

El *Cuarteto para el Fin del Tiempo* en el centenario de Olivier Messiaen

JAVIER COSTA

*Javier Costa es compositor, profesor de fundamentos de composición en el Conservatorio Profesional Maestro Vert de Carcaixent, de análisis musical en el Conservatorio Superior de las Islas Baleares y doctor en Filosofía y Ciencias de la Educación. Su tesis doctoral se centra en la obra para piano de Olivier Messiaen, *Vingt Regards sur l'Enfant - Jesús*.*

El 15 de Enero de 1941, ante cinco mil prisioneros de guerra, se escucha por primera vez el *Cuarteto para el Fin del Tiempo*, música escrita por un joven compositor —él mismo prisionero— que gozaba ya de cierta celebridad. ¿Quién era ese músico que, privado de su libertad, pudo, no obstante, escribir y estrenar una composición musical?

APUNTES BIOGRÁFICOS. Olivier Messiaen nace en Avignon, el 10 de Diciembre de 1908, en el seno de una familia culta. Poco antes de nacer, su madre, la poetisa Cecile Sauvage, escribe un libro de poemas sobre el tema de la prematernidad, que va a influir notablemente en el compositor. A su padre, Pierre Messiaen, profesor de inglés, se le debe una traducción crítica al francés, de la obra completa de Shakespeare. El propio Messiaen recuerda declamar fragmentos de obras de Shakespeare, entre los 8 y los 10 años de edad, a su propio hermano Alain. Comienza a estudiar piano de manera autodidacta y escribe tempranamente (cuando sólo contaba 9 años de edad) su primera obra *La Dame de Shalott* (1917). Su primer profesor de armonía, Jean Gibon, le regala el *Pelleas y Melisenda* de Debussy. “Cosa inaudita —indicará Messiaen— que un profesor de provincias haga conocer a un niño de 10 años la partitura del *Pelleas*. Este hecho va a poseer tal importancia para mí que después de 40 años puedo analizar de memoria, para mis alumnos, la partitura entera.”

A la edad de 11 años inicia sus estudios en el Conservatorio de París, y su trayectoria como alumno no puede ser más brillante. Obtiene primeros premios en diferentes disciplinas: Piano, Armonía, Contrapunto

y Fuga, Instrumentos de percusión, Historia de la música y Composición musical. Todavía como alumno, en la clase de Paul Dukas, compone obras que ya poseen su inconfundible sello personal: el *Díptico* para órgano, las *Tres melodías* para canto y piano y los *Ocho Preludios* para piano. Se le nombra organista de la iglesia de la Trinidad en París, a la edad de 22 años, entonces el organista más joven de Francia. Desde ese momento y a lo largo de toda su vida, Messiaen atenderá semanalmente, como organista, los servicios religiosos de este templo.

Aunque ya en 1932 había sido profesor de L'Ecole Normale y de la Schola Cantorum, pasa a formar parte del Claustro de Profesores del Conservatorio Superior en 1942, inicialmente como profesor de armonía; más tarde impartiendo la docencia de análisis, estética y ritmo y, finalmente en 1966, como profesor de composición. Sus clases reciben tal atención y suscitan tanto interés que por ellas pasarán los compositores más significativos e importantes del momento: Boulez, Stockhausen, Xenakis forman un elenco de un larguísimo etcétera. Su inquietud pedagógica se manifiesta en una serie de tratados teóricos, algunos muy tempranos (como las *Veinte lecciones de Solfeo Moderno* de 1933 o las *Veinte Lecciones de Armonía* de 1951), y encontramos otros tratados como plasmación teórica de su quehacer compositivo (nos estamos refiriendo a su famosa *Técnica de mi lenguaje musical* y al póstumo *Tratado del ritmo, del color y de la ornitología*), trabajos todos ellos que nacen de la necesidad imperiosa y al mismo tiempo generosa, de transmitir a sus alumnos la propia experiencia, en palabras de Messiaen, “con la esperanza de que recojan y continúen las ideas, sea para apro-

