

LA MUSICA E L'ANGELO

Risonanze nella musica di Monteverdi, Bach, Messiaen

Orfeo son io che d'Euridice i passi
Segue per queste tenebrose arene,
Ove già mai per huom mortal non vassi.
Striggio - Monteverdi, *Orfeo*

Ho visto un altro potente angelo disceso dal cielo, avvolto in una nuvola
con un arcobaleno sopra la sua testa, la sua faccia era come il sole (...).
Ha messo il suo piede destro nel mare e il suo piede sinistro sulla terra
e ha gridato così forte che era come un leone che ruggisce.
Apocalisse di san Giovanni, 10

PROLOGO PRIMO

Silenzio. Il silenzio lungo dell'istante che precede l'inizio della musica.

*Tutto è pronto: 2 clavicembali, 2 violoni, 10 viole da braccio, un'arpa doppia, due violini piccoli alla francese, 3 chitarroni, 2 organi di legno, 3 bassi da gamba, 5 tromboni, un organo regale, 2 cornetti, 2 flautini, un clarino con 3 trombe sordine*¹.

¹ Cf. partitura a stampa dell'Orfeo di Monteverdi, Venezia 1609, ed. anastatica, S.P.E.S., Firenze 1993, p. 1. Cf. D. De Paoli, *Monteverdi*, Rusconi, Milano 1979, p. 191.

*Gli strumentisti sono pronti sulla scena dietro la tenda, uno accanto all'altro, molto vicini, lo spazio è angusto*².

Davanti a loro il duca e un piccolo pubblico. Passerà appena una settimana e questo inizio si ripeterà su richiesta del duca per tutte le donne della città di Mantova.

Si ripeterà questo inizio molte altre volte, innumerevoli, ma questa è la prima volta.

*Hanno lavorato insieme cinque mesi consecutivi*³. *Cosa significa lavorare 5 mesi dentro la stessa musica? Quanta vita entra nella musica?*

Stanno per fare ascoltare qualcosa di mai udito prima.

Siamo a Mantova, corre l'anno 1607, è una sera fredda di febbraio.

Orfeo, favola in musica

Musica di Claudio Monteverdi, libretto di Alessandro Striggio

È un giorno di festa, la più gioiosa che la musica sappia celebrare.

Un giorno *lieto e fortunato* come quello che raccoglie le gioie intime dell'amore e le rende festa collettiva. Nessuno ne è escluso, tutti sono richiamati al canto e alla danza, perché la vita sta per cambiare per tutti. La gioia esce traboccante dai cori delle ninfe e dei pastori che precedono l'ingresso di Orfeo ed Euridice, e poi si esplicita nel loro canto.

A volte si trovano le parole per dire l'amore:

² «L'angustia del luogo» viene citata in una lettera a Carlo Magni del 23 febbraio 1607. Cit. in P. Fabbri, *Monteverdi*, E.D.T., Torino 1985, p. 96.

³ I tempi di lavoro dell'*Orfeo* non sono documentati con sicurezza, ma dal confronto con i cinque mesi di prove impiegati per la messa in scena dell'*Arianna* – questi invece documentati da una lettera di Monteverdi – Domenico De Paoli ipotizza un tempo analogo e forse superiore per *Orfeo*, data la novità e l'importanza dell'opera. Cf. D. De Paoli, *Monteverdi*, cit., p. 198. Ringraziamo il prof. Diego Fratelli per questa importante segnalazione.

ORFEO: Fu ben felice il giorno,
mio ben, che pria ti vidi,
e più felice l'ora
che per te sospirai,
poich'al mio sospirar
tù sospirasti.

A volte si trovano le parole per dire l'amore, a volte mancano:

EURIDICE: Io non dirò qual sia
nel tuo gioire, Orfeo, la gioia mia,
che non hò meco il core,
ma teco stassi in compagnia d'Amore.
Chiedilo dunque a lui s'intender brami quanto lieta i gioisca, e
quanto t'ami.

Con te sto in compagnia di Amore, puoi chiedere allora a lui
se vuoi sapere quanto ti amo.

«Vi ricorda o boschi ombrosi,
de' miei lunghi aspri tormenti».

I boschi che ora raccolgono il canto della festa, serbano ancora memoria dei lamenti di Orfeo.

Nella gioia non manca mai il ricordo del tempo passato, quello del pianto, come anche solo quello dell'attesa; così il culmine della festa canora, la canzone di Orfeo, è uno sguardo all'indietro. Uno sguardo che comprende la sofferenza passata per trascinarla nella gioia presente.

