

El compositor Olivier Messiaen (1908-1992) es uno de los grandes genios de la música del siglo XX. Cuando esperaba su nacimiento, su madre –la poeta Cecilé Sauvage– escribió: «he aquí que llega Orión cantando en mi ser –son sus pájaros azules y sus mariposas doradas–, sufro de una música distante desconocida». Messiaen confesó que esa frase marcó –o quizá anticipó– su destino. En su obra, extensa e inclasificable, desarrolló una voz propia a partir de fuentes diversas e improbables: los cantos de los pájaros; las ideas rítmicas de la India, la Antigua Grecia y Oriente; la aplicación del cromatismo óptico a la música y, sobre todo, una honda religiosidad. A continuación recogemos la conferencia que Messiaen pronunció en 1985 en Japón, con ocasión de la entrega del Premio Kyoto, y una entrevista con uno de los mayores expertos en su música, Claude Samuel.



OLIVIER MESSIAEN: DIÁLOGOS, ENFOQUES Y RECITALES

13.06.11 > 15.06.11

PARTICIPAN CLAUDE SAMUEL • MAURICIO SOTELO • LUIS DE PABLO • CARLES GUINOVRT

MARIE VERMEULIN • JOSÉ LUIS TÉLLEZ • ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

JOSÉ LUIS BESADA • YVAN NOMMICK

ORGANIZA TEATRO REAL • CBA

Conferencia de Kyoto

OLIVIER MESSIAEN

TRADUCCIÓN ANA USEROS

Se me ha pedido que haga un resumen técnico de mi lenguaje musical. No es cosa fácil. Tendríamos que dedicar dos o tres meses a ello, y hacer una especie de clase para iniciados, aportando ejemplos musicales con el piano y con la orquesta. Voy a intentar aquí hacerlo en una hora, únicamente mediante palabras y, desgraciadamente, en francés. Lo primero que puedo decir es que siempre me he topado con cuatro dificultades, que son la desgracia de mi vida, y a las que sólo el tiempo podrá aportar algunas soluciones. La primera dificultad es que soy un músico rítmico y que la gente a la que me dirijo confunde el ritmo con los valores iguales y con los tiempos regulares. La segunda es que, intelectualmente, yo veo colores cuando leo o cuando escucho música y que tanto mis alumnos como mis oyentes no ven colores en absoluto. La tercera es que soy ornitólogo, he anotado muchos cantos de pájaros y los empleo constantemente en mis obras, y el público de los conciertos se compone generalmente de habitantes de las ciudades que no han oído en su vida el canto de un pájaro. La cuarta, la más grave, es que yo hablo de Dios, de los Misterios Divinos y de los Misterios de Cristo a gentes que no creen o que no conocen bien la religión y la teología. Si me lo permiten, voy a abordar estas cuatro dificultades una tras otra.

EL RITMO

Tras terminar mis estudios tradicionales en el Conservatorio de París, quise aprender más sobre el ritmo y lo estudié prácticamente en solitario. En un primer momento trabajé el *cantus firmus* o canto gregoriano, la alternancia en él de arsis y tesis, es decir, de subidas y bajadas y la mezcla del 2 y del 3. Después abordé la métrica griega, con su uso de los números primos (por ejemplo la cifra 7 en los epítritos o la cifra 11 en el verso aristofánico). Después reflexioné mucho tiempo sobre los *deci tâlas*, o los ritmos provinciales de la India antigua. He tratado de recuperar sus símbolos cósmicos y religiosos y, sobre todo, sus leyes rítmicas. En la métrica griega tenemos el ritmo crético: larga, breve, larga, que también existe en los *deci tâlas* de la India bajo el nombre de Dhenkí. Ese ritmo es un «ritmo no retrogradable». El ritmo no retrogradable se encuentra en el comienzo de casi todas mis investigaciones rítmicas. Encontramos ya ritmos no retrogradables en mi primera obra válida para órgano: *La nativité du Seigneur*, escrita en 1935. Voy a intentar explicar el ritmo no retrogradable mediante algunas imágenes poéticas. Desde hace mucho tiempo, en las artes decorativas (arquitectura, tapicería, vidrieras, parterres de flores) se emplean motivos inversamente simétricos, ordenados alrededor de un centro libre. Encontramos esta disposición en los nervios de las hojas de los árboles, en las alas de las mariposas, en el rostro y el cuerpo humanos e, incluso, en las viejas fórmulas de magia. El ritmo no retrogradable hace exactamente lo mismo. Son dos grupos de duraciones, retrogradadas la una en relación a la otra, que encuadran a un valor central, libre y común a los dos grupos. Ya leamos el ritmo de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, el orden de sus duraciones permanece igual. Es un ritmo absolutamente cerrado.

