

# TRADICIÓN, MODERNIDAD Y SINCRETISMO EN EL QUATUOR POUR LA FIN DU TEMPS DE OLIVIER MESSIAEN

Yvan Nommick •

*Vi un ángel poderoso, bajando del cielo, envuelto en una nube, con un arco iris sobre la cabeza. Su rostro era como el sol, y sus piernas como columnas de fuego. Apoyó su pie derecho en el mar y el izquierdo en tierra firme, y, plantado sobre el mar y la tierra firme, alzó la mano hacia el Cielo y juró por el que vive por los siglos de los siglos, diciendo: ya no habrá Tiempo; pero el día de la trompeta del séptimo Ángel, será consumado el misterio de Dios.*

[Apocalipsis 10, 1-7]<sup>1</sup>

El *Quatuor pour la fin du Temps* [Cuarteto para el fin del Tiempo]<sup>2</sup> de Olivier Messiaen, que vio la luz en circunstancias extraordinarias, puesto que lo compuso en un campo de prisioneros, es una obra clave en la evolución de su lenguaje musical y contiene elementos que desarrollará a lo largo de medio siglo de actividad creadora, tales como: los modos de transposiciones limitadas,

• El profesor Nommick ha sido invitado a impartir próximamente el curso “*En torno a Gérard Grisey: historia, estética y técnicas de la música espectral*”, dentro del ciclo de Cursos de Especialización Musical del Aula de Música de la Universidad de Alcalá (días 22 y 23 de febrero de 2003).

<sup>1</sup> Este extracto del libro del *Apocalipsis* inspiró directamente la composición del *Cuarteto para el fin del Tiempo*. Messiaen lo cita en su “Prefacio” a la partitura de la obra (París, Durand, © 1942, pág. I). No se trata de una cita textual de los versículos 1-7 del capítulo 10 del *Apocalipsis*, sino de una síntesis de éstos (faltan en particular los versículos 3 y 4) [salvo indicación en sentido contrario, las traducciones de todos los textos en idioma extranjero citados son del autor de este artículo].

<sup>2</sup> El título de la obra es muy importante y su traducción al castellano ha de ser *Cuarteto para el fin del Tiempo*, y no, como se observa en múltiples ocasiones, *Cuarteto para el fin de los tiempos*. En efecto, cuando Messiaen evoca el “fin del Tiempo”, no se refiere únicamente al fin del mundo o a la consumación de los siglos, es decir al fin de la historia humana, sino, más profundamente, a la instauración definitiva del Reino de Dios, es decir a la entrada en la eternidad. En el capítulo I del primer tomo de su monumental *Tratado de ritmo, de color y de ornitología*, escribe: “Este tiempo, en el que vivimos, tiene que acabarse un día. En ese momento terrible, inaudito, los elegidos –como los ángeles– podrán participar, en cierta medida, de la eternidad. En una de las más maravillosas visiones de su *Apocalipsis*, San Juan nos ha descrito el anuncio del fin del Tiempo: [A continuación, Messiaen cita, con algunas variantes, el texto que hemos puesto en epígrafe de este estudio]; (Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d’ornithologie (1949-1992)* en *Sept Tomes*. París, Leduc, 1994; t. I, pág. 8).

QUODLIBET

la polimodalidad, los ritmos hindúes, la métrica griega antigua, la polirritmia, la riqueza de las combinaciones tímbricas, los cantos de pájaros y los sonidos-colores. En este artículo, profundizaremos en el estudio de tres aspectos del *Cuarteto para el fin del Tiempo* que se nos presentan complementarios entre sí: el entronque con la gran tradición compositiva europea, en particular en lo que se refiere a la forma, la melodía y la armonía; el anuncio de algunas de las futuras conquistas del lenguaje de Messiaen y de técnicas que, como el espectralismo, se desarrollarán en el último tercio del siglo XX; y el sincretismo de su música que aúna, con total libertad, lo sincrónico y lo diacrónico, lo europeo y lo asiático. Pero antes, centraremos nuestra atención en la actividad musical de Messiaen en los años que precedieron al desencadenamiento de la Segunda Guerra Mundial y en las circunstancias precisas que presidieron la composición del *Cuarteto*.<sup>3</sup>

### La “Joven Francia”

El año 1936 constituye un hito en la trayectoria artística de Messiaen: es el año en el que se forma el grupo “*Jeune France*” [“Joven Francia”], integrado por Yves Baudrier, Daniel-Lesur,<sup>4</sup> André Jolivet y el propio Messiaen. La formación de este grupo surgió por iniciativa de Yves Baudrier,<sup>5</sup> quien, profundamente emocionado por la audición en 1935 de la Meditación sinfónica *Les Offrandes oubliées* [Las ofrendas olvidadas] (1929) de Messiaen, entró en contacto con él. La idea de crear un grupo de jóvenes compositores, cuyo propósito fuera “realizar un nuevo humanismo musical”<sup>6</sup> –en clara oposición al neoclasicismo que imperaba entonces en Francia y que Messiaen juzgaba duramente: “Su principio es totalmente condenable; diría incluso que es un absurdo completo”<sup>7</sup>– sedujo inmediatamente a nuestro compositor, quien transmitió su entusiasmo a Daniel-Lesur y a André Jolivet,<sup>8</sup> que se adhirieron inmediatamente al proyecto. Yves Baudrier redactó en 1936 el *Manifiesto* que describe las intenciones del grupo:

<sup>3</sup> Con objeto de agilizar la redacción y, por consiguiente, la lectura de este estudio, alternaremos de aquí en adelante el título *Cuarteto para el fin del Tiempo* con su versión abreviada *Cuarteto*.

<sup>4</sup> [sic] Nombre artístico del compositor Daniel Lesur.

<sup>5</sup> El compositor Daniel-Lesur ha precisado al autor de este trabajo que, si bien la idea de crear el grupo fue de Yves Baudrier, su composición la determinó Messiaen.

<sup>6</sup> Harry Halbreich, *Olivier Messiaen*. París, Fayard, col. “*Musiciens d’aujourd’hui*”, 1980; pág. 33.

<sup>7</sup> Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*. París, Belfond, 1967; pág. 209.

<sup>8</sup> En 1935, Messiaen animaba en la *Schola Cantorum* de París, junto a Paul Le Flem, Jolivet y Georges Migot los conciertos de “*La Spirale*” [“La Espiral”]. El propósito de esta sociedad de música contemporánea, creada por Nestor Lejeune, entonces director de la *Schola Cantorum*, era el de difundir la música contemporánea mediante la organización de conciertos de música francesa y de intercambios con compositores de otros países. Su nombre simbólico, “*La Spirale*”, lo había acuñado Jolivet.

Siendo las condiciones de la vida cada vez más duras, mecánicas e impersonales, la música debe aportar sin tregua a quienes la aman su violencia espiritual y sus reacciones generosas. La "*Joven Francia*", retomando el nombre que creó antaño Berlioz, prosigue la ruta en la que, duramente, caminó el maestro. Grupo amistoso de cuatro jóvenes compositores franceses, Olivier Messiaen, Daniel-Lesur, André Jolivet e Yves Baudrier, la "*Joven Francia*" se propone difundir obras jóvenes, libres, tan alejadas de lo revolucionario como de lo académico.

Las tendencias de este grupo serán diversas y se unirán en un mismo deseo de satisfacerse sólo con la sinceridad, la generosidad y la conciencia crítica; su objetivo es crear y hacer crear una música *viva*.

En cada concierto, la "*Joven Francia*", formando un jurado libre, hará ejecutar, en la medida de sus medios, una o varias obras características de una tendencia interesante en el marco de sus aspiraciones.

Espera así alentar la joven escuela francesa que la indiferencia o la penuria de los poderes oficiales está dejando morir, y proseguir con fe la obra de los grandes antepasados que hicieron de la música francesa, en este siglo, una de las joyas más puras de la civilización.<sup>9</sup>

El nombre del grupo alude claramente a Berlioz, quien fue uno de los más ilustres miembros de la "*Jeune France*", movimiento que tomaba su nombre de un periódico llamado *La Jeune France*, y agrupaba a la juventud de los años 1830 atraída por las ideas liberales y el Romanticismo. Además de estas referencias al Romanticismo y a la tradición francesa, el musicólogo Serge Gut sugiere que "cabe la posibilidad de que el contexto político de esa época (llegada al poder del nazismo en 1933, reocupación de la Renania por las fuerzas armadas alemanas en 1936) no sea ajeno a una afirmación nacional del grupo, si bien sus miembros no pueden, de ningún modo, ser considerados como 'nacionalistas', siendo su programa netamente de vocación universal".<sup>10</sup> El primer concierto de la "*Joven Francia*" tuvo lugar el 3 de junio de 1936 en la sala Gaveau de París, con el brillante padrinazgo de Georges Duhamel, François Mauriac, Marcel Prévost y Paul Valéry, y el grupo contó con la colaboración de artistas prestigiosos, como el pianista Ricardo Viñes y el director de orquesta Roger Désormière. El éxito de público y crítica fue considerable, y el compositor Henri Sauguet recuerda cuarenta y seis años más tarde:

Asistí al concierto, y tuve así la revelación de estos cuatro nuevos músicos de personalidades tan diferentes, pero unidos por la voluntad común de devolver su importancia al lirismo en la música francesa.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Citado por Claude Rostand en *La musique française contemporaine*. París, PUF, col. "Que sais-je?", núm. 517, 4ª ed., 1971; pág. 53. Yves Baudrier reescribirá más tarde este manifiesto dándole la forma más concisa habitualmente citada.

<sup>10</sup> Serge Gut, *Le groupe Jeune France*, París, Champion, 1984; pág. 17, nt. 3. Este libro del profesor Gut constituye una excelente síntesis del grupo "*Jeune France*".