È nell'apice della gioia che giunge l'inaspettato, è nel pieno del canto spiegato che si insinua il gemito del lamento. Ha una voce sconosciuta, un suono inatteso, parole che si affollano tumultuose, senza un significato.

MESSAGGERA: Ahi, caso acerbo!
Ahi, fat'empio e crudele!

Ahi, stelle ingiuriose!
Ahi, ciel avaro!

Chi parla? Cosa dice? Verso chi impreca?

Si impreca verso l'alto, verso un destino che ha il sapore di un frutto colto prematuro, verso stelle che colpiscono violente, verso un cielo che chiude le proprie mani.

Si cerca di capire, ma non si capisce: il dialogo tra Orfeo e la messaggera procede su toni differenti, la domanda e la risposta non si incontrano, si inseguono ansiose incapaci di fondersi in una sola musica.

«Dove vieni?
Ove vai?
Ninfa, che porti?».

Si uniranno tutti all'amara imprecazione della messaggera, intoneranno da ogni dove l'aspro lamento, *Ahi, caso acerbo!*, ma non si unirà Orfeo.

La gioia dirompente diventa canto comune, mentre il dolore stenta a unire.

MESSAGGERA: La tua diletta sposa è morta.

ORFEO: Ohimé⁴.

È muto il dolore di Orfeo, non è canto e non è nemmeno parola.

Non c'è suono che gli faccia da eco, è improvvisamente solo.

È definitivamente solo, non c'è chi lo potrà seguire *nei più profondi abissi*, per invertire l'infausto destino oppure sprofondare negli inferi senza ritorno.

È solo, quando anche Speranza lo abbandona davanti all'implacabile monito dantesco: «Lasciate ogni speranza o voi che entrate».

⁴ Atto secondo: «Vi ricorda o boschi ombrosi» (Orfeo) e tutto il dialogo con la messaggera fino a: «Ohimé».

È solo di fronte a Caronte a sperare di *intenerirgli* il cuore e poter passare all'altra sponda.

Non ha nessuno con sé, non ha arma alcuna, ha solo la musica.

Anzi lui stesso è musica, si fa musica per commuovere l'orrendo Demone.

Si fa musica, si fa preghiera. La giusta preghiera, come la chiama Monteverdi ⁵.

*Possente Spirto e formidabil nume,
senza cui far passaggio a l' altra riva.*

Non ci sono più le parole con il loro ritmo e metro quotidiano, ora naufragano dilatate in un canto stravolto.

Emergono sporadiche, nel lungo suono di questo canto, parole con una forza propria staccata dalla frase, brandelli di significato appeso al suono, *Possente Spirto, Mia cara sposa, tanta bellezza, Il Paradiso*.

Orfeo si fa canto, si fa strumento. Escono dalla sua cetra tutti i suoni di quest'aria? Escono dalla sua bocca? Escono insieme ai brandelli di parole anche frammenti di suono: violini, cornetti, arpa, si coagulano poi in spontanei ritornelli strumentali.

Gli archi, i fiati, le corde: è la totalità degli strumenti, simbolo della musica tutta. Ciascun timbro esprime ciò che gli è proprio, dice una parte di Orfeo. Fino all'arpa che ne svela l'anima. È il solo d'arpa, il viaggio più profondo, la discesa alle corde più gravi e misteriosamente svelate ⁶.

Dopo l'ultima sua corda tutto è detto.
Orfeo può alzare la testa e presentarsi:
*Orfeo son io che d'Euridice i passi
Segue per queste tenebrose arene,
Ove già mai per huom mortal non vassi.*

⁵ Cf. C. Monteverdi, lettera a Striggio del 9 dicembre 1616, cit. in P. Fabbri, *Monteverdi*, cit., p. 142.

⁶ Atto terzo: «Possente Spirto» (Orfeo).

Tutto è detto di lui: la gioia e la perdita, la vita e la morte, il pregare e l'ottenere, perfino il voltarsi indietro, *per troppo amore*.

È una storia che sembra non finire mai quella di Orfeo, o sembra finire per poi di nuovo cominciare. Destino di ogni mito, e destino di ogni musica.

Così torniamo all'inizio di quest'opera, al Prologo che ne annuncia l'apertura.

E troviamo un personaggio che ci introduce all'ascolto e agli affetti che lo accompagneranno: è la Musica.

