

Marco Mazzolini

Istituzioni ritmiche e fine del tempo

Modo e neuma nel canto gregoriano e in Olivier Messiaen

1. Il gregoriano: canto come allegoresi

1.1 Pronuncia e corpo

Il suono procede dalla generale inquietudine delle cose, da movimenti e da percussioni dell'aria:

*Si foret rerum omnium quies, nullus auditum sonus feriret ...
Ut igitur sit vox, pulsus est opus. Sed ut sit pulsus, motus
necesse est antecedit. Ut ergo sit vox, motum esse necesse est.¹*

In quanto immersa nel movimento, ogni creatura temporale ha dunque una voce, e la voce colpisce l'aria come un sasso rompe la superficie di un'acqua ferma, provocando flutti d'aria circolari, che s'allargano per impulsi consecutivi in ondate sempre più deboli, fino alla quiete. In quanto movimento, ogni suono è un composto, ha natura *numerosa* e implica rapporti e proporzioni:

*Unde fit, ut omnis sonus quasi ex quibusdam partibus
compositus esse videatur. Omnis autem partium coniunctio
quadam proportione committitur. Sonorum igitur coniunctio
proportionibus constituta est.²*

Il suono rende manifesti al senso dell'udito tali numeri come se li illuminasse, contrario al silenzio come i colori alle tenebre³.

Ma il corpo vocale della parola pronunciata *carnis ore* – quello che verbera l'aria, secondo la nota opinione riportata, tra gli altri, da

Prisciano⁴ e da Isidoro di Siviglia⁵ – procede, quasi per incarnazione, da una parola pronunciata *cordis ore*, priva di ogni suono e pensiero di suono⁶ e fuori da ogni lingua: un verbo che, inabissato nel silenzio, *intus lucet*⁷. Pur nella dissimiglianza che separa la creatura dal suo creatore, questo verbo, nel suo manifestarsi, ha una certa somiglianza con il Verbo divino che si è fatto carne:

*... illud quod profertur carnis ore, vox verbi est: verbumque et ipsum dicitur, propter illud a quo ut foris appareret assumptum est. Ita enim verbum nostrum vox quodam modo corporis fit, assumendo eam in qua manifestetur sensibus hominum; sicut Verbum Dei caro factum est, assumendo eam in qua et ipsum manifestaretur sensibus hominum. Et sicut verbum nostrum fit vox, nec mutatur in vocem; ita Verbum Dei caro quidem factum est, sed absit ut mutaretur in carnem. Assumendo quippe illam, non in eam se consumendo, et hoc nostrum vox fit, et illud caro factum est.*⁸

Tale somiglianza rende la voce degna di pronunciare la parola di Dio.

Il canto intonato dalla voce, infatti, è anzitutto *pronuntiatio* della Parola a testimonianza di lode e rendimento di grazie: l'entusiasmo della devozione preme gli accenti delle sillabe sacre piegandoli a una declamazione iperbolica, che gonfia la voce e fa proliferare il suono. La pronuncia viene trasfigurata musicalmente, la prosodia si converte in canto: enfatizzando il profilo prosodico delle parole, la voce libera il canto che urge negli accenti, poiché *est accentus ... anima vocis et seminarium musices*⁹. Così, a ciascuna sillaba può corrispondere un singolo suono (stile *sillabico*), un breve raggruppamento (stile *neumatico*), o un gruppo più numeroso di suoni (stile *melismatico*). Ma come lo spirito del testo trascende il significato della singola parola, così l'andamento del canto può sacrificare la particolare prosodia di un vocabolo all'evidenza sonora di un superiore ordine di accenti. La musica, infatti, si distribuisce variamente lungo il testo, soffermandosi in una zona più e meno altrove, indugiando su questo o quell'inciso, o parola, o sillaba: nel costituire il suo fraseggio illumina acusticamente il senso, e in tal modo configura una propria speciale esegesi.

