

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE FILOLOGIA, TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ  
PROGRAMA DE DOCTORAT EN LLENGÜES I LITERATURES



---

La construcció del significat en l'obra d'Olivier Messiaen:  
*Saint François d'Assise*, música de l'invisible

---

TESI DOCTORAL

REALITZADA PER  
VICENT MANUEL MINGUET I SÒRIA

DIRIGIDA PEL DR. JOSEP ENRIC RUBIO I ALBARRACÍN

VALÈNCIA, 2014



*A la meva família,  
el regal més gran de la meva vida.*



## Resum

El color, el so, el ritme, els ocells i la fe catòlica, són nocions d'una importància manifesta en el pensament musical del compositor francès Olivier Messiaen. Aquesta memòria se centra en l'estudi de la significació de la seva obra. El *Saint François d'Assise* representa la culminació de l'art musical de Messiaen. Malgrat la forma fragmentària de l'obra, la substància fonamental d'aquesta òpera no es troba en la narració de les diverses escenes de la vida del sant, sinó en l'articulació precisa dels significats que palesen el seu ascens espiritual devers la gràcia i la santedat. A través de l'anàlisi del discurs que trobem en l'aparell textual de l'obra, constituït pel llibret, i de l'anàlisi de l'aparell musical, desvetllarem la manera com Messiaen construeix i articula el significat en el marc de la seva obra, en què la música i la paraula esdevenen una unitat.

**Paraules clau:** Olivier Messiaen, *Saint François d'Assise*, òpera, color, ritme, cant d'ocells, catolicisme, significació musical.

## Abstract

Colour, sound, rhythm, birds and Catholic faith are notions of a manifest importance in the musical thought of French composer Olivier Messiaen. The focus of this dissertation is the study of the signification of his work. *Saint François d'Assise* represents the culmination of Messiaen's musical art. Despite the fragmentary form of the work, the fundamental substance of this opera is not found in the narration of the various scenes from the Saint's life, but in the precise articulation of the meanings that reveal his spiritual ascent toward sanctity and grace. It is through the analysis of the discourse found in the textual apparatus of the work —the *libretto*—, and the analysis of its musical device, that we will disclose how Messiaen constructs meaning in the context of his musical work, in which words and music become one.

**Keywords:** Olivier Messiaen, *Saint François d'Assise*, opera, colour, rhythm, birdsong, catholicism, musical signification.



# Índex

<b>Introducció</b>	7
<b>1 La gestació d'una gramàtica compositiva</b>	15
1.1. Una mirada retrospectiva	15
1.2. Una declaració de principis: la <i>Technique de mon langage musical</i>	22
1.3. Un llegat pòstum: el <i>Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie</i>	40
1.4. El concepte de <i>son-couleur</i>	61
1.5. Els nombres i els símbols	65
<b>2 La construcció d'un relat: les <i>Escenes Franciscanes</i></b>	79
2.1. Sant Francesc d'Assís segons Messiaen: el camí devers la gràcia	79
2.2. Les fonts literàries	93
2.2.1. Introducció general a les fonts del llibret	93
2.2.2. Influències poètiques i teològiques de Messiaen	99
2.2.3. La citació i la paràfrasi en el <i>Saint François d'Assise</i>	118
2.2.4. Escrits de sant Francesc	120
2.2.5. Biografies de sant Francesc	131
2.2.6. Les Sagrades Escriitures	151
2.2.7. Les fonts teològiques	159
2.2.8. Síntesi de les escenes i taules-resum de les fonts literàries	186
2.3. Les fonts iconogràfiques	214
2.3.1. Sant Francesc	219
2.3.2. L'àngel	225
2.3.3. El leprós	231
<b>3 L'aparell musical del <i>Saint François d'Assise</i></b>	237
3.1. L'aparell orquestral	237
3.1.1. Un dispositiu instrumental poc convencional	238
3.1.2. L'orquestració: el timbre com a element formal	240
3.1.3. Precedents en l'obra de Messiaen	246

3.2. L'aparell vocal	250
3.2.1. El dispositiu vocal	250
3.2.2. L'escriptura vocal	254
3.2.3. Les associacions entre els personatges i els ocells	256
3.3. Una relació de temes i motius musicals	258
3.3.1. Temes de sant Francesc	268
3.3.2. Temes de l'àngel i del leprós	298
3.3.3. Temes dels frares	305
3.3.4. Pla temàtic de l'obra	311
3.4. La substància dels nombres	328
3.5. El procés compositiu	333
<b>4 L'articulació del significat</b>	<b>339</b>
4.1. La significació musical: un aparell metodològic	339
4.1.1. Perspectiva històrica	342
4.1.2. Estratègies i models narratius	361
4.2. La progressió ascendent devers la gràcia	368
4.2.1. El programa narratiu interior: de Francesc a sant Francesc	368
4.2.2. El programa narratiu exterior: la música de l'invisible	372
4.3. Els llocs comuns	381
<b>A tall de conclusió</b>	<b>393</b>
<b>Annex</b>	<b>397</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>431</b>
<b>Llista d'exemples musicals</b>	<b>461</b>
<b>Llista de figures</b>	<b>463</b>
<b>Llista de taules</b>	<b>465</b>



# Introducció

La universalitat de l'obra d'Olivier Messiaen és avui més indiscutible que mai, com també ho són l'interès i l'atracció que tant l'obra com la persona de Messiaen han suscitat en els darrers decennis. Un bon exemple d'això és la quantitat de publicacions que han aparegut en el curs dels darrers trenta anys, en què la bibliografia sobre l'obra i la vida de Messiaen s'ha multiplicat de manera exponencial si la comparem amb els pocs estudis amb què hom comptava a finals dels anys vuitanta, moment en què Messiaen ja havia escrit el bo i el millor de la seva producció musical. Amb aquesta memòria, hem dut a terme un estudi sobre la construcció de la significació en l'obra de Messiaen. Ens hem centrat en la seva òpera, *Saint François d'Assise*, una obra de magnes proporcions que presenta una síntesi perfecta no només de la gramàtica compositiva de Messiaen, sinó també de tot el seu pensament. L'estudi de les fonts literàries de l'aparell textual de l'òpera —el llibret—, d'una banda, i dels diversos temes i motius que presenta l'aparell musical, de l'altra, ens ha permès de conèixer millor els mecanismes mitjançant els quals Messiaen articula el significat en la seva obra. En aquest sentit, el nostre treball no hauria estat possible sense el recurs a tot un seguit de recerques prèvies de gran valor i llarga alenada. El deute contret amb tots els qui ens han precedit en aquesta tasca és, per tant, enorme, i des de les primeres pàgines d'aquesta memòria no volem deixar de subratllar que sense el seu esforç i la seva valuosa aportació la nostra contribució mai no hauria estat possible.

El volum de la literatura sobre l'obra de Messiaen ha conegut diverses fases o estadis. Les publicacions que podíem trobar fins a l'any 1995 eren, si fa no fa, poc menys d'una vintena. La major part d'aquests treballs estaven redactats en francès, amb alguna excepció anglesa o alemanya remarcable. A partir d'aquest any, i durant el decenni que va fins al 2005, el nombre de publicacions inicials gairebé es dobla: apareixien publicats un total de setze volums més, per no parlar del nombre de tesis doctorals defensades que se centren en l'obra de Messiaen. Ara bé: si donem una ullada al passat més immediat, constatarem que des del 2005 fins a l'actualitat la quantitat total de treballs publicats fins aleshores s'ha triplicat. La raó d'aquest

augment exponencial és senzilla. En primer lloc, la mort de l'autor, esdevinguda el 1992, el convertí en un focus d'atenció internacional que donà lloc als homenatges més diversos (conferències, concerts, enregistraments, simposis, etc.). En segon lloc, la publicació pòstuma dels volums del seu immens *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, que tingué lloc entre els anys 1994 i el 2002, va permetre l'accés definitiu al gran cos del seu aparell teòric i intel·lectual. L'accés parcial a tot aquell univers de pensaments musicals, teològics, estètics, filosòfics i fins científics, havia estat fins aleshores reservat gairebé exclusivament als seus alumnes,<sup>1</sup> i també a alguns investigadors propers al cercle personal de l'autor. En darrer lloc, i per si aquests esdeveniments no havien estat suficients, l'any 1998 n'afegí un tercer: la celebració del centenari del naixement de Messiaen. La festa fou immensa i el volum de les publicacions i els enregistraments continuà multiplicant-se encara més.

Abans, però, de situar la nostra recerca en relació al gros de la literatura sobre Messiaen, n'establirem la diferència substancial quant a l'enfocament i a la metodologia, ja que totes les aportacions no han seguit el mateix criteri. Els estudis que es van publicar fins al 1995 seguien una línia més tècnica. En canvi, les publicacions posteriors al 1995 ampliaren el camp de recerca, fins al punt d'amidar-se amb aquell cos musical alhora que posaven en relleu tot un conjunt d'idees que permetien de copsar millor el sentit de l'obra i el pensament musical de Messiaen. Mentre que els primers estudis dedicaven l'esforç de la recerca a l'anàlisi en alguns casos descriptiva —gairebé sempre dins els límits de l'àmbit purament i exclusivament musical—, les publicacions posteriors al 1995 començaren a disposar ja dels volums del *Traité*, amb la qual cosa l'enfocament es va ampliar i enriquir. De fet, el *Traité* esdevingué una eina fonamental per escometre l'estudi de l'obra sota el focus de la dimensió global del pensament de l'autor, alhora que va contribuir també a ampliar el camp de recerca pel que fa a les recerques que es portaren a terme després de l'any 2005, l'aparell crític de les quals és encara més dens. Amb tot, els enfocaments i les metodologies de què s'ha partit en aquest darrer decenni ja no s'han limitat exclusivament al camp de l'anàlisi musical, ni tan sols han partit del *Traité*

---

<sup>1</sup> Al tall d'exemple, poden consultar-se les partitures, manuscrits, apunts i documents del compositor belga Karel Goeyvaerts (1923-1993), disponibles en el New Research Centre Karel Goeyvaerts de Lovaina.

com a única referència indiscutible. Val a dir que l'eixamplament cada vegada més gran de les fonts pel que fa al pensament i a l'obra de Messiaen ha permès d'enfocar la recerca a partir d'altres disciplines, com ara la filosofia, la teologia, les belles arts, la literatura comparada o els anomenats *religious studies*. Els resultats d'aquestes recerques han contribuït a posar de manifest una vegada més el valor universal de l'obra de Messiaen com una de les aportacions centrals de la història musical occidental del segle XX.

En aquest sentit, la nostra memòria no escapa de l'esmentada tendència interdisciplinària. En el marc de les recerques que s'han dut a terme en els darrers decennis sobre la significació musical vam constatar el fet que no s'havia aprofundit gaire en l'obra de Messiaen des d'aquesta disciplina. Aquesta constatació, juntament amb la gran atracció que sempre hem sentit per la seva obra i el seu pensament musical, ens van semblar raons suficients per escometre una lectura de l'obra en clau de significats que anés més enllà del marc a què tradicionalment s'han circumscrit les anàlisis de tipus formal, harmònic, estètic o fins i tot històric que fins ara s'han realitzat. Tal com ja hem subratllat, l'obra escollida constitueix un resum dels plantejaments essencials de trajectòria musical, intel·lectual i vital de Messiaen. El *Saint François d'Assise*, la seva única òpera, reuneix totes les condicions necessàries per submergir-se en una tasca tan complexa. Aquest immens monument musical, inscrit sens dubte en el marc de les avantguardes musicals de l'últim terç del segle XX, ens va sorprendre en tots els sentits des de l'inici del treball. Síntesi absoluta i definitiva dels elements tècnics de la gramàtica compositiva de Messiaen, l'obra està bastida sobre un aparell literari que mostra a més un rastre inequívoc d'impressionant erudició. La relació evident d'aquest cos textual amb el pensament medieval va més enllà d'un reflex concret pel que fa a l'àmbit musical, com ara l'escriptura vocal, propera a la prosòdia gregoriana, que en l'obra ateny una plasticitat rítmica i una curvatura melòdica d'una bellesa contemplativa extraordinària. Per a un músic com Messiaen, extremament detallista i defensor ferm de les veritats de la teologia catòlica, el camí de sant Francesc esdevé un camí devers la llum absoluta de la gràcia de Déu. En aquesta línia, el llibret de l'obra, que Messiaen mateix va redactar, es presenta com un mosaic colossal de citacions, paràfrasis i tota mena de simbologies. En definitiva, una exegesi

aparentment inaccessible per a l'investigador que no està familiaritzat amb la reflexió sobre els misteris teològics de la fe catòlica, d'una banda, i amb les aportacions de les avantguardes musicals posteriors a la Segona Guerra Mundial, de l'altra.

És per això que ens ha semblat inevitable oferir una mirada retrospectiva i global de l'obra i del pensament de Messiaen. Amb la síntesi dels elements formals i estètics que constitueixen el seu aparell teòric iniciem, doncs, el primer capítol de la nostra recerca. La coneguda *Technique de mon langage musical* (1944) i l'esmentat *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1949-1992) són les fonts primàries de què partim en el nostre objectiu d'oferir al lector una necessària contextualització del camp en què es mou Messiaen. Ritme, color, ocells i fe catòlica són els quatre pilars fonamentals del seu pensament. Qualsevol estudi de l'obra que obli el paper fonamental d'aquests elements resultarà inevitablement eixorc. Fins i tot els títols mateixos de les obres ja semblen suggerir la direcció i el sentit del camí que Messiaen recorre. Tanmateix, no limitarem l'originalitat, la gran aportació de Messiaen, a un àmbit específic. Al contrari, amb la seva obra Messiaen sembla convidar-nos a viure una experiència que, situada més enllà del so, ens parla del temps i de l'eternitat; del color i de l'enlluernament que la contemplació de la llum produeix; i de la peculiar intensitat amb què els ocells, mestres absoluts de la melodia, ens mostren la seva lliçó musical. Els misteris més profunds de la fe catòlica constitueixen el punt de partida necessari per a la contemplació del meravellós que Messiaen proposa amb la seva música.

En el segon capítol, el més dens, presentem un inventari exhaustiu de les fonts literàries que Messiaen féu servir per a la redacció del llibret del *Saint François d'Assise*. La delimitació de l'estratègia de construcció del relat hi és també objecte d'estudi. En la nostra recerca hem partit d'una anàlisi de l'aparell literari que trobem al llibret, contextual de l'obra. En aquest sentit, realitzem una detinguda exploració de totes i cadascuna de les fonts literàries de què Messiaen es va servir per redactar el text definitiu: des de les citacions i les paràfrasis dels escrits i les biografies de sant Francesc, fins als passatges manllevats de textos bíblics o teològics, com ara els de sant Tomàs d'Aquino. En el nostre afany per determinar l'abast exacte de les influències poètiques i teològiques de Messiaen, n'hem estudiat totes les fonts de l'obra. El

resultat d'aquest estudi ha posat de manifest els significats específics que Messiaen articula en cadascuna de les escenes de l'òpera, i també la direcció que segueix el programa narratiu, en què l'autor retrata l'ascens espiritual del pobrissó, un ascens progressiu i ininterromput que el condueix a la santedat i a la gràcia. La síntesi de l'acció escènica i les taules-resum de les fonts constitueixen el fruit d'un exercici intens de recapitulació d'una gran utilitat. A més a més, el recurs explícit a un seguit de referències iconogràfiques dins l'àmbit escènic és també objecte de revisió. La importància i la magnitud d'aquestes és considerable, fins al punt que podem establir una correspondència entre les propostes escèniques que Messiaen prescriu en el llibret per als seus personatges i els models iconogràfics que trobem en els frescos de Giotto, Fra Angelico o Cimabue, entre d'altres.

En el tercer capítol exposem les particularitats dels dispositius orquestral i vocal de l'òpera. L'orquestra del *Saint François d'Assise* és un dels exponents més destacables del conjunt de l'obra de Messiaen, tant pel que fa al gran desplegament de mitjans instrumentals que presenta com a la diversitat de les famílies que la integren. Al contrari del que sol passar en la majoria de les òperes, l'orquestra hi du a terme un paper comparable al dels cantants. El gran ventall de possibilitats i combinacions tímbriques a què Messiaen ens lliura és discutit amb especial deteniment. També ens ocupem de les característiques dels papers vocals. L'escriptura vocal de Messiaen presenta uns trets poc comuns: no hi ha gairebé cap rastre de virtuosisme, d'ostentació o de *coloratura* en les veus del *Saint François d'Assise*. Les intervencions instrumentals, com ara els nombrosos cants d'ocell que acompanyen els protagonistes, arriben fins i tot a desplaçar de vegades algunes de les línies vocals de l'obra, sol·licitant el protagonisme. S'ha de tenir en compte que Messiaen basteix l'aparell musical de l'obra mitjançant l'articulació d'un seguit de temes i motius que associa a cada personatge. La mobilitat o l'estatisme d'aquests motius està directament relacionada amb l'evolució del programa narratiu interior del *Saint François d'Assise*. Mentre que el tema de sant Francesc evoluciona i experimenta diverses transformacions morfològiques —harmonitzacions, transposicions, fragmentacions, augmentacions i reduccions—, altres temes, com ara els de fra Bernat o fra Masseu, presenten un caràcter estàtic al llarg de l'obra. En aquest capítol desgranem els temes i

els motius més importants de l'obra, i en comentem els trets i el caràcter distintiu que els atorguen una especial rellevància en l'àmbit musical des del punt de vista dels significats. Les diverses relacions que es poden establir entre els personatges i els ocells també són, així mateix, objecte d'estudi. A banda d'això, el resum que oferim al final del capítol amb el pla temàtic general de l'obra permetrà al lector d'orientar-se millor pel que fa a l'articulació d'aquest profús inventari de temes i motius, i també de fer-se una idea de la manera com Messiaen estructura l'aparell musical de l'obra.

Després de descobrir el funcionament dels temes musicals i de delimitar el gros de les fonts literàries del llibret, en el capítol quart explorem l'articulació dels significats en el marc del *Saint François d'Assise*. Atès que els estudis de significació musical i sobretot els de la narratologia musical han estat protagonistes en els darrers decennis d'una evident renovació de les eines de l'anàlisi musical dins el panorama acadèmic internacional —sobretot en el marc dels països anglosaxons—, ens ha semblat profitós d'introduir el lector en les principals estratègies i els objectius d'aquesta disciplina. L'aparell metodològic que presentem es troba precedit d'una breu perspectiva històrica, i ens permetrà d'accedir de primera mà al que hem denominat, seguint la línia de les recerques en narratologia, com a programes narratius interior i exterior de l'obra. Exposem així definitivament i d'una manera ordenada les diferents articulacions dels significats que tenen lloc en l'obra, a través de l'aparell literari i del musical, i també les característiques de les diverses transformacions profundes que Messiaen du a terme a partir del text del llibret. El funcionament de l'aparell musical confirma definitivament l'itinerari que el programa narratiu interior desenvolupa, reflectint algunes de les inquietuds religioses i personals de Messiaen, fins al punt que podríem considerar el *Saint François d'Assise* com la manifestació més evident no només dels seus coneixements musicals, sinó també de la manera com Messiaen parla, mitjançant la música, al món; a un món que ja no vol entendre els misteris divins, que no comprèn el llenguatge dels ocells ni és capaç de meravellar-se amb l'explosió de colors i de ritmes a què la grandesa de la creació el confronta. La música, en Messiaen, esdevé finalment una experiència transcendental, un element privilegiat, un «llenguatge de percepció estètica del Misteri».<sup>2</sup> Avancem,

---

<sup>2</sup> PIQUÉ I COLLADO, Jordi-Agustí. «Déu des de la música. La música com a (meta)llenguatge de la transcendència». *Revista Catalana de Teologia*, núm. 33-1, 2008, p. 80.

doncs, en aquest capítol algunes de les conclusions generals pel que fa a la formació del significat en l'obra de Messiaen.

Hem intentat en tot moment que el llenguatge més tècnic de l'anàlisi musical no impedisís la comprensió d'un text que està dirigit a un lector cultivat, exigent, però no necessàriament especialista. A més a més, com que per raons de drets d'edició ens ha estat impossible d'incloure el text complet del llibret en la versió francesa original, hem optat per realitzar-ne una traducció catalana amb les intervencions vocals numerades i l'hem inclosa com a annex. D'una banda, la consulta del llibret facilitarà en tot moment el seguiment de l'anàlisi del discurs quan hi fem referència, sobretot per la numeració de les intervencions. De l'altra, el lector que no estigui extremament familiaritzat amb els més petits detalls de la llengua francesa se'n podrà fer també una idea clara amb la versió en català.

Tal com dèiem més amunt, seria difícil quantificar el deute contret amb tots els qui ens han precedit. Ara bé: tot això tampoc no hauria estat possible sense l'ajut i l'assistència contínua d'un seguit de persones amb què hem tingut la sort de compartir el nostre personal viatge al llarg d'aquests darrers anys. La llista és llarga: Carlos Gimeno, Javier Costa Císcar, Natascha Wallace, Marie-Bernadette Charrier, Christophe Havel, Marcus Weiss, Jean-Jacques Dunki, Adrián Borredà, Iker Güemes, Javier María López, Aina Reig, Xavier Costa Granell, Pedro Pérez, Michael Spitzer, Marina Frigeni, Rudolf Frisius, Julian Horton, Yusuke Ishii, Nina Janssen, Ueli Wiget, Michael M. Kasper... A tots i a cadascun d'ells i d'elles restarem sempre agraïts pel seu suport i la seva impagable generositat. Tampoc no hauria estat possible la redacció d'aquesta memòria sense l'amable atenció que ens van dispensar els bibliotecaris d'un seguit d'institucions, com ara la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Frankfurt del Main; el departament de música de la Biblioteca Nacional de França; la Biblioteca de la Universitat de Basilea; i també la Vera Oeri-Bibliothek de la Musik-Akademie de Basilea. A tots ells, la nostra sincera gratitud. I també a Guillem Calaforra, pels seus consells lingüístics i la seva amistat, d'inestimable valor; a Francesc Perales i a Minerva Moliner, que ens van facilitar l'accés a les partitures del *Saint François d'Assise* quan aquesta memòria encara era tan sols un projecte; a Agnès Klingenberg i els responsables de les *Éditions Leduc*, per la

seva deferent atenció i per l'amable autorització de la reproducció dels exemples musicals de l'òpera i de la traducció catalana del llibret que hem inclòs; a l'equip didàctic de la Formació Willems de Barcelona, integrat per Eulàlia Casso, M<sup>a</sup> Ángeles Pérez i Béatrice Chapuis, que ens han transmès l'amor i la passió que nodreix l'art de la pedagogia musical i tots els seus fonaments; als nostres alumnes del Conservatori Superior de les Illes Balears, per la seva paciència i per haver-se convertit, sense saber-ho, en els nostres millors mestres; a Gauthier Dimajo, pel diàleg musical insubstituïble que hem mantingut al llarg d'aquest darrer decenni, i sense el qual, aquesta memòria no tindria sentit; i a Marta Grabocz, que ens va introduir en l'apassionant món de la significació musical i de la narratologia, i que amb el seu exemple ens contagià de manera definitiva d'una curiositat i un esperit de treball sense els quals res de tot això no hauria estat possible.

Així mateix, agraïm molt especialment al Dr. Josep Enric Rubio per haver acceptat dirigir aquesta tesi: els seus consells, la seva disponibilitat i el seu encoratjament constant han estat providencials en el curs de la redacció d'aquest treball. Finalment, si aquesta modesta contribució pot arribar algun dia a ser d'utilitat, ho devem especialment a Clara Agustí, que amb el seu afecte i el seu suport incondicional ens ha fet costat en els moments més difícils; i als nostres pares, sense els quals les pàgines d'aquesta memòria mai no haurien existit.



# Capítol 1

## La gestació d'una gramàtica compositiva

### 1.1. Una mirada retrospectiva

Explicar de manera satisfactòria el llenguatge musical d'Olivier Messiaen, avui com ahir, continua sent una tasca complexa, feixuga, per no dir incòmoda. La densitat i la consistència de la gramàtica que Messiaen s'imposà en la seva pràctica compositiva, exigeixen l'aclariment previ d'un bon nombre de conceptes. Si més no, la clarificació de tota una sèrie d'idees i de qüestions relatives a diversos àmbits: d'entrada hi ha la relació amb el purament musical, però també amb l'estètic, el literari, el teològic i fins l'ornitològic. El canemàs personal del lector, l'intèrpret o l'oient, i en general dels qui s'apropen ni que sigui per pura curiositat a l'obra de Messiaen, no sempre es troba connectat o familiaritzat amb aquests àmbits. De fet, un bon nombre de musicòlegs, de crítics musicals, i fins i tot d'investigadors sense una formació tècnica musical ostensible, han dedicat el seu temps i esforç a l'estudi de la gramàtica compositiva de Messiaen, de l'obra i del pensament. Els punts de partida i les focalitzacions han estat diverses, i algunes semblen aparentment inconnexes: la religió, el color, la sinestèsia, el misticisme o la simbologia apareixen com els exemples més expeditius en què s'ha inscrit la recerca sobre l'obra de Messiaen més enllà del que podem adscriure a una anàlisi més tècnica. Certament, l'objectiu d'aquestes recerques no era altre que el de clarificar l'opacitat amb què hom ha tractat tot el que se situa més enllà del musical en referència a Messiaen. Són treballs que han aportat una dimensió més, i alguns han estat d'una utilitat més que palesa. Ara: cal començar pel que tenim a l'abast, que no és altra cosa que les partitures, l'obra, els escrits del compositor.

Resumir la gramàtica compositiva de Messiaen en l'espai que ens ofereixen aquestes pàgines, consagrades fonamentalment a l'estudi de la significació de l'obra en general, i del *Saint François d'Assise* en particular, pot semblar força pretensions per la nostra part. En primer lloc, remetrem al lector a les principals obres teòriques i musicals de Messiaen. La millor anàlisi de la seva tècnica la trobarem en les pàgines d'aquestes obres —com a fonts primàries— i també en alguns dels estudis i publicacions que han originat.<sup>1</sup> En segon lloc, i tot i l'existència dels esmentats treballs, de què més endavant farem referència explícita, ens sembla tan necessària com indispensable una contextualització; una mirada retrospectiva que introdueixi el lector d'aquestes pàgines en el món musical de Messiaen —en la seva pràctica, en els seus usos—, a fi que en pugui copsar millor la profunditat i l'abast. La insalvable distància que separa la tasca compositiva de la recepció musical sempre ha estat una de les causes de separació entre l'oient comú i l'expert ensinistrat en la lectura i l'anàlisi musical. Messiaen tenia el costum de dirigir-se al primer sense emprar gairebé cap terme tècnic, cosa que facilitava la tasca, no sense un ús generós de la metàfora bigarrada, per força subjectiva. Malgrat tot, i més enllà de la tècnica pròpiament entesa, Messiaen assenyalava quatre punts concrets com les principals dificultats que l'havien impedit d'arribar d'una manera més directa al públic que s'apropava a la seva música: el ritme, el concepte de «son-couleur», el cant d'ocells i la fe catòlica.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Entre aquests últims val la pena de destacar el treball del musicòleg britànic Gareth Healey, recentment publicat. Vegeu HEALEY, Gareth. *Messiaen's Musical Techniques: The Composer's View and Beyond*. Farnham: Ashgate, 2013. Aquesta publicació s'ha convertit en una guia de referència en llengua anglesa pel que fa a l'estudi de la tècnica compositiva de Messiaen. Healey no només analitza les fonts teòriques i els escrits del compositor —com ara la *Technique de mon langage musical* o el *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*—, sinó que aprofundeix en les influències extramusicals, en l'evolució del seu pensament rítmic, harmònic i formal, i analitza la influència d'altres compositors en l'obra de Messiaen. L'autor també ha posat en funcionament un lloc web com a complement del volum. Vegeu <<http://www.garethhealey.com/messiaen.html>>.

<sup>2</sup> «[...] je me suis heurté à quatre difficultés, qui sont le malheur de ma vie, et auxquelles le temps seul a pu apporter quelques solutions. La première difficulté est que je suis un musicien *rythmicien* [...]. La seconde est que je vois des couleurs intellectuellement lorsque j'entends ou que je lis de la musique [...]. La troisième est que je suis ornithologue, que j'ai noté beaucoup de chants d'oiseau [...]. La quatrième, la plus grave et plus terrible, est que je suis croyant, chrétien, catholique, et que je parle de Dieu [...] à des gens qui n'y croient pas». Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Conférence de Kyoto*. París: Leduc, 1988, p. 1. Pel que fa a l'apel·latiu «rythmicien», que com més endavant veurem és emprat pel dominic André Mocquereau en les seves obres, Messiaen afirma: «un musicien est forcément rythmicien, sinon il ne mérite pas d'être appelé musicien». Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol.1. París: Leduc, 1994, p. 9.

Aquests quatre aspectes de l'obra de Messiaen són certament bàsics per copsar-ne el sentit i la significació, i també per comprendre els fonaments de la seva gramàtica compositiva. En aquestes pàgines mirarem d'aclarir-los de la manera més senzilla possible, sense perdre mai de vista el nostre objectiu: un coneixement més gran de l'obra i de les idees del compositor que ens permeti avaluar-ne la significació musical.

Tal com hem dit més amunt, no han estat pocs els treballs que han tractat d'explicar —bé que d'una manera no sempre exhaustiva— el «llenguatge musical» de Messiaen. Els més reeixits han partit sempre d'una descripció quantitativa de les eines i de la tècnica compositiva de Messiaen per explicar, tot seguit —sempre segons les referències publicades pel compositor—, l'estructura i el contingut musical de les seves obres.<sup>3</sup> Val a dir que les recerques posteriors s'han beneficiat sempre del camí obert per aquests treballs de caràcter fonamentalment analític. Recordem també que gairebé tots els treballs de recerca que s'han portat a terme sobre l'obra de Messiaen mostren un tret comú: sempre ha estat necessària la referència als fonaments de la tècnica de Messiaen, ni que sigui de manera descriptiva, com a síntesi o punt de partida, per escometre un estudi coherent de l'obra. Aquest treball no serà pas una excepció. Tot i que actualment és possible d'accedir a tot l'aparell més tècnic a través de les nombroses publicacions fàcilment disponibles,<sup>4</sup> hem considerat que el fet de contextualitzar alguns conceptes musicals d'ús generalitzat en la tècnica de Messiaen seria un bon punt de partida a partir del qual situarem de manera convenient les nostres anàlisis posteriors.

---

<sup>3</sup> Destaquem sobretot les publicacions pioneres dels anys setanta. Vegeu SHERLAW-JOHNSON, Robert. *Messiaen*. Berkeley: University of California Press, 1975, p. 13-24; i també PETERSON, Larry Wayne: *Messiaen and Rhythm: Theory and practice*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1973.

<sup>4</sup> A més de les recerques de tercers, comptem també i sobretot amb les publicacions del mateix compositor. Aquestes constitueixen les principals fonts primàries estudiades, sobretot la *Technique de mon langage musical* (1944) i els diversos volums del *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Els volums del *Traité* foren publicats entre el 1994 i el 2002 (sis volums més un de doble —el volum cinquè—), després de la mort del compositor. Si no hagués estat per la tasca infatigable de la seva muller, Yvonne Loriod-Messiaen, que s'encarregà d'enllestir-los segons el pla dissenyat per Messiaen abans de la seva mort, el *Traité* no hauria estat publicat, si més no, tal com el coneixem avui. En les pàgines del *Traité* hi ha els apunts de les classes que Messiaen va impartir al llarg de la seva carrera com a professor al Conservatori Nacional Superior de París —una carrera acadèmica que s'inicia el 1941 i no es clou fins a la seva jubilació, el 1978—, i també nombroses anàlisis de les seves obres i de la música d'altri. El *Traité* no fou emprat com a font de les recerques sobre l'obra de Messiaen fins al 1995, data en què tan sols s'havien publicat els dos primers volums. El seu contingut, per l'extensió i la diversitat dels temes que aborda, serà objecte de nombrosos comentaris en les següents pàgines.

La gestació de la gramàtica compositiva de Messiaen, que avui coneixem de primera mà, té lloc al llarg dels anys trenta del segle XX. La partitura del cicle *La Nativité du Seigneur* (1935),<sup>5</sup> per a orgue, és una de les primeres que presenten un prefaci en què el compositor recull tot un seguit de comentaris relatius als materials musicals amb què l'obra està bastida. En obres anteriors —com ara *Les offrandes oubliées* (1931) o les quatre meditacions simfòniques de *L'Ascension* (1933)— no trobem en canvi cap informació explícita d'aquest tipus. Tot indica que Messiaen comença a incloure la informació sobre els aspectes més interessants de la seva tècnica en algunes de les partitures que edita a partir de mitjans d'aquest decenni. Per aquesta raó, podem afirmar que *La Nativité du Seigneur* inaugura una tendència que, amb el temps, esdevé un hàbit: la redacció d'un prefaci on el compositor recull diverses notes sobre els aspectes tècnics, instrumentals o religiosos de l'obra en qüestió. El cas de *La Nativité du Seigneur* és d'una importància extraordinària, ja que es tracta d'un dels primers documents editats en què Messiaen esmenta explícitament l'ús de tècniques que, més endavant, esdevenen elements bàsics del seu llenguatge compositiu. Messiaen es refereix a aquestes tècniques com a «moyens d'expression», i n'esmenta un total de cinc:

Au point de vue musical: cinq moyens d'expression principaux: 1.- Les modes à transpositions limitées. 2.- Les pédales, broderies et appoggiatures agrandies. 3.- La demi-unité de valeur ajoutée. 4.- L'accroissement progressif des intervalles. 5°. L'accord sur dominante.<sup>6</sup>

Aquests «mitjans d'expressió» seran objecte d'un comentari relativament ampli en el marc del prefaci de l'obra, sobretot els que tenen a veure amb els modes i el ritme. En canvi, no tornem a trobar notes semblants referides a la tècnica fins al 1942, amb la publicació del *Quatuor pour la fin du temps* (1941),<sup>7</sup> per a clarinet, violí, violoncel i piano. En el prefaci de l'obra, escrita en el temps de captiveri, Messiaen recull un seguit d'apunts adreçats a l'intendent o lector de la partitura. D'una banda, hi ha diversos paràgrafs en què el compositor aporta un comentari explicatiu de cada

<sup>5</sup> MESSIAEN, Olivier. *La Nativité du Seigneur : Neuf méditations pour orgue*. París: Leduc, 1936.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. ii.

<sup>7</sup> MESSIAEN, Olivier. *Quatuor pour la fin du temps*. París: Durand, 1942, p. ii-v.

moviment. Es tracta de comentaris relatius a la gestació de l'obra, referits també al sentit i a la significació religiosa de cada moviment. Aquestes anotacions, que Messiaen agrupa sota el títol «Sujet de l'œuvre et commentaire de chaque mouvement», són essencialment descriptives: evoquen tota mena de sensacions subjectives, i també determinats estats d'ànim viscuts en l'audició d'aquesta música. Vegem, a tall d'exemple, el comentari de Messiaen sobre el moviment que obre la peça, la *Liturgie de cristal*:

Entre trois et quatre heures du matin, le réveil des oiseaux : un merle ou un rossignol soliste improvise, entouré de poussières sonores, d'un halo de trilles perdus très haut dans les arbres. Transposez cela sur le plan religieux : vous aurez le silence harmonieux du ciel.<sup>8</sup>

D'altra banda, el prefaci del *Quatuor* conté una segona part titulada «Petite théorie de mon langage rythmique». Han transcorregut sis anys, si fa no fa, d'ençà de la publicació de *La Nativité du Seigneur*, i ara Messiaen no només esmenta els modes, els valors afegits o les particularitats relatives als intervals i els acords. La primera cosa que emfatitza és el fet que fa servir «ici, comme dans la plupart de mes ouvrages, un langage rythmique spécial».<sup>9</sup> Hi afegeix, així mateix, una particular predilecció personal pels nombres primers i, sobretot, pels «rythmes non rétrogradables».<sup>10</sup> La qüestió del ritme és, així mateix, objecte d'aclariments preliminars, l'extensió de les quals supera amb escreix la dels comentaris de *La Nativité du Seigneur*. Tanmateix, Messiaen qualifica aquesta teoria de «petita», un adjectiu que ens permet imaginar que el text tan sols reflecteix una minsa quantitat d'informació relativa a la seva tècnica en general. Un breu paràgraf final, sota el títol de «Conseils aux exécutants»,

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. i.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. ii.

<sup>10</sup> La majoria de les anàlisis del *Quatuor pour la fin du temps* mostren el destacat paper que els nombres primers juguen en l'estructura de la peça, i també la importància manifesta dels ritmes no retrogradables. A títol d'exemple vegeu BERNSTEIN, David. *Messiaen's Quatuor pour la fin du temps: An Analysis based upon Messiaen's Theory of Rhythm*. Indiana: Indiana University Press, 1974; POPLE, Anthony. *Quatuor pour la fin du temps*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998; RISCHIN, Rebecca. *For the End of Time: The Story of the Messiaen Quartet*. Nova York: Cornell University Press, 2003; ROSS, Mark. *The Perception of Multitonal Levels in Olivier Messiaen's Quatuor pour la fin du temps*. Tesi doctoral. Universitat de Cincinnati, 1977; i MCMULLEN, John William. *The miracle of Stalag VIIIA*. Evansville: Birdbrain Publ., 2010. Més endavant parlarem també de la importància i el paper dels nombres primers en l'obra de Messiaen.

completa el prefaci per indicar-nos que els comentaris anteriors són qüestions que no afecten directament la interpretació. Messiaen emfatitza la idea que als intèrprets «leur suffit de jouer le texte, les notes et les valeurs exactes», i també hi basta si l'intèrpret pren cura «de bien faire les nuances indiquées».<sup>11</sup> Amb això, ens recorda Messiaen, ja n'hi ha prou. Aquesta indicació reflecteix fins a quin punt el compositor sap que els comentaris previs, de caràcter descriptiu o evocador, no són importants en el moment de la interpretació. A l'intèrpret li sobra en realitat amb poc més que una lectura fidel, acurada i atenta de la partitura per a retrobar els sentiments que les paraules de Messiaen evoquen de manera explícita. En aquest afer, Messiaen sembla situar-se al costat de músics com Stravinski o Ravel, que demanaven als intèrprets de limitar-se únicament a «executar» la partitura i no pas a «interpretar-la». Bastaria, de fet, a no permetre cap altra llibertat que la que el text conté, tot dintre dels límits imposats per la notació de la partitura.

Aquesta actitud, que es reclama defensora de la claredat i el respecte escrupolós del text, es va estendre als inicis del segle XX, en part com a reacció contra les nombroses llibertats en matèria d'interpretació que les tradicions romàntica i postromàntica havien permès. Es tracta d'una resposta que reflecteix una voluntat expressa d'exactitud i de consistència en la interpretació musical, i també un canvi palès en la direcció estètica, en el projecte artístic i en la notació musical d'un seguit de compositors. Stravinski fou un dels primers de la seva generació a defensar la correcta observació de la partitura com a imperatiu categòric. Advertia freqüentment els intèrprets de les deformacions que cometien de manera constant sota el pretext de l'«expressió musical», una idea segons la qual l'intèrpret gaudia d'una llibertat manifesta per reproduir la partitura amb el pretext de ressaltar l'expressivitat de la música. El *rubato* característic del fraseig romàntic, aplicat aleshores fins i tot a les obres d'altres períodes, provocà en els joves compositors un rebuig incontestable d'aquelles idees sobre la interpretació. Com a conseqüència d'aquesta reacció, la notació musical adquirí un grau més alt pel que fa al detall i a les instruccions dirigides a l'intèrpret. Tot es convertí en objecte d'una major precisió en la partitura: des de les indicacions de tempo i d'articulació fins a les transformacions de tipus

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. iii.

agògic o dinàmic, tot era anotat amb la màxima claredat i objectivitat.<sup>12</sup> Aquesta nova «objectivitat» fou, així, objecte de comentaris explícits i unívocs: la música no seria un mitjà per a expressar emocions, un mitjà que hom podria sotmetre a deformació segons un criteri propi (amb l'excusa d'unes idees que es pretenien heretades de la tradició), sinó un ens autònom, constituït per elements amb existència autònoma que formarien una unitat sense referències externes.<sup>13</sup> Messiaen, en canvi, no sembla compartir aquesta pretesa autonomia. Només ens cal donar una ullada a l'allau de comentaris, amb tot de referències externes, que inclou en les seves partitures a partir dels anys quaranta. En la del *Quatuor* podem fins i tot llegir un comentari força il·lustratiu en referència al sisè moviment, titulat *Danse de la fureur, pour les sept trompettes*:

Rythmiquement, le morceau le plus caractéristique de la série. Les quatre instruments à l'unisson affectent des allures de gongs et trompettes (les six premières trompettes de l'Apocalypse suivis de catastrophes diverses, la trompette du septième ange annonçant consommation du mystère de Dieu). [...] Musique de pierre, formidable granit sonore ; irrésistible mouvement d'acier, d'énormes blocs de fureur pourpre, d'ivresse glacée. [...]<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Enfront d'aquesta reacció trobem encara l'actitud de músics com Debussy, que mantenien el costum de no indicar el metrònom pel que fa a la velocitat de les obres, suggerida tan sols per les expressions franceses de caràcter que emprava, fet que ha donat lloc a més d'una controvèrsia.

<sup>13</sup> Stravinski arriba tan lluny en aquest sentit que, en el cas de la seva obra *Octet per a vents* (1923), declara haver suprimit fins i tot les dinàmiques que tradicionalment se situen entre el *forte* i el *piano*, per evitar la subjectivitat que impera en les interpretacions de l'època: «My *Octuor* is a musical object [...], is not an 'emotive' work, but a musical composition based on objective elements which are sufficient in themselves [...]. I have excluded from this work all sorts of nuances [...] between the forte and the piano; I have left only the forte and the piano. Therefore the forte and the piano are in my work only the dynamic limit which determines the function of the volumes in play [...]. To interpret a piece is to realize its portrait, and what I demand is the realization of the piece itself, and not of its portrait. It is a fact that all music suffers, in time, a deformation through its execution; this fact would not be regretted if that deformation were done in a manner that would not be in contradiction to the spirit of the work. [...] A work created with a spirit in which the emotive basis is the nuance is soon deformed in all directions; it soon becomes amorphous, its future is anarchic and its executants become its interpreters. The nuance is a very uncertain basis for a musical composition because its limitations cannot be, even in particular cases, established in a fixed manner. On the other hand, a musical composition in which the emotive basis resides not in the nuance but in the very form of the composition will risk little in the hand of its executants». Vegeu STRAVINSKY, Igor. «Some ideas about my *Octuor*». Dins WHITE, Eric Walter. *Stravinsky: The Composer and his works*. Berkeley: University of California Press, 1966, p. 528-530.

<sup>14</sup> MESSIAEN, Olivier. *Quatuor pour la fin du temps*. París: Durand, 1942, p. ii.

La referència a «la trompeta del setè àngel» constitueix una imatge reveladora en la descripció que Messiaen fa d'aquest moviment, a què es refereix com un «granit sonor». Comprovem, doncs, que aquesta música, com la immensa majoria de les obres de Messiaen, no és una música que eviti les referències externes, ans al contrari: el compositor les suggereix i les manifesta obertament, alhora que les amplifica amb uns mitjans que excedeixen en tot moment l'expectació de l'oient.

## 1.2. Una declaració de principis: la *Technique de mon langage musical*

No és fins al 1944, amb l'aparició de la *Technique de mon langage musical*, que els aspectes més tècnics de la poètica musical de Messiaen esdevenen accessibles gràcies a la publicació de l'esmentat text.<sup>15</sup> D'una gran densitat si el comparem amb la informació que fins aleshores estava disponible en els prefacs de *La Nativité du Seigneur* i del *Quatuor pour la fin du temps*, la *Technique* es converteix de seguida en una eina de gran importància per al musicòleg, per a l'interpret, i en general per a tots aquells que vulguin apropar-se a l'obra i al pensament musical de Messiaen. El seu contingut palesa una originalitat sorprenent i un contrast evident amb les idees que aleshores circulen per l'escena compositiva de París. Messiaen hi exposa algunes de les seves idees més personals i els principals elements constitutius d'una gramàtica

---

<sup>15</sup> Parlem d'«aspectes tècnics» de la poètica musical per diferenciar-los d'altres aspectes no relacionats amb la tècnica compositiva, per bé que també d'una gran rellevància. En aquest sentit, la darrera publicació autoritzada per Messiaen en què el compositor ofereix algunes de les claus del seu pensament porta per títol *Une poétique du merveilleux*. Devem aquesta publicació a la musicòloga francesa Brigitte Massin (1927-2002), que entrevistà el compositor en els darrers anys de la seva vida, mirant d'aclarir totes aquelles qüestions menys tècniques de la seva obra i del seu pensament musical. Es tracta sobretot d'idees relatives al vessant religiós de l'obra i de la persona. Més endavant, en els següents capítols, farem referència a algunes de les afirmacions de Messiaen en aquest volum. Vegeu MASSIN, Brigitte. *Olivier Messiaen : une poétique du merveilleux*. Ais de Provença: Alinéa, 1989. D'altra banda, tal com assenyala la compositora i musicòloga francesa Pierrette Mari (1929-) en la seva monografia sobre el compositor apareguda el 1965—una de les primeres publicacions monogràfiques en francès sobre Messiaen d'un cert abast—, «Messiaen peut apparaître, aujourd'hui et peut-être même au regard des musiciens de l'avenir, comme un savant original, un homme de recherche et d'expérimentation dont la nature et la foi sont le laboratoires». Vegeu MARI, Pierrette. *Messiaen*. París: Seghers, 1965, p. 9. L'afirmació de Mari podríem repetir-la avui, mig segle després, sense canviar una sola paraula.



compositiva que parteix de la tradició per ampliar-ne els mitjans, sempre a la recerca de nous territoris i noves formes d'expressió, integrades totes dins un pensament unitari. La *Technique*, redactada en plena guerra, mostra alguns dels antecedents del seu llenguatge, alhora que explica i justifica els seus mètodes de treball, tot reflectint un esperit renovador total. La revolució de Messiaen, un compositor de trenta-sis anys que encara no ha escrit les grans obres que li obriran les portes dels escenaris internacionals, no consisteix a desfer-se de tot allò que fins aleshores ha servit com a mitjà d'expressió —com ocorrerà en els anys posteriors a la fi de la Segona Guerra Mundial amb el serialisme. Al contrari, Messiaen amplifica el sentit de l'horitzontalitat (melodia) i el de la verticalitat (harmonia). Parteix dels conceptes clàssics heretats de la tradició musical occidental en general, i de la francesa en particular, al mateix temps que recorre a elements d'altres cultures o a la natura com a font inesgotable d'inspiració. El resultat de la seva recerca queda integrat dins una consciència del so íntimament relacionada amb el color.

D'una dimensió considerable, la *Technique* està formada per dinou capítols, més una introducció en què Messiaen apunta algunes de les idees essencials del seu pensament musical, com ara el fet que aquesta «petite théorie» —així la continua anomenant— no constitueix en absolut un tractat de composició, sinó un espai en què resumeix algunes de les eines de la seva tècnica, una reflexió en què no tenen cabuda els sentiments.<sup>16</sup> La introducció porta una signatura amb data de novembre de 1941, la qual cosa ens indica que Messiaen hauria treballat en aquest volum al mateix temps que en el *Quatuor*. Es tracta, per tant, d'un moment decisiu en la carrera de Messiaen: la seva gramàtica compositiva està ben construïda i les obres que produeix mostren una força i una solidesa extraordinàries. Per comprovar-ho tan sols ens cal fixar-nos en una obra de la volada del *Quatuor*, en què ja podem intuir una direcció assertiva, dirigida per una recerca perseverant en terrenys com el ritme, la melodia, el timbre o les formes. El resultat és fruit d'una tenaç reflexió, d'un treball intens i ininterromput combinat amb una tasca pedagògica infatigable.

**El ritme**, com no podia ser d'altra manera, ocupa un lloc important en la *Technique*. Si exceptuem el primer capítol —en què Messiaen afirma que la música és

---

<sup>16</sup> MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. París: Leduc, 1944, p. 7.

un llenguatge i que en aquest llenguatge la melodia ha de parlar per sobre de la resta dels paràmetres musicals—, els sis capítols següents successius —del segon al setè— estan consagrats exclusivament al ritme: la rítmica hindú —representada pels *deçî-tâlas*— i els valors afegits són els primers conceptes en què Messiaen aprofundeix.

Pel que fa a la rítmica hindú, en la seva monografia sobre Messiaen, el compositor i pianista britànic Robert Sherlaw-Johnson (1932-2000) assegura que el primer contacte de Messiaen amb els *deçî-tâlas* es produeix per mitjà de la taula inclosa en l'*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire* d'Albert Lavignac (1846-1916) i Lionel de la Laurence (1861-1933).<sup>17</sup> Sherlaw-Johnson no cita en cap moment la referència exacta de la font, tot i recollir la taula en un dels apèndixs de la seva publicació. La resta de recerques que han tractat els inicis de la tècnica compositiva de Messiaen s'han limitat a citar en la majoria d'ocasions Sherlaw-Johnson, sense comprovar l'exactitud de la font. Recordem que l'*Encyclopédie* fou una publicació densa que recull un total d'onze volums. Tot indica que només l'americà Vincent Benítez ha rastrejat la situació exacta de la font, que trobem en el primer volum de l'*Encyclopédie*.<sup>18</sup> Aquest primer volum dels onze que la formen inclou, en efecte, un extens capítol dedicat a la música hindú, l'autor del qual és el filòleg francès Joanny Grosset, acadèmic de la *Faculté des Lettres* de Lió.<sup>19</sup> En l'apartat dedicat a l'estudi de la teoria clàssica de la música hindú, Grosset aprofundeix en l'estudi del ritme, tot oferint-nos una definició del concepte de *tâla*:

La signification de ce mot est donc complexe. On l'emploie : 1<sup>e</sup> dans le sens de *battement* de la mesure; 2<sup>e</sup> dans le sens de *mesure*, c'est-à-dire, de divisions du temps musical entre des *barres* renfermant un certain nombre d'unités de temps; 3<sup>e</sup> dans le sens de *rythme* quand il désigne des groupements ou des combinaisons de mesures [...].<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Vegeu SHERLAW-JOHNSON, Robert. *Messiaen*. Berkeley: University of California Press, 1975, p. 7.