È lei che ci racconta questa storia perché capace di richiamare gli affetti più estremi, renderli parte di un unico ascolto:

«Io la Musica son, ch'è i dolci accenti
so far tranquillo ogni turbato core,
et hor di nobil ira, et hor d'amore
posso infiammar le più gelate menti».

Io sono la musica, che parlo alle menti e ai cuori: attraverso i suoni so rendere tranquillo ogni cuore turbato, e infiammare le menti più fredde alla rabbia ed all'amore.

«Io su cetera d'or cantando soglio
Mortal orecchio lusingar talora
E in questa guisa a l'armonia sonora
De la lira del Ciel più l'alme invoglio».

Ho guidato Orfeo al fondo del suo amore e del suo dolore e l'ho portato oltre la soglia di ciò che è possibile sperare.

Così faccio con gli uomini: con la mia cetra d'oro ne lusingo le orecchie, e in tal modo invoglio le loro anime alla lira del Cielo.

Richiamo in loro gli affetti più profondi, e li porto oltre la soglia di ciò che è possibile sperare.

PROLOGO SECONDO

Silenzio. Il silenzio lungo dell'istante che precede l'inizio della musica.

Il violinista ha accordato il suo strumento, le quattro voci sono pronte, i microfoni sono stati posizionati accanto a ciascun musicista. Di fronte, nella grande chiesa: nessuno.

Ma ci si sente sempre ascoltati quando si registra un disco e, forse per l'effetto di assenza del pubblico, si sente più forte l'ascolto degli altri musicisti.

Hanno passato del tempo insieme, per entrare nella musica di Bach. Musica conosciuta, già suonata, già ascoltata innumerevoli volte da loro come da chi ascolterà il disco.

Hanno voluto provare a sentirvi dentro qualcosa di diverso.

Stanno per fare ascoltare qualcosa di mai udito prima.

Siamo in Austria, nel monastero di Sant Gerold. È il 2000, una sera fresca di settembre.

*Morimur. Corali segreti nella seconda partita per violino solo di Bach*⁷

«Se mai un musicista ha posto i più arcani segreti dell'armonia dentro la più ingegnosa espressione della sua arte era certamente il nostro Bach»: così si esprime C.P.E. Bach ritraendo l'arte del proprio padre⁸.

I più arcani segreti. Ogni musica ha i suoi segreti, ma quella di Bach sembra costantemente associarsi a un mistero da svelare. C'è un sapere che potrà essere scoperto, un senso che si potrà rivelare: questo sembrano dire i suoni, anche se le strade da percorrere per rintracciare questo mistero si intuiscono appena.

⁷ *Morimur*, J.S. Bach, ECM New Series, 2001. Violino: C. Poppen. Voci: Monika Mauch e The Hilliard Ensemble.

⁸ *Bach-Dokumente*, III, ed. Hans Joachim Schulze, Leipzig 1972, p. 87, cit. in H. Glossner, *The most arcane secrets of Harmony*, libretto interno al CD *Morimur*, cit., p. 42.

Vale sempre la pena di percorrerle come hanno fatto il violinista C. Poppen insieme con le voci dell'Hilliard Ensemble.

Facciamo un passo indietro.

Tutto è cominciato nel 1985 quando, nel tricentenario della nascita di Bach, la musicologa e insegnante di violino Helga Thone viene invitata a tenere una conferenza sulle sonate e partite per violino solo di Bach ⁹.

Un'insegnante di violino si interroga su questa musica che accompagna ancora oggi la vita intera di ogni violinista e cerca di rintracciarne la struttura compositiva.

Non è la prima a proporre una lettura numerologica e gematria alla musica di Bach: la gematria è un sistema di correlazione tra note e numeri e tra questi e lettere che permette di rintracciare parole e significati extramusicali dietro semplici melodie. Bach come molti suoi contemporanei sembra aver utilizzato riferimenti nascosti soprattutto nella musica sacra, inserendo significati teologici e liturgici che pur nascosti all'ascolto rimangono decifrabili tra le note scritte.

Helga Thone osserva questo analogo metodo costruttivo anche in opere che non hanno legame con la liturgia come le sonate, che rivelano così un legame profondo con il cuore della liturgia protestante: il corale.

Osservando la struttura armonica delle tre sonate rintraccia un *cantus firmus* sotterraneo, la melodia di corale appunto, che rivela un legame tra ciascuna sonata e, rispettivamente, le tre principali feste cristiane: il Natale, la Pasqua, la Pentecoste.

