



CITTA' DI TORINO

con il contributo della

FONDAZIONE CRT

Cassa di Risparmio di Torino



COMITATO PER L'OSTENSIONE

martedì 19 settembre 2000

ore 17

Chiesa di
Santa Teresa

Fulvio Luciani, *violino*

Claudia Ravetto, *violoncello*

Mauro Pedron, *clarinetto*

Alessandro Lucchetti, *pianoforte*

settembre
musica

XXIII edizione

Olivier Messiaen

(1908-1992)

Quatuor pour la fin du temps

per violino, clarinetto, violoncello e pianoforte

I Liturgie de cristal

II Vocalise, pour l'ange qui annonce la fin du temps

III Abîme des oiseaux

IV Intermède

V Louanges à l'éternité de Jésus

VI Danse de la fureur, pour les sept trompettes

VII Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'ange qui annonce la fin du temps

VIII Louanges à l'immortalité de Jésus

Alessandro Lucchetti, compositore e pianista bresciano, ha iniziato gli studi musicali nella sua città, ultimandoli poi presso il Conservatorio di Milano. Tra i fondatori della corrente denominata "Neoromantica", è in realtà impegnato da anni nella ricerca sulla fusione dei generi e delle culture musicali (jazz, rock, musica orientale, afro-americana). Sue composizioni sono state eseguite in varie importanti manifestazioni, festival e sedi concertistiche italiane e straniere come la Biennale di Venezia, il Festival di Bath, il Festival del Reno a Düsseldorf, l'Opera di Darmstadt, la Settimana di musica italiana di New York, la Settimana di musica contemporanea di Varsavia ed altre. Nel 1999 la sua opera *Gradus* è stata rappresentata in anteprima al Teatro Sociale di Rovigo. Svolge un'intensa attività concertistica e discografica in duo pianistico con Pinuccia Giarmanà ed è docente presso il Conservatorio di Brescia.

Fulvio Luciani, violinista, allievo di Paolo Borciani, primo violino del celebre Quartetto Italiano, è il primo violino del Quartetto Borciani; è docente di violino presso il Conservatorio di Musica di Milano, dopo aver tenuto la medesima cattedra presso il Conservatorio di Musica di Torino. È stato docente dei Corsi di Qualificazione Professionale della Scuola di Musica di Fiesole.

Il Quartetto Borciani è stato invitato dalle più prestigiose istituzioni musicali italiane, e in gran parte d'Europa. Nel 2000 ha debuttato al Teatro alla Scala di Milano. Nel 2001 tornerà in tournée in Germania, ospite della Beethoven-Haus. La Rai ne ha registrato in video due concerti pubblici: il primo, a Venezia, è stato trasmesso via satellite in tutta Europa; al secondo, a Roma, partecipava il violoncellista Siegfried Palm. Questa con Palm è solo una delle prestigiose collaborazioni che onorano l'attività del Quartetto Borciani: altre hanno visto al suo fianco i violinisti Hatto Beyerle, fondatore del Quartetto Alban Berg, Danilo Rossi, i pianisti Bruno Canino e Antonio Ballista. Durante le due stagioni passate è stato impegnato a Milano nella monumentale esecuzione del ciclo integrale dei quartetti di Beethoven.

Mauro Pedron si è diplomato in clarinetto al Conservatorio di Trento col massimo dei voti e la lode. Si è poi perfezionato all'Accademia Chigiana. Suona come clarinetto solista con l'Orchestra da Camera di Padova, l'Orchestra Haydn di Bolzano, i Solisti Veneti, l'Orchestra del Festival di Brescia e Bergamo, l'Orchestra della Radiotelevisione Rumena, la Camerata Mozart di Losanna, l'Orchestra dell'Ente Arena di Verona e l'Orche-

stra da Camera di Bologna, con la quale ha inciso il *Concerto per clarinetto e violoncello* di Marco Tutino con Giovanna Solima per l'Etichetta Ermitage. Ha tenuto concerti nelle principali stagioni cameristiche italiane: Scala di Milano, Società del Quartetto, Santa Cecilia, Amici della Musica di Palermo, Biennale Musica di Venezia, Unione Musicale di Torino, Scarlatti di Napoli. Fa parte dell'Ensemble "Novecento e oltre" diretto da Antonio Ballista.