Vienen después los «personajes rítmicos». En la «Danza sacra» de *La consagración de la primavera*, de Stravinsky, encontramos el punto de partida de esta idea: dos grupos de duraciones están presentes, las primeras decrecen, las segundas no se alteran. Amplificando un poco esto, voy a darles una explicación de los personajes rítmicos que procede de las convenciones tea-

trales. Supongamos una escena teatral. Tres personajes están sobre el escenario: el primero actúa, lleva la escena, el segundo está mudo, el primero actúa sobre él, el tercero asiste al conflicto sin intervenir, observa y no se mueve. De la misma manera, tres grupos rítmicos están presentes: el primero aumenta, es el personaje atacante; el segundo disminuye, es el personaje atacado; y el tercero no cambia nunca, es el personaje inmóvil. En el quinto movimiento de la *Turangalila-Symphonie* (para piano solo, ondas Martenot y gran orquesta, 1946, 1947, 1948) he empleado un desarrollo de seis personajes rítmicos. Dos aumentan, dos disminuyen y dos quedan inmóviles. Con la complicación añadida de que los tres primeros ejecutan los gestos de los otros tres en sentido inverso, retrogradando las duraciones.

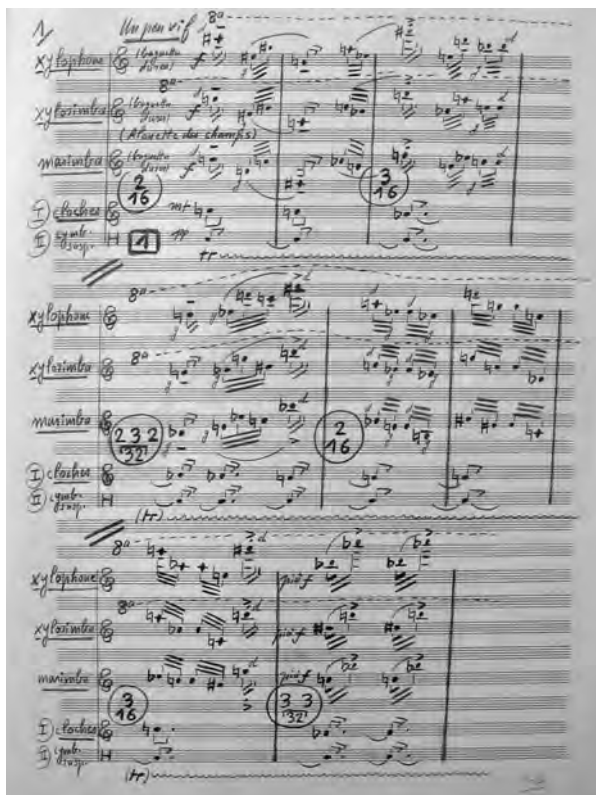
Las «permutaciones simétricas». Se sabe que el número de permutaciones de varios objetos distintos aumenta desmesuradamente con cada añadido de una nueva unidad a los objetos escogidos. Tres objetos tienen 6 permutaciones posibles, doce objetos permiten 479.001.600 permutaciones. Yo tomo una gama cromática de duraciones que van desde la fusa hasta la redonda, por tanto entre 1 y 32 fusas, con todas las duraciones intermedias. Si quisiera buscar y emplear todas sus permutaciones, su número es tan elevado que me harían falta varios años para escribirlas. Por tanto hay que elegir y elegir con la máxima posibilidad de semejanza de una permutación a otra. Para llegar a ello, leo mi gama cromática de duraciones en un orden elegido por mí. Después, una vez escrito el resultado, número del 1 al 32 la sucesión de las duraciones obtenidas. Después leo esta nueva sucesión en el mismo orden que la primera vez, escribo de nuevo el resultado y vuelvo a empezar, lo que me da un tercer resultado, y así sucesivamente, hasta que vuelvo a encontrarme textualmente con la gama cromática de duraciones de partida. Así se obtiene una cifra de permutaciones razonable, no muy alejada del número de duraciones elegidas, y que son también permutaciones lo bastante diferentes como para yuxtaponerse y superponerse. Utilicé por primera vez las «permutaciones simétricas» en *Ile de feu 2* para piano (1950), pero podemos encontrarlas en muchas de mis obras posteriores a 1950. La obra en la que aparecen con más fuerza es *Chronochromie* para orquesta (1959-1960). En las dos «estrofas» de *Chronochromie* oímos «permutaciones simétricas» superpuestas de 3 en 3, y, en cada ocasión, su desarrollo forma la estrofa completa. Como la sucesión de sus duraciones es difícil de oír, he revestido esas duraciones de tres maneras: en primer lugar mediante cantos de pájaros interpretados por la madera, que recuerdan constantemente la unidad de valor (aquí la fusa); después por timbres de instrumentos metálicos de resonancia prolongada (gongs, campanas, címbalos y tam tam); finalmente, mediante cadenas de acordes de colores muy diferentes, confiados a las cuerdas.