«Herr Jesu Christ, Du Höchstes Gut» (Signore Gesù, Tu l'Altissimo) nella prima sonata; «O Haupt voll Blut und Wunden» (O capo insanguinato) nella seconda; e l'Inno Pentecostale di Lutero «Komm, Heiliger Geist» (Vieni, Spirito Santo) nella terza.

⁹ Il titolo originale della raccolta di Bach, che comprende tre partite e tre sonate, è: *Sei Solo per violino senza basso accompagnato*, e indica la peculiarità di questa raccolta – analoga alle suite per violoncello solo, raccolta composta in parallelo – nella quale lo strumento ad arco, diversamente dalla prassi dell'epoca, si presenta solo, senza il sostegno armonico di altro strumento.

A conferma di questi riferimenti c'è il carattere della musica: un'intensa tristezza contraddistingue in particolare la Seconda Sonata, con la sua Ciaccona finale, che si riferirebbe nell'affresco fino a qui ricostruito, all'incontro con la morte.

Si spinge oltre la musicologa, e osa immaginare un legame tra questa composizione così straordinariamente misteriosa, la Ciaccona, ed un passaggio della vita di Bach. Osa provare.

È il 17 luglio 1720 quando Bach, facendo ritorno da un soggiorno di tre mesi al seguito del principe Leopold di Kothlen di cui è *Kappelmeister*, apprende che la moglie Maria Barbara, che aveva lasciato alla sua partenza in piena salute, è morta; non solo, è già stata sepolta dieci giorni prima lasciandolo, dopo 13 anni di felice matrimonio, con i quattro figli.

La terza sonata reca la data criptata 1718, ma la carta utilizzata, fabbricata a Karlsbad, fa pensare che solo al suo ritorno Bach abbia copiato tutti i soli per violino e aggiunto alla seconda partita la ciaccona finale.

Sarebbe quindi la morte di Maria Barbara a dare a Bach l'impeto per scrivere questo straordinario brano al cui incipit l'autore pone criptato il suo proprio nome.

Così il violino solo si staglia su frammenti di corali, nascosti ma presenti, i cui testi, inudibili, narrano una riflessione ultima e profonda sulla morte, un viaggio interiore nel dolore e nella speranza.

La ciaccona: danza o tombeau? È il titolo dello studio presentato dalla musicologa tedesca che attraverso la lettura dei corali nascosti in questo brano legge questa musica come un epitaffio dedicato da Bach alla moglie.

Fino a qui le ipotesi speculative, nate fissando l'autografo di Bach della Ciaccona: incerte come tutte le ipotesi sulla musica e come tutte le ipotesi che cercano di indagare il mistero del momento creativo che spinge alla composizione, quel momento profondo che dalla vita, dalla vibrazione dell'anima, porta alla composizione, e non riposa fino a che non ha trovato la forma.

Forse nell'indagine non si dovrebbe osare tanto?

Per presentare il proprio lavoro Helga Thoene chiede l'aiuto del collega Christopher Poppen, violinista, anche lui docente all'Università di Dusseldorf.

È lui a suonare durante le conferenze la famosa Ciaccona accompagnata da un secondo violinista che attraverso il prolungamento dei suoni che costituiscono l'armonia di questo brano e l'intonazione di linee di canto parallele, esegue una contromelodia che rende udibili i corali della tradizione luterana.

Poppen non solo condivide la ricerca, ma entra lui stesso nel vivo di questa ipotesi, decidendo di rendere udibile questo studio in un progetto discografico: pensa subito all'Hilliard Ensemble, il gruppo vocale che meglio potrebbe far sentire "la voce" di questa musica strumentale.

L'Hilliard è un gruppo vocale con una grande esperienza nel repertorio antico ma non solo – dal gregoriano a Gesualdo da Venosa a Bach ad Arvo Pärt – abituato a collaborare con musicisti molto diversi fra loro, e con un metodo di lavoro determinato: la scelta di non avere direttore, in modo che la musica, la decisione su come renderla, avvenga nel corso dell'esecuzione, e l'abitudine a creare il carattere dell'esecuzione durante il concerto, a contatto con il pubblico, senza bloccarla in idee esecutive prefissate durante le prove.

La prima risposta che riceve dall'Hilliard è negativa, ma non si dà per vinto e attraversa tutta la Germania per ottenere una risposta ulteriore: è solo in considerazione di questo fatto che i cantanti dell'Hilliard accettano di provare a sentire come suona questo bizzarro progetto. Tornano in albergo e iniziano a suonare: non molto in realtà perché basta poco a convincerli della necessità di rendere udibile questa versione della musica di Bach.