Da principio il canto è monodico, intonato *una voce* a esprimere l'unità e l'universalità ecclesiale: ciascun suono della melodia si affaccia da solo al silenzio, sporgendosi dal suono che lo precede. E i simboli grafici originari (mutuati dalla grammatica e dalla retorica) che rappresentano l'unità più semplice, il suono singolarmente inteso, esprimono appunto la relazione fra un suono e il suono che lo precede: il *punctum* (l'accento grave), impiegato a designare il suono che proviene da un suono più acuto o pari grado, e la *virga* (l'accento acuto), che indica il suono preceduto da un suono più grave. L'unione di *punctum* e *virga* dà luogo al *pes*, un insieme di due suoni di cui il secondo è più *acuto* del primo, e l'unione di *virga* e *punctum* dà luogo alla *clivis*, un insieme di due suoni di cui il secondo è più *grave* del primo. La varia composizione di questi segni fondamentali genera unità più complesse, le quali, componendosi e diramandosi a loro volta, danno vita a un codice semiografico estremamente duttile e di grande sottigliezza espressiva. I segni che lo costituiscono si chiamano *neumi*, dal greco *néuma* (*segno, cenno*). La notazione neumatica è dunque ispirata al principio della rappresentazione ideografica del movimento dei suoni, che corrisponde ai gesti della mano del maestro di coro. Di tale movimento essa mira a restituire con i propri mezzi la fluida continuità e l'animazione temporale e spirituale (una delle etimologie congettrate per il termine *neuma* è *pnéuma, soffio, spirito*). Così, trapiantato dalla penombra risonante dell'abside alla superficie silenziosa della pergamena, transustanziato in inchiostro rappreso su pelle d'agnello macerata a calce, essiccata e levigata, il movimento dei suoni si annoda alle sillabe del testo sacro in costellazioni di neumi. Viene presentificato dalla quiete della scrittura, cosicché chi legge si affaccia a tutto il tempo del canto, e col solo spostamento degli occhi può muoversi nel passato o nel futuro, perché la vista ha preso il posto della memoria e dell'attesa.

1.2 L'ordine della gioia

Il canto come innalzamento enfatico della declamazione è anzitutto espressione di gioia indicibile. Nel culto cristiano, che spiritualizza gli antichi sacrifici cruenti facendo della parola il corpo sacrificale nella

nuova liturgia, quando le parole vengono meno per la sovrabbondanza della gioia inenarrabile il sangue vocale dell'immolazione è il canto:

*Immolamus hostiam iubilationis, immolamus hostiam laetitiae, hostiam gratulationis, hostiam gratiarum actionis, quae verbis explicari non potest ... Quid ergo immolamus? Abundantissimum et inenarrabile gaudium, nullis verbis, voce ineffabili. Haec est hostia iubilationis.*¹⁰

Dunque, la parola cede all'ineffabile, ma la voce non sfocia nel mutismo. La devozione non si apparta nel silenzio di un'estasi apofatica celebrata nell'interiorità, come nel *culto logico* di ascendenza neoplatonica: l'ineffabile si effonde sensibilmente, come una taciturnità vociferante insita nella carne stessa delle parole e proclamata dal canto che spazia nelle sillabe. Specie negli ampi melismi giubilatorî, quando la bocca resta aperta e una vocale diventa una fontana di suoni, il canto sospende le sillabe in una balbuzie ispirata, che interrompe e dissolve ogni articolazione logica, come una beatissima ebetudine, pronunciando le Scritture con la voce di coloro che non sanno parlare¹¹. Per queste vie, la melodia trabocca dalle parole pur restando nei loro confini, e si spande in forme che, sebbene sostanziate di parole, si distinguono da esse.

Affinché, in tale contrapposizione alla logica, la realtà fenomenica del suono permanga in accordo con la propria essenza, e la varietà del canto partecipi dell'armonia metrica del creato senza cadere nel contorcimento sensuale e nella farneticazione elegante, che è chiasso demoniaco, i suoni devono disporsi secondo relazioni ordinate. Matrice di tali relazioni sono i *modi* – concetto in cui convergono l'antica nozione di *nómos* e *Sapienza* 11.21 –, che prescrivono distinzioni e delimitazioni fra i suoni, e stabiliscono dunque modelli di distribuzione ordinata nel tempo e nello spazio. L'efficacia ordinatrice dei modi, che è fondamento delle forme e in virtù della quale l'Uno può risplendere nei molti, si esercita anche nella sfera morale, la musica essendo *non modo speculationi, verum etiam moralitati coniuncta*¹². La loro virtù psicagogica, che agisce attraverso l'udito secondo il principio dell'attrazione fra i simili e la repulsione fra i

dissimili, può rammollire e infrangere l'animo (se i modi sono *lascivi*) oppure rafforzarlo (se la musica è *bene morata*):

*Nulla enim magis ad animum disciplinis via, quam auribus patet. Cum ergo per eas rithmi modique ad animum usque descenderint, dubitari non potest quin aequo modo mentem atque ipsa sunt afficiant atque conforment.*¹³

Nel canto monodico, che si muove secondo un libero ritmo oratorio, i modi regolano in prevalenza la disposizione delle altezze. Nella polifonia, anche le relazioni temporali fra i suoni saranno disciplinate da modi, poiché alla dimensione diacronica si aggiunge una dimensione sincronica (linee melodiche diverse vengono cantate nello stesso tempo) e ciascun suono è posto a confronto – oltre che col silenzio, oltre che con i suoni che lo precedono e lo seguono – con uno o più suoni simultanei.

