

Alberto C. Bernal

(Notas al programa del 15º concierto de la 47 SMR de Cuenca)

Olivier Messiaen - *Cuarteto para el final de los tiempos*

El cuarteto para el final de los tiempos es una obra clave tanto en la producción de Messiaen, como en la Historia de la Música. En ella pueden apreciarse elementos típicos de la música de la primera mitad de siglo -principalmente de tradición francesa y stravinskiana- y otros que vaticinan el cambio de rumbo que sufriría la música tras la tabula rasa de la posguerra, en la que Messiaen jugó un papel insustituible como maestro de sus principales artífices (Boulez, Stockhausen, Xenakis ...).

La presencia de la segunda guerra mundial como detonante de la comentada tabula rasa de finales de los 40 -ejemplificada por la famosa frase de Adorno "escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie"¹- adquiere un papel particularmente significativo en el punto de inflexión que marca esta obra. Este cuarteto fue escrito y estrenado en el campo de concentración de Stalag VIII-A (Görlitz), donde Messiaen se encontraba en régimen de "prisionero de guerra" tras ser capturado por las tropas alemanas. La plantilla se corresponde con el instrumental disponible en ese momento: Violín (Jean le Boulaire), clarinete (Henri Akoka), violonchelo (Étienne Pasquier) y un viejo piano vertical desafinado tocado por el propio Messiaen; ello explica la singularidad de este tipo de plantilla en el conjunto de la obra de su autor, que tan poco cultivó el género camerístico. Fue estrenada en 1941 ante una audiencia de 5.000 prisioneros y guardias de prisión; Messiaen diría que "nunca fui escuchado con tal raptó de atención y comprensión".

La inspiración más tangible e inmediata del cuarteto proviene del siguiente texto del Apocalipsis, citado por el propio Messiaen en el prefacio de la partitura:

"Vi descender del cielo otro ángel fuerte, envuelto en una nube, con el arco iris sobre su cabeza. [...] Puso su pie derecho sobre el mar y el izquierdo sobre la tierra y clamó a gran voz, como ruge un león; [...] levantó su mano hacia el cielo y juró por el que vive por los siglos de los siglos, que creó el cielo y las cosas que están en él, y la tierra y las cosas que están en ella, y el mar y las cosas que están en él, que el tiempo no sería más, sino que en los días de la voz del séptimo ángel, cuando él comience a tocar la trompeta, el misterio de Dios se consumará." (Ap 10:1-7, Reina-Valera 1995)

Si bien la interpretación meramente simbólica del citado texto está muy presente en la obra, ésta convive con una materialización más profunda y radical de aquello que el título preconiza. La idea de lo eterno, de intemporalidad, influye de manera drástica en la configuración del lenguaje musical utilizado. Gran parte de los recursos empleados apuntan hacia una disolución de la linealidad del discurso, provocando que éste parezca flotar sin verse atraído por ningún rumbo o peso predefinido. En este sentido, Messiaen introduce una serie de técnicas que, si bien ya presentes en otras obras, adquieren en ésta una concentración y relevancia especial.

¹ Adorno, Theodor W. 1955. "Kulturkritik und Gesellschaft" (1951), en Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Desde el punto de vista rítmico, la obra hace constante uso de ritmos simétricos (“no-retrogradables”, en terminología de Messiaen), ritmos con valores añadidos, superposición de diferentes metros, ritmos irregulares derivados de ragas hindúes... Además de la generación de un material genuinamente original para la época, el resultado que conllevan estas técnicas es, principalmente, la supresión de una sensación definida de pulso o metro, materializando así en el discurso musical la comentada y manifiestamente pretendida intemporalidad.

