

venerdì 23 settembre 2005
ore 23

Chiesa dei Santi Martiri

Trio Debussy
Pierluigi Bernard, clarinetto

*Il concerto è realizzato
nell'ambito di
Torino Spiritualità
Domande a Dio. Domande agli uomini.*

Olivier Messiaen

(1908-1992)

Quatuor pour la fin du Temps

per violino, clarinetto,
violoncello e pianoforte

Liturgie de cristal

Vocalise pour l'ange qui annonce la fin du Temps

Abîme des oiseaux

Intermède

Louange à l'éternité de Jésus

Danse de la fureur, pour les sept trompettes

Fouillis d'arcs-en-ciel pour l'ange qui annonce

la fin du Temps

Louange à l'immortalité de Jésus

*En hommage à l'ange de l'Apocalypse, qui lève la main vers
le ciel en disant: «Il n'y aura plus de Temps»*

Trio Debussy

Piergiorgio Rosso, violino

Francesca Gosio, violoncello

Antonio Valentino, pianoforte

Dal 1989, anno della fondazione, il **Trio Debussy** approfondisce il repertorio con i più eminenti maestri, il Trio di Trieste, presso la Scuola di Musica di Fiesole, e il Wiener Schubert Trio, a Vienna. Parallelamente intraprende la carriera concertistica che lo vede ospite di importanti società e festival in Italia. Nel 1993 ha debuttato alla Grosser Saal del Musikverein di Vienna con il Triplo Concerto di Beethoven; nel 1999 ha tenuto concerti al Teatro Coliseum di Buenos Aires. Nel 1994 è scelto dall'Unione Musicale di Torino come complesso residente: un progetto di durata triennale che ha permesso al Trio di approfondire e ampliare ulteriormente il repertorio da Mozart ai contemporanei. Nel 2002 ha debuttato all'Accademia di Santa Cecilia di Roma con il concerto *Albatro* di Ghedini diretto da Jeffrey Tate. Dal 2003 dirige un festival di musica del Novecento a Pinerolo.

Pierluigi Bernard è nato a Torino, dove ha compiuto gli studi presso il Conservatorio "G. Verdi". In seguito si è trasferito a Londra, dove ha conseguito il diploma presso la Guildhall School of Music and Drama. Borsista dell'Associazione De Sono, si è perfezionato a Ginevra e alla Scuola Superiore Internazionale di Musica da Camera del Trio di Trieste a Duino. Ha collaborato con la Guildhall Symphony Orchestra, il Guildhall Wind Ensemble, l'Orchestra Giovanile della Comunità Europea, l'Orchestra del Teatro Regio e l'Orchestra Filarmonica di Torino. Molte le collaborazioni con gruppi da camera e artisti classici e pop. Dal 1994 è primo clarinetto solista dell'Orquesta Sinfonica de Tenerife. Insegna presso l'Accademia dell'orchestra e al Conservatorio Superiore di Tenerife. Diverse sue registrazioni sono trasmesse dalla Radio Nacional de España.

Il problema nell'affrontare la musica di Olivier Messiaen è quello della "contingenza", o meglio: del rapporto più o meno stridente tra la contingenza (naturale, storica o personale) e l'eternità, l'atemporale trascendente.

E questo è tanto più vero per uno dei suoi brani più significativi, il *Quatuor pour la fin du Temps* che di contingenza è quasi forzatamente nutrito, di contingenza è sostanziato, ma dalla contingenza è sfuggito, sia per le pulsioni che lo animarono, sia perché divenuto un esempio di "mito d'oggi", con tutta l'ambiguità che il mito ha assunto su di sé in un ambito di relativismo, cifra stilistica di Messiaen. Compositore esente da esotismi, malgrado utilizzi anche scale di derivazione orientale e comunque non tonali, eclettico, dunque in grado di accogliere le suggestioni più diverse e divergenti, ampliò le prospettive del linguaggio musicale oltre l'omologazione, dislocando i riferimenti culturali e tecnici (modi e ritmi orientali, ritmi greci, organizzazione isoritmica medievale, tradizione organistica francese, ritmi "non retrogradabili", valori aumentati o "inesattamente" diminuiti, permutazioni simmetriche, ubiquità tonali fino alla serialità integrale). E malgrado questo la sua musica è volutamente classica, nel senso di atemporale, sospesa ai margini della storia umana, e in diretta comunicazione con l'eternità del Creato.

Così il *Quartetto*, anomalo per forma e sostanza, apparentemente lontano da ogni convenzione e tradizione, quantunque critica, è divenuto oggetto di mito proprio per le sue contingenze, per l'aura che lo circonda a partire dalla storia della sua composizione.