<sup>11</sup> Henri Sauguet, *Discours pour la réception de Daniel-Lesur à l'Académie des beaux-arts*. París, Institut de France, 1982; pág. 7.

Este lirismo, así como la violencia espiritual, la libertad, la ausencia de dogmatismo, la sinceridad y la generosidad, evocadas más arriba, son cualidades que, combinadas en el caso de Messiaen con una elaboradísima técnica y el deseo de “hacer resaltar las verdades teológicas de la fe católica”,<sup>12</sup> alcanzarán su plenitud en obras como el ciclo para órgano *Les Corps glorieux* [Los cuerpos gloriosos] (1939) y el *Cuarteto para el fin del Tiempo*.

La notoriedad del grupo se estableció rápidamente, y hasta el desencadenamiento de la Segunda Guerra Mundial, que lo dispersó durante unos años, sus cuatro integrantes organizaron otros siete conciertos, y diferentes instituciones francesas y extranjeras ofrecieron conciertos y representaciones “*Joven Francia*” en Bélgica, Francia y Suiza.<sup>13</sup>

### Un canto de esperanza en el desierto

El 1 de septiembre de 1939, las tropas de Hitler invaden Polonia, y dos días después Francia e Inglaterra declaran la guerra a Alemania. Messiaen, entonces organista titular de la Iglesia de la Trinidad de París desde 1931, y profesor en la *Schola Cantorum* y en la *École Normale de Musique*, fue inmediatamente movilizado. No fue destinado a unidades combatientes y, después de ejercer diferentes funciones, sirvió como enfermero. En mayo de 1940, estaba en Verdún cuando se produjo el desmoronamiento del ejército francés y, como tantos otros soldados, intentó huir, pero fue capturado por las tropas alemanas en un bosque cerca de Nancy. Así recuerda Messiaen este doloroso acontecimiento:

Los alemanes se disponían en los cuatro puntos del horizonte, en cantidad poco numerosa, y escandían rítmicamente ciertas palabras. Las diferentes fuentes sonoras de estas palabras las multiplicaban, creando la ilusión de una tropa numerosa. El coro se estrechaba en círculo estrecho en torno a los franceses, que se creían aplastados por el número.<sup>14</sup>

Observamos que incluso en medio de circunstancias dramáticas nuestro compositor no perdió su capacidad de análisis del entorno sonoro en el que se encontraba. Curiosamente, Iannis Xenakis, futuro alumno de Messiaen,<sup>15</sup> analiza de manera parecida, aunque más trágica,

<sup>12</sup> Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, op. cit.; pág. 11.

<sup>13</sup> Después del armisticio, Jolivet aseguró en París la continuidad del movimiento a través, en particular, de una conferencia en el *Théâtre des Mathurins*, el 25 de febrero de 1941, que versaba sobre Berlioz y los cuatro compositores de la “*Joven Francia*”, y un concierto de sus obras en el *Hôtel de Sagonne* el 18 de julio de 1941. El grupo reemprendió sus actividades de 1943 a 1945 pero no las prosiguió después de la guerra, si bien nunca se disolvió oficialmente.

<sup>14</sup> Antoine Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*. París, Juilliard, 1960; págs. 59-60.

<sup>15</sup> Precisemos que Xenakis estará matriculado en la clase de Análisis de Messiaen del Conservatorio de París, entre 1951 y 1954, en calidad de alumno oyente.

los acontecimientos en los que participó en Atenas, en diciembre de 1944, durante la guerra civil griega.<sup>16</sup> Así relata su experiencia:

El río humano acompasa un eslogan con un ritmo unánime. Después se lanza otro eslogan en la cabeza de la manifestación y se propaga a la cola reemplazando al primero. Una onda de transmisión pasa así de la cabeza a la cola. El clamor invade la ciudad [...]. Es un acontecimiento altamente potente y bello en su ferocidad. Después, se produce el choque entre los manifestantes y el enemigo. El ritmo perfecto del primer eslogan estalla en un enorme montón de gritos caóticos que también se propaga a la cola de la manifestación. Imaginemos, además, la crepitación de decenas de ametralladoras y los silbidos de las balas que añaden su puntuación a este desorden completo. Luego, la multitud es dispersada rápidamente y, después del infierno sonoro y visual, se instala un silencio detonante, lleno de desesperanza, muerte y polvo. Las leyes estadísticas de estos acontecimientos, vaciados de su contenido político y moral, son las de las cigarras o de la lluvia. Son leyes del paso del orden perfecto al desorden total de manera continua o explosiva. Son leyes estocásticas.<sup>17</sup>

Esta confluencia entre dos testimonios de músicos sumidos en la triste realidad de la guerra, no sólo enriquece nuestra comprensión de su particular sensibilidad, sino que pone también de relieve que el artista creador sigue siendo, en cualquier circunstancia, un hombre libre, y que es capaz de transformar elementos de una situación dramática en fuente de inspiración y alimento para su imaginario.

Después de estar internado unos días en un gran campo, al aire libre, cerca de Nancy, Messiaen fue transferido a un campo de prisioneros, el *Stalag VIII A*, en Görlitz (Silesia, región perteneciente en su mayor parte a Polonia desde 1945). Pasó cerca de un año en este lugar de detención, siendo repatriado a Francia al final del invierno de 1941. Durante ese duro periodo de cautiverio, padeció frío y hambre, pero consiguió, sin embargo, papel pautado, lápices y gomas, y emprendió la composición del *Cuarteto para el fin del Tiempo*, sobrecolector canto de esperanza y de fe en Dios nacido en medio de la desolación de miles de hombres privados de libertad y muy alejados de sus hogares. A pesar del frío, del hambre y de las tareas obligatorias del campo, Messiaen logró, con una voluntad y una tenacidad admirables, terminar la composición del *Cuarteto*. La viuda del compositor, la gran pianista francesa Yvonne Loriod, nos revela:

[...] Messiaen me ha contado que para estar tranquilo, para poder pensar un poco, se quedaba fuera por la noche, hacía guardias. Hacía de centinela para poder pensar en su composición.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Xenakis siendo gravemente herido al atacar un carro de combate inglés con cócteles Molotov.

<sup>17</sup> Iannis Xenakis, *Musiques formelles*, en *La Revue Musicale*, núm. 253-254, 1963; pág. 19. Recordemos que la música estocástica es una música basada en el cálculo de probabilidades.

<sup>18</sup> Cit. en Jean Boivin, *La classe de Messiaen*. París, Christian Bourgois, col. "Musique/ Passé /Présent", 1995; pág. 31.

Cotejando los diferentes testimonios y fuentes disponibles, podemos intentar reconstruir parcialmente el proceso compositivo del *Cuarteto*. He aquí su posible secuencia:<sup>19</sup>

- En el campo de tránsito próximo a Nancy, donde pasó sus primeros días de detención, Messiaen compuso para el clarinetista Henri Akoka, prisionero como él, una pieza para clarinete solo que se convertiría en el "*Abismo de los pájaros*", tercer movimiento del *Cuarteto*.

- En el *Stalag VIII A*, escribió una pieza corta destinada a los tres compañeros de detención que estrenarían con él el *Cuarteto*: el violinista Jean Le Boulaire, el clarinetista Henri Akoka y el violonchelista Étienne Pasquier.<sup>20</sup> Se trata del "*Intermedio*", cuarto movimiento del *Cuarteto*. Después, compuso el sexto movimiento, la "*Danza del furor, para las siete trompetas*", y, a continuación, sin que podamos afirmar nada en cuanto a su cronología, el segundo, "*Vocalización, para el Ángel que anuncia el fin del Tiempo*", y el séptimo, "*Confusión de arcos iris para el Ángel que anuncia el fin del Tiempo*".<sup>21</sup>

- El primer movimiento, "*Liturgia de cristal*", ya lo había esbozado Messiaen antes de su internamiento, pero pensando en otros instrumentos. En cuanto a las dos "*Alabanzas*", son transcripciones de obras anteriores realizadas de memoria por el autor en el *Stalag*: la "*Alabanza a la Eternidad de Jesús*", quinto movimiento, es transcripción del episodio lento de la *Fête des belles Eaux* [Fiesta de las bellas aguas], obra para sexteto de ondas Martenot, compuesta en 1937 y estrenada ese mismo año en el marco de un espectáculo organizado en la orilla del Sena con ocasión de la Exposición Universal de París; la "*Alabanza a la Inmortalidad de Jesús*", octavo movimiento, es una transcripción de "*Le Paradis*" ["El Paraíso"], segunda parte del *Diptyque* [Díptico] para órgano, compuesto en 1930 y que, con otras dos obras,<sup>22</sup> valió a Messiaen ese mismo año el Primer Premio de Composición del Conservatorio de París.

El estreno de la obra tuvo lugar el 15 de enero de 1941 ante un público compuesto de prisioneros de guerra, que "reunía todas las clases de la sociedad: campesinos, obreros, intelectuales, militares de carrera, médicos, sacerdotes [...]".<sup>23</sup> Todo fue extraordinario en este concierto, que dispuso incluso de un programa de mano realizado por un militar alemán. Para

<sup>19</sup> De aquí en adelante, citaremos los títulos de los diferentes movimientos del *Cuarteto* en español. He aquí sus títulos originales en francés: 1. "*Liturgie de cristal*"; 2. "*Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*"; 3. "*Abîme des oiseaux*"; 4. "*Intermède*"; 5. "*Louange à l'Éternité de Jésus*"; 6. "*Danse de la fureur, pour les sept trompettes*"; 7. "*Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*"; 8. "*Louange à l'Immortalité de Jésus*".

<sup>20</sup> Étienne Pasquier formaba parte entonces del prestigioso "*Trío Pasquier*", integrado también por el violinista Jean Pasquier y el viola Pierre Pasquier. Fundado en 1927, este conjunto de cámara se ilustró, hasta su disolución en 1974, en la interpretación de la música francesa.

