della Royal Philharmonic Society nel 1975, il premio Sonning nel 1977 e la *croce di comandante* dell'ordine della corona del Belgio nel 1980.

La Trasfigurazione, i Canyons, San Francesco ed oltre

Tra il 1965 e il 1969 fu occupato dalla composizione del grande affresco *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (La Trasfigurazione di Nostro Signore Gesù Cristo). L'opera, enorme per organico (coro misto di cento elementi divisi in dieci voci, grande orchestra e sette solisti strumentali per un totale di circa duecento esecutori) e struttura (quattordici movimenti suddivisi in due gruppi di sette, per una durata di circa cento minuti), è una lunga meditazione sulla trasfigurazione di Cristo e il suo testo è attinto principalmente dal Vangelo secondo Matteo e dalla *Summa Theologiae* di Tommaso d'Aquino.

Poco dopo ricevette una commissione dalla filantropa americana Alice Tully per la creazione di un'opera che celebrasse il bicentenario della Dichiarazione di indipendenza degli Stati Uniti. Messiaen decise allora di partire per gli Stati Uniti nella primavera del 1972 per visitare il Bryce Canyon nello Utah, dove annotò i colori del luogo e, come d'abitudine, il canto degli uccelli. Il risultato fu il brano per orchestra e quattro solisti (corno, pianoforte, glockenspiel e xilorimba) in dodici movimenti *Des canyons aux étoiles...* (Dai canyon alle stelle...) la cui prima ebbe luogo a New York il 20 novembre 1974.

Agli inizi del 1971 gli venne anche chiesto di comporre un brano per l'Opéra Garnier. Inizialmente riluttante ad assumersi un impegno così gravoso, nel 1975 si decise finalmente ad accettare la commissione ed iniziò la stesura di un'opera cantata ispirata alla figura di San Francesco d'Assisi. La composizione si protrasse per quasi otto anni: dal 1975 al 1979 per la scrittura del libretto e della struttura musicale e dal 1979 al 1983 per l'orchestrazione. Ne risultò un'opera gigantesca in tre atti e di ben oltre quattro ore di durata, per sette voci soliste, coro misto a dieci

voci di 150 elementi e una grande orchestra di 125 musicisti. Il lavoro, che l'autore preferiva chiamare "spettacolo" piuttosto che opera venne eseguito il 28 novembre 1983 all'Opéra Garnier sotto la direzione di Seiji Ozawa e vantava solisti del calibro di José van Dam (san Francesco), Michel Philippe (frate Leone), Kenneth Riegel (la lepre) e Christiane Eda-Pierre (l'angelo). Alcuni commentatori dell'epoca credettero che fosse il pezzo d'addio del compositore settantacinquenne, e lo stesso credeva Messiaen, tuttavia continuò a comporre portando a termine nel 1984 la sua più grande raccolta di pezzi per organo, il *Livre du Saint Sacrement* (Libro del Santo Sacramento), oltre ad altre trascrizioni di canti d'uccelli per pianoforte solo o pianoforte e orchestra (*Un Vitrail et des oiseaux*, 1986, *Petites Esquisses d'oiseaux*, 1985-1987).

Messiaen si era già ritirato dall'insegnamento nell'estate del 1978, per raggiunti limiti d'età. Nel 1987 viene insignito con la *gran croce*, il più alto grado della legion d'onore. Un intervento chirurgico gli aveva impedito di partecipare alla manifestazione in onore dei suoi settant'anni, ma nel 1988 poté assistere all'esecuzione del suo *San Francesco* nella Royal Festival Hall di Londra, proposto nell'ambito di una serie di manifestazioni svolte in tutto il mondo per festeggiare il suo ottantesimo compleanno. Per la stessa occasione la casa discografica Erato pubblicò una raccolta di 17 CD della musica di Messiaen comprendendo anche alcune registrazioni storiche di Loriod e la registrazione di alcune conversazioni tra il maestro e il compositore Claude Samuel.

L'ultima composizione di Messiaen integralmente compiuta ebbe origine da una commissione della New York Philharmonic Orchestra: sebbene negli ultimi tempi della sua vita fosse prostrato dalla sofferenza dovuta ad una serie di interventi alla schiena a cui si dovette sottoporre, fu comunque in grado di portare a termine il compito e realizzò gli *Éclairs sur l'au-delà...* (Bagliori sull'aldilà, 1988-1991) per grande orchestra, la cui prima avvenne sotto la direzione di Zubin Mehta il 5 novembre 1992 in occasione del centocinquantesimo anniversario di fondazione della New York Philharmonic Orchestra, ovvero circa sei mesi dopo la scomparsa del maestro. Messiaen stava anche lavorando ad un concerto per quattro strumenti solisti e orchestra dedicato ai cinque musicisti verso cui si sentiva più debitore, ovvero la pianista e sua seconda moglie Yvonne Loriod, il violoncellista Mstislav Rostropovich, l'oboista Heinz Holliger, la flautista Catherine Cantin ed il direttore d'orchestra Myung-Whun

Chung. Rimase incompiuta l'orchestrazione del quinto e ultimo movimento che Loriod portò a termine seguendo i consigli di George Benjamin e Heinz Holliger.

Morì il 27 aprile 1992 all'ospedale Beaujon di Clichy e venne sepolto nel cimitero di Saint-Théoffrey a sud di Grenoble dove possedeva una casa. Il suo monumento funebre è facilmente riconoscibile: rappresenta uno dei suoi adorati uccelli.

Dal 1998 ogni luglio si svolge nel paesino di La Grave, ai piedi del massiccio della Meije che tanto amava, il *Festival Messiaen au pays de la Meije*, dedicato alla memoria del maestro.