<sup>18</sup> Vegeu BENÍTEZ, Vincent. *Olivier Messiaen: A Research and Information Guide*. Nova York: Routledge, 2008, p. 85.

<sup>19</sup> Vegeu GROSSET, Joanny. «Inde : Histoire de la musique depuis l'origine jusqu'à nos jours». Dins LAVIGNAC, Albert; LAURENCE, Lionel de la (ed.). *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. París: Delagrave, 1921, p. 257-376.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 97.

Les pàgines que segueixen, estan íntegrament dedicades a l'estudi dels diversos conceptes de batiment, de compàs i de ritme. Arribats en aquest darrer punt, Grosset reproduceix una taula detallada amb els 120 *deçî-tâlas* que Sarngadeva recull en el seu tractat del segle XIII, el *Samgîta-ratnâkara*.<sup>21</sup> Sherlaw-Johnson assegura que els coneixements de Messiaen relatius no només a la rítmica hindú sinó també al seu sistema d'escala i modes s'han d'atribuir gairebé exclusivament a l'estudi d'aquest capítol de l'*Encyclopédie*, i no pas a una recerca d'altre tipus. Aquesta asseveració entraria, per tant, en contradicció amb el que Messiaen confessa a Claude Samuel:

J'ai eu par hasard dans les mains le traité de Çârngadeva et la fameuse liste des cent vingt deçî-tâlas ; cette liste fut une révélation; j'ai senti immédiatement que c'était une mine extraordinaire, je l'ai regardée et copiée, contemplée et retournée dans tous les sens pendant des années afin de parvenir à en saisir le sens cachée. [...] À l'époque je ne comprenais pas les mots sanskrits. Par une nouvelle chance, un ami hindou m'a donné la traduction de ces mots, ce qui m'a permis de découvrir, en plus des règles rythmiques, les symboles cosmiques et religieux qui sont contenus dans chaque deçî-tâla.<sup>22</sup>

Sigui com sigui, el fet és que els capítols que Messiaen dedica al ritme en la *Technique* són d'una densitat considerable. En primer lloc, ens explica els fenòmens d'augmentació i disminució d'un determinat ritme mitjançant petites cèl·lules curtes. Messiaen ens mostra les diverses possibilitats a què poden lliurar-se aquestes operacions de tipus bàsicament aritmètic i ens il·lustra amb tota mena d'exemples de les seves obres. En segon lloc, desenvolupa la idea de les preparacions i les caigudes rítmiques —i també amplia la de l'augmentació i la disminució—, alhora que compara aquests conceptes amb les anacrusis i les desinències melòdiques. Apareix així un dels primers paral·lelismes entre els àmbits melòdic i rítmic. Tot seguit trobem el concepte de **ritmes no retrogradables**. Es tracta de ritmes que constitueixen un palíndrom. La lectura d'aquests ritmes és idèntica d'esquerra a dreta i de dreta a esquerra. D'aquí la seva denominació: ritmes que no admeten la retrogradació, perquè el resultat no és sinó el mateix ritme. Aquest tret específic és el fruit de la

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 301-304.

<sup>22</sup> Vegeu SAMUEL, Claude. *Permanences d'Olivier Messiaen: Dialogues et Commentaires*. París: Actes-Sud, 1999, p. 115.

construcció del ritme a partir d'un eix de simetria. El procediment no és cap novetat, ja que aquesta idea es troba també en la pràctica contrapuntística antiga. L'aplicació, en canvi, ens sembla d'una gran singularitat, sobretot perquè el seu ús permet de reduir l'impacte rítmic de la mètrica quadrada del compàs, alhora que estableix una simetria que es pot modificar amb l'ús dels valors afegits, de les augmentacions i de les disminucions. Tot plegat està impregnat dels principis d'addició i sostracció de la teoria clàssica hindú del ritme. Aquestes eines, en definitiva, no fan altra cosa que tornar al camp del ritme lliure, a la línia del discurs fluid del cant gregorià, en què conceptes com el compàs i les accentuacions mètriques encara no havien estat codificades. Totes aquestes idees no basten a Messiaen, que també defensa un ús intel·ligent de la polirítmia —la superposició rítmica que implica la barreja d'accentuacions i la multiplicació de valors— i del que ell anomena «pedals rítmics». Mentre que la polirítmia pot donar lloc a sèries força complexes de cànons rítmics, els pedals no són altra cosa que un senzill *ostinato*, això és, un ritme que es repeteix incansablement.

**La melodia**, per contra, ocupa tan sols tres capítols de la *Technique*, els VIII, IX i X. Es tracta, però, de capítols d'una densitat més que considerable. Messiaen deixa clar a la introducció que, en la seva opinió, la melodia ha d'estar per sobre de tota la resta de paràmetres musicals; per a ell, la melodia ha de ser l'objecte primer de la nostra atenció.<sup>23</sup> Aquesta idea no fou compartida per la generació dels compositors serials, a què pertanyen Boulez o Stockhausen, antics deixebles de Messiaen. Una de les primeres reaccions dels defensors del serialisme fou l'abolició de la melodia i de l'harmonia en el sentit tradicional. Tot i la forta controvèrsia a què tals decisions van conduir, Messiaen continuà pensant la melodia si fa no fa com els antics: en relació amb una harmonia «vertadera». Sembla evident que el pensament melòdic de Messiaen és fruit del seu pensament harmònic. No és, doncs, gens estrany que els primers punts tractats en aquests capítols siguin els intervals i els contorns melòdics de la tradició —amb exemples de Rameau, Mozart, Mussorgski i Debussy. La

---

<sup>23</sup> També ho subratlla en el primer volum del *Traité*, remarcant alhora la seva relació amb el ritme: «n'oublions pas que la musique est d'abord *Mélodie*, et que la *mélodie* n'existerait pas sans le Rythme!». Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 1. París: Leduc, 1994, p. 40.

importància de les cançons populars —del folklore musical, tan present en la música russa—, del cant gregorià —mina inesgotable, segons Messiaen, «de contorns melòdics i expressius»—,<sup>24</sup> i de les *rāga* hindús, es palesa completament en aquestes pàgines de gran inspiració. El cant dels ocells és, així mateix, un dels recursos més destacables pel que fa a l'originalitat del seu tractament i la innovació que suposa la inserció d'aquest element en el context avantguardista del llenguatge de Messiaen.<sup>25</sup>

La innovació es deu, en una certa mesura, al fet que Messiaen integra un seguit d'elements heterogenis,<sup>26</sup> entre els quals sorprèn notòriament l'assimilació dels cants d'ocell i les *rāga* melòdiques hindús en un mateix context musical. Elements que en altres mans esdevindrien un *collage* amb tendència a la dispersió, en les de Messiaen adquireixen una unitat plena de vida. La sensació global suggereix una mena d'amalgama, de gran força expressiva, darrere la qual hom intueix un ordre perfecte. Però l'eclecticisme de Messiaen no s'acaba aquí. L'estudi del desenvolupament melòdic —per eliminació, inversió o canvi de registre— denota una idea de la frase musical entesa com a successió de períodes, d'incisos sotmesos a tota mena d'operacions. Per a Messiaen el tema no és altra cosa que una síntesi en què es troben continguts els elements constitutius de la frase. Així, els capítols XI i XII estan centrats en l'estudi de la forma musical i de la constitució de les frases i dels períodes.

---

<sup>24</sup> Pierre Boulez justifica la influència del gregorià en Messiaen com a «comprehensible», i l'atribueix a «ses attaches avec la religion chrétienne romaine, et sa participation en tant qu'organiste aux cérémonies de ce culte». Tot i això, admet que aquesta influència, en Messiaen, ha estat molt més positiva que no pas en altres compositors, ja que Messiaen ha sabut exprémer el millor d'aquesta música: «les mélismes, la construction des phrases, la fonction monodique. De là ces longues et souples vocalises que l'on trouve régulièrement dans son œuvre, où il reste du grégorien un sens certain de l'ornementation et de l'ordre mélodique». Vegeu BOULEZ, Pierre. *Regards sur autrui*. París: Christian Bourgois, 2005, p. 437. Així mateix, per a un estudi de la influència del gregorià en l'obra *Poèmes pour Mi* vegeu LLULL NAYA, Trinidad. «Las formas gregorianizantes en el primer ciclo vocal de Olivier Messiaen: *Poèmes pour Mi*». *Quodlibet*, núm. 49, 2011, p. 49-72.

<sup>25</sup> «Tout ce que je sais de la mélodie, ce sont les oiseaux qui me l'ont appris». Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 1. París: Leduc, 1994, p. 53.

<sup>26</sup> Pierre Boulez ha parlat sovint d'una «accumulation hétéroclite», d'una «cohabitation» dels múltiples elements del llenguatge musical de Messiaen. A tall d'exemple, en una emissió radiofònica del 1978 a la Südwestfunk de Baden-Baden, ja esmentava el fet que Messiaen «contraint des cellules rythmiques 'hindoues' à un système de permutation ou à des augmentations et diminutions qui, à l'origine, leur sont parfaitement étrangères». Aquesta «cohabitació» ha estat en nombroses ocasions pretext de polèmica, sobretot pel que fa als cants d'ocells que, tot i el realisme que reflecteixen, segons Boulez «n'en obéissent pas moins à des hiérarchies d'intervalles qui sont apparentées à son propre langage harmonique beaucoup plus qu'à une reproduction littérale des intervalles entendus». Vegeu BOULEZ, *Op. cit.*, p. 450-451.

Un cop analitzada la melodia, arriba el torn de **l'harmonia**, que ocupa el centre d'atenció dels capítols XIII, XIV i XV. El pensament harmònic de Messiaen parteix de l'acord de sexta afegida com a acord perfecte. Tal com ens recorda, aquest acord ja era emprat de manera habitual per compositors com ara Debussy i Ravel. Messiaen hi afegeix la sèptima de dominant i fins i tot la novena, de manera que la sonoritat de l'acord s'enriqueix considerablement. Com a conseqüència d'aquest tractament, el concepte tradicional de notes estranyes o afegides, tal com s'havia estudiat en els tractats, es desdibuixa aquí; sobretot des del moment en què Messiaen justifica l'ús de la quarta augmentada com a interval privilegiat pel fet de formar part de la ressonància harmònica natural de la fonamental.

D'aquesta manera, l'analogia que estableix entre les notes i els valors afegits mostra una vegada més el caràcter profundament sintètic del seu pensament musical: la integració, el paral·lelisme establert entre els àmbits harmònic, melòdic i rítmic, són el signe inequívoc d'aquesta síntesi. Les primeres pistes del seu vocabulari harmònic arriben poc després, en el capítol XIV, en què analitza i discuteix un seguit d'acords d'ús corrent en les seves obres: acords sobre la dominant amb notes afegides; acords «de la ressonància»; acords de quartes; o l'acord del total cromàtic, tots amb les seves respectives transposicions i hibridacions. En gairebé tots els casos Messiaen parteix d'un concepte eixamplat de l'harmonia natural, lleugerament dissemblant de la proposta de Rameau.<sup>27</sup> Ara bé, l'origen és gairebé el mateix: la ressonància natural del so. Resta pendent la qüestió de les lleis que regeixen l'encadenament dels acords, que en el marc de la música tonal responien a les relacions de tensió i distensió harmòniques produïdes a l'interior dels cercles de quintes, segons la proximitat o la llunyania de les modulacions. Messiaen els substitueix per un nou principi d'analogia que opera en íntima relació amb el concepte rítmic d'«anacrusi-accent-desinència».

---

<sup>27</sup> Jean-Philippe Rameau defensava que l'harmonia era l'origen de la melodia, i no a l'inrevés. En el seu *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), Rameau justifica la preeminència de l'acord perfecte major (ex.: do - mi - sol), com a resultat de les proporcions harmòniques dels primers harmònics naturals d'un so fonamental. En aquest sentit, Rameau es basa en els estudis de Zarlino per a revestir la seva teoria d'un caràcter científic. Vegeu RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie, précédé de 'L'harmonie et les méprises de la tradition'*. Bourg-la-Reine: Zurfluh, 2009. Edició facsímil. Messiaen, en canvi, gaudeix d'una perspectiva harmònica privilegiada que li permet eixamplar considerablement els límits de l'acord perfecte major dins els harmònics de la ressonància natural del so fonamental, amb la qual cosa obté resultats sonors molt més densos i bigarrats.

Aplicat a l'àmbit de la verticalitat, aquest concepte regeix l'encadenament i la superposició dels acords que donen vida al teixit harmònic de l'obra.

Els capítols XVI i XVII estan dedicats per complet als **modos de transposicions limitades**. En el seu moment aquest apartat fou un dels més innovadors en termes generals. Es tracta d'un conjunt de modes d'octava,<sup>28</sup> en el sentit melòdic i harmònic tradicional, basats en el sistema cromàtic. Els modes presenten una sèrie de simetries que resulten de l'aplicació sistemàtica i repetida d'una mateixa forquilla intervàlica, diferent en cada mode.<sup>29</sup> L'analogia amb els ritmes no retrogradables rau precisament en aquesta simetria. L'afegit «de transposicions limitades» respon a la constatació que el mode inicial reapareix una vegada han estat aplicades un cert nombre de transposicions cromàtiques. Aquesta particularitat fa dels modes de Messiaen un material melòdic singular, ja que redueix les transposicions a un nombre limitat, sempre inferior al total cromàtic. Més tard, en el setè volum del *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, trobem la correspondència entre els modes, les seves transposicions i els colors que Messiaen els atribueix.<sup>30</sup> De la mateixa manera que els sons poden aparèixer en diverses tessitures i registres, i donar lloc a una sonoritat o a una altra, també els colors experimenten modificacions substancials segons el registre amb què se'ls associa. Messiaen mateix ens explica que aquesta associació no

---

<sup>28</sup> Amb aquest terme ens referim als modes que es repeteixen a partir de l'àmbit d'una octava. Una vegada superat l'àmbit de l'octava aquests modes reproduïxen el mateix patró intervàlic, això és, les mateixes notes.

<sup>29</sup> L'origen dels modes es trobaria, segons Messiaen, en les seves improvisacions a l'òrgue: «Je me les suis progressivement appropriés en improvisant à l'orgue». Vegeu MARTI, Jean Christophe. «J'ai subi et suivi une inspiration». Entretien avec Olivier Messiaen». *L'Avant Scène de l'Opéra*, núm. 223, 2004, p. 53.

<sup>30</sup> Messiaen estableix unes correspondències força acurades entre sonoritats i colors: «1.- Chaque complexe de sons bien déterminé correspond a un complexe de couleurs bien déterminé. 2.- Comme le complexe de sons change [...] le complexe de couleurs change aussi [...]. 3.- Tous les complexes de sons considérés se situent dans le médium, et les complexes de couleurs correspondants se voient toujours dans toute leur force par rapport à ces sons dans le médium». També afegeix que «Mes modes à transpositions limitées n'auront qu'un petit nombre de couleurs générales, correspondant au nombre de leurs transpositions», i subratlla que «les couleurs d'un même accord changent 12 fois, avec chaque demi-ton». Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Vol. 7. París: Leduc, 2002, p. 104. Així mateix, estableix una relació entre el so, el color i el sagrat: «Admettons a priori que nous sommes tous capables de lier le son à la couleur et la couleur au son. Admettons a priori que nous sommes tous capables d'être émerveillés, d'être éblouis par ces sons et ces couleurs, et de toucher, par eux, quelque chose de l'au-delà, cela veut dire que tout art sacré —qu'il soit peinture musicale ou musique colorée— doit être d'abord une sorte d'arc-en-ciel de sons et de couleurs». Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Conférence de Notre-Dame*. París: Leduc, 1978, p. 11.

s'estableix entre un so aïllat i un determinat color, sinó que l'experimenta sempre en el marc d'un context polifònic:

Ce ne sont pas des sons isolés qui engendrent des couleurs, ce sont les accords ou mieux les complexes de sons. Chaque complexe de sons a une couleur bien définie. Cette couleur va se reproduire à toutes les octaves, mais elle sera normale dans le médium, dégradée vers le blanc (c'est à dire plus claire) en montant vers l'aigu, rabattue par le noir (c'est à dire plus sombre) en descendant vers le grave. Au contraire, si nous transposons notre accord de demi-ton en demi-ton, à chaque demi-ton il va changer de couleur. [...] Mais la combinaison de couleur reste la même au simple changement d'octave, avec un éclaircissement s'il s'agit d'une octave aiguë, avec un assombrissement s'il s'agit d'une octave grave.<sup>31</sup>

Així doncs, els modes també donen lloc a un conjunt d'acords característics. L'harmonia que en resulta aporta un grau extrem de coherència i unitat a la seva expressió melòdica. Els modes són, en definitiva, una mostra més de la profunda unitat amb què Messiaen maneja els aspectes melòdic i harmònic del discurs musical. Vegem a continuació amb profusió de detall les idees que donen lloc a cada un dels modes i els seus trets més representatius.

El **primer mode** està constituït per un total de sis notes diferents. La seva construcció respon a l'escala de tons sencers, una escala en què no hi ha semitons. Es tracta de sis grups de dues notes —d'aquí la denominació d'escala «hexàtona» o «hexatònica» amb què hom s'hi ha referit tradicionalment—, situades totes a una distància d'un to. Aquest mode no admet més de dues transposicions, després de les quals es torna a repetir el model inicial. Messiaen assegura que no l'ha emprat més enllà de contextos harmònics en què no fos massa evident a l'oïda.<sup>32</sup> Compositors com ara Debussy, Paul Dukas o Rimski-Kórsakov empraren la sonoritat característica d'aquest mode, a què van recórrer en nombroses ocasions.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>32</sup> El trobem, per exemple, en les parts indicades *bien modéré* de *L'Ange aux parfums*, tercer moviment del cicle per a orgue *Les corps glorieux* (1939), en què apareix en la part dels pedals. Les dues veus restants foren escrites en el mode 2 i en la tercera transposició del mode 3. La sonoritat del mode 1 queda apaïvagada per l'efecte d'aquesta superposició. Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Les corps glorieux. Sept Visions brèves de la Vie des Ressuscités*. París: Leduc, 1942, p. 7-8 i p. 13-14.



D'altra banda, en el seu tractat d'harmonia, Arnold Schönberg ens diu que aquesta escala hauria sorgit com a conseqüència natural del desenvolupament musical i que, per tant, cap compositor no hauria estat vertaderament «el primer» a fer-la servir.

[...] in diese Lage ist zweifellos jeder moderne Komponist gekommen, und so erklärt sich, dass nicht Strauss, Debussy, Pfitzner oder ich oder sonst ein anderer Moderner der erste war, von dem es 'die andern haben', sondern jeder hat das für sich, unabhängig vom anderen gefunden.<sup>33</sup>

Schönberg explica aquesta escala com a conseqüència de diversos procediments. En primer lloc hi hauria el moviment melòdic per graus conjunts com a resultat de l'acció d'una nota de pas que connectaria dues notes de l'acord de tríada augmentada. En segon lloc, si aplicàvem el mateix procediment en l'àmbit melòdic sobre un acord de sèptima de dominant amb la quinta augmentada, el resultat seria semblant.<sup>34</sup> Ambdues opcions, aplicades de manera sistemàtica, donen com a resultat en el camp melòdic una escala de sis notes sense semitons. Tal com ens recorda Schönberg, Debussy no fou l'únic compositor que es va servir del gran potencial expressiu d'aquesta escala. El mateix Schönberg l'emprava el 1902 en el seu poema simfònic *Pelleas und Melisande*, i Richard Strauss feia el mateix en la seva òpera *Salomé* (1905), en què a més podem escoltar la sonoritat exòtica dels acords a què dona lloc. Messiaen pren aquesta escala com a Mode 1, per bé que en limita l'ús als contextos en què la sonoritat de la mateixa no resulti excessivament manifesta —com ara determinats passatges de *L'Ange aux parfums*, del cicle per a orgue *Les corps glorieux* (1939). Vegeu l'exemple 1.1.

---

<sup>33</sup> SCHÖNBERG, Arnold. *Harmonielehre*. Viena: Universal, 1922, 3a Ed., p. 470.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 468-469.

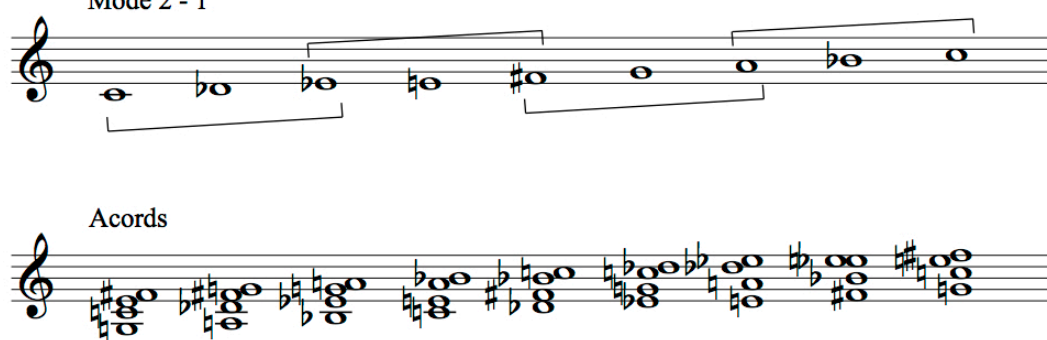


Exemple 1.1: Mode 1 en les seves dues transposicions: Modes 1<sup>1</sup> i 1<sup>2</sup>

El **segon mode** divideix l'octava en quatre grups simètrics de tres notes cadascun. Cada grup reproduceix la forquilla intervàlica de «semitò - to». Les seves propietats serien anàlogues a les d'un acord de sèptima disminuïda: successió de tercers menors i tres transposicions possibles. Des del punt de vist harmònic el seu funcionament és relativament senzill: Messiaen construeix el primer acord del mode com un acord de quarta i sexta —això és, com una tríada en segona inversió, amb la quinta situada en el baix—, al qual afegeix la quarta augmentada tan característica. Les quatre notes de l'acord pertanyen al mode. A partir d'aquí, el següent acord és el resultat del moviment melòdic paral·lel de les quatre notes: cadascuna de les notes integrants del primer acord es mou devers la següent nota dins el mode. El resultat dona lloc a un segon tipus d'acord: sèptima de dominant sense quinta, i amb sexta afegida. Si aplicàvem aquest procediment de manera sistemàtica, comprovaríem que els acords reproduïen melòdicament totes les notes del mode. Es produeix també una alternança entre els acords de quarta i sexta, amb la quarta augmentada afegida, d'una banda, i els acords de sèptima de dominant sense quinta i amb sexta afegida, de l'altra. Una de les primeres obres de Messiaen que reflecteixen l'ús del segon mode és *Les sons impalpables du rêve*. La peça pertany al quadern dels *Préludes* (1929), per a

piano.<sup>35</sup> Quant a la coloració del mode, Messiaen veu en la transposició original la següent paleta de colors: «rochers violet, parsemés de petits cubes gris, bleu de cobalt, bleu de Prusse foncé, avec quelques reflets pourpre violacé, or, rouge rubis, et des étoiles mauves, noires, blanches». El color dominant del mode 2<sup>1</sup> seria el blau violat. Messiaen confessa que el violeta és el seu color preferit, i assegura que també era el de Debussy. El violeta és el color, ens diu Messiaen, que ens arriba sovint quan contemplem els vitralls medievals.<sup>36</sup> La segona transposició presenta en canvi «spirales d'or et d'argent, sur fond de bandes verticales brunes et rouge rubis», amb l'or fosc com a color dominant. Finalment, la tercera transposició ofereix «feuillages vert clair et vert prairie, avec des taches de bleu, d'argent et d'orangé rougeâtre». El verd seria el color dominant d'aquesta transposició.<sup>37</sup> Vegeu els Exemples 1.2a, 1.2b i 1.2c.

Mode 2 - 1



Acords

The image shows two musical staves. The top staff, titled 'Mode 2 - 1', displays a sequence of notes on a treble clef staff: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Brackets indicate intervals: a bracket under C4-D4-E4-F4, another under G4-A4-B4, and a third under C5. The bottom staff, titled 'Acords', shows a sequence of chords corresponding to the notes above. Each note is accompanied by a chord symbol (e.g., C#m, Dm, Em, Fm, Gm, Am, Bm, C#m) and a chord diagram showing the fingerings on the strings.

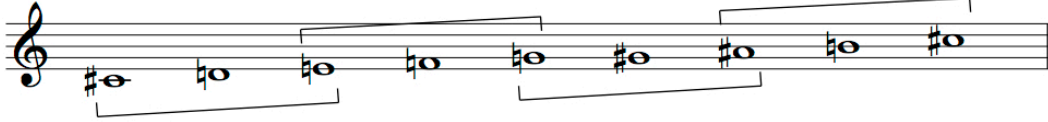
Exemple 1.2a: Mode 2<sup>1</sup> i els acords respectius

<sup>35</sup> MESSIAEN, Olivier. *Préludes*. París: Durand, 1930, p. 21-28. Trobem també l'ús del segon mode en el sisè preludi, titulat *Cloches d'angoise et larmes d'adieu*. Vegeu *ibid.*, p. 29-37. Un altre exemple el trobem en les escales d'acords en *crescendo* que Messiaen superposa en moviment contrari al compàs 78 de *Le baiser de l'Enfant-Jésus*, la quinzena peça del cicle *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, per a piano. Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. París: Durand, 1947, p. 115.


<sup>36</sup> «[...] entre les trèfles, les cercles ou les losanges de plomb qui entourent les personnages colorés, il y a généralement un petit tapis de croix rouges sur fond bleu ou de croix bleues sur fond rouge, ce qui donne à tout le vitrail une transparence violette. De loin, l'œil ne distingue ni les personnages ni les croix, il ne voit plus qu'un immense violet». Vegeu SAMUEL, *Op. cit.*, p. 98.

<sup>37</sup> Citem literalment els colors en la descripció que ofereix Messiaen en el setè volum del *Traité*. En nota a peu de pàgina, Yvonne Loriod-Messiaen indica que les anotacions sobre els colors dels modes foren afegides entre els anys 1976 i 1978. Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 7. París: Leduc, 2002, p. 118-119. El Capítol XVI de la *Technique de mon langage musical* no ofereix en canvi cap indicació sobre els colors respectius de cada mode.

Mode 2 - 2



Acords


Exemple 1.2b: Mode 2<sup>2</sup> i els acords respectius

Mode 2 - 3




Acords


Exemple 1.2c: Mode 2<sup>3</sup> i els acords respectius


El **tercer mode**, a diferència del segon, conté un total de nou notes i està dividit en tres grups simètrics de quatre notes cadascun (si en comptem l'octava), de manera que tan sols són possibles quatre transposicions, com en el cas de l'acord de quinta augmentada. Els tres tetracords que l'integren estan formats per forquilles que reproduïxen el patró intervàlic de «to - semitò - semitò». Des del punt de vista harmònic, els acords resultants d'aquest mode són més complexos que els del segon. Estan formats per sis notes, dues més que els del mode anterior. El primer acord està format per una tríada major en la mà dreta (do - mi - sol), i una quarta justa en

l'esquerra (mi<sup>b</sup> - la<sup>b</sup>), a la qual Messiaen afegeix la quarta augmentada característica (fa<sup>#</sup>). Els següents acords són el resultat del moviment melòdic paral·lel de les veus dins les notes del mode. Pel que fa als colors, Messiaen atribueix a la primera transposició els colors «nappe orange, avec des dessins d'or et de blanc laiteux, et quelques taches de gris cendré». Els que hi dominen són el taronja, l'or i el blanc lletós. En la segona transposició apareixen «bandes horizontales étagées: gris foncé, mauve, gris clair, et blanc à reflets mauve et jaune pâle». Hi dominen el gris i el malva. La tercera transposició és diferent, ja que presenta «larges bandes verticales, alternativement bleu de cobalt et vert bleuté assez foncé». Hi dominen el blau i el verd. En últim lloc, la quarta transposició conté un fons de «nappe orangé, fortement rayée de rouge, finement rayée de bleu, avec des branchages bleu, pourpre violacé, argentés». Els dominants són l'ataronjat i el roig amb un bri de blau.<sup>38</sup> Vegeu els exemples 1.3a, 1.3b, 1.3c i 1.3d.

Mode 3 - 1



Acords



Exemple 1.3a: Mode 3<sup>1</sup> i els acords respectius

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 122-123.

Mode 3 - 2

Acords

Exemple 1.3b: Mode 3<sup>2</sup> i els acords respectius

Mode 3 - 3

Acords

Exemple 1.3c: Mode 3<sup>3</sup> i els acords respectius

Mode 3 - 4



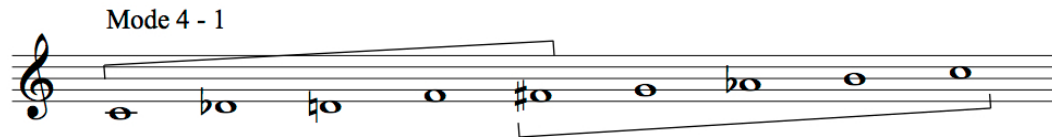
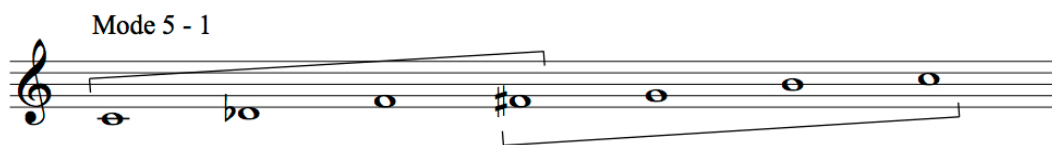
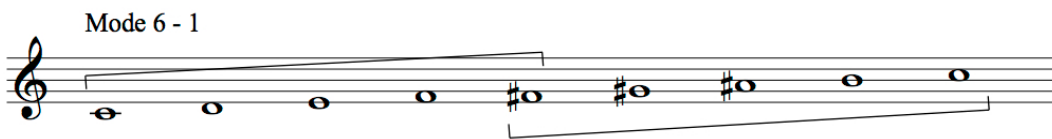
Acords

The image shows two musical staves. The top staff, labeled 'Mode 3 - 4', displays a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#). The notes are: B2, C3, D#3, E3, F#3, G#3, A3, B3. The bottom staff, labeled 'Acords', shows a series of chords for each note of the mode, arranged in two systems. The first system contains chords for B2, C3, D#3, E3, and F#3. The second system contains chords for G#3, A3, B3, and C4. Each chord is represented by a set of notes on a treble clef staff, with some notes in the bass clef staff for lower frequencies.

Exemple 1.3d: Mode 3<sup>4</sup> i els acords respectius

Pel que fa a la resta de modes, remetem el lector al setè volum del *Traité*, on Messiaen ofereix tota mena d'exemples i d'informació sobre les seves transposicions, els acords a què donen lloc i els colors respectius de cadascuna de les vint-i-quatre transposicions resultants.<sup>39</sup> Ens referim als modes 4, 5, 6 i 7, que Messiaen emprà amb menor freqüència. Tots quatre admeten un total de sis transposicions cadascun, com l'interval de quarta augmentada, que Messiaen emprà per dividir l'octava en dues meitats simètriques (dos trítons). L'eix de simetria de la transposició original se situa en el fa#, i es diferencien per la forquilla interna que Messiaen hi aplica. Tal com mostrem tot seguit, el resultat és de dos pentacords (modes 4 i 6), dos tetracords (mode 5) i dos hexacords (mode 7). En el cas del **mode 4**, integrat per vuit notes més l'octava, la forquilla és de «semitò - semitò - tercera menor - semitò», i resulten dos pentacords simètrics. El **mode 5** és semblant al 4, però amb dues notes suprimides per l'efecte d'una forquilla de «semitò - tercera major - semitò», de l'aplicació de la qual resulten dos tetracords. En el **mode 6** la forquilla és de «to - to - semitò - semitò», cosa que dona lloc altra vegada a dos pentacords. En el **mode 7** la forquilla és més dentada: correspon a la successió de «semitò - semitò - semitò - to - semitò». Resulten, per tant, dos hexacords, amb un total de deu notes més l'octava. Aquest mode és el més pròxim al total cromàtic. Vegeu els exemples 1.4, 1.5, 1.6, i 1.7.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 126-134.

Exemple 1.4: Mode 4<sup>1</sup>Exemple 1.5: Mode 5<sup>1</sup>Exemple 1.6: Mode 6<sup>1</sup>Exemple 1.7: Mode 7<sup>1</sup>

La numeració dels modes respon, segons Messiaen, al seu nombre de transposicions. El mode 1 només permet dues transposicions; el mode 2 només en permet tres; el mode 3 un total de quatre; i els modes 4, 5, 6 i 7 només en permeten



sis. Cada transposició, tal com ja hem indicat, ofereix un color diferent. Tenim, per tant, un total de dos colors possibles en el cas del mode 1; tres colors en el mode 2; quatre colors en el mode 3; i sis colors en la resta. En els acords, en canvi, Messiaen recull un total de dotze colors per acord —el mateix color degradat devers el blanc o devers el negre—, corresponents a les dotze transposicions cromàtiques possibles.<sup>40</sup> L'explicació dels set modes de transposicions limitades que Messiaen ofereix en la *Technique* incideix sobretot en el paral·lelisme que hom pot establir entre aquests i els ritmes no retrogradables.

El caràcter simètric dels modes i dels ritmes remet directament a la «charme des impossibilités», tantes vegades referida com a característica principal del seu llenguatge sonor.<sup>41</sup> Es tracta, en definitiva, de l'efecte d'ubiquïtat tonal produït per la limitació de les transposicions i per una forta sensació d'unitat en el moviment deguda al caràcter no retrogradable dels ritmes. Aquesta és, al capdavant, la base tècnica i palpable de l'«arc-en-ciel-théologique» a què Messiaen sovint es refereix quan descriu la seva música.<sup>42</sup> Ens trobem, en efecte, enfront d'una gramàtica de colors, de ritmes i de subtileses fruit d'una recerca constant. En aquesta línia, els capítols XVII, XVIII i XIX de la *Technique* no són sinó un petit afegit, una mena d'apèndix amb què Messiaen pretén aclarir les relacions que hom pot establir entre els modes, les seves transposicions, les escales tradicionals majors i menors, i la possibilitat evident d'una polimodalitat. **La polimodalitat** és, efectivament, una pràctica freqüent en les partitures que Messiaen escriu al llarg dels anys quaranta. La superposició melòdica i harmònica dels modes és un recurs expressiu d'una gran utilitat pràctica. Tanmateix, els fenòmens de superposició es compliquen fins a tal punt que podem arribar a parlar de modulacions «polimodals». Es tracta d'una extrapolació del concepte de

---

<sup>40</sup> Messiaen dona sempre descripcions força acurades dels colors. Per exemple, en el cas de l'acord de «renversements transposés sur la même note de base», en estat fonamental sobre un do#, Messiaen especifica que els colors són «cristal de roche et citrine [...], couleur cuivre à reflets d'or [...] et large nappe de bleu saphir, cerclée de bleus moins intenses (fluorine bleue, bleu clair de Chartres) et recerclée de violet». Vegeu SAMUEL, *Op. cit.*, p. 100.

<sup>41</sup> MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. París: Leduc, 1944, p. 95. En el primer capítol de la *Technique* Messiaen defineix aquesta «charme des impossibilités» com l'aspecte d'una música que s'ha de buscar, una música de claredats i espurneigs, que ofereixi a l'oïda plaers refinats, una música capaç d'expressar sentiments nobles com els religiosos, i sobretot que pugui arribar a expressar les veritats més altes: les de la fe catòlica. Vegeu *ibid.*, p. 8.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 95.

modulació tonal, que en aquest cas Messiaen emprà per referir-se al pas d'una situació polimodal determinada a una altra de diferent.<sup>43</sup> Remarquem, no obstant això, que la polimodalitat no només es refereix a l'aspecte vertical de la composició (harmonia), sinó també a l'horitzontal (melodia). Les situacions polimodals poden implicar la presència de dos o més modes. En qualsevol cas, les situacions més comunes d'aquesta pràctica no presenten mai una superposició de més de dos o tres modes diferents, ja que una superposició de més de tres modes produiria una sensació de cromatisme.

### 1.3. Un llegat pòstum: el *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*

Concebut inicialment com un únic volum en què el compositor explicava amb profusió de detalls els modes i diverses qüestions relatives a la melodia —com ara el cant dels ocells—, el projecte del *Traité* es va convertir progressivament i amb el pas dels anys en un veritable *work in progress*.<sup>44</sup> L'obra roman inèdita durant gairebé quatre decennis. A pesar del treball constant de Messiaen en la seva redacció, el *Traité* no arriba a definir-se tal com el coneixem avui fins als darrers anys de vida del compositor. Conscient que la seva avançada edat no li consentirà molts anys més per dedicar-s'hi, Messiaen escomet finalment l'elaboració del pla general definitiu del *Traité*. Amb l'ajut de la seva muller, Yvonne Loriod, el matrimoni enllesteix la tasca.<sup>45</sup> El treball granític que suposa la preparació d'un tractat en diversos volums, en què es recullen tots els temes estudiats en les classes d'anàlisi i composició des dels anys

---

<sup>43</sup> Messiaen distingeix fonamentalment tres casos de modulació polimodal des del punt de vista harmònic: un primer cas, en què la modulació té lloc per canvi de transposició dels modes; un segon, en què la modulació ocorre com a conseqüència de la inversió dels modes; i un tercer, en què la modulació té lloc per la introducció d'almenys un mode nou. Vegeu *ibid.*, p. 105-108.

<sup>44</sup> Els primers esborranys del *Traité* es remunten, segons les indicacions d'Yvonne Loriod, al 1955. Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 5b. París: Leduc, 2000, p. 651.

<sup>45</sup> Yvonne Loriod-Messiaen (1924-2010) va contraure matrimoni amb Olivier Messiaen el 1961, dos anys després de la mort de Claire Delbos, la primera esposa de Messiaen. Com a pianista, Loriod fou una intèrpret privilegiada i absolutament referencial de la música de Messiaen, que li va dedicar un bon nombre d'obres.

quaranta, sembla inacabable.<sup>46</sup> Tot i això, l'ambició i l'abast del projecte engresquen Messiaen, que tot i el seu delicat estat de salut, treballa de manera infatigable en la redacció del pla general de l'obra i tracta d'endreçar les més de tres mil pàgines manuscrites acumulades al llarg dels darrers decennis.<sup>47</sup> L'atzar volgué que no les arribés a veure editades abans de la seva mort. Arribada aquesta, el 1992, fou Yvonne Loriod qui s'ocupà de donar bon terme al projecte.

Els continguts del *Traité* foren tots redactats entre el 1949 i el 1992. Tanmateix, el primer volum no apareix fins al 1994, publicat per l'editor francès Alphonse Leduc. El títol de l'obra, «tractat de ritme, de color i d'ornitologia», ja ens permet de fer-nos una idea aproximada del seu contingut. Vet aquí, de nou, tres aspectes de la gramàtica compositiva de Messiaen que el compositor s'estima fins al punt de situar-los en el títol de la seva obra teòrica pòstuma. En primer lloc hi ha el ritme, perquè la música «est faite en partie avec des sons... mais aussi et d'abord avec des *Durées*, des *Elans* et des *Repos*, des *Accents*, des *Intensités* et des *Densités*, des *Attaques* et des *Timbres*, toutes choses qui se groupent sous un vocable général : le *Rythme*».<sup>48</sup> Després, hi trobem tot allò relatiu al color i al cant d'ocells, als quals dedica un volum sencer —el cinquè, dividit en dues parts. Els set volums es publiquen successivament, entre el 1994 i el 2002. No cal dir que la seva aparició era molt desitjada. Cada volum és acollit i

---

<sup>46</sup> Per a portar a terme aquesta tasca feixuga, Yvonne Loriod disposa, al seu torn, de l'ajuda d'un antic alumne de Messiaen, el compositor Alain Louvier.

<sup>47</sup> Els set volums del tractat —sis volums més un de doble, el cinquè, dividit en dues parts: 5a i 5b— presenten un total de 3289 pàgines.

<sup>48</sup> Messiaen es refereix aquí a una sèrie d'«ordres rítmics» —aquest és el mot que el dominic André Mocquereau emprà en el seu tractat de 1908: *Le nombre musical grégorien*—, de «llenguatges rítmics» —segons l'accepció emprada per Messiaen—, relatiu a les duracions (ordre quantitatiu), les intensitats i les densitats (ordre dinàmic), les altures (ordre d'altures), els timbres i els atacs (ordre fonètic), i els moviments rítmics —alternança d'arsis i tesis— (ordre cinemàtic). Aquests són els cinc «ordres» que Mocquereau esmenta en el seu estudi de la rítmica gregoriana. Messiaen hi afegeix a més un conjunt d'ordres relacionats amb els tempos; les inversions de les duracions (permutacions, retrogradacions, etc.); la polirítmia i els seus resultats; l'harmonia; els *topoi* dels materials musicals (modals, tonals, polimodals o politonals, atonals, dodecafònics, serials...); i àdhuc el silenci (de prolongació, de preparació, o el buit). A més a més, la influència en el pensament de Messiaen de les idees de Gaston Bachelard, sobretot de la seva obra *La dialectique de la durée* (1936), es palesa clarament en la seva apreciació del temps i dels llenguatges rítmics més que en cap altre aspecte del seu pensament musical. Les idees de Gisèle Brelet o Henri Bergson hi exercirien també una destacada influència, però és certament l'obra de Bachelard que va contribuir a l'elaboració i l'ordenament de tota aquesta teoria de llenguatges rítmics. Vegeu MOCQUEREAU, André. *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne. Théorie et pratique*. Vol. 1. París: Desclée & Cie., 1908, p. 29; i MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 1. París: Leduc, 1994, p. 40-47.

saludat amb tota mena de comentaris i recensions de la premsa musical i dels especialistes.<sup>49</sup> Pel que fa al seu contingut, el primer volum, publicat el 1994, està dedicat al temps, el ritme, la mètrica grega, els corals de *Printemps* de Claude Lejeune i la rítmica hindú. El segon, que apareix el 1995, se centra en bona mesura en els ritmes no retrogradables i la seva tècnica, però també en les augmentacions i disminucions, els pedals i els canons rítmics. Aprofundeix, així mateix, en el concepte de personatges rítmics, abans d'oferir una anàlisi rítmica de *La consagració de la primavera* de Stravinski,<sup>50</sup> i d'obres del mateix Messiaen com ara la *Turangalíla-Symphonie* (1946-1948), per a orquestra, la *Messe de la Pentecôte* (1949-1950) per a orgue, i el *Livre d'orgue* (1951-1952). El capítol que el segon volum dedica a l'anàlisi del concepte de «desenvolupament per eliminació» en Beethoven és soberg, i també ho són els comentaris sobre el cicle dels *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), per a piano, amb què es clou el volum. Els volums tercer i quart apareixen el 1996 i el 1997, respectivament. Tracten qüestions tècniques com ara les permutacions simètriques<sup>51</sup> i inclouen anàlisis dels *Quatre Études de rythme* (1949-1950), del *Livre d'orgue* (1951-1952) i de *Chronochromie* (1959-1960), per a orquestra, en el cas del tercer volum. El quart se centra en el cant gregorià. Hi trobem també una anàlisi de la *Messe de Pentecôte* (1949-1950), per a orgue, i comentaris de diverses obres de Mozart —com ara el *Don Giovanni*, la simfonia *Haffner*, o els concerts per a piano i

<sup>49</sup> Destaquem sobretot les recensions exhaustives del musicòleg canadenc Jean Boivin i del britànic Christopher Dingle. Vegeu BOIVIN, Jean. «Le 'Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie' d'Olivier Messiaen (tomes I, II, III et IV)». *Circuit: Musiques Contemporaines*, núm. 9-1, 1998, p. 17-28; DINGLE, Christopher. «'Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie' (1949-1992) - Tome I by Olivier Messiaen». *Tempo*, núm. 192, 1995, p. 29-32; DINGLE, Christopher. «'Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie' (1949-1992) - Tome II & Tome III [in French] by Olivier Messiaen». *Tempo*, núm. 202, 1997, p. 25-26; DINGLE, Christopher. «'Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie' (1949-1992) - Tome IV [in French] by Olivier Messiaen». *Tempo*, núm. 205, 1998, p. 26-27; i DINGLE, Christopher. «'Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie' (1949-1992) - Tome V, volumes I & II, Tome VI & Tome VII by Olivier Messiaen. Alphonse Leduc (United Music Publishers)». *Tempo*, núm. 227, 2004, p. 41-45.

<sup>50</sup> Messiaen dedica un total de 56 pàgines del segon volum a l'anàlisi rítmica de *La consagració de la primavera* de Stravinski.

<sup>51</sup> La idea de les permutacions simètriques apareix en els anys 60. El musicòleg i organista Vincent Benítez ja ha subratllat l'estreta relació d'aquesta tècnica, que Messiaen emprà en nombroses obres —com ara en *Chronochromie*, però també en el *Saint François d'Assise*, en què podem observar una sèrie de permutacions melòdiques en el tema de flautes que escoltem en la primera secció de la quarta escena—, amb les tècniques serials que Messiaen desenvolupa en les obres de finals dels anys 40 i els inicis dels 50. Vegeu BENÍTEZ, Vincent. «Reconsidering Messiaen as Serialist». *Music Analysis*, núm. 28-2, 2011, p. 286.

orquestra. El cinquè volum és un dels més densos. A causa de la seva gran extensió, es publica dividit en dues parts separades: la primera (5a) apareix el 1999 i està dedicada per complet als cants d'ocells europeus; la segona (5b) apareix l'any següent i analitza el cant d'ocells del Japó, dels Estats Units d'Amèrica, de Nova Caledònia i d'altres països. Messiaen clou aquest volum amb una anàlisi magistral dels *Sept Haïkai* (1962), per a piano sol, xilòfon, marimba i petita orquestra. L'any 2001 apareix el sisè volum, que està dedicat exclusivament a l'obra de Claude Debussy. Hi destaquen les anàlisis del *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), per a orquestra, dels *Préludes* (1909-1913) i les *Images* (1905-1907), per a piano; i també tota una sèrie de pàgines memorables dedicades a *La Mer* (1903-1905), per a orquestra, i al *Pelléas et Mélisande* (1893-1902), l'única òpera de Debussy, que Messiaen s'estimava força. Finalment, el 2002, es publica el setè i últim volum, en què Messiaen recull tota la informació relativa als modes, a l'harmonia i al color. Una petita anàlisi de les *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* (1943-1944), per a cor femení, piano, ones Martenot, vibràfon, celesta, percussió i cordes, posa el punt final a aquesta vasta obra de proporcions més que ambicioses.

És important recordar que la publicació dels set volums del *Traité* va permetre als investigadors, en aquell moment, d'obrir una nova etapa en l'aclariment de nombroses qüestions teòriques de l'obra de Messiaen. El *Traité*, en tota la seva extensió, ha constituït la font primària de nombrosos estudis que podríem considerar pertanyents a una segona gran onada de recerques centrades en l'obra de Messiaen.<sup>52</sup> Qualsevol persona interessada en la seva música trobarà en aquests volums una informació preciosa i indispensable per a comprendre el seu pensament, i també tot un seguit de treballs musicals d'un gran interès, tant pel que fa a l'aspecte musical com al literari o el teològic. El discurs de Messiaen, d'una riquesa manifesta, es presenta en les pàgines del *Traité* enriquit amb tot tipus de citacions i referències que mostren la immensitat de la bibliografia de què disposava. Les pàgines del primer volum dedicades a temes tan diversos com el temps de l'univers, les estrelles, les

---

<sup>52</sup> Ens referim a les publicacions aparegudes entre el decenni que va del 1996 fins al 2005, entre les quals destaquem l'aportació del musicòleg britànic Robert Sholl, que situa l'obra de Messiaen en el punt central de la modernitat musical del segle XX. Vegeu SHOLL, Robert. *Olivier Messiaen and the culture of Modernity*. Tesi doctoral. Universitat de Londres, 2003.

muntanyes o l'ésser humà, connecten amb altres passatges relacionats amb sant Agustí, sant Tomàs d'Aquino o la física quàntica. L'extensió i el contingut superen amb escreix l'abast de la *Technique de mon langage musical*, amb la qual no permet cap tipus de comparació.<sup>53</sup> El Messiaen d'aquests textos va més enllà de la tècnica. Qui els escriu és l'humanista, el músic, el poeta, el dramaturg i el teòleg, tots en un. Són pàgines completament enlluernadores, tant pel que fa a l'abast de les seves referències, que van des d'Heràclit fins a Einstein, com per l'àmplia varietat de les disciplines i matèries que són objecte de comentaris (poesia, ciència, novel·la, teologia, filosofia, pintura). El lector del *Traité* no pot restar indiferent a la diversitat dels interessos de Messiaen, que van molt més enllà del que hom esperaria d'un músic.

Tal com diu Alain Louvier en el prefaci del **primer volum**: aquest tractat és obra d'un «esprit de la Renaissance, d'un Léonard de Vinci libéré du souci de plaire aux Princes».<sup>54</sup> Els capítols que el primer volum dedica a la rítmica hindú i a la mètrica grega són d'una extensió desmesurada si els comparem amb les pàgines que aquest tipus d'obres acostumaven a dedicar-hi. Mostren de manera palesa el profund coneixement que el compositor tenia d'aquestes matèries, presentades com a material de reflexió i estudi en les seves classes de composició. El resultat és encara més sorprenent si tenim en compte que Messiaen no dominava el grec, i que sovint recorria a les obres d'autors francesos o a traduccions. La seva curiositat, la gran set de coneixement que reflecteixen aquestes pàgines es manifesta a través d'un ordenament metòdic de tot el que estudia. Una cosa semblant ocorre quan ens fixem en la seva mirada retrospectiva de la història de la música occidental. Les seves anàlisis dels corals de Claude Lejeune, de les obres de Beethoven, Debussy i tants altres, van més enllà de les convencions estètiques i metodològiques. Els seus procediments són extremament originals. Les anàlisis de Messiaen posen de manifest tot allò que l'obra musical conté d'antic i de nou. Obliguen el lector a tornar a les obres objecte d'anàlisi

---

<sup>53</sup> Quan Claude Samuel pregunta a Messiaen per la *Technique de mon langage musical*, aquest respon en els següents termes, que confirmen la nostra impressió: «Cet ouvrage est maintenant vieilli, plusieurs éléments sont encore valables, mais plus de quarante ans ont passé depuis que je l'ai écrit. A cette époque tout ce qui concerne le rythme était très nouveau, de même que les modes à transpositions limitées qui sont, dans le domaine sonore, l'équivalent des rythmes non rétrogradables dans le domaine temporel ; aujourd'hui mon langage a évolué». Vegeu SAMUEL, *Op. cit.*, p. 61.