<sup>21</sup> Dado que el segundo tema de "*Confusión de arcos iris, para el Ángel que anuncia el fin del Tiempo*" (cc. 13-14) procede de los dos primeros compases de "*Vocalización, para el Ángel que anuncia el fin del Tiempo*", podemos suponer que Messiaen compuso el segundo movimiento antes del séptimo.

<sup>22</sup> Las otras dos obras fueron: *Trois Mélodies* [Tres melodías] para soprano y piano (1929), y *La Mort du nombre* [La muerte del número] para soprano, tenor, violín y piano (1930).

<sup>23</sup> Antoine Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen, op. cit.*, pág. 63.

evocar tan excepcionales circunstancias, nada mejor que el testimonio de uno de los protagonistas del estreno, el violonchelista Étienne Pasquier:

Por suerte, el gobernador militar comprendió la importancia de la presencia de este joven maestro ya célebre. Dedicaba mucho tiempo a sus compañeros prisioneros y los reconfortaba. Esto, el gobernador lo sabía muy bien. Y después de haber encontrado unos instrumentos más bien mediocres, Messiaen recibió la autorización de presentar en el Stalag, en primera audición, la obra en la que trabajaba, el *Cuarteto para el fin del Tiempo*. Todas las tardes, a partir de las seis, ensayábamos: Olivier al piano, Henri Akoka al clarinete, Jean Le Boulaire al violín y yo mismo al violonchelo. Venían a escucharnos militares alemanes. No se movían. Después del ensayo, se acercaban a nosotros con mucho respeto.

Y llegó la primera audición, ese famoso 15 de enero de 1941. La espera de los prisioneros era inmensa. Todos querían venir a escuchar. El gobernador concedió incluso una autorización especial a los prisioneros en cuarentena para que asistieran al concierto. El barracón estaba lleno. Todos escucharon religiosamente, con gran recogimiento, incluso los que quizá oían música de cámara por vez primera. Fue "milagroso".<sup>24</sup>

Al regresar Messiaen a Francia, pudo realizarse el estreno parisino del *Cuarteto* el 26 de junio de 1941, en el *Théâtre des Mathurins*, con el propio compositor al piano, André Vacellier al clarinete, Jean Pasquier al violín, y Étienne Pasquier al violonchelo. Antes de cerrar la primera parte de este trabajo, y a modo de pórtico introductorio al estudio analítico que sigue, nos parece importante ofrecer al lector de estas páginas nuestra traducción del comentario que Messiaen incluyó en su "Prefacio" a la partitura del *Cuarteto*:

- 1) "Liturgia de cristal". Entre las tres y las cuatro de la mañana, el despertar de los pájaros: un mirlo o un ruiseñor solista improvisa, envuelto en polvos sonoros, en un halo de trinos perdidos en la cima de los árboles. Transpongan esto en la esfera religiosa: tendrán el silencio armonioso del cielo.
- 2) "Vocalización, para el Ángel que anuncia el fin del Tiempo". La primera y la tercera parte (muy cortas) evocan la potencia de este ángel fuerte, con un arco iris sobre su cabeza y revestido de una nube, que apoya un pie en el mar y el otro en la tierra. La parte central la constituyen las armonías impalpables del cielo. En el piano, dulces cascadas de acordes azul-naranja que envuelven con su carillón lejano la melopea casi gregoriana del violín y del violonchelo.
- 3) "Abismo de los pájaros". Clarinete solo. El abismo es el Tiempo, con sus tristezas, su hastío. Los pájaros, son lo contrario del Tiempo; ¡son nuestro deseo de luz, de estrellas, de arcos iris y de jubilosas vocalizaciones!
- 4) "Intermedio". Scherzo, de carácter más exterior que los otros movimientos, pero vinculado a ellos, sin embargo, mediante algunos "recuerdos" melódicos.
- 5) "Alabanza a la Eternidad de Jesús". Jesús es considerado aquí como Verbo. Una gran frase, infinitamente lenta, tocada por el violonchelo, magnífica con amor y reverencia la eternidad de este Verbo poderoso y dulce, "cuyos años nunca se agotarán". La melodía se despliega majestuosamente, en una suerte de lejanía tierna y soberana. "Al principio era ya el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios".<sup>25</sup>
- 6) "Danza del furor, para las siete trompetas". Desde el punto de vista rítmico, es la pieza más característica de la serie. Los cuatro instrumentos al unísono imitan sonoridades de gongs y de trompetas (las seis primeras trompetas del *Apocalipsis* seguidas de catástrofes diversas, la trompeta del séptimo ángel anunciando la consumación del misterio de Dios). Empleo del valor añadido, de los ritmos aumentados o disminuidos, de los ritmos no retrogradables. Música de piedra, formidable granito sonoro; irresistible movimiento de acero, de

<sup>24</sup> Recuerdos de Étienne Pasquier recogidos en *Olivier Messiaen, homme de foi. Regard sur son œuvre d'orgue*. París, Trinité Média Communication, 1995; pág. 92.

<sup>25</sup> Messiaen cita aquí el versículo 1 del capítulo 1 del *Evangelio según San Juan*.

enormes bloques de furor púrpura, de arrebato helado. Escuchen sobre todo el terrible *fortissimo* del tema por aumentación y cambio de registro de sus diferentes notas, hacia el final de la pieza.

- 7) "Confusión de arcos iris, para el Ángel que anuncia el fin del Tiempo". Aquí, reaparecen algunos pasajes del segundo movimiento. Aparece el Ángel poderoso, y sobre todo el arco iris que lo cubre (el arco iris, símbolo de paz, de sabiduría, y de todas las vibraciones luminosas y sonoras). En mis sueños, oigo y veo melodías y acordes clasificados, formas y colores conocidos, pero, después de esta fase transitoria, paso a lo irreal y experimento con éxtasis un torbellino, una compenetración giratoria de sonidos y colores sobrehumanos. Esas espadas de fuego, esas corrientes de lava azul-naranja, esas estrellas bruscas: ¡he aquí la confusión, he aquí los arcos iris!
- 8) "Alabanza a la Inmortalidad de Jesús". Amplio solo de violín, hace juego con el solo de violonchelo del quinto movimiento. ¿Por qué esta segunda alabanza? Se dirige más especialmente al segundo aspecto de Jesús, a Jesús-Hombre, al Verbo encarnado, resucitado inmortal para comunicarnos su vida. Es toda amor. Su lenta subida hacia el extremo del registro agudo, es la ascensión del hombre hacia su Dios, del hijo de Dios hacia su Padre, de la criatura divinizada hacia el Paraíso.<sup>26</sup>

Comentarios sumamente útiles, pues reflejan no sólo la riqueza de imágenes que alimentaron la imaginación creadora de Messiaen, sino también algunas de las técnicas mediante las cuales encuentran su correspondencia en el mundo de los sonidos y, por consiguiente, en la percepción del oyente.

### Una síntesis original

En el capítulo I de su tratado *Técnica de mi lenguaje musical* escribe Messiaen las siguientes palabras, que orientarán nuestras reflexiones en esta parte de nuestro estudio:

No rechazaremos las viejas reglas de la armonía y de la forma: recordémoslas constantemente, ya para observarlas, ya para ampliarlas, o bien para añadirles otras aún más antiguas (las del canto llano y de la rítmica hindú) o más recientes (las que sugieren Debussy y toda la música contemporánea).<sup>27</sup>

Y ante la obra de Messiaen, estamos en presencia de un lenguaje firmemente enraizado en la tradición -muy especialmente en la tradición musical francesa-, pero profundamente original y que incorpora tanto elementos orientales como recursos y materiales procedentes de toda la historia de la música, incluidas las más recientes técnicas. Examinemos, desde este particular punto de vista, algunos de los aspectos melódicos, armónicos, formales y rítmicos del *Cuarteto para el fin del Tiempo*.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Olivier Messiaen, "Prefacio" a la partitura del *Cuarteto* (véase la nt. 1); págs. I-II.

<sup>27</sup> Olivier Messiaen, *Técnica de mon langage musical*. París, Leduc, 1944; vol. I, pág. 5.

<sup>28</sup> No pretendemos ofrecer en este trabajo un análisis exhaustivo del *Cuarteto*, sino estudiar algunas cuestiones desde una perspectiva diferente y explorar posibles nuevas vías de investigación. Para un acercamiento más global a esta obra, recomendamos la obra de Anthony Pople *Messiaen: Quatuor pour la fin du Temps*. Cambridge, Cambridge University Press, col. "Cambridge Music Handbooks", 1998. Sobre "Liturgia de cristal", véase el excelente análisis publicado por Alain Louvier, "Quatuor pour la fin du Temps, 1<sup>er</sup> mouvement: Liturgie de cristal (1941)", en *Musique langage vivant* 3. París, Zurluh, 1998; págs. 113-130.



Modelos melódicos

Messiaen comienza el capítulo VIII de *Técnica de mi lenguaje musical* declarando:

Ante todo, la melodía. Siendo el elemento más noble de la música, la melodía ha de ser el principal objeto de nuestra investigación.<sup>29</sup>

Al considerar qué ejemplos podrían ser pertinentes para estudiar cómo las “investigaciones” melódicas de Messiaen le permiten incorporar el pasado al presente, hemos pensado que sería interesante reflexionar sobre el concepto de “contorno melódico”, técnica que le permite utilizar un material musical perteneciente a la historia e integrarlo de manera imperceptible a su propio discurso. Entre los “contornos melódicos amados”<sup>30</sup> por el compositor, dos, extraídos de sendas obras de Mussorgsky y de Grieg, están relacionados con el *Cuarteto para el fin del Tiempo*.<sup>31</sup> El primero, es un breve diseño de cinco notas precedente del “Prólogo” de *Boris Godunov*:

Mussorgsky, *Boris Godunov*, Cuadro I; primeros compases del “Prólogo”.