Para dar una idea más completa, debo mencionar algunas otras investigaciones rítmicas. En mi *Livre d'orgue* (1951) he empleado tres casos de permutación: el movimiento retrógrado, el movimiento de los extremos al centro y el movimiento del centro a los extremos. También en mi *Livre d'orgue* he empleado ritmos hindúes tratados como «personajes rítmicos». Y, una vez más en mi *Livre d'orgue*, me he servido de una gama cromática de 64 duraciones, que van desde 1 a 64 semifusas, en un orden de permutación elegido por mí, y tratadas en canon retrógrado. En mi *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine*, para coro femenino, piano solo, ondas Martenot, vibráfono, percusiones y orquesta de cuerda (1944), encontraremos un canon mediante el añadido del punto:

las duraciones que respondían se aumentaban en una mitad respecto a todas las duraciones que proponían. Finalmente, en 1949 escribí *Mode de valeurs et d'intensités*, para piano, una especie de superserie de 36 sonidos, 24 duraciones, 12 ataques y 7 intensidades. La idea de serie, abandonando el universo exclusivo de los sonidos, se aplica a otros parámetros. Las duraciones, evidentemente, son las que tienen mayor importancia: ellas dividen el teclado en tres gamas cromáticas de duraciones, la primera basada sobre la fusa, la segunda basada sobre la semicorchea y la tercera basada sobre la corchea. He retomado este efecto en la «Chouette Hulotte», de mi *Catalogue d'oiseaux* para piano (1956-1958) y en el cuadro de los Estigmas de mi ópera *Saint François d'Assise* (escrita entre 1974 y 1983).

EL SONIDO-COLOR

Siempre me ha gustado el color. De pequeño hacía decorados de teatro en miniatura, en los que los telones de fondo eran de celofán pintado con tintas de colores. Colocaba esos telones de fondo contra el cristal de una ventana y la luz del sol atravesaba mis celofanes y enviaba reflejos coloreados. Cuando tenía unos 10 años vi por primera vez las vidrieras de la Sainte Chapelle de París y esas vidrieras me marcaron para toda la vida. Adoro también las vidrieras de la catedral de Bourges, sus rojos y sus azules son extraordinarios, pero nada puede sustituir a la Sainte Chapelle, que está completamente acristalada. Cuando tenía unos 23 años conocí al pintor suizo Charles Blanc-Gatti. Blanc-Gatti estaba aquejado de sinopsia, es decir, que tenía un desorden del nervio óptico y del nervio auditivo que le hacía ver colores cuando escuchaba sonidos. Veía aquellos colores con los ojos y estos se distribuían por su entorno. Así fue como pintó un órgano, cuyos tubos están rodeados de círculos de colores: cuando el órgano sonaba y producía sonidos complejos, él oía los sonidos, veía el órgano y veía además unos círculos de colores que se superponían en su visión del órgano. Por tanto, él pintó exactamente lo que veía. Este fenómeno me hizo reflexionar mucho. Y me di cuenta de que yo también ligaba los colores a los sonidos, pero intelectualmente, no por los ojos. En efecto, toda mi



Olivier Messiaen con su mujer, Yvonne Loriod

vida, cuando oía o cuando leía música (oyéndola interiormente) veía en mi cabeza conjuntos de colores que caminaban y se movían con los conjuntos compuestos por sonidos. A fuerza de observar lo que ocurría en mi interior, deduje una ley. Un complejo de sonidos situados en el registro medio, si se queda en el mismo lugar, engendra siempre los mismos colores. Si se transporta una octava más aguda, esos mismos colores se degradan hacia el blanco (es decir, se hacen más claros), si se transporta una octava más grave esos mismos colores se recubren de negro (es decir, se vuelven más oscuros). Si se transporta el mismo complejo de sonidos medio tono, un tono, una tercera, una cuarta, etc., los colores correspondientes cambian completamente. De ahí se deduce que hay 12 combinaciones de colores para cada complejo de sonidos, que cambian con cada uno de los 12 semitonos, pero que la combinación de color permanece inalterable cuando simplemente se cambia de octava, con un aclarado si se trata de octavas más agudas y un oscurecimiento si se trata de octavas más graves.