<sup>54</sup> Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 1. París: Leduc, 1994, p. viii.

amb una audició renovada. La relectura d'aquestes pàgines s'imposa sovint, no tan sols per la gran quantitat d'informació que hi trobem condensada en unes poques línies, sinó per l'extensió i l'abast de les conclusions a què condueixen.

La reflexió sobre l'obra pròpia tampoc no queda descurada en el *Traité*. Al contrari: les més de dues-centes pàgines dedicades en el **segon volum** a la *Turangalila-Symphonie* —amb exemples reduïts que en permeten millor la lectura— restaran com un dels exemples més ambiciosos de les pàgines dedicades a l'anàlisi musical. Messiaen ens descriu escrupolosament l'orquestració, l'aspecte rítmic, els temes principals, i l'estructura de l'obra. Ho fa moviment per moviment, sense deixar-hi res de banda. Igualment destacables són els comentaris que Messiaen inclou sobre onze de les peces pertanyents al cicle *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Són comentaris que han esdevingut una lectura obligada per a tots els qui s'apropen a aquest monument que eixampla i continua la tradició del repertori pianístic universal. Destacables són, també, els comentaris del **tercer volum** sobre el *Mode de valeurs et d'intensités*, tercer dels *Quatre études de rythme* (1949-1950), per a piano. L'exploració tècnica dona pas aquí a la controvèrsia, però també a alguns dels passatges més inspiradors evocats per la generació de compositors serials dels anys cinquanta. El *Mode de valeurs et d'intensités* es va convertir, tot i la poca estima que Messiaen finalment li tingué, en un model per a la jove generació. Per als compositors de les primeres edicions dels cursos de música de Darmstadt l'obra fou una mostra clara i inconfusible del camí que la composició musical havia de seguir en aquells anys de postguerra en què tot s'havia de tornar a construir des de zero. La proposta de serialització dels paràmetres musicals que Messiaen estableix aquí s'adiu força bé amb la interpretació de la música de Webern que fan compositors com Pierre Boulez, Luigi Nono o Karlheinz Stockhausen. No és, doncs, gens estrany que l'obra fos objecte de culte durant un breu període de temps, i tot malgrat el fet que el seu autor no la considerava sinó un experiment puntual.

La menor extensió del **quart volum**, que conté un total de 203 pàgines, no en reflecteix en absolut la densitat de contingut. Messiaen dedica gairebé 80 pàgines al cant gregorià, i altres tantes a l'obra de Mozart, «le plus musicien des musiciens»<sup>55</sup>.

---

<sup>55</sup> MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 4. Paris: Leduc, 1997, p. 129.

L'enginy de Messiaen es manifesta aquí a través de la recerca melòdica. A parer seu, els neumes gregorians haurien perviscut assimilats de les maneres més diverses en la tradició musical occidental. Els podem trobar en l'obra de compositors tan grans com Bach o Debussy. Messiaen els reconeix fins i tot en l'accentuació de les frases de Mozart. En aquesta línia, Yvonne Loriod aprofita l'apartat dedicat al geni de Salzburg, les obres del qual són objecte de comentaris analítics,<sup>56</sup> per incloure les notes que Messiaen va redactar el 1964 sobre els 22 concerts per a piano: es tracta de comentaris de caràcter descriptiu, més que no pas analític.<sup>57</sup> El llenguatge emprat és força poètic, per bé que no hi manca una meticulositat i un sentit del detall sorprenents. De nou trobem un esperit integrador estrany en el panorama musical: les complexes anàlisis de la *Messe de la Pentecôte* (1950),<sup>58</sup> per a orgue, estan situades en un volum que discuteix els conceptes d'arsi i de tesi, dels neumes gregorians, i de l'accentuació de les frases de Mozart. Constatem, una vegada més, el fet que el ritme continua ocupant les pàgines més denses del *Traité*.

Arribats en aquest punt, convé fer ressaltar que hi ha un aspecte de la gramàtica compositiva de Messiaen que no ha estat presentat en tot el seu abast fins ara. Ens referim, com és natural, al cant dels ocells. Els ocells, tal com avançàvem, seran el centre d'atenció d'algunes de les pàgines més memorables del *Traité*:

Au Miocène (il y a 26 millions d'années), la majorité des familles d'oiseaux actuelles sont présentes. Il y a environ 500.000 ans, à l'avènement de l'Homo Sapiens, les oiseaux sont là, et ils chantent. Et depuis, ils ont toujours chanté.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Messiaen analitza l'accentuació de les frases de Mozart, i també la perfecció del seu geni melòdic. Ho fa a partir de frases extretes del *Don Giovanni*; del *Concert per a flauta i arpa*; de les simfonies en re major KV 385 («Haffner»), en sol menor KV 550, i en do major KV 551 («Júpiter»); i del primer moviment del concert per a piano en la menor KV 488.

<sup>57</sup> Es tracta d'uns textos que havien estat editats separatament el 1987. Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Les 22 concertos pour piano de Mozart*. París: Archimbaud, 1987. Com que hi ha tota una secció dedicada a l'anàlisi del concert en la menor KV 488, la secció dedicada als concerts per a piano només n'inclou vint-i-un.

<sup>58</sup> En el quart volum, Messiaen dedica gairebé una cinquantena de pàgines a la *Messe de la Pentecôte*, de la qual diu que «sans être ma meilleure œuvre, c'est sans doute la plus conforme à ma vraie nature, et aussi la seule vraiment écrite pour mon orgue de la Trinité (dont elle utilise tous les timbres et les combinaisons de timbres)». Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 4. París: Leduc, 1997, p. 83

<sup>59</sup> MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 5a. París: Leduc, 1999, p. 15.



Les anotacions d'aquestes pàgines dedicades als ocells, aparegudes en el darrer decenni del segle XX, es remunten en canvi molts anys enrere. Les primeres foren redactades devers el 1955.<sup>60</sup> Des d'aleshores, els escrits sobre els ocells i el seu cant no deixaran d'augmentar. Com assenyala Messiaen a l'inici del **cinquè volum**, els ocells han acompanyat la humanitat amb el seu cant des dels temps dels dinosaures, tot precedint l'ésser humà en aquest planeta. Messiaen és un viatger infatigable. La passió pels ocells l'acompanya fidelment per tots els llocs que visita. A partir del 1963, els viatges de Messiaen a l'estranger són cada vegada més freqüents, sobretot per causa dels nombrosos concerts i les estrenes d'obres. Messiaen els aprofita per a ampliar i perfeccionar el coneixement dels ocells de cada regió, de manera que el capítol primigeni dedicat als ocells —que tenia 66 pàgines devers el 1960— es va anar ampliant progressivament durant els següents decennis, fins al punt d'adquirir les dimensions del cinquè volum que ara coneixem. Amb tot, en les darreres pàgines, Yvonne Loriod no s'està de redactar unes paraules d'agraïment solemne, dedicades als ornitòlegs que van ajudar Messiaen a reconèixer el cant dels ocells tot al llarg de la seva vida.<sup>61</sup> Les més de mil tres-centes pàgines del cinquè volum del *Traité* ho mostren: ocells europeus, però també ocells de països llunyans (el Japó, les illes de la Polinèsia, Austràlia i el continent americà).<sup>62</sup> Messiaen presenta els ocells d'una manera sistemàtica: ocell rere ocell, trobem informació relativa a les característiques dels seus cants —descrits amb profusió de detalls—, a la seva ubicació geogràfica, a més del lloc i el moment precís en què va recollir-ne el cant al dictat. Per bé que la sofisticació i el refinament del cant dels ocells no atenyen el seu grau més elevat fins a

---

<sup>60</sup> Segons ens diu Yvonne Loriod en les pàgines del *Traité*, el primer esborrany de l'obra fou realitzat el 1955 i tan sols en preveia un únic volum —ens trobem, per tant, encara lluny del pla que preveu els set volums que finalment foren editats. La segona part d'aquest volum inicial presentava en el seu pla original un total de vint pàgines dedicades al cant dels ocells. Entre el 1956 i el 1960 el capítol es va eixamplar fins a arribar a un total de seixanta-sis pàgines. Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 5b. París: Leduc, 2000, p. 650.

<sup>61</sup> Es tracta de Jacques Delamain, Robert-David Etchecopar, François Huë, Henri Lhomond, Jean-Claude Roché, Jacques Penot, Hoshino, Paul Geroudet, Albert Tonnelier, Menahem Adar, Harold Bradley, Helena Anderson i Sydney Curtis. Vegeu *ibid.*, p. 651.

<sup>62</sup> Els volums 5a i 5b presenten un total de 655 pàgines cadascun, curulles de comentaris i exemples musicals de tota mena.

l'aparició dels set volums del *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958),<sup>63</sup> no és sinó gràcies a l'aportació del cinquè volum del tractat que disposem d'una font completa, d'un inventari exhaustiu i contrastat de tots els cants d'ocell i la seva classificació i distribució en l'obra de Messiaen. És per això que podríem considerar aquest volum com el vertader «catàleg d'ocells» del compositor, més enllà de l'obra musical. El recull presenta un inventari rítmic exhaustiu, únic i incomparable, a més d'un estudi ornitològic sense precedents en el cas de la composició musical. En definitiva, ens enfrontem aquí amb un estudi de gran extensió que mostra fins a quin punt la passió per la natura forma part de la vida musical de Messiaen.

Podem afirmar, així mateix, que en l'obra de Messiaen els ocells representen una mena de porta d'entrada a la dimensió espiritual de la natura, al fruit de la creació divina i a la seva bellesa. No és pas estrany, doncs, que en una obra com el *Saint François d'Assise* Messiaen associï diversos ocells amb els personatges: quan el compositor visita els llocs en què sant Francesc va viure aprofita per recollir tota mena de cants d'ocells que el sant podia haver escoltat en el seu temps, com ara el de la «fauvette à tête noire» —el nostre tallarol de casquet—, a què Messiaen es refereix com una «messagère de la joie du 'Cantique des créatures'». Aquest ocell i el seu cant són, doncs, un símbol inconfusible de la regió d'Assís i del seu sant universal.<sup>64</sup>

Si assajàvem de localitzar les primeres intervencions melòdiques de tipus ocell en l'obra de Messiaen, ens hauríem de remuntar al cicle per a orgue en nou moviments titulat *La Nativité du Seigneur*, de què hem parlat més amunt. Escrit l'estiu del 1935, a 27 anys, aquest cicle mostra ja algunes de les claus de la gramàtica compositiva de Messiaen, i també un apunt extremament revelador: «L'émotion, la sincérité, d'abord.

---

<sup>63</sup> El *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958), per a piano, està format per tretze peces, cadascuna de les quals està dedicada a un ocell concret. L'obra, però, inclou també cants d'altres ocells a tall de comentaris. En total hi trobem un inventari de setanta-vuit cants d'ocells diferents. Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Catalogue d'oiseaux*. Vol. 1. París: Leduc, 1964, p. iii. Notem, així mateix, que la distribució de les tretze peces en els set llibres del catàleg respon a un principi de simetria: en el primer llibre en trobem tres, dedicades al *Chocard des Alpes*, el *Loriot* i el *Merle Bleu*; el segon llibre conté una única peça dedicada al *Traquet Stapazin*; el tercer en conté dues, la *Chouette Hulotte* i l'*Alouette Lulu*; el quart llibre ens mostra de nou una única peça dedicada a la *Rousserolle Effarvate*; al cinquè n'hi ha dues, dedicades a l'*Alouette Calandrelle* i la *Bouscarle*; el sisè torna a presentar una única peça, el *Merle de roche*; i el setè en presenta tres, dedicades a la *Buse variable*, el *Traquet rieur* i el *Courlis cendré*, respectivament, tancant així la simetria (3 - 1 - 2 - 1 - 2 - 1 - 3).

<sup>64</sup> MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 5b. París: Leduc, 2000, p. 590-592.

Mais transmises à l'auditeur par des moyens sûrs et clairs».<sup>65</sup> Des d'aquest moment, les melodies de tipus ocell passen a formar part de la gramàtica compositiva de Messiaen. Primer ho fan d'una manera sòbria: el compositor segueix el consell de Paul Dukas, professor seu, que veia en els ocells els grans mestres de la melodia, però no ha atès el grau de coneixement dels ocells de què anys després disposarà. A poc a poc, però, la lliçó serà professada amb autoritat. Neixen així obres com ara *Le merle noir* (1951), per a flauta i piano; el *Réveil des oiseaux* (1953), per a piano i orquestra; o els *Oiseaux exotiques* (1956) per a piano sol, dos clarinets, xilòfon, percussió i orquestra de vent. Són peces que palesen el vessant ornitològic de Messiaen, en què ens ofereix una transcripció acurada dels cants de cada ocell —dins els límits que el cromatisme i la mètrica imposen a l'escriptura musical. Fins i tots dels detalls més petits dins una mateixa espècie.

Ara: recordem que la transcripció dels cants d'ocell, practicada fonamentalment mitjançant l'aproximació sil·làbica, havia estat abandonada pels ornitòlegs amb l'aparició i la millora de la tècnica que permetia enregistrar-los. De la mateixa manera que l'art de la fotografia no exclou la possibilitat del realisme o el naturalisme pictòrics, Messiaen sembla refusar l'opció de l'enregistrament i acudeix als boscos amb l'única ajuda de la seva oïda, un llapis i un pentagrama per agafar els cants al dictat. El resultat, fruit d'una oïda i un sentit del ritme incomparables, bé que remarcable, no sempre és d'una semblança absoluta amb el cant tal com el podem escoltar en la natura. Es tracta més aviat d'un reflex, d'una transcripció que tradueix el *tempo* de l'ocell a escala humana, amb una velocitat i uns registres adaptats. La reproducció literal seria altrament inviable. Els petits intervals melòdics del cant, de vegades de l'ordre de la coma pitagòrica, es transformen així en intervals tan grans en comparació com els semitons. Els cants perden també la seva identitat més característica: el seu timbre, el color brillant intens i incisiu tan característic del seu so.<sup>66</sup> És el preu que paga Messiaen pel seu amor incondicional als ocells, un preu relativament baix si teníem en compte el gran benefici que el compositor va saber

<sup>65</sup> MESSIAEN, Olivier. *La Nativité du Seigneur : Neuf méditations pour orgue*. París: Leduc, 1936, p. i.

<sup>66</sup> Messiaen parla de «transcription(s), transformation(s), i interpretation(s)». La instrumentació dels cants reflecteix, en efecte, una transformació tímbrica, producte d'una filtració de l'espectre sonor original. Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. París: Leduc, 1944, p. 34.

extreure de la seva lliçó musical. El timbre, d'aquesta manera, adquireix un protagonisme només comparable al disseny rítmic, malgrat que la semblança amb la sonoritat real de l'ocell sigui el producte de tota una quimera. El tractament rítmic del cant d'ocell no és, però, menys digne d'atenció. Allò que en la natura escoltem com un ritme completament lliure, deslligat de qualsevol imposició mètrica, apareix inserit en l'obra musical per mitjà d'un disseny rítmic —de caràcter fonamentalment additiu o sostractiu— que obeeix una pulsació clara. L'excepció a la constricció inevitable del teler mètric la trobem en els formidables passatges escrits *hors tempo* de la sisena escena del *Saint François d'Assise*, únic moment en què els ritmes del cant dels ocells atenyen, ni que sigui de manera episòdica, un bri de la llibertat de què són producte. De fet, la reflexió sobre la periodicitat rítmica en els fenòmens naturals seria portada més enllà per alguns alumnes de Messiaen, com ara els francesos Gérard Grisey i Tristan Murail. El primer arribaria a establir una teoria de la percepció temporal en el seu article *Tempus ex machina*,<sup>67</sup> referint-se en aquest cas als processos de *periodicité douce*, que en més d'una ocasió va emprar com a model per tal d'assegurar una relació entre el temps de l'obra d'art i els temps humà, biològic.<sup>68</sup> En el fons no hi ha en aquesta actitud altra cosa que la reclamació d'un temps musical adequat als models perceptius humans, un temps habitat pel so i no per les notes; un temps musical, diferent del temps abstracte, arbitrari i cronomètric que havien esculpit els músics serials.<sup>69</sup>

Abans, però, d'arribar a aquestes peces, en què l'estil d'ocell protagonitza el bo i el millor dels dissenys melòdics, trobem un conjunt d'obres escrites entre el 1948 i el 1951. Ens referim, d'una banda, a *Cantéyodjayâ* (1948-49) i als *Quatre études de rythme* (1949-50), totes dues per a piano; i de l'altra, a la *Messe de la Pentecôte* (1949-50) i al *Livre d'orgue* (1951-52), escrites per a orgue. Són obres de caràcter

---

<sup>67</sup> GRISEY, Gérard. «Tempus ex machina: réflexions d'un compositeur sur le temps musical». Dins LELONG, Guy (ed.). *Gérard Grisey. Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. París: Musica Falsa, 2008, p. 55-87.

<sup>68</sup> Processos biològics i fisiològics com la respiració o els batecs del cor, la periodicitat dels quals no segueix un ritme cronomètric inalterable.

<sup>69</sup> En el nostre estudi sobre l'obra *Anubis-Nout* de Gérard Grisey dediquem una especial atenció a aquesta actitud compositiva. Vegeu MINGUET, Vicent. «Mythologie in Musicis: la alegoría sonora en el Anubis-Nout de Gérard Grisey». *Espacio Sonoro*, núm. 24, 2011. Disponible en línia: <<http://roderic.uv.es/handle/10550/38938>> [23.03.2013].

especulatiu, peces que inclouen un assaig personal del serialisme integral,<sup>70</sup> i també la combinatòria de valors rítmics irregulars i durades de llargades extremes en el cas de la *Messe de la Pentecôte*. Com tot seguit veurem, no tenen un valor destacable pel que fa a la interpretació del sentit religiós de l'obra de Messiaen, sinó que suposen més aviat una contribució gairebé exclusivament tècnica. Messiaen posa aquí en escena la voluntat de control de tots els paràmetres sonors en el context d'un esperit fonamentalment determinista. Hi destaquen també, per la novetat, la gestió del temps i de les divisions temporals i rítmiques.

El *Mode de valeurs et d'intensités*, per a piano, de què ja hem parlat més amunt, seria potser la peça d'aquest període que va gaudir d'una atenció més àmplia a escala internacional. Ara bé, en una mirada retrospectiva —tal com recorda el crític musical britànic Paul Griffiths—, el mateix Messiaen va arribar a admetre que certes etapes de la seva creació «estan mortes».<sup>71</sup> Aquesta etapa, a què molts s'han referit com l'etapa serial de Messiaen, en la qual s'inscriu el *Mode de valeurs et d'intensités*, sembla ser-ne una. No obstant això, el *Traité* dedica nombroses pàgines a obres com el *Livre d'orgue* o la *Messe de la Pentecôte*, dignes d'una gran atenció per les seves aportacions tècniques a una reflexió musical central en aquell moment històric.<sup>72</sup> En aquest sentit, Peter Hill al·ludeix a la crisi personal que Messiaen travessa en aquests anys, provocada per la malaltia de la seva esposa, Claire Delbos (1906-1959), com un dels

---

<sup>70</sup> Ens referim aquí al mític *Mode de valeurs et d'intensités*, segon dels *Quatre études de rythme*, obra que provocà la fascinació de Karel Goeyvaerts i sobretot de Karlheinz Stockhausen, que la va escoltar per primera vegada l'estiu del 1951 en una conferència que el musicòleg francès Antoine Goléa va fer aquell any en els cursos de Darmstadt. En la seva conferència, Goléa va presentar una selecció de partitures i gravacions d'obres contemporànies de compositors francesos: hi foren escoltats *Le Soleil des eaux*, de Pierre Boulez, en una gravació de l'any anterior a càrrec de l'Orquestra de la Ràdio francesa dirigida per Desormière, i els *Quatre Études de rythme* de Messiaen, en una gravació del compositor (LP Columbia LFX-998). Vegeu MACONIE, Robin. *Other Planets: The Music of Karlheinz Stockhausen*. Lanham: Scarecrow Press, 2005, p. 42.

<sup>71</sup> «But intensely though it may have excited composers then in their twenties, the *Mode de valeurs* was to remain an isolated, marginal phenomenon in Messiaen's own output. When asked a decade later about his current attitude to the study, Messiaen would reply only that 'there are various Messiaens who are dead'». Vegeu GRIFFITHS, Paul. *Olivier Messiaen and the music of time*. Nova York: Cornell University Press, 1985, p. 153.

<sup>72</sup> El musicòleg nord-americà Allen Forte ha dedicat un dens estudi analític a la tècnica serial tal com Messiaen la desenvolupa en el *Livre d'orgue*. Vegeu FORTE, Allen. «Olivier Messiaen as Serialist». *Music Analysis*, núm. 21-1, 2008, p. 3-34. En aquest article, Forte sembla suggerir que Messiaen hauria intentat demostrar amb aquesta obra que també era possible una altra manera de fer les coses a través de la tècnica serial. Es tractaria, però, d'un serialisme menys ortodox, més preocupat pels contorns de simetria i pel treball d'ordenament de les sèries d'altures.

motius del canvi de direcció estètica.<sup>73</sup> La forma i l'extensió d'aquestes obres es veu també afectada per una suposada «exploració» de nous materials i procediments compositius. La racionalització és total, o tot ho fa entendre així: cap rastre de natura, d'ocells o d'homenatge a la fe catòlica, al contrari del que trobem en les obres anteriors i posteriors a aquest període. En comptes d'això, el discurs musical resta abocat al rigor matemàtic dels models abstractes determinats per les sèries d'altures, de dinàmiques, de ritmes i d'atacs. L'abstracció és absoluta: envaeix el discurs musical per complet. Tanmateix, el *Livre d'orgue* i la *Messe de la Pentecôte* mostren un revifament, bé que encara neguitós, de l'escriptura de tipus ocell. Ambdues presenten un intent de retorn al cant d'ocells, amb melodies d'ocells com la *grive musicienne*, el *rossignol*, la *fauvette à tête noire*, el *merle noir* o l'*alouette des champs*.<sup>74</sup>

Amb tot, Messiaen reconeix de nou que el cant d'ocells és un model melòdic indiscutible: «la source de toute la musique»; l'ocell simbolitza de nou «l'évasion mystique, la joie religieuse, la liberté spirituelle».<sup>75</sup> Tot i així, no trobem aquí cants d'ocell com els de l'*Abîme des oiseaux*. Es tracta més aviat de contrapunts melòdics, de motius rítmics que actuen com a melodia de tipus ocell; una mena d'evocació d'un món enyorat que ha de tornar, dels dies de llum viscuts abans de la malaltia que ha portat Claire a la més obscura tenebra: la del silenci i l'oblit. A pesar de tot, la idea segons la qual aquesta «exploració» estètica seria la resposta musical del compositor a les dissortades circumstàncies que l'envolten, una idea que ha estat sovint referida per musicòlegs com Griffiths, Forte, o fins i tot Hill i Simeone en els seus escrits, és

<sup>73</sup> Vegeu HILL, Peter; SIMEONE, Nigel. *Olivier Messiaen: Oiseaux exotiques*. Farnham: Ashgate, 2007, p. 24. Fins i tot Nigel Simeone arriba a assenyalar el refugi de Messiaen en la natura com una de les conseqüències de l'agreujament de la malaltia de Claire: «His wife, Claire, was increasingly incapacitated, and she had been in an institution since 1954. Messiaen could only look on helplessly as she declined. At the same time, he took refuge in nature: during 1957 and 1958, the second group of pieces for the *Catalogue d'oiseaux* was composed, and the first performance of the complete cycle was given at one of the concerts of the Domaine Musical on 15 April 1959. Exactly one week later, Claire died». Vegeu SIMEONE, Nigel. «'Une œuvre simple, solennelle...': Messiaen's Commission from André Malraux». Dins SHENTON, Andrew (ed.). *Messiaen the Theologian*. Farnham: Ashgate, 2010, p. 186.

<sup>74</sup> Per a un llistat complet dels ocells que apareixen en les diverses obres de Messiaen vegeu el setè capítol del cinquè volum del tractat, titulat «Les chants d'oiseaux dans les œuvres d'Olivier Messiaen». En aquest capítol, Yvonne Loriod inclou un inventari complet dels ocells. Aquest inventari, que ocupa més d'una trentena de pàgines —de gran utilitat per l'investigador de l'obra de Messiaen—, està classificat segons l'efectiu de cada obra. Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 5b. París: Leduc, 2000, p. 613-649.

<sup>75</sup> MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Vol. 3. París: Leduc, 1996, p. 192.

tanmateix refutada per Vincent Benítez. En l'opinió de Benítez, tota una autoritat internacional pel que fa a la recerca sobre l'obra i el pensament de Messiaen, les referides circumstàncies personals no arriben a anul·lar el pes que alguns conceptes, com ara els de temps o eternitat, continuen tenint en el pensament musical de Messiaen; per a ell no es trobarien ni tan sols en la causa del caràcter eclèctic amb què escomet la pràctica compositiva en l'esmentat període.<sup>76</sup> Benítez cita tota una sèrie de peces posteriors —com ara *Chronochromie*, el *Catalogue d'oiseaux*, o els *Éclairs sur l'au-delà...*— en què, d'acord amb diverses afirmacions de Messiaen i amb la constatació pràctica que Benítez fa d'aquestes, el principi serial d'ordenament de les altures i del ritme hauria seguit vigent en certa mesura i sempre en línia amb la pràctica desenvolupada de manera intensa i gairebé exclusiva en les obres del període 1949-1952. La tesi de Benítez ens sembla plausible. Fins a un cert punt la rubriquem també nosaltres. Vegem tot seguit les idees que hi donen fonament.

És un fet que el pretès «serialisme» de Messiaen, tantes vegades esmentat, es va centrar sobretot a desenvolupar i explotar les possibilitats de les combinacions rítmiques més elaborades. Tot i l'intens tractament a què va sotmetre les altures, el tractament rítmic fou en canvi el vertader camp d'«exploració». En el fons, Messiaen sotmet el paràmetre temporal de la música —l'ordre quantitatiu, però també el cinemàtic— a una intensa activitat que fa pensar en l'ortodòxia de la combinatòria serial, i és cert que ho fa per sobre de la resta de paràmetres, encara que les altures, les dinàmiques o els atacs fossin també sotmesos a un treball semblant.<sup>77</sup> Ara bé: que aquesta peculiaritat no se cenneix únicament a les obres del citat període, sinó que va

---

<sup>76</sup> Vegeu BENÍTEZ, Vincent. «Reconsidering Messiaen as Serialist». *Music Analysis*, núm. 28-2, 2011, p. 268.

<sup>77</sup> Messiaen sempre s'ha definit com a *rythmicien*. Aquesta etapa de recerques rítmiques marcaria el seu pensament musical d'una manera inconfusible. Tanmateix, ens equivocaríem si atribuïem la raó d'aquestes recerques únicament a la moda del moment, això és, a la tècnica serial. El monjo dominic André Mocquereau, en el seu tractat *Le nombre musical grégorien*, recorda la necessitat que el *rythmicien* té de distingir els ordres rítmics correctament, per evitar caure en l'error pel que fa als resultats de les recerques que troben la seva base en el treball rítmic. Vegeu MOCQUEREAU, *Op. cit.*, p. 30. Messiaen porta més enllà el consell de Mocquereau, fins al punt que fa de la recerca rítmica un dels pilars bàsics de la seva gramàtica compositiva. I tot això, independentment de si aquesta recerca es produeix en el context de la combinatòria suposadament adscrita al serialisme, als processos de construcció de «personatges rítmics» o a l'ús dels ritmes hindús com a base del treball rítmic. No és, per tant, gens estrany que Messiaen es vegi a si mateix com aquest *rythmicien* a qui Mocquereau es dirigia en el seu llibre.

més enllà d'aquest, ens sembla d'una gran evidència. El gust de Messiaen pel nombre, com a mitjà d'ordenació i estructuració del temps, hauria permès així mateix l'abstracció i la concentració en unes operacions adscrites als principis serials. Cal afegir que la defensa d'aquesta idea, en el marc de l'eventual «conflicte» a què ens aboca l'avaluació estètica d'obres com el *Livre d'orgue*, gaudeix de l'avantatge d'una anàlisi musical dotada d'una major perspectiva —la que ofereix la visió del compositor—, amb la qual comptem gràcies a la publicació del *Traité*. Així, si ens centràvem exclusivament a revisar l'aspecte tècnic de les obres, resultaria evident l'ús referit d'una tècnica que hom pot adscriure al serialisme, bé que d'una manera singular, com ja ho demostra Forte en la seva anàlisi del *Livre d'orgue*.<sup>78</sup> Sigui com sigui, reduir o limitar al citat període l'abast de la pràctica i els procediments aplicats en aquestes obres, atribuint-ho tot a una suposada voluntat d'«experimentació», d'«exploració», fruit dels esdeveniments personals de la vida del compositor, o de la influència estètica i de la pressió de la jove generació de Darmstadt, ens sembla, com a mínim, una tesi un punt esbiaixada.

Com podríem explicar, altrament, el passatge de la primera secció de la setena escena del *Saint François d'Assise*? Messiaen fa servir un procediment semblant al serial, amb la presència d'un mode de duracions, intensitats i timbres, bé que de manera episòdica. La primera tesi ho atribueix al record d'una etapa de conflictes en la vida personal, i també a l'assaig del serialisme, de l'exploració i l'experimentació estètica. Tanmateix, la presència d'aquesta tècnica compositiva en una escena com la setena, en què sant Francesc rep els estigmes sagrats —una mena de mirall del sacrifici de Crist, això és, de l'eucaristia, símbol de la unitat íntima amb Déu—, o en la dotzena peça del cicle *Livre du Saint Sacrement* (1983), per a orgue, constata la idea que l'esmentada tècnica roman en la gramàtica compositiva de Messiaen i que gaudeix fins i tot d'una certa continuïtat. És per això que no som partidaris d'atribuir-la únicament a una etapa aïllada, «experimental», sense continuïtat de cap tipus, com hom ha suggerit en més d'una ocasió. El serialisme episòdic i extremament personal del Messiaen dels anys 50 restarà, bé que paradoxalment, al servei de la seva paleta compositiva; filtrat i assimilat d'una manera inconfusible. Aquesta és, a parer

---

<sup>78</sup> FORTE, *Op. cit.*, p. 3-34.



nostre, la principal diferència que trobem entre l'abandonament del serialisme, portat a terme, d'una banda, pels seus principals protagonistes i divulgadors —Boulez, Stockhausen i Nono—, això és, un abandonament progressiu, mai completament absolut; i de l'altra el procés que aquest abandonament segueix en el cas de Messiaen, aparentment més abrupte. La causa cal trobar-la en la comprensió del fenomen serial, que en tots dos casos és completament dissemblant des de l'origen.

Deixant de banda la *querelle* del serialisme de Messiaen, i amb l'ocasió de la seva progressiva aparició en les obres posteriors al període dit d'«experimentació», ens hem referit abans als cants d'ocell. Sabem que Messiaen fa servir una multiplicitat considerable de recursos per elaborar el substrat harmònic de les melodies d'ocell. D'una banda, hi ha els acords a què donen lloc els modes de transposicions limitades, que apareixen barrejats amb els acords que Messiaen anomena «de renversements transposés sur la même note de base».<sup>79</sup> De l'altra, hi ha els «accords à résonances contractées», els «acords tournants», i també l'«acord del total cromàtic».<sup>80</sup> Messiaen explota sovint aquests recursos harmònics. Els emprava repetidament, sense por a caure en una redundància harmònica força perillosa. Són eines que li permeten de bastir un teixit sonor de base, un substrat per sobre del qual s'enlairen els cants d'ocell. La sonoritat resultant, tot i que d'un regust marcadament modal —s'acusa aquí l'ús dels modes de transposicions limitades—, presenta sempre uns acompanyaments melòdics i rítmics d'una gran riquesa. Hi preval sempre el contorn del cant, el seu disseny rítmic, i els ascensos i descensos de la línia melòdica que el caracteritza. Cal fer una especial referència, així mateix, a la imaginació prodigiosa de Messiaen, que quan descriu els cants i l'ambient natural en què ha escoltat cada cant d'ocell ho fa amb una adjectivació generosa i abundant:

Vol à voile, silencieux et majestueux, du Grand Aigle Royal, porté sur les courants aériens. Croassements rauques et féroces, grognements du Grand Corbeau, seigneur de la haute montagne. Différents cris de Chocards, et leur vol acrobatique (glissades, piqués, loopings) au dessus des abîmes. [...] Epode : les Ecrins : Cirque de Bonne-Pierre, avec ses immenses rochers, alignés comme des fantômes géants, ou comme les tours d'une forteresse surnaturelle !<sup>81</sup>

<sup>79</sup> MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. París: Leduc, 1944, p. 91.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 70-73.

<sup>81</sup> MESSIAEN, Olivier. *Catalogue d'oiseaux*. Vol. 1. París: Leduc, 1964, p. iv.

Els fragments d'intervencions melòdiques solistes alternen amb una escriptura polifònica en què la continuïtat i la consistència de les frases esdevé la norma. Per contraposició respecte del tipus d'estructura per blocs, més comuna en les obres de Messiaen, les peces dels anys seixanta dedicades als ocells presenten en canvi refranys contrastats, a manera de corals puntuats per petits silencis que no trenquen la continuïtat del discurs, sinó que l'articulen. La successió permet així d'integrar la part en el tot, construint uns nusos que, malgrat no formar part d'un principi de construcció per desenvolupament, funcionen com a punts de connexió. El resultat és força coherent i es pot entendre com una seqüència d'esdeveniments de caràcter narratiu, en què tots es trobarien interconnectats. Allen Forte, en la seva anàlisi del *Catalogue d'oiseaux* n'ofereix un bon exemple.<sup>82</sup>

Pel que fa a la melodia, no podem parlar d'un desenvolupament motívic real, com tampoc no ho podem fer d'una repetició exacta dels diversos motius. Hi ha, més aviat, un seguit de variacions que troben el seu fonament en la riquesa del tractament rítmic i instrumental. Quan es refereix a l'escriptura de les melodies de tipus ocell, Robert Sherlaw-Johnson parla de quatre models bàsics.<sup>83</sup> El primer model estaria format per motius de tipus «clam», sovint de caràcter dissonant. Aquests motius poden ser curts i repetitius, o llargs i més variats. El segon model s'adiu amb motius iteratius, en què la variació rítmica és mínima. El tercer model presenta, en canvi, cants més elaborats, tot dins un estil melòdic *declamé* i un tempo menys ràpid que els anteriors. El quart model estaria format per cants d'ocell d'una rapidesa considerable. Aquest últim model sol estar adscrit a un centre tonal o modal de referència. El trobem en les *vocalises* del tercer moviment del *Quatuor pour la fin du temps*, titulat *Abîme des oiseaux*, a què el compositor fa referència en els comentaris descriptius que inclou en el prefaci de l'obra: «L'abîme, c'est le Temps, avec ses tristesses, ses lassitudes. Les oiseaux, c'est le contraire du Temps; c'est notre désir de lumière, d'étoiles, d'arcs-en-ciel et de jubilantes vocalises».<sup>84</sup> El cant d'ocells apareix aquí com un mitjà que ens permet d'escapar-nos del temps i de penetrar en la llum, en

<sup>82</sup> Vegeu, FORTE, Allen. «Messiaen's mysterious birds». Dins SHOLL, Robert (ed.). *Messiaen Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 103.

<sup>83</sup> SHERLAW-JOHNSON, Robert. «Birdsong». Dins HILL, Peter. *The Messiaen Companion*. Londres: Faber and Faber, 1994, p. 264.

<sup>84</sup> MESSIAEN, Olivier. *Quatuor pour la fin du temps*. París: Durand, 1942, p. i.

l'eternitat que, com Messiaen recordava sovint, no és altra cosa que Déu, una realitat que «no coneix ni l'abans ni el després».<sup>85</sup>

La constatació que, des dels anys cinquanta si fa no fa, la melodia de tipus ocell s'escampa per totes les obres de Messiaen, transforma el contingut del cinquè volum del *Traité* en una eina preciosa, una informació indispensable per a tota recerca que es vulgui coherent i aprofundida. Les transcripcions dels cants experimenten, així mateix, diverses modificacions segons les obres en què les trobem, i segons la situació en què apareixen. No és el mateix l'aparició d'un cant d'ocell aïllat —una intervenció solista d'apreciació evident— que l'explosió d'un concert d'ocells dins un teixit rítmic de diverses capes. Des d'una simple melodia homòfona fins a l'harmonització més complexa d'un coral d'ocells, Messiaen ens mostra en les seves obres l'immens grau de complexitat a què pot arribar el tractament musical d'aquests materials melòdics, harmònics i rítmics. Amb tot, trobem a faltar en les pàgines del cinquè volum del *Traité* les raons que porten Messiaen a triar unes espècies o altres en cada obra; unes tessitures concretes i no altres; una orquestració determinada i no pas una altra. Tot indica que les presències estan més justificades que les absències. Qüestió de gust? De preferències personals? És evident que Messiaen es reserva aquestes qüestions. Ens remet constantment a la seva extrema passió pels ocells sota la forma de descripcions poètiques no sempre útils des del punt de vista purament musical. Són imatges que palesen un amor incondicional i constaten les raons de tota una professió de fe, però que resulten poc aclaridores pel que fa a les decisions compositives.

El següent volum del *Traité*, **el sisè**, és un dels més minsos, juntament amb el quart.<sup>86</sup> Està íntegrament dedicat a la música de Claude Debussy. L'admiració que Messiaen sentia per l'obra de Debussy va deixar una empremta inesborrable en la seva obra i, no cal dir-ho, en les classes del conservatori. Els orígens d'aquesta admiració cal cercar-los en la infantesa del compositor: a deu anys, Messiaen rep com a regal les partitures de les *Estampes*, per a piano, i de l'òpera *Pelléas et Mélisande*, obra que el marcarà profundament:

---

<sup>85</sup> MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 1. París: Leduc, 1994, p. 7.

<sup>86</sup> El sisè volum del *Traité* conté, com el quart, un total de 203 pàgines. La seva extensió és considerablement minsa en comparació amb la resta de volums.

Puis je suis parti pour Nantes, quand mon père, après la guerre, y a été nommé professeur d'anglais. Lors d'un séjour dans cette ville de six mois seulement, j'ai rencontré plusieurs professeurs qui m'ont pris en affection et m'ont donné les leçons gratuitement: les demoiselles Véron [...], et Jehan de Gibon pour l'harmonie. Ce dernier [...], qui était à la fois très pauvre et un très grand artiste, ne m'a jamais oublié ; il m'a écrit pendant toute sa vie [...]; il m'a aussi offert, quand j'avais dix ans, une partition de 'Pelléas et Mélisande'. [...] C'était une véritable bombe qu'un professeur de province mettait entre les mains d'un tout petit garçon. Cette partition fut pour moi, une révélation, un coup de foudre. Voilà probablement l'influence la plus décisive que j'ai reçue.<sup>87</sup>

Des d'aleshores, la fascinació per la música d'aquest compositor, «amant de l'eau et du vent [...] qui s'est intéressé aux nuages, aux brouillards, [...] qui a compris le rapport son-couleur»,<sup>88</sup> no deixarà mai de créixer de manera exponencial. Ja des de la introducció del sisè volum del *Traité*, Messiaen ens guia a través de l'obra de Debussy amb un assaig insòlit sobre el ritme i la importància de la imatge de l'aigua en la seva música. Les anàlisis del *Pelléas et Mélisande*, del *Prélude à l'après-midi d'un faune*, dels *Préludes* per a piano i de *La Mer* que aquest volum conté, són vertaderes referències en el seu gènere.<sup>89</sup> Tan sols algunes aportacions ulteriors —com ara les que han signat alguns dels compositors que van passar per la classe de Messiaen— ens han permès de contemplar aquestes obres una vegada més, amb una oïda renovada. Ens referim, per exemple, a les anàlisis de Debussy realitzades per Jean Barraqué (1928-1973), compositor francès que estudià amb Messiaen. Barraqué va freqüentar la classe de Messiaen entre els anys 1948 i 1951. Les seves anàlisis eixamplen extraordinàriament els punts clau assenyalats per Messiaen.<sup>90</sup> Debussy ocupa també una part important de la reflexió de Pierre Boulez, que li ha dedicat algunes de les pàgines més brillants de la seva reflexió musical.<sup>91</sup> Altres recerques han mostrat l'obra de Debussy des d'una

<sup>87</sup> Vegeu SAMUEL, *Op. cit.*, p. 186.

<sup>88</sup> MESSIAEN, Olivier. *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. París: P. Belford, 1986, p. 37-38.

<sup>89</sup> Messiaen realitzà l'anàlisi de la tercera escena del tercer acte del *Pelléas* l'hivern del 1991, pocs mesos abans de la seva mort, esdevinguda l'abril del 1992. Aquesta anàlisi ocupa gairebé trenta pàgines del sisè volum.

<sup>90</sup> A aquest respecte vegeu la seva anàlisi de *La Mer*: BARRAQUÉ, Jean. «'La Mer' de Debussy ou la naissance des formes ouvertes». Dins FENEYROU, Laurent (ed.). *Jean Barraqué: Écrits*. París: Publications de la Sorbonne, 2001, p. 277-286.

<sup>91</sup> Vegeu BOULEZ, Pierre. *Regards sur autrui*. París: Christian Bourgois, 2005, p. 126-141, i p. 505-512.

perspectiva diferent: Roy Howat ha dut a terme recerques que mostren la presència de patrons geomètrics i sistemes de proporció en l'estructura d'obres com ara *Reflets dans l'eau*, *L'isle joyeuse* o *La Mer*. Segons Howat aquests patrons contribueixen de manera substancial a l'impacte dramàtic i expansiu de la forma en Debussy.

[...] much of Debussy's music contains intricate proportional systems which can account both for the precise nature of the music's unorthodox forms and for the difficulty in defining them in more familiar terms. [...] they show ways in which the forms are used to project the music's dramatic and expressive qualities with maximum precision. These systems are based principally on two ratios traditionally associated with formal balance in many fields of art and science: exact symmetry or bisection, as achieved by dividing into halves; and the ratio known as the Golden Section.<sup>92</sup>

Ara bé, les referències a l'obra de Debussy no són exclusives del sisè volum del *Traité*: travessen la resta dels volums de banda a banda. Tots els volums d'aquesta gran enciclopèdia contenen referències a la seva obra. En aquest sentit, no és estrany que Messiaen es decidís a dedicar un volum sencer a l'autor del *Pelléas*, que qualifica de «pétrisseur d'impalpables»,<sup>93</sup> i també de propulsor de la música contemporània.<sup>94</sup> Per a Messiaen la música de Debussy és policroma. Però no tan sols això. La música de Debussy expressa, a més, «un amour extraordinaire des colorations d'accords»<sup>95</sup> que es pot trobar en pocs compositors de la història de la música, segons ens diu Messiaen mateix. La fascinació comuna que tots dos compositors sentien pel color no és més que un dels tòpics més repetits pels investigadors que s'accontenten a referir la seva

<sup>92</sup> Vegeu HOWAT, Roy. *Debussy in proportion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 1.

<sup>93</sup> «Debussy —pétrisseur d'impalpables— possédait ce grand rythme de l'amour et de la fatalité qu'on ne trouve que chez les prophètes résumant des époques antérieures et postérieures à leurs créations». MESSIAEN, Olivier. «Billet parisien: De la Procession Debussy-Ravel». *La Syrinx*, febrer de 1938, p. 25. Reproduït dins BROAD, Stephen (ed.). *Olivier Messiaen: Journalism 1935-1939*. Farnham: Ashgate, 2012, p. 39.

<sup>94</sup> En una conferència pronunciada a Darmstadt el 2 de juny de 1955, Pierre Boulez s'expressa en termes semblants quant a Debussy i el paper que aquest representa en la modernitat musical. Per a Boulez la línia que condueix de Debussy a Webern mostra amb claredat el recorregut de la forma musical devers una renovació exemplar, una forma «tressée, par touillage des objets qui la composent», amb una temàtica «entièrement renouvelée [...] à propos des intervalles, à propos des tempos et à propos des structures mêmes de composition. [...] Une écriture orchestrale nouvelle». Vegeu BOULEZ, Pierre. «Actualité de Debussy, actualité de Webern». Dins BOULEZ, Pierre. *Regards sur autrui*. Paris: Christian Bourgois, 2005, p. 364.

<sup>95</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 97.

influència en termes genèrics.<sup>96</sup> Més enllà d'aquesta generalització, cal aprofundir en la poètica compositiva de cadascun per comprovar que la influència de Debussy en Messiaen ateny, a més, el terreny de l'orquestració, el de l'expressió vocal, i també determinats aspectes de la construcció formal —els quals, val a dir que no només estan relacionats amb la influència de Wagner i les grans formes—, de la línia melòdica, i fins de la prosòdia vocal. No ens equivocariem si parlàvem d'una profunda empremta, d'un rastre detectable en el treball temàtic i motívic. Aquest aspecte ha estat el que menys atenció ha rebut en els estudis comparats i les recerques dutes a terme en el marc de les influències de Debussy en l'obra de Messiaen.

Quant al **setè volum**, l'últim, Alain Louvier ens diu que està destinat «aux musiciens passionnés par le langage harmonique».<sup>97</sup> L'harmonia ocupa bona part de la reflexió que el compositor recull en les pàgines d'aquest últim volum. Hi trobem, explicats amb tota mena de detalls, els modes de transposicions limitades i els colors a què donen vida totes i cadascuna de les transposicions dels modes. Notem, però, que Messiaen no tracta l'harmonia en la línia dels tractats històrics tradicionals. No hi trobarem l'exposició d'un sistema harmònic, ni d'una teoria fonamentada en receptes o consells sobre les diverses fórmules d'encadenament d'acords i les bones cadències, o les clàssiques admonicions sobre la duplicació d'unes notes i no pas d'unes altres, com d'altra banda era costum fins ben entrat el segle XX. No res de tot això. Ni rastre de les prescripcions típiques dels manuals acadèmics. Quan Claude Samuel suggereix al compositor que la seva teoria harmònica respondria a un principi de llibertat total, Messiaen va més enllà tot centrant la qüestió una vegada més sobre el color:

Le mot liberté m'est étranger. Le mot hiérarchie aussi. Hiérarchie de qui? Liberté de quoi? Les tonalités classiques avaient une tonique. Les modes antiques avaient une finale. Mes modes n'ont ni tonique ni finale, ce sont des couleurs.<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> Aquest vessant ha estat sovint associat a l'especial atenció que dediquen Debussy i Messiaen al temps i al ritme en la seva obra musical, tal com ho palesa, una vegada més, la declaració de la musicòloga americana Jane Fulcher: «Like Debussy, Messiaen seeks a suspension of time as well as a play of colors». VEGETO FULCHER, Jane. *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France 1914-1940*. Nova York: Oxford University Press, 2005, p. 302.

<sup>97</sup> LOUVIER, Alain. «Avant-propos». Dins MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 7. París: Leduc, 2002, p. ix.

<sup>98</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 96-97.

Els modes de Messiaen són complexos de colors, de la mateixa manera que l'harmonia que engendren és un complex policrom. No insistirem mai prou en aquesta qüestió: es tracta de colors intel·lectuals, colors que Messiaen apercep interiorment. Cap recepta, doncs. En comptes de les típiques prescripcions de manual, les pàgines del *Traité* ens ofereixen una panoràmica excepcional de les escales modals de diverses cultures, alhora que ens conviden a visitar les seves melodies ancestrals amb tot d'exemples musicals. El color domina el pensament harmònic de Messiaen. La seva transcendència sempre és manifesta quan s'expressa a propòsit de les escales i els acords. Aquestes pàgines contenen, tanmateix, una certa repetició de bona part del contingut de la *Technique*, sobretot de tot el relatiu als modes i als acords, que resulta generosament ampliat. La secció dedicada al concepte de «son-couleur», tan estimat pel compositor com referit en els seus escrits en repetides ocasions,<sup>99</sup> constitueix sens dubte el bo i el millor d'aquest volum, l'últim, que es clou amb dos capítols dedicats a les anàlisis de diverses seccions d'obres com ara les *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* (1943-1944), per a cor femení, piano, ones Martenot, vibràfon, celesta, percussió i cordes; dels *Couleurs de la Cité Céleste* (1963), per a piano i conjunt instrumental; i de diversos passatges de l'oratori *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1965-1969), per a cor, piano, violoncel, flauta, clarinet, *xylorimba* i vibràfon solistes, i gran orquestra.