Messiaen se dedicó a estudiar la música hindú y encontró en ella una fuente inagotable de ricos y variados ritmos. Tâla significa ritmo en sánscrito y Decî-Tâlas son los ritmos populares de la India

vecharlas mejor o para hacer con ellas algo muy distinto, o para rechazarlas definitivamente si el porvenir demuestra que no son viables”.¹

En 1961 se casó con la pianista Yvonne Loriod, a quien dedicará sus monumentales obras para piano *Veinte Miradas sobre el Niño Jesús y el Catálogo de Pájaros*. Recibió numerosos reconocimientos (como el gran premio musical de *Renania-Westfalia* en 1963, la medalla de oro de la *Royal Philharmonic Society* en 1976 o el premio de música *L. Sonnig*, de Dinamarca en este mismo año. En América, cerca de Salt Lake City, se le da su nombre a una montaña (Messiaenax).

LA JOVEN FRANCIA. Unos años antes, en 1936 funda, junto con Jolivet, Daniel Lesur e Yves Baudrier el grupo *Joven Francia*, entre cuyos postulados estéticos se preconiza un nuevo humanismo musical, devolviendo su importancia al lirismo en la música, en clara oposición al neoclasicismo que imperaba entonces en Francia. Yves Baudrier redacta el manifiesto que describe las intenciones del grupo. Dice así:

La Joven Francia, retomando el nombre que creó antaño Berlioz, prosigue la ruta en la que duramente caminó el maestro. La Joven Francia se propone difundir obras jóvenes, libres, tan alejadas de lo revolucionario como de lo académico. Las tendencias del grupo serán diversas y se unirán en un mismo deseo de satisfacerse sólo con la sinceridad, la generosidad y la conciencia crítica; su objetivo es crear y hacer crear una música viva. Espera así alentar la joven escuela francesa que la indiferencia o la penuria de los poderes oficiales está dejando morir, y proseguir con fe la obra de los grandes antepasados que hicieron de la música francesa, en este siglo, una de las joyas más puras de la civilización.²

El primer concierto de la *Joven Francia* tuvo lugar el 3 de Junio de 1936 en la sala Gaveau de París con gran éxito de público y de crítica. El grupo pudo todavía organizar, antes de la Segunda Guerra Mundial, 7 conciertos en Francia, Bélgica y Suiza. Una vez finalizada la guerra, la actividad del grupo cesó, aunque no desapareció nunca de manera oficial.

RASGOS ESTILÍSTICOS DE SU MÚSICA. Entre las influencias que se observan en el lenguaje de Messiaen encontramos en primer lugar aquélla que parte de la escuela musical francesa, de su tradición sonora y, concretamente, de la figura de Claude Debussy. Por otra parte, aunque no escriba para el órgano, el *sonido* de este instrumento está presente en su música. El compositor utiliza frecuentemente una gran sonoridad de conjunto, estructurada en diversos planos, que recuerda la sonoridad del órgano y su efecto en un gran espacio resonante.

De su acentuada religiosidad (Messiaen es un católico ferviente y puntual practicante) tomará la temática de un grupo importante de obras de su catálogo (entre sus títulos, encontramos: *Las Tres pequeñas Liturgias de la Presencia Divina*, para orquesta, *Las Visiones del Amén*, para dos pianos, *La Misa de Pentecostés*, para órgano, *Las Veinte Miradas sobre el Niño Jesús*, para piano, o su única ópera *San Francisco de Asís*). Por otro lado, el Canto Llano, canto propio del culto católico, constituye otro de los aspectos de su expresión, influyendo notoriamente en la configuración de algunas de sus melodías.

Messiaen se dedicó a estudiar la música hindú y encontró en ella una fuente inagotable de ricos y variados ritmos. *Tâla* significa *ritmo* en sánscrito y *Decî-Tâlas* son los ritmos populares de la India. A partir del estudio de los 120 *Decî-Tâlas* reunidos en el tratado titulado *El Océano de la música*, que fueron recopilados y catalogados en el siglo XIII después de Cristo por Çarngadeva, poeta y músico, Messiaen obtendrá una serie de *principios rítmicos* que aplica en su propia música. Cada *tâla* constituye un ritmo distinto, peculiar, específico, aunque en todos ellos prevalece una sola idea básica: es posible combinar valores largos y breves con total libertad y flexibilidad.