En mis obras he empleado un gran número de complejos de sonidos que a la vez son complejos de colores. En ocasiones, para los cantos de pájaros armonizados, tuve que inventar un acorde distinto para cada nota de la melodía. Aquí hablaré únicamente de los «modos de transposiciones limitadas», de los «acordes transportados sobre una misma nota de bajo», de los «acordes de resonancia contraída», del «acorde del total cromático».

Los «modos de transposiciones limitadas». En mi juventud catalogué siete, pero no utilicé más que cuatro de esos modos: el modo 2, el modo 3, el modo 4 y el modo 6. Cada modo no puede transportarse más de un determinado número de veces, tras lo cual se vuelve a recaer en las mismas notas. Es precisamente esa limitación, esa imposibilidad de su transposición, lo que constituye su encanto y lo que los emparenta con los «ritmos no retrogradables»: en efecto, los «ritmos no retrogradables» no pueden retrogradarse porque contienen en sí mismos pequeñas retrogradaciones, y los «modos de transposiciones limitadas» no pueden transponerse porque contienen en sí mismos pequeñas transposiciones. Con frecuencia se

han mencionado mis «modos de transposiciones limitadas» como «escalas». No son escalas, sino colores armónicos. Colores del modo 2, que se transporta tres veces: primera transposición, azul violeta; segunda transposición, oro y marrón; tercera transposición, verde. Colores del modo 3, que se transporta cuatro veces: primera transposición, anaranjado, oro y blanco lechoso; segunda transposición, gris y malva; tercera transposición, azul y verde; cuarta transposición: anaranjado, rojo con un poco de azul. Los modos son lugares coloreados, pequeños países de color, en los que el color general sigue siendo el mismo mientras no cambiamos de modo o de transposición. En el caso de los acordes funciona de otra manera. El acorde es en sí un color que cambia en sus doce transposiciones posibles. En el caso de los «acordes de resonancia contraída» tendremos siempre dos colores: el color del acorde apoyatura, el color del acorde real, complicados con los sonidos resultantes graves trasladados al registro medio contra las otras notas. En el caso de los «acordes del total cromático», no se trata de un clúster, sino de un conjunto de doce sonidos que comprenden ocho sonidos coloreados y cuatro sonidos suplementarios agudos que entran en la resonancia de los ocho primeros. El primer «acorde del total cromático» ofrece una gran capa de azul violeta, con lunas rosas, amarillas pálidas y gris acerado y las cuatro notas suplementarias lo rodean con un círculo verde musgo claro. El noveno «acorde del total cromático» ofrece dos zonas rojas una al lado de la otra, una gran zona roja rubí y una zona roja carmín más pequeña. Las cuatro notas suplementarias añaden alrededor un círculo gris azulado, claro y brillante. El caso más interesante es el de los «acordes con inversiones transpuestas sobre la misma nota de bajo». Sus inversiones, agrupando las mismas notas de manera diferente, dan como resultado colores análogos, pero no parecidos. Si transportamos las inversiones sobre la misma nota de base obtenemos cuatro colores muy distintos: el estado fundamental, la primera, la segunda y la tercera inversión. Tomando cada uno de los doce sonidos como nota de base obtenemos 48 colores diferentes. Cuarto «acorde de inversiones transpuestas», sobre la misma nota de bajo: *mi*. Estado fun-

damental sobre *mi*: bandas verticales verdes, violentas, azul intenso. Primera inversión sobre *mi*: blanco y oro. Segunda inversión sobre *mi*: largo manto azul zafiro intenso, reflejos violeta de Parma y azul de Chartres en los pliegues. Tercera inversión sobre *mi*: una espiral de oro con reflejos azulados y rosados, sobre un gran fondo rojo carmín. Esos reflejos irisados, esas opalescencias, evocan determinadas mariposas cuyas alas, azules de todos los azules, se vuelven verdes y violetas siguiendo las incidencias de la luz. Mejor dicho, imitan los movimientos coloreados de las gemas y de las piedras preciosas: el ojo de gato, la alejandrita, la calcofita, las turmalinas y el ópalo (que ha dado nombre a la opalescencia).