La musica

Lo stile: descrizione sintetica

Come accade per i contemporanei Benjamin Britten e Dmitrij Šostakovič, Messiaen riesce a combinare una tecnica compositiva immensamente sofisticata con un'espressività diretta e praticamente ingenua, rendendosi accettabile anche al grande pubblico, il che d'altra parte gli valse critiche sia di cerebralismo che di sentimentalismo. In un'intervista, alla domanda se il suo progetto giovanile della *Jeune France* si fosse infine avverato, ovvero il passaggio dalla "frivolezza" della musica degli anni venti alla ricerca dell' "umano", rispose che piuttosto era avvenuta una svolta a favore dell'"intellettualismo". Arriva dunque a formulare le tre caratteristiche di una composizione musicale riuscita:

(FR)

«... j'ai fait moi même de la combinatoire, j'ai fait moi même de la recherche, mais j'essaie toujours que ça ne nuise pas à la qualité sonore [...] c'est pas suffisante, elle doit être intéressante, elle doit être belle à entendre, elle doit toucher, ces sont trois qualité différentes... »

(IT)

«... 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, sono queste tre qualità differenti... »

(Dialogo con Claude Samuel)

Nel corso degli anni Cinquanta in risposta alle critiche di sentimentalismo approfondì all'estremo le ricerche in campo ritmico pervenendo ad opere di eccezionale astrazione e complessità che lo resero ancora una volta capofila delle avanguardie sperimentali contemporanee. Egli insegnò anche nei famosi *Ferienkurse* di Darmstadt. Il suo influsso forgiò due generazioni di compositori, tra cui Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Serge Nigg e Karlheinz Stockhausen.

La fase conclusiva della sua parabola creativa si può definire come una sintesi delle tendenze da lui sviluppate precedentemente, con un ritorno esplicito ai contenuti musicali della giovinezza espressi però con l'impiego di tutti i ritrovati tecnici e teorici frutto di una vita di sperimentazione, sconcertando e deliziando estimatori e detrattori. Le ultime opere si giovano di masse orchestrali sempre più poderose e di affreschi sempre più elaborati, commisurando i mezzi alle visioni vertiginose ed abissali tipiche della sua produzione.

Il linguaggio musicale: Forma – Ritmo

Messiaen, a seguito dello studio della metrica greca, delle tradizioni musicali orientali e della musica medievale, portò alle estreme conseguenze ed integrò nel suo pensiero filosofico la ricerca sul concetto di tempo musicale iniziata da Claude Debussy. Fu sempre affascinato dall'uso di numeri primi e simmetrie. Introdusse nella musica del XX secolo il definitivo affrancamento dal ritmo per battute.

Dal punto di vista tecnico fece sovente uso di una particolare classe di strutture ritmiche, i tala, appartenenti alla musica carnatica e, a partire da questi, concepì ed utilizzò la tecnica dei "ritmi non retrogradabili", ovvero aventi una struttura palindroma e dunque non invertibile.

Introdusse anche il concetto di "ritmo additivo", che consiste nell'interpolare (*ritmo aumentato*) o sopprimere (*ritmi diminuiti*) una breve nota in una struttura ritmica altrimenti regolare (come nella *Danse de la fureur, pour les sept trompettes* del *Quatuor*), per esempio aggiungendo una semicroma nella ripresa di un tema. Questo porta l'autore ad alternare ritmi binari e ternari (o piuttosto celle ritmiche binarie e ternarie) come già aveva fatto Stravinsky nella *Sagra della primavera*, opera che Messiaen apprezzava particolarmente, o a costruire ritmi sovrapposti per creare quello che definiva un "politempo". Ancor più curioso è il concetto di "durata cromatica", che lega tempo e melodia. Nella sezione *Soixante-quatre durées* del *Livre d'orgue*, per esempio, assegna una durata prestabilita per ognuno dei 64 suoni utilizzati nella composizione, più lunga per quelli gravi, più corta per quelli acuti.

Tutto ciò, insieme con l'uso di tempi a volte incredibilmente lenti (il quinto movimento del *Quatuor, Louange à l'Éternité de Jésus*, porta l'agógica *infiniment lent*), contribuisce alla sospensione della percezione convenzionale del tempo e ad una dimensione quasi estatica della musica. Lo stesso titolo del *Quatuor pour la fin du temps* rimanda non solo all'apocalisse, ma anche al tentativo di abolire il tempo stesso, non per spregio, ma al contrario perché da qui potesse partire una riflessione su questo tema.

Impropriamente il suo linguaggio ritmico e armonico è stato associato da Armando Gentilucci a quello del jazz, genere musicale verso il quale Messiaen manifestò più diffidenza che curiosità.