Por otro lado, le interesa enormemente al compositor, el empleo que de los ritmos griegos realiza Claude Le Jeune en su obra *Le Printemps*, al establecer permutaciones de valores en la unión de los diferentes ritmos griegos, utilizados, por tanto, de una forma muy libre.

Se siente especialmente atraído por los sonidos que proporciona la naturaleza. En sus conversaciones con Antoine Golea indica el compositor: “Para mí, la verdadera, la única música ha existido siempre en los sonidos de la naturaleza. La armonía del viento en los árboles, el ritmo de las olas del mar, el timbre de las gotas de la lluvia, el choque de las piedras, los diferentes gritos de los animales son para mí la verdadera música. Si he escogido por maestros a los pájaros es porque la vida es corta y, para un músico, el canto de los pájaros es más fácil de transcribir al dictado”.³ Confiesa el compositor, que aquellos momentos del día, al salir o ponerse el sol, solo en el bosque, copiando al dictado el canto de los diferentes pájaros, los recuerda como los más felices de su vida. Ese *canto del pájaro* copiado, posteriormente será manipulado, desarrollado, utilizado en definitiva por Messiaen, como *material sonoro* para la composición de sus obras, obteniendo un tipo de melodía muy característico, libre, rítmicamente flexible, con cierto carácter de improvisación, que recuerda precisamente la fuente original.

También es habitual citar, como rasgo común de la música de Messiaen, la utilización de modos. Se trata de una elección de sonidos de entre los que ofrece la escala cromática, ordenados simétricamente dentro del ámbito de la octava, que otorga a sus melodías características distintivas. A estas ordenaciones peculiares de sonidos, Messiaen las denomina *Modos de transposiciones limitadas*.

En el aspecto vertical de su música se observa una tendencia hacia la acumulación de sonidos, hacia una gran densidad sonora, a veces formando acordes peculiares de acuñación propia: aquéllos denominados por

1 O. MESSIAEN, *Técnica de mi lenguaje musical*, trad. de D. Bravo López, 1993, p. 7.

2 C. ROSTAND, *La musique française contemporaine*, PUF, Que sais-je, 517, París, 1971, p. 53.

3 A. GOLEA, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Slatkine, Ginebra, 1984, p. 223 (en adelante, ROM).

él como *acorde sobre dominante* o *acorde de la resonancia*. En cualquier caso, el sonido pleno, intenso, amplio, formando un gran espectro, constituye una de las características más notorias de su primera época o primera madurez, que comprende hasta la creación de las obras seriales posteriores (obras que nacieron alrededor de 1950).

No es posible hablar de la música de Messiaen sin incidir en su aspecto tímbrico. El compositor habla frecuentemente del *color* de su música, el color de sus modos, el color de sus acordes. Cuando habla de sus modos de transposiciones limitadas indica: “El violeta —mezcla de calma azul y de furioso rojo, unión de extremos— es el color más extraño, el más misterioso, el más surreal. Es el color de mi segundo modo. El naranja —obtenido de la fusión del amarillo y del rojo, los dos colores más dinámicos—, es un color caliente, rico, de carácter oriental: es el color de mi tercer modo”.⁴ En otro momento, el propio compositor nos refiere la impresión que le causan las vidrieras de las iglesias. También encontramos en su música multitud de citas al fenómeno natural del arco iris. El compositor oye su música en términos de color: “En mi música hay una búsqueda del sonido-color, que es la característica más importante de mi lenguaje”.⁵

EL CUARTETO PARA EL FIN DEL TIEMPO. El *Cuarteto para el Fin del Tiempo* posiblemente destaca como la obra más difundida del catálogo de Messiaen, no sólo por su innegable belleza o por poseer todas las características que definen su lenguaje, sino también por las especiales circunstancias que concurren en su creación.

