
**PROCESOS DE ELABORACIÓN Y TRANSFORMACIÓN TEMÁTICA EN EL
SAINT FRANÇOIS D'ASSISE DE OLIVIER MESSIAEN (II):
LOS TEMAS DEL ÁNGEL, EL LEPROSO,
LOS HERMANOS FRANCISCANOS Y LA NATURALEZA**

**THEMATIC DEVELOPMENT AND TRANSFORMATION PROCESSES IN
OLIVIER MESSIAEN'S SAINT FRANÇOIS D'ASSISE (II):
THE THEMES OF THE ANGEL, THE LEPER,
THE FRANCISCAN BROTHERS AND THE NATURE**

Vicent Minguet

RESUMEN

Formado por una multiplicidad excepcional de temas y motivos, el aparato musical del *Saint François d'Assise* de Messiaen refleja una coherencia extrema y una gran riqueza expresiva que convierten esta ópera en uno de los pináculos de su producción musical. La morfología y estructura de los temas de San Francisco está caracterizada por una gran movilidad. Los procesos de elaboración y transformación temática que contribuyen a esta movilidad permiten observar el contraste de estos temas en comparación con los del ángel, el leproso, los hermanos franciscanos y la naturaleza, representada aquí por los pájaros, como una amplificación constante de la gran riqueza melódica, rítmica y armónica que caracteriza musicalmente a San Francisco. En este artículo desgranamos algunas de las claves para su comprensión.

Palabras clave: Olivier Messiaen; *Saint François d'Assise*; Ópera en el siglo xx; Análisis musical; Significación musical.

* Vicent Minguet es músico y musicólogo. Doctor por la Universidad de Valencia, Master of Arts por la Universidad de Frankfurt y por la Escuela Superior de Música de Basilea. Miembro de la Academia Internacional del Ensemble Modern de Frankfurt (2010-2011) y colaborador del Ensemble Modern, de la musikFabrik de Colonia y del Klangforum Wien. Actualmente desarrolla su labor pedagógica e investigadora en el Suzuki Music Institute de Barcelona. [Nota del Director: este artículo es continuación del publicado con el mismo título en *Quodlibet*, 60, 3 (2015), pp. 77-101].

Recepción del artículo: 11.02.2016. Aceptación de su publicación: 31.03.2016.

ABSTRACT

Formed by an exceptional multiplicity of themes and motives, the musical apparatus of Messiaen's *Saint Francis of Assisi* reflects an extreme consistency and a great expressive richness, which make this work one of the pinnacles of his musical production. The morphology and structure of the musical themes associated to Saint Francis are characterized by great mobility. The processes of development and transformation that contribute to such mobility allow us to study the contrast of such themes compared to those of the angel, the leper, the Franciscan brothers and the nature, represented here by birds, as a steady amplification of the great melodic, rhythmic and harmonic musical richness showed by Saint Francis. Thus, the focal point of this paper is the study of keys to its understanding.

Keywords: Olivier Messiaen; *Saint François d'Assise*; 20th century opera; Musical analysis; Musical meaning.

INTRODUCCIÓN

En la primera entrega de este estudio sobre los procesos de elaboración y transformación temática en el marco del *Saint François d'Assise* detallábamos las características de los principales temas relacionados con San Francisco y su gran movilidad¹, una movilidad que se observa a través del estudio de sus múltiples transformaciones en el plano musical y que refleja la evolución espiritual del protagonista de la ópera. Su estudio evidenciaba, además, la significativa relación que podía establecerse entre el aparato musical y el aparato literario y dramático de la obra, sobre todo en lo que respecta a los cambios que Francisco experimenta –desde el punto de vista dramático y musical– a medida que alcanza estadios progresivamente más avanzados en su personal anátesis espiritual.

Junto a la gran movilidad de los principales temas de San Francisco, cuyo desarrollo morfológico es apreciable en su aspecto rítmico, armónico, melódico y tímbrico, encontramos toda una serie de temas y motivos mucho más estáticos. Su elaboración manifiesta una clara influencia de los temas de San Francisco. En estos últimos encuentran su origen muchos de los temas que aquí estudiamos. Al igual que los personajes a los que representan –el ángel, el leproso, los hermanos franciscanos, etc.–, estos temas apenas muestran un desarrollo morfológico comparable al de los de San Francisco. En las siguientes páginas analizaremos sus principales características. Determinaremos también la relación que cabe establecer entre cada tema y el conjunto. Todo ello, con el objeto de

¹ *Vid.* Minguet, Vicent, “Procesos de elaboración y transformación temática en el *Saint François d'Assise* de Olivier Messiaen (I): Los temas de San Francisco”, *Quodlibet*, 60, 3 (2015), pp. 77-101.

examinar su naturaleza, tanto desde el punto de vista musical como desde aquel más relacionado con la semántica que Messiaen desarrolla en el *Saint François d'Assise* mediante la articulación de seis grandes temas narrativos: la naturaleza, la verdad, la muerte, el amor, la gracia y la perfecta alegría.

I. TEMAS DEL ÁNGEL Y DEL LEPROSO

Los personajes del ángel y el leproso se encuentran inevitablemente asociados en el *Saint François d'Assise*. La aparente oposición que despliegan en el plano narrativo parece converger hacia la unidad con la cual Messiaen los presenta en la escena final de la obra, *La Mort et la Nouvelle Vie* (“La Muerte y la Vida Nueva”). La fealdad del leproso, un ser terrenal afligido por el dolor de la carne y por un tormento tanto físico como espiritual, su carácter degradante, pecaminoso y oscuro, son algunas de las claves que permiten entender la naturaleza profunda de este personaje en el plano narrativo como una inversión exacta del ángel y su pureza. El ángel encarna a un personaje sobrenatural: a través de su locución atemporal trae consigo el mensaje divino. Destaca asimismo por su excepcional belleza y por una particular condición discursiva que lo diferencia del resto de personajes desde su aparición en la tercera escena, *Le baiser au lépreux* (“El beso al leproso”). Pese a ello, nos encontramos ante una inversión aparente. Tal y como se verá en las siguientes líneas, el aparato musical se encarga de mostrar finalmente a ambos personajes como portadores del mensaje unívoco que no deja de perseguir Francisco en su personal búsqueda espiritual —una *quête* que Messiaen sitúa en el centro del plano narrativo desde el inicio de la obra—. Nos referimos al mensaje de la gracia y la perfecta alegría de la cruz², un mensaje que Messiaen presenta ya en la primera escena.

La Croix (“La Cruz”) es el título que Messiaen da a la primera escena. El mismo Francisco la menciona explícitamente en sus primeras intervenciones. Este símbolo cristiano, entendido como la unión entre el cielo y la tierra, se manifiesta en su plenitud cuando Francisco menciona estos elementos en su primera intervención, a los cuales añade un tercer elemento: *l'arbre sacré* (“el árbol sagrado”). Este árbol sagrado no sería otro que la zarza que arde, un símbolo bíblico indispensable para comprender la naturaleza de la santísima trinidad. Messiaen trabajará estas ideas narrativas a lo largo de la obra, llevándolas mucho más allá del estadio inicial de puro símbolo. La representación de los estigmas en la séptima escena, la semblanza absoluta de San Francisco con Cristo, o la referencia a su cuerpo como

² La idea de la pasión de Cristo en la cruz como punto más alto de su gloria —una pasión que conduce a la perfecta alegría, según Francisco, y que en el marco de la ópera llega finalmente con los estigmas sagrados—, junto a la contemplación del Misterio que la cruz revela al cristiano, enlaza con las ideas del teólogo suizo Hans Urs von Balthasar y su particular estética teológica, a la que nos referíamos en la primera parte de este estudio. Von Balthasar fue uno de los teólogos de referencia para Messiaen. En su obra destaca la importancia que otorga a la cruz como elemento esencial de la alegría del cristiano. Para Von Balthasar, el sufrimiento de la cruz debe entenderse y justificarse en función de esta alegría. En su libro *Die Wahrheit ist symphonisch* (1972), Von Balthasar aborda esta aparente contradicción: la comprensión de la relación que hay entre la cruz y la alegría solo puede resultar del estudio profundo del misterio mismo de la cruz. *Vid.* Von Balthasar, Hans Urs, *La verdad es sinfónica*, Madrid, Encuentro, 1979, pp. 125-137.

una “santa Hostia”, muestran hasta qué punto la crucifixión y la pasión están presentes de manera implícita en el *Saint François d’Assise* como elementos indispensables de la perfecta alegría.

I.1. Temas del ángel

La presencia de los ángeles en la obra de Messiaen no es en absoluto anecdótica: desde la mención explícita en el sexto movimiento de las nueve meditaciones para órgano de *La Nativité du Seigneur* (1935) –titulado *Les sept Anges aux sept trompettes* (“Los siete Ángeles de las siete trompetas”)–, las referencias a estos seres celestiales son constantes. Los ángeles del Apocalipsis de San Juan fueron de una gran importancia para Messiaen, sobre todo aquel ángel luminoso que anunciaba el fin del tiempo (Ap 10, 1-7). Messiaen lo consideraba el personaje más importante de su vida³. Precisamente a él se hace referencia en la *Vocalise*, el segundo movimiento del *Quatuor pour la fin du temps* (1941).

En el marco del *Saint François d’Assise* el ángel aparece caracterizado en el plano musical por una serie de temas de una gran variedad expresiva. Por un lado escuchamos un tema de gran belleza melódica y tímbrica, al que nos referiremos como tema de la perfecta alegría. Este tema instrumental se corresponde con la música que produce el ángel cuando toca su viola en la quinta escena. Junto a él aparecen cinco temas más: el canto de la curruca amarilla de Nueva Caledonia, que estudiaremos junto al resto de los temas de la naturaleza; el tema de la verdad que escuchamos en la quinta escena cuando el ángel canta la paráfrasis de la Suma de Teología de Santo Tomás de Aquino; el motivo de la llamada, breve pero incisivo; y los dos temas vocales del ángel, presentes en sus intervenciones principales de las escenas tercera y cuarta, respectivamente, caracterizados ambos por una gran unidad interválica.