Ejemplo 1



Comparémoslo con las cinco primeras notas del “Abismo de los pájaros”:<sup>32</sup>

Ejemplo 2



Comparación de contornos melódicos: cc. 4-5 del “Prólogo” de *Boris Godunov*; cc. 1-2 del “Abismo de los pájaros”.

Observamos que Messiaen alarga mucho la duración de la primera nota y transforma la tercera menor en mayor (= cuarta disminuida). Así, el motivo adquiere tensión y alcanza el *si b*

<sup>29</sup> *Ibid.*, pág. 23.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Véase *ibid.*, vol. I, págs. 23-24, y vol. II, págs. 13-14.

<sup>32</sup> Hemos transportado el diseño de Mussorgsky a la tercera menor superior para clarificar su comparación con el diseño de clarinete de Messiaen que hemos escrito en sonidos reales.

que se resuelve efectuando un salto de quinta disminuida descendente. Este intervalo es uno de los preferidos de Messiaen y, siguiendo las explicaciones que da acerca de sus intervalos predilectos y de la cuarta aumentada añadida,<sup>33</sup> podemos considerar que el *mi* es la resolución del *si $\flat$* , puesto que *si $\flat$*  (= *la $\sharp$* ) es el sonido 11 de la serie armónica de la fundamental *mi*, y tiende a resolverse en éste.

El segundo ejemplo es un extracto de la “*Canción de Solveig*” de *Peer Gynt* de Grieg (Acto III, núm. 11, y Acto IV, núm. 18). Messiaen fija su atención en el segundo periodo de la frase de introducción que tocan los violines y las violas:

Grieg, *Peer Gynt*, Acto III, núm. 11 “*Canción de Solveig*”; cc. 3-4.

Ejemplo 3

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. There are slurs and accents under the notes. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The second measure is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. A box highlights the second measure.

Examinemos cómo utiliza el compositor este perfil melódico:<sup>34</sup>

Ejemplo 4

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Grieg' and the bottom staff is labeled 'Messiaen'. Both staves show a melodic line in treble clef with a key signature of one flat. The Grieg staff has a melodic contour that starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The Messiaen staff has a similar contour but with different intervals and dynamics. Vertical dashed lines connect the notes between the two staves to show the comparison.

Comparación de contornos melódicos: cc. 3-4 de la “*Canción de Solveig*”; c. 11 del “*Abismo de los pájaros*”.

En este caso, suprime la primera nota del “contorno” de Grieg, conserva las dos siguientes y transforma todas las demás. Estas modificaciones amplían el ámbito del diseño y permiten la caída melódica de séptima mayor, seguida de otra de cuarta aumentada. Los dos “contornos” empiezan y acaban con la misma nota pero, desde el punto de vista armónico, la figura melódica de Grieg se queda suspendida en la dominante, mientras que la frase de Messiaen, escrita en modo 2, segunda transposición,<sup>35</sup> seguirá descendiendo cromáticamente para elevarse de nuevo a continuación y alcanzar su cumbre.

Llama mucho la atención esta presencia de Mussorgsky y de Grieg en Messiaen, y tanto más cuanto que el propio autor nos desvela sus modelos. En efecto, es tal la sutileza con la que trata estos breves elementos tomados en préstamo, que no hubiésemos podido detectar su presencia sin la ayuda del compositor. Al revelarnos sus fuentes, Messiaen asume la herencia musical de la que es deudor y nos demuestra que en arte el pasado siempre puede fecun-

<sup>33</sup> Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, op. cit.; vol. I, págs. 23 y 40, y vol. II, págs. 13 y 33.

<sup>34</sup> Hemos transportado el ejemplo de Grieg a la cuarta disminuida superior, y escrito el de Messiaen en sonidos reales.

<sup>35</sup> Examinamos más adelante las propiedades de los modos de transposiciones limitadas de Messiaen.

dar el presente, y que lo importante no es la procedencia de los materiales, sino la transmutación a la que los somete el creador. En nuestra opinión, las referencias de Messiaen a la historia no son ni nostalgia, ni juego, ni, desde luego, recursos para paliar una eventual ausencia de inspiración. Se trata de una forma muy elaborada de intertextualidad que recoge la esencia de la historia y la integra con naturalidad a su propio lenguaje. La gran frase inicial del “*Abismo de los pájaros*” (cc. 1-12), que contiene sonoridades reelaboradas de Mussorgsky y de Grieg, es un bello ejemplo de música del siglo XX, plenamente original, tras la cual laten resonancias del pasado.

“*Nuestros pequeños servidores de la inmaterial alegría*”

El capítulo IX de *Técnica de mi lenguaje musical*, íntegramente dedicado al “*Canto de los pájaros*”, se abre con un consejo de Paul Dukas, quien fuera profesor de Composición de Messiaen en el Conservatorio de París:

Escuchad a los pájaros: son grandes maestros.<sup>36</sup>

En realidad, Messiaen ya transcribía cantos de pájaros desde su adolescencia, pero no los incorporaría a su obra hasta el *Cuarteto para el fin del Tiempo*,<sup>37</sup> y no comenzaría a formarse como ornitólogo de campo<sup>38</sup> hasta los últimos años de la década de 1940. En el *Cuarteto*, los cantos de pájaros aparecen principalmente en “*Liturgia de cristal*” (en el clarinete y en el violín) y en “*Abismo de los pájaros*” (clarinete solo), y se distinguen ecos de la melodía del clarinete de “*Liturgia de cristal*” en la “*Vocalización, para el Ángel que anuncia el fin del Tiempo*” y en el “*Intermedio*”.

En el *Cuarteto*, Messiaen no persigue plasmar con precisión los cantos de pájaros, como lo hará, por ejemplo, en su *Catalogue d'oiseaux* [Catálogo de pájaros] (1956-1958) para piano.<sup>39</sup> De hecho, en su comentario a “*Liturgia de cristal*”, citado más arriba, habla de

<sup>36</sup> Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, op. cit.; vol. I, pág. 27. Ya había citado Messiaen este consejo de Dukas en 1936, relacionándolo con uno de los temas de la ópera *Ariane y Barbazul*, que designa como tema de “la Luz” y del que dice más lejos en el mismo escrito: “Los instrumentos de viento madera retoman ‘la Luz’. La gorjean en fusas, como pájaros locos de alegría” (Olivier Messiaen, “*Ariane et Barbe-Bleue*”, *La Revue Musicale*, número especial dedicado a Paul Dukas, año 17, tomo I, n° 166; mayo-junio de 1936, págs. 83-84).

<sup>37</sup> Recordemos, sin embargo, que “*La Colombe*” [“La paloma”], primero de los *Préludes* [Preludios] para piano (1928-1929), es ya una primera evocación del mundo de los pájaros, en la que podemos percibir el suave vuelo de este ave que, por otra parte, representa al Espíritu Santo, tercera persona de la Trinidad.

<sup>38</sup> Con especialistas tales como Jacques Delamain, Jacques Penot o Robert-Daniel Etchecopar.

<sup>39</sup> No obstante, es necesario subrayar que cuando hablamos de “plasmar con precisión” no estamos sugiriendo que estemos ante un simple catálogo ornitológico o que se trate de una mera manifestación de naturalismo. Messiaen traslada los cantos de pájaros a la escala de nuestra percepción, cambiando los intervalos microtónicos por

la improvisación de “un mirlo o de un ruiseñor solista”. En este caso concreto, es evidente que el compositor ha utilizado libremente los recuerdos de cantos de pájaros almacenados en las profundidades de su memoria como un material compositivo y poético, y como una reserva de “contornos melódicos”.<sup>40</sup> Veamos los primeros compases de la parte de clarinete de “Liturgia de cristal”, “melodía tan caprichosa, [...] especialmente típica del *estilo pájaro*”.<sup>41</sup>

Messiaen, *Cuarteto para el fin del Tiempo*. “Liturgia de cristal”, cc. 1-4; parte de clarinete.

Ejemplo 5

Si nos fijamos en la línea de alturas,<sup>42</sup> constatamos el empleo frecuente del intervalo preferido de Messiaen, la cuarta aumentada (en este caso su enarmonía la quinta disminuida), que aparece seis veces, así como de los intervalos de segunda menor (ocho veces) y de su inversión, la séptima mayor (tres veces). La melodía, de gran flexibilidad, con sus alternancias de movimientos ascendentes y descendentes y de movimientos conjuntos y de saltos de tritono o séptima mayor, y su constante fluctuación rítmica, tiene una apariencia atonal. Sin embargo, la presencia de las notas *si<sup>b</sup>*, *re* y *fa* indica un claro substrato tonal, sugerido incluso por la armadura. Así, por ejemplo, el primer compás contiene, desplegado melódicamente, un acorde perfecto mayor de tónica en si bemol mayor, siendo el *sol<sup>b</sup>* una bordadura superior alterada del *fa*. Por otra parte, en el piano, el bajo de los 12 primeros acordes de la sucesión de 29 que a modo de ostinato rítmico-armónico se repetirá a lo largo de la pieza, es un *fa*, nota que podemos considerar como una dominante de si bemol mayor, y con la que comienza y termina el pasaje de clarinete que hemos analizado. Estamos, pues, ante un híbrido perfectamente conseguido de música atonal, caracterizada por el empleo de intervalos disonantes y la sucesión de pequeñas células melódico-rítmicas, y de música tonal, caracterizada por la presencia de las notas de la tríada mayor, si bien evita Messiaen la gravitación tonal.

semitonos –y ampliando proporcionalmente los demás–, bajando cada nota una o varias octavas –hasta cuatro–, reduciendo las velocidades de interpretación, dotando cada nota de un acorde que imite el timbre de la nota cantada por el pájaro, reconstruyendo mediante el contrapunto las superposiciones de cantos de pájaros de diferentes especies, y, sobre todo, recreando con intensa poesía los instantes de la naturaleza –con su ambiente, sus aromas y sus colores– en los que ha recogido los cantos de pájaros.