#### 1.4. El concepte de *son-couleur*

Si el coneixement del cant d'ocells, dels principis elementals del ritme o de la teologia catòlica són importants per una comprensió detallada de l'obra de Messiaen, tampoc no podem descuidar el paper que hi fa el color. Hom s'ha referit en més d'una ocasió a Messiaen com a «musicien coloré». El cert és que Messiaen escull l'harmonia o la instrumentació en funció de la sonoritat, de les sensacions policromes a què dóna vida en la seva audició personal, més que no pas com a resultat d'una teoria o d'un

---

<sup>99</sup> En les entrevistes amb Claude Samuel, Messiaen confessa que la característica més important de la seva música és la «recherche du son-couleur». Vegeu *ibid.*, p. 25.

conjunt de preceptes que no tenen en compte la percepció auditiva com a base de la composició musical. La particular forma de sinestèsia de què Messiaen sempre ha parlat és, sens dubte, una de les dificultats a què el públic, els intèrprets i els investigadors es veuen empesos quan aborden la seva producció musical. Sabem que la música de Messiaen és una música escrita en part com a resultat de la sensació cromàtica, d'una traducció musical de les seves impressions personals del color i de la llum. Gràcies a aquesta capacitat, Messiaen ha considerat sempre l'harmonia, el so i el color des d'una única perspectiva, la del «son-couleur». Un compositor que pensa els acords com a colors mai no realitzaria una anàlisi harmònica de tipus tradicional,<sup>100</sup> en què manca la referència expressa a aquesta qualitat de la sonoritat harmònica. Els conceptes de dissonància i de consonància adquireixen, per tant, un altre sentit allunyat d'aquell que la tradició els ha atorgat. Potser hi ha aquí una de les raons de la seva originalitat, de la manca d'adscripció a qualsevol mena de capella o de cercle musical. És un fet que no podem continuar ignorant mentre busquem raons d'altre tipus per valorar les eleccions dels acords, de les successions harmòniques que trobem en les obres de Messiaen. Podríem parlar fins i tot d'una poètica del color, si no fos perquè aquesta música, en el moment de sentir-la, poques vegades ha provocat les mateixes sensacions bigarrades en els oients mancats d'aquesta peculiar capacitat:

Les visions mescalíques ressemblent comme des sœurs à celles de la Synopsis. Mes rêves colorés étaient du même ordre. Seulement, j'ai suivi le processus exactement contraire de celui de Blanc-Gatti : il peignait ce qu'il entendait — je transformais en sons et en rythmes ce que j'avais vu.<sup>101</sup>

Aquesta forma estranya de sinestèsia que associa l'audició al color, o el color al so, és un efecte interior a què Messiaen fa constantment referència quan parla del «son-couleur». L'intent de translació musical dels «colors escoltats» interiorment esdevé un principi generador que ens porta inevitablement a parlar del terreny de la verticalitat sonora, de l'harmonia: el pla de la simultaneïtat. Messiaen aprofundeix el concepte en el darrer volum del *Traité*, en què posa en relleu el paral·lelisme que hom pot

---

<sup>100</sup> «Les accords classiques supposaient des attractions et des résolutions. Mes accords sont des couleurs. Ils engendrent des couleurs intellectuelles, qui évoluent avec eux». Vegeu *ibid.*, p. 97.

<sup>101</sup> MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol.1. París: Leduc, 1994, p. 68.



establir entre els sons i els colors.<sup>102</sup> Tal com el compositor ens diu, no es tracta pas d'una visió ocular, ni tan sols de la «synopsie» tantes vegades referida. El que ell percep és una visió interior, una visió provocada per l'experiència sonora, que es tradueix mitjançant una varietat de colors difícil de descriure per raó de la seva extrema mobilitat, però sempre evocats amb una coherència i una precisió insòlites:

Il s'agit seulement d'une vision intérieure, d'un œil de l'esprit. Ce sont des couleurs merveilleuses, ineffables, extraordinairement variées. Comme les sons bougent, changent, se meuvent, ces couleurs remuent avec eux en de perpétuelles transformations. Sans doute, il y a des constances dans ce rapport : certains agrégats, certains accords, certains complexes de sons, réentendus dans la même disposition et le même contexte, donneront toujours les mêmes combinaisons de couleurs.<sup>103</sup>

Messiaen parla dels modes, dels acords, i àdhuc de les textures instrumentals a què dona vida en les seves obres orquestrals, i ho fa també en funció d'aquestes combinacions de color. Els registres, de l'extrem agut a l'extrem greu, engendren al seu torn un desplaçament de la llum que el color conté. És per això que, de vegades, trobem descripcions del mateix compositor, en què associa gestos instrumentals en el registre greu dels instruments de corda o de vent amb paisatges obscurs. Ocorre, per exemple, en la setena escena del *Saint François d'Assise*, en què el so més greu dels contrabaixos sembla suggerir la tenebra nocturna. El compositor mateix s'hi refereix expressament:

On voit donc Saint François au milieu de la scène, dans la nuit. [...] Après ces mots [...] différents effets animent l'orchestre: [...] les contrebasses étouffent leurs fondamentales et font des trémolos entre les cordes avec le bouton en métal de l'archet. [...] Le résultat est très étrange, très étonnant.<sup>104</sup>

En altres ocasions és en la mateixa partitura on trobem les descripcions de Messiaen. En el cas del moviment XII de *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-*

---

<sup>102</sup> Messiaen també s'hi refereix el 1985 en la conferència de Kyoto. Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Conférence de Kyoto*. París: Leduc, 1988, p. 5-9.

<sup>103</sup> MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 7. París: Leduc, 2002, p. 97.

<sup>104</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 401-402.

*Christ* (1965-1969), titulat *Terribilis est locus iste*, Messiaen anota les següents impressions pel que fa a la sonoritat i al color:

La terreur sacrée est rendue par les sons pédales des trombones et les 'clusters' trillées dans le grave. Le décor est donné par les cris des oiseaux de montagne [...]. La lumière des 'hauteurs' apparaît dans les accords de Bois et Cuivres passant subitement au pianissimo des sons harmoniques de violons : dans cette blancheur surnaturelle frémissent les pizzi des violoncelles et les couleurs d'accords du piano, des cloches, des crotales.<sup>105</sup>

Messiaen reconeix, però, que es tracta d'una relació completament subjectiva i variable. No tots perceben en els mateixos termes aquestes relacions de colors de què el compositor sovint parla. Ara bé: si entràvem en el terreny del timbre, dels harmònics d'un so greu fonamental, convindríem que tota aquesta sèrie de freqüències complementàries aporta una coloració concreta al so; una sonoritat particular que caracteritza cada instrument musical segons la variació i la intensitat d'aquests sons parcials. El treball tímbric, l'orquestració, respon també en Messiaen al treball del color. És per això que Messiaen parla de vegades de «contrast simultani», un terme manllevat de la pintura i relatiu a la visió per contrast dels colors complementaris. La ressonància natural amb la seva sèrie d'harmònics característica en seria aquí l'equivalent musical. La coloració del so depèn, segons Messiaen, del context que l'envolta. D'aquesta manera, Messiaen relaciona el fenomen de la ressonància natural del so amb el dels colors complementaris: el primer el copsem gràcies a l'oïda, el segon gràcies a la vista. La facultat particular de Messiaen, en canvi, li permet apreciar aquests fenòmens simultàniament i sobre el mateix pla d'immanència.

Les obres dels darrers quinze anys del seu catàleg en són un bon exemple, sobretot pel que fa a l'acumulació i l'ordenament de tots els elements del seu estil musical. Hi trobem una síntesi extrema de tots els àmbits: harmonia, melodia, ritme, forma, orquestració, etc. El *Saint François d'Assise* en particular reflecteix de manera inequívoca l'esmentada síntesi. L'obra presenta totes les tècniques treballades i polides per Messiaen al llarg de la seva carrera de compositor, a més d'un aparell literari

<sup>105</sup> MESSIAEN, Olivier. *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*. Vol. 1. París: Leduc, 1972, p. xx.

d'unes connotacions molt fines que li permet de posar l'aparell musical al servei d'un objectiu: la construcció del significat, la comunicació d'un missatge a través de la música. En l'òpera, l'acord fruit de l'elaboració harmònica esdevé, així, un ventall de colors de dimensions i conseqüències extraordinàries. Això és possible gràcies a l'amplificació a què la riquesa d'una orquestració com la del *Saint François d'Assise* commina en l'aspecte harmònic de l'escriptura musical. Si en obres com el *Quatuor pour la fin du temps* trobàvem combinacions originals —bé que imposades per les precàries circumstàncies materials del moment—, amb què Messiaen donava lliçons magistrals d'instrumentació, en el cas de l'efectiu instrumental de l'òpera assistim a una explosió en tota regla. Es tracta del resultat d'una recerca tenaç: el «son-couleur» en el punt més àlgid. Messiaen ocupà gairebé tota la seva vida a buscar el secret policrom de la música, a fer-lo més palès en cada obra, de manera que amb els anys es va convertir en un dels trets manifestos de la seva escriptura orquestral. Però no tan sols d'aquesta, sinó fins i tot de l'escriptura per a orgue o piano. Així es palesa en alguns comentaris de les seves partitures, com ara l'anotació dirigida a l'interpret en la peça *La fauvette des jardins* (1970), per a piano, la qual revela de manera indiscutible la voluntat que el color sigui ben perceptible gràcies a una observació atenta de les duracions dels acords i de la manera de tocar: «bien observer les durées des accords de fin de périodes, pour que les couleurs en soient perceptibles».<sup>106</sup> La percepció dels colors és doncs la clau, un aspecte malauradament massa subjectiu, que ha estat sovint descurat i negligit, i que cal observar amb atenció. I és que precisament aquí, en la lluminositat enlluernadora de la ressonància natural, rau bona part de la lliçó harmònica de Messiaen.

## 1.5. Els nombres i els símbols

La idea d'una simbologia associada als nombres és força antiga. Sovint se n'ha parlat, tant en la cultura occidental com en l'oriental, i ha estat, així mateix, objecte de no

---

<sup>106</sup> MESSIAEN, Olivier. *La fauvette des jardins*. París: Leduc, 1971, p. 7.

pocs estudis en el terreny filològic.<sup>107</sup> També sabem que la simbologia era d'una enorme importància en les cultures antigues, com ara la mesopotàmica o l'egípcia. Hopper atribuïa el fet a la incapacitat de l'home primigeni de comprendre operacions de tipus abstracte.<sup>108</sup> Sigui com sigui, el fet és que en el context de la nostra cultura, i sempre dins el terreny de la composició musical a què ens referim, ja trobem rastres de «fórmules» de natura numèrica a l'edat mitjana. Si hem de ser exactes, no podem parlar de fórmules en el sentit matemàtic. Es tracta més aviat de processos numèrics que actuen com a principis generadors de l'estructura de l'obra: ens referim, entre altres, als anomenats «cànons enigmàtics», emprats sobretot pels compositors flamencs del segle XVI. Aquests cànons funcionen gràcies al desxiframent d'una regla que sovint cal deduir de la inscripció llatina que encapçala el tema. D'una interpretació correcta, això és, de la comprensió exacta de l'«enigma», depèn l'aplicació del contrapunt en el sentit que el compositor desitjava, i per tant la realització exacta de la peça. El compositor italià Luigi Nono relatava la seva experiència amb aquests procediments en una entrevista amb el musicòleg Enzo Restagno:

En suivant cette procédure, en écrivant le premier son, on devait déjà savoir quel serait le dernier, ou on savait en lisant que le même son devrait avoir des prolations différentes, des durées différentes et donc des rapports harmoniques et mélodiques différents.<sup>109</sup>

Per a un compositor serial com Nono aquest tipus de procediments resultava sense dubte molt atractiu, sobretot pel gran pes dels nombres a què els processos de la

---

<sup>107</sup> Destaquem especialment l'estudi dut a terme en la primera meitat del segle XX pel filòleg nord-americà Vincent Hopper, professor a la Universitat de Nova York. Dins el seu camp d'estudi, Hopper fou un dels pioners en aquest tipus de recerques. Vegeu HOPPER, Vincent Foster. *Medieval Number Symbolism: Its Sources, Meaning, and Influence on Thought and Expression*. Nova York: Columbia University Press, 1938. Entre les recerques posteriors cal fer esment específic dels següents: REISS, Edmund. «Number Symbolism and Medieval Literature». *Medievalia et Humanistica*, núm. 1, 1971; MEYER, Heinz. *Die Zahlenallegorese im Mittelalter: Methode und Gebrauch*. Munic: Wilhelm Fink, 1975; i ECKHARDT, Caroline (ed.). *Essays in the Numerical Criticism of Medieval Literature*. Londres: Associated University Press, 1980. L'aportació de l'alemany Ernst Robert Curtius en l'àmbit dels estudis literaris és també central, sobretot pel que fa al concepte de *Zahlenkomposition*, de què parlarem en el segon capítol. Vegeu CURTIUS, Ernst Robert. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Berna: Francke, 1948. 2 v.

<sup>108</sup> HOPPER, *Op. cit.*, p. 7.

<sup>109</sup> NONO, Luigi. *Écrits*. París: Christian Bourgois, 1993, p. 26.

combinatòria serial conduïen de manera gairebé inevitable. Si deixem aparcades momentàniament aquestes idees i mirem una mica més enrere ens trobarem amb un altre compositor: l'austriac Alban Berg. A diferència de Nono, Berg no coneixia de primera mà la importància dels nombres en les composicions musicals renaixentistes i medievals.<sup>110</sup> El sorprenent, en el cas de Berg, és el gran interès que professava per la numerologia. En línia amb els estudis que s'hi han dut a terme, podríem fins i tot parlar d'una afició practicada amb una certa diligència.<sup>111</sup> Moltes de les obres importants de Berg, com ara la *Suite lírica* o el *Concert a la memòria d'un àngel*, per a violí i orquestra, contenen referències xifrades en clau numèrica que possibiliten la lectura d'un programa «secret», relatiu a persones o esdeveniments de la vida del compositor o de la d'altri. La referència més comuna és la relativa al nombre 23, que responia a la data en què Berg havia tingut el seu primer atac d'asma. El 23 fou, així mateix, el nombre que se li va assignar en el moment de l'allistament a l'exèrcit austríac, i també el títol que va triar per a la revista musical que va fundar el seu alumne i amic Willi Reich.<sup>112</sup> En aquest ordre de coses, una anàlisi no gaire profunda de les obres esmentades mostra de seguida la importància del nombre 23 des del punt de vista estructural: el segon moviment del *Concert* té 230 compassos, i el metrònom

---

<sup>110</sup> Tot i que Berg podria en efecte haver intuït ja la qüestió, el cert és que les recerques musicològiques que van palesar la importància del simbolisme numèric en les composicions medievals i renaixentistes foren realitzades, en qualsevol cas, amb posterioritat a la seva mort, esdevinguda l'any 1935.

<sup>111</sup> Vegeu STADLEN, Peter. «Berg's cryptography». Dins KLEIN, Rodolf (ed.). *Alban Berg Studien II*. Viena: Universal, 1981, p. 172.

<sup>112</sup> Ens referim a la publicació anomenada *23, eine Wiener Musikzeitschrift*. Aquesta revista musical fou fundada per Willi Reich, juntament amb el compositor Ernst Krenek i l'advocat vienès Rudolf Ploderer. El primer volum aparegué el gener de 1932, una data clau, ja que suposava la seva retrogradació —«el 23 apareixia l'any 32»—, i això agradava especialment a Berg. La revista es va publicar amb un total de 33 números consecutius. L'últim apareixia el setembre de 1937. En les pàgines del *Dreiundzwanzig* es publicaven articles dels seus fundadors, i també d'altres com ara Theodor W. Adorno, Karl Linke, Otto Stoessi, Joseph Roth, Dietrich von Hildebrand, Alfred Einstein o Armin Friedmann. El nombre 23 es corresponia també amb el paràgraf de la llei austríaca que atorgava a la premsa el dret d'esmenar públicament els falsos testimonis d'altri. Així doncs, la revista es va centrar en els seus primers números a oferir una alternativa de qualitat que fes de contrapès de la crítica musical vienesa i dels seus atacs devers els compositors que representaven la *neue Musik*, això és, del cercle musical que representava l'escola d'Arnold Schönberg. Vegeu HASS, Ole. «23, eine Wiener Musikzeitschrift (1932-1937). Musica Viva 1936». Dins BERROCAL, Esperanza (ed.). *Répertoire International de la Presse Musicale*. Baltimore: NISC, 2006.

d'aquest moviment és de  $\downarrow = 69$ , o el que és el mateix:  $3 \times 23$ .<sup>113</sup> No obstant això, el cas de Berg és força singular i s'allunya del model que els nombres havien representat fins aleshores en la tradició musical, sobretot pel que fa a les intencions, l'ús i la simbologia personal amb què Berg els emprà.

Abans d'abordar el paper dels nombres en l'obra de Messiaen val la pena de destacar altres casos que poden constituir un precedent fins a cert punt aclaridor. Pensem, per exemple, en la significació associada amb el número tres que presenten algunes de les obres d'un compositor del classicisme musical com ara Wolfgang Amadeus Mozart. El fet es palesa d'una manera manifesta en les obres que s'aproximaven més a la sensibilitat maçònica, com ara *La Flauta Màgica*.<sup>114</sup> Les convencions a què s'ha arribat sobre aquesta qüestió permeten una lectura bastant clara i consensuada del seu significat, i també de la simbologia a què feia referència l'ús numèric en el context artístic del seu temps. Una cosa semblant ocorre amb l'ús de l'aritmètica en la tradició musical renaixentista i medieval, ni que sigui com a herència clara de la relació que el programa educatiu del *quadrivium*, d'arrels manifestament pitagòriques, establí entre aquesta i la música, la geometria i l'astronomia.<sup>115</sup> Sabem que fins al segle V, la música era en essència un art de la mètrica i de la proporció. Mètrica del temps i proporció dels intervals i les relacions d'harmonia que entre els sons s'estableixen. Les matemàtiques, com a via d'accés a la comprensió de l'univers, adquirien una gran importància en l'estudi de la música. Amb tot, el pas dels segles no ha eliminat completament el paper fonamental del

---

<sup>113</sup> Per a un estudi aprofundit de l'encriptat numèric en l'obra de Berg vegeu BRUHN, Siglind (ed.). *Encrypted Messages in Alban Berg's Music*. Nova York: Garland Publ., 1998. També en dona testimoni l'escriptor austríac d'origen jueu Soma Morgenstern en la seva monografia. Vegeu MORGENSTERN, Soma. *Alban Berg und seine Idole: Erinnerungen und Briefe*. Lüneburg: Klampen, 1995.

<sup>114</sup> Per a un estudi de la maçoneria i els seus símbols en *La Flauta Màgica* vegeu BRANSCOMBE, Peter. *Die Zauberflöte*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 35-44. Tanmateix, la referència indiscutible pel que fa als estudis que relacionen Mozart amb la maçoneria és l'esplèndid estudi del musicòleg nord-americà Howard Chandler Robbins Landon, que com a investigador va dedicar nombrosos anys a l'estudi de l'obra i la vida de Mozart. Vegeu ROBBINS LANDON, Howard Chandler. *Mozart and the Masons: A New Light on the Lodge 'Crowned Hope'*. Nova York: Thames & Hudson, 1983.

<sup>115</sup> La tradició pitagòrica entenia la música com el desplaçament dels números en el temps, alhora que com a mirall de la proporció harmònica de l'univers. Vegeu LUNDY, Miranda [et al.]. *Quadrivium: The Four Classical Liberal Arts of Number, Geometry, Music, & Cosmology*. Lombard: Walker, 2010, p. 87.

nombre: les figures numèriques que les partitures contenen —el nombre de moviments, de compassos, notes, instruments o veus— no són sempre el resultat de relacions gratuïtes.

A banda d'això, cal fer una especial referència al cas de Johann Sebastian Bach com a precedent destacable. Si preniem com a punt de partida l'ús que Bach fa del número tres, trobaríem nombrosos exemples: quan esmenta la trinitat de manera explícita en el marc de les seves cantates i en altres obres vocals empra sovint un trio de trompetes o de flautes. Però podem parlar també dels moviments amb una estructura tripartida; els acords perfectes i els intervals de tercera; o fins l'estructura del *Clavier Übung* III, un recull que estaria dedicat a la santíssima trinitat, ja que es troba integrat per un total de 27 peces, això és, de 3 x 3 x 3. Fins i tot la repetició d'un motiu tres vegades, com ara en la introducció de la *Tocata i fuga* en re menor BWV 565, és tot un indicador que evidencia una referència implícita.

Tanmateix, si mirem d'aprofundir més enllà d'aquestes evidències, la cosa pot arribar molt més lluny. Val la pena de detenir-nos un moment per observar l'origen d'aquesta pràctica en el cas de Bach. Un dels predecessors de Bach en l'església de sant Tomàs de Leipzig fou l'organista Johann Kuhnau (1660-1722). Compositor i organista, però també teòric, musicògraf, advocat i fins i tot lingüista, Kuhnau arribà a Leipzig el 1682 per cursar els estudis de dret després d'una breu estada a Zittau. Dos anys més tard es convertia en organista de l'església de sant Tomàs i el 1701 agafava el relleu de Johann Schelle al capdavant de la *Thomasschule*. Kuhnau va mantenir el càrrec de *Cantor* fins a la seva mort, esdevinguda el 1722.<sup>116</sup> En el prefaci

---

<sup>116</sup> L'11 d'agost d'aquell any, es va atorgar el càrrec al compositor Georg Philipp Telemann, que aleshores era director musical de la ciutat d'Hamburg. Tanmateix, després d'uns mesos a Leipzig, Telemann decidí de tornar a Hamburg i deixà vacant el càrrec altra vegada. El 1723 es va haver de convocar un concurs en què s'escollí finalment Johann Sebastian Bach. Kuhnau va ser una figura prominent en la cultura musical de la ciutat. També va dirigir la secció musical de la Universitat de Leipzig, en què fundà el 1688 un *Collegium musicum*. Les seves aportacions en el terreny de la composició de música instrumental per a clave han estat titllades de conservadores. Tanmateix, les sonates del recull titulat *Frische Clavier-Früchte* (1696) són algunes de les primeres del gènere que presenten tres moviments. Kuhnau va contribuir al desenvolupament de la tècnica del clave amb els dos volums del titulat *Neuer Clavier-Übung* (1689-1692). No obstant això, l'obra que ha gaudit d'una popularitat més gran ha estat el recull de sonates bíbliques del 1700. Pel que fa a la seva producció teòrica, s'ha conservat el seu *Fundamenta compositionis* (1703), però no ha passat el mateix amb *De triade harmonica* o el *Tractatus de tetracordo*. Vegeu MÜNNICH, Richard. *Johann Kuhnau. Sein Leben und seine Werke*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902.

de la primera edició de les seves *Sonates Bibliques* (1700), Kuhnau explica que cadascuna presenta un missatge xifrat.<sup>117</sup> Aquest missatge oferiria a l'interpret informacions d'un cert interès, com ara el nom del destinatari o el de la persona a què la peça estava dedicada. Per a resoldre els «problemes algebraics», com Kuhnau els anomena, cal fer servir l'alfabet i atribuir un nombre a cada lletra.<sup>118</sup> Així, el nombre de compassos de la peça o el de les notes del baix fins a la cadència central podia oferir pistes determinants que ajudaven a resoldre l'enigma. Seria ingenu pensar que Kuhnau fos l'únic que hauria emprat aquest tipus de jocs matemàtics. Pel que fa a Bach, el teòleg alemany Friedrich Smend, especialista indiscutible en la seva obra, assenyala procediments semblants en les peces vocals.<sup>119</sup> Smend va dur a terme un dels estudis més complets pel que fa a correspondències numèriques en l'obra de Bach. Entre totes les que maneja, destaca la que atribueix al nom del compositor: si assignàvem progressivament una xifra a cada lletra de l'alfabet, de la mateixa manera que Kuhnau ens proposava (A=1, B=2, etc.), trobaríem que Bach correspon a la successió numèrica 2 1 3 8, i que la seva addició dóna lloc al número 14, ja que  $B (2) + A (1) + C (3) + H (8) = 14$ . D'altra banda, el 14 també pot donar lloc al 41, en una mena de joc de miralls que inverteix l'ordre de les xifres integrants. El 41, al seu torn, es correspon amb la suma de les xifres corresponents a les inicials de Bach més el seu

<sup>117</sup> Vegeu KUHNAU, Johann. *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901, p. 121. En aquest quadern s'apleguen les sis «Sonates Bibliques» per a clave que Kuhnau va escriure basant-se en alguns episodis bíblics, com ara el combat entre David i Goliath. El caràcter programàtic d'aquestes peces instrumentals exercí una influència considerable en el jove Johann Sebastian Bach. Pocs anys després de l'aparició del recull de Kuhnau, Bach prenia com a model la quarta sonata de Kuhnau, titulada «Hisquia agonizzante e risanato», per a compondre el seu *Capriccio* BWV 992, una obra dedicada al seu germà Johann Jacob Bach (1682-1722), que havia acceptat una plaça d'oboïsta en l'exèrcit del rei Carles XII de Suècia. A 19 anys, Bach escrivia així una peça en sis moviments de caràcter descriptiu. Les peripècies del viatge del germà es troben reflectides en aquesta peça per mitjà de tota mena de girs melòdics, cromatismes, laments, fugues i salts intervàlics que miren de descriure les emocions del compositor gràcies a un desplegament superb de tècnica compositiva al servei de l'expressió.

<sup>118</sup> «Solte aber iemand so *curieux* sein, und dessen Nahmen gerne wissen wollen demselben will ich ihn zur Kurzweile und in einem *Lusu Ingenii* [...] duch ein *Algrebraisches Problema* ausszurathen geben. Zur vorhero aber soll er wissen, dass ich einem jedweden Buchstaben diejenige Zahl zugeeignet habe, die ihm das Alphabets Ordnung nach zukömmt : Als A bedeutet 1, B. 2, und so fort. Dernach lasse ich den Leser in diesem Zweifel, ob ich 1 oder 2. Buchstaben am Ende zu viel oder zu wenig gebrauchet. [...] Unterdessen wird doch der Nahme nach beschehener richtigen *Solution* allezeit ercheinen. Es lautet aber dieses Algrebraische Rätsel also: Die Buchstaben zusammen machen eine gewisse Zahl [...]». *Ibid.*, p. 121.

<sup>119</sup> Vegeu SMEND, Friedrich. *Joh. Seb. Bach. Kirchen-Kantaten*. Vol. III. Berlin: Christlicher Zeitschriftenverlag, 1947, p. 5-21.



cognom, ja que  $J (9)^{120} + S (18) + B (2) + A (1) + C (3) + H (8) = 41$ . Per tant, segons Smend, tots dos (el 14 i el 41) constituïrien les signatures numèriques de Bach.

D'altra banda, els musicòlegs neerlandesos Marinus Kasbergen i Kees van Houten també han dut a terme un estudi sobre la presència de les diverses combinacions dels nombres 2, 1, 3 i 8 en l'obra de Bach. A tall d'exemple, en una de les seves publicacions conjuntes assenyalen que el preludi i fuga en do major del primer volum de *Das wohltemperierte Klavier*, mostra les següents particularitats: el subjecte inicial de la fuga està format per 14 notes, i 14 són també el nombre de compassos de la segona part de la fuga (cal contar a partir de la cadència en la menor del compàs 13). Així mateix, si contem totes les notes de la fuga (734) i hi afegim les del preludi (549), obtindrem el número 1283, això és, un mirall intern que mostra la correspondència numèrica amb la signatura de l'autor (2138), amb la inversió corresponent per parelles de les xifres: el 12 dóna lloc al 21, i el 38 al 83, de la mateixa manera que el 14 és equivalent al 41 pel que fa al simbolisme del nom de l'autor. Kasberger i Van Houten constaten a més les següents combinacions numèriques:

Il y a 24 entrées thématiques. Par la cadence, après 13 mesures, ces entrées sont divisées en un groupe de 10 et un autre de 14. On pourrait donc dire : à la mesure 14 commence un groupe de 14 mesures, dans lequel le thème de la fugue, composé de 14 notes dans sa forme initiale, revient 14 fois!<sup>121</sup>

El resultat d'aquesta recerca és tot un catàleg de figures numèriques corresponents al nombre de compassos i de notes de les obres, amb la seva consegüent interpretació en termes cristians, personals i fins i tot com a símbols rosa-creus. La utilitat i la significació d'una recerca d'aquest tipus és en qualsevol cas discutible, ja que si bé ens pot ajudar a contemplar l'obra de Bach des d'un altre punt de vista, com ara el

---

<sup>120</sup> Notem que en l'alfabet llatí, que tenia com a base el romà, no existia la J, ja que s'assimilava a la I. A la J per tant se li assigna la mateixa xifra que a la I, a la qual correspon el número 9.

<sup>121</sup> Vegeu KASBERGEN, Marinus; HOUTEN, Kees van. *Bach et le nombre*. Lieja: Mardaga, 1992, p. 19.

cabalístic, en què els autors semblen incidir, el cert és que l'aportació filològica i musicològica més substancial és força limitada.<sup>122</sup>

Deixem, però, de banda les possibilitats numèriques i cabalístiques de la immensa obra de Bach<sup>123</sup> i tornem a Messiaen: veurem de seguida que l'ús dels nombres en la seva obra es troba, en termes generals, més a prop de la tradicional associació de caràcter cultural —religiós en aquest cas— que de la ressonància personal a la manera de Berg. De fet, si situàvem la devoció que Messiaen sentia pels nombres més enllà de la simbologia que la teologia cristiana els ha atribuït, el resultat seria manifestament infundat, per no dir gairebé completament estèril pel que fa a l'objectiu i el sentit d'una recerca d'aquest tipus, aïllada del context de la persona i de l'obra. L'excepció la constitueixen les associacions amb la simbologia dels nombres dins la cultura hindú, afavorida en el cas de Messiaen per l'ús que féu en la seva obra de la rítmica hindú del període clàssic. Ara bé: les referències numèriques explícites dins aquest context cultural són tan precises en l'obra de Messiaen —sovint no es limiten més que als propis *deçî-tâlas*— que la generalització constituiria un clar error metodològic.<sup>124</sup> Pel que fa al coneixement dels nombres de Messiaen, a títol d'exemple podem fixar-nos en els nombrosos passatges del segon volum del *Traité*, ja que manifesten uns coneixements considerables pel que fa a la importància dels nombres a través de les fórmules més originals. Hi trobem esments dels palíndroms, dels quadrats «màgics», i fins i tot de la Càbala, de la qual Messiaen sembla tenir alguna noció. Tanmateix, si la funció del nombre en l'aspecte formal de l'obra de Messiaen té algun tipus de connexió amb la simbologia, aquesta no es desprèn del procés purament aritmètic o

---

<sup>122</sup> Pel que fa als treballs més contrastats en el terreny dels nombres dins l'obra de Bach, val la pena de destacar el de la musicòloga britànica Ruth Tatlow, que des del 2008 ha desenvolupat la seva recerca musicològica a la Universitat d'Estocolm. Vegeu TATLOW, Ruth. *Bach and the Riddle of the Number Alphabet*. Cambridge: Cambridge, 1991.

<sup>123</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, en una carta adreçada a Johann Nikolaus Forkel, amb data de 13 de gener de 1775, afirma amb certa rotunditat que el seu pare no era en cap cas amant de les qüestions matemàtiques: «Der seelige war, wie ich und alle eigentlichen *Musici* kein Liebhaber, von trockenem mathematischen Zeuge». Vegeu SCHULZE, Hans-Joachim (ed.). *Bach-Dokumente*. Vol III/803. Kassel: Bärenreiter, 1972, p. 288.

<sup>124</sup> Entre els estudis que més han tingut en compte la simbologia dels nombres en l'obra de Messiaen destaca el de la musicòloga alemanya Anne Liebe, que ha dedicat un estudi monogràfic recent a l'anàlisi de l'obra pianística de Messiaen des de la perspectiva dels nombres, les paraules i les tècniques instrumentals. Vegeu LIEBE, Anne. *Zahl, Wort und Spiel im Klavierwerk von Olivier Messiaen*. Hildesheim: Olms, 2014.

algebraic —addició, sostracció o correspondència alfabètica—,<sup>125</sup> sinó més aviat de l'emoció religiosa i d'una certa afinitat personal per singularitats excepcionals com ara els nombres primers. No es tracta tampoc d'un paper de la importància del qual depenguin la resta dels elements que determinen la forma, com és el cas d'algunes obres de l'ortodòxia serial en què observem l'aplicació de processos de combinatòria pura. Més aviat ens trobem aquí enfront d'una predilecció personal que deixa una petjada consistent en l'obra, una empremta que no és altra cosa que el testimoni d'una fe catòlica d'arrels profundes i conviccions granítiques. Les paraules d'Alain Louvier en les primeres pàgines del tercer volum del *Traité* confirmen aquesta idea:

La culture scientifique de Messiaen est étonnante ; la suite infinie des nombres premiers est sa langue maternelle ; il connaît les nombres atomiques et cite la table de Mendéleev (sic)... Mais devant cette intrusion de la Science, l'antidote surgit, sous forme de Poésie, ou d'invocation des textes sacrés qui parlent de l'infini, en transcendant nos pauvres calculs.<sup>126</sup>

La fascinació per l'infinit, per l'eternitat i el meravellós, tantes vegades esmentada per Messiaen, connecta amb la seva predilecció pels nombres primers:

Quand j'étais enfant, j'aimais déjà les nombres premiers, ces nombres qui, par le simple fait qu'ils ne sont pas divisibles en fractions égales, dégagent une force occulte (puisque vous savez que la divinité n'est pas divisible...)<sup>127</sup>

Dans l'infini des nombres, les nombres premiers sont aussi nombreux que les entiers, puisque les deux séries sont infinies. Pourtant, dans la série de 1 à l'infini, les nombres premiers n'occupent qu'une partie des places disponibles.<sup>128</sup>

---

<sup>125</sup> Una vegada més, l'excepció a aquest últim punt la constitueix l'obra *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (1969), per a orgue. En aquesta obra, Messiaen porta a terme un xifratge en què determinades notes es corresponen amb una lletra alfabètica, cosa que el conduí a parlar d'un *langage communicable*. El missatge que resulta de les correspondències entre notes i lletres correspon a determinades citacions de l'obra de sant Tomàs d'Aquino. Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*. París: Leduc, 1973, p. v. El musicòleg britànic Andrew Shenton ha realitzat un estudi de l'obra en clau semiòtica. Vegeu SHENTON, Andrew. *Messiaen's System of Signs*. Farnham: Ashgate, 2008, p. 83-111.

<sup>126</sup> MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. París: Leduc, 1996, p. 1.

<sup>127</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 118.

<sup>128</sup> MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. París: Leduc, 1996, p. 350.

D'altra banda, el treball rítmic, l'estudi aprofundit de la mètrica grega, i la rítmica hindú condueixen Messiaen devers la recerca de les divisions asimètriques, el misteri dels nombres primers i la seva «força oculta». El seu llenguatge rítmic és ric en distribucions irregulars i accentuacions que eviten els temps forts de la mètrica del compàs gràcies als valors afegits. En aquest context, els nombres primers no tan sols configuren una base sobre la qual Messiaen basteix alguns dels dissenys rítmics més originals, sinó que aporten en moltes ocasions la garantia d'un principi de coherència interna —com ara en el nombre de compassos d'una peça, o el de les notes d'una frase. Messiaen mateix confessa que el llenguatge rítmic d'obres com ara *La Nativité du Seigneur* (1935), o el *Quatuor pour la fin du temps*, escrites abans i durant la Segona Guerra Mundial, inclou en bona mesura un ús privilegiat dels nombres primers, que se situen al mateix nivell que altres procediments, com ara el valor afegit, les disminucions o les augmentacions rítmiques.<sup>129</sup> La indivisibilitat dels nombres primers, juntament amb els ritmes no retrogradables, connecta amb la referida «charme des impossibilités». Així, en el moviment inicial del *Quatuor pour la fin du temps*, titulat *Liturgie de Cristal*, Messiaen assigna al violoncel una melodia de cinc notes diferents. Són cinc negres, cinc harmònics escrits en *ppp* que produeixen una sonoritat extremament fràgil. En l'aspecte melòdic, trobem sempre aquestes notes en el mateix ordre. Aquesta seqüència melòdica es repeteix fins a vint-i-una vegades. Pel que fa al ritme, hi ha una seqüència formada per un ritme no retrogradable de divuit valors que es repeteix un total de nou vegades. Al mateix temps, trobem una cosa semblant en la part del piano. En aquest cas, el discurs musical està format per una seqüència de vint-i-nou acords diferents en *pp* que es repeteix un total de sis vegades —la sisena repetició del model no arriba a concloure la sèrie, ja que s'atura en l'acord número vint-i-tres. Paral·lelament, i també en la part del piano, des del punt de vista rítmic identifiquem alhora una altra seqüència, formada per disset valors, que es repeteix fins a nou vegades, a les quals Messiaen afegeix una última repetició incompleta. Ens estem referint als pedals rítmics, que escoltem gairebé sense percebre'ls, com si es tractés d'una improvisació. El musicòleg britànic Anthony Pople, autor d'una remarcable anàlisi del *Quatuor pour la fin du temps*, afegeix que

---

<sup>129</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 119.

Messiaen articula aquestes seqüències de manera que mai s'arriba a percebre la resolució dels pedals rítmic i harmònic del piano en relació amb els del violoncel:

He does this by making use of prime numbers vastly to elongate the cyclic processes in the cello and piano. [...] the indivisibility of prime numbers — which is what underlines this failure of the patterns to interlock except on a vast scale— is, along with the 'non'-retrogradable rhythms and the modes of 'limited' transposition, a further example of what Messiaen termed the 'charms of impossibilities'.<sup>130</sup>

El resultat d'aquest procediment de superposicions múltiples és sorprenent: sensació de fluïdesa rítmica i d'ubiquïtat tonal absoluta. No resulta, doncs, estrany que el musicòleg nord-americà Robert Fallon tractés fins i tot de trobar una connexió formal entre Dante i Messiaen, per més sorprenent que una recerca d'aquest tipus pugui semblar.<sup>131</sup>

Quant al simbolisme dels nombres, des de la teologia del cristianisme catòlic, no ens cal més que observar algunes de les principals associacions que la tradició ens ha llegat. La unitat en representació de Déu Pare: la llum, el foc que il·lumina la tenebra. El dos com a principi femení, el binomi terra-cel, la separació de la unitat —de les aigües del mar—, la unió amb Crist, o la creu. El tres com a símbol de la santíssima trinitat: el Pare, el Fill i l'Esperit Sant; el triangle, símbol alhora de la perfecció, de l'harmonia, de la resurrecció; o la Sagrada Família. El set i la seva relació amb la Creació, els àngels de l'Apocalipsi, els sagraments, els pecats capitals o les virtuts

<sup>130</sup> Vegeu POPE, Anthony. *Messiaen: Quatuor pour la fin du temps*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 25-26.

<sup>131</sup> Fallon assegura que Messiaen ha emprat algunes de les tècniques numèriques que feu servir Dante per estructurar la *Commedia*. El fet que l'estructura d'obres integrades per diversos moviments —com ara *Les corps glorieux*, el *Catalogue d'oiseaux*, els *Sept Haïkai*, o els *Éclairs sur l'au-delà.....*— respongui a un nombre primer, i que Messiaen n'agrupi els moviments formant una seqüència simètrica —per exemple, 3-1-3 en el cas dels set moviments dels *Sept Haïkai*—, en seria segons Fallon una de les proves. Així mateix, Fallon suggereix la indivisibilitat dels nombres primers i l'analogia que hom pot establir amb la indivisibilitat de Déu, d'una banda, i la semblança existent entre la *retrogradatio cruciformis* o *cruciata* i les permutacions simètriques de Messiaen, de l'altra, com a prova inconfusible d'aquesta relació. Vegeu FALLON, Robert. «Dante as Guide to Messiaen's Gothic Spirituality». Dins SHENTON, Andrew (ed.). *Messiaen the Theologian*. Farnham: Ashgate, 2010, p. 127-144. Per bé que les recerques de Fallon ens semblen assenyades, no hem trobat cap esment especial de l'obra de Dante en el *Traité*. Si és cert que Messiaen coneixia els procediments formals de Dante, és una cosa que ignorem i que no hem pogut confirmar amb certesa. És per això que no podem parlar d'altra cosa, en el cas de la recerca de Fallon, que d'una especulació. Una especulació ben girada, certament.

cardinals. La musicòloga alemanya Siglind Bruhn també ha parlat del simbolisme dels nombres en l'obra de Messiaen, atribuint una ambigüitat evident a la significació del set i l'ús que Messiaen en fa.<sup>132</sup> En efecte, tot i que el simbolisme religiós és conegut, el que porta Messiaen a emprar els nombres d'una manera determinada en cada obra és la seva relació directa amb la interpretació de les escriptures. Tal com ja avançàvem més amunt, unes vegades es tracta del nombre de moviments d'una obra, o del total de compassos de la peça; en altres ocasions, en canvi, fa referència a les vegades que una frase o un acord és repetit, o bé als valors d'una sèrie o d'una seqüència rítmica. No descartem tampoc altres tipus de ressonàncies pertanyents a l'àmbit personal, íntim o familiar, per bé que en aquest cas entrem de ple en el terreny de l'especulació. De tota manera, l'especulació mancaria de fonament, ja que les dades que la possibilitarien han romàs parcialment o completament inconegudes. El fet d'estudiar-ho no provocaria res més que especulacions i hipòtesis de dubtosa confirmació. Som de l'opinió que cal limitar la interpretació d'aquestes associacions al context que el pensament de Messiaen ens ofereix. Les fonts primàries de què disposem —els escrits, teòrics i testimonials, les conferències transcrites o les entrevistes— en donen una mostra més que suficient per a operar dins un marc racional.

En última instància, si pensem en casos d'escriptura a dotze parts vocals, o en la presència d'acords amb el total cromàtic de dotze semitons, trobarem també dos exemples evidents en què apareixen nombres la simbologia dels quals pot confirmar el sentiment o la idea que la tradició i la teologia els han assignat. Tot depèn del context musical, i de l'embolcall literari, segons el cas. Com que les referències religioses són sovint explícites en l'obra de Messiaen —i, no cal dir-ho, sobretot en el *Saint François d'Assise*—, podem assajar d'oferir una lectura possible pel que fa a aquestes relacions

<sup>132</sup> «Im zentralen Teil des Berichtes stehen sieben Mahnschreiben an die Gemeinden Kleinasiens sieben Visionen gegenüber. Drei der sieben Visionen sind jeweils selbst siebenteilig: sieben Siegel umschliessen das Gottes Plan enthaltende Buch und setzen die Gesamtheit der vom Menschen verschuldeten Katastrophen in Gang; sieben Posaunenstöße zerstören ein Drittel allen Lebens auf der Erde und enthalten alle Facetten eines göttlichen Aufrufs zur Reue; und sieben Schalen des göttlichen Zorns, gefüllt mit verheerenden Strafen, werden über die Menschheit ausgegossen. Doch nicht nur Mahnungen und Plagen kommen in Siebenergruppen; auch hier gilt die Zahl gleichermassen für das Gute und das Böse, für das Konkrete und das Symbolische. Die Offenbarung erwähnt siebenfache Verherrlichungen: Gott wird gerühmt mit 'Lob und Herrlichkeit, Weisheit und Dank, Ehre und Macht und Stärke' [...]. Messiaen nützt diese Zweideutigkeit der Zahl 7 [...]». Vegeu BRUHN, Siglind. *Messiaens 'Summa theologica'. Musikalische Spurensuche mit Thomas von Aquin in 'La Transfiguration', 'Méditations' und 'Saint François d'Assise'*. Waldkirch: Gorz, 2008, p. 51.

sense por d'incórrer en una sobreinterpretació. Més endavant, en el tercer capítol, presentarem exemples d'aquest tipus en el marc de l'òpera. Veurem així la manera com Messiaen emprà els nombres, amb l'objectiu de palesar una simbologia particular associada al context de la teologia catòlica.





## Capítol 2

# La construcció d'un relat: les Escenes Franciscanes

### 2.1. Sant Francesc d'Assís segons Messiaen: el camí devers la gràcia

La gènesi de les més de quatre hores de música i paraula del *Saint François d'Assise* comença el 1971. Tanmateix, l'obra que avui coneixem no es comença a materialitzar fins al 1975, data en què Messiaen escomet finalment els plans d'escriptura de la partitura. El suís Rolf Lieberman, que aleshores dirigia l'Òpera de París, havia demanat una òpera a Messiaen en diverses ocasions. Tot i la insistència de Lieberman, Messiaen no assumí la petició fins a l'octubre del 1971. L'acceptació tingué lloc en el transcurs d'un sopar amb Lieberman i el President de la República, Georges Pompidou. Messiaen acceptava llavors definitivament la comanda, i donava la seva paraula amb Pompidou com a testimoni de l'acceptació. En aquest moment precís el procés musical es posa en marxa. Fou un procés interromput, com més endavant veurem, ja que la comanda oficial no es va signar fins al 1976. Malgrat tot, la redacció del llibret,<sup>1</sup> la composició de la música i l'orquestració van mantenir ocupat el compositor durant vuit anys, des del 1975 fins al 1983, un llarg període de treball que finalment donava lloc a l'obra que resumeix millor que cap altra el llenguatge de

---

<sup>1</sup> Els musicòlegs Peter Hill i Nigel Simeone van tenir accés als documents privats de Messiaen després de la seva mort, gràcies a la col·laboració de la seva vídua Yvonne Loriód-Messiaen. Les seves recerques mostren que el 1971 Messiaen ja treballava a estones en el disseny d'un projecte d'òpera sobre la temàtica de sant Francesc, en el pla del qual figuraven anotades cinc escenes: «1. La joie parfaite; 2.- La Règle et les vertus; 3.- Le Prêche aux oiseaux; 4.- L'Ange au violon et les Stigmates; 5.- Le Cantique et la mort». Vegeu HILL, Peter; SIMEONE Nigel. *Messiaen*. New Haven: Yale University Press, 2005, p. 304-305.

Messiaen: el *Saint François d'Assise*?<sup>2</sup> Articulades en tres actes, amb els respectius descansos després del primer i del segon acte, aquestes *Scènes Franciscaines* —així s'hi refereix Messiaen— contenen un total de vuit *tableaux*. Messiaen designa amb aquest nom les diverses escenes de l'obra, un mot que podem traduir per «quadres», com si es tractés de frescos pictòrics que retraten moments concrets de la vida de sant Francesc. La successió d'aquestes escenes no segueix una línia temporal concreta, històrica o fictícia. Com més endavant demostrarem, aquest seguit de retaules serveix al compositor per palesar un estat progressivament més avançat en el camí que mena Francesc, el protagonista de l'obra, devers la santedat. És per això que, en l'aspecte temporal, Messiaen no té en compte el fet que algunes de les escenes van tenir lloc històricament en un altre ordre, sensiblement diferent. No rau aquí la importància d'aquesta successió precisa i fins a cert punt calculada. Cada escena presenta una situació, que culmina amb un clímax facilitat per un miracle o un esdeveniment que reflecteix un aspecte concret d'allò que Messiaen anomena «le merveilleux». És aquesta graduació progressiva, ascendent, el que permet a Messiaen de presentar el sant, des d'un punt de vista espiritual, sempre des d'una nova perspectiva, cada vegada més elevada.

Els esdeveniments que tenen lloc en les tres escenes del primer acte ens mostren el gran pas inicial de Francesc, un pas posterior històricament al de la seva conversió, i amb el qual s'inicia el relat de Messiaen, la seva personal hagiografia del pobrissó d'Assís. En la primera escena, la por a la mort que demostra fra Lleó repetidament condueix Francesc a explicar-nos que la perfecta alegria es troba en l'acceptació de la creu: Francesc comprèn la santedat, però tan sols es tracta de la verbalització d'una idea. Amb el cant de les laudes, la segona escena presenta una jornada d'oració conventual, en què sant Francesc confessa a Déu l'horror que sent pels leprosos i li demana poder-los estimar. Francesc sap que ha de dur a terme aquest pas per seguir a Crist com a exemple i model de vida. L'aparició de l'àngel en la tercera escena és la prova del primer miracle a què assistim: el guariment del leprós mitjançant el bes de

---

<sup>2</sup> En el següent capítol aprofundirem en la qüestió del procés compositiu del *Saint François d'Assise*, els temps que va seguir la seva gestació, i també el fet que, tot i que la comanda, acceptada el 1972 per un total de cent mil francs, preveia l'estrena de l'obra l'any 1975 —any en què se celebrava el centenari del Palais Garnier—, la signatura definitiva del contracte no es va dur a terme fins a l'abril del 1976. Si això no fos prou, l'estrena de l'obra es va haver d'ajornar finalment fins al 1983.

Francesc confirma un primer pas cap a la santedat i clou alhora el primer acte d'una manera extremament bella, tant des del punt de vista narratiu com des del musical.

En la conferència que Messiaen fa el 12 de novembre de 1985 a Kyoto, ens explica que al llarg d'aquest primer acte, progressivament, «François comprend ce qu'est la sainteté» en la primera escena; en la segona «François désire la sainteté»; i finalment, en la tercera, es produeix un doble miracle: «le lépreux est guéri et François devient saint François».<sup>3</sup> Aquests mots del compositor resumeixen la perfecció del procés que s'escenifica en aquest primer acte: un procés ascendent; una anàlisi, en definitiva, que converteix Francesc en sant Francesc. És potser per això que des del punt de vista estructural Messiaen considera la tercera escena com «le moment décisif, [...] le tableau clef»,<sup>4</sup> un dels punts àlgids, que culmina amb un esplèndid coral, en què el cor entona una citació de l'Evangeli segons Lluc: «A ceux qui ont beaucoup aimé, tout est pardonné !».<sup>5</sup>

El segon acte reuneix les escenes quarta, cinquena i sisena, i presenta al seu torn un nou estadi en l'ascens progressiu de Francesc. En la quarta escena, l'aparició de l'àngel i la pregunta sobre la predestinació que formula als frares serveix per qüestionar l'essència de la seva fe i mostra alhora una visió de fra Bernat i fra Elies que s'adiu tothora amb la de les *Fioretti*, de les quals parlarem més endavant a bastament. L'aparició posterior de l'àngel a Francesc, que el reconeix «parce qu'il est devenu saint»,<sup>6</sup> i les notes que l'àngel emet amb la viola en la cinquena escena, il·luminen l'esperit del sant, que en la sisena escena du a terme la seva coneguda prèdica als ocells. Es tracta d'un nou estadi, en què s'esdevé un altre miracle a diversos nivells. D'una banda, la música de l'àngel, «musique de l'invisible [...] qui suspend la vie aux échelles du ciel»,<sup>7</sup> permet al sant de comprendre «les secrets de la Gloire».<sup>8</sup> De l'altra, els ocells escolten la prèdica del sant i, en acabat, marxen tots «vers l'Orient, vers

<sup>3</sup> MESSIAEN, Olivier. *Conférence de Kyoto*. París: Leduc, 1988, p. 16-17.

<sup>4</sup> SAMUEL, Claude. *Permanences d'Olivier Messiaen. Dialogues et commentaires*. París: Actes Sud, 1999, p. 362.

<sup>5</sup> MESSIAEN, Olivier. *Saint François d'Assise. Acte I, 3<sup>e</sup> Tableau: Le baiser au Lépreux*. París: Leduc, 1988, p. 174-176.

<sup>6</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 362.