Melodia

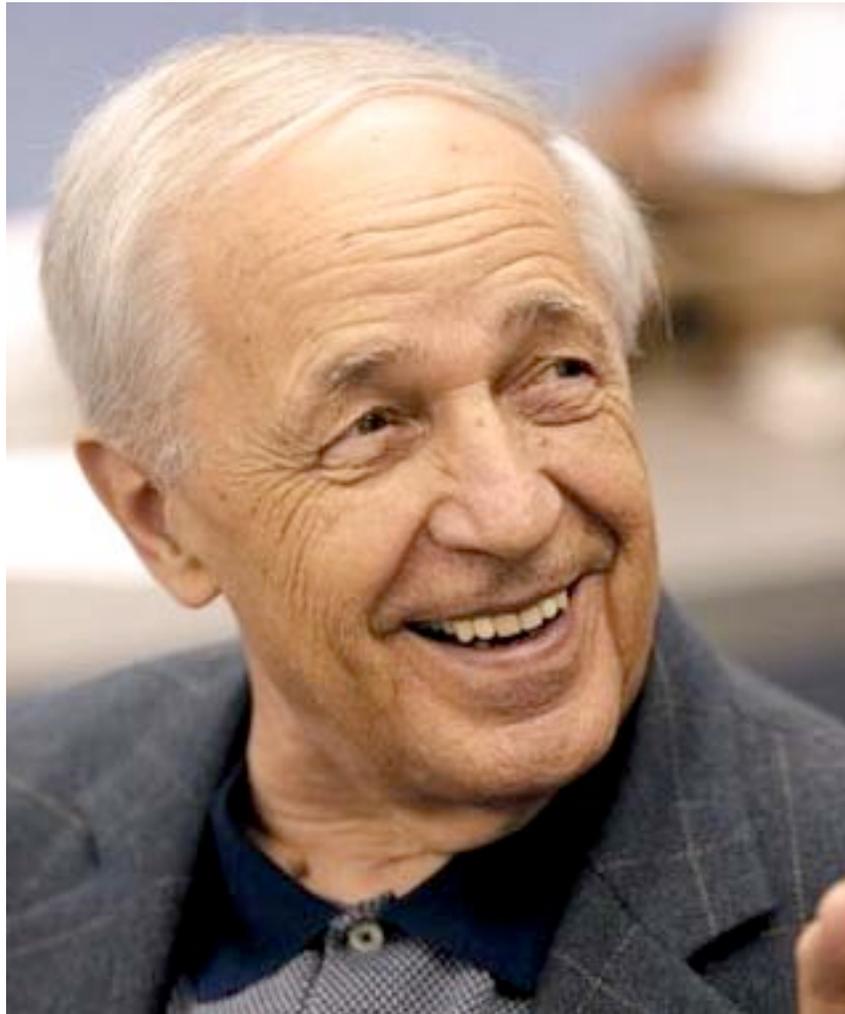
Messiaen elaborò il suo linguaggio melodico da ispirazioni apparentemente lontanissime. Il canto gregoriano gli fornì una serie di meloee, neumi e contorni melodici, così come la salmodia gli ispirò l'uso del declamato sillabico; da Scriabin trasse una scrittura pianistica efflorescente e a partire dagli esperimenti con la scala esatonale di Debussy ebbe l'idea di utilizzare, ora in unione con il sistema tonale classico, ora per conto proprio, nuove scale ottenendo quelli che definì *modi a trasposizione limitata*. Infine la costruzione dei *ritmi additivi* trova l'analogo melodico nel cosiddetto *ingrandimento asimmetrico*, un processo "algoritmico", ovvero matematicamente predeterminato, di inserzione o soppressione di suoni nella frase melodica.

Le ricerche ornitologiche di Messiaen lo portarono a trascrivere, adattare ed inserire nella sua musica centinaia di canti di uccelli. Le sue raccolte pianistiche, *Catalogue des oiseaux*, ed orchestrali, *Oiseaux exotiques*, sono basati interamente su canti d'uccelli, ma praticamente tutti i suoi lavori ne riportano frammenti.

Armonia

Messiaen esplorò ampiamente il campo della ricerca armonica: dai lavori pionieristici di Milhaud e Charles Ives trasse la tecnica di sovrapposizione di armonie appartenenti ad ambiti estranei (*polimodalità*), mentre a partire dalle sperimentazioni di Debussy elaborò accordi che ampliano le tradizionali triadi con numerosi suoni aggiunti.

PIERRE BOULEZ



Giunse infine all'elaborazione di quella che definiva la "risonanza". Questa consiste nella sovrapposizione ad una nota fondamentale della nota più acuta dell'accordo, ma suonata molto più piano. Tale nota acuta non è percepita come facente parte dell'accordo, ma serve piuttosto a modificare la struttura timbrica della nota fondamentale, in modo analogo a ciò che accade nei registri di mutazione dell'organo.

Messiaen utilizza comunque gli accordi diatonici, ma in modo personale, per esempio peculiare è l'interesse per il tritono, presentato come undicesimo armonico, ma anche come intervallo melodico pienamente paritario rispetto ad altri e come presenza comune nelle armonie dei suoi brani, o per l'armonia per quarte già esplorata a suo tempo da Schönberg e l'uso dell'accordo di sesta come consonanza *imperfetta*

Timbrica

Messiaen fu innovatore in campo pianistico, organistico ed orchestrale.

Il suo linguaggio pianistico prende le mosse dagli stilemi di Chopin, Debussy, Scriabin e Ravel per pervenire ad effetti coloristici di inesauribile fantasia che con termini sinestetici chiama ora "accordi - vetrata", "arcobaleni teologici".

Le risorse dell'organo della Sainte Trinité, come già detto un ottimo Cavaillé-Coll opportunamente modificato secondo le sue indicazioni, gli ispirarono combinazioni di registri inedite e ardite, che a partire da una concezione "sinfonica" della musica organistica (in linea con la scuola di César Franck e dei suoi maestri Charles-Marie Widor e Marcel Dupré) avvicinarono successivamente alcune sue composizioni alla musica elettronica.

I suoi modelli d'orchestrazione sono Wagner e Dukas, ma fu anche un pioniere nell'uso di inedite formazioni strumentali. Da Stravinsky e dai suoi studi giovanili mutuò l'uso intensivo delle percussioni e, primo nella musica europea, introdusse il suono dell'orchestra gamelan indonesiana. Fu anche attivo promotore dell'uso delle onde martenot, particolare

strumento elettronico di cui la sua nuora, Jeanne Loriod, fu virtuosa divulgatrice, ma fece uso, per esempio in *Des canyons aux étoiles...*, di strumenti ancor più curiosi quali l' "eolofono" ed il "geofono" (o anche *macchina del vento* e *macchina della sabbia*), e dell'ultimo in particolare curò anche la progettazione.