Torniamo così al nostro inizio, al silenzio che precede la musica.

Precede anche l'inizio di un ascolto in disco. In esso si concentrano stratificazioni infinite: le stratificazioni della vita di chi ha composto, di chi ha ricercato e studiato, di chi si è incontrato

per eseguire. Stratificazioni infinite e misteriose, come quelle sepolte nella Ciaccona di Bach.

Vere o provvisorie?

Vere solo nella misura in cui saranno in grado di portare, chi suona e chi ascolta nello stesso viaggio profondo che compie la musica della Ciaccona: oltre la soglia di ciò che è possibile sperare ¹⁰.

PROLOGO TERZO

Slesia, 1941. Campo di concentramento nazista di Gorlitz. Quattro musicisti si presentano all'inconsueta platea. Il violoncello ha solo tre corde, il pianoforte è scassato. Quasi fendendo il gelo implacabile, il pianista presenta al suo uditorio la composizione preparata per la circostanza. Si tratta di Olivier Messiaen, e l'opera che sta per essere eseguita, scritta per clarinetto, violino, violoncello e pianoforte, si intitola Quatuor pour la fin du Temps. Messiaen parla dell'Apocalisse di san Giovanni e spiega, con una precisione che ancor oggi è ignota ai più, che l'Apocalisse è il libro della speranza. E che questo è anche il tema della composizione che verrà eseguita ¹¹.

Olivier Messiaen. Quatuor pour la fin du Temps

Una composizione scritta in una prigione di guerra in condizioni pessime di freddo, fame e mancanza di libertà. Nata da una sofferenza condivisa nel più profondo e dall'incontro fra quattro musicisti: catturati insieme a Messiaen erano Etienne Pasquier,

¹⁰ Ciaccona für Violine solo und vier Stimmen nach einer Analyse von Helga Thoenes, in Morimur, cit.

¹¹ P.A. Sequeri, *Musica e Mistica. Percorsi nella storia occidentale delle pratiche estetiche e religiose*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2005, p. 406.

violoncellista ed Henri Akoka, clarinettista che era riuscito a tenersi stretto il suo strumento anche nel momento della cattura, mentre Jean Le Boulaire era un violinista incontrato “per fortuna” lì in Stalag VIII A, nella città di Gorlitz-Moys in Slesia. L'organico insolito per la musica da camera di questa composizione è la conseguenza obbligata del loro incontro.

Messiaen racconta i suoi primi momenti nel campo:

All'arrivo nel campo di Gorlitz (...) come tutti gli altri prigionieri ero immediatamente spogliato dei miei vestiti. Nudo come ero, continuavo a fare guardia, con uno sguardo feroce, ad uno zaino contenente tutti i miei tesori, cioè, una piccola libreria di partiture orchestrali, che sarebbero state la mia consolazione quando, insieme con i tedeschi stessi, ho sofferto di fame e freddo ¹².

Le condizioni di partenza rendono conquista collettiva anche il reperimento degli strumenti; Pasquier racconta di aver comprato il proprio violoncello durante la prigionia, accompagnato dalle guardie naziste, con i 65 marchi che gli altri prigionieri avevano raccolto attraverso i loro lavori nel campo.

Hanno pianto dalla gioia. In tutta la mia vita non ho mai visto un tale entusiasmo. Mi hanno fatto suonare fino al coprifuoco ¹³.

La musica di Messiaen era una sfida per tutti e quattro i musicisti e nei loro racconti non si nasconde quanto fosse faticoso entrare nella sua mente di compositore per capire i ritmi complessi e passare da armonie durissime a melodie dolcissime,

¹² Messiaen, in P. Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time*, Faber and Faber, London 1985, p. 25. Tutte le citazioni in italiano riportate in questa sezione dell'articolo sono state tradotte dalle autrici.

¹³ Cit. in R. Rischin, *For The End of Time, The Story of the Messiaen Quartet*, Cornell University Press, New York 2003, p. 34.

e eseguendo note, come ricorda Pasquier «con una lentezza che arriva all'impossibile»¹⁴.

I membri del quartetto erano tra loro molto diversi. Nella sua attenta e documentata ricerca sul *Quatuor*, la clarinettista ebrea americana Rebecca Rischin mette in luce tramite le testimonianze dei protagonisti, la grande spinta che anima musicisti e personalità così diversamente stagliate: Messiaen, cattolico, che viveva profondamente la propria fede; Akoka, ebreo non praticante e trotskista focoso; Pasquier, cresciuto cattolico ma che si dichiarava agnostico; Le Boulair che si professava non-credente.