La distinzione formale fondamentale posta dal modo consiste in un orientamento elementare dello spazio sonoro, sagomato in riferimento a due poli (che in una fase arcaica erano fusi in un solo suono): la *finalis* e la dominante, i suoni principali attorno ai quali si svolge la melodia. Dal tronco di questa distinzione primordiale si dipartono determinazioni più sottili, che si ramificano sino a suscitare nuclei sonori articolati, insiemi di suoni che configurano vere e proprie *formule* melodiche. La monodia gregoriana è una tessitura essenzialmente formulare, risultato dell'intreccio e dell'elaborazione di tali moduli: alle aree formali fondamentali di una composizione (fase iniziale, di intonazione; fase centrale; fase finale) corrispondono famiglie di formule melodiche peculiari. La formula non è un cristallo immoto e sempre identico a se stesso, bensì un agglomerato dinamico, che si accresce, si abbrevia o si trasforma compenetrandosi duttilmente alla struttura prosodica della parola e allo spirito del testo. Va pertanto soggetta ad alterazioni di varia natura: sottrazione o aggiunta di uno o più suoni (rispettivamente aferesi, sincope, apocope e protesi, epentesi, epitesi), contrazioni (sineresi, elisione) e scissioni (o dieresi). Formule appartenenti a regioni formali differenti non possono essere mescolate fra loro: una formula destinata a intonare le fasi iniziali di un brano non può essere impiegata nelle cadenze

conclusive, e viceversa. La forma musicale istituisce una temporalità a sé stante, nella quale simili ibridazioni non sono ammesse: ciascuna porzione di tempo si qualifica per natura, significato e funzione attraverso una specifica *modulatio*, come le ore del giorno o le stagioni dell'anno, poiché per ogni cosa sotto il cielo vi è un tempo assegnato¹⁴.

1.3 *Modulatio* e vita dell'uomo

All'interno della temporalità conchiusa e in sé risolta della forma, ogni suono, sebbene distinto da tutti gli altri suoni e non convertibile con alcuno, è a essi accomunato dall'essere in rapporto immediato con il suono della fine, il solo suono cui non segue alcun suono, la *finalis*. La quale dunque è, insieme, suono ultimo (nell'ordine esistenziale) e suono centrale (nell'ordine essenziale). Con la *finalis* il tempo della forma ha termine e dopo di essa (ma è un *dopo* che già non appartiene più completamente alla forma, è la scansione di una temporalità nuova) si instaura il silenzio ametrico della parola e della voce, poiché tutto ciò che è estraneo alla forma è, rispetto a essa, smisurato, muto e sordo. In questo senso, nella specie temporale della forma traluce l'intima struttura del tempo, che, nella concezione che sostiene questo canto, è tempo sacro. Tale tempo ha un centro che lo giustifica e lo salva, e ha una fine che lo orienta. Suo centro è la teofania, e in particolare la presenza del Cristo risorto, nel quale si ricapitola il tempo precedente (il *chrónos* profano). Sua fine è la pienezza di tale presenza, la *parousía*. Nel tempo che segue la resurrezione e precede la *parousía* ogni istante è in rapporto immediato con il messia, suo centro e fine, sua *finalis*: è tempo prolettico e trasfigurato – messianico, appunto –, tempo della fine come consumazione, che adombra la fine del tempo come compimento, come pienezza dei tempi in cui Dio invaderà ogni cosa e sarà *tutto in tutti*¹⁵. La fede nel *pléroma* escatologico trasforma l'attesa della fine in una specie di memoria, una memoria capovolta.