Simmetria

Fin dai suoi lavori di gioventù, Messiaen fu affascinato dall'uso di strutture simmetriche in musica, per esempio già nei *Huit Préludes* fece uso di strutture ritmiche palindrome (i cosiddetti *ritmi non retrogradabili*). A partire da *Chronochromi* farà un uso sistematico nella sua opera delle *permutazioni simmetriche*, ovvero un legame matematicamente predeterminato tra tutti gli elementi sonori, potenzialmente in grado di predeterminare a priori la struttura di un'opera. Egli sentì però la mancanza di un intervento umano nel processo compositivo e per questo elaborò un sistema che gli permetteva di selezionare le permutazioni ritenute "interessanti". Tuttavia, come già osservato, questo aspetto "interessante" non esaurisce la sua ricerca musicale, come nel caso di Xenakis, si tratta ovvero di una tecnica compositiva che non deve prendere il sopravvento sul messaggio e sull'estetica di un brano.

Serialismo

Il brano *Mode de valeurs et d'intensité* che compare nei *Quatre Études de Rythme* viene spesso considerato l'atto di fondazione del *serialismo integrale*, fatto che Messiaen ebbe modo di smentire più volte. Pur apprezzando particolarmente l'opera seriale di Webern e il *Wozzeck* di Berg (ma senza risparmiare aspre critiche alle opere seriali di Schönberg e alla *Lulu* di Berg, da egli ritenute troppo "accademiche"), ritenne tale esperienza di fatto conclusa (ad eccezione forse dei lavori di Boulez in cui però la serie è un modo espressivo e non il fine), soprattutto perché basata su un sistema progettato a tavolino e quindi incapace di superare il sistema tonale, che invece si basa su una "risonanza naturale".

STOCKHAUSEN



Il linguaggio musicale: contenuti

L'aspetto più controverso della personalità musicale di Olivier Messiaen consiste nell'ardore rivoluzionario con cui egli dà voce nuova a contenuti tradizionali, e compone aspetti apparentemente lontani tra loro in un crogiolo in grado di provocare disappunto sia nei puristi tradizionalisti che negli avanguardisti incendiari: in realtà tale disappunto risiede nell'impossibilità di iscrivere l'autore nelle facili catalogazioni storico-critiche o ideologiche prevalenti nel Novecento musicale.

Al di là delle componenti comunicative la musica di Messiaen s'impone di per sé all'ascolto per la sua estroversione ed efficacia coloristica senza soggiacere ad un programma predefinito. Ma essa non manca mai di esprimere idee ben definite che l'autore si impegna a divulgare con mezzi anche extramusicali di complemento, ed in particolare:

- i titoli stessi dei componimenti;
- le annotazioni introduttive che l'autore premette ai suoi brani;
- i testi della musica vocale, quasi sempre composti dall'autore stesso;
- anche se solo parzialmente, il suo *Traité de mon langage musical*, in cui, prendendo esempi dalle proprie composizioni, fornisce indicazioni indirette per la loro esecuzione;
- le indicazioni agogiche e dinamiche "alla Scriabin", ovvero ricche di connotazioni extramusicali.

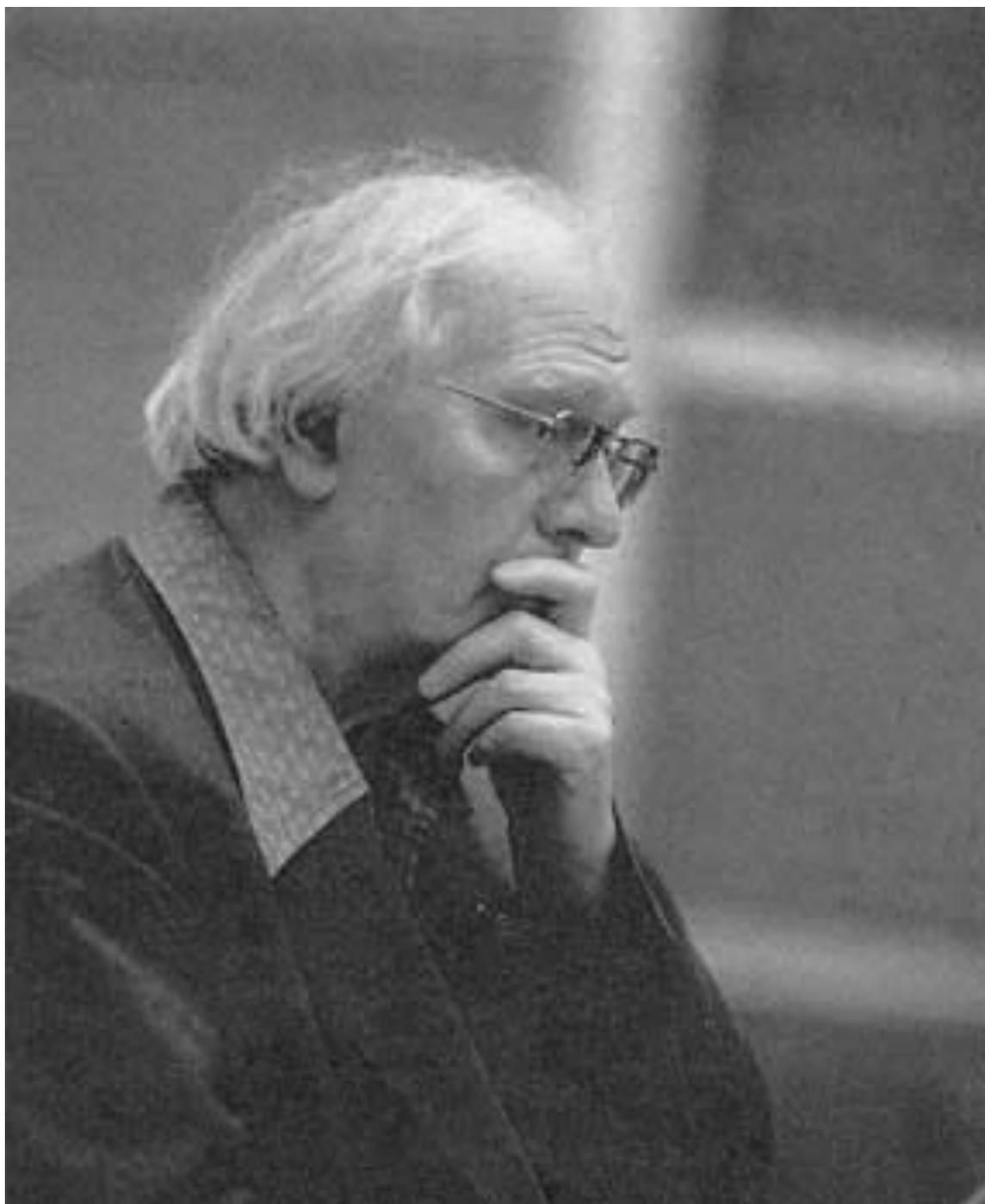
La produzione musicale di Messiaen, lungo l'arco di oltre sessant'anni evidenzia come costanti normalmente intrecciate tra loro la fede cattolica, l'amore per la natura ed in particolar modo per i canti degli uccelli, il colore, la poesia e la cultura dei paesi extraeuropei.