Così raccoglie in un'immagine simbolica ma anche verosimile quello che doveva essere il lavoro concreto di costruzione del brano:

Mentre le prove del Quartetto procedevano, i rapporti personali fra gli esecutori cominciavano a fare da specchio al loro modo di fare musica insieme. Come buoni musicisti da camera che ascoltano, anticipano e reagiscono l'uno all'altro, che, quando conoscono benissimo il modo di suonare degli altri, possono appoggiarsi sull'ispirazione spontanea piuttosto che su segni preaccordati, questi uomini conversavano, discutevano, riflettevano e agivano, fondendo dissenso in unità mentre ancora sondavano le loro individuali differenze di opinione. (...) Questi quattro uomini condividevano una missione musicale che li univa e ha fatto nascere un'amicizia che andava al di sopra delle loro differenze¹⁵.

La fatica nel suonare, nel conquistare la relazione in quelle condizioni, la mancanza di cibo, calore e libertà, una grande sofferenza

¹⁴ *Ibid.*, p. 41. Particolarmente in relazione al tempo dell'ottavo movimento del *Quatuor* Boulair così si esprime: «Il tempo doveva essere inumanamente lento, per rendere presente l'atmosfera del grande oltre che il titolo del movimento doveva rendere tangibile (Lode all'immortalità di Gesù). Questa lentezza non era una cosa irritante, al contrario, ho l'impressione che questo mondo che non conosciamo deve essere, in effetti, ritmico ma estremamente calmo, calmo, calmo». Cit. in R. Ruschin, *For the End of Time*, cit., p. 42.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 42-43.

fisica e morale sono il presupposto di una musica che è centrata sulla speranza; Messiaen stesso lo scriverà nella prefazione all'opera.

Anzi, proprio per questa cifra di orizzonte il *Quatuor* stenta a entrare nei programmi delle stagioni concertistiche del dopoguerra francese: gli vengono preferite composizioni che si centrano sulla figura del soldato sconfitto, musica che sembra confrontarsi direttamente con l'orrore dei tempi e non sfuggirlo ¹⁶.

Messiaen al contrario afferma esplicitamente: «ho composto il Quartetto per scappare dalla neve, dalla prigionia, dalla guerra e da me stesso. Il più grande beneficio che ne ho ricevuto era che fra trecentomila prigionieri, forse ero l'unico che era libero» ¹⁷.

In un'altra occasione il compositore dirà che: «Era un'era di terribile disperazione... Mi sono trovato in Slesia, un prigioniero di guerra... ero persuaso di aver dimenticato tutto della musica, che non sarei stato più capace neanche di fare un'analisi armonica, che mai più nella vita sarei stato capace di comporre. Da quando ero stato chiamato alle armi avevo nel mio zaino un piccolo libro contenente, nonostante la sua misura molto piccola, i Salmi, i Vangeli, Le Epistole, L'Apocalisse e l'Imitazione. Questo piccolo libro non mi ha mai lasciato, mi seguiva dappertutto. L'ho letto e riletto costantemente, e mi sono fermato su questa visione di San Giovanni, l'angelo coronato di un arcobaleno. Ho trovato in questo un barlume di speranza» ¹⁸.

Messiaen scrive il suo Quartetto dedicandolo a questo angelo. L'angelo che annuncia la fine del tempo.

È un'idea paradossale quella di una musica, arte del tempo, centrata sulla "fine del tempo", ma paradossale e contrastata è anche tutta la poetica dell'Apocalisse, che passa da visioni catastrofiche a quelle di salvezza, da draghi a angeli, in un eccesso di colori ed immagini che guida il compositore fornendogli immagini sonore:

L'abisso è il Tempo, con la sua stanchezza ed oscurità.
Gli uccelli sono all'opposto del tempo: rappresentano il

¹⁶ Cf. L. Sprout, *Messiaen's Quatuor pour la fin du Temps*, cit. in *ibid.*, p. 91.

¹⁷ Cit. in A. Golea, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Julliard, Paris 1960, p. 67.

¹⁸ R. Ruschin, *For the End of Time*, cit., p. 51.

nostro desiderio per la luce, per le stelle, per gli arcobaleni, e per il canto del *jubilo* ¹⁹.

Il Quartetto è il trionfo del compositore sul tempo, la possibilità stessa del canto in un tempo di guerra e distruzione.