E, secondo Agostino, l'anima che muove il suono a comporre il canto si distende in una dimensione simile, in una memoria del principio che è anche aspettazione della fine, una fine nota,

spostandosi nel tempo come gli occhi sulla pergamena. In questo senso, la vita stessa degli uomini è simile a un canto conosciuto, e intonare un canto significa congiungere con la bocca la sorte dell'uomo alla Parola divina. La musica, qui, si fa allegoresi:

Dicturus sum canticum, quod novi: antequam incipiam, in totum exspectatio mea tenditur, cum autem coepero, quantum ex illa in praeteritum decerpsero, tenditur et memoria mea, atque distenditur vita huius actionis meae in memoriam propter quod dixi et in exspectationem propter quod dicturus sum; praesens tamen adest attentio mea, per quam traicitur quod erat futurum, ut fiat praeteritum. Quod quanto magis agitur et agitur, tanto breviata exspectatione prolongatur memoria, donec tota exspectatio consumatur, cum tota illa actio finita transierit in memoriam. Et quod in toto cantico, hoc in singulis particulis eius fit atque in singulis syllabis eius, hoc in actione longiore, cuius forte particula est illud canticum, hoc in tota vita hominis, cuius partes sunt omnes actiones hominis, hoc in toto saeculo filiorum hominum, cuius partes sunt omnes vitae hominum.¹⁶

2. Olivier Messiaen: istituzioni ritmiche e fine del tempo

2.1 La fine del tempo tonale

La monodia gregoriana precede la parabola della musica tonale, il pensiero musicale di Messiaen ne segue la dissipazione. La tonalità è un mondo armonico, nel quale il movimento, imperniato sulle nozioni di cadenza e di tema, ha natura periodica e deterministica, e i suoni orbitano attorno a un sole formale (la tonica) lungo traiettorie predicibili. Il linguaggio tonale presume la distinzione fra il corpo sonoro e il tempo e lo spazio in cui esso si muove, e il suo dissolvimento si configura come graduale confutazione di tale distinzione. La progressiva acquisizione del senso di una continuità materiale fra queste tre dimensioni erode le distinzioni formali che le separano, snoda legami, sospende equilibrî. Il corpo sonoro del mondo

tonale svanisce assieme al suo tempo e al suo spazio: i suoi contorni vacillano e si sciolgono, le sue parole si deformano e i suoi gesti si smarriscono. Parallelamente, l'inarmonico, sospinto da una rinnovata idea della materia, estende il suo dominio, e vengono ripensati gli elementi fondamentali del linguaggio, immaginate nuove relazioni, plasmate nuove forme. Il trauma della seconda Guerra Mondiale imprime a tale movimento una nuova valenza etica, che spinge i compositori verso l'utopia avanguardistica di una totale rifondazione del linguaggio. Nel fervore dell'assidua discussione del senso e delle forme del comporre, i tentativi di riformulare nessi e itinerari disegnano una mappa vasta e multiforme, che dall'iper-razionalismo dell'esperienza strutturalista giunge all'abolizione della dimensione intenzionale della composizione (con l'introduzione del caso), passando per la messa in opera di nuovi principi d'ordine (come il criterio di probabilità). Una foga *sperimentale* che favorisce il proliferare di sistemi, grammatiche e codici locali, sovente validi per un singolo autore o una singola opera.

Messiaen condivide con l'avanguardia l'esigenza e l'ambizione di ripensare criticamente il linguaggio musicale sin dalle sue fondamenta, ma ne disapprova l'idolatria del *novum* come valore in sé, il culto del grado zero, della *tabula rasa*. Il suo sforzo di compositore e di teorico è, piuttosto, volto a ricapitolare e a salvare il linguaggio musicale tramandato, ad assumerlo per intero e rivitalizzarlo, attingendovi prospettive di pensiero, principî formali, tecniche compositive. Sul filo della riflessione e della pratica compositiva, suggestioni speculative di varia provenienza si intrecciano in lui a intuizioni scaturite dalla pratica artistica, nozioni di carattere scientifico a personali spunti di riflessione. Così, il senso dell'intimo legame fra suono, tempo e spazio fonde l'assunto teorico, sorretto da richiami alla teoria della relatività e al principio di indeterminazione, all'intuizione empirico - percettiva, mediata dall'esperienza dell'esercizio compositivo. La sensibilità (affinata dall'incontro con il pensiero di Bergson) per gli aspetti psicofisiologici della *durata vissuta* nei loro rapporti con il *tempo strutturato* si coniuga a una concezione paramitologica del mondo, inteso come immane organismo polimetrico gremito di dimensioni

temporali differenti, in cui i tempi fisici e psichici dell'uomo pulsano fra i tempi delle stelle, delle montagne, delle realtà microfisiche. In relazione alle proprie riflessioni sul ritmo (proiezione tecnica delle speculazioni sul tempo), inoltre, Messiaen studia, assimila, rielabora il sapere poetico - musicale dell'antichità greco - romana e il patrimonio di esperienze artistiche e concezioni estetiche dell'Estremo Oriente (dell'India, in particolare). Alla dimensione ritmica, infatti, egli (che definisce se stesso anzitutto un *rythmicien*) annette valore fondativo, in base alla persuasione che *la substance du monde est ... la polyrythmie*¹⁷.