TÍTULO DE LA OBRA. Como nos indica Nommick,⁶ el título de la obra en su traducción al castellano debe ser *Cuarteto para el fin del Tiempo* y no como se observa habitualmente en otras traducciones *Cuarteto para el fin de los tiempos*, dado que para Messiaen *el fin del tiempo*, no se refiere únicamente al fin del mundo o a la consumación de los siglos, es decir, al fin de la humanidad, sino más profundamente a la instauración definitiva del Reino de Dios, es decir, a la entrada en la eternidad: “El cuarteto está escrito para el fin del tiempo, sin juego de palabras con el tiempo de mi cautividad, sino para el fin de las nociones de pasado y futuro, es decir, para el comienzo de la eternidad y para esto me apoyo en el magnífico texto del Apocalipsis según San Juan” (ROM, 64).

En su *Tratado del ritmo, del color y de la ornitología* (I, cap. 1) comenta el compositor: “Este tiempo, en el que vivimos, tiene que acabarse un día. En ese momento terrible, inaudito, los elegidos —como los ángeles— podrán participar, en cierta medida, de la eternidad. En

No es posible hablar de la música de Messiaen sin incidir en su aspecto tímbrico. El compositor habla frecuentemente del color de su música, el color de sus modos, el color de sus acordes

una de las más maravillosas visiones de su Apocalipsis, San Juan nos ha descrito el anuncio del fin del Tiempo”.

DATOS GENERALES DE LA OBRA. Nommick sigue refiriéndonos:

El día 1 de septiembre de 1939, las tropas de Hitler invaden Polonia y dos días después Francia e Inglaterra declaran la guerra a Alemania. Messiaen fue inmediatamente movilizado. No fue destinado a unidades combatientes y, después de ejercer diversas funciones, sirvió como enfermero. En mayo de 1940, estaba en Verdún cuando se produjo el desmoronamiento del ejército francés y, como tantos otros soldados, intentó huir, pero fue capturado por las tropas alemanas en un bosque cerca de Nancy. Después de estar internado unos días en un gran campo, al aire libre, cerca de Nancy, Messiaen fue trasladado a un campo de prisioneros, el Stalag VIII A, en Görlitz (Silesia, región perteneciente en su mayor parte a Polonia desde 1945). Pasó cerca de un año en ese campo, obteniendo la libertad al final del invierno de 1941. Durante ese duro periodo de cautiverio, padeció hambre y frío, pero consiguió sin embargo papel pautado, lápices y gomas, y emprendió la composición del *Cuarteto para el fin del Tiempo*, sobrecogedor canto de esperanza y de fe en Dios creado en medio de las peores circunstancias, en privación de libertad y alejado de su hogar. A pesar del frío, del hambre y de las tareas obligatorias del campo, Messiaen logró, con un tesón y voluntad admirables, terminar la composición del *Cuarteto*.⁷

Yvonne Loriod, viuda del compositor ha comentado: “Messiaen me contó que para estar tranquilo, para poder pensar un poco, se quedaba fuera por la noche, hacía guardias. Hacía de centinela para poder pensar en su composición”.⁸ Con relación a la composición de este cuarteto, comenta el propio compositor: “Si he compuesto este cuarteto fue para evadirme de la nieve, de la guerra, de la cautividad y de mí mismo”.

PROCESO CREATIVO DEL CUARTETO. No obstante, el *Cuarteto*, no se compuso en su totalidad en el campo de prisioneros, como podría pensarse, sino que es fruto de un proceso creativo un poco más largo. Inicialmente, en el campo próximo a Nancy, donde pasó sus primeros días de detención, Messiaen compuso para el clarinetista Henri Akoka, prisionero como él, una pieza para clarinete solo que se convertiría en el *Abismo de los pájaros*, tercer movimiento del cuarteto. En el Stalag VIII A, escribió una pieza corta destinada a los tres compañeros del campo que estrenarían su *Cuarteto*: el violinista Jean Le Boulaire, el clarinetista Henri Akoka y el violonchelista Étienne Pasquier. Se trata del *Intermedio* (cuarto movimiento de la obra). Después compuso el sexto movimiento, *La Danza del furor, para las siete trompetas* y a continuación, el segundo, *Vocalización para el Ángel que anuncia el fin del Tiempo*, y el séptimo, *Confusión de arcos iris, para el Ángel que anuncia el fin del Tiempo*. El primer movimiento, *Liturgia de cristal*, ya lo había esbozado Messiaen antes de su internamiento, pero pensado para otros instrumentos. En cuanto a las dos *Alabanzas*, son transcripciones de obras anteriores rea-