La fede

Di gran lunga fu il suo più cospicuo scrigno di pensieri, temi, immagini, fulgori, campiture sonore, distese sinfoniche. Con grande scandalo degli ideologi a lui contemporanei, Messiaen radicò la sua fonte d'ispirazione alla panca dell'organo della Sainte Trinité, su cui restò finché visse. Nei suoi scritti egli proclamò la sua fede cattolica, ma mentre ad Igor Stravinsky o a Franz Liszt la fede cattolica ispirò musica essenziale e castigata, Messiaen trasse dalla sua esperienza di cristiano una fastosità ed una sovrabbondanza espressiva tali da farlo erroneamente definire "panteista" o "sentimentale". I testi delle *Trois petites Liturgies* rivelano una conoscenza profonda della filosofia tomistica e musicalmente del movimento ceciliano e del canto gregoriano.

La trascrizione musicale delle sue esperienze religiose si rivela così troppo concentrata e complessa per chi si aspetta da esse facili ascolti, ma inspiegabilmente mantiene di volta in volta freschezza, tenerezza o ferocia che possono provenire solo da chi non fa del misticismo intellettuale l'unica forma d'ispirazione. E forse questa attitudine di Messiaen può spiegarsi con la considerazione che nessuna arte può essere veramente adatta a rappresentare Dio, sebbene, nel suo giudizio, la musica, essendo dotata di un lato "immateriale", parli in modo più diretto all'intelletto stimolando la riflessione religiosa.

MESSIAEN



La natura, il canto degli uccelli

Messiaen era un ornitologo: in molte sue composizioni egli scrive sul pentagramma il risultato di accurate operazioni trascrittive che portò avanti con meticolosità certosina per decenni. Egli spiega la sua tecnica in tal modo:

« L'uccello... 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 da una a quattro ottave sotto. E non è tutto: per la medesima ragione sono obbligato a sopprimerne i microintervalli che i nostri strumenti non riescono a suonare. »

Il processo di trascrizione era il processo di una serie di necessarie approssimazioni: per prima la registrazione su nastro o l'annotazione su carta del canto di diversi uccelli, nel tentativo di cogliere il "canto di un uccello ideale"; seguita poi ai problemi di orchestrazione per i limiti fisici degli strumenti utilizzati. Ma mentre i canti entravano nel reame compositivo queste approssimazioni cominciarono a superare le necessità immediate dell'eseguibilità, trasformandosi in creazioni musicali originali, e non quindi a mere copie (imperfette) della realtà.

Con rare eccezioni (come il sesto movimento di *Chronochromie*) Messiaen evoca non solo i canti di uno o più uccelli rispettandone le provenienze e la compatibilità di habitat, ma li connota di significati poetici: dall'intensità dei colori del loro piumaggio (secondo le relazioni sinestetiche tra suono e colore) alla valenza religiosa della loro presenza (essi rappresentano il divino con la loro multiforme bellezza e semplicità). Come conseguenza, nel corso della sua opera Messiaen associò canti di uccelli di diverse provenienze, oppure orchestrò tali canti con strumenti normalmente non associati ad essi.

Colori

(FR)

« Je vois des couleurs quand j'entends des sons; je dis à la critique, je dis au publique qu'il y a des couleurs, je l'as même dit à mes eleves à ma classe, et bien, les gens voient rien! »

(Dialogo con Claude Samuel)

(IT)

« 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, e bene, nessuno vede nulla! »

Messiaen fin dalle sue prime opere appone titoli delle sue composizioni (*Arc-en-ciel d'innocence*) connotati da indicazioni sinestetiche (associanti cioè percezioni visive ed uditive) che si fanno nel tempo sempre più precise. Esse non si rivelano solo suggestioni poetiche, ma anche fisiologiche. Il suo precedente più vicino, Alexander Scriabin, prescrisse la proiezione dei colori che egli associava ai suoni durante l'esecuzione del suo *Prometheus*, ma in Messiaen questo aspetto divulgativo appare raramente: nella prefazione alle *Trois Liturgies* egli descrive anche minutamente i colori da lui associati al suono di scale, accordi, timbri strumentali, ma lascia alla musica il compito di suggerirli e ricrearli.