Alieno dalla tentazione di ipostatizzare il *novum*, Messiaen svolge l'istanza di una rinnovata sintesi linguistica mediante categorie di pensiero radicate nella dimensione religiosa: nella sua riflessione e nella sua ispirazione di compositore cattolico, la saldezza della prospettiva religiosa e l'inquietudine interrogante sono indissolubilmente intrecciate. In particolare, l'enigma del tempo – mai concepito in termini completamente secolarizzati – è pensato sullo sfondo del mistero dell'eternità di Dio. Se il canto sacro gregoriano configura un'allegoresi, in Messiaen le forme musicali tendono a porsi come *theologoumena*, meditazioni spirituali o atti devozionali, ispirati ai simboli e ai misteri della fede cattolica. La sua musica inaugura una temporalità che, trascendendo, senza rigettarla, la temporalità tramontata del mondo tonale, si approssima alla narratività simbolico - rituale propria della liturgia.

2.2 Tempo contro il tempo

La temporalità è intesa da Messiaen come prerogativa creaturale. Ogni distinzione dell'esistente procede dal tempo, il cui flusso è l'ostacolo a che tutto si dia senza limiti, simultaneamente e senza differenze: tale meticoloso ritardo, tale minuziosa asincronia sono la sostanza del creato, e dunque la fonte stessa dell'esistenza¹⁸. Ma appunto in quanto differimento della copresenza di tutte le cose, l'esistenza è aspettazione desiderante, attesa che tutto quanto il tempo abbia fine, nell'inconcepibile presente dell'eternità divina: in

Messiaen il desiderio dell'*éschaton* anima ogni potenza intellettuale e ogni entusiasmo creativo¹⁹.

Il sentimento del tempo, nel credente Messiaen, vive pertanto della tensione fra la devozione per la vita del creato, e dunque per la sua essenza temporale, da una parte, e l'aspirazione escatologica all'abolizione del tempo, dall'altra. A tale antinomia – solo apparente, del resto – è possibile riferire alcuni dei principî costruttivi che fondano la tecnica compositiva di Messiaen. Uno fra i più importanti è la radicalizzazione della nozione di periodicità come ritorno variato (e non ricorsività dell'identico), un principio che Messiaen non si limita ad applicare alla dimensione sintattica del linguaggio (come accade già all'interno del linguaggio tonale), ma che estende concettualmente. Sottopone, infatti, a flessioni e deviazioni la versione più elementare della periodicità: la pulsazione isocrona che nel linguaggio musicale (oltre che nella corrente concezione del tempo) identifica lo scorrere del tempo, e che corrisponde a una concezione del tempo come sfondo uniforme, entità neutra e separata dalle cose. Un altro basilare principio costruttivo, questa volta collocabile sul versante della tensione escatologica, è identificabile nella predilezione riservata da Messiaen alle forme sonore che confutano illusoriamente l'irreversibilità del tempo. Anzitutto i cosiddetti ritmi non retrogradabili, forme ritmiche a struttura palindroma nelle quali lo scorrere in direzione del futuro non differisce dallo scorrere in direzione del passato. In secondo luogo le permutazioni di durate, la cui applicazione presume l'idea di insiemi temporali costituiti da porzioni di tempo interscambiabili, che si avvicinano in direzione del futuro in un ordine non univocamente determinato: insiemi, dunque, nei quali in certo modo lo scorrere del tempo viene sospeso.