LOS CANTOS DE PÁJAROS

Yo no soy únicamente músico, rítmico y apóstol del sonido-color, también soy ornitólogo. Desde que tenía unos 18 años he anotado los cantos de los pájaros. He anotado cantos de pájaros cada año, en el momento en el que los pájaros cantan, es decir, en la primavera, a primera hora de la mañana (con la salida del sol), a última hora de la tarde (antes de la puesta de sol) y también durante la mañana y el mediodía. He hecho este trabajo primero en Francia, después en los Estados Unidos de América, en Japón y en Nueva Caledonia. Cada pájaro tiene su estilo, su estética particular. Hablaré en primer lugar de los pájaros de Francia (que son más o menos los mismos en toda Europa). En Francia tenemos los pájaros de parques y jardines (como la curruca capirotada), los pájaros de las lindes de los bosques (como el zorzal común), los pájaros de los campos de trigo (como la alondra común), los pájaros de las vides (como el pardillo), los pájaros de los

matorrales (como la collalba rubia), los pájaros de los juncos y los estanques (como el carricero común), los pájaros de alta montaña (como la chova piquigualda) y los pájaros de las costas marinas y del océano (como el zarapito real). Entre todos estos pájaros hay grandes y pequeños cantantes. Los que no hacen más que chillidos rítmicos: los pájaros de la montaña y del mar. Los que hacen estrofas más o menos elaboradas: el pito real, el pinzón, la oropéndola, el cárabo común. Los que hacen grandes solos: la alondra común, el zorzal común, el ruiseñor, la curruca de los jardines, el mirlo negro, el petirrojo. El uso de estos cantos de pájaros en una obra exige mucho trabajo. En primer lugar está la notación. Es un dictado musical que se toma en la naturaleza, con un lápiz y papel pautado. Se puede a la vez registrar el canto en un magnetófono y hacer después otro dictado según el magnetófono. Habitualmente la notación según el magnetófono es más exacta, pero la hecha en la naturaleza es más artística. Hay que anotar muchas veces un mismo pájaro y mezclar todas las anotaciones para obtener un pájaro ideal. Después hay que expresar el timbre del pájaro. Se puede hacer mediante la instrumentación. Los piccolos, las flautas, el xilófono, el piano pueden aproximarse al timbre de determinados pájaros. También se puede lograr el timbre mediante la armonización. Como más se acerca uno al canto de los pájaros es inventando acordes más o menos cargados de sonidos armónicos. Hay numerosos pájaros que suelen cantar juntos, especialmente a la salida del sol. Hay que anotarlos por separado y después reunirlos en contrapunto sobre el papel. Esto no reproduce las mezclas escuchadas, pero queda verosímil si hacemos cantar juntos a pájaros del mismo país y del mismo hábitat. Esta actitud fue la que adopté en *Reveil des oiseaux* para piano y orquesta (1952-1953). Se puede, por el contrario, mezclar cantos de pájaros de países y de hábitats diferentes, lo que produce resultados mendaces en lo que respecta a la realidad viva, pero musicalmente muy interesantes. Yo lo he hecho en *Oiseaux exotiques* para piano, xilófono, glockenspiel, percusiones, orquesta de viento madera y metal (1955) que reúne pájaros de India, China y América del Norte. Las obras que acabo de citar sólo contienen cantos de pájaros. En *Catálogo*





Olivier Messiaen junto a la Basílica de San Francisco de Asís

d'oiseaux para piano solo (escrita en 1956, 1957 y 1958) me interesé también por los paisajes en los que evolucionan los pájaros y cada pieza está escrita en homenaje a una provincia de Francia. El título de la pieza es el nombre del pájaro típico de la región elegida. Todos los pájaros compañeros de ese hábitat cantan también. Y se consagran temas musicales muy coloridos a los árboles, a las flores, a las montañas, a las rocas, a los ríos, al mar, al cielo. La obra entera dura casi tres horas. La forma de cada pieza sigue la marcha viva de las horas del día y de la noche. Este procedimiento formal se retoma en la mayor pieza que he escrito para piano solo, *La Fauvette des jardins*, pieza que empieza a las cuatro de la mañana y termina a las diez de la noche, con todos los cantos de los pájaros, todos los acontecimientos y todos los cambios de luz de una jornada. Ejecutada en concierto, *La Fauvette des jardins* dura aproximadamente cuarenta minutos.