4 O. MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, I, Alphonse Leduc, París, 1994, p. 206.

5 C. SAMUEL, *Permanences d'Olivier Messiaen: Dialogues et commentaires*, Actes Sud, París, 1999, p. 25.

6 Y. NOMMICK, ‘Tradición, Modernidad y sincretismo en el Quatuor pour la fin du Temps’, *Quodlibet*, 25, Alcalá de Henares, 2003, p. 14.

7 Y. NOMMICK, ‘Tradición, Modernidad y sincretismo en el Quatuor pour la fin du Temps’, p. 17.

8 J. BOVIN, *La classe de Messiaen*, Christian Bourgois, París, 1995, p. 31.

lizadas de memoria por el autor en el Stalag: la *Alabanza a la Eternidad de Jesús*, quinto movimiento, es transcripción del episodio lento de la *Fiesta de las bellas aguas*, obra para sexteto de ondas Martenot, compuesta en 1937 y estrenada ese mismo año; la *Alabanza a la inmortalidad de Jesús*, octavo movimiento, es una transcripción de *Le Paradis* (el Paraíso), segunda parte del *Diptyque* para órgano, compuesto en 1930 y que, con otras dos obras (*Tres melodías*, para soprano y piano y *La muerte del número*, para soprano, tenor, violín y piano) valió a Messiaen para conseguir ese mismo año el Primer Premio de Composición del Conservatorio de París.

ESTRENO DE LA OBRA. El estreno de la obra tuvo lugar el 15 de Enero de 1941 ante un público compuesto, según declaración de Messiaen a Golea, por 5.000 prisioneros de guerra que reunía “todas las clases sociales: campesinos, obreros, intelectuales, militares de carrera, médicos, sacerdotes, etc.”

Todo fue extraordinario en ese concierto, pues incluso se dispuso de programa de mano, realizado por un militar alemán. Etienne Pasquier, violonchelista del estreno, ha manifestado:

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

Y llegó la primera audición, ese famoso 15 de Enero de 1941. La expectación de los prisioneros era inmensa. Todos querían venir a escuchar. El gobernador concedió incluso una autorización especial a los prisioneros en cuarentena, para que asistieran al concierto. El barracón estaba lleno. Todos escucharon religiosamente, con gran recogimiento, incluso los que oían música de cámara por primera vez. Fue milagroso⁹.

Al regresar a París, el *Cuarteto* pudo estrenarse en Francia en el *Théâtre des Mathurins*, con el propio compositor al piano, André Vacellier al clarinete, Jean Pasquier al violín y Étienne Pasquier al violonchelo.

LA CITA DEL APOCALIPSIS DE SAN JUAN. La cita del Apocalipsis de San Juan, que aparece en la propia partitura y que inspirará la obra, dice así:

Vi un ángel poderoso, bajando del cielo, envuelto en una nube, con un arco iris sobre la cabeza. Su rostro era como el sol y sus piernas como columnas de fuego. Apoyó su pie derecho en el mar y el izquierdo en tierra firme y, plantado sobre el mar y la tierra firme, alzó la mano hacia el Cielo y juró por el que vive por los siglos de los siglos, diciendo: ya no habrá Tiempo; pero el día de la trompeta del séptimo Ángel, será consumado el misterio de Dios (Apocalipsis, 10:1-7).