Todo lo anterior se da también en el ámbito de lo melódico-armónico. Messiaen se sirve aquí de un material producido a través de sus famosos “modos de transposición limitada”; se trata de una serie de escalas formadas a partir de la división simétrica de la octava, lo cuál produce como resultado más inmediato una ruptura de las jerarquías interválicas, que a su vez elimina la funcionalidad armónica. Es significativo que el primero de estos modos es la escala de tonos enteros, tan usada por Debussy en aquellos pasajes que renunciaban a una linealidad discursiva en aras de una fijación quasi estática sobre una “imagen sonora”; si bien este modo no es de los más utilizados por Messiaen, el uso que hace de esta técnica tiene una relación clara con la tradición impresionista comentada, tal vez reorientada aquí hacia una simbología que alude tanto a la naturaleza como a lo sobrenatural de lo religioso.

Otro de los aspectos que no podemos pasar por alto son las transcripciones de cantos de pájaros. Desde su época de estudiante, Messiaen se sintió sumamente atraído por los cantos de pájaros, realizando una enorme cantidad de transcripciones a través de los muchos viajes que a tal efecto emprendió por Francia y otras partes del mundo. Los cantos de pájaros aparecen en un gran número de obras, bien de manera parcial (el presente cuarteto, *La Nativité, Visions de l’Amen...*) o bien como fuente principal de material melódico-rítmico (*Réveil des oiseaux, Catalogue d’oiseaux, Oiseaux exotiques, Chronochromie...*). En la obra que nos compete, los cantos de pájaros son realizados habitualmente por el violín y el clarinete, teniendo aquí una significación más definida que en otras obras: los pájaros ilustrarían, según el propio Messiaen: el cielo, el libre vuelo de los ángeles, la luz... “lo contrario del tiempo”².

La obra consta de ocho movimientos. El porqué de este número, es explicado por el propio Messiaen en el comentado prefacio: “Siete es el número perfecto, la creación de 6 días santificados por el shabat [descanso] divino; el 7 de este reposo se prolonga en la eternidad convirtiéndose en el 8 de la luz indefectible, de la paz inalterable”³

El primer movimiento, *liturgia de cristal*, presenta varias texturas. Por una parte, el clarinete y el violín con cantos de, respectivamente, un mirlo y un ruiseñor. Junto a ello, piano y chelo forman una especie de *continuum* subyacente construido a base de repeticiones no coincidentes de melodía o acordes y ritmo, una técnica ya usada en el Ars Nova (Machaut, de Vitry, etc.) con el nombre de “isorritmia”. “Transpóngase sobre un plano religioso: tendremos así la armonía del cielo”⁴.

El segundo movimiento, *Vocalise para el Ángel que anuncia el fin de los tiempos*, tiene una división clara en tres partes. La primera y la tercera evocan la fuerza del ángel (véase el pasaje del *Apocalipsis* citado anteriormente); el anuncio del ángel parece venir simbolizado por el quasi

² Olivier Messiaen. Prefacio de la partitura.

³ *ibid.*

⁴ *ibid.*

recitativo del clarinete (obsérvese la metáfora que Messiaen construye al utilizar también cantos de pájaros en el recitativo), mientras que la sensación de poder es ilustrada por los diseños rítmicos del resto de los instrumentos. La parte central se correspondería con “las armonías impalpables del cielo”⁵ (acordes paralelos en el piano *alla debussy*). Una interpretación adicional con el texto puede quizá verse en el hecho de que el ángel coloca con fuerza un pie sobre la tierra (primera parte) y otro sobre el mar (tercera parte) dejando entremedias el cielo (parte central).

Tercer movimiento, “*El abismo de los pájaros*”. Escrito para clarinete solo, este movimiento vuelve a presentar una estructura en tres partes ABA’, siendo la última una mera transposición a la octava inferior de la primera. El lento lamento de estas dos partes extremas viene a representar “el abismo, el Tiempo, con sus tristezas, su hastío”. En la central vuelven a aparecer cantos de pájaros: “es lo contrario del Tiempo; es nuestro deseo de luz, de estrellas, de arco-iris y de cantos jubilosos”⁶.