Claudia Ravetto ha studiato con Sergio Patria presso il Conservatorio di Torino dove si è diplomata con il massimo dei voti. In formazione rispettivamente di duo e di trio ha vinto nel 1989 il primo premio assoluto ai concorsi di Acqui Terme e Moncalieri. Nel 1992, in formazione di duo, ha ottenuto il terzo premio al Concorso Internazionale di Musica da Camera di Caltanissetta. È la violoncellista del quartetto d'archi "Paolo Borciani" con il quale ha suonato per le principali Associazioni e Rassegne musicali italiane ed estere: Teatro alla Scala di Milano, "Musica nel nostro tempo" di Milano, Festival di Spoleto, I Concerti dell'Ateneo Messinese, Istituzione Universitaria dei Concerti di Roma, Festival Mozartiano di Salisburgo, Festival Internazionale del quartetto d'archi di Reggio Emilia, Estate Fiesolana, Teatro Regio di Torino, Festival di Wexford in Irlanda. È titolare della cattedra di quartetto presso il Conservatorio statale di musica di Piacenza.

Il *Quatuor pour la fin du temps* si staglia in una posizione isolata nell'orizzonte della modernità musicale. Sospeso tra interesse per antiche tradizioni musicali e innovazioni post-tonali esso si apre ad un futuro musicale che nell'anno della sua prima esecuzione in tempo di pace è ancora in incubazione: siamo nell'aprile del 1945, i Ferienkurse di Darmstadt non sono stati ancora inaugurati, Boulez è ancora un giovane allievo di Messiaen che frequenta dal 1943 la sua classe privata in cui si apprende analisi formale, orchestrazione, ritmo, melodia e armonia, oltre a tutti i generi di musica, classica, romantica, antica, extraeuropea e moderna; i *Mode de valeurs et d'intensités*, la composizione di Messiaen che nel 1949 sarebbe diventata un punto di riferimento per la generazione dei compositori seriali non si è ancora affacciata alla mente dell'autore. Benché nutrito da una riflessione profonda sui mezzi a disposizione del linguaggio musicale maturata nelle composizioni degli anni Trenta e condensata poi nel volume *Technique de mon langage musical*, pubblicato nel 1944, il *Quatuor* non è una risposta ad un problema compositivo, ma scaturisce piuttosto da una profonda e intensa esperienza esistenziale e religiosa consumata nel tempo della guerra e della prigionia e da un esplicito desiderio di fuga interiore: "Ho composto questo quartetto per cercare scampo dalla neve, dalla guerra e da me stesso. Il maggior beneficio che ne trassi fu che in mezzo a trentamila prigionieri, l'unico a non esserlo ero io". Esso fu composto, infatti, tra il 1940 e il 1941 durante la prigionia militare del compositore nello Stalag VIIA a Görlitz, una cittadina della Slesia non lontana da Dresda. Frutto della privazione e del bisogno il *Quatuor* si presenta come la promessa musicale della redenzione intesa come fine del tempo. Il suo contenuto profetico e messianico è dichiarato nel sottotitolo: *Hommage à l'ange de l'Apocalypse qui lève la main vers le ciel en disant: "Il n'y aura plus de temps"*. La musica scaturisce dalla meditazione su un testo religioso, in questo caso il capitolo X dell'Apocalisse di S. Giovanni. Tuttavia rispetto alle altre composizioni di Messiaen che si professa autore di opere religiose "in senso mistico, cristiano, cattolico", il *Quatuor* si rivolge ad una comunità universale di ascoltatori che si uniscono nel desiderio trascendente di una liberazione dalle catene del tempo storico. Benché la scrittura e la sonorità delle sue pagine si impongano come musica pura, Messiaen ne ha voluto delineare e delimitare la dimensione simbolica con un programma musicale stampato come prefazione alla partitura di Durand. È vero che esso fu formulato per la prima esecuzione in tempo di guerra, quando il quartetto fu interpretato dallo stesso autore e da tre internati allo Stalag di Görlitz il 15 gennaio 1941 di fronte ad un pubblico di cinquemila prigionieri che provenivano da ogni classe sociale: con-