2.3 Istituzioni ritmiche

Secondo Messiaen, la libera effusione della sostanza poliritmica del mondo, vale a dire della vita stessa, è trattenuta da potenti *facteurs de cohésion*, cristallizzazioni linguistiche storicamente determinate che sopravvivono come mere convenzioni, linguisticamente inerti ma dotate di un'apparenza unificante. Somiglianze timbriche,

isocronismi, tonalità, unità di registro, unità di tempo, unisoni di durate, unità d'intensità e unità di modi d'attacco²⁰ sono altrettanti luoghi linguistici nei quali la naturale mobilità delle forme si paralizzava e il gesto compositivo si impiglia. Soltanto una sintassi capace di mandare in pezzi tali simulacri di unità formale può, secondo Messiaen, restituire alla materia sonora la sua autentica, intima coesione e la sua inesauribile varietà, liberando al contempo il gesto compositivo. E lo strumento cui egli ricorre nel primo tentativo di elaborazione di un nuovo ordine dei suoni è proprio l'antico concetto di modo: nel 1949, a Darmstadt, scrive infatti *Mode de valeurs et d'intensité*, secondo dei *Quatre Études de rythme* per pianoforte.

Il modo antico esprime l'ordine impartendo una regola all'articolazione di un parametro (le altezze, le durate): la preminenza di tale parametro lo fa assurgere a principio unificatore (fattore di coesione). Messiaen applica tale criterio d'ordine all'immagine di suono che la parabola del linguaggio tonale e l'indagine scientifica gli hanno tramandato: un'immagine poliedrica, frutto del concorso di una pluralità di componenti, ciascuna suscettibile di un'articolazione peculiare. Estende pertanto il principio della disposizione regolata di valori a una molteplicità di parametri e, per evitare l'unità formale posticcia dovuta alla prevalenza di un parametro sugli altri, li pone tutti sul medesimo piano. Vengono così stabilite segmentazioni e scale di valori, oltre che per altezze e durate, anche per dinamiche e modi d'attacco. Accanto al ripensamento dell'antica concezione di modo si scorge, in controtelaio, la rielaborazione di altri principi linguistici, uno pre-tonale e uno post-tonale: la dissociazione fra melodia e ritmo praticata nell'isoritmia arsnovistica (primo esempio di separazione di parametri, da Messiaen conosciuta e applicata), e l'equivalenza gerarchica dei valori melodici postulata dall'estetica dodecafonica. Nel momento in cui deve dotarsi di nuovi strumenti di orientamento, dunque, l'immaginazione musicale sublima e fonde in una sintesi feconda alcune fasi essenziali della storia del linguaggio musicale.

Il modo è così costituito: *attacchi*: sono previsti 12 tipi d'attacco del suono; *intensità*: è ripartita in una serie di 7 livelli dinamici, compresi tra il *ppp* e il *fff*; *durate*: il modo impiega tre *divisioni* di durate (o *registres rythmiques*: acuto, medio e grave) disposte

cromaticamente: da 1 a 12 biscrome, da 1 a 12 semicrome e da 1 a 12 crome (il che, tenendo conto dei valori comuni, dà un totale di 24 durate); *altezze*: il modo si divide in 3 insiemi di 12 suoni, disposti su più registri e incrociati fra loro, che corrispondono alle 3 divisioni ritmiche. Il brano è scritto interamente nel modo, cosicché ciascun suono si trova al punto d'incrocio di un fascio di valori parametrici predeterminati. Le serie stabilite a priori si coordinano in una paratassi di dimensioni, un campo di possibili che delimita la libera invenzione, esercitata mediante retrogradazioni, permutazioni, filtraggi, interpolazioni ecc. Il principio applicato in questo brano rappresenta una delle fasi di transizione dalla serialità schoenbergiana al serialismo integrale (è noto l'omaggio tributato da Pierre Boulez a *Mode de valeurs et d'intensités* in *Structures Ia*, del 1952): Messiaen, tuttavia, ne farà un uso relativamente limitato: in *Canteyodjayâ* e in *La chouette hulotte* (dal *Catalogue d'oiseaux*), per pianoforte, e nel settimo Quadro (*Les stigmates*) dell'opera *Saint François d'Assise*.