La poesia

Non sorprende il fatto che Messiaen fu autore di quasi tutti i testi, ad eccezione del mottetto *O Sacrum convivium* il cui testo è liturgico, che rivestì di musica: in un certo senso la sua vita artistica iniziò prima della sua nascita, in quanto sua madre, Cécile Sauvage, scrisse durante la sua gravidanza un ciclo di poemi, *L'âme en bourgeon* in cui fece riferimento al suo futuro bambino.

La parola poetica non difettò al musicista né come prosatore (alcuni passaggi della *Technique* trascendono l'immediato intendimento didattico per evocare immagini suggestive) né come autore di testi da affidare alla musica. Coerentemente con la sua sinestesia e con la temperie letteraria della Parigi di metà Novecento la sua poesia è fortemente impregnata di simbolismo e surrealismo, e accosta immagini arditissime familiari ai lettori di Ungaretti e Montale in versi quali:

(FR)

« Ton œil et mon œil parmi les
statues qui marchent

Parmi les hurlements noirs,
les écroulements de sulfureuses
géométries »

(Olivier Messiaen, *Poèmes pour Mi*, VII. Les deux guerriers^[63].)

o anche

(FR)

« Des lambeaux sanglants te
suivraient dans les ténèbres
Comme une vomissure
triangulaire,
Et le choc bruyant des anneaux
sur la portée irréparable
Rythmerait ton désespoir
Pour rassasier les puissances du
feu.
Ha! Ho! Ha! »

(Olivier Messiaen, *Poèmes pour Mi*, IV. Epouvante^[63].)

(IT)

« Il tuo occhio e il mio occhio tra
le statue che camminano
tra le nere urla,
i crolli di sulfuree geometrie »

(IT)

« Degli stracci sanguinanti ti
seguirebbero nelle tenebre
come un vomito triangolare,
e il clangore fragoroso dei
battenti sul pentagramma
irreparabile
scandirà la tua disperazione
per saziare i poteri del fuoco.
Ha! Ho! Ha! »

A questi si contrappongono versi di semplicità quasi naïf la cui connotazione è affidata alla musica, altrove il lettore ritrova tanto versi liberi quanto i più tradizionali alessandrini. L'attenzione di Messiaen per i valori fonici della lingua poetica lo portò ad inventare appositamente

per i suoi *Cinq réchants* una lingua astratta combinante suoni dalle più lontane provenienze (dal giapponese al quechua).

Non gli furono estranee le suggestioni di un altro musicista poeta, Richard Wagner, da lui mutuò la ricerca di un'integrazione di linguaggi diversi culminata nel suo "Saint François d'Assise", magistrale fusione di orchestrazione, filosofia teologica, poesia e scenografia.

Influenze musicali

La musica occidentale

L'influenza maggiore su Messiaen, specialmente in gioventù, provenne dalla musica francese a lui contemporanea, e soprattutto da quella dell'amato Debussy, e lo sviluppo dei *modi a trasposizione limitata* è certamente connesso al largo uso che fece questo compositore della scala esatonale e che Messiaen chiamò nel suo sistema *Modo 1*. Tuttavia Messiaen usò raramente questa scala, perché, come diceva, "dopo Debussy e Dukas non c'è nulla da aggiungere".



Egli aveva anche una grande ammirazione per Igor Stravinsky che, almeno per la produzione che va dal *Petruška* a *Les noces*, riteneva il più grande genio musicale della sua epoca. Nel suo giudizio i principali meriti del compositore russo risiedevano nell'abilità dell'orchestrazione e nel suo gusto "buffonesco" e "crudele" che percepiva soprattutto nel *Petruška*; tuttavia la sua opera preferita rimase sempre la *Sagra della primavera*, di cui ammirava l'uso del ritmo e del colore.

Apprezzava inoltre Heitor Villa-Lobos, che ebbe modo di ascoltare negli anni 1920 a Parigi in una serie di acclamati concerti, come orchestratore e Jean-Philippe Rameau, Domenico Scarlatti, Frédéric Chopin e Isaac Albéniz per la tecnica pianistica. Era anche un appassionato della musica di Modest Mussorgsky, ed anzi utilizzò più volte un tema del *Boris Godunov* nelle sue composizioni, modificando però l'intervallo finale da una quarta giusta in una quarta aumentata.

Un'influenza minore è quella dovuta al surrealismo e si riscontra piuttosto in alcune sue poesie o nei titoli di alcune composizioni, come *Le nombre léger* o *Instants défunts* dagli *Otto Preludi* per pianoforte oppure *La tristesse d'un grand ciel blanc* per pianoforte (1925) e *La jeunesse des vieux* per coro e orchestra (1931).

Dall'India al Giappone passando per l'Indonesia

Autore affascinato dalla bellezza come specchio della Verità, Messiaen si dimostrò pronto ad assorbire le influenze culturali più diverse ed esotiche, incontrandole ora per via mediata (la metrica greca antica, la ritmica indiana, l'orchestra gamelan indonesiana) ora direttamente: nel corso degli anni la sua musica si arricchisce di paesaggi, canti di uccelli, allusioni al Giappone (*Harawî, Sept Haïkai*) e alle Americhe (*Cinq Réchants, Sinfonia Turangalîla, Des Canyons à l'étoiles*).



SAINT FRANÇOIS D'ASSISE

Tipo: Scene francescane in tre atti e otto quadri

Soggetto: libretto proprio

Prima: Parigi, Opéra, 28 novembre 1983

Cast: l'Angelo (S); Saint François (Bar); il lebbroso (T); Léon (Bar), Massée (T), Élie (T), Bernard (B), Sylvestre (B), Rufin (B), frati; coro

Autore: Olivier Messiaen (1908-1996)

Nel 1975 l'allora sovrintendente dell'Opéra di Parigi, Rolf Liebermann, riuscì nell'impresa apparentemente impossibile di convincere Olivier Messiaen a comporre un'opera. Il maestro francese sembrava la persona più lontana dal mondo del teatro che si potesse immaginare, e sotto molti aspetti infatti il Saint François occupa una posizione assolutamente unica nella storia pur ricca di lavori insoliti del teatro musicale del Novecento.