tadini, operai, intellettuali, militari di carriera, medici, sacerdoti. La necessità di fissare le immagini simboliche che costituiscono il contenuto dell'opera sembrò tuttavia necessario all'autore anche per presentare questa composizione ad un pubblico competente come quello parigino, tanto che, nonostante le polemiche e i fraintendimenti che avevano suscitato i commenti dell'autore ad altre opere, il "*Sujet de l'oeuvre et commentaire de chaque mouvement*" fu stampato come prefazione alla partitura. I mezzi tecnici impiegati dal compositore per questa meditazione musicale sono illustrati dettagliatamente nella *Technique de mon langage musical*, ma già nella prefazione ci sono accenni importanti all'impiego di modi che, secondo l'autore, realizzano una sorta di ubiquità temporale e di ritmi speciali che, non regolati dall'impiego delle battute se non per aiutare la lettura dell'esecutore, contribuiscono ad allontanarsi dalla dimensione temporale consueta. Già nel *Quatuor*, infatti, Messiaen impiega tanto i cosiddetti modi a trasposizione limitata, ossia scale modali che si possono trasporre soltanto ad un certo numero limitato di altezze senza dare origine ad una ripetizione dell'originale, quanto i ritmi non retrogradabili, ritmi cioè che non possono essere riproposti nell'ordine inverso di successione delle durate perché costruiti in modo tale che il retrogrado è uguale all'originale. La tecnica del *Quatuor* si affaccia dunque su un universo di possibilità più ampio di quello caratterizzato dalle relazioni tonali e dalla tradizione mensurale occidentale, ma che è al contempo finito e limitato. La ricerca di Messiaen non parte dal grado zero che contrassegnerà lo sperimentalismo della generazione successiva, ma si muove in vista di obiettivi percettivi ed espressivi precisi: "È una musica cangiante quella che cerchiamo, una musica che offra al senso dell'udito piaceri voluttuosamente raffinati. Al contempo essa deve essere in grado di esprimere sentimenti nobili (specialmente quello religioso, che è il più nobile di tutti esaltato dalla teologia e dalle verità della nostra fede cattolica)". Alla base di questa musica raffinata e profonda vi è ciò che il compositore chiama *charme des impossibilités*: "Questo fascino voluttuoso e contemplativo ad un tempo, risiede in modo particolare in certe impossibilità matematiche degli ambiti modali e ritmici" (*Technique de mon langage musical*). Trasposizione limitata e non retrogradabilità, ossia casi particolari nell'ambito delle possibilità combinatorie di altezze e durate, sono strumenti tecnici per suscitare effetti musicali ed espressivi: l'ascoltatore subirà il fascino dell'impossibilità senza rendersene conto sentendolo come mancanza di centri tonali definiti e di tensione armonica e come unità di movimento, perché nei ritmi non retrogradabili, appunto, l'inizio si confonde con la fine. Essi formeranno una sorta di "arcobaleno teologico", per usare l'ardita immagine sinestetica e religiosa prediletta dall'autore.

Anche nella forma l'autore si muove con una libertà circoscritta dalla sola intenzione espressiva e simbolica. Otto sono i movimenti del *Quatuor* definiti da una simbologia numerica precisa: "Sette è il numero perfetto, la creazione di sei giorni santificata dal sabbath divino; il sette che è il riposo si prolunga per l'eternità e diviene l'otto della luce indefettibile, della pace inalterabile". Il primo movimento *Liturgie de cristal* riporta immediatamente all'altra fonte di ispirazione dell'autore: il canto degli uccelli, ovvero la natura nella sua manifestazione più musicale e misteriosa. "Al mattino tra le tre e le quattro, il risveglio degli uccelli: un merlo oppure un usignolo solista improvvisa, circondato da un pulviscolo sonoro, un alone di trilli, perduto in alto tra gli alberi. Traducetelo sul piano religioso e avrete il silenzio armonioso del cielo". Questo è il soggetto del primo movimento che affida al clarinetto il compito di cantare "come un uccello" stagliandosi su un modulo melodico di quindici note ripetuto per tutta la durata del movimento dal violoncello nella sonorità trasparente di armonici e glissandi e sostenuto a sua volta da un pedale armonico e ritmico del pianoforte, le cui armonie, secondo la sensibilità sinestetica dell'autore, avrebbero l'effetto di vetrate colorate. Ubiquità tonale, ciclicità e incantevoli volute del solista trasportano l'ascoltatore fuori dalla normale percezione della dimensione temporale. Il secondo movimento *Vocalise, pour l'ange qui annonce la fin du temps* si basa sull'immagine dell'angelo torreggiante tra terra e mare del capitolo X dell'Apocalisse: la prima e la terza parte del movimento hanno il compito di rappresentare musicalmente proprio questa figura, mentre la parte centrale fa risuonare "le armonie impalpabili del cielo". "Al pianoforte dolci cascate di accordi blu-arancioni, e intorno al loro carillon lontano la melopea del violino e del violoncello che si avvicina al cantus planus": così suona la descrizione estatica di questo brano che costituisce un saggio esemplare di una concezione della melodia aderente al modello del canto gregoriano e di un raffinato impiego dell'armonia mirata a produrre effetti timbrici inusitati e preziosi. Il terzo movimento *Abîme des oiseaux* è affidato al clarinetto solo: "L'abisso, è il tempo, con la sua tristezza, il suo tedio. Gli uccelli, sono il contrario del Tempo; sono il nostro desiderio di luce, di stelle, di arcobaleno e di vocalizzi giubilanti". Il tema dell'abisso, che si ritrova in molte altre opere di Messiaen, viene qui espresso "ex negativo" come fondo della nostra esperienza su cui si staglia il desiderio di infinito e di bellezza rappresentata dai vocalizzi del clarinetto che ancora una volta sublima in creazione artistica il canto degli uccelli. Il quarto movimento ha la funzione, come dice il titolo, di intermezzo e fu il primo brano composto in prigionia. Esso si presenta come una sorta di rondò in