<sup>7</sup> MESSIAEN, Olivier. *Saint François d'Assise. Acte II, 5<sup>e</sup> Tableau: L'Ange musicien*. París: Leduc, 1992, p. 106-109.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 102-103.

l'Occident, vers le Midi, vers l'Aquilon»<sup>9</sup> això és, dibuixant la forma de la creu, la qual cosa confirma la importància d'aquesta, ja que és en la creu on es troba la glòria, la perfecta alegria.

En la conferència de Kyoto, Messiaen descriu així les escenes del segon acte:

L'Ange apparaît familièrement au milieu des hommes, comme un beau papillon énigmatique, et ceux-ci ne le reconnaissent pas. [...] L'Ange apparaît à saint François (qui le reconnaît tout de suite), et il joue un solo de viole d'une telle suavité que saint François s'évanouit. [...] Saint François, initié aux mystères célestes par la musique de l'Ange, comprend le langage des oiseaux et parle avec eux.<sup>10</sup>

L'estadi definitiu de la santedat és atès al llarg del tercer i últim acte: en la setena escena sant Francesc rep els estigmes sagrats i en la vuitena té lloc la seva mort i la posterior resurrecció, que el cor canta en la intervenció final, una mena de coral de la glòria: «il ressuscite, il ressuscite de la Force, de la Gloire, de la Joie» (VIII.160). Messiaen fa seguir el miracle dels estigmes, que segons ell «sur le plan dramatique, [...] est le plus important de toute l'œuvre»,<sup>11</sup> per un altre miracle final que situa el sant de manera definitiva en la glòria de Déu: la resurrecció, la nova vida, estadi final de la gràcia divina atesa pel sant en el seu camí espiritual. L'obra acaba d'aquesta manera mostrant-nos la grandesa del pobrissó i la seva semblança absoluta amb Crist, amb el qual comparteix aquí la passió dels estigmes, la mort i la resurrecció. És el punt d'arribada d'un itinerari espiritual ascendent, produït al llarg de vuit escenes aparentment inconnexes però amb un nexa comú: la progressió de la gràcia en Francesc, confirmada per les paraules del compositor: «Au départ, il est François. Puis, petit à petit, il devient saint François, et même super-saint François».<sup>12</sup>

Messiaen estructura en vuit escenes aquesta anàlisi espiritual. Podria haver inclòs altres esdeveniments, tal com ell mateix reconeixeria més tard, altres «quadres», altres escenes de la vida del sant com qualsevol de les que va pintar Giotto, però en canvi

<sup>9</sup> MESSIAEN, Olivier. *Saint François d'Assise. Acte II, 6<sup>e</sup> Tableau: Le prêche aux oiseaux*. París: Leduc, 1989, p. 324-325.

<sup>10</sup> MESSIAEN, Olivier. *Conférence de Kyoto*. París: Leduc, 1988, p. 17.

<sup>11</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 399.

<sup>12</sup> MESSIAEN, Olivier. *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. París: P. Belford, 1986, p. 214.

n'escull només vuit. Si mirem enrere, vuit és el nombre dels moviments d'una obra que Messiaen havia escrit a 33 anys, en un moment decisiu de la seva vida, quan es trobava empresonat el 1940 al camp de presoners o *Stalag VIII A*, a Görlitz (Baixa Silèsia). Ens referim al mític *Quatuor pour la fin du temps*.<sup>13</sup> En el prefaci de la partitura, l'autor explica la raó d'aquest nombre de moviments:

Sept est le nombre parfait, la création sanctifiée par le sabbat divin ; le sept de ce repos se prolonge dans l'éternité et devient le huit de la lumière indéfectible, de l'inaltérable paix.<sup>14</sup>

El vuit és, en efecte, un nombre carregat de simbolisme escatològic en la cultura cristiana medieval, en què representa el més enllà, la resurrecció, l'eternitat. Si el set és el número de la creació, el vuit l'ultrapassa i representa d'aquesta manera el que és fora del temps.<sup>15</sup> Messiaen torna, doncs, a estructurar en vuit moviments una obra de gran magnitud i significació, el seu *Saint François d'Assise*, i fins a cert punt participa del gran simbolisme dels patrons numèrics que sovint trobem en la composició dels textos medievals. Ens referim al que Ernst Robert Curtius anomena *Zahlenkomposition*.<sup>16</sup> El simbolisme, ja fos numèric, pictòric, arquitectònic, musical o d'altre tipus, no era tan sols un mode d'expressió efectiu per a l'home medieval, sinó també una clau de comprensió a través de la qual llegir la realitat i el món de les idees. La creença en un univers regit per un ordre continu, per aquella harmonia de les esferes teoritzada per Pitàgores, es reflectia en l'extrema importància simbòlica dels nombres, últims garants de l'ordre còsmic. Messiaen confia així a l'eternitat del vuit el

---

<sup>13</sup> MESSIAEN, Olivier. *Quatuor pour la fin du temps, pour clarinette en si bémol, violon, violoncelle et piano*. París: Durand, 1942.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. i.

<sup>15</sup> No hi ha una convenció exclusiva respecte a la simbologia del número. Tal com apunta el filòleg nord-americà Russell Peck, la simbologia del vuit és força variada, i inclou diverses referències. «Eight [...], since it is the first number beyond 7, must imply a return to unity, a new beginning, a sign of regeneration and rebirth as in baptism (n.b., the octagonal font), the New Jerusalem (8th age), Easter (*dies octavus*), and Pentecost (a week of weeks and another *dies octavus*: 7 x 7 + 1)». Vegeu PECK, Russell A. «Number as Cosmic Language». Dins ECKHARDT, Caroline (ed.). *Essays in the Numerical Criticism of Medieval Literature*. Londres: Associated University Press, 1980, p. 18.

<sup>16</sup> Vegeu CURTIUS, Ernst Robert. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Vol. 2. Berna: Francke, 1948, p. 491-498. Cal fer especial esment també de l'estudi pioner del filòleg americà Vincent Hopper, citat en el primer capítol. Vegeu HOPPER, Vincent Foster. *Medieval Number Symbolism: Its Sources, Meaning and Influence on Thought and Expression*. Nova York: Columbia University Press, 1938.

simbolisme de les escenes de l'obra. Ho fa mitjançant set personatges solistes: sant Francesc, fra Lleó, fra Bernat, fra Elies, fra Masseu, l'àngel i el leprós. Dos personatges més, fra Silvestre i fra Rufí, s'afegeixen al gros dels frares solistes i el cor. En total, per tant, en són nou. Ara bé, com més endavant comprovarem, les intervencions d'aquests dos últims frares són purament testimonials.

Podem, doncs, afirmar que són realment set els protagonistes de l'obra. De sant Francesc, protagonista indiscutible i personatge principal, parlarem amb profusió de detalls al llarg de les següents pàgines. Pel que fa a la resta de framenors que acompanyen el sant en el seu viatge espiritual, el primer de tots i el més proper al sant és fra Lleó (baríton), de qui Messiaen ja ens ofereix un retrat en l'escena inicial. La lliçó de Francesc sobre la naturalesa de la perfecta alegria està dirigida a ell i a la seva por a la mort. Com diu Messiaen, «l'idée de la mort est lancinante chez Frère Léon».<sup>17</sup> Francesc l'anomena sovint «petite brebis», que podem traduir per «ovelleta». Fra Lleó fou un dels primers seguidors del sant i en les *Fioretti* se'l descriu com un frare pur i innocent.<sup>18</sup> Com que Lleó havia estat ordenat sacerdot, es convertí aviat en el confessor de Francesc, a qui acompanyava sovint. Messiaen li confia una tasca que subratlla la seva importància: ell és el primer que intervé en l'obra i serà ell qui pronunciarà les darreres paraules de comiat després de la mort del sant en l'escena final (VIII.159), abans del coral que clou l'òpera.

Quant a Fra Elies (tenor) i fra Bernat (baix), tots dos queden retratats en la quarta escena, en què l'àngel se'ls apareix i els interroga. El caràcter de fra Elies, irat i superb, es correspon també amb la imatge que d'ell se'ns ofereix en el capítol IV de les *Fioretti*, i contrasta al seu torn amb la noblesa i la humilitat de fra Bernat. Històricament, fra Elies s'oposà a l'estricta observació de la regla que exigien els franciscans anomenats *spirituali*, dels quals parlarem en les següents pàgines. Aquests consideraven que Elies havia conduït l'orde per un camí allunyat de la pobresa predicada pel sant. Pel que sembla, la seva preocupació tenia més a veure amb tasques

---

<sup>17</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 367.

<sup>18</sup> Trobem aquestes descripcions, per exemple, en el relat que es recull en el capítol IX de les *Fioretti*, titulat «Com sant Francesc i fra Lleó varen resar matines sense breviari». Vegeu *Floretes de Sant Francesc d'Assís*. Traducció catalana i notes de Francesc Gamissans. Barcelona: La Formiga d'Or/Les Fonts Franciscanes, 1997, p. 42-44.

intel·lectuals: el fra Elies de Messiaen és el vicari de l'orde.<sup>19</sup> Està massa ocupat i no pot perdre el seu temps atenent les preguntes d'un àngel que arriba al convent sota l'aparença d'un jove pelegrí apressat. Vegem com s'expressa Messiaen sobre fra Elies:

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.<sup>20</sup>

Frère Elie, le dissident, celui qui voulait de belles églises, de belles bibliothèques et de bons repas [...]<sup>21</sup>

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.<sup>22</sup>

Messiaen sembla alinear-se de manera clara i fefaent amb la crítica a fra Elies atribuïda tradicionalment als *spirituali*: «les franciscans, les purs, l'ont tourné en ridicule dans un chapitre des *Fioretti* dont je me suis inspiré».<sup>23</sup> A més a més, Messiaen compara l'actitud de fra Elies en l'òpera, el seu refús a l'atenció que demana l'àngel, amb el Gurnemanz del *Parsifal* de Wagner. El caràcter superb de fra Elies que mostren les *Fioretti* contrasta, també en l'òpera, amb la dolçor de fra Bernat, força estimat pels *spirituali*, i històricament considerat com el primer deixeble de Francesc.

Malgrat les nombroses descripcions i esdeveniments que fra Silvestre i fra Ruffi protagonitzen en les *Fioretti*, el seu paper en l'obra de Messiaen és significativament menor: es limita a les escenes segona i vuitena, en què s'afegeixen a la resta de frares per cantar els salms. Tots dos tenen tessitura de baix. A causa del seu paper simbòlic i

---

<sup>19</sup> El 1220, com a conseqüència de les seves nombroses absències, Francesc atorgà la direcció de l'orde a Pietro Cattani. L'any següent, per causa de la mort d'aquest, fra Elies ocupà el càrrec de Vicari General, que mantingué fins a la mort de Francesc. Giovanni Parenti fou aleshores elegit com a Ministre General de l'orde, ocupant el càrrec entre el 1227 i el 1232. Després de diverses temptatives, fra Elies va succeir Parenti en el càrrec fins al 1239. Fou una època d'especial conflicte, marcada sobretot per la construcció de la basílica de sant Francesc a Assís —organitzada sota les ordres de fra Elies el 1228—, en què es van dipositar les relíquies del sant.

<sup>20</sup> SAMUEL, Claude. *Permanences d'Olivier Messiaen. Dialogues et commentaires*. París: Actes Sud, 1999, p. 354-355.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 355.

purament testimonial, Messiaen indica que «on peut les choisir parmi les basses du chœur».<sup>24</sup> No ocorre el mateix amb fra Masseu (tenor), que a més d'aparèixer com a porter del convent en la quarta escena, té un paper sensiblement important en la sisena, ja que estableix un diàleg amb Francesc quan aquest es disposa a realitzar la prèdica als ocells. Per a Messiaen es tracta del frare «le plus naïf et les plus innocent du couvent».<sup>25</sup> En el capítol X de les *Fioretti* se'l descriu com un «home de gran santedat i discreció i gràcia en parlar de Déu».<sup>26</sup>

Per la seva part, l'àngel (soprano) i el leprós (tenor) semblen representar dos pols oposats, que finalment esdevenen una unitat en l'escena final, on apareixen junts en el regne celestial. El leprós de Messiaen és «horrible et repoussant» i està «couvert de taches de sang et de pustules».<sup>27</sup> Situat dins «une salle basse dans la léproserie», la violència del seu caràcter també s'adiu amb el retrat que ens n'ofereix el capítol XXV de les *Fioretti*, on és descrit com «tan impatient, tan insupportable i tan entossudit que tothom creia [...] que estava posseït pel dimoni».<sup>28</sup> La catàbasi representada per aquest personatge —el leprós pertany aquí a un món baix, obscur i anorreat pel pecat, la malaltia, la lletjor i la blasfèmia a què el porta el patiment—, contrasta amb la llum, la bellesa i la condició celestial de l'àngel, que fa la seva aparició inicial en la tercera escena, i protagonitza amb Francesc la quarta i la cinquena.

La presència dels àngels en l'obra de Messiaen no és pas casual: des del sisè moviment de les nou meditacions per a orgue de *La Nativité du Seigneur* (1935) —titulat *Les Anges*—, fins al sisè dels *Éclairs sur l'au-delà...* (1991) —titulat *Les sept Anges aux sept trompettes*—, les referències als àngels són constants. Els àngels de l'Apocalipsi de sant Joan han estat per a Messiaen d'una gran importància, sobretot aquell àngel «puissant et lumineux» que anuncia la fi del temps (Ap 10, 1-7), per al qual Messiaen escrigué la *Vocalise* del seu *Quatuor pour la fin du temps* (1941) i que el

---

<sup>24</sup> MESSIAEN, Olivier. *Saint François d'Assise. Acte I, 2<sup>e</sup> Tableau: Les Laudes*. París: Leduc, 1991, p. iii.

<sup>25</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 380.

<sup>26</sup> *Floretes de Sant Francesc d'Assís*. Traducció catalana i notes de Francesc Gamissans. Barcelona: La Formiga d'Or/Les Fonts Franciscanes, 1997, p. 44.

<sup>27</sup> MESSIAEN, Olivier. *Saint François d'Assise. Acte I, 3<sup>e</sup> Tableau: Le Baiser au Lépreux*. París: Leduc, 1991, p. iii.

<sup>28</sup> *Floretes de Sant Francesc d'Assís, Op. cit.*, p. 79.



compositor considera com «le personnage principal dans ma vie».<sup>29</sup> Més endavant, en el següent capítol, descobrirem la caracterització temàtica de tots aquests personatges, a la qual cal afegir un cant d'ocell particular que acompanya fidelment les seves intervencions.

Convé destacar, però, una absència significativa. Si deixem de banda el paper de soprano que Messiaen atorga a l'àngel, un ésser celestial, observarem que no hi ha cap presència femenina en aquest immens retaule. Ni santa Clara, ni tan sols la tan estimada dama Pobresa, el gran valor espiritual amb què Francesc s'identificava. Destacada pels seus biògrafs, la *Domina Paupertas*<sup>30</sup> representà en la vida de Francesc l'ideal de la sensibilitat que tot cavaller cortesà tenia en aquella època: la identificació, l'amor i el desig d'unió amb la dama generen el que Jacques Le Goff qualifica de «mística de la pobresa».<sup>31</sup> L'historiador francès arriba fins i tot a suggerir que la raó de la modernitat de Francesc estaria probablement justificada pel fet d'haver introduït aquest ideal cavalleresc en el cristianisme.<sup>32</sup> En la *Legenda Maior*, sant Bonaventura recorda que la pobresa era per a Francesc «mare, esposa, dama».<sup>33</sup> Tanmateix, la pobresa es manifesta en el *Saint François* de múltiples maneres. D'una banda, ho fa en els mitjans que fa servir Messiaen per establir l'acció dramàtica, d'una austeritat i una senzillesa rara en el model operístic del seu temps, i de l'altra, en l'absència d'una obertura inicial, d'interludis, d'intervencions simfòniques ostentoses, d'àries virtuoses i recitatius vocals. Són absències totes que no desllueixen en absolut el dramatisme contingut i calculat que l'obra desplega en l'aspecte teatral. Així mateix, els papers vocals estan inspirats d'una prosòdia que recorda el dibuix neumàtic propi dels intervals melòdics en el cant gregorià, símbol de la més gran austeritat en una obra pensada per als escenaris operístics de la modernitat musical.

---

<sup>29</sup> MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Vol. 7. París: Leduc, 2002, p. 98.

<sup>30</sup> «Pro meis divitiis, pro mea domina, paupertatem elegi, et ecce relucet magis in isto» (2 Cel 84). Vegeu CELANO, Tommaso da. *S. Francisci Assisiensis: Vita et Miracula. Hanc editionem novam ad fidem Mss. recensuit P. Eduardus Alenconiensis*. Roma: Desclée, Lefebvre et Soc., 1906, p. 234.

<sup>31</sup> LE GOFF, Jacques. *Saint François d'Assise*. París: Gallimard, 1999, p. 96.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>33</sup> «Verus pauperitatis amator; quam modo matrem, modo sposam, modo dominam» (LM 6 - 2). Vegeu BONAVENTURA, Sant. *Legendae duae de vita S. Francisci seraphici*. Quaracchi: Ex. Typographica Eiusdem Collegii, 1898, p. 58.

Messiaen situa el seu immens fresc franciscà a la Itàlia del segle XIII.<sup>34</sup> Tot indica que es tracta del moment històric en què Francesc funda l'orde franciscà, un període marcat per profunds canvis de tipus demogràfic, social i econòmic. La profusió de detalls que l'autor afegeix al llibret en relació amb els vestits dels personatges i amb el seu aspecte físic ho confirma: en l'escena inicial, Messiaen presenta el sant amb l'hàbit negre franciscà, amb «une corde en guise de ceinture» i la caputxa, que li «pend en pointe dans le dos».<sup>35</sup> Les escenes quarta, cinquena i setena —corresponents a la visita de l'àngel al convent, l'aparició de l'àngel músic a Francesc i als estigmes, respectivament— tenen lloc a la muntanya de La Verna. Situada en la província actual d'Arezzo, aquesta serra santa, envoltada de rocams i cingles, supera els mil metres d'altura sobre el nivell del mar. És un dels punts més alts dels Apenins. Lloc estimat per Francesc, «molt apropiat per a l'oració i la contemplació»,<sup>36</sup> les vistes que s'albiren des del seu cim permeten d'entreveure les grans valls d'aquesta comarca. És a la muntanya de La Verna, en «une caverne sous un surplomb»,<sup>37</sup> on Messiaen situa l'escena dels estigmes, de nit, abans de fer-se clar, tal com es recull en la tercera *Consideració sobre els estigmes*. La prèdica als ocells de la sisena escena té lloc a prop de l'ermitori de la muntanya de Subasio, a l'espai natural que els franciscans anomenaven *Carceri*. En el capítol XVI de les *Fioretti*, la prèdica s'esdevé «en un lloc entre Cannara i Bevagno».<sup>38</sup> Messiaen sap que els historiadors no estan d'acord quant a l'emplaçament d'aquest fet: «Les uns le situent à Pian d'Arca, près de Bevagna [...]. D'autres indiquent les *Carceri*».<sup>39</sup> És per aquesta darrera opció que el compositor es decanta finalment, per la senzilla raó que «le lieu est plus beau, avec les chênes verts, les oliviers, les cyprès, les grottes [...]».<sup>40</sup> Tenim d'aquesta manera dos dels llocs principals on es desenvolupà l'activitat de Francesc en l'obra: d'una banda, la

---

<sup>34</sup> MESSIAEN, Olivier. *Saint François d'Assise. Acte I, 1<sup>er</sup> Tableau: La Croix*. París: Leduc, 1991, p. vii.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. xi.

<sup>36</sup> *Floretes de Sant Francesc d'Assís, Op. cit.*, p. 179.

<sup>37</sup> MESSIAEN, Olivier. *Saint François d'Assise. Acte III, 7<sup>e</sup> Tableau: Les Stigmates*. París: Leduc, 1990, p. vii.

<sup>38</sup> *Floretes de Sant Francesc d'Assís, Op. cit.*, p. 59.

<sup>39</sup> SAMUEL, Claude. *Permanences d'Olivier Messiaen. Dialogues et commentaires*. París: Actes Sud, 1999, p. 393.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 393.

muntanya de La Verna, i de l'altra, les *Carceri*. Però deixem que sigui Messiaen qui ens descrigui els llocs amb més detall:

*Carceri* signifie «prisons», mais il s'agit de grottes où était installé le couvent. Quant à La Verna, ce n'est pas une montagne mais plutôt une colline élevée qu'un grand seigneur avait donnée à saint François afin qu'il y installe, avec ses frères, une retraite plus solitaire qu'aux *Carceri*.<sup>41</sup>

En efecte, la primera *Consideració sobre els estigmes* relata com el senyor Orlando de Chiusi, un noble de la Toscana que sentia una gran devoció per Francesc, li va oferir el 1224 la muntanya de La Verna, «deshabitada i amb bosc espès», per a la salvació de la seva ànima.<sup>42</sup>

A aquests dos indrets afegirem la Porciúncula, en què té lloc l'escena final, *La mort et la Nouvelle Vie*. «Porciúncula» és el nom amb què es coneix la petita església de Santa Maria degli Angeli, restaurada per sant Francesc, i també anomenada Santa Maria de la Porciúncula. La Porciúncula fou el centre de reunió de l'orde en els seus primers anys, i també el lloc on Francesc demanà anar a descansar quan la seva malaltia es va agreujar i sentia que la mort era ja propera. L'església de la Porciúncula, extremament modesta, es convertí després de la mort del sant en un centre de pelegrinatge per a tots els devots del sant que buscaven la salvació.

Si exceptuem la tercera escena, pel que fa al primer acte, Messiaen no especifica cap indret geogràfic concret, com ho fa en la resta d'escenes. El diàleg inicial entre fra Lleó i Francesc s'esdevé en un camí, en el decurs d'un viatge. El capítol VIII de les *Fioretti* situa aquesta escena «en ple hivern», quan Francesc i fra Lleó anaven «de Perusa a Santa Maria degli Angeli».<sup>43</sup> La segona escena, *Les Laudes*, està situada «à l'intérieur d'une petite église de cloître, assez sombre, avec tres voûtes successives». S'hi representa una mostra de la vida d'oració que porten els frares dins del convent. Pot tractar-se perfectament de la Porciúncula, per la condició de petita, però res no ho confirma ni tampoc no ho desmenteix, ja que el compositor no hi indica cap altra cosa. L'episodi del leprós de la tercera escena té lloc «près d'Assise, à l'hôpital Saint

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 380.

<sup>42</sup> *Floretes de Sant Francesc d'Assís, Op. cit.*, p. 179.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 39.

Sauveur des Murs». La lepra era un mal comú en la Itàlia medieval, i a prop d'Assís hi havia diverses leproseries: San Lazzaro d'Arce, l'hospital de Fontanelle, el de Selvagrossa, i el d'Acquaviva, entre d'altres. Messiaen situa l'escena en la leproseria de San Salvatore delle Pareti, un indret que es trobava entre Rivortorto i Santa Maria degli Angeli. Els habitants d'Assís s'hi referien com al «Pallereto». Es tracta del lloc on avui hi ha la Casa Gualdi, a què molts anomenaven «l'Ospizio» a causa de l'antiga leproseria.

D'altra banda, pel que fa a l'aspecte narratiu, l'anàlisi temàtica del llibret ens porta a delimitar diversos eixos temàtics, que després contrastarem amb l'aparell musical de l'obra, quan ens ocupem de l'anàlisi del contingut musical per comprovar si aquests temes es corresponen amb uns determinats temes musicals de manera contínua i coherent. A la llum de les fonts literàries ens serà més fàcil delimitar posteriorment l'abast exacte de la relació entre el text i la música. No obstant això, i amb la guia del llibret, podem parlar ja de l'existència de determinats eixos narratius al voltant dels quals Messiaen basteix el seu relat.

Un primer eix narratiu està constituït al voltant del tema que hem anomenat **tema de la gràcia**. Tant l'àngel com el leprós són personatges fonamentals en el relat, que permeten a Francesc de progressar en el seu camí espiritual devers la santedat. Francesc ateny la gràcia en un primer estadi amb el bes al leprós que clou el primer acte. Com ja hem apuntat abans, Messiaen subratlla el fet que el miracle de la superació de si mateix, de l'horror que sent pels leprosos, permet a Francesc d'esdevenir sant Francesc. Posteriorment, en la quarta escena, la visita de l'àngel al convent motiva un comentari previ de l'autor recollit en el prefaci de la partitura: «La grâce aussi se remarque à peine, et ses résultats sont formidables».<sup>44</sup> En el moment en què l'àngel pica a la porta del convent, Messiaen fa sonar un acord en *ff* amb el mateix tipus de ritme que escoltem en la dansa d'alegria a què es lliura el leprós al final de la tercera escena, en descobrir que el bes de Francesc l'ha guarit. «Cette danse de joie [...] exprime surtout l'augmentation de la grâce dans l'âme de saint

---

<sup>44</sup> MESSIAEN, Olivier. *Saint François d'Assise. Acte II, 4<sup>e</sup> Tableau: L'Ange voyageur*. París: Leduc, 1992, p. ix.

François»,<sup>45</sup> que ens diu Messiaen. Aquesta primera pista de l'aparell musical que avancem ara confirma la nostra intuïció inicial relativa a la complementarietat d'aquests dos personatges i a la seva funció en el progrés devers la gràcia que el nostre protagonista experimenta. Un progrés que no es veu consumat fins a la setena escena, amb el miracle dels estigmes, que afavoreixen «l'irruption violente et irrésistible de la Grâce».<sup>46</sup>

Així doncs, podem afirmar definitivament i ja sense por a equivocar-nos que, tal com hem avançat més amunt, la raó que motiva l'estructura de l'obra respon al progrés de la gràcia en l'ànima del sant, més que no pas a una unitat temporal en la successió dels esdeveniments. És aquest progrés, l'esmentada anàlisi espiritual, el que determina l'ordre de les escenes i dóna sentit a les accions dels personatges.

La progressió de la gràcia no és, però, l'únic eix narratiu entorn del qual opera l'acció dramàtica de caràcter gairebé estàtic que caracteritza l'obra. D'altres també es configuren a mesura que els bastiments del primer acte prenen forma. D'una banda, trobem una referència explícita a la veritat en les escenes tercera (III.56), quarta (IV.75) i cinquena (V.98), i de l'altra, una relació entre la perfecta alegria i la creu que, si bé apareix ja en la primera escena (I.15), torna en diverses ocasions al llarg de l'òpera (III.34, VI.127-130, VII.133-140, VIII.159). Quant a la primera, parlarem d'un **tema de la veritat**. Es tracta d'una veritat que tot i ser esmentada en la tercera escena, adquireix un paper més important en la quarta, amb la pregunta de l'àngel. La frase de l'àngel de la cinquena escena ens ho confirma: «Dieu nous éblouit par excès de Vérité. La musique nous porte à Dieu par défaut de Vérité» (V.98a). Messiaen relaciona així la veritat i la música. Aquesta manca de veritat de les coses visibles, dels signes i símbols que representa la música, ens permetrà tanmateix d'accedir a l'invisible, a la gran veritat enlluernadora de Déu. Vet aquí la clau d'un altre tema de fons que enllaça la relació entre el visible i l'invisible amb la veritat. Més endavant, a mesura que anem desgranant les fonts i les claus narratives, proposarem una interpretació d'aquest passatge que manifesta la importància del tema de la veritat,

---

<sup>45</sup> MESSIAEN, Olivier. *Saint François d'Assise. Acte I, 3<sup>e</sup> Tableau: Le baiser au Lépreux*. París: Leduc, 1988, p. ix.

<sup>46</sup> MESSIAEN, Olivier. *Saint François d'Assise. Acte III, 7<sup>e</sup> Tableau: Les Stigmates*. París: Leduc, 1990, p. ix.

juntament amb el que hem anomenat **tema de l'alegria**, a què fèiem relació en les línies precedents. Francesc ens explica ja en la primera escena que la perfecta alegria no es pot trobar sinó en l'acceptació de la creu (I.15), símbol de la tribulació, la passió i el patiment. Aquesta alegria, que contrasta amb la por extrema de la mort de fra Lleó, sembla ser recurrent: el sant la transmet al leprós en la tercera escena: «Où se trouve la tristesse, que je chante la joie» (III.54). Més endavant, en la cinquena escena, la música de l'àngel li permet de tastar «la félicité parfaite» (V.93); i en la darrera escena, el cor final canta la resurrecció de Francesc, «de la Gloire, de la Joie» (VIII.160). D'altra banda, per contraposició a aquest tema de l'alegria podem parlar igualment d'un **tema de la mort**, a què fan referència les paraules recurrents de fra Lleó i la seva por: «J'ai peur, j'ai peur, j'ai peur sur la route» (I.1, I.5, I.9, IV.67). En el cas de Francesc no es tracta de por a la mort, sinó d'exaltació de «notre soeur la mort corporelle» (VIII.145), tal com diu el *Càntic del germà Sol*. La de Francesc és una mort corporal ben rebuda quan es troba d'acord amb la voluntat divina. Una mort estretament relacionada amb el valor simbòlic de les criatures, la música i la poesia, que constitueix alhora una gradació contínua, paral·lela a la de la gràcia. Aquesta gradació conduirà al desvetllament final de l'invisible, a través de les criatures en un primer moment, i de la poesia i la música en un darrer terme. Les intervencions constants de fra Lleó, amb el seu motiu fix, actuen a tall de jalons que ens permeten d'inscriure el seu motiu musical dins el tema de la gràcia.

Aquests són, a parer nostre, les principals línies narratives de l'obra, per bé que podríem parlar encara d'altres, com ara d'un **tema de la natura**. En relació amb això, Messiaen ens recorda: «J'admire profondément la nature. Je pense que la nature nous surpasse infiniment et je lui ai toujours demandé des leçons».<sup>47</sup> Aquest amor per la natura, traduït en l'òpera per la lliçó musical dels ocells, cantaires i melodistes consumats, reflecteix també en certa mesura l'amor que expressa sant Francesc per tots els elements de la creació en el seu *Càntic del germà Sol*. Com veurem tot seguit, Francesc canta les estrofes del *Càntic* en diferents moments de l'obra. Vet aquí, doncs, una altra connexió entre la música i la natura, l'obra de Déu; entre el visible i l'invisible, que relaciona el significat del protagonista de l'obra amb els ideals de

<sup>47</sup> SAMUEL, Claude. *Permanences d'Olivier Messiaen. Dialogues et commentaires*. París: Actes Sud, 1999, p. 24.

Messiaen. Per a Messiaen la natura no és un objecte de comprensió, sinó un mirall de la creació divina, de l'enlluernament de Déu. La natura és bella, perquè la bellesa també reflecteix la grandesa de la seva creació. Les nombroses citacions bíbliques del llibret de l'obra, en què apareixen tantes referències a les estrelles i a la seva brillantor, no són sinó una mostra més d'aquesta relació estreta, de la unitat íntima de totes les coses en Déu, que es manifesta a través de la natura. Són aquestes citacions, les nombroses referències i paràfrasis, les que ens indicaran el camí inicial en la nostra recerca. Partint d'una delimitació exacta de les fonts, i d'una posterior anàlisi musical, establirem les línies narratives i la significació dels nombrosos motius que contribueixen a la progressió i l'ascens espiritual del protagonista devers la santedat.

## 2.2. Les fonts literàries

### 2.2.1. Introducció general a les fonts del llibret

Són nombroses les fonts literàries a què hom pot acudir en tota recerca d'informació sobre la vida de sant Francesc. El mateix Messiaen ens indica l'abast de la literatura que la vida del sant va originar en els segles posteriors a la seva mort, quan afirma: «Je pense que saint François vient en numéro un dans la littérature dédiée aux hommes illustres. Il existe des milliers de livres sur saint François, dont de nombreux ouvrages de controverses qui ne m'intéressent pas».<sup>48</sup> Messiaen sap que la literatura sobre sant Francesc és força abundant.

El nostre objectiu no és presentar una panoràmica de la literatura franciscana, sinó determinar amb exactitud quines han estat les fonts literàries consultades per l'autor en la redacció del llibret de l'òpera, moltes de les quals pertanyen a aquesta profusió bibliogràfica. Per delimitar-ne l'abast, procedirem a examinar primer amb deteniment, una per una, les fonts que el compositor esmenta. En aquest sentit, Messiaen no cita de manera explícita les nombroses obres existents sobre la vida del sant, per les quals confessa «no sentir-se interessat». En canvi, ens ofereix algunes

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 356.

pistes sobre les fonts que ha consultat a l'hora de bastir el seu propi relat, començant pels escrits del mateix sant Francesc, d'una gran importància per a ell.

A mon avis, les livres majeurs sont d'abord les écrits du saint lui-même, [...] le fameux poème qui s'appelle le *Cantique des créatures* ou le *Cantique de Frère Soleil* [...]. J'ai également puisé dans les *Fioretti* et dans les *Considérations sur les stigmates*, où sont relatés par des franciscains anonymes les faits et gestes quotidiens de saint François.<sup>49</sup>

Messiaen manifesta d'aquesta manera la voluntat expressa d'acudir als escrits del sant, a les paraules de sant Francesc mateix, tal com es recullen en el *Càntic de les criatures*, també conegut com a *Càntic del germà Sol* (en endavant CC). Hi suggereix, doncs, un primer grup de fonts, que estaria constituït pels escrits de sant Francesc.

Pel que fa a les fonts referides al contingut biogràfic, Messiaen confirma que la seva font principal és el recull conegut com les *Fioretti*, un almanac de 53 capítols en què s'inclouen alguns dels detalls i esdeveniments més populars de la vida de sant Francesc. El recull és una traducció italiana d'alguns dels *Actus beati Francisci et sociorum eius*.<sup>50</sup> L'historiador franciscà irlandès Luke Wadding,<sup>51</sup> entre d'altres, va atribuir la redacció dels *Actus* a fra Hugolí de Montegiorgio. La tria dels textos i la traducció toscana que trobem en les *Fioretti* s'haurien realitzat suposadament a finals del segle XIV. Des del punt de vista historiogràfic, no podem parlar d'una font biogràfica primària pel que fa a la informació que recullen les *Fioretti*, ja que foren redactades prop d'un segle i mig després de la mort del sant i contenen nombrosos afegitons. Tampoc es disposa de gaire informació sobre fra Hugolí, suposat autor dels *Actus*. Sabem que pertanyia a la branca dels *spirituali* i que va morir el 1350. El seu nom ha estat identificat pels historiadors com Ugolino Boniscambi da Montegiorgio, un poble de la regió de la Marca d'Ancona —sovint esmentada en els *Actus*, la Marca

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 356.

<sup>50</sup> La primera edició impresa dels *Actus* fou editada pel franciscà Paul Sabatier el 1902 a París. Més tard, i per causa de la descoberta de nous manuscrits, se'n publicà una segona edició, preparada per Jacques Cambell. Aquesta última fou publicada el 1988. Vegeu CABELL, Jacques (ed.). *Actus beati Francisci et sociorum eius. Nuova edizione postuma con testo di Fioretti a fronte a cura di Marino Bigaroni e Giovanni Boccali*. Assís: Porziuncola, 1998.

<sup>51</sup> Historiador franciscà d'origen irlandès. Autor dels *Annales Minorum* (1625-1654), vuit volums sobre la història de l'orde franciscà que es van convertir en un clàssic, juntament amb la primera edició, a càrrec seu, dels escrits complets conservats de sant Francesc.



fou una regió de refugi per als *spirituali*—, que abans havia estat també anomenat Monte Santa Maria. El seu nom apareix fins a tres vegades al llarg dels *Actus*: en dues ocasions<sup>52</sup> dona fe com a testimoni dels fets que relata amb el seu nom propi, com ara al capítol 69, on afirma «Et omnia praedica retulit mihi Hugolino ipse fr. Johannes».<sup>53</sup> En una tercera, en canvi, se l'esmenta com a font de l'autor, que escriu «Hanc historiam habuit frater Jacobus de Massa ab ore fratris Leonis, et frater Hugolinus de Monte Sanctae Mariae ab ore dicti fratris Jacobi, et ego qui scripsi ab ore fratris Hugolini viri per omnia fie digni».<sup>54</sup> Sembla, doncs, que no fou només l'esmentat fra Hugolí l'autor de tots els *Actus*, sinó que aquest tingué almenys un continuador entre els *spirituali*, ja que tot el conjunt apunta a una observança estricta de la regla i del *Testament de sant Francesc*.

L'historiador franciscà Raphael Brown, autor d'una de les traduccions contemporànies a l'anglès de les *Fioretti*,<sup>55</sup> assenyala també en les seves recerques que gran part dels *Actus* foren probablement escrits entre el 1331 i el 1337, basats en testimonis de segona i tercera generació. La traducció al vulgar, atribuïda a un framenor toscà desconegut, s'hauria realitzat segons Brown entre el 1370 i el 1396.

L'altra font biogràfica important que Messiaen esmenta és la compilació anomenada *Consideracions sobre els estigmes* (en endavant CE). Es tracta d'un recull format per cinc capítols procedents dels *Actus*. Juntament amb les *Fioretti* forma en la pràctica un conjunt unitari. Les CE combinen el material dels *Actus* amb altres elements de les vides del sant escrites per Celano i Bonaventura. Ara bé, tot i ser documents importants en la gènesi del relat de Messiaen, les *Fioretti* o les CE no són les úniques fonts pel que fa als detalls biogràfics del sant que el compositor emprà quan escriu el llibret. Messiaen n'afegeix altres a la llista:

---

<sup>52</sup> Ens referim als capítols 55 i 58 dels *Actus* en l'edició de les *Éditions Franciscaines*, portada a terme per Jacques Dalarun (capítols 73 i 69, respectivament, en l'edició del 1902 de Sabatier). Vegeu DALARUN, Jacques. «Actes du bienheureux François et de ses compagnons». Dins DALARUN, Jacques (ed.). *François d'Assise. Écrits, Vies, Témoignages*, Vol. 2. París: Le Cerf/Éditions Franciscaines, 2010, p. 2735 i següents.

<sup>53</sup> Aquesta afirmació la trobem al capítol 69.21 de l'edició de Sabatier (58.21 en la de Dalarun). Vegeu SABATIER, Paul (ed.). *Actus beati Francisci et sociorum eius*. París: Fischbacher, 1902, p. 200. Es correspon, així mateix, amb el capítol XLV de les *Fioretti*.

<sup>54</sup> Vegeu SABATIER, Paul (ed.). *Actus beati Francisci et sociorum eius*. París: Fischbacher, 1902, p. 39.

<sup>55</sup> BROWN, Raphael. *The little flowers of St Francis*. Nova York: Doubleday, 1991.

J'ai lu les *Vies*. Il en existe deux sortes: celles écrites par Thomas de Celano et celles de Saint Bonaventure. [...] Saint Bonaventure a écrit deux très belles *Vie de saint François*, qu'il faut lire. D'autres biographies ont été rédigées à travers le temps. Certains livres modernes sont assez réussis mais romancés, et il faut élaguer.<sup>56</sup>

Messiaen es refereix, en primer lloc, a la *Vita prima* (1228) i a la *Vita secunda* (1244-1247) del franciscà Tommaso da Celano,<sup>57</sup> i en segon lloc a la *Legenda maior* (1260) i la *Legenda minor* (1263?) de sant Bonaventura.<sup>58</sup> La *Vita prima* de Tommaso da Celano és un dels primers documents escrits sobre la vida i les peripècies del sant. Va ser encarregada pel Papa Gregori IX el 1228, any en què aquest canonitzà sant Francesc.<sup>59</sup> Quant a la *Vita secunda*, és un encàrrec realitzat el 1244 per Crescentius da Jessi, que aleshores acabava de ser elegit Ministre General de l'orde franciscà.<sup>60</sup> Aquesta segona vida, escrita entre el 1244 i el 1247, pretenia recollir per escrit qualsevol testimoni del sant. Per a la seva redacció Celano consultà alguns dels companys encara vius de Sant Francesc, com ara fra Lleó i fra Rufí. En el moment de la redacció de la *Vita prima*, Celano ja havia consultat fra Elies, que s'havia mantingut en el càrrec de Ministre General entre el 1232 i el 1239.<sup>61</sup> El 1239, fra Elies seria expulsat de l'orde pel papa Gregori IX al Capítol de Roma d'aquell any. Per causa de

<sup>56</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 357.

<sup>57</sup> Tommaso da Celano (c.1200 - c.1270-1280) fou un frare franciscà que va entrar en l'orde entre el 1213 i el 1216. A més de les dues vides de sant Francesc, Celano va escriure un tractat de miracles del sant i una vida de santa Clara d'Assís. També li ha estat atribuïda l'autoria del conegut himne llatí *Dies irae*.

<sup>58</sup> Bonaventura da Fidenza (c.1218-1274) va entrar en l'orde franciscà el 1243. Ensenyà teologia a la Universitat de París entre el 1248 i el 1257, any en què fou escollit Ministre General de l'orde franciscà, en un període en què aquest es trobava fragmentat per nombroses divisions internes. Ocupà aquest càrrec entre els anys 1257 i 1274, data de la seva mort. Fou el setè successor de sant Francesc al capdavant de l'orde.

<sup>59</sup> La canonització de sant Francesc s'oficialitzà amb la butlla *Mira circa nos*, del 19 de juliol de 1228.

<sup>60</sup> Crescentius da Jessi (†1263) fou Ministre General de l'orde franciscà entre el 1244 i el 1247, i va ser el cinquè successor de sant Francesc al capdavant de l'orde.

<sup>61</sup> Tommaso da Celano considerava fra Elies com el company més proper de Francesc. Així ho recull al final del quart capítol de la segona part de la *Vita prima*, en què parla dels darrers anys de Francesc i de la seva malaltia, tot referint-se a Elies com a «Frater Helias [...] quem loco matris elegerat sibi, et aliorum fratrum fecerat patrem» (el va escollir com a mare per a si mateix, i com a pare per als altres frares) (1 Cel 98). Fra Elies fou el segon successor de sant Francesc al capdavant de l'orde franciscà. Per la seva observació laxa de la regla, els *spirituali* el consideraren responsable de desviar l'orde del camí mostrat per sant Francesc.

les disputes amb Frederic II, aleshores excomunicat, i perquè es va posar al servei de l'emperador, fra Elies fou també excomunicat.

Pel que fa a les dues vides escrites per sant Bonaventura, són documents posteriors als de Celano. Enfront de les nombroses biografies del sant aparegudes en aquella època —biografies que responien al signe de les diverses tendències que s'havien format dins l'orde—, el capítol general que tingué lloc el 1260 a Narbona (Llenguadoc) encarregà a sant Bonaventura la tasca d'escriure una vida oficial de sant Francesc. Tres anys abans, el 1257, Bonaventura havia estat elegit Ministre General gràcies a la majoria formada aleshores per la secció dels moderats, que desitjava un únic document que reunís els aspectes biogràfics de Francesc i posés fi a la profusió de vides que havia tingut lloc fins aleshores, i fou d'aquesta manera com es va fer càrrec de la redacció del text que es coneix avui com a *Legenda Maior*. Posteriorment, escriuria una *Legenda minor*, més breu i enfocada sobretot al cant i la recitació litúrgica. L'any 1263 el capítol general les va aprovar, i el 1266 es van prescriure com a canòniques. La resta de documents i vides del sant en circulació fins aleshores hi foren prohibides. Hom les destinà al foc o a la destrucció, la qual cosa va ser un dels esdeveniments més funestos pel que fa a la historiografia franciscana.

Messiaen disposava de totes les fonts relacionades amb els escrits de i sobre sant Francesc que recullen els volums de les *Éditions Franciscaines*. En aquestes publicacions trobem les traduccions franceses dels escrits de sant Francesc, les vides de Celano i Bonaventura i també un bon nombre més de documents relacionats amb la tradició franciscana. En cap altre moment o declaració reconeix haver acudit als textos originals en llatí o italià, tret que aquests es trobessin en la mateixa publicació francesa com a traducció bilingüe. Si acudim a les *Éditions Franciscanes* referides per Messiaen, trobem dues publicacions importants que contenen un bon nombre de documents i escrits del sant. D'una banda, hi ha el volum titulat *François d'Assise, Écrits*.<sup>62</sup> Es tracta d'una publicació extensa i bilingüe (llatí-francès i italià-francès) on trobem els escrits complets atribuïts al sant. De l'altra, hi ha un segon exemplar, més

---

<sup>62</sup> DESBONNETS, Théophile [et al.], *François d'Assise, Écrits. Introduction, traduction, notes et index par T. Desbonnets, J.-F. Godet, T. Matura et D. Vorreux*. París: Le Cerf/Éditions Franciscaines, 2003. 2a Ed.

voluminos, titulat *Saint François d'Assise. Documents, écrits et premières biographies*.<sup>63</sup> Aquest volum fou publicat el 1968. Conté la traducció francesa dels escrits complets de sant Francesc que s'han conservat, i també el conjunt de les fonts biogràfiques i textuais més importants sobre la seva vida i obra. Hi trobem els següents textos, tots ells només en traducció francesa: Celano, *Vita prima et secunda*; Bonaventura, *Legenda maior et minor*; *Anonyme de Pérouse*; *Légende des Trois Compagnons*; *Légende de Pérouse*; *Speculum perfectionis*; *Fioretti*; *Sacrum commercium*; i, en darrer lloc, *Témoins et chroniqueurs du XIIIe siècle*. El 1981, aprofitant la publicació dels *Écrits* en versió acarada, es publicà una segona edició d'aquest volum. Més tard, el 2002, es revisà i se'n publicà una tercera edició corregida i augmentada. Vuit anys després, el 2010, les *Éditions Franciscaines* publicaren el que han anomenat l'edició del VIII<sup>e</sup> centenari: *François d'Assise. Écrits, Vies, Témoignages*. Aquesta edició, dirigida pel franciscà Jacques Dalarun,<sup>64</sup> consta de dos volums i recull en traducció francesa tots els textos que s'han conservat.

Pel que fa als textos sobre la vida sant Francesc, el medievalista italià Raoul Manselli (1917-1984) fa referència en els seus escrits a dos tipus de fonts sobre la vida del sant. Segons aquest autor, caldria diferenciar les biografies «oficials» dels documents «no oficials».<sup>65</sup> Entre les primeres hi hauria les vides esmentades per Messiaen, això és, les de Celano i Bonaventura, escrites totes dues com a conseqüència d'una comanda oficial del Papa —en el primer cas— o del capítol general de l'orde franciscà —en el segon—, amb la intenció d'oferir un document oficial, exemplar i de validesa absoluta per a l'orde i l'església. Entre els documents «no oficials» trobaríem els escrits en què s'ha recollit un testimoni de la tradició oral pròxim al sant. Aquests documents es redactaven en moltes ocasions com a correccions o complements del retrat oficial ofert per les biografies. Manselli es refereix a escrits com ara la *Compilació d'Assís* o les *Fioretti* —que Messiaen considera

<sup>63</sup> DESBONNETS, Théophile; VORREUX, Damien (ed.). *Saint François d'Assise: Documents. Écrits et premières biographies*. París: Éditions Franciscaines, 1968.

<sup>64</sup> DALARUN, Jacques (ed.). *François d'Assise. Écrits, Vies, témoignages*. París: Le Cerf/Éditions Franciscaines, 2010. 2 v.

<sup>65</sup> MANSELLI, Raoul. *Nos qui cum eo fuimus. Contributo alla questione francescana*. Roma: Istituto Storico dei Cappuccini, 1980, p. 15.

en primer terme a l'hora d'inspirar alguns dels esdeveniments que presenta en les diverses escenes de l'òpera— com a documents «no oficials».

No obstant això, els escrits de Sant Francesc o les vides del sant no són les úniques fonts literàries del llibret que Messiaen va redactar. A totes aquestes fonts relacionades amb la vida del sant cal afegir les nombroses citacions i paràfrasis que Messiaen fa de diversos passatges de les Sagrades Escripures, les citacions de l'*Oració franciscana per la pau*, i també les de diversos textos teològics, com ara la *Summa Theologiae* de sant Tomàs i la *Imitació de Crist* atribuïda a Tomàs de Kempis. Fins i tot hi trobem referències sensibles a textos que Messiaen havia fet servir en obres anteriors, juntament amb altres de nova creació, redactats expressament en un estil que es correspon amb la resta de citacions i paràfrasis, entre les quals hi ha fins i tot algunes referències poètiques i teològiques.

### 2.2.2. Influències poètiques i teològiques de Messiaen

El 1944, en la seva primera publicació teòrica de gran volada, la *Technique de mon langage musical*, Messiaen esbossa una llista inicial d'influències poètiques i teològiques: «[...] ma mère (la poétesse Cécile Sauvage), ma femme (Claire Delbos),<sup>66</sup> Shakespeare, Claudel, Reverdy et Éluard, Hello et Dom Columba Marmion (oserai-je

---

<sup>66</sup> Claire Delbos (1906-1959) fou la primera esposa d'Olivier Messiaen, amb qui va tenir un fill anomenat Pascal, que va néixer el 14 de juliol de 1937. Filla de Victor Delbos —professor de filosofia de la Sorbona—, i violinista de formació, Claire també era compositora, com ho confirma el fet que, en un article del 1937 publicat a la revista *La Sirène*, Messiaen ens informa d'un concert privat en què s'han interpretat les melodies del cicle per a cant i piano *L'âme en bourgeon*, de Claire Delbos: «[...] ce cycle d'une ardente, tendre et triste sensibilité féminine orne et épouse à ravir les poèmes de maternité de Cécile Sauvage. [...] le tout enrichi d'harmonies délicatement et subtilement audacieuses». Vegeu MESSIAEN, Olivier. «Billet parisien». *La Sirène*, juny de 1937, p. 14. Reproduït a BROAD, Stephen (ed.). *Olivier Messiaen: Journalism 1935-1939*. Farnham: Ashgate, 2012, p. 29. Claire es va casar amb Olivier Messiaen el 22 de juny de 1932. L'obra *Thème et Variations* per a violí i piano, que van estrenar junts el novembre d'aquell mateix any, fou un regal del compositor a la seva esposa. Segons el relat del musicòleg anglès Nigel Simeone, a finals de la Segona Guerra Mundial la memòria de Delbos començà a donar símptomes de disfunció. L'empitjorament progressiu es diagnosticà més tard com a malaltia neurològica degenerativa, cosa que va conduir finalment la família —després de nombrosos internaments en hospitals on Claire va ser atesa i examinada— a ingressar-la, el 1954, en una residència a La Varenne, on va romandre fins a la seva mort, esdevinguda el 1959. Vegeu HILL, Peter; SIMEONE, Nigel. *Messiaen*. New Haven: Yale University Press, 2005, p. 209.

parler des ‘Livres Saints’ qui contiennent la seule ‘Vérité’ ?) [...]».<sup>67</sup> Si tenim en compte que Messiaen era fill d’una poetessa, Cécile Sauvage,<sup>68</sup> i d’un professor d’anglès, Pierre Messiaen, que va realitzar traduccions remarcables de Shakespeare al francès,<sup>69</sup> no serà doncs gens agosarat afirmar que la infantesa Messiaen estaria marcada per un ambient en què les ressonàncies literàries i artístiques de tot tipus no haurien pas mancat. De la mateixa manera que la música, que per al Messiaen infant era una distracció «au même titre qu’un jouet»,<sup>70</sup> el teatre de Shakespeare va tenir un paper central en el seu entreteniment. El compositor afirma que declamava Shakespeare a l’edat de vuit anys al seu germà, Alain Messiaen, que més tard seria escriptor i també poeta.<sup>71</sup> Tanmateix, l’absència posterior de la mare, que moria el 1927 de tuberculosi a 44 anys, fou certament decisiva. Messiaen en tenia llavors tan sols 19. El compositor s’ha referit sovint a la seva mare com una de les més grans «poètes de la maternité» —una maternitat subtil, carnal, sensual i fins obscura—, i ha

<sup>67</sup> MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*, Vol. 1. París: Leduc, 1944, p. 4.