El primer tema del ángel (ver ej. 1) aparece en la tercera escena. Su primera intervención en la obra se corresponde prácticamente con esta melodía de gran expresividad, lenta y recurrente, construida alrededor de un *mi* que vuelve sobre sí mismo. A la manera de Debussy, el tema termina con el mismo acorde con el que se inicia: la tríada mayor de *la* en primera inversión. Para Messiaen esta sonoridad se corresponde con un color azulado. La línea melódica vocal del tema es de una gran belleza contemplativa. Resalta especialmente por una armonización que en el primer y tercer período permite apreciar la segunda y tercera transposición del modo 3 de transposiciones limitadas, asociadas aquí a la tríada mayor de *la* como centro armónico. Messiaen relaciona a menudo esta sonoridad-color con el tema del “amor místico”, un tema central en obras como las *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* (1943-1944), o la *Turangalila-Symphonie* (1946-1948). Su particular caracterización agógica sugiere además la suspensión del tiempo y a su vez conlleva la correspondiente suspensión de la acción

³ Messiaen, Olivier, *Traité de rythme, de couleur, et d’ornithologie*, vol. 7, París, Leduc, 2002, p. 98. El modelo angélico de Messiaen se corresponde con el que presenta Santo Tomás de Aquino en la cuestión 107 de la primera parte de la Suma de Teología, cuando discute acerca de estos seres divinos y de su lenguaje. *Vid.* Aquino, Santo Tomás de, *Suma de Teología*, I, c. 107, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001, pp. 911-915.

escénica, una situación dramática que ocurre en la tercera escena por primera vez desde el inicio de la obra.

El texto corresponde a una cita de la primera epístola de Juan: “Dios es más grande que tu corazón” (1Jn 3, 20). El último período del tema nos conduce de vuelta al *mi* inicial, armonizado una vez más como quinta de la tríada mayor de *la* en primera inversión. En esta intervención, Messiaen envuelve la voz de soprano del ángel⁴ con las ondas Martenot, a las cuales añade doce cuerdas solistas que tocan con sordina en *legato*. Volvemos a escuchar este tema en la última escena, pero solo parcialmente.

Lent (♩ = 48)

Mais Dieu, mais Dieu, mais Dieu est plus grand, plus grand que ton coeur.

Ejemplo 1. Messiaen, Saint François d'Assise, escena 3, cifra 65, cc. 1-12.
Primer tema del ángel. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

El segundo tema del ángel (ver ej. 2) es también un tema vocal, de carácter predominantemente melódico. Aparece en la cuarta escena. Sus características interválicas nos permiten asociarlo al tema de la verdad de la quinta escena, al cual precede. Su diseño melódico está precedido en las cuerdas por el tritono descendente *sol - do#*. Por un lado, el inicio nos recuerda a los motivos descendentes del tema del hermano León y, por otro, el final parece dibujar el intervalo de octava justa ascendente (*sol - si - mi* - *sol*) que asociábamos al primer tema vocal del ángel. Tal y como se verá en las siguientes páginas, la proximidad de este tema con el tema del hermano Bernardo, tanto en lo que respecta al carácter como al diseño melódico, sugiere de manera evidente la cercanía espiritual de ambos personajes, una cercanía que se confirma en el desenlace positivo de la cuarta escena.

⁴ En relación con la voz del ángel, asegura Messiaen que “el ideal, sin duda era una voz de niño, pues es la más pura. Pero el timbre de una soprano puede ser también muy puro, sobre todo si se trata de una soprano lírica, como la voz de Pamina en *La Flauta Mágica*”. Samuel, Claude, *Permanences d'Olivier Messiaen. Dialogues et commentaires*, Paris, Actes Sud, 1999, p. 381. El texto en su idioma original es el siguiente: “L'idéal serait sans doute une voix d'enfant, c'est ce qu'il y a de plus pur. Mais le timbre de soprano peut être également très pur, surtout s'il s'agit d'un soprano lyrique, une voix mozartienne, proche de la voix de Pamina dans *La Flûte enchantée*”.



Ejemplo 2. Messiaen, *Saint François d'Assise*, escena 4, cifra 42.
Segundo tema del ángel. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

El tema de la verdad (ver ej. 3) es otro de los temas vocales que Messiaen atribuye al ángel. Lo escuchamos en la quinta escena, cuando este canta una paráfrasis de la cuestión 101 de la segunda parte de la Suma Teológica de Santo Tomás de Aquino: “Dios nos deslumbra con su exceso de Verdad”⁵. Como portador del mensaje divino, en esta escena el ángel nos transmite un mensaje central en la ópera. No es fortuito que en la escena anterior, cuando el ángel llega a la puerta del convento e interroga a los hermanos, brinde una primera referencia en su discurso a la “santidad de la Verdad”, referencia que precede y anuncia el tema de la verdad propiamente dicho. La mención de la verdad aparece en dos ocasiones en el marco incomparable de la cuarta escena. En ambas escuchamos el tema de forma abreviada, confirmando su estrecha relación con el personaje del ángel. En la quinta escena, el ángel representa musicalmente la verdad, y el tema suena finalmente completo.

Al igual que los anteriores temas vocales del ángel, este también es de carácter melódico y vuelve sobre sí mismo. Lo escuchamos de nuevo en la última intervención del ángel de la octava escena: “Hoy, en unos instantes, escucharás la música de lo invisible”. Su sonoridad-color destaca por la omnipresencia de la tríada mayor de *mi*_b. Cabe mencionar la gran relación que el tema de la verdad tiene con el de San Francisco. Del mismo modo que ocurría en este último, encontramos también aquí dos tritonos en el plano melódico: un tritono ascendente inicial (*sol* - *do*[#]), y uno descendente que sigue al primero (*mi* - *si*_b), envueltos por intervalos de segunda y de tercera dentro del ámbito melódico de una sexta mayor (*sol* - *mi*). El material melódico proviene del modo 2. En lo que respecta a su carácter agógico es un tema bastante estable: oscila entre ♩ = 60 y ♩ = 72.

⁵ Messiaen, Olivier, *Saint François d'Assise*, Acte II, 5^e Tableau: *L'Ange musicien*, París, Leduc, 1992, p. 89. El texto en su idioma original es el siguiente: “*Dieu nous éblouit par excès de Vérité*”.

Un peu lent (♩ = 60)

Dieu nous é - blou - it
par ex - cès de Vé - ri - té.

Ejemplo 3. Messiaen, Saint François d'Assise, escena 5, cifra 70, cc. 4-12.
Tema de la verdad. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

Todavía dentro de la quinta escena volvemos a escuchar un nuevo tema asociado al ángel. Aparece hacia el final de la misma, cuando el ángel con su viola de brazo hace sonar la “música de lo invisible”. Es el tema de la perfecta alegría (ver ej. 4). En el plano tímbrico corresponde a un solo de las ondas Martenot. Está formado por tres motivos en *legato* que se elevan sobre un acorde de *do* mayor en segunda inversión mantenido por la sección de cuerdas en *pp*. A estas se añade posteriormente el aparato vocal del coro, invisible, también en *pp*. El resultado es un substrato armónico de una extrema suavidad, sobre el cual parece elevarse la melodía de las ondas Martenot –cada una con su particular tímbrica aterciopelada–, dibujando un excelso arco melódico sobre un tritono central (*la^b - mi*), que encontramos también en el inicio. Es el momento preciso del milagro: Francisco recibe una prueba de la tan anhelada perfecta alegría, de los “secretos de la Gloria”.

Très lent (♩ = 30)

Dieu nous é - blou - it
par ex - cès de Vé - ri - té.

Ejemplo 4. Messiaen, Saint François d'Assise, escena 5, cifra 86, cc. 1-6.
Tema de la perfecta alegría. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

Antes de pasar a analizar los temas del leproso nos referiremos a un último elemento temático relacionado con el ángel que aparece en repetidas ocasiones. Messiaen lo identificaba como una especie de llamada que trataría de evocar la influencia del *nô japonés*⁶. En alguna ocasión, preguntado por los temas del ángel, Messiaen llegó a referirse a este breve motivo como un tema en sí: el “tema del ángel magnífico”⁷. Se trata, en cualquier caso, de una especie de grito, una llamada que anuncia la aparición

⁶ Vid. Samuel, Claude, p. 366. “Llamadas [...], cuyo carácter estridente, expresionista, evoca el *nô japonés*”. El texto en su idioma original es el siguiente: “*Des appels [...], dont le caractère criard, expressionniste, évoque le nô japonais*”.

⁷ Messiaen, Olivier, *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*, Paris, P. Belford, 1986, p. 253.

del ángel. Nos referiremos a él como el “motivo de la llegada del ángel” (ver ej. 4). El oboe y el requinto, en el registro agudo, junto al clarinete, reproducen este grito incisivo, recubierto por el tejido armónico que brinda el vibráfono en una superposición de tritonos. Esta especie de señal auditiva nos indica la aparición del ángel⁸. En la cuarta escena lo escuchamos hasta un total de cuatro veces, y también aparece en la quinta y en la octava, donde Messiaen le aplica pequeñas variaciones. A menudo se encuentra precedido por un enorme *glissando* en *ff* en la sección de cuerda y las ondas Martenot.



*Ejemplo 5. Messiaen, Saint François d'Assise, escena 4, cifra 32, cc.3-4.
Motivo de la llegada del ángel. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.*

I.2. Temas del leproso

El personaje del leproso se identifica a través de dos temas a lo largo de la obra: por un lado encontramos el tema de la gracia y, por otro, el tema del leproso propiamente dicho. En el prefacio de la partitura de la séptima escena, Messiaen subraya la importancia del ritmo docmio que escuchamos en la explosión orquestal posterior a la impresión de los estigmas sagrados en el cuerpo de Francisco. Este ritmo esplendoroso representa, en palabras de Messiaen, “la irrupción violenta de la Gracia”⁹. En lo sucesivo nos referiremos a este importante elemento temático relacionado con el leproso como el tema de la gracia (ver ej. 6).