<sup>40</sup> Olivier Messiaen, *Técnica de mon lenguaje musical*, op. cit.; vol. I, pág. 27: “Sus contornos melódicos, sobre todo los de los mirlos, superan en fantasía a la imaginación humana”.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Hemos escrito el ejemplo que comentamos en sonidos reales.

Terminaremos este apartado diciendo que si los cantos de pájaros no son todavía un elemento esencial del lenguaje musical de Messiaen en la época en la que compone el *Cuarteto*, el papel de estos “pequeños servidores de la inmaterial alegría”<sup>43</sup> es ya el de ser “cantores de lo indecible” según la bella expresión de Jean-Rodolphe Kars.<sup>44</sup> Aquí vemos cuánta relación tiene la espiritualidad de Messiaen con el espíritu franciscano, porque

[...] la religión no ha elevado una barrera entre la tierra y él, sino que ha transformado su visión de la tierra y de todas las criaturas, enseñándole la manera de amarlas y de hacer de ellas una fuente inefable de alegría.<sup>45</sup>

“Ubicuidad tonal”

A propósito del lenguaje musical del *Cuarteto para el fin del Tiempo*,<sup>46</sup> precisa Messiaen:

Unos modos, que realizan melódica y armónicamente una especie de ubicuidad tonal, aproximan al oyente a la eternidad en el espacio o infinito.<sup>46</sup>

Este uso del vocablo “ubicuidad”, que designa fundamentalmente el carácter de Dios que está al mismo tiempo en todas partes, pone de relieve la dimensión de músico-teólogo de nuestro compositor y constituye una pista valiosa para acercarse al funcionamiento de sus modos de transposiciones limitadas. Examinemos desde esta perspectiva las propiedades del segundo modo de transposiciones limitadas,<sup>47</sup> uno de los más queridos por Messiaen,<sup>48</sup> y que utiliza, en mayor o menor medida, en los ocho movimientos de su *Cuarteto*.

La simetría es el primer atributo del modo 2 y de los otros seis modos de Messiaen, y, como corolario de dicha simetría, su número limitado de transposiciones:

<sup>43</sup> Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, op. cit.; vol. I, pág. 27.

<sup>44</sup> Jean-Rodolphe Kars, “Spiritualité de l’œuvre d’orgue de Messiaen”, en Olivier Messiaen, *homme de foi. Regard sur son œuvre d’orgue*, op. cit.; pág. 74.

<sup>45</sup> Agostino Gemelli, *Le message de Saint François d’Assise au monde moderne*, trad. del italiano por Ph. Mazoyer. París, Lethielleux, 1935; pág. 24.

<sup>46</sup> Olivier Messiaen, “Prefacio” a la partitura del *Cuarteto* (véase la nt. 1); pág. I.

<sup>47</sup> El propio Messiaen expone con claridad el funcionamiento de sus modos de transposiciones limitadas en el capítulo XVI de *Technique de mon langage musical* (vol. I, págs. 51-56, y vol. II, págs. 50-58). En este apartado ahondaremos en algunas de las características del modo 2, tales como su cualidad de ubicuo y su relación con la armonía tonal.

<sup>48</sup> Ya emplea Messiaen el modo 2, en un contexto tonal de mi mayor, en el primero de sus Preludios para piano, “La paloma” (véase la nt. 37).

Las tres transposiciones del modo 2 de Messiaen.

*Ejemplo 6*

Vemos que el modo 2 se divide en cuatro grupos de tres notas de idéntica estructura interválica –un semitono seguido de un tono–, y que la última nota de cada grupo es a su vez la primera del grupo siguiente. Este modo sólo posee tres transposiciones, puesto que la escala que comienza por el *mi*<sup>b</sup> incluye las mismas notas que la que empieza con el *do*, y así sucesivamente. Por otra parte, Messiaen señala que el “modo 2 es transportable tres veces, como el acorde de séptima disminuida”,<sup>49</sup> y el acorde que contiene todas las notas del modo es una superposición de dos acordes de séptima disminuida.<sup>50</sup> Lo interesante de estos datos es que atestiguan que aquí también se entrecruzan el pasado y el presente, lo modal y lo tonal. En efecto, si comparamos en detalle el funcionamiento del modo 2 con el del acorde de séptima disminuida, constatamos las siguientes similitudes de naturaleza “ubicua”:

- El modo 2 está compuesto de cuatro grupos de tres notas cuya estructura es idéntica; sólo puede transportarse tres veces, y entre las primeras notas de cada grupo –por ejemplo, en modo 2, primera transposición, *do-mi<sup>b</sup>-fa<sup>#</sup>-la-* existe un intervalo de tercera menor, lo que significa que el modo incluye, melódicamente, la sonoridad de un acorde de séptima disminuida.

- El acorde de séptima disminuida está formado sólo con terceras menores, por lo que todas sus inversiones tienen la misma estructura. Por otra parte, sólo existen tres acordes diferentes de séptima disminuida, pudiendo pertenecer cada uno de ellos a cuatro tonalidades diferentes y a sus equivalente enarmónicos, en modo mayor como en modo menor.

Messiaen armoniza el modo 2 con los siguientes acordes:

Armonización del modo 2 de Messiaen.

*Ejemplo 7*

<sup>49</sup> Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, op. cit.; vol. I, pág. 52.

<sup>50</sup> *Ibid.*, vol. I, pág. 53, y vol. II, pág. 50.

El primer aspecto importante de notar es que sólo existen dos tipos de acordes que, alternándose, armonizan todas las notas del modo: un acorde de cuarta y sexta con cuarta aumentada añadida seguido de un acorde de séptima de dominante con sexta añadida.<sup>51</sup> Esta sucesión de acordes clasificados –pero enriquecidos con un nota añadida y desprovistos de función tonal– resulta de la superposición del modo 2, primera transposición, consigo mismo, pues cada línea melódica parte de un grado del modo: de abajo arriba, sexto, primero, cuarto y quinto. Llama también nuestra atención que el modo esté “en la atmósfera de varias tonalidades a la vez, sin politonalidad, teniendo libertad el compositor para dar el predominio a una de esas tonalidades o dejar una impresión tonal flotante”.<sup>52</sup> Así, en el modo 2, esta vaguedad tonal permite que cualquiera de los cuatro acordes de cuarta y sexta que lo armonizan pueda ser temporalmente un centro tonal, si bien la tensión moderada de este acorde genera poca gravitación. El propio Messiaen da como ejemplo los 12 primeros compases de “*Confusión de arcos iris, para el Ángel que anuncia el fin del Tiempo*”, escritos en modo 2, primera transposición, en los que se producen tres descansos sobre sendos acordes de cuarta y sexta que evocan las tonalidades de la mayor, fa sostenido mayor y mi bemol mayor (en los cc. 3, 6 y 11).<sup>53</sup> En este mismo modo, los acordes de cuarta y sexta armonizan la primera nota de cada grupo simétrico, es decir, de nuevo, las notas *do-mi<sup>b</sup>-fa<sup>#</sup>-la* que forman un acorde de séptima disminuida. A propósito de la relación del modo 2 con este acorde, tantas veces citado en este apartado, quisiéramos recalcar que antes de que lo hicieran Rimsky-Korsakov, Scriabin, Stravinsky o Ravel, ya había utilizado Liszt el modo 2 –como ha puesto en evidencia Serge Gut<sup>54</sup> y lo había armonizado, precisamente, con acordes de séptima disminuida. Se observará en el ejemplo que sigue, extraído de la Sonata en si menor para piano, que tenemos en la parte superior todas las notas del modo 2, primera transposición, en movimiento ascendente y partiendo del *la*.<sup>55</sup> Liszt lo armoniza tonalmente como lo demuestra la única armonía real de este pasaje: un acorde de novena de dominante menor sin fundamental, es decir el acorde de séptima disminuida *mi-sol-si<sup>b</sup>-re<sup>b</sup>* que desempeña la función de dominante de fa menor. Así, la sucesión de acordes de séptima disminuida sobre pedal *re<sup>b</sup>* puede explicarse como encadenamiento de las inversiones de dicho acorde, con sus respectivas cuádruples apoyaturas.

<sup>51</sup> Se trata, claro está, de los acordes fundamentales del modo, los que le dan su color armónico. Es obvio que al utilizarlos en una composición, Messiaen los dispone y enriquece de mil maneras.

<sup>52</sup> Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, op. cit.; vol. I, pág. 51.

<sup>53</sup> *Ibid.*, vol. I, pág. 57, y vol. II, pág. 54.

<sup>54</sup> Serge Gut, *Le groupe Jeune France*, op. cit.; pág. 84. Con relación a este tema, el profesor Gut remite (págs. 84-85, nt. 10) a su libro *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*. París, Klincksieck, 1975; pág. 257.

<sup>55</sup> Podemos considerar que las dos últimas notas están invertidas, pues el *la* es apoyatura superior del *sol*.

Liszt, Sonata en si menor; cc. 309-310.

Ejemplo 8



Por todo lo anterior, vemos que el funcionamiento del modo 2 muestra perfectamente cómo Messiaen concilia la tradición y la vanguardia, y su voluntad de alcanzar “esa especie de ‘arco iris teológico’ que trata de ser el lenguaje musical cuya edificación y cuya teoría buscamos”.<sup>56</sup>

Estudemos ahora cómo construye nuestro músico sus visiones interiores, es decir, en qué formas musicales las vierte.