cui la melodia ricorrente ritorna alla quadratura della frase, anche se il ritmo, pur scritto nei convenzionali 2/4, appartiene alla categoria di ritmi che Messiaen definisce con “valore aggiunto” e suona all’orecchio dell’ascoltatore esotico e sincopato. L’impiego di armonie tonali, anche se non collegate in rapporti funzionali, contribuisce all’impressione di trovarsi di fronte ad uno scherzo che si allontana dalle atmosfere rarefatte e spirituali dei precedenti movimenti. Il quinto movimento invece, *Louange à l’éternité de Jésus* è una vera e propria meditazione musicale su un soggetto teologico, affidata al violoncello solo che intona una melodia lenta e maestosa. Il sesto *Danse de la fureur, pour le sept trompettes* presenta i quattro strumenti all’unisono e mette in gioco tutte le varietà di ritmiche esplorate dall’autore con richiami espliciti anche ad alcuni ritmi dell’intermezzo. L’autore lo descrive come “Musica di pietra, formidabile granito sonoro; irresistibile movimento d’acciaio, d’enormi blocchi di furore porpora, di ebbrezza gelata” e raccomanda di ascoltare soprattutto “il terribile fortissimo del tema” ottenuto aumentando i valori di durata e cambiando registro verso la fine del brano. L’ultimo movimento è di nuovo una lode a Gesù pensato questa volta come Dio incarnato. La lenta ascesa verso il registro più acuto rappresenta, a detta del compositore, l’ascesa dell’uomo verso Dio, del figlio di Dio verso il Padre, della creatura divinizzata verso il Paradiso.

Di fronte alla sorprendente corrispondenza tra obiettivi espressivi e i mezzi tecnici impiegati non si può che restare ammirati. L’universo sonoro creato da Messiaen e quello spirituale di cui il primo è espressione musicale sembrano trovarsi in un accordo visionario eppure incontestabile. Questa armonia, di cui il *Quatuor* è forse l’esempio più alto, colloca l’opera di Messiaen al contempo in un rango elevato e solitario rispetto al panorama della sua e della generazione successiva. La consapevolezza di questa singolarità traspare nella fiducia con cui Messiaen osserverà poco meno di vent’anni più tardi l’inquietante crisi della creatività musicale che assalirà la cosiddetta Nuova Musica: “Tecnica ritmica, ispirazione ritrovata grazie al canto degli uccelli: questa è la storia della mia vita: altri procederanno altrimenti (...). Ci sono migliaia di modi per gettare la sonda nel futuro: io auguro a tutti quei compositori di non dimenticare soltanto che la musica appartiene al tempo, che essa è una parte del tempo come la nostra vita e che la natura è sempre bella, sempre grande, sempre nuova, sempre inesauribile di colori e suoni, di forme e ritmi e che è un esempio irraggiungibile tanto per lo sviluppo generale quanto per il continuo cambiamento, sì che la natura è il modello più alto”.

Michela Garda