El cuarto movimiento es un “*intermedio*” en el que el discurso, de alguna manera, “baja” a lo terrenal: ritmos (por vez primera) definidos, casi danzables, construcción modular a base de repeticiones de cortos fragmentos, gestos “musicales”... Es de notar también la ausencia de piano y el riguroso unísono con el que, con pocas excepciones, es conducido el discurso por los otros instrumentos.

Loa a la eternidad de Jesús, es el título del siguiente movimiento (chelo y piano), el cuál entronca con el anterior en cuanto a su manifiesta gestualidad tonal. Sin embargo, aquí la tonalidad (Mi M) se alarga de manera extrema, casi como si lo terrenal (Jesús) se convirtiera en eterno: “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios”⁷.

El siguiente movimiento, *Danza del furor, para las siete trompetas*, no es casualidad que ocupe esta posición; es, de alguna manera, el prelude a la trompeta del séptimo ángel, que anunciará la consumación del Misterio de Dios tras las seis trompetas precedentes que anunciaban catástrofes. Los múltiples “toques de trompeta” que se suceden en el movimiento se materializan en forma de motivos trompetísticos hábilmente deformados: movimiento por cuartas justas, el típico ámbito reducido de las trompetas y la repetición insistente de pequeñas células motivicas.

Tras el anterior movimiento, viene el preludiado por éste: “*Encruzijadas de arco-iris, para el Ángel que anuncia el fin de los Tiempos*”. De nuevo, el Ángel, y con él el motivo con el que Messiaen lo había simbolizado en su primera aparición del segundo movimiento, convertido ahora, al ser retomado, en una especie de *Leitmotif*. Este último, no obstante, viene precedido por otro tema, violonchelo y piano a duo, que se desenvuelve por medio de la “volátil” y debussyana escala de tonos enteros; muy bien podría aludir al “arco iris” del título. “Arco iris” y “Ángel” aparecen sucesiva y alternadamente a lo largo de todo movimiento, sometidos siempre a más o menos aparentes variaciones tímbricas.

El cuarteto finaliza con la *Loa a la Inmortalidad de Jesús*, la cuál retoma el carácter de la *Loa a la Eternidad de Jesús* (quinto movimiento). “¿Por qué está segunda loa? Ésta se dirige de manera más

⁵ *ibid.*

⁶ *ibid.*

⁷ Juan 1:1.en *ibid.*

especial al segundo aspecto de Jesús, a Jesús-hombre, a la Palabra hecha carne [...]. Su lenta subida hacia el extremo agudo es la ascensión del hombre hacia su Dios, del hijo de Dios hacia su Padre, de la criatura divinizada hacia el Paraíso”⁸.

JONATHAN HARVEY - *TOMBEAU DE MESSIAEN*

Jonathan Harvey nació en 1939 en Sutton Colfield (Inglaterra), siendo -junto con Peter Maxwell Davies y Harrison Birtwistle (nacidos ambos en 1934)- uno de los compositores ingleses con más renombre internacional. Uno de sus primeros contactos con la música lo tuvo como niño corista en el St-Michael College de Tenbury; ello le proporcionaría una relación directa con la música eclesiástica, especialmente la polifonía del renacimiento. Sus primeras influencias como compositor las recibiría de sus maestros Erwin Stein y Hans Keller (ambos alumnos de Schönberg), así como también de Benjamin Britten, con quién tomó alguna clase privada.

Sus respectivos encuentros con Milton Babbitt y Karlheinz Stockhausen le introducirán posteriormente en el serialismo y la música electroacústica, recursos que adoptará en su música de una manera muy personal.

En los años 70, influido en parte por el pensador Rudolf Steiner (fundador de la antroposofía o de la pedagogía Waldorf), su música se alejará del serialismo para transcurrir por un camino que trata de trascender varias dualidades: lo material y lo espiritual, lo oriental y lo occidental, la forma y el contenido... Poco a poco, su estética musical se aleja de las vanguardias en aras de una búsqueda de lo espiritual, muy influido también por el budismo y, posteriormente, por la fe cristiana.