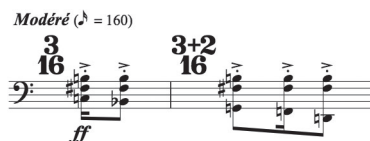
Aparece ya en la cuarta escena, cuando el ángel llama a la puerta del convento. Su principal característica es el ritmo docmio que lo sustenta, un ritmo que nos avisa de “la entrada irresistible de la gracia, que llega para interpelar a los hermanos franciscanos”¹⁰. El pie métrico docmio toma su denominación del adjetivo griego *dóchmios* (δόχμιος): antiguo, oblicuo. Nos encontramos ante un ritmo compuesto que muestra un total de ocho tiempos, cuya forma tipo pura presenta una relación de breves y largas que adquiere una personalidad inconfundible por su peculiar sucesión: [U – – U –].

⁸ Excepto en la tercera escena, donde no aparece.

⁹ Messiaen, Olivier, *Saint François d'Assise, Acte III, 7^e Tableau: Les Stigmes*. París, Leduc, 1990, p. IX.

¹⁰ Samuel, Claude, p. 383. El texto en su idioma original es el siguiente: “[...] *l'entrée irrésistible de la grâce qui vient questionner les frères mineurs?*”.

Encontramos ejemplos destacables de este pie métrico en las tragedias griegas clásicas, sobre todo en obras como las *Olimpicas* de Píndaro, *Las suplicantes* de Esquilo o el *Orestes* de Eurípides. En este caso concreto, Messiaen utiliza la forma tipo pura¹¹, formada por un total de cinco sílabas como consecuencia de la unión de dos pies: el yambo [U –] y el crético [– U –]¹².



Ejemplo 6. Messiaen, Saint François d'Assise, escena 4, cifra 39, cv. 1-2.
Tema de la gracia. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

En relación con la noción de duración pura es interesante recordar las ideas de Messiaen respecto a la apreciación sensorial de la misma y su relación con el espacio. Encontramos estas ideas ya en las primeras páginas del *Traité*, en las cuales Messiaen profundiza su reflexión en torno a la noción de la temporalidad en música y a la apreciación de lo breve y lo largo. Esta preocupación de naturaleza sensorial ocupó buena parte de su reflexión teórica hasta materializarse en piezas como las *Soixante-quatre durées*, séptimo y último movimiento del *Livre d'orgue* (1951).

La noción de lo breve y de lo largo está influida por el espacio, pero existe toda una jerarquía de breves y largas: breves más o menos breves y largas más o menos largas, cuyas divisiones o multiplicaciones solo existen como conjetura. Estas posibles divisiones o multiplicaciones son cuantitativas y espaciales cuando evaluamos desde el punto de vista numérico; en cambio, se convierten en cualitativas desde el momento en el que cesa la evaluación numérica. ¿No nos encontraríamos aquí quizás ante la duración pura?¹³

¹¹ El propio Messiaen, en el primer volumen del *Traité*, nos ofrece un resumen de las formas más interesantes de los docmios, con ejemplos concretos procedentes de las obras de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes, basados en las clasificaciones de August Seidler y Willem Johann Wolff Koster. *Vid.* Messiaen, Olivier, *Traité...*, vol. 1, pp. 94-96.

¹² A este respecto, es muy esclarecedora la discusión que establece el filólogo salmantino Martín S. Ruipérez (1923-2015), especialista en la lingüística histórica clásica, sobre el origen y las diferentes descripciones del docmio como pie compuesto. *Vid.* Ruipérez, Martín, "Ideas fundamentales sobre métrica griega", *Estudios Clásicos*, 5 (1952), pp. 240-241.

¹³ Messiaen, Olivier, *Traité...*, vol. 1, p. 32. El texto en su idioma original es el siguiente: "La notion du bref et du long est influencé par l'espace, mais il y a toute une hiérarchie de brèves et de longues, des brèves plus ou moins brèves, des longues plus ou moins longues, dont les divisions ou les multiplications possibles n'existent que supposément. Ces divisions ou multiplications possibles sont quantitatives et spatiales quand nous devons évaluer numériquement, elles deviennent qualitatives au moment où l'évaluation numérique cesse ; peut-être sommes-nous alors dans la durée pure ?".

La gran pasión de Messiaen por el estudio de la métrica griega clásica es materia conocida. Messiaen dedica a su estudio y análisis un capítulo completo del primer volumen del *Traité*¹⁴: casi doscientas páginas con ejemplos de su utilización musical que van desde los corales de Claude Le Jeune (ca. 1528-1600) hasta las obras del propio Messiaen, como la *Turangilila-Symphonie* o la *Messe de la Pentecôte*. Entre las principales autoridades que Messiaen cita en su estudio sobre la métrica griega destacan dos referencias centrales: Willem Johann Wolff Koster (1896-1986) y August Seidler (1779-1851). De este último se hace referencia implícita a la obra *De versibus dochmiacis tragicorum Graecorum*, un estudio monográfico sobre la multiplicidad de formas de los ritmos docmios en las tragedias griegas. Pero la fuente principal de la que Messiaen bebe en su estudio de la métrica griega clásica es el *Traité de métrique grecque* de Koster, cuya primera edición se publicó en 1936.

Una comparación de las referencias a las tragedias clásicas que ofrece Messiaen en las páginas de su *Traité* y las que encontramos en el de Koster refleja claramente la fuente, hasta el punto de que Messiaen solo indica las referencias a los números de los versos cuando estas aparecen en el *Traité* de Koster. Del mismo modo que ocurre en el caso del estudio sobre la rítmica hindú¹⁵, Messiaen pudo haber llegado a Koster y Seidler a través de una fuente previa. Durante su etapa de estudiante en el Conservatorio de París Messiaen frecuentó la clase de historia de la música del compositor y musicólogo francés Maurice Emmanuel, obteniendo el primer premio en el curso 1927-1928. Su fuente primaria para el estudio inicial de la métrica griega habría sido, como todo parece sugerir, el extenso estudio que Maurice Emmanuel dedicó al arte y la cultura griega clásica en la *Encyclopédie de Lavignac*¹⁶.

Las apariciones del leproso en las escenas tercera y octava están marcadas por el citado ritmo docmio. En el plano melódico, cuando acompaña al leproso, se presenta como una progresión de carácter ascendente y adquiere además una marcada acentuación rítmica. En este caso concreto nos referiremos al tema del leproso (ver ej. 7), caracterizado precisamente por esta ascensión viva, agitada y circunscrita dentro del ámbito melódico de una octava (*mi - mi*). Parece que Messiaen nos quisiera recordar que este personaje bajo y oscuro, en el plano narrativo, el leproso representa una especie de catábasis¹⁷. Contiene, sin embargo, en su interior la gracia que conducirá a Francisco a la santidad.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 69-243.

¹⁵ La fuente principal de Messiaen para el estudio de los *deçî-tâlas* es la *Encyclopédie de Lavignac*. Nos referimos concretamente al extenso artículo sobre la historia de la música de la India del filólogo francés Joanny Grosset, académico de la *Faculté des Lettres* de Lyon. Este artículo supuso la aparición por primera vez en una publicación musical francesa de la tabla detallada de los 120 *deçî-tâlas* que Sarngadeva recogía en su tratado del siglo XIII, el *Samgîta-ratnâkara*. *Vid.* Grosset, Joanny, “Inde: Histoire de la musique depuis l’origine jusqu’à nos jours”, en *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Lavignac, Albert y Laurence, Lionel de la (eds.), París, Delagrave, 1921, pp. 257-376.

¹⁶ *Vid.* Emmanuel, Maurice, “Grèce, art gréco-romain”, en *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Lavignac, Albert y Laurence, Lionel de la (eds.), París, Delagrave, 1921, pp. 377-537.

¹⁷ En apariencia, el leproso es una negación de la perfecta alegría que materializa el personaje del ángel, y por extensión de la anábasis espiritual de Francisco. El leproso siente la muerte en vida a través de su propia carne,

Escuchamos al leproso por primera vez en la tercera escena, con su naturaleza rítmica apresurada y nerviosa. Messiaen asigna el ritmo docmio a la sección grave de viento-madera y a las trompas. A estas añade las cuerdas con semicorcheas en *pizzicato*, formando así una secuencia melódica de seis intervalos sucesivos de tercera (*do# - mi - sol# - si - re - fa - lab*).

mf (♩ = 92)

3+3+2
16

Ejemplo 7. Messiaen, Saint François d'Assise, escena 3, cifra 9.
Tema del leproso. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

Merece la pena destacar asimismo la relación de este ritmo, en sus correspondientes transposiciones armónicas, con los personajes del ángel y el leproso. Antes nos hemos referido a la aparente contraposición que representan en el plano narrativo como arquetipos de dos mundos opuestos. La oposición se desvanece en el plano musical, donde los encontramos unidos por el ritmo docmio como portadores inconfundibles de la gracia que Francisco anhela. Esta idea viene a confirmarse en la última escena: el ángel y el leproso aparecen juntos, desde el paraíso, para dirigirse a San Francisco en el momento de su muerte. Es entonces cuando volvemos a escuchar este ritmo insistente, entonado ahora por la gran masa coral que anuncia la futura resurrección del santo, a imagen de Cristo.

Otro de los puntos que debemos subrayar en relación con este tema es la curiosa inversión que representa si lo comparamos con las cuatro notas descendentes del tema de la alegría, uno de los temas que acompañan a San Francisco y que no escuchamos en las escenas séptima ni octava. Todo parece indicar que el tema del leproso recoge el testimonio musical del vacío que deja el de la alegría en la escena final, donde el alma del santo ya se encuentra definitivamente habitada por la gracia.

como símbolo de su condición terrenal. El deseo de la muerte corporal es extremadamente fuerte en él, pues supone el último remedio que puede salvarlo del tormento al cual ha sido condenado en vida. Este deseo de la muerte refuerza el contraste con la idea del miedo a la muerte verbalizada desde el inicio por el hermano León y encarnada en el plano musical por su correspondiente tema.

II. TEMAS DE LOS HERMANOS FRANCISCANOS

Del mismo modo que San Francisco, el ángel y el leproso, también los hermanos franciscanos están representados en la obra por temas musicales propios que los identifican y los perfilan en el plano musical y, por extensión, en el dramático. Si exceptuamos a los hermanos Silvestre y Rufino, cuyo papel en la obra es testimonial¹⁸, el resto de frailes se encuentran representados en la ópera por un tema bien definido que podemos relacionar en cada caso con los diferentes ejes narrativos que hasta ahora hemos establecido. Nos referiremos en las siguientes páginas a los temas de los hermanos León, Maseo, Elías y Bernardo.