<sup>68</sup> Cécile Sauvage (1883-1927). La seva obra completa es publicà el 1929, dos anys després de la seva mort —com a conseqüència d’una tuberculosi pulmonar—, amb un prefaci de l’escriptor Jean Tenant. Vegeu SAUVAGE, Cécile. *Œuvres*. París: Mercure de France, 1929. En vida, Cécile Sauvage tan sols publicà dos reculls: *Tandis que la terre tourne* (1910) i *Le Vallon* (1913). El 2002, les edicions de La Table Ronde, de París, publicaren de nou l’obra completa, aleshores exhaurida, amb una introducció de Claude-Jean Launay. El volum inclou el poemari que Sauvage va escriure el 1908 quan esperava el naixement d’Olivier, titulat *L’âme en bourgeon*, un cicle de vint poemes en què abunden les imatges al·legòriques de l’embaràs i la maternitat.

<sup>69</sup> Pierre Messiaen (1883-1957), professor d’anglès d’ensenyament secundari, fou conegut sobretot per les seves traduccions i edicions crítiques de l’obra completa de Shakespeare en francès, que es va publicar entre el 1939 i el 1943. L’esclat de la Primera Guerra Mundial, quan Olivier Messiaen tan sols tenia sis anys, provocà una llarga absència del pare, que va haver de servir a l’exèrcit francès. Cécile es va encarregar dels infants, ajudada per la seva mare Marie. La família Messiaen va haver de traslladar la seva residència a la casa que el germà de Cécile, André, tenia llavors a Grenoble. Alguns anys després de la mort de la seva dona, esdevinguda el 1927, Pierre Messiaen esposà Marguerite Élie en segones núpcies, amb qui tingué un altre fill, germanastre d’Olivier Messiaen. Vegeu HILL, Peter; SIMEONE, Nigel. *Messiaen*. New Haven: Yale University Press, 2005, p. 223.

<sup>70</sup> «Lorsque j’étais petit garçon [...], entre sept et neuf ans [...], chaque année, comme tous les enfants, je guettais l’arrivée de Noël qui m’apportait des cadeaux, mais ces cadeaux dont je dressais la liste d’avance n’étaient pas des jouets [...] : c’étaient des partitions de musique. J’ai demandé et reçu successivement : le *Don Juan* et *La Flûte enchantée* de Mozart, l’*Alceste* et l’*Orphée* de Gluck, *La Damnation de Faust* de Berlioz, *La Walkyre* et *Siegfried* de Wagner, en plus de quelques cadeaux [...] tels que les pièces pour piano de Debussy et de Ravel, en particulier les *Estampes* et *Gaspard de la nuit*». SAMUEL, *Op. cit.*, p. 185.

<sup>71</sup> «[...] un amusement comme le théâtre de Shakespeare, que j’ai déclamé en entier devant un unique spectateur, mon frère, de ma huitième à ma dixième année.» Vegeu SAMUEL, *Op. cit.*, p. 23. Pel que fa a Alain Messiaen (1913-), germà petit d’Olivier, tan sols tenia aleshores entre tres i cinc anys. Les traduccions de Shakespeare de Pierre Messiaen, editades per Desclée de Brouwer entre el 1939 i el 1943, encara no havien estat publicades en aquell moment.

arribat a confessar que el seu poemari *L'âme en bourgeon* «influença toute ma destinée».72 En efecte, Messiaen interpreta algunes de les línies d'aquest recull com una mena de profecia sobre el seu futur musical:

En m'attendant, ma mère a eu des intuitions poétiques. Ainsi a-t-elle dit, sans pouvoir imaginer que je deviendrais un musicien : 'Je souffre d'un lointain musical que j'ignore.' Ou encore : 'Voici tout l'Orient qui chante dans mon être —avec ses oiseaux bleus, avec ses papillons.' Comment pouvait-elle deviner que je serais ornithologue et que le Japon me fascinerait ? [...] C'est tout de même un cas troublant de prescience. [...] Je suis persuadé que je dois ma carrière à cette attente lyrique. C'est ma mère qui m'a conduit, avant ma naissance, vers la nature et l'art.73

L'obra poètica de Cécile Sauvage, encara poc coneguda més enllà de les fronteres del seu país,74 va rebre els elogis d'escriptors francesos com ara Frédéric Mistral o Georges Bernanos. Aquest últim, en el seu volum *Le crépuscle des vieux*, es refereix a la poesia de Sauvage en termes afalagadors, emprant termes com ara «pureté vivante».75 La filòloga francesa Béatrice Marchal, que ha dedicat nombrosos anys a l'estudi de l'obra poètica de Sauvage, descriu la mare del compositor com una poetessa d'una solitud radical, de dimensions manifestades per una «malenconia constant».76 Marchal ha tingut accés, després de la mort d'Olivier Messiaen, a nombroses poesies, cartes i escrits inèdits de Cécile Sauvage, desconeguts tots fins ara, que la família Messiaen havia guardat curosament. La descoberta ha mostrat una escriptora d'un amor i una passió ardents, i ha desvetllat la relació sentimental secreta que va nodrir aquesta passió. Ens referim a una relació que Sauvage va mantenir amb el crític parisenc Jean de Gourmont. Aquest escriptor hauria estat el responsable de la

72 SAMUEL, *Op. cit.*, p. 22.

73 *Ibid.*, p. 15-16.

74 Amb l'excepció de la traducció anglesa de *L'âme en bourgeon* realitzada per Philip Weller, no hem trobat cap altra edició ni traducció estrangera dels poemes de Sauvage. Vegeu SAUVAGE, Cécile. «'L'âme en bourgeon' (translation and afterword by Philip Weller)». Dins DINGLE, Christopher; SIMEONE, Nigel (ed.). *Olivier Messiaen. Music, Art and Literature*. Farnham: Ashgate, 2007, p. 191-278.

75 «L'œuvre de Cécile Sauvage est pure. Mais d'une pureté vivante, pure comme une vie pure, avec on ne sait quelle douce malice agreste, et parfois, tout à coup, le brusque écart d'une ombrageuse fierté [...]». Vegeu BERNANOS, Georges. *Le crépuscle des vieux*. París: Gallimard, 1956, p. 237.

76 Vegeu MARCHAL-VINCENT, Béatrice. *L'Œuvre poétique de Cécile Sauvage (1883-1927)*. Tesi doctoral. Universitat de París IV, 1995. 2 v.

publicació el 1910 en el *Mercur de France* del recull *Tandis que la terre tourne*.<sup>77</sup> Independentment d'això, la relació de Messiaen amb l'esmentat cicle poètic, *L'âme en bourgeon*, és de gran importància. Escrit durant l'embaràs, el recull és un testimoni que permet escoltar el cant d'una melodia majestuosa i alhora extremament fràgil: la veu d'una mare que escriu per al seu futur fill. Les imatges que Sauvage fa servir en alguns dels seus versos ressonaran per sempre en l'esperit de Messiaen, que en la seva producció mirarà d'apropar-se de vegades a una escriptura poètica semblant, impregnada en el seu cas per la fascinació del meravellós i del sagrat.

Voici le lait d'esprit et le lait de tendresse,  
Voici le regard d'or qu'on jette sur les cieux ;  
Goûte près de mon cœur l'aube de la sagesse ;  
Car sur terre jamais tu ne comprendras mieux.

Vois, mon âme sur toi s'inclinant plus encore,  
Dans le temps que tu dors au berceau de mon flanc,  
Brode des oiseaux blonds avec des fils d'aurore  
Pour draper sur ton être un voile étincelant ;

Elle forme en rêvant ton âme nébuleuse  
Dont le jeune noyau est encore amolli  
Et t'annonce le jour, prudente et soucieuse,  
En le laissant filtrer entre ses doigts polis.

Ouvre d'abord tes yeux à mon doux crépuscule,  
Prépare-les longtemps à l'éclat du soleil ;  
Vole dans mes jardins, léger comme une bulle,  
Afin de ne pas trop t'étonner au réveil.<sup>78</sup>

Per bé que la postura fonamentalment anticlerical, materialista i generalment contrària al catolicisme dels surrealistes hauria vist en Messiaen una figura de poc interès, no podríem tampoc parlar d'influències poètiques en la producció literària de Messiaen sense subratllar el paper essencial de la poesia surrealista en la seva obra. «Je suis sensible au merveilleux du surréalisme, à cette sorte de science-fiction qui dépasse

<sup>77</sup> Vegeu MARCHAL-VINCENT, Béatrice. «Cécile Sauvage et Jean de Gourmont: 'Que l'on dise : Jean et Cécile se sont aimés...'». *Le frison esthétique*, núm. 8, 2010, p. 30-33.

<sup>78</sup> SAUVAGE, Cécile. «Tu tettes le lait pur». Dins SAUVAGE, Cécile. *Œuvres complètes*. París: Table ronde, 2002, p. 55.



la réalité et la science elle-même», afirma Messiaen.<sup>79</sup> L'empremta de l'obra de poetes com ara Paul Éluard i Pierre Reverdy es palesa sobretot en les obres vocals que Messiaen escriu a partir dels anys quaranta. En el prefaci de la partitura de les *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* (1944), Messiaen assegura que és «un grand lecteur de Paul Éluard et Pierre Reverdy».<sup>80</sup> Si observàvem els textos del cicle vocal en dotze moviments *Harawi* (1945), per a soprano i piano, comprovaríem que les imatges que Messiaen empra, com ara la nit, el cel o el somni, apareixen constantment en els poemes contemporanis d'Éluard. De fet, Messiaen el cita sovint en el *Traité*. Les primeres referències a la seva obra apareixen en el primer volum: en la secció *Langage et poésie* Messiaen cita un extracte de *Capitale de la douleur* (1926) d'Éluard, que qualifica de «vraie musique des mots, que s'ouvrent com des puits profonds».<sup>81</sup> Posteriorment, en l'Annex D, quan parla del *Tala* núm. 115, *Sarasvatīkanthābharana* («el collar de Sarasvatī»), Messiaen cita dos versos del recull *Facile* (1935) d'Éluard, que segons ell «s'appliquent parfaitement au charme liquide de Sarasvatī».<sup>82</sup> A més a més, en els comentaris analítics sobre el segon tema cíclic de la *Turangalīla-Symphonie* que trobem en el segon volum, Messiaen cita tres versos de les *Médiuses* (1939) d'Éluard: «Et la lumière noue la nuit la chair la terre. La lumière sans fond d'un corps abandonné. Et de deux yeux qui se répètent».<sup>83</sup> Més endavant, en l'ocasió d'un comentari sobre el segon moviment de la mateixa obra, titulat *Chant d'amour*, torna a citar Éluard, aquesta vegada dos versos del recull *Une longue réflexion amoureuse* (1945): «Nos yeux reviennent à leur source. Sous la chair nue de leur beauté natale».<sup>84</sup> Després, quan es refereix al cinquè moviment, *Joie du sang des étoiles*, cita extractes de dos poemes més: d'una banda, dos versos de *L'amour la poésie* (1929): «Il fallait bien qu'un visage / réponde à tous les noms du monde»; i de l'altra, quatre

<sup>79</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 15.

<sup>80</sup> MESSIAEN, Olivier. *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine*. París: Durand, 1952, p. iii.

<sup>81</sup> «Ta chevelure d'oranges dans le vide du monde. Dans le vide des vitres lourdes de silence. Et d'ombre où mes mains nues cherchent tous tes reflets». Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Vol. 1. París: Leduc, 1994, p. 63.

<sup>82</sup> «Tu te lèves : l'eau se péplie. Tu te couches : l'eau s'épanouit...». *Ibid.*, p. 328.

<sup>83</sup> Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Vol. 2. París: Leduc, 1995, p. 159.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 176.

versos de *Capitale de la douleur*: «Elle a la forme de mes mains / Elle a la couleur de mes yeux / Elle s'engloutit dans mon ombre / Comme une pierre sur le ciel».<sup>85</sup>

Així mateix, en el sisè volum, Messiaen cita diversos extractes de poemes que defineixen el que per a ell constitueix el moment més bell de *La Mer* de Debussy: el segon tema del primer moviment, titulat *De l'aube à midi sur la mer*. Entre d'altres, inclou unes línies del poema *Baigneuse du clair au sombre*, pertanyent al recull *Capitale de la douleur*, d'Éluard: «Le soir. La mer n'a plus de lumière et, comme aux temps anciens, tu pourrais dormir dans la mer».<sup>86</sup> Trobem referències a l'obra i la poesia d'Éluard fins i tot en el volum setè.<sup>87</sup> A més a més, bona part de les obres que Messiaen escriu des de finals dels anys trenta i al llarg dels quaranta, com ara els *Poèmes pour Mi* (1936), per a soprano i orquestra, els *Chants de terre et de ciel* (1938), per a soprano i piano, o les *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* (1943-44), per a piano, ones Martenot, celesta, vibràfon, percussió, cor i orquestra de cordes, estan impregnades d'una poesia que té a veure d'una manera o d'una altra amb l'amor: amor d'una dona, la seva muller Claire Delbos, en el cas dels *Poèmes pour Mi* o dels *Chants de terre et de ciel*; i amor de Déu i de les formes de la seva presència divina, en el cas de les *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine*. La poesia de Messiaen, els textos d'aquestes obres, es troben impregnats de les imatges d'amor surrealista<sup>88</sup> que

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>86</sup> Vegeu MESSIAEN, Olivier: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Vol. 6. París: Leduc, 2001, p. 25. Més endavant, en la secció dedicada al segon moviment, Messiaen torna a citar en dues ocasions aquest mateix extracte de la *Baigneuse du clair au sombre* d'Éluard. *Ibid.*, p. 190 i p. 197.

<sup>87</sup> En la secció dedicada al *Son-Couleur*, Messiaen parla de les combinacions i comparacions insòlites d'acords i colors, de les quals afirma que «Paul Éluard, dans *Donner à voir*, a donné l'exemple [...] de ces textes d'auteur et d'époques différents qui prennent un nouveau visage en s'alignant les uns à côté des autres, et s'éclairent mutuellement». Es tracta d'una pràctica emprada pels surrealistes, en què la superposició i la confusió d'imatges i conceptes de diversa procedència permet d'establir lligams i relacions entre les coses aparentment més dissemblants. Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Vol. 7. París: Leduc, 2002, p. 105. Després, en la secció dedicada a l'anàlisi de les *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* (1943-44), per a piano, ones Martenot, celesta, vibràfon, percussió, cor i orquestra, Messiaen afirma que en el moment de l'estrena, que tingué lloc a París el 21 d'abril de 1945 a la sala de l'antic Conservatori, hi havia diverses personalitats del món de la música, la pintura i la literatura. Entre les personalitats literàries Messiaen cita només Paul Éluard i Pierre Reverdy. *Ibid.*, p. 193.

<sup>88</sup> L'ús de la paraula «amour» en els poemes que Messiaen escriu per a les obres d'aquest període és d'una riquesa i una varietat insòlita. Sobre aquesta qüestió vegeu l'estudi del musicòleg nord-americà Larry Wayne Peterson: PETERSON, Larry Wayne. «Messiaen and Surrealism: A Study of his Poetry». Dins BRUHN, Siglind (ed.). *Messiaen's Language of mystical love*. Nova York: Garland, 1998, p. 215-224.

abunden en l'obra d'Éluard, filtrades i assumides per la sensibilitat poètica de Messiaen. En qualsevol cas, no es tracta de l'*amour fou* de Breton, per bé que esdevé progressivament una *idée fixe* en Messiaen, que culmina en l'anomenada «trilogia de Tristany»<sup>89</sup> formada per *Harawi: chant d'amour et de mort* (1945), cicle per a veu i piano en dotze moviments; la *Turangelila-Symphonie* (1946-1948), per a piano, ones Martenot i gran orquestra; i els *Cinq Rechants* (1948), per a dotze veus mixtes. D'altra banda, un poema com el que Messiaen escriu per al moviment final dels *Harawi*, titulat *Dans le noir*, reflecteix unes imatges constants en què símbols com els ocells, la nit o el somni permeten d'establir un vincle clar amb la poètica d'Éluard. Aquests versos prefiguren també l'èxtasi religiós que esclatarà més tard amb el *Saint François d'Assise*.

Dans le noir, colombe verte.	Le chiffre cinq à toi,
Dans le noir, perle limpide.	La violette double, doublera,
Dans le noir, mon fruit de ciel, de jour,	Très loin, tout bas,
Lointain d'amour.	Très loin, tout bas,
Mon amour, mon souffle !	Très loin. <sup>90</sup>
Colombe, colombe verte.	

Les imatges i les associacions que Reverdy fa servir en la seva obra, d'una força i una originalitat extremes, semblen haver colpit Messiaen, per la manera amb què fa servir certes metàfores, extremament personals, comunicades amb un llenguatge d'una espiritualitat íntima. La conversió de Reverdy al catolicisme, esdevinguda el 1921 i manifestada en diversos escrits i narracions del poeta, mostra una particular visió de la bellesa i de la seva observació, un acte que el poeta entén com a procés de redempció. Aquesta idea estaria en la línia del catolicisme artístic de Messiaen, per al qual l'experiència estètica està íntimament relacionada amb una experiència ètica, amb un *éblouissement* sonor i visual que és el resultat d'un vertader acte de fe. Altre lligam pot ésser igualment establert pel que fa a la inspiració. Reverdy la situa en

<sup>89</sup> Vegeu BRUHN, Siglind. *Messiaen Troubador. Liebesverständnis und musikalische Symbolik in 'Poèmes pour Mi', 'Chants de terre et de ciel', 'Trois Petites Liturgies de la Présence Divine', 'Harawi', 'Turangelila-Symphonie' und 'Cinq Rechants'*. Waldkirch: Gorz, 2007, p. 295.

<sup>90</sup> MESSIAEN, Olivier. «Dans le noir». Dins MESSIAEN, Olivier. *Harawi: chant d'amour et de mort. Pour chant et piano*. París: Leduc, 1948, p. 94-100.

relació directa amb les emocions i el naixement de les imatges poètiques,<sup>91</sup> una idea que agradà a André Breton, ja que la va incloure el 1924 en el seu primer *Manifeste du Surréalisme*.<sup>92</sup> Per la seva banda, en l'obertura de la conferència pronunciada el 1958 a l'Exposició Universal de Brussel·les, Messiaen parla de la tècnica i el treball com a processos summament importants en la creació, però sempre al servei de la inspiració. En aquest sentit, cal entendre'ls com a vertaders motors que nodreixen la inspiració. Messiaen s'hi refereix com a un «rêve qui indique, précise, soutient, achève, et prolonge la technique...».<sup>93</sup> Per a ell, l'amor és amor de Déu, manifestat pel seu fill redemptor, envers la humanitat, un amor que expressa en la seva poesia a través d'imatges i conceptes de tota mena, les dimensions dels quals parteixen d'una clau de lectura simbòlica en què la divinitat, la fascinació pel meravellós i la fe cristiana ocupen un paper principal.

Messiaen també citarà Pierre Reverdy en nombroses ocasions al llarg del *Traité*. En la secció *Langage et poésie* del primer llibre, cita un extracte del recull *Les jockeys camouflés* (1918), com a exemple de «sonorité dure, brusque, timbres de choc, accelerando et crescendo jusqu'au fortissimo sec».<sup>94</sup> En la segona part del volum cinquè reproduceix un extracte de *La Balle au bond* (1928),<sup>95</sup> i també apareix citat en els llibres sisè<sup>96</sup> i setè,<sup>97</sup> al costat de les referències a Paul Éluard. L'experimentació

<sup>91</sup> REVERDY, Pierre. «L'Image». Dins REVERDY, Pierre. *Ceuvres complètes. Tome III: Nord-Sud, Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*. París: Flammarion, 1975, p. 73-75.

<sup>92</sup> BRETON, André. *Ceuvres complètes. Tome I*. París: Gallimard, 1988, p. 324.

<sup>93</sup> MESSIAEN, Olivier. *Conférence de Bruxelles*. París: Leduc, 1958, p. 3.

<sup>94</sup> «Et les cavaliers lumineux dont les chevaux battaient le ciel de leurs sabots lunaires descendirent en bloc vers le poteau qui indiquait le but». Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Vol. 1. París: Leduc, 1994, p. 63.

<sup>95</sup> «Les notes arrivent toutes prêtes et se détachent lentement, pendant leur course, des nouages». Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Vol. 5b. París: Leduc, 2000, p. 381.

<sup>96</sup> Messiaen cita diversos extractes de poemes que defineixen el que per a ell constitueix el moment més bell de *La Mer* de Debussy: el segon tema del primer moviment. Entre d'altres, inclou unes línies de *La balle au bond* (1928) de Reverdy: «Les flots sans se lasser venent des sancs d'étoiles. Et la poussière d'eau danse avec leurs reflets». Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Vol. 6. París: Leduc, 2001, p. 25. Més endavant, Messiaen torna a citar aquest mateix extracte de *La balle au bond*, ara en referència a la xifra 41 del segon moviment de l'obra, titulat *Jeux de vagues*. *Ibid.*, p. 190.

<sup>97</sup> Messiaen cita Pierre Reverdy entre les personalitats del món de la literatura que acudeixen a l'estrena de les seves *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* (1943), per a piano, ones Martenot, cor i orquestra, que tingué lloc a París el 21 d'abril de 1945. Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Vol. 7. París: Leduc, 2002, p. 193.

lingüística, juntament amb la repetició sil·làbica, l'escriptura automàtica i la creació de mots nous enllacen també amb una tradició de la qual beuria el surrealisme en un primer moment i que connecta directament amb l'obra d'Edgar Allan Poe. Alguns dels textos del *Harawi* en donen bona fe, com ara les repeticions extenuants de les síl·labes «pia» i «tchil» en el vuitè moviment, titulat *Syllabes*.

En un altre ordre de coses, l'escenari còsmic i el ritual impregnat de surrealisme de *Harawi*, el seu tercer cicle vocal, està íntimament relacionat amb les recerques dramaturgiques d'Antonin Artaud,<sup>98</sup> que mor el 1948, l'any de l'estrena dels *Cinq Rechants*. Els llenguatges hermètics, els idiolectes poètics que Artaud pretén desenvolupar a partir de les cultures extra-europees troben una traducció perfecta en la hibridació del llenguatge musical d'aquesta obra. Tanmateix, Messiaen treballa allunyat de qualsevol dogma i aspira a una obertura absoluta en qüestions d'assimilació d'altres cultures i del seu tresor musical, tal com ha subratllat Pierre Boulez.<sup>99</sup> La protagonista vocal de *Harawi*, Piroutcha, seria una encarnació de la Isolda de Wagner que participa amb el seu amant en un ritual amorós. Les referències explícites a la dansa, als ocells o a la magnitud dels àtoms i de les galàxies no està absent d'aquest retaule d'imatges i gestos.

Quant a la fe religiosa i al seu profund catolicisme, Messiaen confessava haver-se sentit sempre creient, des del seu naixement, per bé que els seus pares «no ho havien estat pas». Ara: contràriament al que sovint afirmà Messiaen, tot indica que el seu pare fou un catòlic fervent. Pierre Messiaen fou professor durant un temps a l'*Institut Catholique* de París. Dels tretze llibres que publicà, set foren editats per l'editor belga Desclée de Brouwer.<sup>100</sup> El cert és que la tasca de traducció de Pierre Messiaen no es limità només a l'obra completa de Shakespeare. També participà en la confecció de

<sup>98</sup> Vegeu ARTAUD, Antonin. *Le théâtre de la cruauté*. París: Denoël, 1933.

<sup>99</sup> «Le propos de Messiaen est d'ignorer les restrictions d'une seule culture. [...] Il ouvre son inspiration à tous les événements sonores —culturels ou non— qui peuvent enrichir son vocabulaire; [...] Messiaen est un rassembleur d'éléments très divers, puisés à des sources sans aucune connexion». BOULEZ, Pierre. «Préface». Dins MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 1. París: Leduc, 1994.

<sup>100</sup> Ens referim a *Les Comédies I* (1939), *Les Comédies II* (1941) i *Les Drames historiques et les poèmes lyriques* (1943), traduccions de Shakespeare; *Théâtre anglais* (1948) i *Les romantiques anglais* (1955), llibres sobre la poesia i el teatre anglès; *La vertu d'amour* (1956); i *Images* (1944), un llibre de memòries. El catàleg de Desclée de Brouwer es nodria fonamentalment amb literatura de caràcter religiós, a més de tractar-se d'un editor proper al cercle d'intel·lectuals del *renouveau catholique*.

l'antologia *La littérature catholique à l'étranger*,<sup>101</sup> i traduï *La vertu d'amour: méditations* (1956), un volum de 450 pàgines escrit originàriament en anglès pel jesuïta Paul de Jaegher, autor d'una coneguda *Anthologie mystique* (1933). Alguns estudis mostren també diverses semblances entre la primera novel·la de Pierre Messiaen, titulada *Jacques Dupré*, i els trets del llibret que anys més tard escrivia Olivier Messiaen per al *Saint François d'Assise*, com ara el fet que el protagonista fos un cristià exemplar, o la manca de personatges femenins en la novel·la del pare i en l'òpera del fill.<sup>102</sup>

L'afirmació de Messiaen, segons la qual els seus pares no haurien estat catòlics no seria, per tant, del tot certa. Així ho entén també Stephen Schloesser, que en el seu estudi sobre les primeres obres i la joventut del compositor suggereix el següent, en la mateixa línia en què ens hem expressat: «Olivier Messiaen could hardly have had a father more fervently pious, politically opinionated, and ultra-Catholic than Pierre».<sup>103</sup> De fet, Schloesser va més enllà, fins al punt d'atribuir al pare el catolicisme i el gust per la literatura del fill.<sup>104</sup> En canvi, Messiaen no dona peu a cap tipus de referència familiar quan hom li demana pels orígens del seu catolicisme: «J'ai toujours été croyant, tout simplement ; j'ai lu, peu à peu, des livres qui ont fortifié ma foi, et j'ai étudié la théologie, seul, grâce à mes lectures personnelles». Entre aquestes lectures, Messiaen esmenta la *Summa Theologiae* de sant Tomàs d'Aquino, que diu haver llegit «presque intégralement»;<sup>105</sup> tot el conjunt de la Bíblia —amb especial atenció als evangelis, les cartes de sant Pau i l'Apocalipsi—, i també algunes obres dels teòlegs Dom Columba Marmion, Romano Guardini, Hans Ulrich von Baltasar i Thomas Merton. Messiaen es mostra, doncs, com un vertader militant de la fe catòlica, un home de fermes creences religioses, que veu en el producte de la recerca

<sup>101</sup> MESSIAEN, Pierre [et al.] (ed.). *La littérature catholique à l'étranger*. París: Alsatia, 1948.

<sup>102</sup> Sobre aquesta qüestió vegeu MICHAELY, Aloyse. *Die Musik Olivier Messiaens: Untersuchungen zum Gesamtschaffen*. Hamburg: Wagner Verlag, 1987, p. 13-15; BRUHN, Siglind. *Les Visions d'Olivier Messiaen*. París: L'Harmattan, 2008, p. 29-30; BALMER, Yves. «'Je suis né croyant...' Aux sources du catholicisme de Messiaen». Dins CARON, Sylvain; DUCHESNAU, Michel (ed.). *Musique, art et religion dans l'entre deux-guerres*. Lió: Symétrie, 2009, p. 365-389.

<sup>103</sup> Vegeu SCHLOESSER, Stephen. *The Early Life and Music of Olivier Messiaen*. Cambridge: W. B. Eerdmans Publ., 2014, p. 9.

<sup>104</sup> «In any event, the breadth and depth of Olivier Messiaen's grounding in the classics, literature, and Catholicism have a clearly identifiable source: his father, Pierre Messiaen». *Ibid.*, p. 9.

<sup>105</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 18.

científica uns avenços que no fan sinó revelar «l'étendue de ce qui reste obscur».<sup>106</sup> D'altra banda, reconeix que la idea més important que expressen les seves obres, una idea que ocupa per a ell el primer lloc, per sobre de tota la resta, és justament «l'existence des vérités de la foi catholique». Una bona part de la seva música estaria doncs destinada a mostrar les veritats teològiques del catolicisme, un aspecte que Messiaen considera «le plus noble, sans doute le plus utile, le plus valable».<sup>107</sup> Així, descarta la seva condició de teòric, d'intel·lectual i fins i tot de creador, per a considerar-se «seulement croyant; un croyant ébloui par l'infinité de Dieu».<sup>108</sup>

La recerca de les fonts que alimentaren un catolicisme tan fervorós com el de Messiaen ha de començar avui per l'estudi i l'anàlisi aprofundida dels escrits, les declaracions i l'obra del compositor, en què romanen algunes de les pistes i les claus que explicarien en bona mesura el seu catolicisme ardent. En el cas d'un compositor com Messiaen, que veu en Déu el terme i la causa de tota la creació, no és doncs gens estrany parlar d'una obra musical impregnada d'alguna manera de la glòria de Déu, d'una música que ret un humil homenatge a les veritats d'una fe intensament arrelada. En l'àmbit de la nostra recerca, mirarem de delimitar les influències pròpiament teològiques que afecten —ara de manera directa, ara de manera tangencial— a la gènesi i el contingut del *Saint François d'Assise*. La delimitació de les fonts ens permetrà de realitzar més endavant diverses lectures i interpretacions de no pocs passatges de l'obra.

A més a més, al gros de les fonts esmentades per Messiaen que citàvem més amunt —la Bíblia, sant Tomàs d'Aquino, Marmion, etc.— afegirem la del pare caputxí Louis Antoine, autor d'un llibre titulat *Lire François d'Assise*, que el mateix compositor cita,<sup>109</sup> situant-lo com a proper a les idees sobre la bellesa i l'art que el teòleg suís Hans Urs von Balthasar (1905-1988) recull en la seva obra *La Gloire et la*

---

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>108</sup> MESSIAEN, Olivier. *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. París: Belfond, 1986, p. 30.

<sup>109</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 357.

*Croix*.<sup>110</sup> Aquest volum conté l'essencial de la reflexió estètica de Hans Urs von Balthasar. El teòleg suís hi exposa, entre moltes altres qüestions, la seva visió sobre la bellesa en l'obra de Déu, la glòria del qual es manifesta a la humanitat a través de la passió de Crist en la creu. La creu —present en el *Saint François d'Assise* des de la primera escena— és un dels pilars sobre els quals Von Balthasar basteix el seu discurs estètic.

Vet aquí, doncs, les dues primeres referències teològiques explícites amb que topem quan ens apropem al *Saint François d'Assise*: d'una banda, la predilecció per una lectura teològica concreta de l'obra del *poverello*, la de Louis Antoine, de qui més endavant parlarem a bastament; i de l'altra, una identificació amb una certa visió de la bellesa i la glòria, la de Von Balthasar, de qui Messiaen sembla conèixer bé l'essencial de la producció teològica, ja que entre els teòlegs moderns el considera «le plus grand de tous».<sup>111</sup> La idea de la passió de Crist en la creu com el punt més alt de la seva glòria, tal com Von Balthasar l'exposa en la seva obra, rep una formidable traducció musical i escènica en l'òpera de Messiaen. El sofriment de la creu, representat en el

---

<sup>110</sup> Messiaen es refereix al primer volum de l'obra *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik* de Hans Urs von Balthasar. Vegeu VON BALTHASAR, Hans Urs. *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*. Friburg de Brisgòvia: Johannes Verlag, 1961-1969. El primer volum d'aquesta publicació, que en té un total de vuit, aparegué en la traducció francesa el 1965. Fou publicat per les edicions Aubier sota el títol *La Gloire et la Croix*. La resta dels volums aparegueren en la traducció francesa entre el 1965 i el 1983 en un ordre diferent del de l'edició alemanya original. La darrera edició de l'obra completa en la versió francesa (editada a París per Cerf/Desclée de Brouwer) és del 1993 i porta el títol *La Gloire et la Croix. Les aspects esthétiques de la révélation*.

<sup>111</sup> Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. París: P. Belfond, 1986, p. 17. Tanmateix, en una ressenya de la primera gravació mundial de *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* publicada el 1974, el francès Alain Michel declara que Messiaen no podia conèixer *La Gloire et la Croix* de Von Balthasar: «Les affinités avec le grand livre du P. Urs von Balthasar, *La Gloire et la Croix*, que Messiaen n'a sans doute pas pu connaître au moment où il composait, ne sauraient relever que d'une nécessité profonde». Vegeu MICHEL, Alain. «La Transfiguration et la beauté : d'Olivier Messiaen à Urs von Balthasar». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, núm. IV-1, 1974, p. 493. L'afirmació de Michel és discutible: Messiaen treballa en *La Transfiguration* des del juny de 1965 fins al febrer de 1969. D'una banda, el llibre de Louis Antoine sobre sant Francesc —*Lire François d'Assise*—, que conté nombroses referències a l'obra de Von Balthasar, es publica el 1967. De l'altra, la primera traducció francesa del primer volum de l'obra de von Balthasar —*Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*— apareix el 1965, com ja hem apuntat. Tot i que era possible que, en efecte, Messiaen no hagués consultat l'esmentat volum quan treballava en *La Transfiguration*, ens sembla en qualsevol cas força agosarat afirmar que Messiaen no conegués l'obra de Von Balthasar. Som del parer que Messiaen estava al corrent d'aquestes publicacions. Coneixia bé el llenguatge d'Antoine i de Von Balthasar, tal com ho mostren les seves diverses declaracions posteriors. Ara bé: ens ha resultat impossible de provar el fet que les hagués consultat, de la mateixa manera que tampoc Michel no pot demostrar el contrari.



*Saint François d'Assise* pels estigmes, condueix sant Francesc al punt àlgid del seu viatge espiritual: la perfecta alegria, la gràcia.

De la mateixa manera, si acudíem als volums del *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* comprovaríem que contenen un deversall de referències a obres de consideració pròpiament teològica, o bé literària, properes en tot cas als cercles catòlics del moment, entre les quals apareixen sovint els noms d'escriptors com Paul Claudel, Ernest Hello, Émile Bauman o Maurice de Guérin, per citar només alguns, als quals cal afegir els esmentats més amunt. La immensa majoria d'aquests noms s'inscriuen en un corrent conegut amb el nom de *renouveau littéraire catholique*, filiació al seu torn d'un moviment social i cultural de base catòlica sorgit a les acaballes del segle XIX a França. A l'inici del segle XX el moviment havia adquirit una força considerable i estava format per escriptors i intel·lectuals de tot tipus que buscaven un retorn als valors genuïns del catolicisme. En aquest moment, el moviment es personifica en una mena de *milieu* literari, una vertadera renaixença cristiana de caràcter intel·lectual, formada per homes de lletres, poetes, novel·listes, filòsofs, que pretenen marcar la seva obra amb una estètica «catòlica». Entre aquests, abunden els qui, per una raó o altra, han abraçat el catolicisme i s'han fet batejar, com ara Paul Claudel, François Mauriac, Julien Green o Georges Bernanos. Refusen molts dels valors i els ideals il·lustrats i seculars del laïcisme imperant, heretats tots de la revolució del 1789, i també la ideologia positivista que impera en tots els ambients públics d'ençà de la constitució de la Tercera República. A finals del segle XIX el govern de la Tercera República havia expulsat els jesuïtes, i el 1903 prohibia la instrucció religiosa en l'ensenyament. La separació entre l'església i l'estat arribà finalment el 1905 com a resultat del trencament de les relacions diplomàtiques amb el Vaticà, produït l'any anterior. És d'aquesta manera com el govern francès anul·la definitivament el Concordat de 1801, encara vigent, i passa a expropiar nombrosos edificis religiosos. Les subvencions als cultes religiosos deixen d'existir amb aquesta nova llei. Els intel·lectuals de la també anomenada *renaissance littéraire catholique* reaccionaran contra aquest atac directe del «laïcisme anticlerical». Ho faran amb la reivindicació d'una espiritualitat catòlica i mitjançant una ètica compromesa amb la cultura de la modernitat, una modernitat diferent de la modernitat de signe

positivista que propugna el republicanisme polític, i que provoca la condemna del Papa Pius X com a conseqüència dels greus esdeveniments esmentats.<sup>112</sup> L'obra d'aquests escriptors escenifica aleshores una objectivació del fet religiós que ha d'enfrontar-se amb la seva pròpia definició estètica i política.<sup>113</sup> Altres, com ara l'escriptor i editor francès Stanislas Fumet (1896-1983) parlaran en canvi de *renouveau spirituel*,<sup>114</sup> referint-se al corrent de fons en un sentit més general.

Es tracta, de més a més, d'una època que genera grans reaccions en els ambients burgesos, marcada per un fort neotomisme que promulgaria, entre d'altres, Jacques Maritain<sup>115</sup> en els cercles intel·lectuals parisencs dels anys trenta, i alhora caracteritzada per una profunda revitalització teològica posterior, encarnada pel que fou descrit com a *ressourcement*. La influència de Maritain sobre els cercles intel·lectuals catòlics fou enorme: s'inicià en els anys vint, es va consolidar en els anys trenta i va atènyer el punt àlgid al llarg del següent decenni, en què Maritain es convertí definitivament en el cor intel·lectual del *Renouveau catholique*. «Ressourcement», «renouveau», «renaissance»; els mots palesen els canvis que es produeixen en l'àmbit catòlic. No és, doncs, gens estrany que Messiaen, des del seu ferm catolicisme, prengués la *Summa Theologiae* de sant Tomàs com a llibre «de capçalera». L'harmonització de la raó i la fe que sant Tomàs presenta en la *Summa* es convertirà per a ell en un model epistemològic de referència.

Així mateix, la figura de l'escriptor francès Ernest Hello (1828-1885), un dels precursors del moviment literari catòlic al segle XIX, fou d'una profunda influència en la generació d'intel·lectuals catòlics de l'inici del segle XX. Més endavant parlarem amb detall d'Hello, ja que Messiaen fa una paràfrasi d'un passatge seu en el llibret del

---

<sup>112</sup> Vegeu KERR, Fergus. «French Theology: Yves Congar and Henri de Lubac». Dins FORD, David. *The Modern Theologians: An Introduction to Christian Theology in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 105-117.

<sup>113</sup> Pel que fa això vegeu l'excel·lent estudi de l'historiador i filòleg britànic GRIFFITHS, Richard. *The reactionary revolution: the Catholic revival in French literature, 1870-1914*. Noya York: Frederick Ungar Publ. Co., 1965.

<sup>114</sup> FUMET, Stanislas. *Le renouveau spirituel en France et en Russie*. París: Desclée de Brouwer, 1932.

<sup>115</sup> Jacques Maritain (1882-1973) provenia d'una família protestant. Els seus pares es van divorciar i ell fou educat per la seva mare en el protestantisme liberal. El juny de 1906 Maritain i la seva muller, Raïssa, es feren batejar en el ritu catòlic. Els va fer de padrí l'escriptor francès Léon Bloy. Així mateix, cal subratllar que Maritain fou el primer laic invitat a participar en el concili II del Vaticà. Vegeu BARRÉ, Jean-Luc. *Jacques et Raïssa Maritain: Les mendiants du ciel*. París: Fayard, 2009.

*Saint François d'Assise*. Des d'un punt de vista global, podem afirmar que les citacions d'Hello en l'obra de Messiaen són constants. Apareixen de manera explícita, per exemple, en el tercer volum del *Traité*, en què Messiaen cita Hello fins en tres ocasions. La primera citació apareix en la introducció a l'anàlisi del tercer moviment del *Livre d'orgue* (1951), titulat *Les Mains de l'Abîme*, i respon parcialment a un extracte de la *Physionomie de Saints* (1875).<sup>116</sup> La segona citació encapçala la secció dedicada a l'anàlisi de les *Visions de l'Amen* (1943), per a dos pianos, i reproduïx un extracte de l'obra *Paroles de Dieu* (1877).<sup>117</sup> La tercera correspon també a una citació d'aquesta obra, i està situada en la introducció a l'anàlisi del tercer moviment de les *Visions de l'Amen*, titulat *Amen de l'agonie de Jésus*.<sup>118</sup> No són, però, les úniques citacions d'Hello. N'hi ha més en la segona part del cinquè volum del *Traité*,<sup>119</sup> i també cap al final del prefaci de la *Technique de mon langage musical*, la qual cosa ens demostra que Messiaen coneixia molt bé la seva obra, i que sentia una certa admiració. La part final de *Paroles de Dieu*, titulada *Amen*,<sup>120</sup> forneix a Messiaen la inspiració necessària per a la composició de les set *Visions de l'Amen* (1943). La fascinació que Messiaen assegura haver sentit quan era petit per tot el fantàstic, ja es

---

<sup>116</sup> «Ces géographies solennelles (comme dirait Paul Éluard), nul n'en a mieux parlé que Hello, en les prenant comme symboles, dans ces méditations sur l'Écriture Sainte. Voici ce qu'il dit en commentant le 'De Profundis' (du font de l'abîme): 'Écoutez, vous qui contenez, au-dessous des terreurs entrevues, les terreurs non entrevues; dites-moi la route qui mène au lieu d'où la prière est attendue !'. Et encore: 'L'abîme d'en haut ne répond que quand l'abîme d'en bas lui parle à découvert. Il faut que l'abîme d'en bas monte, au fond de lui, la mort, pour que l'abîme d'en haut montre, au haut de lui, la vie'. Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Vol. 3. París: Leduc, 1996, p. 187.

<sup>117</sup> «Amen, parole d'initiation, de méditation, de consommation. Amen, parole de la Genèse, qui est l'apocalypse de l'ouverture. Amen, parole de l'Apocalypse, qui est la Genèse de la consommation». *Ibid.*, p. 229.

<sup>118</sup> «Peut-être le crucifiement fut-il senti d'une manière plus terrible au jardin des Oliviers que sur la Croix. Car sur la croix il fut senti en réalité. Au jardin des Oliviers il fut senti en esprit. La sueur de sang est la parole de cette terreur». *Ibid.*, p. 244.

<sup>119</sup> En el segon volum del cinquè llibre, Messiaen cita Hello en la secció que dedica als «Chants d'oiseaux de divers pays dans le monde», quan parla del desert en referència al cant de l'aloia puput: «Celui qu'il s'agit de trouver est immense : il faut être délivré de tout pour faire vers lui les premiers pas... Enfonce-toi dans le Désert des déserts». Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Vol. 5b. París: Leduc, 2000, p. 382.

<sup>120</sup> Vegeu HELLO, Ernest. *Paroles de Dieu : réflexions sur quelques textes sacrés*. París: Perrin, 1919, p. 389-397.

tractés de contes de fades<sup>121</sup> o del teatre de Shakespeare, deu haver despertat sens dubte nombroses ressonàncies en la lectura d'obres com els *Contes fantastiques* (1879) d'Hello, narracions allunyades del realisme positivista imperant i empeltades d'una fantasia propera als contes d'Edgar Allan Poe. Poc sabem, en canvi, de les raons o circumstàncies que porten Messiaen a llegir Hello. La major part de la seva obra fou editada al llarg de la segona meitat del segle XIX. Ara bé, a mitjan segle XX la seva figura es dóna de nou a conèixer en el panorama literari francès, mitjançant una antologia titulada *Textes choisis*, un aplec de textos seleccionats per Stanislas Fumet, que es publicà el 1944.<sup>122</sup> Fumet havia estat responsable de la primera *Anthologie de la renaissance catholique* (1938), en què també participà l'escriptor catòlic Louis Chaigne (1899-1973). Tots dos, Fumet i Chaigne, es comptaven a més entre el cercle d'amistats de Pierre Messiaen, per la qual cosa no seria estrany que Messiaen hagués tingut accés directe a l'antologia d'Hello o a *Paroles de Dieu* a través del seu germà Alain, com sembla suggerir en resposta a les preguntes de Brigitte Massin, i com a conseqüència d'una primera lectura s'hagués interessat per la resta de la seva obra, que qualifica d'«extraordinaire», ja que per a ell l'escriptor hi desenvolupa «toute une symbolique de l'Écriture».<sup>123</sup>

Quant a Claudel, Bauman, o fins i tot Reverdy, cal subratllar el fet que tots foren propers al cercle de Jacques Maritain. Messiaen no esmenta Maritain en els seus escrits, potser per la proximitat d'aquest amb algunes personalitats del neoclassicisme musical —Satie, Auric, Lourié, Falla, etc.—, però tanmateix sembla compartir-hi una tasca: la de bastir un projecte sobre els fonaments de la fe catòlica romana. En aquest sentit, és comprensible que Messiaen se sentís atret en un primer moment pels cants de sirena del neotomisme, per bé que aquests derivaren posteriorment en un interès per les obres de teòlegs com l'esmentat Hans Urs von Balthasar, o l'alemany Romano

---

<sup>121</sup> «[...] cette attente lyrique fut suivie d'une éducation féerique, notamment pendant la guerre de 1914, quand mon père et mon oncle furent mobilisés et que je me trouvai seul à Grenoble avec ma mère et ma grand-mère : à cette époque, il est certain que ma mère m'a élevé dans un climat de poésie et de contes de fées qui [...] fut à l'origine de tout ce que j'ai fait plus tard». SAMUEL, *Op. cit.*, p. 184.

<sup>122</sup> Vegeu HELLO, Ernest. *Textes choisis*. Friburg: Walter Egloff, 1944.

<sup>123</sup> «C'est mon frère Alain qui m'a fait connaître ce livre, vers 1933 je crois. C'est un des livres dont je reconnais l'influence sur moi-même». Vegeu MASSIN, Brigitte. *Olivier Messiaen: une poétique du merveilleux*. Ais de Provença: Alinéa, 1989, p. 155.

Guardini,<sup>124</sup> els quals es van distanciar aviat d'aquest corrent per defensar altres postulats que buscaven influències teològiques més enllà del neotomisme imperant. L'obra d'aquests teòlegs, d'una notable volada intel·lectual, és d'una importància significativa en el context de la teologia catòlica del segle XX. La seva influència es palesa, entre d'altres, al concili II del Vaticà. Per a ells, l'inici de les qüestions en el terreny teològic no s'ha de situar en sant Tomàs o sant Agustí, com promulgaven alguns, sinó en Jesucrist mateix. Aquest *ressourcement* teològic, també conegut a França com a *nouvelle théologie*, fonamenta la doctrina catòlica d'una manera subjectiva si la comparem amb la visió neotomista. Ho fa a partir d'una multiplicitat de fonts de diverses procedències que la desvinculen de l'ancoratge petri en l'escolàstica. És per això que potser fou ben vista per Messiaen: en la seva obra i amb un estil profundament eclèctic, que també beu de fonts musicals de la més variada procedència, ofereix una traducció musical simbòlica d'algunes de les doctrines fonamentals de la fe catòlica, com ara la santíssima trinitat, l'ascensió, la transfiguració de la carn, la resurrecció, la Pentecosta, o els sagraments.

El 1931 Messiaen és nomenat organista titular del *Grand Orgue* de l'església de la *Sainte Trinité* de París, un càrrec amb una dedicació exigent, que exerceix amb una constància impassible. Messiaen segueix d'aquesta manera la tradició dels grans organistes francesos del segle XIX i dels inicis del segle XX, els quals interpreten d'una banda les obres del repertori per a l'ofici litúrgic i, de l'altra, les seves composicions.<sup>125</sup> Des d'aleshores les seves intervencions a l'orgue seran gairebé quotidianes. A més de la tasca pedagògica, portada a terme llavors a la *Schola Cantorum* i a l'*École Normale de Musique* de París, i de la dedicació que exigeix la composició, Messiaen s'asseurà a

---

<sup>124</sup> En el prefaci a *Des Canyons aux étoiles...* Messiaen cita nombrosos passatges de Guardini. Per exemple, en el comentari al setè moviment de la peça, titulat *Bryce Canyon et les rochers rouge-orange*, Messiaen cita un extracte del capítol 26, *L'heure et l'éternité*, de la seva obra *La messe*: «Les choses temporelles ne seront pas effacées, mais assumées dans l'éternité». Quan, més tard, comenta el vuitè moviment, titulat *Les ressuscités et le chant de l'étoile Aldébaran*, torna a citar Guardini, aquesta vegada un passatge del darrer capítol de *Le Seigneur*: «Le cœur de Jésus sera l'espace qui renfermera toutes choses... Tout sera transparence, lumière... L'amour comme état permanent de la création, l'identité de l'intérieur et de l'extérieur : voilà ce que sera le ciel!». Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Des canyons aux étoiles...* París: Leduc, 1978, p. iii-v.