L'immagine della prima esecuzione del Quartetto rimane per Messiaen sempre avvolta in un'aura di miracoloso «con l'immagine di uccelli che volano sopra l'abisso, un quartetto di musicisti che innalzano sopra l'Apocalisse, redimendo la terra attraverso la musica. Vestiti di stracci, in un freddo intenso e su strumenti rotti, e in tempi in cui una vera apocalisse sembrava imminente a tanti, questi quattro uomini cantavano di risurrezione, guidando il loro pubblico in una preghiera musicale».

Il pubblico è intento all'ascolto: ci sono le guardie tedesche e i responsabili del campo, i cappellani, qualche centinaio di prigionieri di varie nazioni, alcuni feriti messi in barelle e stesi davanti ai musicisti; ascoltano in silenzio e raccoglimento «tremando con emozione».

Sono persone di tutte le categorie sociali: contadini, operai, intellettuali, soldati, medici. Molti di loro sentono la musica da camera per la prima volta. «Ci sarebbe potuto essere chiasso invece, un lungo silenzio e poi tante discussioni su questa cosa che nessuno ha capito» ricorda Le Boulair ²⁰.

Alcune impressioni degli esecutori vengono fissate alla fine dell'opera sul retro di un programma.

Il campo di Gorlitz... Baracca 27B, nostro teatro... Fuori, notte, neve, miseria... Qui, un miracolo... Il Quartetto "per la fine dei tempi" ci trasporta ad un meraviglioso Paradiso, ci innalza da questa terra abominevole. Ti ringrazio immensamente, caro Olivier Messiaen, poeta di Eterna Purezza.

*Con più profondo affetto,
E.T. Pasquier*

¹⁹ *Ibid.*, p. 59.

²⁰ *Ibid.*, p. 68.

EPILOGO

Chi non si meraviglia vedendo Orfeo che canta *movendo baldanzoso il piede* nel buio dell'inferno ²¹?

Quale *gelata mente* non si infiamma di fronte alla Ciaccona, che porta il nome di una danza e invece varca i confini estremi del sentire umano?

Chi non rimane esterrefatto di fronte al grido dell'angelo che annuncia la fine del tempo?

Mancano le parole per dire dove la musica porta.

Io non so dire qual sia nel tuo gioire la gioia mia.

Non è la storia vera, quella che si narra, ma, come in un racconto sacro, l'unico modo possibile per dire quello che è stato.

Come succederà a Messiaen: in ogni resoconto della Première, parla sempre di un violoncello a tre corde, ma in realtà lo strumento possedeva tutte e quattro le proprie corde. A nulla serve che negli anni successivi Pasquier riferisca la realtà dello strumento, ribadendo come sarebbe stato impossibile suonare quello spartito senza uno strumento completo: Messiaen continuerà a narrare ugualmente in tutti i resoconti e nelle interviste del violoncello a tre corde.

Deve marcare con forza il senso del limite dello strumento, come a dire che è un'impresa assurda il varco di speranza che la musica vuole aprire e il limite estremo dei mezzi che ha a disposizione per farlo.

È questa l'esperienza estrema del campo?

O piuttosto è l'esperienza di ogni musica?

Quale confine varca la musica?

²¹ «Ma qual cor fù giamai cotanto ardito / Che s'aguagli à colui ch'oggi si vede / Per questi oscuri chiostrì / fra larve e serpi e Mostri / Mover cantando baldanzoso il piede? / L'orecchie in van Caronte à i preghi hà sorde, / E in vano homai Cerbero latra e morde (Atto III del libretto di Orfeo nella versione del 1607, ed. S.P.E.S., cit., p. 23).

Si torna al mito.

«Negli antichi miti cosmogonici della tradizione orientale il suono è grido del dio e vibrazione originaria: energia allo stato puro, che ogni suono riecheggia e ogni ritmo ripete»²².

Il grido del Dio. In tutti i miti della creazione interviene sempre un elemento acustico: «Nell'istante in cui un dio manifesta la volontà di dare la vita a se stesso o ad un altro dio, di fare apparire il cielo e la terra, oppure l'uomo, egli emette un suono. Espira, sospira, parla, canta, grida, urla, tossisce, espettora, singhiozza, vomita, tuona, oppure suona uno strumento musicale»²³.

Il grido del dio, il canto di Orfeo, in Monteverdi, si fa articolato, si fa musica. Il canto diventa un grido di amore e di dolore: Caronte abbaia invano, il demone è placato, la morte è vinta, e la musica invade gli inferi, la terra a lei proibita²⁴.

Orfeo non è più solo colui che *trasse al suo cantar le fere*, ma è colui che *servo fe' l'Inferno a' sue preghiere*.