La invitación de Pierre Boulez en los años 80 para trabajar en el IRCAM (Instituto para la investigación y coordinación acústico-musical del Centro Pompidou de París) le pone en situación de vivir *in situ* una de las corrientes musicales más significativas de los últimos años: el espectralismo, muy ligado a París y, concretamente, al citado IRCAM. Esta corriente -cuyos máximos representantes son Gérard Grisey y Tristan Murail- se apoya en un análisis de las propiedades del sonido -concretamente, del así llamado “espectro de frecuencias”- con el fin de utilizar los datos así obtenidos para la generación de la materia prima de la correspondiente obra musical. Para Jonathan Harvey, las nuevas tecnologías fueron siempre una herramienta con la que alcanzar las nuevas sonoridades marcadas por su difícilmente definible postura estética, ya se materializaran éstas en soportes electroacústicos, o bien en una partitura tradicional generada a partir de análisis u otros procedimientos informáticos.

Tombeau de Messiaen, escrita en 1994, se enmarca dentro de un periodo en el que la electroacústica ocupa un lugar prominente, estando también presente en otras obras como *Advaya* (para chelo y electrónica), *One evening* (para soprano, mezzosoprano, ensemble y electrónica) o *Soleil noir* (para ensemble y electrónica en vivo).

La muerte de Messiaen (1992) es, como puede deducirse del título, la principal inspiración para la presente obra. El propio Harvey diría que Messiaen “es un protoespectralista, es decir, que estaba fascinado por el color de las series armónicas y sus distorsiones, en los que encontró una manera de reflejar prismáticamente la luz”⁹. La conformación de partida de Harvey trata de materializar tal planteamiento: la cinta se compone casi exclusivamente de sonidos de piano dispuestos conforme a la afinación de 12 series de armónicos naturales. De esta manera, se produce un juego muy

⁸ *ibid.*

⁹ Jonathan Harvey. Notas propias sobre la obra.

interesante entre el los sonidos temperados del piano en vivo y aquellos generados de manera electroacústica (con afinación natural). La influencia que, como hemos comentado más arriba, el espectralismo marcó en Harvey, puede verse aquí en el caso concreto de la utilización de estas series de armónicos naturales, no tanto ligados a un análisis de espectros complejos, sino más bien a una búsqueda de la pureza natural del sonido -algo que conecta más con vertientes germánicas del espectralismo, como Georg Friedrich Haas, o Kaspar Johannes Walter-. Aparte de este planteamiento de base, no se observan otras relaciones con Messiaen, o no más que las que podrían verse en otras obras del propio Harvey.

Tras un largo impulso inicial seguido de varias réplicas a modo de eco, la obra continua con una tautológica tensión entre dos texturas fundamentales: una formada a partir de acordes paralelos o líneas melódicas, que vagan mecánicamente de un lado para otro sin un rumbo fijo, y otra que irrumpe esporádicamente en la anterior con rápidas figuraciones. Al mismo tiempo, la comentada confrontación entre sonidos temperados y sonidos naturales va produciendo una especie de discurso subcutáneo, en el que la superposición de los mismos elementos melódicos con distintas afinaciones producen batidos y sonoridades que parecen escapar del timbre del propio piano. Ambas tensiones dialécticas van agudizándose a lo largo de la obra, con cada vez más frecuentes e inesperadas interrupciones, “desajustes” entre piano y cinta que disturban el pulso (con acordes off-beat), disgregaciones de las distintas partes... Todo ello conduce hasta un gran proceso entrópico hacia el final de la obra, introducido y finalizado por un brusco golpe de campana. De alguna manera, es como si los distintos elementos que son presentados al principio de manera “apacible”, fueran emancipándose cada vez más hasta hacer estallar el discurso en mil pedazos, para, no sin cierto simbolismo, volver a converger en los majestuosos acordes finales.

Alberto C. Bernal