<sup>125</sup> Ens referim a l'estret univers dels grans organistes, un cercle que sovint ha estat qualificat d'«iniciats», entre els quals hi ha Marcel Dupré, Cesar Franck, Charles Tournemire o Charles-Marie Widor, tots ells també compositors. Pel que fa als contemporanis de Messiaen, dues figures destaquen entre la resta: Jacques Langlais i Gaston Litaize.

l'orgue de la *Trinité* quasi sense interrupció al llarg de prop de sis decennis. A la *Trinité* Messiaen entra en contacte amb l'obra del teòleg benedictí Dom Columba Marmion,<sup>126</sup> *Le Christ dans ses Mystères* (1919). El mateix any 1931, poc de temps després d'ocupar el càrrec d'organista de l'església, qui aleshores era el seu confessor n'hi aconsella la lectura.<sup>127</sup> En el primer capítol de l'obra, titulat *Les mystères de Christ sont nos mystères*, Marmion subratlla el fet que tota la doctrina de sant Pau pot resumir-se en «la connaissance pratique du mystère du Christ».<sup>128</sup> Marmion fa una exegesi de sant Pau, assegurant que és només en Crist on es troba «toute la sagesse, toute la justice, toute la sanctification, toute la rédemption».<sup>129</sup> La doctrina d'amor a Crist que l'apòstol promulga en les cartes als fidels de totes les esglésies marca la línia discursiva d'aquesta obra. Els comentaris de Marmion i les nombroses paràfrasis i citacions que fa de sant Pau explicarien en bona mesura la importància que Messiaen atribueix a les cartes del més gran apòstol del cristianisme, i també les seves nombroses citacions, constants en algunes de les seves obres, i especialment abundants en el *Saint François d'Assise*.

Tot i la gran influència que té en el pensament de Messiaen, fins al punt d'inspirar-li el *Livre du Saint Sacrement* (1984) per a orgue,<sup>130</sup> i el cicle *La Nativité du Seigneur* (1935),<sup>131</sup> també per a orgue, l'obra teològica de Marmion sembla no haver deixat una gran empremta en el seu terreny: les principals obres teològiques o doctrinals d'avui a penes la citen. Tanmateix, la via mística que proposa, la unió amb Déu,<sup>132</sup> li valgué una atenció notable en el seu moment. Per a Marmion les Sagrades Escriitures posen en relleu els misteris de Crist, però el seu fruit espiritual no el

<sup>126</sup> Dom Columba Marmion (1858-1923) fou un monjo benedictí belga. Ocupà el càrrec d'abat superior de l'abadia benedictina de Maredsous, a Bèlgica.

<sup>127</sup> «Mon confesseur m'a dit: [...] Vous devriez lire *Le Christ dans ses Mystères* de Dom Columba Marmion. Vous trouverez là tout ce dont vous avez besoin pour réfléchir sur le cycle liturgique». Vegeu MASSIN, *Op. cit.*, p. 68-69.

<sup>128</sup> MARMION, Dom Columba. *Le Christ dans ses Mystères*. París: Desclée de Brouwer, 1922, p. 3.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 7. Es tracta d'una paràfrasi de 1Co 1, 30.

<sup>130</sup> «Toutes les grâces que Christ nous a mérités pendant les différents moments de sa vie terrestre gardent toujours leur vertu, qui nous est appliquée à chaque fête de la Liturgie. Cette idée a été longuement développée dans le très beau livre de Dom Columba Marmion: *le Christ dans ses Mystères*. Les pièces qui vont suivre décrivent donc chaque Mystère du Christ dans l'ordre chronologique». MESSIAEN, Olivier. *Livre du Saint Sacrement*. París: Leduc, 1989, p. iii.

<sup>131</sup> MESSIAEN, Olivier. *La Nativité du Seigneur. Neuf Méditations pour orgue*. París: Leduc, 1936. Vegeu MASSIN, *Op. cit.*, p. 71.

<sup>132</sup> «Nous faisons un avec le Christ dans la pensée divine». Vegeu MARMION, *Op. cit.*, p. 16.

podem assimilar si no és «par son symbolisme et ses rites».<sup>133</sup> Marmion reconeix la impossibilitat directa de la visió de Déu, però alhora addueix que aquest se'n manifesta mitjançant la fe «par son fils Jésus, le Christ, Verbe incarné, [...] grande révélation de Dieu au monde».<sup>134</sup> És per això que Marmion atorga una gran importància als evangelis, ja que aquests recullen la veu de Déu que ens ha estat transmesa per mitjà del seu fill.<sup>135</sup> Els evangelis contenen «la voie infaillible qui mène à Dieu [...], la vie qui sauve de la mort», i sens dubte l'exemple que hem de seguir, de la imitació del qual depèn totalment la mesura de la nostra perfecció. Quina gran imitació de Crist no es troba, doncs, en la vida del pobrissó d'Assís, que Messiaen escull perquè, malgrat no ser Déu, sinó tan sols un home, s'assembla a Crist per la seva castedat, humilitat i pobresa; i perquè va patir gana, set, tota mena d'intempèries i els estigmes. Messiaen, que somiava d'escriure una passió de Crist, com les de Bach, escull finalment un imitador de Crist, l'*alter Christus* per excel·lència de la tradició cristiana: sant Francesc d'Assís. Notem, així mateix, la semblança entre la proposta de Marmion d'una banda, que considera que la lectura dels evangelis no ha d'ésser escomesa «par une étude purement intellectuelle, [...] souvent sèche et stérile», sinó amb un «esprit plein de sagesse céleste», del qual ha de brollar la veritat com «une source d'eau vive qui jaillit jusqu'à la vie éternelle»;<sup>136</sup> i, de l'altra, les paraules de Messiaen en el prefaci de la *Technique de mon langage musical*, en què es refereix a una música que ha d'ésser escrita per un gran artesà, per un gran cristià, un artista que donarà al seu segle «l'eau vive dont il a soif».<sup>137</sup> De la mateixa manera, per a Marmion els misteris de Crist no són sinó esglaons que condueixen la nostra ànima devers la

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>135</sup> «La connaissance de Jésus et de ses états se puisse d'abord dans l'Évangile. [...] Il nous souffrit de les lire [...] avec foi, pour voir et entendre le Christ lui-même. [...] Car ce livre est inspiré; une lumière et une puissance en sortent qui illuminent et fortifient les cœurs droits et sincères. Heureuse l'âme qui l'ouvre chaque jour ! Elle boit à la source même des eaux vives». *Ibid.*, p. 24.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>137</sup> MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Vol. 1. París: Leduc, 1944, p. 8. Messiaen se cita a si mateix en aquest volum. Reprodueix un passatge publicat en un article del 1939: «Pour exprimer avec une puissance durable nos ténèbres aux prises avec L'Esprit-Saint, pour élever sur la montagne les portes de notre prison de chair, pour donner à notre siècle des bielles, de moteurs, de machines à tuer, l'eau vive dont il a soif, il faudrait un grand artiste, qui soit aussi grand artisan et grand chrétien». Vegeu MESSIAEN, Olivier. «De la musique sacrée». *Carrefour*, juny-juliol 1939, p. 75. Reproduït a BROAD, Stephen (ed.). *Olivier Messiaen: Journalism 1935-1939*. Farnham: Ashgate, 2012, p. 76.

contemplació de les realitats divines, ja que «c'est une loi psychologique de notre nature [...] que nous allons du visible à l'invisible».<sup>138</sup> Vet aquí, doncs, novament, una altra clau de lectura que esclareix la relació entre el visible i l'invisible tal com la planteja Messiaen en l'òpera: «l'invisible se voit».

La creença religiosa —la fe catòlica— i la música, per tant, formen en el pensament de Messiaen una unitat indivisible. Una engendra l'altra, i a l'inrevés. Són les fonts del meravellós, que Messiaen expressa en la seva música, amb l'ajuda i el recurs als textos bíblics i als nombrosos escrits literaris, espirituals i teològics que consulta. Aquests textos esdevenen el vertader suport i l'aliment espiritual de la imaginació simbòlica que Messiaen conrea. Per mitjà del seu art, i a través de totes aquestes influències poètiques i teològiques, Messiaen arriba a transmetre d'una manera prodigiosa les seves visions bigarrades dels misteris més insondables i abstrusos de la fe catòlica a través del so i del color.

### 2.2.3. La citació i la paràfrasi en el *Saint François d'Assise*

Julia Kristeva assegurava que els textos estan construïts com un mosaic de citacions, que tots són el producte d'una «absorption et transformation d'un autre texte».<sup>139</sup> Vist així, i en el context de la producció literària de l'edat mitjana, la tesi de Kristeva no podria ser més certa. En aquell període, la pràctica de la citació, la paràfrasi, el préstec, la referència, la glossa i el comentari de materials anteriors esdevé quasi una norma de l'escriptura. No es tracta en absolut de plagi, tal com l'entenem en el sentit modern, sinó d'una tècnica que permet expressar els nous pensaments sota el signe d'una autoritat legitimadora —la tantes vegades referida *auctoritas*—, això és, d'una forma d'innovació mitjançant la tradició. La citació és, doncs, un dels fonaments que sostenen el discurs de la teologia escolàstica i de l'escriptura practicada en els monestirs medievals, fins al punt de modelar l'estil de cada autor. Passatges evangèlics, fragments de sermons i textos devots, entre d'altres, apareixen inserits de manera

<sup>138</sup> MARMION, *Op. cit.*, p. 27.

<sup>139</sup> KRISTEVA, Julia. *Séméiôtiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1969, p. 85.



natural en l'escriptura, bo i modelant-la. Una de les feines del filòleg quan escomet l'estudi d'aquests textos és precisament la descoberta de les fonts, fruit d'un treball quasi arqueològic, la delimitació estreta dels textos que han estat emprats de nou, en un nou context, modificats, citats o parafrasejats. És una tasca feixuga, que exigeix una gran dedicació —a més d'uns coneixements literaris de gran volada—, el resultat de la qual pot aportar en moltes ocasions les claus de lectura del nou pensament, sovint presentat sota una aparença tradicional. És d'aquesta manera com es manifesten els significats, articulats entorn d'un text aparentment pertanyent a la tradició més clàssica.

Messiaen elabora el llibret del *Saint François d'Assise* com un immens mosaic textual. Reprodueix un seguit de materials provinents de fonts literàries franciscanes, teològiques i bíbliques. Ja hem parlat més amunt d'aquestes fonts i en les següents línies ho farem amb més detall, tot delimitant l'abast exacte de cada citació, i de tot el que Messiaen ens ofereix de nou. Ara bé, una primera aproximació al text del llibret ja ens lliura algunes pistes sobre la taula: de vegades uns materials apareixen citats de manera més o menys literal; d'altres, en canvi, són redactats mitjançant paràfrasis d'un estil gairebé idèntic a l'original. Tanmateix, el resultat és un text nou, un relat de sant Francesc escrit per Messiaen mateix, a la manera dels autors medievals, emmarcat per tota mena de referències bíbliques, que emfatitza temes com la veritat, la santedat, l'alegria, la natura (els ocells), la gràcia, la mort i la resurrecció. El text final, marcat per un llenguatge que imita tothora la poètica de l'estil bíblic, presenta una cohesió sorprenent malgrat l'acumulació de citacions i de paràfrasis. D'altra banda, Messiaen escriu un text que s'ha de cantar, i per tant no es pot permetre el luxe de menystenir la tècnica vocal —amb totes les seves particularitats pel que fa a les vocalitzacions— i la seva relació amb el text. Aquest és el primer senyal que suggereix l'estreta relació que hi ha entre el text i la música, inseparables en aquesta obra. L'autor mateix declara obertament els motius que l'han guiat a l'hora d'adaptar alguns dels textos emprats, i que no són altres que el ritme i la tècnica vocal, responsables d'algunes de les modificacions, de les erosions més perceptibles que afecten les seves constants citacions:

Ma musique présente une grande complexité rythmique et j'ai besoin de mots que s'adaptent à mes rythmes. Cela signifie que je m'accorde la possibilité de modifier un mot en fonction d'une nécessité rythmique. [...] j'aime les chanteurs et n'ai nulle envie de les faire siffler ou hoqueter. [...] les chanteurs ont besoin de voyelles ouvertes dans le grave et surtout dans l'aigu. On ne peut chanter un contre-*si* bémol aigu que sur un *a*, un *o* ou une *é* ouvert, et cet impératif phonétique guide aussi le choix de mes mots.<sup>140</sup>

#### 2.2.4. Escrits de sant Francesc

En aquest apartat ens limitarem a estudiar els escrits de sant Francesc que Messiaen fa servir: el *Cantico di frate Sole*, l'anomenada *Louange pour toutes les heures*, el *Testament de sant Francesc* i —tot i que s'ha provat que no és un text de sant Francesc—, l'*Oració franciscana per la pau*, que li fou atribuïda pel seu contingut.

Tal com esmentàvem més amunt en la introducció a les fonts del llibret, el ***Càntic del germà Sol*** també és conegut com el *Càntic de les criatures* (en endavant CC). Escrit originàriament en dialecte umbre, el càntic està considerat a més com una de les primeres poesies de la literatura italiana del segle XIII, aleshores encara en gestació. Sant Francesc n'és l'autor i sembla que la major part dels versos foren redactats l'hivern del 1225, al llarg d'una prolongada estada al monestir de Sant Damia, on Francesc va romandre a causa d'una malaltia de la vista.<sup>141</sup> Tal com indica Jacques Chailley en els seus estudis sobre la música a l'Edat Mitjana,<sup>142</sup> tot indica que el CC fou concebut per ésser cantat. Si més no, això és el que es dedueix de l'observació del manuscrit conservat, la primera pàgina del qual mostra un espai sobre

<sup>140</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 364.

<sup>141</sup> L'estada a Sant Damia es relata amb detall en la *Compilació d'Assís* (CA 83), un text atribuït a fra Lleó que fou editat per primera vegada el 1922 sota el nom de *Legenda antiqua*. Vegeu DELORME, Ferdinand. «Legenda antiqua sancti Francisci». *Archivum Franciscanum Historicum*, núm. 15, 1922, p. 23-70 i p. 278-332. Consecutivament va rebre els noms de *I Fiori dei Tre Compagni*; *Scripta Leonis, Rufini et Angeli Sociorum S. Francisci*; *Legenda Perusina*; i *Compilatio Assisiensis*. Per al text francès vegeu DALARUN, Jacques (ed.). *François d'Assise. Écrits, Vies et témoignages*. París: Éditions Franciscaines/du Cerf, 2010, p. 1318. Per a un estudi dels diferents noms que rebé la *Compilació d'Assís* vegeu GATTUCCI, Alberto. «Dalla 'Legenda antiqua S. Francisci' alla 'Compilatio Assisiensis': storia di un testo piú prezioso che fortunato». *Studi Medievali*, núm. 20, 1979, p. 790-807.

<sup>142</sup> Vegeu CHAILLEY, Jacques. *Histoire Musicale du Moyen Age*. París: Presses Universitaires de France, 1950, p. 178-179.

els primers versos en què hauria d'anar inscrita la melodia musical. Desgraciadament aquesta melodia no va arribar mai a l'estadi de notació i escriptura. Si no va ser així, i en algun moment algú la va recollir, malauradament no ha estat conservada. La hipòtesi que considera el CC com un càntic en el sentit literal del mot sembla que encaixa amb el fet que els franciscans es mostraren històricament favorables al cant dels himnes litúrgics, possiblement com a continuació d'una tradició no interrompuda i eixamplada per sant Francesc,<sup>143</sup> i per la —fins a cert punt— indissociable relació que hi havia en el segle XIII entre la poesia i la música. Així mateix, no són poques les fonts biogràfiques que assegurin que Francesc cantava sovint en italià i en francès. El mateix Celano, en el capítol de la segona vida titulat «Quod spiritu exhilaratus sanctus gallice cantabat» (2 Cel 127), així ho assegura:

Nonnumquam vero talia faciebat. Dulcissima melodia spiritus intra ipsum ebulliens, exterius gallicum dabat sonum et vena divini sussurri, quam auris eius suscipiebat furtive, gallicum erumpebat in iubilum. Lignum quadonque, ut oculis vidi, colligebat et terra, ipsumque sinistro brachio superponens articulum filoflexum tenebat in dextera, quam quasi supra viellam trahens per lignum et ad hoc gestus representans, ydoneos gallice cantabat de domino.<sup>144</sup>

De les catorze estrofes que formen el CC, la desena i l'onzena —referides a la pau i al perdó, respectivament— foren afegides l'estiu del 1225, com a conseqüència d'una disputa entre el *podestà* i el Bisbe d'Assís que va causar una greu discòrdia en la

---

<sup>143</sup> Recordem, així mateix, que sant Francesc s'autoproclamava *ioculator Dei*, en una època en què l'ofici de joglar era considerat encara per l'església com infamant.

<sup>144</sup> CELANO, Tommaso da. «Tractatus Secundus». Dins ROSEDALE, Honyel Gough (ed.). *Saint Francis of Assise according to brother Thomas of Celano. His descriptions of the Seraphic Father*. Londres: J. M. Dent & co., 1904, p. 330. En la versió francesa de Jacques Dalarun per a les *Éditions Franciscaines* se li assigna el capítol 90, el títol del qual queda traduït per «Transporté de joie, le saint chantait en Français», i diu així: «Quelquefois, il agissait de la façon suivante. Bouillant au-dedans de lui-même en une très douce mélodie de l'esprit, il rendait au dehors un son français. La veine du chuchotement divin que son oreille recevait furtivement, il la faisait jaillir en une jubilation en français. Parfois, comme je l'ai vu de mes yeux, il ramassait une branche par terre et, la plaçant sur son bras gauche, il tenait dans la main droite un archet recourbé par un fil, qu'il tirait en travers la branche comme sur une vielle ; mimant en outre les gestes appropriés, il chantait en français au sujet du Seigneur». Vegeu DALARUN, Jacques (ed.). *François d'Assise. Écrits, Vies, Témoignages*, Vol. 2. París: Le Cerf/Éditions Franciscaines, 2010, p. 1620.

ciutat;<sup>145</sup> i la dotzena i la tretzena (referides a la mort) les va afegir més tard, poc abans de la seva mort, esdevinguda el 1226.<sup>146</sup> En la introducció al *Speculum perfectionis* de les *Éditions Franciscaines* emprades per Messiaen, s'indica aproximadament el mateix: «Le cantique a sans doute été composé en avril-mai 1225, la strophe sur le pardon en juin de la même année, et la strophe sur la mort en 1226».<sup>147</sup> El CC és una pregària de lloances que manifesta una certa semblança expressiva amb els Salms bíblics. Reproduïm a continuació el poema complet en la versió original en dialecte umbre. Hem numerat les estrofes de manera convenient perquè ens sigui més fàcil fer-hi referència en la nostra anàlisi posterior.<sup>148</sup>

- 1 *Altissimu, onnipotente, bon Signore,  
tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione.*
- 2 *Ad te solo, Altissimo, se konfano et nullu homo ène dignu te mentovare.*
- 3 *Laudato sie, mi' Signore, cum tucte le tue creature,  
spetialmente messor lo frate sole, lo qual'è iorno, et allumini noi per lui.*
- 4 *Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore,  
de te, Altissimo, porta significatione.*
- 5 *Laudato si', mi' Signore, per sora luna e le stelle,  
in celu l'ài formate clarite et pretiose et belle.*
- 6 *Laudato si', mi' Signore, per frate vento  
et per aere et nubilo et sereno et onne tempo,  
per lo quale a le tue creature dai sustentamento.*
- 7 *Laudato si', mi' Signore, per sor' aqua,  
la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta.*
- 8 *Laudato si', mi' Signore, per frate focu,  
per lo quale enallumini la nocte,  
et ello è bello et iocundo et robustoso et forte.*
- 9 *Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre terra,  
la quale ne sustenta et governa,  
et produce diversi fructi con coloriti flori et herba.*
- 10 *Laudato si', mi' Signore,*

<sup>145</sup> Els detalls d'aquesta disputa es relaten en la *Compilació d'Assís* (CA 84). Vegeu DALARUN, *Op. cit.*, p. 1320-1323. També es troben recollits en el *Speculum Perfectionis* (SP101). Vegeu *ibid.*, p. 2708. Segons Paul Sabatier el *Speculum perfectionis* és un text que fra Lleó hauria redactat a la Porciúncula alguns mesos després de la mort de sant Francesc. Es tractaria, doncs, d'un text anterior a la *Vita prima* de Celano. La primera edició en llatí la realitza Sabatier el 1898, seguint el manuscrit 1743 de la Biblioteca Mazarina de París. Vegeu SABATIER, Paul (ed.). *Speculum perfectionis seu S. Francisci Assisiensis legenda antiquissima auctore fratre Leone*. París: Fischbacher, 1898.

<sup>146</sup> En la *Compilation d'Assise* (CA 7). Vegeu DALARUN, *Op. cit.*, p. 1212-1214.

<sup>147</sup> Vegeu DESBONNETS, Théophile; VORREUX, Damien. *Saint François d'Assise: Documents. Écrits et premières biographies*. París: Éditions Franciscaines, 1981, 2a Ed., p. 168.

<sup>148</sup> Hem reproduït el text tal com es conserva al Còdex 338 (f.f. 33r - 34r.) de la Biblioteca del Convent de sant Francesc, a Assís.

- per quelli ke perdonano per lo tuo amore,  
et sostengo infirmitate et tribulatione.*
- 11 *Beati quelli ke 'l sosterrano in pace,  
ka da te, Altissimo, sirano incoronati.*
- 12 *Laudato si' mi' Signore  
per sora nostra morte corporale,  
da la quale nullu homo vivente pò skappare:*
- 13 *guai a quelli ke morrano ne le peccata mortali;  
beati quelli ke trovarà ne le tue santissime voluntati,  
ka la morte secunda no 'l farrà male.*
- 14 *Laudate et benedicete mi' Signore'  
et ringratiare et serviate li cum grande humilitate.*

Com podem observar, el CC mostra una certa estructura: dues estrofes introductòries inicials, de tipus teològic, i una de final, a tall de tornada, emmarquen una sèrie d'estrofes referides a set elements cosmològics: els cossos celestes —estrofes tercera a cinquena: sol, lluna i estels— i els quatre elements de la terra —estrofes sisena a novena: vent, aigua, foc i terra—; a les quals s'afegeixen dues petites seccions de tipus antropològic —estrofes desena i onzena: el perdó i la pau— i escatològic —estrofes dotzena i tretzena: la mort. Podem establir, doncs, cinc seccions clarament identificades per aquests diversos aspectes. Els set elements referits en la secció segona —estrofes tercera a novena— concordarien en nombre amb els dies de la creació. Aquesta semblança no és del tot casual. La «promesa del regne de Déu» que rep sant Francesc,<sup>149</sup> malalt, en la seva estada a Sant Damià, es converteix en un càntic de la nova creació; una lloança la significació de la qual resulta força complexa. Entre altres aspectes, la interpretació de la preposició original «per», traduïda al francès unes vegades com «pour», i altres com «par», presenta un dubte de tipus gramatical que dificulta l'aclariment del significat exacte de les lloances. La dicotomia de la traducció ha estat subratllada en moltes ocasions com a central: podem determinar qui lloa a qui? Tal com s'indica en la introducció al CC de les *Éditions Franciscaines*, no sabem amb certitud si l'autor designa amb aquest nexa «la causa, l'agent, la mediació o el mitjà».<sup>150</sup> Així i tot, el traductor de la versió francesa del CC emprada per Messiaen

<sup>149</sup> En *Compilació d'Assís* (CA 83). Vegeu DALARUN, *Op. cit.*, p. 1318 i següents.

<sup>150</sup> DALARUN, *Op. cit.*, p. 171.

—la del 1968 de les *Éditions Franciscaines*— es decanta pel «pour» causal, en comptes del «par» instrumental.<sup>151</sup>

En les entrevistes amb Claude Samuel, Messiaen confessa haver citat el CC en nombroses ocasions al llarg de l'òpera, fins al punt d'afirmar que sant Francesc el canta «presque intégralement [...], une strophe dans chaque tableau».<sup>152</sup> Per a ell, el poema és una mostra més de la pobresa del sant i, alhora, de la seva immensa riquesa espiritual. Tanmateix, no sembla ser del tot cert, com afirma Messiaen, que sant Francesc en «canti una estrofa en cada escena». Si parem atenció, una lectura completa del llibret mostra que en les escenes primera, tercera, quarta, sisena i setena, ni sant Francesc ni cap altre personatge no en canten cap. Sí que el trobem, en canvi, en la segona escena, *Les Laudes*, que comença amb una recitació de les estrofes sisena (vent), setena (aigua), vuitena (foc) i novena (terra), tal com el mateix Messiaen indica: «Au début du tableau, saint François chante quatre strophes du *Cantique des créatures*: la strophe sur Frère Vent, la strophe sur Sœur Eau, la strophe sur Frère Feu et la strophe sur Mère Terre».<sup>153</sup> Més tard, la cinquena escena, *L'Ange musicien*, s'obre amb la recitació de les estrofes tercera (sol), quarta i cinquena (lluna i estels), després de la qual ja no torna a aparèixer cap citació del CC fins a l'escena final, *La mort et la nouvelle vie*, en què sant Francesc entona les estrofes dotzena i tretzena, referides a la mort.

En l'òpera, les estrofes del CC citades apareixen cantades en un ordre que no es correspon amb el real. A continuació reproduïm la versió francesa del CC en l'ordre en què apareix al *Saint François d'Assise*.<sup>154</sup> A l'esquerra indiquem amb xifres romanes l'escena en què apareix cada estrofa, i també el nombre de la intervenció general amb què es correspon. A la dreta indiquem el nombre de l'estrofa del CC. Entre parèntesis

<sup>151</sup> Una opció que no s'adiu amb la del Père Louis Antoine, que es mostra partidari del «par» a l'hora de traduir el «per» del dialecte umbre. Per a Antoine, que cita la traducció de Jean Chuzeville, el «par» manté el poema «plus près de ses sources inconscientes bibliques, les psaumes et les hymnes du bréviaire, chants de louanges certes familiers à François». Vegeu CHUZEVILLE, Jean. *Anthologie de la Poésie italienne*. París: Plon, 1959, p. 345. Messiaen no parla en cap moment d'aquesta qüestió. Tot i això, i malgrat la seva afinitat amb Antoine, el compositor es decantà per la versió amb el «pour», molt possiblement per raons relatives a la tècnica vocal. Vegeu ANTOINE, Louis. *Lire François d'Assise*. París: Éditions Franciscaines, 1966, p. 78.

<sup>152</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 356.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 376.

<sup>154</sup> Recordem que ens referim a la traducció francesa que Messiaen fa servir, recollida en el volum dels escrits editat per les *Éditions Franciscaines*.

indiquem les repeticions que afegeix Messiaen, les quals no es corresponen amb el text original.

II. 17	<i>Loué sois-tu, mon Seigneur, pour frère Vent, pour l'air et les nuages, le ciel pur, (le ciel pur) et tous les temps ! (Loué sois-tu, Seigneur !)</i>	CC 6
II.22a	<i>Loué sois-tu, mon Seigneur, pour sœur Eau, elle est très utile et humble, précieuse et chaste !</i>	CC 7
II.22b	<i>Loué sois-tu, mon Seigneur, pour frère Feu, (pour frère Feu), par qui tu éclaires la nuit ! Il est beau, joyeux, robuste et fort ! (Loué sois-tu, Seigneur !)</i>	CC 8
II.27	<i>Loué sois-tu, mon Seigneur, pour sœur notre mère la Terre, qui nous soutient et nous nourrit, et produit tous les fruits, et les fleurs, (les fleurs) aux mille couleurs, (les fleurs) et l'herbe ! (Loué sois-tu, Seigneur !)</i>	CC 9
V.93a	<i>Loué sois-tu, mon Seigneur, pour frère Soleil, qui donne le jour, et par qui tu nous éclaires. Il est beau, rayonnant, avec grande splendeur : de Toi, Très-haut il est le symbole.</i>	CC 3 CC4
V.93b	<i>Loué sois-tu, mon Seigneur, pour sœur Lune, et pour les étoiles dans le ciel tu les as créées, claires, précieuses et belles (Loué sois-tu, Seigneur !)</i>	CC5
VIII.145	<i>Loué sois-tu, mon Seigneur, (pour sœur Mort, pour notre sœur la Mort corporelle, (la Mort!) à qui nul homme ne peut échapper (Loué sois-tu, Seigneur !)</i>	CC 12
VIII.154	<i>Bienheureux celui que la première mort trouvera conforme à ta saint Volonté : la seconde mort ne lui fera point de mal. (Loué sois-tu, Seigneur!)</i>	CC 13

Messiaen cita quasi textualment, doncs, totes les estrofes del CC tret de la primera i la segona, la desena i l'onzena, i la catorzena; això és, en resten absents les estrofes introductòries, les de tipus antropològic, i la final. No són sempre citacions exactes, ja que Messiaen realitza sovint, tal com hem apuntat més amunt, petites modificacions que ajuden a adaptar millor el text a la vocalització del cant, a més de diverses repeticions. Quant a l'absència de les estrofes desena i onzena —escrites com a conseqüència de l'esmentat conflicte entre el bisbe d'Assís i el *podestà*—, Messiaen la

considera conseqüència d'una anècdota que, tot i ser interessant, l'hauria obligat a incloure altres personatges en l'obra, per la qual cosa renuncia a incloure-la, malgrat la seva bellesa:

J'ai renoncé à tous les épisodes anecdotiques et j'ai même écarté une très belle scène qui se situe à la fin de la vie du saint. A cette époque, une grave dispute [...] avait éclaté entre l'évêque d'Assise et celui qu'on nomme le «podestat», c'est à dire, le maire ou le bourgmestre de la ville. Mis au courant de conflit, saint François s'empressa d'ajouter une strophe à son *Cantique de Frère Soleil*, strophe dans laquelle il prêchait le pardon des injures et qu'il adressa aux deux adversaires. L'évêque et le podestat fondirent en larmes, s'embrassèrent et firent la paix. C'est une très belle scène, mais, pour l'inclure dans mon opéra, il aurait fallu d'autres personnages avec des costumes d'époque, et c'était hors de mon propos.<sup>155</sup>

Val a dir que quan sant Francesc recita les estrofes del CC sempre li respon algun tipus de citació bíblica cantada pels altres personatges, o bé hi afegeix ell mateix una altra citació. Així, quan el sant canta les estrofes del CC referides als quatre elements —des de la sisena fins a la novena (II.17, II.22)—, els frares Rufí, Bernat i Silvestre (II.23), juntament amb el cor (II.26), canten després una citació del *Càntic dels tres joves* (Dan 3, 57). En la cinquena escena, després de la intervenció de sant Francesc (V.93), en què aquest canta les estrofes referides al germà sol, la germana lluna i les estrelles —estrofes tercera, quarta i cinquena—, el protagonista hi afegeix, a més, una citació de sant Pau (1Co 15, 41-42). De manera semblant, les estrofes escatològiques referides a la mort —dotzena i tretzena— que sant Francesc canta en l'escena final com a comiat (VIII.145 i VIII.154) es troben separades per citacions del Salm 142 que canten, alternativament, els frares i el cor (VIII.146 fins a VIII.153).

Messiaen apunta també amb claredat les diferències entre el CC i el *Càntic dels tres joves*, tot i les evidents analogies que els dos textos presenten. Per a ell hi ha una clara divergència entre la monotonia d'aquest darrer i el caràcter extraordinàriament humà que sant Francesc atribueix als elements de la natura en el CC:

Vous savez que le grand prophète hébreu a écrit un texte admirable —qui a, d'ailleurs, inspiré à Stockhausen son *Chant des adolescents*—, texte que chantent

<sup>155</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 363.



trois jeunes gens qui [...] ont été projetés dans une fournaise. Ils n'ont pas été brûlés et, cernés par les flammes, ils ont chanté les merveilles de la nature: «Sources et fontaines, louez le Seigneur ! Montagnes et glaciers, louez le Seigneur ! Neige et brouillards, louez le Seigneur ! Soleil, lune et étoiles, louez le Seigneur !» C'est magnifique, mais dans une tonalité de monotonie grandiose comme de nombreuses psalmodies hébraïques. Saint François a repris les mêmes idées, et l'on peut relever une certaine parenté entre le *Cantique de Frère Soleil* et le *Cantique des enfants* du prophète Daniel. Mais il existe une grande différence : non seulement le cantique de François n'est pas monotone, mais les beautés de la nature y sont considérées comme les amies de l'homme. Saint François dit toujours : *Frère Soleil, Sœur Lune, les Sœurs Etoiles, la Sœur Eau*, etc.<sup>156</sup>

Pel que fa a l'atribució del caràcter humà de «germans» i «germanes» als elements naturals, l'escriptor nord-americà Julien Green (1900-1998) s'expressa d'una manera semblant en la seva monografia en francès sobre sant Francesc, *Frère François*, un llibre que Messiaen coneix, ja que el qualifica d'«ouvrage excellent».<sup>157</sup> Green, que tot i ser fill d'una família protestant es va convertir al catolicisme el 1916, subratlla la gran economia de mitjans que el text de sant Francesc presenta en comparació amb el del profeta Daniel, a més de referir-se als elements que esmenta, com si es tractés de vertaderes criatures animades.

Les ressemblances avec le poème de François sont évidentes, mais dans le brasier des souffrances physiques sa foi et son génie lui ont inspiré une modification qui fait sienne cette magnifique louange: il appelle frère et sœur chacune des œuvres de Dieu [...]. Le texte de Daniel ne contient pas moins de trente-quatre versets; François, avec l'instinct d'un vrai poète, fait un choix saisissant de huit créatures, les plus familières, les plus proches de nous, leur confère une personnalité presque humaine et les salue avec courtoisie et tendresse.<sup>158</sup>

Quan parla de la literatura que ha estat consagrada a sant Francesc, Messiaen esmenta un altre autor: el pare caputxí Louis Antoine, autor del llibre *Lire Saint François*,<sup>159</sup> una obra per la qual Messiaen sentia certament una gran estima, ja que la qualifica d'«admirable» i s'hi refereix com a un autèntic «chef d'œuvre».<sup>160</sup> Si acudim al llibre en qüestió, trobaríem també les mateixes observacions que Messiaen expressa

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 386-387.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 359.

<sup>158</sup> GREEN, Julien. *Frère François*. París: Le Seuil, 1983, p. 124.

<sup>159</sup> ANTOINE, Louis. *Lire François d'Assise*. París: Éditions Franciscaines, 1966.

<sup>160</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 357.

en relació amb el CC. Antoine pensa que el fet que el sant personifiqui el vent, l'aigua, el sol i la resta d'elements, fins i tot la mort, considerant-los germans i germanes, atorga a aquestes imatges una bellesa extrema com a part de la creació.<sup>161</sup> En adreçar-s'hi com a germans, sant Francesc reforça l'element ritual d'aquest poema, d'una càrrega emocional intensa. Messiaen fa seva aquesta interpretació: en la sisena escena, quan sant Francesc s'adreça als ocells en la prèdica —el text de la qual és obra de Messiaen—, continua fent servir aquesta condició de germans i germanes, ara referida als ocells: «notre sœur Törtora» (VI.109), «notre frère Scricciolo» (VI.111) o «notre frère Pettiroso» (VI.113). D'altra banda, no podem deixar passar l'esment a la bellesa com un dels punts centrals del CC. Més endavant, en l'apartat dedicat a les fonts teològiques, tractarem aquesta qüestió en relació amb la teoria estètica del segle XIII. Tanmateix, i arribats en aquest punt, farem bé de recordar que la bellesa es va passar a considerar a partir del segle XIII com una de les qualitats transcendents de l'ésser, indissociable de la bondat. Hom s'ha referit en aquest sentit a una estètica «sapiencial».<sup>162</sup>

Pel que fa a la *Louange pour toutes les heures* («Lloances que han de ser dites a totes les hores») cal destacar que es tracta d'un text d'adoració que fou compost per sant Francesc per ésser recitat abans de cada hora de l'Ofici. Per a Louis Antoine el text constitueix «toute une doxologie à la Gloire de la Sainte Trinité [...], un véritable hymne d'action de grâces».<sup>163</sup> Entre les fonts d'aquest text hi ha nombrosos passatges de les Sagrades Escriptures, sobretot del llibre de Daniel i de l'Apocalipsi, i també de la doxologia. La data de composició del text és incerta. Messiaen en fa servir alguns versos en la segona escena, *Les Laudes*, en què sant Francesc els canta. El text original està compost per lloances de quatre versets, a les quals s'afegeix la doxologia. El quart verset no és l'únic en què se cita un vers del *Càntic dels tres joves* del llibre de Daniel, que Messiaen adapta de manera no literal. Reproduïm a continuació el text francès,<sup>164</sup> tal com hem fet abans amb el CC. Indiquem a l'esquerra el número de la intervenció

<sup>161</sup> ANTOINE, *Op. cit.*, p. 76.

<sup>162</sup> Vegeu BRUYNE, Edgar de. *Études d'esthétique médiévale*. Vol 2. París: Éditions Albin Michel, 1998, p. 4-9.

<sup>163</sup> ANTOINE, *Op. cit.*, p. 61.

<sup>164</sup> Vegeu DALARUN, *Op. cit.*, p. 123-124.

de l'òpera amb què es correspon, i a la dreta el número del verset en la composició original.

II.18	<i>Vous êtes digne, Seigneur notre Dieu...</i>	L 2
II.19	<i>de recevoir louange et gloire, honneur et bénédiction</i>	
II.20	<i>Digne est l'Agneau, (l'Agneau immolé...)</i>	L3
II.21	<i>de recevoir force et divinité, sagesse et puissance, honneur, gloire et bénédiction.</i>	
II.23	<i>Bénissez le Seigneur, toutes les œuvres du Seigneur</i>	L5
II.24	<i>Qu'il soit loué par le ciel et la terre</i>	L7
	<i>et toute créature du ciel et de la terre</i>	L8
II.25	<i>Béniçons le Père, le Fils et le Saint Esprit</i>	L4
II.26	<i>Louons-le, et surexaltons-le (à jamais),</i>	
	<i>(maintenant et) dans les siècles (des siècles !)</i>	L9

Quant al *Testament de sant Francesc*, la *Compilatio Assisiensis* fa referència en diverses ocasions a quatre testaments diferents: en el primer, Francesc assenyala fra Bernat com a continuador seu dins l'orde (CA 12); el segon, també conegut com a *Testament de Siena*, fou recollit en una estada a Siena, en què sant Francesc romania malalt i els frares pensaven que es trobava a prop de la mort (CA 59); el tercer es coneix sota el nom de *Testament de la Porciúncula*, i el sant hi declara que deixa la Porciúncula als frares perquè la tinguin sempre com a referència (CA 56); el quart testament dóna algunes consignes per a la construcció d'altres estatges sagrats (CA 58). Ara bé, tots aquests testaments foren recollits pels frares en situacions concretes, fruits de declaracions espontànies, tal com apunten alguns estudiosos de la literatura franciscana.<sup>165</sup>

El testament a què fem referència fou, en canvi, el fruit d'una llarga i meditada reflexió; una admonició que pretenia alhora aclarir alguns aspectes relatius a l'observança de la Regla, i que probablement fou qualificada de testament més tard. Tanmateix, l'autenticitat d'aquest testament fou aviat reconeguda. El papa Gregori IX ja l'esmenta en la butlla *Quo elongati*, del 28 de setembre de 1230. Es tracta de la primera butlla papal dirigida a l'orde franciscà després de la canonització del sant,

<sup>165</sup> A aquest respecte, vegeu l'estudi de MICOLI, Giovanni. *Le Testament de saint François*. París: Brepols, 1996.

com a conseqüència d'una petició adreçada per aquesta, que ja comença d'experimentar nombrosos conflictes interns. En la petició, l'autoritat es pronuncia en un sentit moderat respecte a la pobresa que els espirituals reclamen en la seva interpretació de la Regla, i treu importància a les exhortacions del *Testament*.

Messiaen no parla en cap moment del *Testament*, el qual tampoc no apareix citat al llarg de l'òpera. En canvi, Louis Antoine comença el primer capítol del seu llibre sobre sant Francesc citant-ne l'inici,<sup>166</sup> en què el sant identifica l'experiència dels leprosos com l'oportunitat que el Senyor li va donar per a començar la penitència i exercir la misericòrdia. Cal entendre el significat de la penitència, en aquest context, com la vida evangèlica. En aquest sentit, és el mateix Francesc qui, al final de la seva vida, hauria identificat aquest episodi com l'inici del seu camí devers la gràcia de Déu. La importància que Louis Antoine atorga al bes al leproós és considerable, i discuteix el tractament literari que Tommaso da Celano hi ha donat, amb especial atenció al bes com a símbol d'amor al proïsme:

Sed cum iam gratia, et virtute altissima sancta, et utilia inciperet cogitare, in saeculari adhuc habitu constitutus leprosum unum obvium habuit die quadam; semetipso fortior effectus accessit, et osculatus est eum. Exinde quoque coepit seipsum magis ac magis contemnere, quousque misericordia redemptoris ad perfectam suimet victoriam perveniret. (1 Cel 17)<sup>167</sup>

Tot i que Messiaen no hi cita el *Testament*, aquest primer paràgraf seria una de les justificacions de la tercera escena, *Le baiser au lépreux*, per a la qual Messiaen pren els elements del capítol XXV de les *Fioretti*, per bé que la significació profunda del bes apunta al reconeixement d'aquest episodi per part del mateix Francesc com un dels més importants del seu trajecte espiritual, en què el sant entén que el camí cap a la perfecta alegria és en la tribulació que Jesús va sofrir per amor a la humanitat.

Finalment, en la tercera escena, podem localitzar tres citacions d'allò que hom coneix popularment com l'*Oració franciscana per la pau*. Les reproduïm tot seguit:

---

<sup>166</sup> ANTOINE, *Op. cit.*, 1966, p. 13.

<sup>167</sup> Vegeu CELANO, Tommaso da. *Vita prima di S. Francesco d'Assisi del B. Tommaso da Celano, per la prima volta volgarizzata dal canonico Leopoldo Amoni*. Assís: Tipografia Sensi, 1880, p. 36. També relatat a 2 Cel 9. Sobre els leprosos vegeu també 1 Cel 5 i 2 Cel 6.

- III. 54      *Où se trouve la tristesse, que je chante la joie !*  
 III. 56      *Où se trouve l'erreur, que j'ouvre la Vérité !*  
 III. 58      *Où se trouvent les ténèbres, que j'apporte la lumière !*

Tot i que els historiadors consideren que aquesta pregària fou escrita a l'inici del segle XX, durant molt de temps fou atribuïda a sant Francesc. L'oració, originalment escrita en francès, reflecteix l'esperit de la congregació franciscana. Messiaen introdueix algunes modificacions en l'original. A continuació presentem els versos de l'original que es corresponen amb les citacions i marquem amb negreta les parts que Messiaen modificà:

- Là où il y a la tristesse, que je **mette** la joie* (vers 9)  
*Là où il y a l'erreur, que je **mette** la vérité* (vers 4)  
*Là où il y a les ténèbres, que je **mette votre** lumière* (vers 8).

### 2.2.5. Biografies de sant Francesc

En aquest apartat estudiarem les principals fonts biogràfiques que Messiaen emprà en la redacció del llibret. Ens referim a les vides escrites per Tommaso da Celano i sant Bonaventura, i també a les *Fioretti* i les *Consideracions sobre els estigmes*. En la introducció a les fonts del llibret hem recollit ja una primera ressenya de les vides de sant Francesc escrites per Celano i sant Bonaventura. En les següents línies n'oferim una anàlisi més aprofundida i aprofitarem per a afegir alguns altres detalls d'importància en relació amb aquests documents biogràfics, considerats tots oficials pel fet de ser el resultat de comandes papals o del capítol general de l'orde franciscà. Així mateix, hem cregut convenient d'oferir també una petita ressenya biogràfica, en què recollim els detalls més importants de la vida del sant per a la consulta i la contextualització temporal.

Nascut devers el 1181 o el 1182, Francesc fou fill de Pietro Bernardone, un comerciant tèxtil suposadament adinerat. S'ha parlat sovint, sense gaires proves historiogràfiques que ho corroborin, de la joventut esbojarrada de Francesc, una

joventut marcada per una certa opulència i la recerca d'un estil de vida cavalleresc, en concordança amb la seva condició de burgès.<sup>168</sup> Sabem que aprengué el llatí i la Bíblia a l'escola de l'església de sant Giorgio, a Assís, però posteriorment i com a conseqüència de la seva recerca d'una vida d'armes, fou fet presoner el 1202 en una batalla que enfrontava les ciutats d'Assís i Perusa, aleshores en ple conflicte bèl·lic per l'expulsió dels nobles d'Assís. No és, però, el temps que passa a Perusa com a reclus el que condueix Francesc a la conversió, sinó una visió esdevinguda el 1205, quan es dirigia a Apúlia per lluitar juntament amb les tropes pontificies. Aquesta visió fou seguida per un període de quatre o cinc anys en què la il·luminació s'esdevingué com a conseqüència d'un itinerari precís: la commoció inicial d'una malaltia donà lloc a un refús progressiu de la riquesa i els béns materials, i també a una comprensió del cos com a presó de l'ànima. Tots els biògrafs semblen estar d'acord en el fet que el pare no acceptà el refús material del fill. Ara bé, la prèdica de la pobresa i de la imitació de Crist li reportà de seguida alguns seguidors fidels, entre els quals es compten els fundadors de l'orde. El «matrimoni» amb la pobresa fou imminent, de la mateixa manera que ho fou la reconstrucció de l'església de la Porciúncula, aleshores en estat de ruïna, i l'inici d'una prèdica contínua i itinerant. Entre el 1209 i el 1210 el nombre de seguidors ja era de dotze i Francesc estableix una primera regla senzilla —a base de citacions dels evangelis— per la qual s'han de guiar, una *formula vitae* que el papa Innocenci III consent i aprova verbalment, no sense un cert menyspreu i gran reticència. El 1212 Francesc estableix l'orde de les Clarisses a sant Damià, conegudes també com a Dames Pobres, i encapçalades per Clara, una jove noble d'Assís que havia fugit de casa per seguir a Francesc. L'activitat de prèdica fou duta a terme fonamentalment a la regió d'Assís, amb alguns pelegrinatges. Són anys de viatges, de prèdica i de miracles, tal com ho recullen les diverses vides que s'han conservat. El 1215, el quart Concili del Laterà dictaminà la prohibició de fundar nous ordes dins l'església, i decretà una nova croada (la cinquena, iniciada el 1217). La Porciúncula ja s'havia convertit aleshores en el centre oficial de trobada dels seguidors de Francesc, que passaren a reunir-s'hi un cop l'any a partir del 1217. El 1219 Francesc es dirigeix a terra santa, amb l'objectiu de predicar la conversió dels infidels, però els nombrosos

---

<sup>168</sup> LE GOFF, *Op. cit.*, p. 33.

problemes que sorgeixen en l'orde el fan tornar a Itàlia. A la seva tornada, el 1220, estableix Pietro Cattani, un dels seus primers seguidors juntament amb Bernat de Quintavalle, com a director de l'orde. Dissortadament Cattani moria l'any següent, el 10 de març de 1221, i era succeït per fra Elies, com a vicari general fins a la mort del Sant. El Capítol d'Assís del 1227 va elegir Giovanni Parenti com a primer ministre general de l'orde. Després de nombroses temptatives, i de la dimissió de Parenti, el càrrec passava finalment a mans de fra Elies el 1232. Cal recordar, però, que les controvèrsies en la interpretació del model que Francesc constituïa portaren el sant a formular en vida una nova regla que establís definitivament d'una manera clara els principis que calia observar i fundés definitivament l'orde amb l'aprovació de Roma. Tanmateix, el projecte de regla del 1221, més endavant coneguda com a *regula non bullata*, no fou ben vist pel capítol general de l'orde. Tampoc no entusiasmà gens la cúria papal, que en canvi sí que aprovà la fundació de l'orde dels germans de la penitència —més tard conegut com a tercer orde, ja que integrava tots aquells que, en nombre cada vegada més gran, demanaven l'adhesió a l'orde de Francesc—, i els va proveir d'una regla de caràcter jurídic que servia bé els interessos de la Santa Seu.

Així doncs, la nova regla no veuria la llum fins al 1223, data en què fou aprovada pel papa Innocenci III mitjançant la butlla *Solet annuere*, de 29 de novembre de 1223. Abans, però, havia estat modificada i retocada convenientment pel cardenal Ugolí. Aquesta regla, coneguda com a *regula bullata*, fou el resultat de les nombroses supressions i retalls infligits al projecte de la regla del 1221, i Francesc l'acceptà amb una pena manifesta i una gran resignació. Eren els últims anys de vida del sant, la salut del qual s'anava agreujant cada vegada més. Els frares més propers asseguren que rebé els estigmes el setembre de 1224, data a partir de la qual la seva condició física es va deteriorar considerablement fins al punt de quedar-se quasi cec, o almenys així ha quedat registrat als documents històrics que ens han arribat. D'aquesta època daten el *Càntic del germà Sol* i el *Testament*. La seva mort es produí a Assís, el 3 d'octubre de 1226. Francesc havia demanat que el portessin a la Porciúncula, on moriria finalment. La quantitat de persones que aleshores demanaven visitar les restes del sant per veure i tocar els estigmes fou immensa, i els esdeveniments van afavorir la proclamació, atribuïda al papa Honori III, de la indulgència per als visitants de la

Porciúncula, a més de la canonització de Francesc. Aquesta es produïa el 1228 de la mà del nou papa, Gregori IX, que no era altre que el cardenal Ugolí. La seva veneració adquiria així una oficialitat absoluta i el mite de sant Francesc començava de prendre forma per sobre d'una realitat històrica de què ens han arribat pocs testimonis fiables no transformats o modificats per segones mans o copistes.

Entre els primers biògrafs de sant Francesc hi ha **Tommaso da Celano**. Tal com avançàvem més amunt, aquest frare franciscà que entrà en l'orde a principis del segle XIII rebé l'encàrrec del papa Gregori IX, devers l'any 1228 o el 1229, d'escriure una primera biografia del sant, la *Vita sancti Francisci*, que en el segle XX serà editada com a *Vita prima*.<sup>169</sup> Escrita dos o tres anys després de la mort del sant, en aquesta obra d'estil humil i despullat Celano evita el gran estil periòdic i rimat habitual. Hi conta la vida de Francesc d'una manera senzilla, més d'acord amb la pobresa i l'austeritat predicades pel sant, alhora que insisteix en la *sancta novitas*.<sup>170</sup> Dividida en tres parts, la primera està composta per episodis que van des de la joventut de Francesc fins al 1224; la segona correspon a esdeveniments dels dos últims anys de la seva vida (entre el 1224 i el 1226); la tercera relata tota mena d'episodis posteriors a la seva mort, la canonització i diversos miracles. En aquesta primera vida trobem un elogi considerable de fra Elies, cosa que situa Celano del costat dels *conventuali* o en tot cas dels moderats. El 1230, Tommaso da Celano escrivia la *Legenda ad usum chori*, que no és sinó un resum de la vida de Francesc pensat per a les lectures de matines.<sup>171</sup> No és fins molt més tard que, transcorreguts quasi vint anys de l'escriptura de la primera

<sup>169</sup> CELANO, Tommaso da. «Légendes S. Francisci Assisiensis saeculis XIII et XIV conscriptae». *Analecta franciscana*, núm. 10. Quaracchi: Collegium S. Bonaventurae, 1926-1941, p. 1-117. La versió francesa que hem consultat nosaltres és la de Jacques Dalarun. Vegeu CELANO, Tommaso da. «Vie du bienheureux François». Dins DALARUN, Jacques (ed.). *François d'Assise. Écrits, Vies, Témoignages*, Vol. 1. París: Le Cerf/Éditions Franciscaines, 2010, p. 457-657.