En sus conversaciones con Antoine Golea, comenta Messiaen con relación a este asunto:

Esta cita es el punto de partida. No he querido en modo alguno hacer un comentario del Apocalipsis, sino solamente motivar un deseo de cese del tiempo. Desde el punto de vista musical, he querido eliminar el tiempo igual. Para ello utilizo mi predilección por el número primo. Al mismo tiempo las nociones de compás y tiempo están reemplazadas por el sentimiento de un valor breve y sus multiplicaciones libres (ROM, 65).

En otro momento todavía añade al respecto:

Normalmente se ve el Apocalipsis solamente como una acumulación de cataclismos y catástrofes. Sin embargo contiene también grandes y maravillosas luces, seguidas de silencios solemnes. Mi propósito inicial era la abolición del Tiempo, cosa infinitamente misteriosa e incomprensible para la mayoría de los filósofos del tiempo, desde Platón hasta Bergson (ROM, 70).

Es interesante también leer las indicaciones que sobre el *Cuarteto* escribe Messiaen, en el Prefacio de la propia partitura:

El *Cuarteto* para el fin del Tiempo está directamente inspirado en esta cita del Apocalipsis. Su lenguaje musical es esencialmente inmaterial, espiritual y católico. Los modos realizan melódica y armónicamente una especie de ubicuidad tonal y acercan al oyente a la eternidad en el espacio y en el infinito. Los ritmos especiales, fuera de todo compás, contribuyen poderosamente a alejar lo temporal.

Este *Cuarteto* contiene 8 movimientos. ¿Por qué? Siete es el número perfecto, la creación de los 6 días santificada por el Sábado divino; el 7 de este descanso se prolonga en la eternidad y deviene en el 8 de la luz indefectible, de la inalterable paz.

PIEZAS DEL CUARTETO. Cada una de las 8 piezas del *Cuarteto* posee una personalidad concreta, una intención expresiva diferenciada, debido a:

- a) la forma en que se relacionan entre sí los instrumentos del cuarteto, es decir, al grado de importancia — dentro del conjunto — que posee la música destinada a cada uno de ellos.
- b) el número de instrumentos que participan en cada momento: el cuarteto completo sólo aparece en la mitad de las piezas; en el resto, Messiaen presenta instrumentaciones variadas.
- c) el carácter que posee cada movimiento, lo que necesariamente supone un *sonido* asociado a ese carácter y un gesto instrumental que lo posibilita.

Al regresar a París, el Cuarteto pudo estrenarse en Francia en el Théâtre des Mathurins, con el propio compositor al piano, André Vacellier al clarinete, Jean Pasquier al violín y Étienne Pasquier al violonchelo

⁹ E. PASQUIER, *Olivier Messiaen, homme de foi. Regard sur son oeuvre d'orgue*, Trinité Média Communication, París, 1995, p. 92.

d) Aunque Messiaen parte de los moldes tradicionales para dar forma a sus piezas, cada una de ellas sin embargo presenta una organización estructural diferente.

En el Prefacio de la partitura, Messiaen escribe unos comentarios con relación al sentido e intención de cada una de las piezas.

LITURGIA DE CRISTAL. Messiaen desea que el violín y el clarinete toquen sus notas *como el canto de un pájaro*. Así lo indica en la partitura. Para el compositor, los pájaros —*esos pequeños servidores de la inmaterial alegría* en palabras de Messiaen— son una fuente inagotable para formar sus melodías. Mientras, el violoncello realiza un ostinato de cinco notas y quince duraciones, y el piano realiza otro ostinato de 29 acordes diferentes y de 17 duraciones. (Obsérvese la importancia del *número primo* en su música). Comenta Messiaen:

Entre las 3 y las 4 horas de la madrugada, el despertar de los pájaros: un mirlo o un ruiseñor solista improvisa, rodeado de poderosos sonidos, de un halo de trinos perdidos muy arriba en los árboles. Transportando esto al plano religioso: tenemos el silencio armonioso del cielo.