II.1. Tema del hermano León

El tema del hermano León (ver ej. 8), junto con los temas de San Francisco y los del ángel y el leproso, es uno de los más importantes de la obra. Por un lado, es el primero que escuchamos tras el canto inicial de la alondra –interpretado por el grupo de percusiones de tipo “gamelán”–. Aparece incluso antes que el tema de San Francisco. Al igual que este, se encuentra caracterizado en el plano melódico por el tritono descendente (*do# - sol* en la transposición inicial). Subraya así desde el inicio la importancia de este intervalo y su especial carga semántica a lo largo de la obra¹⁹. El tema, de naturaleza marcadamente afligida y aprensiva, se cierra con otro tritono descendente (*la# - mi*), característico del tema del hermano Bernardo en su transposición inicial.

Por su perfil melódico, de carácter descendente, y la mención constante de la muerte en sentido figurado, cabe asociar el tema del hermano León con el eje narrativo de la muerte. Desde una perspectiva semántica nos encontramos ante un tema de carácter escatológico, que desarrolla musicalmente la idea del miedo a la muerte corporal, citada por San Francisco en su *Cántico del hermano*

¹⁸ A pesar de los numerosos acontecimientos protagonizados por los hermanos Rufino y Silvestre en las *Fioretti*, su papel en la ópera es significativamente menor: sus intervenciones se limitan a las escenas segunda y octava, en las cuales se añaden junto al resto de frailes en el canto de los salmos. Ambos presentan una tesitura de bajo. Quizás a causa de su papel simbólico, Messiaen llega a sugerir que estos personajes pueden ser interpretados por dos miembros del coro. *Vid.* Messiaen, Olivier, *Saint François d'Assise, Acte I, 2^e Tableau: Les Laudes*, París, Leduc, 1991, p. III.

¹⁹ Notemos sobre todo la coincidencia del inicio del tema del hermano León con el de San Francisco. La mutación del inicio del tema del hermano León en el tema de San Francisco insinúa la confirmación del miedo del primero, a la vez que la transmutación de este en la perfecta alegría a la que Francisco se refiere en la primera escena. Este detalle no se termina de percibir con total claridad hasta la escena final, *La Mort et la Nouvelle Vie*, donde la descomposición del tema de San Francisco en incisos aislados es una referencia inequívoca al primer inciso del tema del hermano León y, por extensión, a su miedo a la muerte.

*sol*²⁰. El mismo Messiaen nos recuerda que en el caso del hermano León la idea de la muerte es obsesiva²¹.



Ejemplo 8. Messiaen, *Saint François d'Assise*, escena 1, cifra 2, cc. 1-5.
Tema del hermano León. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

Messiaen utiliza el tema del hermano León como una especie de *idée fixe*, hasta el punto de que la muerte y la idea del miedo a la muerte resultan una constante a lo largo de la ópera. El hermano León canta su tema en todas sus apariciones: desde las intervenciones de la primera escena –en las cuales su miedo encuentra consuelo gracias a las palabras de Francisco sobre la perfecta alegría–, hasta las intervenciones de las escenas cuarta y quinta. El tema vuelve a escucharse en la última escena, pero esta vez es San Francisco quien lo canta cuando se despide del hermano León en los momentos previos a su muerte: “¡Adiós, hermano León, adiós! Corderillo, oveja de Dios”²².

Tal y como hemos avanzado, en cada una de sus intervenciones el miedo del hermano León encuentra algún consuelo: una respuesta o un acontecimiento lo conducen a olvidar brevemente este miedo insistente a la muerte. Pese a ello, nunca termina de superarlo de una manera definitiva hasta la resurrección final de San Francisco. Nos encontramos ante un tema de carácter fundamentalmente vocal. Si exceptuamos las intervenciones instrumentales de la octava escena y la introducción instrumental de la cuarta, el tema siempre conserva su carácter vocal. Lo entona el hermano León, a quien define y representa en el plano musical. Este *fratricello* fue uno de los primeros seguidores de Francisco. Las *Fioretti* lo definen como un fraile puro e inocente²³.

Messiaen confía al hermano León una gran tarea: es el primer personaje que interviene en la obra, y será él quien pronunciará las últimas palabras de despedida tras la muerte del santo en la

²⁰ Este título también se ha traducido como *Cántico de las criaturas*. En francés se ha optado más a menudo por la denominación *Cantique des créatures*, mientras que en castellano, generalmente, se ha utilizado la de *Cántico del hermano sol*. En nuestro texto, por coherencia, hemos mantenido esta práctica, si bien, como ya hemos señalado se trata de una misma obra.

²¹ Samuel, Claude, *Permanences...*, p. 367.

²² Messiaen, Olivier, *Saint François d'Assise, Acte III, 8^e Tableau: Les Stigmates*, París, Leduc, 1990, pp. 30-31.

²³ Encontramos esta descripción del hermano León en el relato que se recoge en el capítulo IX de las *Fioretti*, titulado “Cómo San Francisco y el hermano León rezaron maitines sin breviario”. Vid. *Floreccillas de San Francisco*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1998, pp. 837-838. Traducción castellana, introducción y notas de Lázaro Iriarte.

escena final, previas al epílogo coral. Su tesitura de barítono es casi idéntica a la de San Francisco²⁴, imperceptiblemente reducida en un semitono tanto en registro agudo como en el grave (ver ejemplos 9 y 10).



Ejemplo 9. Tesitura de San Francisco (barítono).



Ejemplo 10. Tesitura del hermano León (barítono).

II.2. Tema del hermano Maseo

El tema del hermano Maseo (ver ej. 11) no aparece hasta los últimos compases del preludio instrumental de la cuarta escena. Nos encontramos en el inicio del segundo acto y, hasta este momento, de todos los temas de los hermanos franciscanos solo hemos escuchado el del hermano León, el único que aparece en el primer acto. Tras la introducción orquestal de la cuarta escena volvemos a escuchar el tema vocal del hermano León: solicita al hermano Maseo que se encargue de controlar la puerta del convento durante su ausencia. Tras esta breve intervención del hermano León observamos la aparición en escena del hermano Maseo y escuchamos por segunda vez su tema, un tema instrumental de carácter melódico, sencillo y homogéneo. Messiaen asigna la melodía a flautas y requintos. El material sonoro proviene aquí de la tercera transposición del modo 3, realzado por la presencia de cuartas paralelas a la manera de un *organum*. La armonización estática de la sección de viento-madera presenta acordes de inversiones transpuestas sobre la misma nota de bajo. El primer período contiene asimismo una evidente simetría interválica, cuyo eje se sitúa sobre un *reb*.

²⁴ Notemos una vez más la importancia del intervalo de tritono (*si - fá*), el cual marca también el ámbito vocal de San Francisco.

Modéré, un peu vif (♩ = 126)

Ejemplo 11. Messiaen, Saint François d'Assise, escena 4, cifra 10, cc. 1-7.
Tema del hermano Maseo. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

Observamos, además, una estructura simétrica similar a la que articulaba el tema de San Francisco. En este caso el intervalo característico del primer período del tema es la octava aumentada descendente (*re - reb*). El segundo período presenta una secuencia melódica repetida con una ligera variación rítmica. Desde el punto de vista de los intervalos melódicos, Messiaen utiliza una vez más dos tritonos, constituidos por un diseño de dos grupos de tres notas: *si \flat - mi - si \flat* y *la \flat - re - la \flat* . El segundo grupo es una transposición melódica invertida del primero a distancia de segunda mayor. Este efecto de espejo también lo observamos en el primer período, aplicado allí sobre el eje de simetría que constituye el *re \flat* central con las octavas aumentadas. En la sexta escena volvemos a escuchar el tema del hermano Maseo. Del mismo modo que en la cuarta, aparece tras la introducción orquestal, cuando conversa con San Francisco sobre los pájaros.

II.3. Tema del hermano Elías

El tema del hermano Elías (ver ej. 12) solo aparece en la cuarta escena. Lo escuchamos en el preludio orquestal que abre el segundo acto. Esta introducción instrumental, aunque episódica, presenta los temas instrumentales de los hermanos León, Bernardo y Elías. De naturaleza agresiva, enérgica e incluso grotesca, el tema del hermano Elías es exclusivamente instrumental. Messiaen lo asigna a la sección de cuerdas –sin los violines–, fagot, contrafagot, trombones, tuba y tuba contrabajo. A lo largo de la escena aparece un total de seis veces. Está formado por un *glissando* que asciende desde un clúster de dos octavas en *crescendo* de *f* a *ff*. El gesto se repite tres veces, separadas por pausas

muy breves. El ámbito melódico del *glissando* se amplía desde el tritono inicial *mi - si \flat* hasta la séptima mayor *si \flat - la*. Lo encontramos a menudo acompañado por el canto del carricero común. En sus dos últimas apariciones, Messiaen aumenta el efecto de este gesto agresivo mediante la adición de un cuarto *glissando* primero, y de un quinto en la última vez que lo escuchamos.



Ejemplo 12. Messiaen, *Saint François d'Assise*, escena 4, cifra 4, cc. 1-3.
Tema del hermano Elías. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

El carácter del hermano Elías, fraile iracundo y soberbio, se corresponde también con la imagen que de él se nos ofrece en el capítulo IV de las *Fioretti*, y contrasta a su vez con la humildad y la nobleza de corazón del hermano Bernardo. La historiografía franciscana nos recuerda que, tras la muerte del santo, el hermano Elías se opuso a la estricta observación de la regla que exigían los franciscanos llamados *spirituali*. Estos consideraban que Elías había conducido a la orden por un camino alejado de la pobreza predicada por San Francisco. Al parecer, la preocupación del hermano Elías estaba más relacionada con cuestiones intelectuales y materiales: así lo retrata Messiaen, como el vicario de la orden²⁵.