#### *Formas históricas trasladadas al presente*

A lo largo de su trayectoria creativa, Messiaen renunciará progresivamente al empleo de los moldes formales tradicionales, si bien nunca abandonará “el principio eterno del desarrollo, porque no es concebible, ni el de la variación, que también es eterno”,<sup>57</sup> y llegará a elaborar formas musicales muy novedosas, directamente inspiradas en la naturaleza, como su *Catálogo de pájaros*, en el que reproduce “de forma condensada el curso vivo de las horas del día y de la noche”.<sup>58</sup> En el *Cuarteto para el fin del Tiempo*, cuya forma global en ocho movimientos responde al simbolismo numérico –“Siete es el número perfecto, la creación en seis días santificada por el sábado divino; el siete de este descanso se prolonga en la eternidad y se convierte en el ocho de la luz indefectible, de la paz inalterable”–,<sup>59</sup> Messiaen sigue utilizando esquemas formales tradicionales, pero conjuga esta mirada hacia el pasado con la búsqueda de nuevas formulaciones como queda reflejado en la siguiente tabla, en la que hemos incluido el timbre, pues éste es un parámetro esencial en la percepción de una obra en la que cada movimiento tiene su color específico:

<sup>56</sup> Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, op. cit.; vol. I, pág. 13.

<sup>57</sup> Claude Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, op. cit.; pág. 136.

<sup>58</sup> *Ibid.*, pág. 137.

<sup>59</sup> Olivier Messiaen, “Prefacio” a la partitura del *Cuarteto* (véase la nt. 1); pág. I.



- I. *"Liturgia de cristal"*  
 Violín, clarinete, violonchelo y piano.  
 Forma: Forma polifónica. Superposición de cuatro discursos totalmente autónomos: cantos de pájaros en el violín y el clarinete, ostinato melódico-rítmico en el violonchelo, y ostinato rítmico-armónico en el piano.  
 El ostinato del violonchelo consta de cinco notas y de quince duraciones (se repite idéntico cada quince notas). El ostinato de piano consta de 29 acordes diferentes y de 17 duraciones (no se repite nunca idéntico en todo el movimiento).
- II. *"Vocalización, para el Ángel que anuncia el fin del Tiempo"*  
 Violín, clarinete, violonchelo y piano (el clarinete interviene sólo en la Introducción y en la Coda).  
 Forma: Introducción-A-A'-Coda  
 En la Introducción, además del canto de pájaro del clarinete del núm. I, aparecen los elementos siguientes: un motivo (c. 1) que será el germen del Tema II del núm. VII; un diseño melódico de clarinete (c. 2) que será reutilizado en los núms. III, IV y VII; un elemento temático tocado por el violín y el violonchelo (cc. 3-5) que contiene todas las notas de la melodía de los 6 primeros compases de la parte central de este movimiento; una escala ascendente seguida de trinos (cc. 12-16) que reaparecerá en el núm. VI (cc. 87-93).
- III. *"Abismo de los pájaros"*  
 Clarinete solo.  
 Forma: A-B (a-b-a')-C-A'-C'-Coda  
 Reaparece el diseño melódico de clarinete del núm. II.  
 Las secciones C y C' reutilizan las primeras notas de A con cambios de registro.
- IV. *"Intermedio"*  
 Violín, clarinete y violonchelo.  
 Forma: A-B-A'-Coda  
 Reaparecen el diseño melódico de clarinete del núm. II y el canto de pájaro del clarinete del núm. I. Se anticipan los primeros compases del núm. VI (cc. 42-50).
- V. *"Alabanza a la Eternidad de Jesús"*  
 Violonchelo y piano.  
 Forma: A-B-A'  
 Gran frase definida como "frase lied" por Messiaen: tema - periodo intermedio - periodo conclusivo.
- VI. *"Danza del furor, para las siete trompetas"*  
 Todos tocan la misma música: violín, clarinete y parte superior del piano al unísono; violonchelo y parte inferior del piano a la octava inferior.  
 Forma: A-B-A'-Coda  
 Reparación transformada (cc. 87-93) de la escala ascendente seguida de trinos del núm. II.
- VII. *"Confusión de arcos iris, para el Ángel que anuncia el fin del Tiempo"*  
 Violín, clarinete, violonchelo y piano.  
 Forma: Exposición del Tema I-Exposición del Tema II-Variación núm. 1 sobre el Tema I-Trabajo temático sobre el Tema II-Variación núm. 2 sobre el tema I-Intenso trabajo temático sobre los Temas I y II-Variación núm. 3 sobre el tema I-Coda.  
 El Tema II (cc. 13-14) procede del motivo inicial (c. 1) del núm. II.  
 En el trabajo temático sobre el Tema II, reaparecen en el piano los racimos de acordes de la parte central (A-A') del núm. II.  
 En el trabajo temático sobre los Temas I y II, reaparecen además elementos de los movimientos II y VI, y Messiaen utiliza técnicas tan variadas como la fragmentación, la variación, la superposición de elementos temáticos y la imitación.
- VIII. *"Alabanza a la Inmortalidad de Jesús"*  
 Violín y piano.  
 Forma: Tema-Comentario I/Tema-Comentario II.  
 Gran frase definida como "frase binaria" por Messiaen.

A la luz de los datos contenidos en el cuadro adjunto y de nuestro pormenorizado estudio de la partitura, quisiéramos subrayar los siguientes puntos:

- La forma global del *Cuarteto para el fin del Tiempo*, en ocho movimientos, determinada, como ya hemos comentado, por razones de índole simbólica y religiosa, posee una característica destacable: sus dos movimientos extremos, "*Liturgia de cristal*" y "*Alabanza a la Inmortalidad de Jesús*", son lentos,<sup>60</sup> y no rápidos como es habitual en este tipo de obras. Esta arquitectura ha sido originada, a nuestro parecer, por el contenido espiritual de la obra, que comienza en "el silencio armonioso del cielo"<sup>61</sup> y termina en el Paraíso: "Su lenta subida hacia el extremo del registro agudo, es la ascensión del hombre hacia su Dios, del hijo de Dios hacia su Padre, de la criatura divinizada hacia el Paraíso".<sup>62</sup> Así, pues, el último movimiento, "Extremadamente lento y tierno, extático", no aparece como la brillante apoteosis de todo lo anteriormente acontecido, sino como la dulce e inefable armonía de la entrada en la eternidad del Paraíso. El hecho de que el séptimo movimiento, "*Confusión de arcos iris, para el Ángel que anuncia el fin del Tiempo*", hubiese podido desempeñar perfectamente la función de clímax de la obra, refuerza el carácter de sobrenatural belleza del último movimiento. Declaraba Mahler en 1896:

En el Adagio todo se resuelve en la paz y en el ser. [...] he terminado mi Segunda y mi Tercera [Sinfonías], sin saber por qué en un principio, con Adagios que son la más elevada forma de música.<sup>63</sup>

- El empleo de procedimientos cíclicos tales como la utilización de motivos, diseños y figuras que circulan a través de la obra, o que anuncian los temas que van a venir, refuerza la cohesión y la unidad de una partitura en la que se evocan atmósferas muy diversas, y, a la vez, mediante estos recuerdos y anticipaciones, el compositor juega con la memoria del oyente.

- La utilización de moldes formales tradicionales -salvo en el primer movimiento- implica, incluso en este contexto modal, una polarización que permita "cerrar" armónicamente estas configuraciones formales. Veamos tres casos diferentes. En el primer ejemplo, reproducimos los últimos compases de "*Liturgia de cristal*", pieza muy peculiar puesto que su forma nace de la superposición de cuatro discursos diferentes, de los que dos se repiten periódicamente, y de las constantes transformaciones verticales ocasionadas por su progresivo desfase:

<sup>60</sup> Consideramos que "*Liturgia de cristal*" es un movimiento lento por su carácter espiritual y etéreo, y por su tempo, "Bien moderado, en armoniosa polvareda", cuya indicación metronómica es: ♩ = 54.

<sup>61</sup> Olivier Messiaen, "Prefacio" a la partitura del *Cuarteto* (véase la nt. 1); pág. I.

<sup>62</sup> *Ibid.*, pág. II.

<sup>63</sup> Citado en: Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler. Chronique d'une vie*, vol. I: *Vers la gloire 1860-1900*. París, Fayard, 1979; págs. 576-577.

Ejemplo 9

Messiaen, *Cuarteto para el fin del Tiempo*, "Liturgia de cristal"; 3 últimos compases.

Es interesante analizar de qué modo Messiaen logra interrumpir de manera coherente y altamente artística el desarrollo de una pieza basada en la superposición de dos ostinatos. Observamos que, mediante silencios en las partes de violín y clarinete -los cantos de pájaros-, rarifica la materia musical y crea una atmósfera evanescente. Por otra parte, el ostinato del violonchelo *do-mi-re-fa#-si-b*, escrito en modo 1,<sup>64</sup> se detiene en su cuarta nota y el ostinato del piano se inmoviliza en el acorde núm. 23, un acorde de cuarta y sexta con cuarta aumentada y sexta mayor añadidas, que pertenece al modo 2, segunda transposición. El último compás permite acercarse a algunos de los mecanismos que permiten modular de un modo a otro o de un modo a sí mismo: el encadenamiento del acorde 21, en modo 3, tercera transposición, con el acorde 22, en modo 2, tercera transposición, se realiza mediante el tradicional procedimiento de las notas comunes -existen cinco notas comunes entre estos dos modos, y tres entre los acordes 21 y 22-; el encadenamiento del acorde 22 con el 23, en modo 2, segunda transposición, se efectúa mediante un deslizamiento cromático. Nótese que las tres últimas notas del clarinete pertenecen, como el acorde 20, al modo 3, tercera transposición, y que las tres últimas notas del violín pertenecen al modo 2, segunda transposición, como el acorde 23. Así, tenemos una impresión de unidad y reposo que ni siquiera turba el armónico *fa#* del violonchelo que se prolonga hasta el final.

En el ejemplo siguiente, vemos cómo Messiaen mezcla la modalidad con la tonalidad y logra sugerir una sensación cadencial:

<sup>64</sup> Es decir, la escala de tonos enteros.