Il suo canto che scuote gli inferi è forte come la voce ruggente dell'angelo che annuncia la fine del tempo.

«Ho visto un altro potente angelo disceso dal cielo, avvolto in una nuvola con un arcobaleno sopra la sua testa, la sua faccia era come il sole (...). Ha messo il suo piede destro nel mare e il suo piede sinistro sulla terra e ha gridato così forte che era come un leone che ruggisce».

Che cos'è questo suono così forte, è grido di terrore o di liberazione? Il grido dell'angelo tiene insieme le visioni di catastrofe e di speranza che si affollano nel testo dell'Apocalisse.

La sua immagine richiama a Messiaen la musica.

²² P.A. Sequeri, *L'estro di Dio*, Glossa, Milano 2000, p. 227.

²³ M. Schneider, *La musica primitiva*, Milano 1992, pp. 13-14, cit. in P.A. Sequeri, *Musica e Mistica*, cit., pp. 19-20.

²⁴ «Babilonia (...) Armonia di arpisti e musicisti, di flautisti e trombettieri in te più non si udrà» Apocalisse, 18, 22.

Come a dire che nella musica può rimanere traccia di quel grido dell'angelo che annuncia qualcosa di nuovo, che fa tremare e sperare.

È il grido di Orfeo, il grido dell'angelo, il grido di Dio nel quale tutti gli amori e tutti i dolori trovano un solo suono.

Facendosi musica, il grido si fa domanda costante che, come un corale luterano intonato cadenzalmente dalle generazioni, diventa ripetizione, tradizione collettiva, ma il mistero della sua vibrazione rimane intatto e suggerisce parole simili a quelle che annota la filosofa Maria Zambrano alla fine di un concerto di Segovia: «Era lamento e non lo era. Celebrazione senza traccia di trionfo. Unisce la musica i contrari o è già lì che respira prima che compaiano?»²⁵.

Se la musica è capace di essere tutto questo è perché ci sono uomini che si pongono di mezzo, come grido d'angelo, messaggeri anch'essi.

La loro musica rimane sempre disponibile ad essere ascoltata. È la loro fede più profonda. La possibilità di vedere in quell'oltre dove non c'è frattura.

Verso di loro sopravvive la gratitudine.

A Etienne Pasquier – la magnifica pietra di fondamento del trio Pasquier! – oso sperare che lui non dimenticherà mai i ritmi, i modi, gli arcobaleni, e i ponti verso l'oltre lanciati dal suo amico nello spazio sonoro; mentre lui portava così tanta finezza, precisione, emozione e la stessa fede, e perfezione tecnica alla esecuzione del mio Quartetto per la fine dei tempi, cosicché l'ascoltatore era portato a credere che ha suonato tale musica per tutta la sua intera vita!

Grazie e con tutto il mio affetto

Olivier Messiaen

A Olivier Messiaen, che ha rivelato a me la Musica. Io provo invano, attraverso queste parole di dar prova della mia gratitudine, ma dubito che mai riuscirò a farlo.

Henri Akoka

²⁵ M. Zambrano, *Chiari del Bosco*, Mondadori, Milano 2004, pp. 102-103.

A Olivier Messiaen il mio grandissimo amico, che con il quartetto per la fine del tempo mi ha fatto intraprendere un grandioso e straordinario viaggio in un mondo meraviglioso. Mille grazie insieme alla mia più grande ammirazione ed amicizia.

Jean Le Boulaire

Il campo di Gorlitz... Baracca 27B, nostro teatro... Fuori, notte, neve, miseria... Qui, un miracolo... Il Quartetto «per la fine dei tempi» ci trasporta ad un meraviglioso Paradiso, ci innalza da questa terra abominevole. Ti ringrazio immensamente, caro Olivier Messiaen, poeta di Eterna Purezza.

Con più profondo affetto,

E.T. Pasquier

Verso di loro sopravvive anche la nostra più profonda gratitudine.

Poeti di eterna purezza che ci invogliano alla *lira del cielo*.

CHIARA GRANATA E M. THÉRÈSE HENDERSON

SUMMARY

A reflection on music, presented as a journey through the works of great composers from three different historical periods: "Orpheus" by Claudio Monteverdi, followed by "Partita for violin No 2" by Johann Sebastian Bach, and finally "Quartet for the end of Time" by Olivier Messiaen. By alternating narration and sounds, poetry and reality, the music is revealed through the eyes of those who at any time play or listen to it.