El hermano Elías que nos presenta Messiaen en el *Saint François d'Assise* está, en efecto, demasiado ocupado y no puede perder su tiempo respondiendo las preguntas del ángel, quien llega a la puerta del convento bajo la apariencia de un joven peregrino apresurado. Examinemos las declaraciones del propio Messiaen en relación con el hermano Elías:

El hermano Elías era un falso franciscano que deseaba iglesias suntuosas, monasterios con estancias bellas y buena cocina. Volvió la espalda al espíritu de pobreza [...]. Estamos en el teatro y yo necesitaba un elemento de contraste. El hermano Elías fue ciertamente un buen administrador,

²⁵ En 1220, para paliar en parte sus numerosas ausencias, Francisco otorgó la dirección de la orden a Pietro Cattani, quien moriría un año después. Tras la muerte de Cattani, el hermano Elías ocupó el cargo de Vicario General, un cargo que mantuvo hasta la muerte del santo. En ese momento se eligió a Giovanni Parenti como Ministro General de la orden. Parenti ocupó el cargo entre 1227 y 1232. Tras diversas tentativas infructuosas, el hermano Elías sucedería finalmente a Parenti en el cargo hasta 1239. Fue esta una época especialmente conflictiva, marcada sobre todo por la construcción de la basílica de San Francisco en Asís —una construcción que se organizó bajo el auspicio del hermano Elías en 1228—, donde se depositaron finalmente las reliquias del Santo.

pero su pasión por el dinero y el confort, por el cual advocó en sus funciones de administrador del convento, era totalmente contraria al espíritu de pobreza²⁶.

De estas líneas se desprende, pues, el hecho de que Messiaen parecía alinearse de manera clara y fehaciente con la crítica hacia el hermano Elías que la historiografía franciscana atribuye a los *spirituali*. Messiaen insistía en este hecho: “los franciscanos, los puros, lo dejaron en ridículo en un capítulo de las *Fioretti* en el cual me he inspirado”²⁷. Podemos comparar la actitud del hermano Elías en la ópera –su particular rechazo a la atención que el ángel solicita– con Gurnemanz, el mayor de los caballeros del Grial en el *Parsifal* de Wagner. Por otro lado, el carácter soberbio del hermano Elías constituye un elemento de contraste en la ópera que encuentra su opuesto complementario en la dulzura del hermano Bernardo, uno de los franciscanos más apreciados por los *spirituali*, históricamente considerado el primer discípulo de Francisco.

II.4. Tema del hermano Bernardo

El tema del hermano Bernardo (ver ej. 13) aparece por primera vez en los compases iniciales del preludio orquestal de la cuarta escena. En su aspecto melódico destacan los intervalos iniciales de cuarta y quinta justas ascendentes: intervalos puros por excelencia, que otorgan a esta melodía un carácter solemne, majestuoso. En este sentido, el tema del hermano Bernardo guarda una cierta semblanza con el inicio del tema del viejo rey Arkel, del *Pelléas et Mélisande* de Debussy. La cuarta aumentada descendente final *la♯ - mi* confirma una vez más la importancia del intervalo de tritono en el diseño melódico de la práctica totalidad de los temas cuyos personajes manifiestan especial afinidad espiritual con el protagonista. A esto añadimos el hecho de que las cinco primeras notas del tema sugieren la tríada mayor de *mi (mi - sol♯ - si)*, con la típica sexta añadida (*do♯*). En el plano armónico encontramos una predominancia de la segunda transposición del modo 2.

El tema se escucha en todo su esplendor cuando el hermano Bernardo saluda al ángel en la cuarta escena, y de nuevo tras responder a su pregunta²⁸. A lo largo de esta escena lo escuchamos

²⁶ Samuel, Claude, *Permanences...*, pp. 355-368. El texto en su idioma original es el siguiente: “Frère Elie était un faux franciscain qui souhaitait des églises somptueuses, des monastères avec de belles chambres et de la bonne cuisine. Il tournait le dos à l'esprit de pauvreté [...]. Nous sommes au théâtre et j'avais besoin d'un élément de contraste. Frère Elie était certainement un bon administrateur, mais son goût de l'argent et du confort, dont il avait témoigné dans ses fonctions d'intendant du couvent, était totalement contraire à l'esprit de pauvreté”.

²⁷ *Ibid.*, p. 355. El texto en su idioma original es el siguiente: “[...] les franciscains, les purs, l'ont tourné en ridicule dans un chapitre des *Fioretti* dont je me suis inspiré”.

²⁸ Recordemos que la pregunta que el ángel formula al hermano Bernardo en la cuarta escena menciona la “santidad de la verdad”. La imitación, la cita y la paráfrasis del estilo bíblico se conjugan en este fragmento, que asocia la idea de la verdad con el personaje del ángel ya en la cuarta escena: “¿Qué piensas de la Predestinación? ¿Has dejado atrás al hombre viejo para entrar en el hombre nuevo y encontrar tu nuevo rostro, el que ha sido previsto por Dios en la

un total de seis veces. No vuelve a sonar hasta la escena final, donde aparece un total de tres veces, transportado a la tercera y a la segunda mayor inferior, con especial énfasis en el momento en que San Francisco menciona al hermano Bernardo en su último adiós²⁹. Desde la primera intervención Messiaen lo asigna a las trompas, que tocan en unísono junto a la sección de cuerda y las ondas Martenot. En la última escena se añaden las trompetas.



Ejemplo 13. Messiaen, *Saint François d'Assise*, escena 4, cifra 1, cc. 1-3.
Tema del hermano Bernardo. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

III. TEMAS DE LA NATURALEZA

La pasión por la naturaleza forma parte de la vida musical de Messiaen desde su infancia. Así lo confirma el compositor en numerosas ocasiones: “Admiro profundamente la naturaleza. Pienso que nos supera infinitamente y siempre le he pedido lecciones”³⁰. En este sentido debe ser entendido el canto de los pájaros, como una puerta de entrada a la dimensión espiritual de la naturaleza, fruto de la creación y de su extrema belleza. No es de extrañar, pues, que en una obra como el *Saint François d'Assise* Messiaen asocie cantos de pájaro a los diferentes personajes. Cuando Messiaen visita los lugares que San Francisco frecuentó en vida, aprovecha para recoger todo tipo de cantos de pájaro que el santo

justicia, en la justicia y en la santidad, la santidad de la Verdad?”. Vid. Messiaen, Olivier, *Saint François d'Assise, Acte II, 4^e Tableau: L'Ange voyageur*, París, Leduc, 1992, pp. 141-148. El texto en su idioma original es el siguiente: “[...] *Que penses-tu de la Prédestination? As-tu rejeté le vieil homme? Pour revêtir l'homme nouveau et trouver ton vraie visage : prévu par Dieu dans la justice, dans la justice et la sainteté, la sainteté de la Vérité?*”.

²⁹ Messiaen, Olivier, *Saint François d'Assise, Acte III, 8^e Tableau: Les Stigmates*, París, Leduc, 1990, pp. 34-35.

³⁰ Samuel, Claude, *Permanences...*, p. 24. El texto en su idioma original es el siguiente: “*J'admire profondément la nature. Je pense que la nature nous surpasse infiniment et je lui ai toujours demandé des leçons*”. En este mismo sentido es significativa la cita de Bernardo de Quintavalle —el hermano Bernardo— que Messiaen sitúa en las primeras páginas del quinto volumen del *Traité*, dedicado a los cantos de pájaros: “Se aprende más en los bosques que en los libros. Los árboles y los peñascos os enseñarán cosas que no escucharéis en ningún otro lugar”. Messiaen, Olivier. *Traité...*, Vol. 5a, p. 11. El texto en su idioma original es el siguiente: “*On apprend plus dans les bois que dans les livres. Les arbres et les rochers vous enseigneront des choses que vous ne sauriez entendre ailleurs?*”.

pudo haber escuchado en Asís, como el de la curruca capriotada, a la que Messiaen se refiere como “mensajera de la alegría del *Cántico del hermano sol*”³¹.

Este amor por la naturaleza, traducido en la ópera por la lección musical de los pájaros –“maestros que lo encontraron todo: los modos, los neumas, la rítmica, las melodías de timbres y hasta la improvisación colectiva”³²–, refleja también en cierta medida el amor de Francisco por todos los elementos de la creación, tal y como es expresado a través de las estrofas del *Cántico del hermano sol*. Para Messiaen, la naturaleza no es un objeto de comprensión, sino más bien un espejo de la creación divina y del deslumbramiento de Dios: la naturaleza es bella porque la belleza también refleja la grandeza del creador.

La profusión de citas bíblicas del libreto de la ópera, donde aparecen referencias a las estrellas y a su resplandor, son una muestra más de esta estrecha relación. Messiaen piensa que la unidad íntima de todas las cosas en Dios se manifiesta a través de la naturaleza. Esta última, en tanto que belleza sensible, deviene a su vez una gran sinfonía suprema: todas las criaturas, incluso las más horribles, estarían llenas de una belleza propia que refleja la belleza de la creación. El propio San Francisco confirma esta idea –estrechamente relacionada con los postulados de la estética medieval– en la intervención final de la segunda escena, donde cita al “sapo pustuloso” y al “champiñón venenoso”, cuya fealdad no existiría en el sentido metafísico del término según estos principios estéticos, pues forman parte de la belleza suprema de la creación.

En este sentido, el medievalista belga Edgar de Bruyne identifica el *Cántico del hermano sol* como una de las expresiones más representativas del “optimismo estético” del siglo XIII. Según De Bruyne, “comulgamos familiarmente con todo lo que nos rodea gracias a esta semblanza metafísica con la belleza de Dios”³³. La alegría de Francisco por la belleza de los pájaros debe ser entendida en este contexto como la expresión de equivalencia entre la belleza, la verdad y el bien. A partir de la recepción en el siglo XIII del platonismo agustiniano de opúsculos como *De natura boni*³⁴, la belleza y lo bello –*Pulchrum*– pasaron a considerarse como propiedades trascendentales del ser y, por consiguiente, equivalentes de lo bueno –*Bonum*–, puesto que la bondad poseería belleza. La idea de lo bello se introduce de este modo en la reflexión metafísica medieval, más allá de la estética, como una propiedad

³¹ Vid. Messiaen, Olivier. *Traité...*, vol. 5b, p. 590. El texto en su idioma original es el siguiente: “[...] *messagère de la joie du Canticque des créatures* [...]”.