Ejemplo 10

Messiaen, *Cuarteto para el fin del Tiempo*, "Alabanza a la Eternidad de Jesús"; 5 últimos compases.

En estos últimos compases del periodo conclusivo del quinto movimiento, escritos en modo 2, quinta transposición (idéntica a la segunda), vemos que después de dos compases sobre la cuarta y sexta de mi mayor, el violín interpreta un diseño melódico ascendente de séptima disminuida mientras que el piano efectúa un movimiento descendente por grados conjuntos, resolviendo ambos en un acorde perfecto de tónica de mi mayor.<sup>65</sup>

En el tercer ejemplo, la mezcla modal-tonal y la sensación cadencial son más evidentes aún:

Ejemplo 11

Messiaen, *Cuarteto para el fin del Tiempo*, "Intermedio"; 6 últimos compases.


<sup>65</sup> Señalemos que tanto el acorde de séptima disminuida como el acorde perfecto mayor están incluidos en las notas del modo 2.

En este movimiento, como en el quinto, la parte final, escrita en modo 2, quinta transposición (idéntica a la segunda), resuelve en el acorde perfecto mayor de tónica de mi mayor con el que comienzan los seis compases de Coda que reproducimos (ejemplo 11). Obsérvese que las notas alteradas de los trinos pertenecen al modo 2 y que en el último compás la sucesión en el Bajo de los grados V y I sugiere una muy tradicional cadencia perfecta, pero el acorde más significativo, el de dominante, sólo está representado por el bajo *si*.<sup>66</sup>

*Un sincretismo musical*

Del mismo modo que añade o quita notas a los acordes, Messiaen añade o quita valores a los ritmos: se trata de los ritmos aumentados o disminuidos, y de los valores añadidos o suprimidos. Así, retoma viejos procedimientos contrapuntísticos, como la aumentación y la disminución proporcionales aplicadas a un tema, ampliándolos con técnicas rítmicas como la adición de un tercio o del triple de los valores, la reducción de un quinto o de un tercio de los valores,<sup>67</sup> o como el valor añadido o suprimido. La música hindú, de la que ha escrito que “ciertamente es la que más lejos ha ido en el orden rítmico, y especialmente en el aspecto cuantitativo (combinaciones de duraciones largas y breves)”,<sup>68</sup> le ha inspirado a Messiaen el principio del valor añadido según el cual “todo ritmo simple puede complicarse mediante la adición de una duración breve o valor añadido”.<sup>69</sup> La primera parte de la “*Danza del furor, para las siete trompetas*” (letras A a F) ilustra perfectamente el empleo de este procedimiento que aporta flexibilidad y sutileza a la línea melódica:

Messiaen, *Cuarteto para el fin del Tiempo*, “*Danza del furor, para las siete trompetas*”; 4 primeros compases.

Ejemplo 12a 

En los tres primeros compases, los valores añadidos son las semicorcheas, y en el cuarto compás es el puntillo añadido a la corchea. Obsérvese, además, que los grupos que incluyen valores añadidos tienen una duración global de cinco semicorcheas. Esta predilección por

<sup>66</sup> Existe un caso parecido en los dos últimos compases de “*La terrasse des audiences du clair de lune*” [“La terraza de las audiencias del claro de luna”], núm. VII del segundo libro de Preludios para piano de Debussy.

<sup>67</sup> Messiaen ofrece un cuadro con siete formas de aumentación de un ritmo, y siete de disminución, en *Technique de mon langage musical*, op. cit.; vol. II, pág. 3.

<sup>68</sup> Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949-1992) en Sept Tomes*, op. cit.; t. I, pág. 258.

<sup>69</sup> *Ibid.*, pág. 266.

los números primos –en los compases siguientes los valores añadidos generarán grupos cuya duración global es de 7, 11, 13 semicorcheas– tiene también su raíz en la rítmica hindú:

Sabemos que los números primos son números enteros que no tienen más divisor que ellos mismos y la unidad [...]. Esta imposibilidad les otorga una especie de potencia muy efectiva en el ámbito del ritmo. Encontramos en los hindúes ritmos basados en los números 5 [...], 7, 11, todos números primos.<sup>70</sup>

En la primera parte de la Coda, reaparecen estos cuatro compases transformados en nueve:

Messiaen, *Cuarteto para el fin del Tiempo*, “Danza del furor, para las siete trompetas”; los 9 cc. de la letra O.

Ejemplo 12b

Presque lent, terrible et puissant ♩ = 76 c.m.v.

Este ejemplo es interesante porque la aumentación rítmica es exacta en algunos compases (los tres últimos, por ejemplo) e inexacta en otros, y porque la melodía adquiere su carácter “terrible y potente” gracias a la dinámica y, sobre todo, a los impresionantes cambios de registro que demuestran que al subirlas o bajarlas una o varias octavas las notas de una melodía adquieren un valor muy distinto, y que las nuevas relaciones interválicas así creadas transforman considerablemente la propia melodía.

También se relacionan con la rítmica hindú los ritmos no retrogradables de Messiaen, uno de sus “descubrimientos preferidos”.<sup>71</sup> En efecto, este ritmo, que sigue siendo el mismo leído de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, y que ya existía en la métrica de la antigua Grecia –el ritmo crético ( - √ -)-, es la Deçî-tâla núm. 58, “*Dhenki*”<sup>72</sup> ( ♩ ♩ ♩ ) que Messiaen describe así:

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.*, t. II (1995); pág. 7.

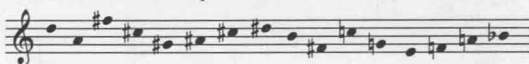
<sup>72</sup> Para todas las palabras en sánscrito, hemos conservado la transliteración usada por Messiaen.

Es sin duda muy antiguo, como todos los ritmos basados en el número 5,<sup>73</sup> número de los dedos de la mano. El *Dhenki* (lo repito con fuerza) es el más antiguo, simple y natural de los ritmos no retrogradables.<sup>74</sup>

La particularidad y gran originalidad de Messiaen es el haber demostrado la importancia filosófica, simbólica y musical de la no retrogradación,<sup>75</sup> el haber desarrollado una teoría musical en torno a los ritmos no retrogradables y el haberlos utilizado profusamente en su obra de compositor. La parte central de la “*Danza del furor, para las siete trompetas*” es un magnífico ejemplo de empleo de ritmos no retrogradables complejos, es decir compuestos de más de tres valores, y de un procedimiento que podríamos definir como variación de un diseño melódico mediante su constante reelaboración rítmica. He aquí la “serie” de 16 notas que se repetirá siete veces:

Messiaen, *Cuarteto para el fin del Tiempo*, “*Danza del furor, para las siete trompetas*”; diseño melódico de la parte central.

Ejemplo 13



Obsérvese que esta bellísima línea melódica incluye, a la vez, las doce notas de la escala cromática –sólo se repiten el *la*, el *fa*#, el *do*# y el *la*#– y tres tríadas mayores: *re-fa#-la*, *si-re#-fa#* y *do-mi-sol*. Messiaen somete sus sucesivas recurrencias a un refinado tratamiento rítmico:

Messiaen, *Cuarteto para el fin del Tiempo*, “*Danza del furor, para las siete trompetas*”; 16 primeros cc. de la parte central.

Ejemplo 14



<sup>73</sup> Messiaen se refiere al hecho de que la duración del ritmo ♩ ♪ ♩ equivale a la de cinco corcheas.

<sup>74</sup> Olivier Messiaen, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949-1992) en Sept Tomes, op. cit.*; t. I, pág. 289. Messiaen estudió a fondo la rítmica hindú en un tratado escrito en el siglo XIII por Çārngadeva, poeta, músico y teórico hindú (1210-1247), el *Samgīta-ratnākara* [Océano de la Música] que fue “una especie de biblia de la teoría musical para los autores posteriores” (Alain Daniélou, *La musique de l'Inde du Nord*, París, Buchet/Chastel, 1985; pág. 133). El libro V de dicho tratado contiene el cuadro de las 120 *Deçī-tālas* (ritmos populares de la India) que Messiaen considera como “el más extraordinario catálogo de ritmos de la historia de la música” (*Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949-1992) en Sept Tomes, op. cit.*, t. I, pág. 250).

<sup>75</sup> Recomendamos vivamente la lectura de las págs. 7-21 del tomo II del *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, en las que Messiaen reflexiona sobre los ritmos no retrogradables y su presencia en el cuerpo humano, los jardines a la francesa, la arquitectura, las vidrieras, las alas de las mariposas, las fórmulas mágicas, los palíndromos y los cuadrados mágicos.

Ejemplo 14 (cont.)

The musical score for Example 14 (cont.) consists of three staves. The first staff begins with a box labeled 'G' above it. The second staff has a box labeled 'H' above it. The third staff includes the instruction 'Pressez' above the first few notes, 'cresc. (non legato, martelé)' below the first few notes, and 'Un peu plus vif ♩ = 200 env.' above the last few notes. Dynamic markings 'f' and 'ff' are placed below the staff.

Examinando detenidamente este pasaje, vemos que encierra una gran riqueza rítmica y simbólica:

- Cada uno de los compases es un ritmo no retrogradable complejo. Por ejemplo, en el primer compás, leemos de izquierda a derecha: un grupo compuesto de una corchea con puntillo, seguida de una negra ligada a una semicorchea; un valor central común, la blanca; un grupo que es la retrogradación del primer grupo. Si retrogradamos todo el compás, obtendremos el mismo resultado. El cuarto compás es particularmente sofisticado: el valor central común, ♩ ♩ ♩, es también un ritmo no retrogradable.