Inmediatamente después del *Catalogue d'oiseaux* llegó la *Chronochromie* para gran orquesta (1959-1950), en la que encontramos pájaros de Suecia, de México y de Japón. Las antiestrofas rinden homenaje a dos grandes solistas franceses: el zorzal común, interpretado por el conjunto de la madera, y la alondra común, interpretada por el xilófono, la marimba y las campanas. El epodo es un largo contrapunto con 18 voces reales, en el que cantan 18 pájaros de Francia, que se confían a 18 cuerdas solistas. Las siete piezas de *Sept Haïkai* (1962) para piano y orquesta son aún más cortas. Están especialmente dedicadas a Japón. Allí encontramos algunos paisajes muy hermosos de Japón («El parque de Nara y las linternas de piedra», «Miyajima y el torii en el mar»), una alusión a las músicas tradicionales japonesas, transportadas al plano cristiano, con mis colores armónicos personales que reemplazan a los

acordes del Shô: es la pieza llamada «Gagaku». Figuran allí todos los pájaros japoneses que anoté en Karuizawa, especialmente el famoso uguisu (la cetia del Japón), el hototoguisu (un pequeño cuco de cabeza gris), el kibitaki (papamoscas de Narciso), el oruri (papamoscas blanco y azul), el aoji (escribano de cara negra de Japón), el san kô chô (monarca paraíso asiático), el kuro tsugumi (mirlo japonés), y también el hibari (alondra de Japón), el binzui (bisbita de Hodgson), y el o-yoshikiri (carricero tordal).

Tras los *Sept Haïkai* escribí *Couleurs de la cité celeste* para piano y conjunto instrumental (1963), donde encontramos al pájaro tui (Nueva Zelanda), el benteveo (Argentina) y diez pájaros brasileños. En *Des Canyons aux étoiles* (1971-1974) para piano solo, trompa solista, xilirimba, glockenspiel y orquesta, escuchamos 52 pájaros de los Estados Unidos de América, especialmente de Utah, y también algunos pájaros de África, Australia y de las islas Hawai.

LA MÚSICA RELIGIOSA

Una gran parte de mis obras se consagra a la meditación sobre los misterios de la fe cristiana y católica. *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* para órgano (1969) trata del primer y más grande misterio de la fe. *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* para coro femenino, piano solo, ondas Martenot, vibráfono, celesta, percusiones y orquesta de cuerdas (1944), habla de la presencia de Dios: en nosotros (Antífona de la conversación interior), en Sí mismo (Secuencia del Verbo, Cántico divino), en todas las cosas (Salmodia de la Ubicuidad por amor). Numerosos misterios de la vida de Jesucristo, Hombre-Dios, se evocan igualmente en mis obras. El nacimiento de Cristo en *La Nativité du Seigneur* para órgano (1935), en los *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* para piano solo (1944), su transfiguración en *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus Christ*, para siete solistas instrumentales, coro y gran orquesta (1965-1969), sus sufrimientos en «L'Amen de l'agonie de Jésus» [tercera pieza de *Visions de l'Amen*, para dos pianos (1943)], su muerte en «La Puissance des ténèbres», del *Livre du Saint Sacrement* para órgano (1984), su Resurrección en «Résurrection» de los *Chants de terre et de ciel* para soprano y piano (1938), en «Combat de la mort et de la vie», de *Les Corps glorieux* para órgano (1939), en «L'Apparition du Christ ressuscité à Marie-Madeleine» del *Livre du Saint Sacrement* para órgano (1984), su Ascensión en *L'Ascension* para orquesta (1933). Como la Resurrección de Cristo es la garantía de la nuestra, dos obras se consagran especialmente a nuestra propia resurrección: son *Les Corps Glorieux* para órgano (1939), y *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, para orquesta de madera, metal, campanas, gongs y tam tam (1964). Finalmente, una de mis obras está dedicada al Espíritu Santo, *La Messe de la Pentecôte* para órgano (1950).

Querría ahora hablar de mis obras más importantes en cuanto al volumen sonoro: *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus Christ* (1965 a 1969) y la ópera *Saint François d'Assise* (1975 a 1983). Estas dos obras constituyen una síntesis de todas mis investigaciones sobre el ritmo, el color y los cantos de los pájaros. Y son también actos de fe.