³² Messiaen, Olivier. *Traité...*, vol. 5a, p. 10. El texto en su idioma original es el siguiente: “*J’ai toujours pensé que les Oiseaux étaient de grands maîtres et qu’ils avaient tout trouvé: les modes, les neumes, la rythmique, les mélodies de timbres et même l’improvisation collective*”.

³³ Bruyne, Edgar de, *Études d’esthétique médiévale*, vol. 2, París, Éditions Albin Michel, 1998, p. 6. El texto en su idioma original es el siguiente: “[...] *c’est dans la ressemblance métaphysique avec la Beauté de Dieu que nous communions familialement (sic) avec tout ce qui nous entoure*”.

³⁴ Vid. Agustín, San, “Naturaleza del bien”, en *Obras de San Agustín III, Obras filosóficas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963, pp. 770-822. Versión, introducción y notas del P. Mateo Lanseros, O.S.A.

trascendental del ser identificada con el *Bonum*. Messiaen confirma esta idea cuando cita parcialmente un verso del *Endymion* de John Keats en la sexta escena: “todo lo que es bello debe lograr la libertad, la libertad de la gloria”³⁵.

Los temas que podemos asociar a la idea de la naturaleza en la ópera son múltiples. Por un lado, encontramos el tema de la naturaleza propiamente dicho, un tema que se corresponde con las intervenciones en las que Francisco recita las diferentes estrofas del *Cántico del hermano sol*. Observamos también un conjunto de temas y motivos de menor densidad que asociamos a esta idea de la naturaleza, aunque su envergadura es considerablemente menor: el motivo del sermón, el tema del nombre de pájaro y el motivo característico de cada uno de los pájaros más importantes de la ópera.

Dentro de esta multiplicidad de temas y motivos, el más importante es el tema de la naturaleza (ver ej. 14). Se corresponde con las intervenciones en las que San Francisco entona las estrofas del *Cántico del hermano sol*. Podemos escucharlo en las escenas segunda, quinta y octava, con referencias explícitas al hermano viento, la hermana agua, el hermano fuego y la madre tierra en la segunda escena; al hermano sol y la hermana luna en la quinta; y a la hermana muerte en la octava. En esta última, el tema de la naturaleza se encuentra innegablemente asociado a la idea de la muerte: “Alabado seas, Señor mío, por la hermana Muerte, por nuestra hermana la Muerte corporal”. Estas estrofas de carácter marcadamente escatológico se encuentran separadas por las intervenciones del coro y de los hermanos franciscanos, quienes cantan alternativamente una cita del Salmo 142: “Tú conoces mi camino. Señor, Tú serás mi parte, en la tierra de los vivos”.

La relación de este tema con el tema del hermano León y con el de San Francisco se hace evidente por el intervalo inicial de tritono. En la melodía encontramos dos tritonos: un primer tritono ascendente *fa - si* y un segundo descendente *re - sol*[♯]. En conjunto, el material melódico de este primer inciso dibuja un acorde de séptima disminuida que ya apreciábamos en las cuatro primeras notas que siguen al *do*[♯] inicial de la apódosis del tema de San Francisco, del cual parece proceder. Messiaen presenta el tema de la naturaleza cada vez que San Francisco pronuncia la fórmula de alabanza “Alabado seas”, común a cada una de las estrofas del *Cántico del hermano sol*.



Ejemplo 14. Messiaen, *Saint François d'Assise*, escena 2, cifra 11, cc. 1-3.
Tema de la naturaleza. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

³⁵ Messiaen, Olivier, *Saint François d'Assise*, Acte II, 6^e Tableau: *Le prêche aux oiseaux*, París, Leduc, 1989, pp. 200-202. El texto en su idioma original es el siguiente: “Toute chose de beauté doit parvenir à la liberté, la liberté de gloire”.

En la sexta escena encontramos dos breves diseños motivicos recurrentes asociados al tema de la naturaleza. Forman un motivo que hemos denominado motivo del sermón (ver ej. 15). Es una fórmula melódica que se reitera. Está caracterizada por el intervalo final de sexta mayor ascendente *mi - do♯*, de carácter marcadamente exhortativo. La fórmula aparece en repetidas ocasiones a lo largo del sermón de San Francisco a los pájaros.

Très modéré (♩ = 66)

de Frè - re So - leil

*Ejemplo 15. Messiaen, Saint François d'Assise, escena 6, cifra 93, cc. 1-4.
Motivo del sermón. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.*

En el diálogo entre el hermano Maseo y San Francisco de la sexta escena podemos escuchar otro tema de cierta relevancia: el tema del nombre de pájaro (ver ej. 16). Nos encontramos ante un nuevo tema vocal que San Francisco canta en el marco de esta escena. Está formado por dos pequeños diseños melódicos, uno descendente inicial de tercera menor (*la_b - fa*) y otro final de tritono ascendente (*fa - si*). Entre ambos se sitúa un motivo central de tres notas enmarcadas en el ámbito de una sexta mayor descendente, dividida en un tritono (*re - la_b*) y una tercera menor (*la_b - fa*) que retoma las notas del motivo inicial e incluye en cada caso el nombre del pájaro al cual se refiere el protagonista en los momentos previos a su sermón.

Bien modéré (♩ = 76) *Un peu lent* (♩ = 63) *Modéré* (ad libitum)

no - tre soeur Tor - to - ra qui l'a sui - vi

*Ejemplo 16. Messiaen, Saint François d'Assise, escena 6, cifra 14, cc. 1-5.
Tema del nombre de pájaro. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.*

Son conocidas las especificidades más destacables de los cantos de pájaro en la música de Messiaen. Han sido objeto de estudios monográficos muy detallados. No los olvidaremos aquí, pues sus motivos se encuentran igualmente asociados a este gran eje narrativo que es la naturaleza y todo lo que a ella se refiere en el marco de la ópera. Los cantos de pájaro que Messiaen recoge en el *Saint François d'Assise* constituyen mucho más que un simple ejercicio de recreación, de asociación o de reproducción de un elemento que, por la importancia de las relaciones que establece con el papel de las criaturas en el marco de la creación divina, es central e inevitable en la obra tanto por su envergadura como por su especial significación. La evocación del canto, su imitación, y hasta las características

sonoras propias del hábitat de cada especie dan lugar en la obra a un retrato particular de los pájaros que Messiaen elige, representados aquí por una transcripción ajustadísima de su canto.

Si bien los cantos de pájaro ya habían sido objeto de una gran atención en obras como el *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958), para piano solo, no es menos cierto el hecho de que en algunas partituras de Messiaen no siempre van más allá del estatus de puro material melódico. Messiaen aseguraba recibir de la naturaleza las lecciones de música más importantes. Qué gran lección no sería, pues, la lección de melodía que ofrecen los pájaros del *Saint François d'Assise*, símbolo indiscutible de la belleza de las criaturas, de su extrema fertilidad y de la naturaleza divina del creador en toda su exuberancia. La contemplación de la belleza de su canto, un acto que según Santo Tomás de Aquino requeriría una triple condición –perfección o integridad, proporción o armonía, y claridad³⁶–, a través de la música, conduce definitivamente a Francisco a contemplar la belleza de Dios en su gloria.

En la ópera a menudo los encontramos agrupados y modificados en función de otros detalles o criterios más flexibles, exclusivamente musicales, de forma que el resultado da lugar a unas combinaciones ornitológicas que rara vez podríamos encontrar en la naturaleza, combinaciones que por otra parte ya intentó Messiaen en obras anteriores como los *Oiseaux exotiques* (1956), para piano y orquesta de cámara, o en *Chronochromie* (1960), para orquesta.

Citaremos en las siguientes páginas los motivos de pájaro más importantes de la ópera, ya sea por su asociación con un personaje concreto o por su singular significación. Entre los motivos de los pájaros que Messiaen asocia a un personaje nos referiremos a los de la curruca capirotada (*fauvette à tête noire*), la curruca amarilla de Nueva Caledonia (*gerygone flavolateralis*), el cernícalo vulgar (*faucon crécerelle*), la paloma *Noton* de Nueva Caledonia (*carpophage géant*), el Filemón de Nueva Caledonia (*oiseau-moine calédonien*) o el carricero común (*rousserolle effarvaté*). En lo que respecta a los motivos de pájaros de especial significación cabe destacar los de la alondra (*alouette des champs*), la tórtola (*tourterelle*) y el cárabo común (*chouette bulotte*). La lista de pájaros que Messiaen reúne en su particular banquete es muy extensa. La sexta escena constituye desde el punto de vista musical uno de los episodios ornitológicos más complejos de toda la producción del autor.

El canto de la alondra común (ver ej. 17) aparece en repetidas ocasiones a lo largo de la obra. Messiaen lo asocia al efectivo de percusión de láminas (“gamelán”), al cual añade los instrumentos de viento-madera. Sus intervenciones a menudo cumplen una función estructural: separan las diversas subsecciones que encontramos a lo largo del discurso musical, dan entrada a nuevas secciones o cierran algunos de los principales acontecimientos narrativos y musicales del relato. El agradable canto de la alondra aparece aquí dentro de una textura homofónica mantenida a lo largo de la obra, pero no conserva los mismos diseños rítmicos. En este sentido, podemos observar un verdadero trabajo de

³⁶ *Vid.* Aquino, Santo Tomás de, *Suma de Teología*, I, c. 39, a. 8, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001, p. 389.

invención rítmica. Si exceptuamos las intervenciones episódicas del cárabo común y del búho, en la primera escena predomina claramente el canto de la alondra, el cual adquiere un gran protagonismo desde el inicio de la misma.

En lo que concierne a la instrumentación, en la introducción orquestal Messiaen le asigna la percusión de tipo “gamelán”. Las intervenciones del hermano León con su tema están precedidas por el canto de la alondra. Este se prolonga y amplifica cada vez más: veinte compases son los que preceden a la primera intervención; veintinueve encontramos antes de la segunda; y un total de cuarenta y uno antes de la tercera. De este modo, gracias al canto de la alondra, es posible establecer una división en tres subsecciones dentro de la primera gran sección de la primera escena, iniciándose cada una de ellas con el incesante canto de la alondra, tan nervioso como lleno de vida.