Quest'opera, come disse il compositore, «non assomiglia a nessun'altra, e non deve niente a nessuno, se non agli uccelli». Convintosi del progetto, Messiaen scrisse tra il 1975 e il 1983 una imponente partitura di 2.000 pagine, che contiene oltre quattro ore di musica. L'organico dell'orchestra richiede l'impiego di 120 musicisti, tra cui una cospicua pattuglia di percussionisti e tre suonatori di ondes martenot , e un coro ancor più numeroso.

L'aspetto monumentale del *Saint François* va sottolineato, perché entra in qualche modo a far parte della poetica stessa di quest'opera, che esprime la concezione di Messiaen dell'arte come preghiera dell'uomo rivolta al Creatore, tanto più che, essendo l'ultima sua composizione portata a termine, assume anche il carattere di una summa riassuntiva della propria esperienza musicale.

Appare naturale in questa prospettiva aver scelto come protagonista San Francesco, ritenuto dall'autore «il santo più simile al Cristo». La figura di questo santo straordinario è stata oggetto di innumerevoli interpretazioni nel corso della storia. Messiaen, scartando ogni logica

teatrale, ignora le vicende umane della vita di San Francesco, così adatte a essere modellate in forma drammaturgica, bensì ne accompagna il percorso ascetico verso il sublime senza che alcun contrasto d'azione venga a turbare la sua pura espressione di santità.

FOTO DI SCENA



Si adattano bene allo stile dell'opera queste parole di Rudolph Kassner: «Nel Regno del Padre non v'è dramma ma solo dialogo, che prende l'aspetto del monologo». Le minime increspature drammatiche sono riservate a personaggi minori, così come la raffigurazione di passioni umane è riservata alla disperazione del lebbroso o all'arrogante superbia di frate Elias. Il testo è ispirato dagli scritti attribuiti a San Francesco, citati direttamente lungo il libretto, così come da altre fonti dell'epoca quali Tommaso da Celano e San Bonaventura.

La trama

Atto primo

Quadro primo

‘La croix’. San Francesco, «plutôt petit, l’allure humble», cammina assieme a frate Léon ai piedi di una ripida altura su cui sorge una grande croce nera (la disposizione di scena richiede che il Santo assomigli al ritratto di Cimabue ad Assisi e si muova con i gesti degli affreschi di Giotto, sempre ad Assisi).

Per tre volte il discepolo confessa la sua paura, e ogni volta San Francesco lo ammonisce che possedere le più grandi virtù non sarebbe la gioia perfetta. Infine, interrogato su quale sia la gioia perfetta, egli risponde spiegando come la si raggiunga attraverso l’emulazione della sofferenza del Cristo sulla croce. I due si allontanano mentre sulla scena rimane solo la croce illuminata.

Quadro secondo

‘Les Laudes’. San Francesco e altri fratelli pregano in ginocchio davanti all’altare di una piccola chiesa, accompagnati dal coro. San Francesco, rimasto solo, prega il Signore di fargli incontrare un lebbroso.

Quadro terzo

‘Le baiser au lépreux’. Nel lebbrosario, San Francesco incontra il lebbroso (il quale deve richiamare allo spettatore quello dipinto da Matthias Grünewald nella Pala di Isenheim). Mentre San Francesco cerca di mitigarne inutilmente l’amarezza, il lebbroso sente la voce dell’Angelo ("Lépreux, lépreux, lépreux, ton coeur t’accuse, ton coeur"). Chiedendogli perdono, San Francesco abbraccia il lebbroso, che guarisce miracolosamente.

Atto secondo

Quadro primo

‘L’ange voyageur’. È l’atto dell’angelo: una sera, al convento sul monte della Verna bussa alla porta l’angelo, il cui costume deve riprodurre quello di una delle annunciazioni di frate Angelico. Scambiato per un pellegrino, l’angelo chiede di poter fare una domanda a frate Elia. Il vicario dell’ordine, disturbato nelle sue importanti occupazioni, risponde bruscamente allo sconosciuto buttandolo fuori, tra la costernazione di frate Massée.

FOTO DI SCENA



L'angelo bussava di nuovo e chiede a frate Bernard che ne pensa della predestinazione. Il frate risponde a sua volta con una domanda, chiedendo quale sia il nome del pellegrino. L'angelo replica di non domandare il suo nome, e si allontana «con l'aria di danzare senza toccar terra», lasciando stupefatti i due frati.

Quadro secondo

'L'ange musicien'. San Francesco loda il creato davanti alla grotta della Verna. Annunciato dal verso di un gheppio, l'angelo gli appare nel suo vero aspetto, con in braccio una viola. «Entends la musique de l'invisible», dice l'angelo cominciando a suonare. A poco a poco la visione dissolve e si avvanza la notte, lasciando per terra svenuto San Francesco. Aiutato dai confratelli, il santo si riprende dall'estasi mistica provocata dalla musica.

Quadro terzo

'La prêche aux oiseaux'. Nell'eremo delle Carceri, lungo una stradina assolata che bordeggia un gruppo di querce, San Francesco e frate Massée lodano la meraviglia del canto degli uccelli: la tortora, lo scricciolo, il pettirosso, la capinera... Di ciascuno il santo distingue i pregi, benedicendoli. Il tumultuoso concerto dei volatili si placa, e quattro gruppi di uccelli si dirigono verso i punti cardinali dell'orizzonte, disegnando nel cielo una croce.