- En lo relativo al simbolismo numérico, observamos una notable presencia de números primos: la "serie" de 16 notas se repite siete veces; a partir del octavo compás, Messiaen asocia a las notas de la melodía el mismo ciclo de ritmos que en los siete primeros compases, es decir que rítmicamente, y no melódicamente, este pasaje se divide en dos secciones de siete compases; todos los compases constan de 5, 7, 9 u 11 notas, todos números primos.

Cerremos este epígrafe con un ejemplo que ilustra perfectamente el sincretismo musical de Messiaen, reelaboración muy personal de la rítmica hindú:

Messiaen, *Cuarteto para el fin del Tiempo*, "Liturgia de cristal"; ostinato rítmico del piano y las tres *Deçî-tâlas* que lo componen.

Ejemplo 15

The musical notation for Example 15 shows a sequence of rhythmic patterns. Three specific patterns are circled and have arrows pointing upwards to the main sequence above. The first circled pattern contains a dotted quarter note followed by an eighth note. The second circled pattern contains a quarter note followed by a dotted quarter note. The third circled pattern contains a dotted quarter note followed by an eighth note.



Este ostinato rítmico del piano es la yuxtaposición de tres ritmos hindúes procedentes de las 120 *Deçî-tâlas* recogidas por Çârngadeva:<sup>76</sup> de izquierda a derecha, la núm. 93 “*Râgavardhana*”, la núm. 105 “*Candrakalâ*” y la núm. 88 “*Laksmîça*”. Se observará que los tres ritmos están aumentados y que la *Deçî-tâla* “*Râgavardhana*” está invertida y su blanca con puntillo descompuesta en tres negras. Así, Messiaen concilia de manera muy coherente una técnica que se remonta a la Edad Media, el isorritmo basado en la repetición en la misma voz de un modelo rítmico (“talea”) y de un modelo melódico (“color”)<sup>77</sup> cuyas extensiones no coinciden obligatoriamente, y tres *Deçî-tâlas* hindúes que amalgamadas forman el ostinato rítmico.

### Hacia la música espectral

A lo largo de las páginas anteriores hemos propuesto una lectura diferente del *Cuarteto para el fin del Tiempo* de Messiaen al objeto de ofrecer algunas pistas y reflexiones que ayuden a interpretar las relaciones entre historia y contemporaneidad que existen en dicha obra. En la última parte de este trabajo, ahondaremos en la presencia de la serie de los armónicos en el *Cuarteto* y veremos por qué podemos considerar a Messiaen como unos de los precursores de la música espectral.

#### *Sonidos armónicos*

Como primer ejemplo, comentaremos el diseño melódico interpretado por el clarinete que aparece en el segundo movimiento.<sup>78</sup> Ilustra muy bien el principio de Messiaen según el cual

[...] la armonía será siempre la ‘verdadera’, la que existe en estado latente en la melodía y de ella procede desde siempre.<sup>79</sup>

Messiaen, *Cuarteto para el fin del Tiempo*, “*Vocalización, para el Ángel que anuncia el fin del Tiempo*”; c. 2, diseño melódico del clarinete.

Ejemplo 16

<sup>76</sup> Véase la nt. 74.

<sup>77</sup> En “*Liturgia de cristal*” el modelo es rítmico-armónico, si bien la parte superior de los acordes forma una bella línea melódica.

<sup>78</sup> Lo escribimos en sonidos reales.

<sup>79</sup> Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical, op. cit.*, vol. I; pág. 5.

Aquí, Messiaen amplía el concepto de melodía armónica, pues este diseño melódico incluye no sólo las notas de un acorde de novena de dominante mayor, cuya fundamental es el *re<sup>b</sup>*, sino también una nota añadida, el *sol<sup>b</sup>*, y una apoyatura doble *sol-do* que resuelve en *fa-si<sup>b</sup>*. Veamos ahora las dos primeras reapariciones de este diseño en el tercer movimiento:<sup>80</sup>

Messiaen, *Cuarteto para el fin del Tiempo*, "Abismo de los pájaros"; cc. 17 y 19, diseños melódicos del clarinete.

Ejemplo 17

Proponemos el siguiente análisis:

Explicación armónica de las 2 variantes del diseño melódico del clarinete.

Ejemplo 18

Las dos variantes del diseño melódico del clarinete (ejemplo 17) son muy interesantes, pues las dos son despliegues melódicos de un acorde de novena de dominante mayor, que tiene como fundamental un *la*, con notas añadidas (ejemplo 18): el primer diseño es el citado acorde de novena de dominante mayor con una nota añadida, el *re*, y una apoyatura doble *re-sol<sup>#</sup>* que resuelve en *do<sup>#</sup>-fa<sup>#</sup>*, siendo el *do<sup>#</sup>* la tercera del acorde y el *fa<sup>#</sup>* la apoyatura superior del *mi*;<sup>81</sup> el segundo diseño es el mismo acorde de dominante con un *fa<sup>#</sup>* añadido y una apoyatura doble *fa-si<sup>b</sup>* que resuelve en *mi<sup>b</sup>-la<sup>b</sup>*, siendo el *mi<sup>b</sup>* la apoyatura inferior de la quinta del acorde y el *la<sup>b</sup>* la apoyatura superior de su séptima.

<sup>80</sup> Escribimos los dos diseños en notas reales.

<sup>81</sup> Messiaen analiza este mismo diseño como "arpeggio del 'acorde sobre la dominante', con apoyaturas" (*Technique de mon langage musical, op. cit.*, vol. I, pág. 27, y vol. II, pág. 17).





Ejemplo 22 (cont.)

3 Flautas  
4 Tbn. de la orquesta III  
4 Tbn. de la orquesta IV  
Ten. I  
Ten. II  
CORO  
Bajo I  
Bajo II

pe pro a-ni ma bus il - lis  
qua - rum ho - di - e  
pe pro a-ni ma bus il - lis  
qua - rum ho - di - e  
pe pro a-ni ma bus il - lis  
qua - rum ho - di - e  
pe pro a-ni ma bus il - lis  
qua - rum ho - di - e

*p* *sf* *p* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

Después de Varèse, y antes de Scelsi y Ligeti, Messiaen se planteó la importancia de explotar las propiedades acústicas del sonido. Referente a esto, “*Abismo de los pájaros*”, para clarinete solo, es un ejemplo extraordinario de premonición. En tres ocasiones se oye en esta pieza un larguísimo sonido tenido, de una duración de unos quince segundos, y en *crescendo* continuo desde un triple *pianissimo* hasta un cuádruple *fortissimo*, lo que modifica profundamente los diferentes componentes del sonido. Se trata de una prefiguración de esta exploración del interior del sonido que será el objetivo prioritario de los músicos espectrales.<sup>86</sup>

Ejemplo 23 Messiaen, *Cuarteto para el fin del Tiempo*, “*Abismo de los pájaros*”; cc. 13-14.

*ppp* *fff* *f*  
*cresc. molto*

En 1973, nace “*l’Itinéraire*” [“El Itinerario”]. Este grupo de compositores e intérpretes, reunidos en torno a Tristan Murail, se proponía “crear un espacio en el que se revelarán nuevas músicas, nuevas personalidades; un espacio de porvenir, abierto ante todo, en el que siempre se manifestará un espíritu de aventura”.<sup>87</sup> Los principales compositores de este movimiento –Gérard Grisey, Michaël Levinas, Tristan Murail y Hugues Dufourt– serán también los primeros compositores importantes de música espectral. El grupo del “*Itinerario*”, esencialmente integrado por alumnos de la clase de Composición de Olivier Messiaen en el Conservatorio de París, recibió desde el principio el apoyo del maestro, quien declaró en 1974 a Frantz Walter:

<sup>86</sup> Escribimos este ejemplo en notas reales.

<sup>87</sup> Cit. en *Ving-cinq ans de création musicale contemporaine. L’Itinéraire en temps réel*, textos reunidos y presentados por Danielle Cohen-Levinas. París, l’Harmattan, col. “*Musique et Musicologie: les Dialogues*”, 2ª ed., 1998; pág. 367.

Apoyo mucho este movimiento que se denomina *Itinerario*... Representa el porvenir...

Su tendencia: no afiliarse a ninguna de las corrientes que nos han martirizado y que han planteado tantos problemas a muchos de mis colegas. Sabe que hubo el movimiento serial que decía "fuera de mí no hay salvación", y después el movimiento aleatorio, los *collages*, las improvisaciones colectivas. Son experiencias que han sido útiles. Incluso han producido algunas obras maestras, pero parecen haber llegado a su término. Y los nuevos jóvenes músicos ya no quieren ser sus esclavos, ni atormentarse con preguntas para saber a qué escuela van a adherirse. Hacen lo que quieren, y lo que quieren hacer es algo más generoso, más sensible, e incluso -y aquí me arriesgo a utilizar un adjetivo que me siento obligado a poner entre comillas- más "bello". Ya no quieren música cerebral, abstracta, poco atractiva. Son personas sinceras, que tienen corazón, que aman la música. Creo que en esto reside la renovación.<sup>88</sup>

Reconocemos en esta declaración los mismos ideales que en 1936 condujeron a la creación del grupo "*Joven Francia*" y que tan presentes están en el *Cuarteto para el fin del Tiempo*. ■

[En el presente trabajo desarrollamos algunas de las cuestiones tratadas en el curso "*El lenguaje musical de Olivier Messiaen a la luz del Cuarteto para el fin del Tiempo*" que impartimos los días 10 y 11 de noviembre de 2001 en el marco de los *Cursos de Especialización Musical* del Aula de Música de la Universidad de Alcalá. El sábado 10 de noviembre, a las 20 horas, el grupo *TAiMAGranada* interpretó el *Cuarteto para el fin del Tiempo* ante los alumnos del curso. Dedicamos el presente artículo al Padre Jean-Rodolphe Kars, Primer Premio del Concurso Internacional de Piano "Olivier Messiaen" (edición de 1968), y uno de los mejores conocedores de la obra del maestro francés.]

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, pág. 7.