La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus Christ emplea un número considerable de efectivos. Siete solistas instrumentales: un piano solo, un violonchelo solo, flauta, clarinete, xilirimba, vibráfono, marimba; coro mixto de 100 personas y gran orquesta de 109 músicos. Un total de 216 ejecutantes. La obra dura más de una hora y media y se divide en dos septenarios, que adopta cada uno de ellos el mismo desarrollo: relato evangélico, dos meditaciones, segundo relato evangélico, dos meditaciones, coro terminal. Los textos musicados son textos latinos, procedentes de *El Evangelio según San Mateo*, las *Epístolas* de San Pablo, los *Salmos*, el libro de la *Sabiduría*, el *Génesis*, las oraciones litúrgicas del oficio de la fiesta, y nume-

rosos pasajes de la *Suma teológica* de Santo Tomás de Aquino que versan sobre la transfiguración. Dos ideas recorren la obra: la luz (porque el Cristo transfigurado era luminoso, brillante como el sol, y los resucitados participarán de esta gloria) y la filiación (porque Cristo es a la vez hombre y Dios, y su persona es la del Hijo de Dios, el Hijo por excelencia, y también porque la gracia nos convierte en hijos adoptivos de Dios). Numerosos pasajes de la *Transfiguration* están en relación directa con lo que yo llamo el deslumbramiento, es decir una sensación coloreada interior, análoga a la que los rosetones, las vidrieras, los vitrales de las grandes catedrales góticas producen en los ojos, algo terrible y sagrado, de lo que no se comprenden bien los detalles, que nos transporta a un mundo de una luz demasiado intensa para nuestra razón. El primero de esos pasajes se sitúa en la octava pieza, en el momento en el que la Voz que sale de la nube dice: «Éste es mi Hijo bien amado». La voz se confía al coro. Está acompañada de acordes en trino multicolores interpretados por las cuerdas, en los que los colores se mueven a velocidades diferentes. Son «acordes giratorios», interpretados en dos transposiciones superpuestas, a los que se añaden el temblor de los sonidos armónicos, los trinos del triángulo y del címbalo. El movimiento es muy lento, el matiz es *pianissimo*. Poco a poco, el *crescendo* y los «acordes giratorios» aportan una luz acrecentada por la victoriosa tercera mayor. El segundo pasaje se sitúa al final de la novena pieza. Una gran combinación rítmica superpone el ritmo del color a tres grupos de ritmos diferentes que utilizan los pies griegos tratados en breves y largas de duraciones diversas, y los *decí-tálas* de la India en movimiento retrógrado. Cada grupo de ritmo tiene sus armonías propias: son «acordes de resonancia contraída», «acordes giratorios», «acordes de inversiones transpuestas». Los pequeños címbalos, las campanas, los gongs doblan los ritmos de la madera y de las cuerdas; las trompetas y los trombones subrayan el ritmo del coro. La sonoridad es muy fuerte, son colores inmensos que evolucionan en masa los unos contra los otros. El tercer pasaje se encuentra en la duodécima pieza, sobre las palabras latinas: «Gloria in excelsis Deo» (Gloria a Dios en las alturas).

El principio de la frase se ofrece con fuerza por la madera, los metales y el coro. Bruscamente, sobre la palabra Deo, se cae en un abismo de suavidad, con el coro y las cuerdas *pianissimo subito*, provocando un enorme cambio en la claridad, con contrapuntos a cargo de los violonchelos *pizzì*, el piano tocando acordes en «segundo modo de transposición limitada» y «de resonancia contraída». Finalmente, la sensación de deslumbramiento vuelve a encontrarse en los dos corales que finalizan cada septenario. El primer coral es *pianissimo*, el segundo coral es *fortissimo*, pero tanto uno como otro sólo pueden analizarse mediante los colores. Son colores a la vez suaves y terroríficos, que se unen a esta interpretación de los Salmos que se dirigen a Dios con la que terminé mi *Conférence de Notre-Dame*: «En Tu Música VEREMOS la Música / en Tu luz OIREMOS la Luz».