Atto terzo

Quadro primo

'Les stigmates'. È l'atto della sofferenza. Nella notte, sull'aspra roccia del Sasso Spicco, San Francesco supplica Cristo di poter soffrire e amare come lui. Il coro invisibile dà corpo alla parola del Cristo: nel suo corpo Francesco rivivrà la Passione. Sulla scena appare la proiezione di una immensa croce nera. Cinque raggi luminosi conferiscono le stimmate a Francesco.

Quadro secondo

‘La mort et la nouvelle vie’. Nella piccola chiesa della Porziuncola, i confratelli sono inginocchiati attorno a San Francesco morente. Egli dà l’addio alle «*créature de Temps, créature d’Espace*», accompagnato dalla professione di fede dei discepoli. Visibile solo al santo, compare l’angelo insieme al lebbroso, morto santamente, venuti per assisterlo. Suonano le campane e Francesco muore, invocando la Musica e la Poesia che l’hanno guidato verso il Signore. Il coro avanza sul proscenio per affermare la fede nella resurrezione dei morti, mentre la luce che illumina il loculo vuoto dove giaceva il santo cresce sempre più intensa fino a diventare insostenibile.

FOTO DI SCENA



Saint François d'Assise è certamente un arduo cimento teatrale, ma è tuttavia un'opera concepita con grande coerenza sia musicale che visiva. L'autore, come indicano le didascalie, ha predisposto con notevole precisione non solo la disposizione della scena, ma anche l'aspetto dei costumi e la tonalità di luce del palcoscenico, definita con scrupolosa cura dei colori.

Messiaen ha inventato per dare forma alla sua peculiarissima poetica un teatro 'di contemplazione', tanto semplice nel disegno della struttura complessiva quanto incredibilmente sottile nella disposizione del singolo elemento all'interno del quadro. La vastità della concezione è sorretta da una sapienza musicale tanto solida quanto aperta, profusa a piene mani nella sterminata partitura. Messiaen fa ricorso alle principali materie prime della sua musica: dalle eteree armonie del *Banquet céleste*, alle intrecciate linee degli ottoni di *Des canyons aux étoiles*, alle polifonie ritmiche del *Quatuor pour la fin du temps*, alle ricerche incessanti sul canto degli uccelli.

Il colore dell'orchestra è assolutamente unico e irripetibile, nutrito delle combinazioni ritmico-timbriche più complesse, che raggiunge la sua apoteosi idiomatica nella scena della predica agli uccelli. Messiaen riesce a immaginare un mondo sonoro totalmente metafisico, espresso in una visione musicale al di là di ogni mimesi del reale.

In questo senso il *Saint François* è un'opera di ambizioni altissime, supportabili solo grazie a una devozione sincera e illimitata nelle risorse della creazione artistica. La vera sfida per Messiaen era tuttavia l'invenzione di una vocalità, che nelle sue composizioni non aveva mai trovato un posto di riguardo.

Qui, forse inevitabilmente, l'esito è meno impressionante. San Francesco oscilla infatti tra la voce di Golaud e quella di Boris, senza trovare momenti veramente memorabili, mentre dimostra più originalità nelle sue apparizioni l'altro personaggio centrale, l'angelo. Infine è necessario sottolineare l'importanza del coro, che ha un ruolo predominante soprattutto nell'ultimo atto, e in particolare nel poderoso affermarsi del *Do* maggiore conclusivo, che satura lo spazio di una smagliante onda sonora.

Un'Opera centrale

Saint Francois d'Assise è l'opus summum di Olivier Messiaen.
Le ultime parole del santo anche la professione di fede del compositore.
Al tempo stesso, si tratta di un'Opera fondamentale del XX sec..
La proposta di Rolf Liebermann di comporre un'Opera per Parigi colse di sorpresa Messiaen, il quale inizialmente rifiutò ma poi decise di cogliere quest'occasione.
L'Opera fu composta tra il 1975 ed il 1983.
Messiaen ritenne che la prima rappresentazione, avvenuta al Grand Opéra di Parigi sotto la direzione di Seiji Ozawa, corrispondesse alle sue intenzioni.

FOTO DI SCENA



Tuttavia, la durata - quattro ore e quindici minuti - e le dimensioni dell'organico - un'orchestra gigantesca e centocinquanta coristi - fanno sì che le esecuzioni di questo lavoro restino eventi fuori dell'ordinario.

Per questa ragione, si è affermata la prassi di eseguire singole scene in forma di concerto, come è avvenuto nel 1985 a Salisburgo con Fischer-Dieskau.

Nel 1988, all'Opéra di Lyon, la London Philharmonic Orchestra diretta da Kent Nagano ha proposto un'esecuzione completa in forma di concerto e nel 1992 l'Opera fu diretta e portata al successo da Peter Sellars al Festival di Salisburgo.

Infine, nel 1997, al Leipziger Opernhaus, con la Gewandhausorchester diretta da Jini Kout, l'Opera fu celebrata come un grande evento per un teatro di media importanza.

Gli uccelli

Saint Françoise d'Assise non è un gioco di prestigio esoterico, ma piuttosto un'Opera d'arte in cui la manifestazione del divino è espressione di libertà, di gioia e di temerarietà raggiunte con grande sforzo e con mezzi puri.

Con i suoi ritmi oscillanti e la sua armonia ricca di cromatismi, la musica di Messiaen riesce ad esprimere ciò che è tangibile ed al tempo stesso inesplicabile.

Al centro dell'Opera vi è la predica agli uccelli.

Secondo Messiaen, gli uccelli annunciano l'amore di Dio e l'amore per Dio.

Con il loro aiuto, l'uomo può avvicinarsi passo dopo passo alla verità divina passando attraverso la percezione sensoriale della natura.