*Ejemplo 17. Messiaen, Saint François d'Assise, escena 1, cifra 1, cc. 1-3.
Motivos de alondra en la percusión gamelán. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.*

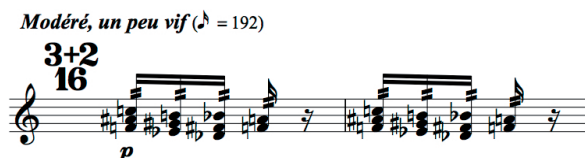
A partir de este preciso instante, y con la constatación de la importancia en el plano estructural del canto de la alondra, comprobamos que la identidad rítmica y melódica de este pájaro, flexible y variada, siempre conserva el mismo carácter alegre y vivo (*Un peu vif*). Además de los pasajes comentados, Messiaen vuelve a presentarlo en la primera sección, pero lo asigna esta vez a la familia de viento-madera al completo, como comentario inmediatamente posterior a la primera intervención del hermano León y su diálogo inicial con Francisco. Se trata ahora de un motivo de cinco notas en crescendo que se repite dos veces (ver ej. 18) y que no conserva su diseño rítmico en posteriores intervenciones con idéntica instrumentación.



*Ejemplo 18. Messiaen, Saint François d'Assise, escena 1, cifra 4, cc. 1-2.
Motivos de alondra en el viento-madera. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.*

Escuchamos a la alondra en las escenas primera, sexta y octava. Su ausencia en el resto de escenas parece compensarla Messiaen ofreciéndonos superposiciones de ambos cantos, en la percusión de tipo “gamelán” y en el viento-madera, un efecto de gran originalidad tímbrica que escuchamos en la primera escena. El canto de la alondra representa finalmente y de manera general a todos los motivos de pájaro de la obra. Para los oyentes no familiarizados con las transcripciones ornitológicas de Messiaen es sin duda el símbolo inequívoco de la melodía de tipo pájaro, un signo inevitable que se aprecia desde el primer compás de la obra.

En la sexta escena, antes del sermón, San Francisco presenta algunos de los pájaros al hermano Maseo, con quien mantiene un diálogo. El primero, y uno de los más importantes, es la tórtola. En su canto inicial podemos intuir el diseño melódico descendente que caracteriza al tema de la alegría. La intervención de la tórtola en la sexta escena evidencia claramente esta relación. Messiaen instrumenta el canto de este pájaro en los clarinetes y las flautas. Tocan *frullato*, acompañados por una onda Martenot. Con el motivo de la tórtola (ver ej. 19) alcanzamos definitivamente a comprender la profunda relación que cabe establecer ente los ejes narrativos de la naturaleza y de la alegría. La semejanza del diseño melódico de estos temas es una de las pruebas más evidentes.



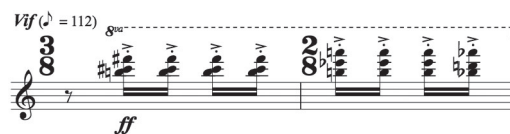
Ejemplo 19. Messiaen, *Saint François d'Assise*, escena 6, cifra 11, cc. 1-2.
Motivos de la tórtola. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

El cernícalo vulgar alerta a San Francisco de la llegada del ángel en la quinta escena. Con una estridencia tímbrica especialmente incisiva, Messiaen asigna el motivo del cernícalo vulgar (ver ej. 20) a las trompetas, viento-madera y tuba contrabajo, la cual es tocada aquí con una caña de fagot. El motivo de esta peculiar utilización de la tuba nos lo confirma el propio Messiaen:

He utilizado una tuba contrabajo adaptando una caña de fagot en su embocadura. [...] Obtuve así lo que buscaba: sonidos absolutamente atroces en el registro sobreagudo. De una tuba contrabajo no se espera esto, y por otra parte he conseguido que toque un verdadero tema de dos o tres notas³⁷.

³⁷ Samuel, Claude, *Permanences...*, p. 388. El texto en su idioma original es el siguiente: “J’ai utilisé un tuba contrebasse en adaptant une anche de basson sur son embouchure. [...] J’ai obtenu ce que je souhaitais : des sons absolument atroces dans le registre suraigu. De la part d’un tuba contrebasse, c’est plutôt inattendu, et je parviens même à lui faire jouer un véritable thème de deux ou trois notes”. Notemos la originalidad de Messiaen en la utilización de este recurso técnico: la tuba contrabajo, instrumento voluminoso del extremo grave de la familia de viento-metal, aparece aquí preparada. El elemento vibratorio natural que

Gheppio, el nombre con el que Francisco se refiere al cernícalo, aparece de nuevo en la última escena para despedirse del santo en el momento de su muerte. Messiaen parece inspirarse aquí en los escritos de San Buenaventura. En ellos se relata la historia de este cernícalo como una especie de ángel custodio que despertaba a Francisco de madrugada, cuando este se levantaba para recitar el oficio divino en sus plegarias. Según San Buenaventura, el cernícalo presagiaba la llegada del ángel³⁸. Nos lo confirma de nuevo Messiaen: “El cernícalo es el amigo de San Francisco y –¡detalle verídico!– advertía la hora de los oficios”³⁹. Cuando Francisco escucha al cernícalo en la quinta escena confirma esta significación: “Querido pájaro, reloj santo que me llama a la plegaria”⁴⁰.



Ejemplo 20. Messiaen, *Saint François d'Assise*, escena 5, cifra 53, cc. 1-2.
Motivo del cernícalo vulgar. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

Por otra parte, las intervenciones del cárabo común, una especie de lechuza, se limitan a las escenas nocturnas o en las que se hace una clara referencia a la noche. Lo escuchamos en la primera escena, cuando Francisco explica la naturaleza de la perfecta alegría al hermano León: “si empieza a llover, y [...] llegamos [...] a la puerta del convento [...] afligidos por el hambre, el temporal y la noche[...]”⁴¹. El canto lastimoso de este mochuelo de ojos oscuros, un magnífico cazador, aparece en las ondas Martenot. Más adelante lo escucharemos en el transcurso de la séptima escena. El motivo del cárabo común (ver ej. 21) cobra importancia como un símbolo del peligro nocturno y del miedo.

suponen los labios del instrumentista contra la boquilla es sustituido por la doble caña de fagot. La sonoridad resultante es inaudita. En ningún momento nos permite imaginar que el instrumento que la produce es una tuba contrabajo.

³⁸ Vid. Bonaventura, *Legendae duae de vita S. Francisci seraphici*, Quaracchi, Ex. Typographica Eiusdem Collegii, 1898, pp. 90-91. El mismo relato aparece con sensibles variantes en la segunda *Consideración sobre los estigmas*, y en la *Vita Secunda* de Tommaso da Celano, la cual parece ser la fuente principal de San Buenaventura en lo que respecta a este episodio relacionado con el cernícalo.

³⁹ Samuel, Claude, p. 387. El texto en su idioma original es el siguiente: “[...] *le faucon crécerelle était l’ami de saint François et –détail véridique!– avertissait l’heure de ses offices*”.

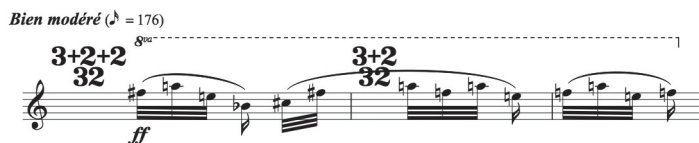
⁴⁰ Messiaen, Olivier, *Saint François d’Assise, Acte II, 5^e Tableau: L’Ange musicien*, París, Leduc, 1992, pp. 63-64. El texto en su idioma original es el siguiente: “*Cher oiseau, sainte horloge qui m’appelle à la prière*”.

⁴¹ Messiaen, Olivier, *Saint François d’Assise, Acte I, 1^{er} Tableau: La Croix*, París, Leduc, 1991, pp. 64-70. El texto en su idioma original es el siguiente: “*S’il se met à pleuvoir, et que [...] nous arrivons [...] à la porte du couvent, [...] contraints par la faim, l’orage et la nuit [...]*”.



Ejemplo 21. Messiaen, *Saint François d'Assise*, escena 1, cifra 46, cc. 4-5.
Motivo del carabo común. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

Entre los cantos de pájaro relacionados con los personajes observamos también el inconfundible motivo de la curruca capirotada (ver ej. 22), asociado al personaje de San Francisco. Este pájaro es conocido en la región de Asís con el nombre de *Capinera*. Messiaen lo escoge como compañero del santo a lo largo de la obra. Escuchamos su canto como símbolo inequívoco de la tierra del protagonista en las escenas segunda, quinta, sexta y octava. Cuando el hermano Maseo se fija en él en la sexta escena, nos recuerda que su canto “transporta el sol” y “se expresa como un bailarín que vuela”⁴². En ese preciso instante escuchamos su melodía en la familia de viento-madera. El material musical refleja la sonoridad de la tríada mayor de *la* con la sexta añadida (*la, do#, mi, fa#*), una sonoridad-color que Messiaen a menudo asociaba al azul claro de Chartres⁴³. Su canto presenta numerosos cromatismos, y también una armonización diferente en cada uno de los sonidos que lo forman. En el quinto volumen del *Traité*, Messiaen anota algunos ejemplos que pueden servirnos como modelo de este tipo de canto, siempre en la sonoridad-color que nos hace pensar en un *la* mayor resplandeciente.



Ejemplo 22. Messiaen, *Saint François d'Assise*, escena 6, cifra 32, cc. 1-3.
Motivo de la curruca capirotada. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

Ahora bien, si tuviéramos que destacar un pájaro exótico entre todos los que aparecen a lo largo de la obra, este sería la curruca amarilla de Nueva Caledonia. Fascinó a Messiaen desde la primera vez que la escuchó. Su *staccato* es limpio y punzante, mostrando además una gran claridad y una velocidad considerable. La sucesión de sus motivos es persistente. No es de extrañar que Messiaen considerase su canto como uno de los más bellos de entre todos los pájaros⁴⁴, y que en el contexto

⁴² Messiaen, Olivier, *Saint François d'Assise, Acte II, 6^e Tableau: Le prêche aux oiseaux*, París, Leduc, 1989, p. 163. El texto en su idioma original es el siguiente: “[...] transporte le soleil dans ses refrains, s'exprime comme un danseur qui vole de son propre chant?”.