Saint François d'Assise, ópera en tres actos y ocho cuadros, me ha costado más de ocho años de trabajo. Yo mismo he compuesto el poema, la música, la orquestación y los proyectos de los decorados y del vestuario. La obra es muy larga: más de cinco horas de espectáculo. El número de efectivos es considerable. En primer lugar hay siete papeles: el ángel, San Francisco, el leproso, el hermano Léon, el hermano Massée, el hermano Élie, el hermano Bernard. Después un coro mixto de 150 personas. Composición orquestal: la madera por 7; cinco teclados: xilófono, xilorimba, marimba, glockenspiel, vibráfono. El metal por 4 (con seis trompas), tres ondas Martenot; las cuerdas muy numerosas. Además de los cinco teclados, cinco percusionistas tocan una cuarentena de instrumentos, entre ellos dos juegos de campanas, un eolifono (máquina de viento) y un geófono (máquina de tierra). Cada personaje tiene cuatro o cinco temas. Además, un tema de pájaro acompaña todas sus entradas en escena. Por ejemplo, al ángel se

le adjudica la gerygone (pequeño gorrión de la Isla de los Pinos, cerca de Nueva Caledonia). La capinera (curruca capirota), el pájaro típico del Eremo delle Carceri de Asís, acompaña a San Francisco. Toda la obra reposa sobre una progresión interior, no sobre una progresión dramática; en cada cuadro San Francisco recibe un acrecentamiento de la gracia.

En el primer cuadro, «La cruz», Francisco comprende qué es la santidad.

En el segundo cuadro, «Los Laudes», Francisco desea la santidad.

En el tercer cuadro, «El beso al leproso», cuando Francisco abraza al leproso se produce un doble milagro: el leproso se cura y Francisco se convierte en San Francisco.

En el cuarto cuadro, «El ángel viajero», el ángel se aparece familiarmente entre los hombres, como una hermosa y enigmática mariposa, y estos no lo reconocen.

En el quinto cuadro, «El ángel músico», el ángel se aparece a San Francisco (que lo reconoce enseguida) y toca un solo de viola de una suavidad tal que San Francisco se desvanece.

En el sexto cuadro, «La prédica a los pájaros», San Francisco, iniciado en los misterios celestiales por la música del ángel comprende el lenguaje de los pájaros y habla con ellos.

En el séptimo cuadro, «Los Estigmas», Cristo habla a San Francisco. El coro simboliza la voz de Cristo. Aparece una inmensa cruz. Cinco rayos parten de la cruz y golpean a San Francisco, éste recibe el sello de aprobación mediante los Estigmas. Se vuelve así semejante a Cristo, que porta las cinco heridas: en las dos manos, en los dos pies, en el costado derecho.

En el octavo cuadro, «La muerte y la nueva vida», el ángel aparece de nuevo ante San Francisco y le promete el Paraíso. San Francisco muere y el coro canta su resurrección futura.

Gracias a la enorme composición orquestal, mi ópera contiene millares de acordes y de combinaciones tímbricas, con cambios constantes de colores. En el sexto cuadro, «La prédica a los pájaros», oímos no solamente los pájaros que anoté en los Carceri: el troglodita, el petirrojo, la curruca capirota, sino también los pájaros de la Isla de los Pinos (junto a la Nueva Caledonia): la eopsaltria, el filemón, el gorrión gerygone, el gammier. Escuchamos también muchos pájaros italianos, franceses y europeos (entre ellos la alondra común, el mirlo negro, el zorzal común, la oropéndola), pájaros marroquíes, japoneses, el ave lira australiana. Al principio del cuadro, y en el gran concierto de pájaros que precede a su conclusión, además de los ritmos muy complejos de los xylos y de la madera, algunos instrumentos solistas tocan fuera de *tempo* (a una señal del director), para dar la impresión de desorden organizado que ofrece un conjunto de cantos de pájaros. No se trata de música aleatoria: son *tempi* diferentes que se superponen. Los colores, los cantos de pájaros y los ritmos son más abundantes aquí que en todas mis otras obras. Lo que domina, sin embargo, es la fe. Es a la vez un homenaje a la santidad encarnada por San Francisco. La obra se resume con estas palabras que pronuncia San Francisco moribundo: «¡Señor! Música y poesía me conducen hacia Ti: por imagen, por símbolo y por defecto de Verdad. ¡Señor! ¡Ilumíname con tu Presencia! Libérame, embriégame, deslúmbreme para siempre con tu exceso de Verdad...»

Al acto de Fe se le suma la Esperanza en la Resurrección, cantada como conclusión por el Coro:

«Desde el dolor, la debilidad y la ignominia: ¡él resucita desde la Fuerza, la Gloria y la Alegría!»

Transcripción de la conferencia que Olivier Messiaen pronunció en Kyoto el 12 de noviembre de 1985, con ocasión de la entrega del Premio Kyoto, otorgado por la Fundación Inamori. Publicado originalmente en Olivier Messiaen, Conférence de Kyoto, Paris, Leduc 1985.

Imágenes procedentes del archivo personal de Olivier Messiaen, cortesía de Claude Samuel y el Teatro Real.