VOCALIZACIÓN, PARA EL ÁNGEL QUE ANUNCIA EL FIN DEL TIEMPO. Uno de los usos habituales de Messiaen es utilizar determinados *motivos o fragmentos musicales* que reaparecen a lo largo de la composición, lo que establece *guiños* o relaciones entre las piezas de la misma, creando además una cierta unidad y cohesión a la obra en su conjunto. En este segundo movimiento encontramos esta utilización cíclica de motivos. Además, en su parte central, (*gotas de agua en arco iris* indica la partitura) el violín y el violoncello *recrean* acústicamente la sonoridad de las ondas Martenot. Indica el compositor:

La primera y la tercera parte (muy cortas) evocan el poder de este ángel fuerte, cubierto de un arco iris y envuelto en una nube, que pone un pie sobre el mar y otro sobre la tierra. En el centro aparecen las armonías impalpables del cielo. En el piano, cascadas de dulces acordes azul-naranja; alrededor de su carrillón lejano, la mellopea, casi canto llano, del violín y violoncello.

ABISMO DE LOS PÁJAROS. Después de un largo y sostenido sonido, la aparición inesperada de la melodía *tipo pájaro* (*soleado, como un pájaro*, se indica en la partitura) aporta un gran contraste, un nuevo carácter, una luminosidad renovada. Indica Messiaen:

Clarinete solo. El abismo es el tiempo, con sus tristezas y su hastío. Los pájaros es lo contrario al Tiempo; es nuestro deseo de luz, de estrellas, de arco iris y de vocalizaciones jubilosas.

INTERMEDIO. Este movimiento se relaciona de nuevo cíclicamente con fragmentos de los movimientos I, II y VII del *Cuarteto*. Es interesante observar cómo se incide sobre el sonido resultante, combinando el canto de todos los instrumentos al unísono o variando este resultado sonoro, al incidir sobre el canto protagonista de alguno de ellos. Aunque se trata de escritura esencialmente modal, encontramos un pequeño *guiño* a la

Después de un largo y sostenido sonido, la aparición inesperada de la melodía tipo pájaro (soleado, como un pájaro, se indica en la partitura) aporta un gran contraste, un nuevo carácter, una luminosidad renovada

cadencia típica de la tonalidad clásica, con las dos últimas notas del violoncello. Comenta el compositor:

Scherzo de carácter más exterior que los demás movimientos, pero relacionado con ellos por determinados giros melódicos.

ALABANZA A LA ETERNIDAD DE JESÚS. Messiaen cita aquí el versículo 1 del capítulo 1 del Evangelio según S. Juan. Una melodía majestuosa del violín, infinitamente lenta y estática, se despliega acompañada por el piano mediante acordes insistentemente repetidos, que favorecerán esa idea de *eternidad* del Verbo. Música deliberadamente *consonante* que tiende hacia el ascenso en sus giros melódicos. Comenta Messiaen:

Jesús aquí está considerado como Verbo. Una gran frase infinitamente lenta del violoncello, magnífica con amor y reverencia la eternidad de este Verbo poderoso y dulce “cuyos años nunca se agotarán”. Majestuosamente, la melodía se despliega en una suerte de lejanía tierna y soberana. “Al principio era ya el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios.”

DANZA DEL FUROR, PARA LAS SIETE TROMPETAS. Los instrumentos tocan la misma música, en diferentes octavas. Aparece aquí el empleo de los *ritmos no retrogradables*, es decir aquellos que, leídos en los dos sentidos (de derecha a izquierda y viceversa), resultan idénticos. Messiaen en su *Tratado del ritmo, del color y de la ornitología* indica que “estos mismos ritmos ya estaban presentes en el cuerpo humano, en los jardines a la francesa, en la arquitectura, las vidrieras, las alas de las mariposas, las fórmulas mágicas, los palíndromos y los cuadrados mágicos”.¹⁰ Escribe Messiaen sobre este movimiento:

Rítmicamente es el fragmento más característico de la obra. Los cuatro instrumentos al unísono, simulan el gesto instrumental de gongs y trompetas (las seis primeras trompetas del Apocalipsis, seguidas de catástrofes diversas, la trompeta del séptimo ángel anunciando la consumación del misterio de Dios). Empleo del valor añadido, de ritmos aumentados o disminuidos, de ritmos no retrogradables. Música de piedra, formidable granito sonoro; irresistible movimiento de acero, de enormes bloques de furor púrpura, de metal helado. Escuchad sobre todo el terrible fortísimo del tema por aumentación y cambió de registro de sus diferentes notas, hacia el final del fragmento.