⁴³ Messiaen, Olivier, *Traité ...*, vol 5a, p. 342.

⁴⁴ Messiaen, Olivier, *Traité ...*, vol 5b, p. 608.

de la ópera lo asociara al personaje del ángel. Escuchamos la gran variedad de motivos de la curruca amarilla de Nueva Caledonia (ver ej. 23) en las escenas tercera, cuarta, quinta, sexta y octava, siempre interpretada por el flautín y el xilófono.

En el quinto volumen del *Traité*, Messiaen recoge algunos motivos de la *Gerygone* –como él la llamaba– anotados al dictado durante su estancia en la Isla de los Pinos, perteneciente al archipiélago de Nueva Caledonia, en los meses de septiembre y octubre de 1975. El diseño melódico más común del canto de la curruca amarilla de Nueva Caledonia presenta un pequeño motivo melódico descendente integrado por un total de siete notas⁴⁵. Desde la primera aparición del ángel en la tercera escena escuchamos este mismo motivo. La diferencia entre este y el que encontramos en el *Traité* es mínima, pero significativa: el motivo que Messiaen recoge en el *Traité* presenta un *la*_b. En cambio, en la ópera lo encontramos con el *la* natural. Este pequeño cambio nos permite volver a escuchar una vez más el omnipresente tritono que se forma entre este *la* natural y el *re*_b final del motivo.



Ejemplo 23. Messiaen, Saint François d'Assise, escena 3, cifra 60.
Motivo de la curruca amarilla de Nueva Caledonia. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

Por otro lado, encontramos también un canto de pájaro asociado al hermano Bernardo: el filemón de Nueva Caledonia. Solo lo escuchamos en las escenas cuarta y sexta. El canto de este filemón exótico es un reflejo fascinante de la serenidad y la bondad del hermano Bernardo, tal y como Messiaen las refleja en el encuentro con el ángel de la cuarta escena. El motivo del filemón de Nueva Caledonia (ver ej. 24), con una dicción siempre clara y pulcra, se escucha por primera vez en la introducción orquestal de la cuarta escena. A menudo aparece repetido en yuxtaposiciones: se observan hasta dos motivos melódicos de carácter descendente, como si en lugar del canto de un solo pájaro nos encontrásemos ante un diálogo mantenido entre dos ejemplares de la misma especie. Messiaen lo asigna a la familia de viento-madera, a la cual añade xilófono y campanas. A estas últimas se refiere precisamente San Francisco en su intervención de la sexta escena referida al filemón: “voltea sus campanas [...], iridiscentes como el atardecer”⁴⁶. La sonoridad resultante es, en efecto, brillante y llena de armónicos.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 289.

⁴⁶ Messiaen, Olivier, *Saint François d'Assise, Acte II, 6^e Tableau: Le prêche aux oiseaux*, París, Leduc, 1989, p. 163. El texto en su idioma original es el siguiente: “[...] qui secoue ses cloches [...] irisées comme des bijoux de fin du jour”.



Ejemplo 24. Messiaen, *Saint François d'Assise*, escena 4, cifra 3, cc. 1-2.
Motivo del filemón de Nueva Caledonia. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

En el caso del hermano Elías nos encontramos con dos cantos de pájaro en lugar de uno. Por un lado, Messiaen le asigna el llamado *Notou*, una paloma de Nueva Caledonia, y por otro lado escuchamos al carricero común. Solo los escuchamos en la cuarta escena, donde asistimos a un ejemplo del tradicional orgullo atribuido por una rama de la historiografía franciscana al hermano Elías. Messiaen define el motivo del *Notou* (ver ej. 25) como “una especie de maullido amortiguado, oscuro y cavernoso, como si se soplara con fuerza en el interior de un tonel vacío”⁴⁷. Su canto es apagado y suscita una cierta inquietud. La instrumentación ofrece una combinación de timbres que dibuja un color entre oscuro y ocre: oboe, corno inglés, clarinetes, clarinete contrabajo, trompetas, trompas y una onda Martenot. La armonización subraya los intervallos de cuarta en la melodía.



Ejemplo 25. Messiaen, *Saint François d'Assise*, escena 4, cifra 5, cc. 1-3.
Motivo del *Notou*. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

Por otro lado, tenemos el motivo del carricero común (ver ej. 26). Entre los múltiples diseños rítmicos que Messiaen elige para transcribir su canto a lo largo de la cuarta escena, destaca aquel que muestra una línea melódica ascendente en el viento-madera, puntuada por un notable contraste dinámico. Este motivo acompaña al hermano Elías en todas sus intervenciones a lo largo de la cuarta escena.

⁴⁷ Messiaen, Olivier, *Traité...*, vol 5b, p. 313. El texto en su idioma original es el siguiente: “[...] *une sorte de meuglement étouffé, sombre et cavernoux : comme si on soufflait fortement dans la bonde d'un tonneau vidé*”.



Ejemplo 26. Messiaen, *Saint François d'Assise*, escena 4, cifra 6, cc. 3-4.
Motivo del carricero común. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

III. CONCLUSIÓN

Cuando Messiaen analizaba su música siempre se refería, desde su personal fascinación por el sonido-color, a la cuestión del deslumbramiento:

[...] lo que llamo el deslumbramiento [...], una sensación colorada interior análoga a aquella que producen en los ojos los rosetones, las vidrieras y vitrales de las grandes catedrales góticas, algo terrible y sagrado, de lo cual no se llega a comprender el detalle que nos transporta a un mundo de luz demasiado elevado para nuestra razón⁴⁸.

El tantas veces citado *éblouissement* es, según Messiaen, la “cima de la contemplación y, por lo tanto, un exceso de verdad”⁴⁹. En el *Saint François d'Assise* son múltiples los recursos que nos permiten experimentar esta vivencia tan cercana a la manera de entender la experiencia musical que tenía Messiaen, cuya música “se dirige a toda clase de temas, sin dejar de referirse a Dios”⁵⁰. Por un lado, el personaje del ángel –central en la obra–, un personaje enigmático que camina sin tocar el suelo, vehicula la verdad divina a través de su mensaje sonoro. La música invisible que el ángel produce con su viola permite a Francisco recibir la gracia. Es tanta la fuerza en el plano musical de este ángel músico, única voz de tesitura femenina en la ópera, que sus temas dibujan a su vez un gran tritono: la sonoridad-color azulada de la tríada perfecta mayor de *la*, tal y como la podemos apreciar en el primer tema del ángel, asciende hasta claridad de la tríada perfecta mayor de *mi*_b, observable en su segundo tema y en el tema de la verdad.

⁴⁸ Messiaen, Olivier, *Conférence de Kyoto*, París, Leduc, 1988, p. 14. El texto en su idioma original es el siguiente: “[...] ce que j'appelle l'éblouissement [...], une sensation colorée intérieure analogue à celle qui produisent sur les yeux les rosaces, les verrières, les vitraux des grandes cathédrales gothiques, quelque chose de terrible et de sacré, dont on ne comprend pas le détail, qui nous transporte dans un monde de lumière trop fort pour notre raison”.

⁴⁹ Massin, Brigitte, *Olivier Messiaen: une poétique du merveilleux*, Aix-en-Provence, Alinea, 1989, p. 191. El texto en su idioma original es el siguiente: “[...] le sommet de la contemplation, c'est un éblouissement, donc un excès de vérité”.

⁵⁰ Messiaen, Olivier, “De la musique sacrée”, en *Olivier Messiaen: Journalism 1935-1939*, Stephen Broad (ed.), Farnham, Ashgate, 2012, p. 76. El texto en su idioma original es el siguiente: “Une musique qui touche à tous les sujets sans cesser de toucher à Dieu”.

Por otro lado, en el centro de este tritono, equidistante entre las sonoridades del *la* y el *mi*^b, sitúa Messiaen su personal luz cegadora: la sonoridad-color de la tríada perfecta de *do*. Es esta una sonoridad que vuelve a menudo en la obra, hasta explotar finalmente en un estallido de gozo y alegría en el epílogo de la octava y última escena. El equilibrio, el orden último de esta especie de centro armónico, colorado por una multiplicidad de temas y motivos de pájaros, parece apuntar directamente a la inquebrantable fe de Messiaen, a las verdades últimas de la fe católica que su música pretende manifestar. La perfecta alegría que Francisco identifica en la cruz, la gran fuerza de la fe, el amor de Dios en sus múltiples manifestaciones –la naturaleza–, junto con la luminosidad cegadora que supone el exceso de verdad evocado por el ángel, constituyen los vértices de este enorme tetraedro granítico, alrededor del cual Messiaen estructura la multiplicidad de temas y motivos que constituyen el aparato musical y dan vida propia a la acción dramática interior del *Saint François d'Assise*.

Messiaen consigue volver visible lo invisible⁵¹ a través de la aceptación de la cruz, de la semblanza y de la encarnación de Dios, y de la comprensión de la naturaleza –no como un objeto de conocimiento o de análisis, sino como una fuente de deslumbramiento estrechamente relacionado con la experiencia estética–, tejiendo finalmente una unidad cuyo resultado es más que la suma de las partes. En última instancia, el *Saint François d'Assise* es mucho más que las escenas de la vida de San Francisco. Messiaen va más allá de la puesta en escena de la vida del santo, de su particular visión del relato y del *exemplum* de su anátesis espiritual. El *Saint François d'Assise* es uno de los grandes ejercicios, si no el más grande, de afirmación y profesión de fe de Olivier Messiaen. ■

⁵¹ El hermano León así lo canta en diversas ocasiones a lo largo de la ópera: “lo invisible se ve”. Este invisible, según la *Suma de Teología* de Santo Tomás de Aquino, no es otra cosa que el exceso de verdad con el que nos deslumbra Dios. La música del ángel, “música de lo invisible, que suspende la vida en la antesala del cielo”, conduce a Francisco al deseo ardiente de la cruz, de la perfecta alegría.