Recentemente Rebecca Rischin ha pubblicato uno studio sulla genesi di questo brano, nel tentativo di recuperarne gli elementi sostanziali, musicali ed estetici, oltre le prospettive auratiche che la moderna mitologia (e dunque la moderna retorica) ha determinato nella sua lettura. È noto che il *Quatuor pour la fin du Temps* fu composto verso la fine del 1940 ed eseguito il 15 gennaio 1941, quando Olivier Messiaen era detenuto nel campo di prigionia Stalag VIII-A nei pressi di Gorlitz, in Slesia. Ed è noto che le circostanze della composizione e della prima esecuzione furono oggetto di mitizzazione, già da parte di Messiaen stesso, che probabilmente enfatizzò alcuni dettagli nel raccontare, in seguito, la vicenda; e così ecco spuntare, per esempio, un violoncello con una corda in meno, una chiave fusa del clarinetto, un pianoforte dalla tastiera capricciosa, delle allucinazioni sonoro-visive dovute a freddo e privazioni (che peraltro appartengono a un bagaglio sinestetico, sinoptico, che fin da fanciullo accompagnò il compositore); oppure, al contrario, vengono poste sullo sfondo le connivenze, quando non l'amicizia di ufficiali

tedeschi che favorirono la scrittura (anche nel senso più materiale: matite, gomma e carta) e l'esecuzione del brano. Ciò non toglie che le circostanze della composizione furono senz'altro drammatiche, o meglio partirono da una situazione drammatica per determinarne una eroica (dunque mitica). Fossero stati davvero cinquemila gli ascoltatori che seguirono la première del *Quatuor*, come dice Messiaen, o molti meno, e fossero stati attenti nei termini da lui riferiti («Jamais je n'ai été écouté avec autant d'attention et de compréhension»), comunque l'operazione in sé fu determinante e superò l'ambito della contingenza storica per trovare un "tempo" di speranza oltre l'abisso della "fine del Tempo" di chi sopravviveva nel campo di prigionia così come nell'Europa dilaniata dalla guerra. Contemporaneamente, ricorda Carlo Migliaccio, a Marmande, in un ospedale militare, il convalescente Jankélévitch scriveva: «Che la pace sia dunque sulla terra, da questo momento, con tutte queste volontà sorde, cieche e più che folli; e agli altri, d'ora in poi, non manchino né la speranza, né il coraggio».

Un'operazione determinante, così come il brano è stato determinante per la storia della musica del Novecento, indipendentemente dal materiale, ma per il suo trattamento, per la sua forma. Ed ecco un altro impulso mitologizzante: Barthes asserisce che «il mito è una parola», non intesa nel senso usuale del termine, è «un modo di significare, una forma, un sistema di comunicazione». Il mito è forma e il *Quatuor* è una macchinazione divina che vive della sua forma, della sua struttura (temporale). Prima di tutto questa composizione è propriamente tale: è composta, composita, assemblata.

Degli otto movimenti che la costituiscono, al numero totale dei quali possiamo anche trovare giustificazioni o rimandi teologici («la création de six jours sanctifiée par le sabbat divin; le sept de ce repos se prolonge dans l'éternité et devient le huit de la lumière indéfectible, de l'inaltérable paix»), almeno tre sono sostanzialmente pre-costituiti, un breve trio per violino, clarinetto e violoncello che divenne l'*Intermède*, e le due *Louanges* (trascrizioni a memoria, la *Louange à l'éternité de Jésus* della *Fête des belles eaux* per sei onde Martenot, del 1937, e la *Louange à l'immortalité de Jésus* della seconda parte del *Dyptique* per organo del 1930); così alcuni elementi del sesto movimento derivano da *L'Ange aux parfums* tratto da *Les corps glorieux* (1939), e anche il primo movimento pare avere una genesi precedente alla prigionia. L'*Intermède*, poi, potrebbe esser stato scritto per trio non per la mancanza, in un primo tempo, del pianoforte, bensì per esercitare, abituare i tre compagni, in ottave, alle sue tecniche compositive. Non è tutto: la stessa motivazione appa-

rente, legata al passo dell'*Apocalisse* che introduce il brano, è distorta a fini estetici: quel «Non vi sarà più indugio!» (X, 6), diventa davvero un «Non vi sarà più Tempo!» nel senso più cosmico e insieme più sostanzialmente musicale che si possa dare. «Non ho voluto fare un commento all'*Apocalisse*, ma soltanto motivare il mio desiderio di cessazione del tempo», scrive Messiaen; e qui inizia un'altra avventura mitopoietica, che è quella che unisce fede e natura (eternità e suoni ornitogenici) per ridefinire l'aspetto sonoro forse più notevole e dirompente affrontato dal Novecento musicale: il tempo e il suo articolarsi. Non è certo un caso che Messiaen si sia trovato a tenere la classe di analisi, estetica e ritmo presso il Conservatorio di Parigi.

Il quartetto è al completo solo nel primo (dove gli strumenti suonano simultaneamente, piuttosto che insieme) e nel sesto movimento (caratterizzato dagli unisoni e dallo studio ritmico), all'inizio e alla fine del secondo (*Vocalizzo per l'angelo che annuncia la fine del Tempo*), dove violino e violoncello vanno all'unisono su blocchi accordali "colorati" del pianoforte e il clarinetto interviene solo nell'introduzione e nella coda e in alcuni episodi del settimo movimento (*Tumulto di arcobaleni per l'angelo che annuncia la fine del Tempo*); il terzo movimento (*Abisso degli uccelli*) è un solo di clarinetto che sfrutta diversificazioni timbriche notevoli. Le due *Louanges* sono dei duetti (nell'ultima violino e pianoforte trascendono i limiti dei loro registri e alla fine sembrano scomparire nel cielo stesso) e il quarto movimento, l'*Intermède*, è un piccolo scherzo in trio, che ancora ripropone passi in unisono.

L'irregolarità formale e strutturale si aggiunge alle tante irregolarità manipolatorie del materiale musicale, come dire: «Il mondo ha perfezioni per mostrare che è l'immagine di Dio, e ha imperfezioni per mostrare che è *soltanto* l'immagine di Dio» (Pascal).

Stefano Leoni