CONFUSIÓN DE ARCOS IRIS, PARA EL ÁNGEL QUE ANUNCIA EL FIN DEL TIEMPO. Se recupera la música ya escuchada en el segundo movimiento, aunque aquí transformada y desarrollada. Indica el compositor:

¹⁰ O. MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, II, Alphonse Leduc, Paris, 1995, p. 21.

Retomamos aquí ciertos pasajes del segundo movimiento. El Ángel lleno de fuerza aparece, y sobre todo el arco iris que le cubre (arco iris, símbolo de la paz, de sabiduría y de toda vibración luminosa y sonora). En mis sueños, oigo y veo acordes y melodías clasificadas, colores y formas continuas; después de este estado transitorio, paso a otro irreal en donde sufro con éxtasis un remolino, una compenetración giratoria de sonidos y colores sobrehumanos. Las espadas de fuego, las corrientes de lava azul naranja, las brucas estrellas: he aquí la confusión, he aquí el arco iris.

ALABANZA A LA INMORTALIDAD DE JESÚS. En esta *Alabanza*, Messiaen utiliza de nuevo, un instrumento de cuerda, el violín, para cantar. *Extremadamente lento y tierno. Extático*, se indica en la partitura al inicio del movimiento, para expresar esa necesidad de *contemplación* del *Verbo hecho carne*. El dibujo melódico tiende permanentemente hacia el ascenso, de forma decidida: *Ascensión del hombre hacia Dios*. El piano, en un ritmo uniforme, contrasta con la melodía y le aporta solidez y seguridad, en ese canto hacia el infinito. Comenta Messiaen:

Amplio solo de violín, haciendo pareja con el solo de violoncello del V movimiento. ¿Por qué esta segunda alabanza? Ésta se dirige muy especialmente al segundo aspecto de Jesús, a Jesús hombre, al Verbo hecho carne, resucitado inmortal para comunicarnos la vida. Es todo amor. Su lenta ascensión hacia el extremo agudo es la ascensión del hombre hacia Dios, del Niño Dios hacia su Padre, de la criatura divinizada hacia el Paraíso.

BIBLIOGRAFÍA

- P. GOÑI, 'Quatuor pour la fin des temps', *Analyse Musicale*, 44, París, 2002, pp. 42-54.
- S. GUT, *Le groupe Jeune France*, Champion, París, 1984.
- A. LOUVRIER, 'Quatuor pour la fin du Temps, 1er Mouvement: Liturge de crystal, (1941)' *Musique langage vivant*, 3, París.
- A. POPLE, *Messiaen: Quatuor pour la fin du Temps*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- R. RISCHIN, *For the End of Time: The Story of the Messiaen Quartet*, Cornell University Press, Ithaca, Nueva York, 2003.

DISCOGRAFÍA DEL CUARTETO

La discografía de la obra es de las más extensas del catálogo del compositor. La relación que se detalla a continuación está seleccionada arbitrariamente entre 25 registros posibles:

- Edward Brunner (Cl), Natalia Gutman (Vlc) Maryvonne Le Dizes (VI), Pierre Laurent Aimard (Pno), *Live Classics*.
- Heinz Deinzer (Cl), Siegfried Palm (Vlc) Erich Gruenberg (VI), Michel Béroff (Pno), *EMI*.
- Thomas White (Cl), John Kennedy (Vlc), Madeleine Mitchell (VI), Joanna MacGregor (Pno), *Collins*.

Incluso el propio compositor realizó una grabación, hoy ilocalizable:

Jean Pasquier (VI), Etienne Pasquier (Vlc) André Vaeellier (Cl), Olivier Messiaen (Pno), *Club Français du disque*.