La possibilità di lavorare pariteticamente i parametri costitutivi del suono si fonda sulla loro coesistenza, data dall'essere tutti funzioni del tempo, l'autentico profondo fattore di coesione. Tale coesistenza comporta l'esistenza di una continuità, di una permeabilità fra parametri, e fonda la possibilità di effettuare trasmissioni e conversioni di valori dall'uno all'altro. Messiaen sonda tale possibilità in *Neumes rythmiques*, terzo dei *Quatre Études de rythme* per pianoforte, composto – sempre nel 1949 – a Tanglewood. In questo brano si propone infatti di convertire i valori spaziali (inerenti principalmente le altezze) in valori ritmici (inerenti principalmente le durate). L'esperimento prende la forma di una *transposition rythmique des sinuosités mélodiques du plain-chant*²¹, ottenuta mediante la trasformazione delle molecole melodiche costituite dai neumi gregoriani in molecole ritmiche²². La trasposizione di piani poggia su un principio elementare: posto un neuma melodico, il suono grave diviene – mutato in ritmo – un suono *breve*, e il suono acuto diviene – mutato in ritmo – un suono *lungo*. Ad esempio, al *pes* melodico (che, come abbiamo visto, è un neuma di due suoni di cui il secondo è più acuto del primo) corrisponde un *pes* ritmico di struttura giambica (semicroma seguita da croma), e alla *clivis* melodica (due suoni di cui

il secondo è più grave del primo) corrisponde una *clivis* ritmica di struttura trocaica (croma puntata seguita da croma). Le corrispondenze fra valori spaziali e valori temporali non obbediscono a criteri di corrispondenza meccanica (come del resto appare anche dal semplice esempio del *pes* e della *clivis*), bensì tentano di rispecchiare nel dominio del ritmo la vitale flessibilità espressa dall'antica melodia gregoriana. Poiché i valori sono stati ricodificati e innestati in una dimensione diversa da quella che ha dato loro origine, può accadere che il primitivo significato del neuma sia apertamente contraddetto, e che, ad esempio, un *pes* ritmico sia espresso (*colorato*, direbbe Messiaen riecheggiando da lontano Agostino) da una *clivis* melodica (vale a dire da due suoni di cui il secondo è più grave del primo).

In entrambi i brani, insomma, il tentativo di rettificare il perimetro del linguaggio musicale viene mediato dalla trasfigurazione immaginifica di concetti e procedimenti tecnici del passato, quasi che la portata e l'ambizione di tale tentativo rendessero inevitabile un ripensamento delle origini stesse di quel linguaggio. Così, sillabe remote, pronunciate dalla voce del presente, articolano nuove parole, nelle quali il passato vive una nuova alba. Nel plasmare il proprio mondo sonoro, Messiaen resuscita dunque gli antichi concetti di modo e neuma, ma la sua immaginazione vi svela nuove virtualità formali: come se le forme del presente giacessero da sempre nel sottosuolo del linguaggio, nella silenziosa attesa di uno sguardo che le risvegli.

Note

- 1 Boezio, *De institutione musica* 4.1.
- 2 *Ibidem*.
- 3 Cfr. Agostino, *De musica* 6.13.38.
- 4 Prisciano, *Institutiones grammaticae* 8.1: *Verbum autem quamvis a verberatu aeris dicatur...*

- 5 Isidoro di Siviglia, *Etymologiarum sive originum* 1.9.1: *Verbum dictum eo, quod verberato aere sonat.*
- 6 Agostino, *De trinitate*, 15.14.24: *Quod non habet sonum neque cogitationem soni.*
- 7 Ivi, 15.11.20.
- 8 *Ibidem.*
- 9 Marziano Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii* 3.268.
- 10 Agostino, *Enarrationes in Psalmos* 26.2.12.
- 11 Cfr. ivi 8.8.
- 12 Boezio, *De institutione musica* 1.1.
- 13 Ivi.
- 14 Cfr. *Qoelet* 3.1.
- 15 *1Cor.* 15.28 (*pánta en pásin*).
- 16 Agostino, *Confessiones* 11.28.38.
- 17 O. Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1949-1992), Leduc, Paris 1994, I, p. 30.
- 18 Ivi, p. 35 : *Le temps est donc un frein à la simultanéité totale, et une création continue ...* Qui Messiaen elabora un'intuizione bergsoniana; cfr. H. Bergson, *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, PUF, Paris 1969, cap. 3 (*Le possible et le réel*).
- 19 Cfr. A. Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Paris, Julliard 1980, p. 64.
- 20 Cfr. O. Messiaen, *Traité ... cit.*, I, p. 30.

- 21 O. Messiaen, *Quatre Études de rythme*, Durand, Paris 2000 (édition révisée), p. 24.
- 22 O. Messiaen, *Traité ... cit.*, III, p. 147 : *En regardant les différentes figures de neumes du plain-chant, j'ai eu la fantaisie de leur chercher des correspondances, des équivalences rythmiques.*