<sup>170</sup> «Facta est proinde in eo et per eum orbis terrarum insperata exsultatio et sancta novitas antiquae religionis germen inveteratos diu et veteres multum subito innovavit» (1 Cel 89); i també: «Non arbitrabatur se adhuc comprehendisse et, infatigabilis durans in sanctae novitatis proposito, semper inchoare sperabat» (1 Cel 103). Vegeu CELANO, Tommaso da. *S. Francisci Assisiensis: Vita et Miracula. Hanc editionem novam ad fidem Mss. recensuit P. Eduardus Alenconiensis*. Roma: Desclée, Lefebvre et Soc., 1906, p. 92 i p. 109.

<sup>171</sup> LE GOFF, *Op. cit.*, p. 30. Els italians Filippo Sedda i Eleonora Rava retiren l'autoria de la *Legenda ad usum chori* a Celano i l'atorguen a Julià d'Espira (†1250), poeta i compositor franciscà de la primera meitat del segle XIII. Vegeu SEDDA, Filippo; RAVA, Eleonora. «Sulle tracce dell'autore della Legenda ad usum chori. Analisi lessicografica e ipotesi di attribuzione». *Archivum Latinitatis Medii Aevi*, núm. 69, 2011, p. 107-175; i també SEDDA, Filippo. «The 'Legenda Ad Usum Chori' by Thomas of Celano». *Journal of Franciscan Culture*, núm. 101, 2012, p. 3-14.



vida, després del capítol general que devers el 1244 tingué lloc a Gènova, l'aleshores Ministre General de l'orde, Crescentius de Jessi, encarrega a Tommaso da Celano una segona vida del sant amb la intenció de completar els nombrosos detalls que no s'havien recollit en la primera. El Capítol demanà a tots els qui poguessin aportar més informació o records sobre la vida, els fets i les peripècies del sant que els fessin arribar mitjançant redaccions escrites per ajudar Celano en la seva tasca. Entre el 1247 i el 1248 Celano hauria conclòs la *Vita secunda S. Francisci*. Com que aquesta obra inclou molt probablement alguns dels testimonis escrits de l'època, un estudi comparat de l'estil mostra fins a quin punt Celano se'n va servir, inserint-los directament, o bé redactant-los amb les seves paraules.<sup>172</sup> Posteriorment, i com a resposta a la petició del Ministre General Giovanni da Parma, Tommaso da Celano hagué d'escriure un tractat de miracles del sant, en concordança amb l'interès creixent que aquests despertaven, per sobre dels detalls relatius a la intenció i l'esperit fundacional que constituí la seva vida.

**Les vides de sant Bonaventura**, en canvi, són fruit de l'encàrrec del capítol general dels franciscans del 1260, del qual Bonaventura era ja màxima autoritat. Es tracta d'un moment en què la profusió d'escrits sobre el sant demana una unificació sobre els detalls biogràfics. El treball de sant Bonaventura respon, doncs, a la voluntat de l'autoritat de presentar una biografia que acontenti totes les faccions de l'orde. L'orde es trobava dividida llavors en tres grans grups. D'una banda hi havia els anomenats moderats, coneguts com a *fratres de communitate*, que buscaven adaptar la regla de l'orde a les normes dictades per l'autoritat eclesiàstica de Roma. De l'altra, hi havia els *relaxati*, que s'havien distanciat de la regla franciscana, ja que la consideraven d'un caràcter excessivament extrem en molts aspectes. El tercer grup o facció el formaven els *zelanti* o *spirituali*, que vetllaven per la continuïtat de la regla de sant Francesc i n'advocaven la interpretació literal. Sant Bonaventura, una vintena d'anys

---

<sup>172</sup> Quant a l'estudi de l'estil en l'escriptura de Tommaso da Celano vegeu sobretot POIREL, Dominique. «L'écriture de Thomas de Celano : une rhétorique de la rupture». *Franciscan Studies*, núm. 70-1, 2012, p. 73-99. Aquest estudi demostra l'existència d'un model en la manera que Celano té de construir les frases. Aquest model sempre reapareix en la narració i permet a Poirel d'interpretar el punt de vista de l'escriptor a partir de l'estructuració del seu discurs. A més a més, Poirel analitza la tercera part de la *Vita prima* de Celano, consagrada als miracles, a la recerca de les estructures elementals de la narració.

més jove que Celano, acabà la *Legenda maior* el 1263, i el capítol general l'aprovà. Posteriorment redactà una *Legenda minor*, de menor extensió, pensada per ésser llegida en veu alta, com un devocionari litúrgic. Aquestes vides, escrites en un estil majestuós, de frases ampulloses, amb un ritme harmònic i perfecte afavorit per la simetria de les declinacions gramaticals i el seu paral·lelisme en els diversos períodes —sobretot en el cas de la *Legenda Maior*—, es convertiren finalment en documents oficials. El pensament de l'autor hi reflecteix una sèrie d'analogies i simetries més enllà del purament literari: Bonaventura descriu una vida paral·lela i simètrica a la de Crist, plena de concordances i semblances. Amb l'aparició d'aquest pinacle literari, el capítol del 1266 condemnà la resta dels documents al foc o a la destrucció, tal com ja hem explicat anteriorment. Les conseqüències d'aquest fet han estat sens dubte absolutament catastròfiques: tot i el caràcter moderat de Bonaventura, la seva obra és el fruit d'una interpretació i una imaginació extremes. Les hagiografies sempre foren un gènere complex, en què el relat dels esdeveniments s'havia de cenyir a un ordre, a un equilibri que constituïa la raó primordial de tot treball biogràfic: l'equilibri entre els fets i la interpretació que en fa el biògraf. Les vides de Bonaventura parteixen d'uns antecedents molt diversos, d'una tradició hagiogràfica franciscana força heterogènia, encapçalada per l'exemple indefugible del seu primer biògraf, Tommaso da Celano, i de la seva obra. Els textos de Bonaventura prenen com a base una multitud de fonts, fins al punt que de vegades cauen en la controvèrsia i la contradicció. En qualsevol cas, el seu sant Francesc, tal com afirma Jacques Le Goff, es troba més prop del sant Francesc dels *conventuali*, que no pas del que predicaven els *spirituali*,<sup>173</sup> i no cal dir que fou la imatge oficial del sant com a mínim fins a mitjan segle XIX.

Pel que fa a les *Fioretti*, recordem que quan Claude Samuel demana a Messiaen si no hi hauria contradiccions entre els nombrosos elements biogràfics del sant oferts pels diversos documents que el compositor cita, Messiaen s'expressa d'una manera ferma, bo i defensant la versemblança dels diversos relats, sense deixar lloc a dubtes:

---

<sup>173</sup> LE GOFF, *Op. cit.*, p. 29.

Je suis persuadé que nous connaissons la vérité historique. Cependant, un aspect légendaire s'est installé autour de saint François et, même dans les *Fioretti*, de nombreux paysages sont des interprétations imagées auxquelles il ne faut pas attacher une valeur excessive.<sup>174</sup>

Aquesta afirmació categòrica sobre la «veritat històrica» dels fets relatats pels diversos documents porta Messiaen a confessar que potser «fins i tot» en les *Fioretti* —notem aquest connector conjuntiu emprat per Messiaen, «même», que accentua i emfatitza el paper d'aquesta font per sobre de les restants— hi hauria un cert grau d'interpretació: la creació d'unes imatges a les quals, segons ell, no s'hauria d'atorgar una importància excessiva. La pregunta, que Samuel planteja d'una manera sagaç, subratlla el fet que en la literatura dedicada al sant es produí una barreja de realitat i ficció, una confusió entre la història i la poesia, i s'arribà sovint a desdibuixar els fets històrics reals. El medievalista francès Jacques Le Goff (1924-2014) reconeix que, tot i el descrèdit que les *Fioretti* van tenir sempre entre els experts —pel seu caràcter fragmentari i fins a cert punt poc històric—, l'obra «sembla més propera a les fonts autèntiques d'allò que en un primer moment es podia pensar, amb una forta empremta procedent de la influència dels espirituals».<sup>175</sup> Le Goff es refereix als franciscans anomenats *spirituali*, entre els quals es trobava fra Hugolino. Els *spirituali* eren una branca de l'orde que sorgí en la segona meitat del segle XIII, en què es produïren grans disputes internes dins la congregació. Al principi, als *spirituali* se'ls anomenava *zelanti*, per oposició als *relaxati*, que més tard foren anomenats *conventuali*. Els *spirituali* es caracteritzaren sobretot per una observança rígida de la regla, per un seguiment més estricte de l'austeritat i la pobresa absoluta propugnada pel sant en la regla. Fins i tot dins els *spirituali* s'originaren diverses branques, segons el grau de rigidesa amb què interpretaven la regla. Els anomenats *fraticelli* foren els més extrems en aquest sentit. Per aclarir definitivament les disputes que vivia l'orde franciscà, el papa Joan XXII assignà l'inquisidor Bernardo Gui (1261-1331) —autor del conegut manual de l'inquisidor, *Pratica Inquisitionis Heretice Pravitatis* (1324)— i finalment condemnà els *fraticelli* d'heretgia. La qüestió de la pobresa extrema ja havia estat objecte de l'atenció papal: Nicolau III havia declarat la pobresa de Crist amb la

<sup>174</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 358.

<sup>175</sup> LE GOFF, *Op. cit.*, p. 32.

butlla *Exiit qui seminat*, del 1279, i Climent V havia aclarit nombroses qüestions de la regla —discutides en la sessió final del Concili de Viena per les dues branques dels franciscans—, donant la raó als *spirituali* en diverses interpretacions amb la butlla *Exivi de paradiso*, del 1312. Tanmateix, Joan XXII es manifestà d'una gran severitat amb les butlles *Quorundam exigit* (1317) i *Gloriosam Ecclesiam* (1318), i amb el decret *Sancta Romana* (1317). Condemnà els *fraticelli* i altres grups entre els *spirituali*, i limità també les interpretacions de la regla que havien estat acceptades pels seus predecessors en el càrrec.<sup>176</sup> L'afirmació de Le Goff, segons la qual les *Fioretti* restarien més a prop de les fonts autèntiques d'allò que inicialment es pensava, ha de ser entesa en el sentit que aquest recull ofereix una diversitat de tons que donen la mesura d'una certa visió de l'orde. Els capítols IV, VI, XXXI, XXXVIII i XLVIII de les *Fioretti* mostren de manera clara una condemna de la visió de l'orde que tenien els *Conventuali*. Per al franciscà Théophile Desbonnets, editor de la versió francesa de l'obra consultada per Messiaen, es tractaria d'un «véritable pamphlet, où Elie et

---

<sup>176</sup> Els anys que seguiren foren igualment conflictius. La qüestió teològica especulativa sobre la pobresa de Crist i els seus apòstols fou novament examinada, aquesta vegada a petició papal (butlla *Quia nonnunquam*, del 1322). Finalment, el 1323, la posició dels *spirituali* es declarava definitivament herètica amb la butlla *Cum inter nonnullos*. La qüestió no és pas lleu, ja que a principis del segle XX els historiadors franciscans encara consideraven els *spirituali* com una mena de secta. Entre els pocs estudis aprofundits d'aquesta època sobre la naturalesa de les disputes en què van prendre part espirituals i conventuals destaca el del caputxí francès René de Nantes: *Histoire des Spirituels dans l'ordre de saint François*. París: J. de Gigord, 1909. En aquest sentit, el franciscà irlandès Luke Wadding (1588-1657) sembla haver estat el primer a abordar la qüestió de manera notòria en la seva extensa obra redactada al llarg del segle XVII. No és, però, fins a les acaballes del segle XIX que revifa l'interès per aclarir l'arrel de les disputes. El jesuïta alemany Franz Ehrle (1845-1934), que treballà als arxius de la Biblioteca Vaticana i a la Universitat Pontífica Gregoriana, va contribuir notablement amb aportacions essencials que permeteren de conèixer millor les disputes a través d'un extens estudi titulat *Die Spirituellen, ihr Verhältnis zum Franziskanerorden und zu den Fraticellen*. L'estudi fou publicat en diversos fascicles als set volums de l'*Archiv für Literatur- und Kirchengeschichte des Mittelalters* —corresponents als anys 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1892 i 1900. L'*Archiv* era una publicació sobre història de la literatura i de l'església medieval que havia estat fundada per Ehrle juntament amb el dominic austríac Heinrich Denifle (1844-1905). L'estudi d'Ehrle sobre els *spirituali* estava basat en fonts primàries. Aquest fet atorgà al seu treball una considerable autoritat, que no fou discutida ni revisada fins als anys seixanta del segle XX, amb l'aparició del treball del medievalista italià Raoul Manselli. Vegeu MANSELLI, Raoul. *Spirituali e beghini in Provenza*. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1959. Per a una aproximació historiogràfica a les fonts i un resum de les recerques sobre els espirituals vegeu COLIN, Ivan. «Les Spirituels franciscains : bilan historiographique et nouvelles pistes». *Clio & Crimen*, núm. 1, 2004, p. 190-216. Sobre la important presència de franciscans espirituals i beguins a la Corona d'Aragó en l'edat mitjana vegeu l'extens estudi publicat el 1930 pel pare franciscà José María Pou y Martí (1882-1961), amb introducció d'Albert Hauf: POU Y MARTÍ, José María. *Visionarios, beguinos y fraticelos catalanes (siglos XIII-XV)*. Alacant: Diputació Provincial d'Alacant, 1996.

Bonaventure sont particulièrement malmenés».<sup>177</sup> En efecte, el retrat de fra Elies que Messiaen ofereix en la quarta escena de l'òpera, *L'Ange voyageur*, s'adiu amb el frare colèric i orgullós del capítol IV de les *Fioretti*, on se'ns mostra alhora un gran contrast per la juxtaposició que el relat fa amb la modèstia i la humilitat de fra Bernat.

Un altre historiador franciscà, el francès Alexandre Masseron (1880-1959) — responsable de la traducció francesa de les *Fioretti* emprada per Messiaen—, sembla ser també la font de les idees que Messiaen expressa pel que fa a la veritat històrica de les *Fioretti*. Masseron afirma que «si le Pauvre d'Assise n'a pas dit toutes les paroles, s'il n'a pas fait tous les gestes que lui prêtent les *Fioretti*, il n'est pas un mot, il n'est pas un acte qui soit étranger à ses véritables intentions».<sup>178</sup> Caldria, doncs, entendre d'aquesta manera la declaració anterior de Messiaen al voltant de la veracitat històrica dels fets relatats en les *Fioretti*.

En la introducció a les fonts ja hem parlat de l'origen de les *Fioretti*, que es troba en la traducció italiana anònima d'una selecció de textos dels *Actus beati Francisci et sociorum eius*. En el prefaci de l'edició dels *Actus* del 1902, Paul Sabatier<sup>179</sup> recorda que els *Actus* «peuvent être considérés comme constituant en somme l'original des *Fioretti*».<sup>180</sup> Sabatier apunta també el fet que és bastant probable que els 76 capítols dels *Actus*, juntament amb els 53 de les *Fioretti*, constituïssin l'extracte d'una compilació més gran que no ens hauria arribat. Tanmateix, afegeix que «si on retrouvait demain l'œuvre dans son intégrité, cela n'aurait, probablement, aucune conséquence pour l'histoire des faits».<sup>181</sup> Tot i la importància que la troballa suposaria, Sabatier admet que aquesta només afegiria una certa perspectiva de la psicologia dels autors del document. Per a ell, la llegenda de Sant Francesc ha estat filtrada per nombrosos documents, i el més important en aquest sentit és descobrir el

<sup>177</sup> Vegeu HUBAUT, Michel (ed.). *Franciscains : la famille multiple de saint François*. París: Le Éditions du Cerf, 1981, p. 59.

<sup>178</sup> DESBONNETS, Théophile; VORREUX, Damien (ed.). *Saint François d'Assise: Documents. Écrits et premières biographies*. París: Éditions Franciscaines, 1981, 2a Ed., p. 1164.

<sup>179</sup> Paul Sabatier (1858-1928) fou un historiador protestant francès. Després de la Primera Guerra Mundial fou professor d'història religiosa a la Facultat de Teologia de la Universitat d'Estrasburg. El 1893 va publicar una vida de sant Francesc en francès que es va reeditar 43 vegades. Vegeu SABATIER, Paul. *Vie de saint François d'Assise*. París: Fischbacher, 1894. El 1902 fundà la Société Internationale d'Études Franciscaines.

<sup>180</sup> Vegeu SABATIER, Paul (ed.). *Actus beati Francisci et sociorum eius*. París: Fischbacher, 1902, p. i.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. iii.

rastre de la seva evolució, més que no pas els possibles afegits que la descoberta de noves dades aportaria a la llegenda. L'edició dels *Actus* de Sabatier respon a un treball directe amb els manuscrits. Segons Jacques Dalarun, es conserven una vintena de còpies manuscrites dels *Actus*, totes del segle XV. El nombre de capítols i el contingut de cada còpia varia segons la seva procedència. És per això que els principals estudis filològics d'aquests manuscrits parlen de tres famílies diferents: la primera és la de l'anomenat «Manuscrit d'Oxford», d'un caràcter força fragmentari; la segona està constituïda per tres manuscrits conservats a Itàlia; la tercera família compta amb setze exemplars provinents de la regió renana de Colònia, conservats en diverses biblioteques, com ara la Biblioteca de la Universitat de Lieja o la de la Facultat de Teologia Protestant de París.

L'edició crítica dels *Actus* de Sabatier del 1902 conté seixanta-cinc capítols en el cos principal, provinents fonamentalment de l'anàlisi dels dos manuscrits conservats a les biblioteques de Lieja i París, tots dos pertanyents a la tercera família, més onze capítols suplementaris afegits en l'apèndix. Jacques Campbell treballà en una segona edició dels *Actus* que, a diferència de la primera, sí que tingué en compte la totalitat dels manuscrits. El treball de Campbell s'edità el 1988 a Assís. D'altra banda, també hi ha l'edició de l'italià Enrico Menestò, que només conté seixanta-cinc capítols.<sup>182</sup> El prefaci de l'edició del 1902 presenta un primer intent seriós de crítica hagiogràfica: una aproximació crítica a l'estil de l'autor o autors dels *Actus*, entre els quals destaca l'esmentat fra Hugolino, sota la forma d'introducció i de comentaris crítics als diversos capítols de l'obra. Per a Sabatier l'estil de la primera part de l'*Actus* és més fluid que el dels darrers capítols, cosa que atribueix al fet que se'ns hi relaten fets esdevinguts entre seixanta i vuitanta anys abans de l'escriptura del document. Aquests fets, revestits d'un caràcter llegendari a causa de la seva distància històrica, haurien estat consultats per l'autor en altres documents existents que no ens han arribat

---

<sup>182</sup> Vegeu els *Actus beati Francisci et sociorum eius*. Dins *Fonti Franciscane, testi latini*. Assís: Proziuncola, 1995. Per a un estudi aprofundit de les fonts i de les concordances i divergències entre les diverses edicions vegeu DALARUN, Jacques. «Actes du bienheureux François et de ses compagnons. Introduction». Dins DALARUN, Jacques (ed.). *François d'Assise. Écrits, Vies, Témoignages*, Vol. 2. París: Le Cerf/Éditions Franciscaines, 2010, p. 2716-2734; i POIREL, Jeanne. «Concordances des Vies de Saint François: Actes du bienheureux François et de ses compagnons». Dins DALARUN, Jacques (ed.). *François d'Assise. Écrits, Vies, Témoignages*, Vol. 2. París: Le Cerf/Éditions Franciscaines, 2010, p. 3319-3324.

necessàriament. No foren pocs els que van sofrir modificacions i transformacions en la redacció: per enaltir-ne i assegurar-ne la qualitat i la perdurabilitat de la llegenda. De fet, la causa del llarg refús dels historiadors franciscans més crítics amb les *Fioretti* com a document de valor històric es troba precisament en les aportacions i els afegits personals de l'autor que les va traduir al vulgar. Les aportacions ampliaven i embellien el text llatí,<sup>183</sup> però el modificaven considerablement. El fet que la figura de fra Lleó destaquí en els *Actus* per sobre de la d'altres frares propers a sant Francesc, com ara fra Bernat, fra Masseu o fra Edigi, permet pensar també, segons Sabatier, que una de les possibles fonts haurien estat els textos de Fra Lleó, tal com ell mateix suggereix:

[...] tout d'abord il faut constater que si les chapitres très nombreux qui concernent fr. Léon le placent au premier rang des compagnons de saint François, sa silhouette est pourtant esquissée d'un trait moins ferme, moins sûr, que celle de fr. Massé, de fr. Bernard ou de fr. Rufin. Cette différence n'est pas à remarquer ? Il est bien difficile de se voir soi-même. Fr. Léon, très habile à saisir l'originalité des frères qui l'entouraient, n'a su donner sur lui-même qu'un dessin quelque peu flottant et indécis.<sup>184</sup>

El fet que les *Fioretti* es redactessin en llengua vulgar<sup>185</sup> i que el seu autor no hi inclogués qüestions de tipus doctrinal —massa complexes d'altra banda per al poble il·letrat—, va permetre que l'obra gaudís d'una gran popularitat i difusió, tal com ho proven les nombroses traduccions que se'n van fer i que s'han continuat fent, fins i tot en els darrers decennis. La majoria han pres com a referència el text italià, sense

---

<sup>183</sup> Les noves possibilitats expressives i retòriques del vulgar permetien als autors del segle XIV d'emprar un estil més vibrant i adornat, influït en bona mesura per la literatura profana italiana, més popular i accessible.

<sup>184</sup> SABATIER, Paul (ed.). *Actus beati Francisci et sociorum eius*. París: Fischbacher, 1902, p. ix.

<sup>185</sup> En la introducció a la versió francesa dels *Actus* el franciscà Jacques Dalarun recorda que el manuscrit més antic que es coneix de les *Fioretti* —redactat en toscà— és del 1396 (conservat a la Biblioteca Nacional Central de Florència), i també subratlla que abans del 1500 ja es conservaven setze edicions incunables de l'obra a Itàlia. Vegeu DALARUN, Jacques (ed.). *François d'Assise. Écrits, Vies, Témoignages*, Vol. 2. París: Le Cerf/Éditions Franciscaines, 2010, p. 2715-2733. Recordem que la versió francesa que consulta Messiaen és la del franciscà Alexandre Masseron. Vegeu DESBONNETS, Théophile; VORREUX, Damien (ed.). *Saint François d'Assise: Documents. Écrits et premières biographies*. París: Éditions Franciscaines, 1981, 2a Ed., p. 1175-1324. Pel que fa a les citacions en català emprades en aquest treball, hem seguit la versió catalana del franciscà Francesc Gamissans. Vegeu *Floretes de sant Francesc d'Assís*. Barcelona: La formiga d'or/Les Fonts Franciscanes, 1997. Gamissans pren com a font l'edició italiana de Riccardo Pratesi i Benvenuto Bughetti. Vegeu PRATESI, Riccardo; BUGHETTI, Benvenuto (ed.). *I fioretti di san Francesco, le considerazione sulle stimmate*. Florència: Libreria Editrice Fiorentina, 1960.

acudir al text llatí dels *Actus* per contrastar la versió toscana amb els passatges de la font llatina de què prové. Aquest sembla ser el propòsit primordial de la selecció i traducció dels *Actus*: apropar la figura de sant Francesc al poble, mitjançant «una breu selecció de tot el que havia estat essencial en la vida del fundador i dels seus millors deixebles».<sup>186</sup> Aquesta tria a la fi esdevingué el conegut ramell de *floretes*. D'altra banda, una lectura exhaustiva del recull ens mostra una estructura senzilla de capítols breus i autònoms, construïts com si fossin contes, llegendes, sovint amb diàlegs, amb un estil propi de la maièutica. Pel que fa a l'estructura, podem dividir els cinquanta-tres capítols en dues parts: una primera part, de la qual sant Francesc és el protagonista, en què se'ns narren episodis relatius als temps de formació de l'orde, i una segona part, on els esdeveniments miraculosos dels frares fundadors adquireixen més protagonisme.

La semblança amb Crist, amb la seva vida tal com se'ns relata als evangelis, és un dels motors que el recull pretén subratllar en paral·lel als detalls biogràfics, fins al punt que esdevé un dels motius fixos des del capítol I, en què es presenta una descripció minuciosa de la semblança de Francesc i els seus primers dotze companys amb els dotze apòstols de Crist, i s'hi afirma que tots foren «privilegiats d'una singular mostra de santedat».<sup>187</sup> El capítol VII ens relata el «dejuni de la santa Quaresma», que Francesc va portar a terme, a imitació de Crist, en una illa del llac de Perugia des de la nit de Cendra fins al dijous sant, això és, al llarg de 40 dies i 40 nits.<sup>188</sup> Els capítols delimitats per aquestes dues primeres formes de semblança —del II al VI— ofereixen

---

<sup>186</sup> CASAS, Montserrat. «Notes sobre les *Floretes* de Sant Francesc i la seva recepció a Catalunya». *Acta historica et archaeologia mediaevalia*, núm. 23-24, 2002, p. 617.

<sup>187</sup> L'inici del primer capítol de les *Fioretti*, en què l'autor indica que «primer de tot, cal considerar que el gloriós pare sant Francesc fou semblant a Crist beneït en tots els actes de la seva vida», ja ens dóna una idea d'aquesta tendència, molt estesa en la literatura franciscana de l'època, i que ateny el seu punt àlgid a les acaballes del segle XIV, en l'obra de Bartomeu de Pisa, *De Conformitate Vitae B. P. Francisco ad Vitam Domini Nostri Jesu Christi* («De la conformitat de la vida del benaurat Francesc amb la vida del nostre senyor Jesús»). L'obra de Bartomeu de Pisa fou aprovada pel capítol general de l'orde celebrat el 1399 a Assís, dos anys abans de la seva mort. Per bé que Messiaen no en fa referència explícita, la seva predilecció per sant Francesc troba en la semblança amb Crist un dels principals motius.

<sup>188</sup> Abans de relatar aquesta segona semblança, l'autor de les *Fioretti* ens torna a recordar que «Déu pare volgué fer-lo, en molts actes, conforme i semblant al seu Fill Jesucrist» (*Fioretti*, VII).



un retrat de fra Bernat com a figura exemplar,<sup>189</sup> en detriment de fra Elies, de qui s'ofereix una primera referència a la supèrbia i el menyspreu que el caracteritzen (capítol IV), tal com ja comentàvem més amunt. Els sis capítols següents —del VIII al XIII— ens mostren diversos esdeveniments protagonitzats per fra Masseu i per fra Lleó, a qui sant Francesc explica la naturalesa de la «perfecta alegria» en uns passatges d'una gran bellesa poètica (capítol VIII). La contemplació de Déu —visible i invisible, directa i indirecta— sembla ser un altre eix estructural que marca els capítols XIV i XV. El capítol XVI, en què s'escenifica el conegut episodi de la prèdica als ocells, enceta al seu torn un seguit de capítols que arriben fins al XXII, en els quals se'ns relaten diversos miracles i predicacions. El següent eix estructural el situem en el capítol XXIII, en què se'ns relata el setge del dimoni sobre un frare. Els següents quatre capítols —del XXIV al XXVII— ofereixen testimonis de diverses conversions, entre d'altres la d'un leprós (capítol XXV). El capítol XXVIII, en què es relata l'èxtasi de fra Bernat en contemplar Déu, clouria aquesta primera part de les *Fioretti*.

Ens hem limitat a desgranar el contingut tan sols d'allò que entenem com la primera part de les *Fioretti*, perquè és precisament en aquesta part on trobem els principals esdeveniments que Messiaen representa al llarg de les vuit escenes de l'òpera. El capítol IV («Com un àngel va arribar a la porta per parlar a fra Elies») mostra fra Elies com un frare superb i altiu que no vol atendre com cal un àngel que visita el convent sota l'aparença d'un jove pelegrí apressat. Com que Francesc es troba absent, l'àngel demana per fra Elies en dues ocasions, i aquest atén finalment l'àngel, enfurismat. Messiaen escenifica la part central d'aquest capítol en la quarta escena, *L'Ange voyageur*, bo i expressant-se de manera explícita pel que fa a la font del relat: «Le premier acte étant fini, nous pénétrons dans le quatrième tableau, le tableau de *L'Ange voyageur*, que m'ont inspiré les *Fioretti*, mais dont le texte est totalement de mon invention».<sup>190</sup> En efecte, tal com el mateix autor ens indica, tot i que la font del

<sup>189</sup> L'autor de les *Fioretti* ens indica que fra Bernat, frare extremament humil, explicava les Sagrades Escripures «amb profunditat». El compara amb la figura de l'àguila que representa Joan Baptista, ja que «volava per la seva intel·ligència fins a la llum de la divina saviesa» (*Fioretti*, I). Així mateix, ens indica que «Sant Francesc deia d'ell que [...] havia fundat l'orde, perquè era el primer que havia abandonat el món i no s'havia reservat res, sinó que ho havia donat tot als pobres de Crist». (*Fioretti*, II), i que «posseïa la gràcia singular de parlar de Déu» (*Fioretti*, III). Celano l'anomena «fill perfecte de Francesc» (2 Cel 10).

<sup>190</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 379.

relat és el capítol IV de les *Fioretti*, la redacció del text que fa Messiaen només presenta citacions literàries puntuals, adaptant algunes parts i modificant-ne d'altres. Així, la pregunta que l'àngel formula primer a fra Elies i després a fra Bernat —«Que penses-tu de la prédestination? (IV.77a/IV.85a)— és modificada en el relat de Messiaen, que interpel·la els frares al voltant de la predestinació. En canvi, en el capítol IV de les *Fioretti*, la pregunta de l'àngel a fra Elies és «si als observants del sant Evangeli els és permès menjar tot allò que els sigui posat al davant». Tanmateix, hi resten un bon nombre de cites i paràfrasis, que Messiaen col·loca ara i adés en la veu de fra Masseu —«Tu n'est surement pas d'ici» (IV.69); en la de fra Elies —«Je suis Vicaire de l'ordre» (IV.74); en la de fra Bernat —«Quel est ton nom ?» (IV.88) i també en la de l'àngel —«Ne me demande pas mon nom [...]. Il est merveilleux !» (IV.89). El retrat de fra Bernat que el capítol ens mostra és justament el contrari que el de fra Elies. El fet de situar l'exemple i alhora el contraexemple és força significatiu. Per a la filòloga francesa Hélène Gaudin,<sup>191</sup> el capítol IV funciona semànticament com un mirall en què fra Elies no és sinó el reflex invertit de fra Bernat. Mentre que fra Bernat respon «humilment» la pregunta de l'àngel, amb modèstia, fra Elies ho fa «amb orgull». La negativa de fra Elies a respondre s'oposa també a la disponibilitat de fra Bernat. Messiaen ens ofereix aquest mateix relat, sense modificar l'essencial del contingut semàntic d'aquest capítol.

El capítol VIII («Com sant Francesc ensenyà que en la paciència hi ha la perfecta alegria») inspira a Messiaen la primera escena de l'òpera, *La Croix*, on s'esdevé el diàleg de sant Francesc i fra Lleó sobre la perfecta alegria. No és gens estrany que Messiaen esculli per al començament de l'obra una escena el protagonisme de la qual recau en bona mesura sobre fra Lleó. Els nombrosos dubtes i la por que Messiaen posa en boca de fra Lleó —absents del relat que se'ns conta en les pàgines de les *Fioretti*, on fra Lleó tan sols s'interroga sobre la perfecta alegria—, uns dubtes que mostren de manera al·legòrica la seva por a la mort (I.5b *quand elle va mourir, quand elle n'a plus de parfum, la fleur de Tiaré*), porten sant Francesc a definir la perfecta

---

<sup>191</sup> Vegeu GAUDIN, Hélène. «Quand les 'Fioretti' se transforment en glaives». *Chroniques italiennes*, núm. 71-72, 2003, p. 77-92.

alegria com la capacitat de «vèncer-se a si mateix, i de suportar de bon grat les penes, les injúries, els oprobis i humiliacions per amor de Crist».<sup>192</sup>

La prèdica de sant Francesc als ocells relatada en el capítol XVI («Com sant Francesc dubtava si havia d'anar a predicar o lliurar-se a la contemplació, i de la seva prèdica als ocells»), s'escenifica en la sisena escena, *Le Prêche aux oiseaux*. Messiaen reconeix la font de l'episodi, «relaté au chapitre seize des Fioretti», però al mateix temps assegura «m'en être assez peu inspiré».<sup>193</sup> Es tracta d'un vertader *tour de force* per al compositor, en la seva condició d'ornitòleg i de músic, i és per això que es desvia, ara sí, de la literalitat del relat per a «laisser parler mes souvenirs».<sup>194</sup> L'escena presenta un petit diàleg inicial entre fra Masseu i sant Francesc, redactat integralment per Messiaen, al qual segueix la prèdica, en què Messiaen sí que inclou nombroses citacions i paràfrasis del capítol XVI, integrades totes en el discurs de sant Francesc.

Finalment hi trobem el capítol XXV («Com sant Francesc va guarir miraculosament el cos i l'ànima d'un leprós»), en què se'ns dóna fe de la conversió i guariment d'un leprós. Messiaen escenifica aquest relat en la tercera escena, *Le Baiser au Lépreux*, en què Sant Francesc besa un leprós i el guareix alhora que el transforma. Ara bé, l'autor, conscient d'aquest doble miracle que constitueix d'una banda el guariment del leprós, i, de l'altra, la santedat atesa per Francesc en l'acte del bes, ens recorda que «plus importante que la guérison du lépreux, est l'augmentation de la grâce dans l'âme de saint François et son exultation de s'être vaincu lui-même».<sup>195</sup> La mort del leprós, relatada al capítol XXV no se'ns ofereix en canvi en aquesta escena. Tanmateix, Messiaen fa reaparèixer el leprós, juntament amb l'àngel, en la vuitena escena, *La mort et la Nouvelle Vie*, en què tots dos saluden l'entrada de Francesc al Paradís (VIII.157).

Quant a les *Consideracions sobre els estigmes*, cal subratllar que la tradició hagiogràfica franciscana ens parla dels estigmes que sant Francesc va rebre, a imatge

<sup>192</sup> En *Fioretti* VIII. La traducció és del franciscà Francesc Gamissans. Vegeu *Floretes de Sant Francesc d'Assís*, *Op. cit.*, p. 41.

<sup>193</sup> SAMUEL, *Op. cit.* p. 392.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 392.

<sup>195</sup> MESSIAEN, Olivier. *Saint François d'Assise. Acte I, 3<sup>e</sup> Tableau: Le Baiser au Lépreux*. París: Leduc, 1988, p. vii.

de Crist, a les mans, els peus i el costat dret. La bibliografia recent a què ha donat lloc la qüestió dels estigmes és molt frondosa. No totes són de la mateixa qualitat, per descomptat, però algunes són dignes d'atenció pel seu rigor filològic i historiogràfic.<sup>196</sup> Si n'haguéssim de destacar una entre totes, seria la de Jacques Dalarun,<sup>197</sup> que fa una crítica ferotge dels estigmes de sant Francesc com a fet històric. La seva anàlisi, extremament rigorosa i acompanyada d'un abundós aparell crític, considera fra Elies com l'«autor dels estigmes», i Celano com l'autor —en la seva tasca hagiogràfica— de l'«estigmatització». Dalarun ho argumenta d'una manera brillant, bo i analitzant les diverses fonts i l'ús que fan de la citació en cada cas; fins i tot planteja una hipòtesi segons la qual l'aparició del serafí hauria estat una «creació literària» de Celano. Pel que fa als biògrafs posteriors, Dalarun afegeix que en allò referent als estigmes prenen el relat de Celano com a «canònic», i fan, per tant, una lectura «històrica» d'un fet que hauria d'haver estat considerat com una «al·legoria narrativa».<sup>198</sup>

Són nombrosos els testimonis del segle XIII que donen fe per escrit del que per a molts va constituir una veritat inqüestionable: el Papa Gregori IX (1227-1241) i el seu nebot, el Papa Alexandre IV (1254-1261), Celano i sant Bonaventura en les seves respectives biografies, santa Clara o el mateix fra Elies. Recordem que Gregori IX fou el Papa que va encarregar a Celano la redacció de la primera vida de Sant Francesc, el mateix any que el va canonitzar —butlla *Mira circa nos*, del 19 de juliol del 1228—, quan a penes feia un any i mig del seu ordenament com a papa. La canonització de sant Francesc es va oficialitzar mitjançant l'esmentada butlla, que va suposar també l'establiment del 4 d'octubre com a data de celebració de la seva festivitat dins el calendari litúrgic. Alguns autors, com ara l'historiador Adriaan Hendrik Bredero, han apuntat la possibilitat que aquesta «ràpida» canonització, juntament amb la comanda

<sup>196</sup> A tall d'exemple vegeu SCHMUCKI, Octavian. *The Stigmata of St. Francis of Assisi. A Critical Investigation in the Lights of the Thirteenth-Century Sources*. Nova York: The Franciscan Institute, 1991; MICCOLI, Giovanni. «Considerazioni sulle stimmate». *Franciscana*, núm. I, 1999, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, p. 101-122; BÖSCH, Paul. *Franz von Assisi, neuer Christus. Die Geschichte einer Verklärung*. Düsseldorf: Patmos, 2005; FRUGONI, Chiara. *Francesco e l'invenzione delle stimmate: una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*. Torí: Einaudi, 2009.

<sup>197</sup> Vegeu DALARUN, Jacques. «'Renovata sunt per eum antiqua miracula'. Les stigmes de François d'Assise: entre remploi et 'novitas'». Dins TOUBERT, Pierre; MORET, Pierre (ed.). *Remploi, Citation, Plagiat: conduites et pratiques médiévales (Xe-XII<sup>e</sup> siècle)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2009, p. 53-72.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 69-70.

d'una vida oficial del sant, respongués a un esforç del papa per mantenir els franciscans dins l'església.<sup>199</sup> Quant a la cronologia, és acceptat que sant Francesc va rebre els estigmes dos anys abans de la seva mort, el setembre de l'any 1224, quan va tenir una visió d'un serafí mentre meditava a la muntanya de La Verna. Els estigmes de la passió representarien la consumació de la imitació de Crist, a què ens hem referit amb més detall en el comentari que dediquem als capítols de la primera part de les *Fioretti*.

Històricament, sant Francesc és així reconegut com el primer cristià que sofreix els estigmes a imatge de Crist. Celano incideix diverses vegades en la *imitatio*, com ara quan afirma que semblava «com si se l'acabés de baixar de la creu», ja que «mostrava les mans i els peus travessats per claus, i el costat dret com si l'hagués travessat una llança»<sup>200</sup>. El seu relat, en el capítol IX del segon opuscle de la *Vita Prima*, dona fe dels estigmes i els descriu amb un detallisme quasi visual, des de tots els punts de vista extraordinari. S'hi refereix com als «signes del martiri»<sup>201</sup>, fins al punt d'afirmar que, en ser tocada, la ferida del costat li produïa «un gran sofriment»<sup>202</sup>. Segons Celano, la ferida del costat només hauria estat vista en vida del sant per fra Elies, i tocada per fra Rufí,<sup>203</sup> i no fou fins a la mort de sant Francesc que «més de cinquanta frares van

---

<sup>199</sup> Vegeu BREDERO, Adriaan. «The beginnings of the Franciscan movement and the Canonization of its Founder». Dins BREDERO, Adriaan (ed.). *Christendom and Christianity in the Middle Ages. The relations between Religion, Church and Society*. Michigan: W.M. Eerdmans Publ., 1994. Traducció anglesa de l'original holandès a càrrec de Reinder Bruinsma. Pel que fa al testimoni de Gregori IX sobre els estigmes, aquest es recull en la butlla *Confessor Domini*, del 5 d'abril del 1237, una butlla que es va fer esperar gairebé deu anys, i que reconeixia finalment, tot i algunes opinions contràries o favorables al dubte que s'havien estès després de la mort del sant, la realitat històrica del miracle dels estigmes dins l'oficialitat de l'església catòlica, la qual cosa liquida totes les discussions que el reconeixement dels estigmes havia generat en aquells anys.

<sup>200</sup> «Resultabat revera in eo forma crucis et passionis agni immaculati, qui lavit crimina mundi, dum quasi recenter e cruce depositus videretur, manus, et pedes clavis confixas habens, et dextrum latus quasi lancea vulneratum» (1 Cel 112). Vegeu CELANO, Tommaso da. *Vita prima di S. Francesco d'Assisi del B. Tommaso da Celano, per la prima volta volgarizzata dal canonico Leopoldo Amoni*. Assís: Tipografia Sensi, 1880, p. 214. El fragment en qüestió presenta clares referències bíbliques de Lc 23, 53 i Jn 19, 34.

<sup>201</sup> «Non incutiebat horrorem mentibus intuentium signa martyrii, sed decorem multum conferebant et gratiam, sicut in pavimento albo nigri lapelli solent» (1 Cel 113). *Ibid.*, p. 216.

<sup>202</sup> «[...] dextrum quoque latus quasi lancea transfixum, cicatrice obducta, erat, quod saepe sanguinem emittebat ita, ut tunica ejus cum femoralibus multoties respargeret sanguine sacro [...] et occurrit ei pretiosam illam tangere cicatricem, ad cujus tactum sanctus Dei non modicum doluit, et manum a se repellens, ut ei Dominus acclamavit» (1 Cel 95). *Ibid.*, p. 180.

<sup>203</sup> «[...] Sed felix Helias, qui, dum viveret sanctus, utcumque illud videre meruit, sed minus felix Ruphinus, qui manibus propriis contrectavit» (1 Cel 95). *Ibid.*, p. 180.

poder contemplar els estigmes».<sup>204</sup> Bonaventura afegeix que, fins i tot ell, va sentir dir al papa Alexandre IV que «havia vist els estigmes sagrats en vida del sant»,<sup>205</sup> i subratlla que un cop amortallat el cos del sant, la ferida del costat «fou venerada per molts altres».

Fratres quoque, qui illa lavabant vel tunicam excutiebant pro tempore, quia inveniebant ea sanguine rubricata, indubitanter per evidens signum in cognitionem sacri vulneris pervenerunt, quod postmodum in morte revelata facie et ipsi cum aliis plurimis contemplati simul et venerati sunt. (LM XIII 8)<sup>206</sup>

Per a Bonaventura, sant Francesc portaria els estigmes en el cor des de l'inici de la seva conversió, però és quan baixa de la muntanya, després de rebre'ls físicament, que «porta amb ell l'efígie del Crucificat, no pas esculpida en pedra o fusta [...], sinó impresa i reproduïda en la carn pròpia pel dit de Déu viu».<sup>207</sup> Així mateix, afegeix que no es poden posar en dubte els estigmes sagrats, ja que van conferir al sant el poder de curar, d'allunyar tempestes, de fornir un cel clar i de «proveir als cossos freds l'escalfor».<sup>208</sup> El fet que Bonaventura ja presenti els estigmes com a fets indubtables en la *Legenda Maior* és, d'altra banda, una conseqüència comprensible. Si tenim en compte que la butlla *Confessor Domini* del Papa Gregori IX, en què aquest declarava

---

<sup>204</sup> «Plures nobiscum fratres, dum viveret sanctus, id aspexerunt, in morte vero ultra quam quinquaginta cum innumeris saecularibus venerati sunt» (3 Cel, 5). Vegeu CELANO, Tommaso da. «Tractatus de miraculis Beati Francisci». Dins CELANO, Tommaso da. *S. Francisci Assisiensis. Vita et Miracula. Hanc editionem novam ad fidem Mss. recensuit P. Eduardus Alenconiensis*. Roma: Desclée, Lefebvre et Soc., 1906, p. 345. També a LM XIII 8.

<sup>205</sup> «Summus etiam Pontifex dominus Alexander, cum populo praedicaret coram multis Fratribus et me ipso, affirmavit, se, dum Sanctus viveret, stigmata illa sacra suis oculis conspexisse» (LM XIII 8). Vegeu BONAVENTURA, Sant. *Legendae duae de vita S. Francisci seraphici*. Quaracchi (Florència): Ex. Typographica Eiusdem Collegii, 1898, p. 144. Bonaventura es refereix al papa Alexandre IV, el pontificat del qual s'estén entre el 1264 i el 1261. Nebot de Gregori IX, Alexandre IV fou un eminent protector de l'orde. En aquest sentit promulgà dues butlles, *Benigna operatio* (1255) i *Quia longum* (1259), en què amenaçava d'excomunicar els qui en endavant representessin el sant sense els estigmes.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>207</sup> «[...] descendit angelicus vir Franciscus de monte, secum ferens Crucifixi effigiem, non in tabulis lapideis vel ligneis manu figuratam artificis, sed in carneis membris descriptam digito Dei vivi» (LM XIII 5). *Ibid.*, p. 141. Bonaventura aprofita la narració d'aquest esdeveniment per referir-se de manera al·legòrica a l'episodi de la baixada de Moisès del Sinai (Ex 31, 18).

<sup>208</sup> «Certis itaque constat indicis, sacra illa signacula illius impressa fuisse virtute, qui operatione seraphica purgat, illuminat et inflammat, cum ipsa forinsecus expurgando a peste salutem, serenitatem et calorem corporibus efficacia mira conferrent [...]» (LM XIII 7). *Ibid.*, p. 143.

oficialment la veracitat històrica dels estigmes, es remunta al 1237 —més de vint anys abans de la redacció de les vides de Bonaventura—, és absolutament normal que aquest les presentés com un fet indiscutible, aprofundint les escenes descriptives i anant més enllà dels testimonis i els nombrosos detalls oferts per Celano.

Pel que fa a l'estructura, cal apuntar una primera correspondència: els cinc capítols que componen les CE es corresponen amb els cinc estigmes de sant Francesc. L'autor dels textos ha estat considerat pels historiadors franciscans el mateix que el de les *Fioretti*, amb què formen sovint una unitat. Les fonts d'aquests relats, traduïts també en llengua vulgar, es troben parcialment en els *Actus* i en les vides de Celano i sant Bonaventura, de les quals recullen un bon nombre de materials. Com les *Fioretti*, el seu contingut no es troba exempt de nombrosos afegits i modificacions, que han estat també la causa per la qual no se'ls ha considerat documents «oficials», tal com ens ho recordava el medievalista Raoul Manselli.

Messiaen s'expressa en nombroses ocasions quant a la utilització de les CE com a font del seu relat: «J'ai largement utilisé le livre intitulé *Considérations sur les stigmates*, une étude écrite quelque cinquante ans après la mort de saint François par des frères qui l'avaient connu».<sup>209</sup> Ara bé, una lectura detallada de les CE ens permet delimitar l'abast exacte d'aquesta font en el relat construït per Messiaen en el llibret de l'òpera, que es limita a diversos esdeveniments narrats en els capítols segon i tercer. Aquests capítols haurien inspirat Messiaen en la redacció de les escenes cinquena i setena.

D'una banda, hi ha el capítol II de les CE, titulat «De l'estada de sant Francesc amb els seus companys a la muntanya de La Verna», que és emprat com a font de la cinquena escena, *L'Ange musicien*. Messiaen mateix s'expressa obertament pel que fa a la font del relat de l'àngel músic:

L'épisode de l'Ange musicien est relaté à la fin de la deuxième *Considération sur les stigmates*. C'est une scène particulièrement tentante pour un compositeur, puisqu'il s'agit de montrer comment la musique céleste jouée à la viole par l'Ange provoque l'évanouissement de saint François.<sup>210</sup>

<sup>209</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 356.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 385.

En efecte, si parem atenció, trobarem que la darrera frase que sant Francesc canta en la cinquena escena de l'òpera, després d'haver escoltat la música de l'àngel, és una citació pràcticament literal que prové del darrer paràgraf del segon capítol de les CE: «Si l'Ange avait joué la viole un peu plus longtemps, par intolérable douceur mon âme aurait quitté mon corps» (V.107b+c). El paràgraf en qüestió de les CE a què ens referim clou la segona consideració. És el següent:

[...] Comme il était en cette pensée, il lui apparut tout à coup un Ange d'une très grande splendeur, qui tenait une viole de la main gauche et l'archet de la droite; et comme saint François demeurait tout frappé de stupeur à la vue de cet Ange, celui-ci passa une fois l'archet sur la viole; aussitôt une suavité de mélodie enivra de douceur l'âme de saint François et la fit défaillir, et elle était si grande que, selon ce qu'il raconta ensuite à ses compagnons, il lui semblait que, si l'ange avait tiré une seconde fois l'archet, son âme, par cette intolérable douceur, se serait séparée de son corps.<sup>211</sup>

D'altra banda, el capítol III, «De l'aparició d'un serafí i de la impressió dels estigmes en sant Francesc», es correspon al seu torn amb la setena escena, *Les Stigmates*. La primera intervenció de sant Francesc en l'escena dels estigmes respon a la pregària que es relata en la part central de la tercera consideració. Reproduïm a continuació el text francès complet de la intervenció, en la versió de Masseron que Messiaen fa servir. Hem introduït entre parèntesis les perífrasis o verbs que Messiaen substitueix per altres de semblants amb la intenció d'adaptar millor el text al cant; entre claudàtors figuren aquells fragments del text que Messiaen ha omès.

[Mon] Seigneur Jésus-Christ, je te prie de m'accorder (Messiaen = accorde-moi) deux grâces, avant que je ne meure : la première [est] que, [durant ma vie,] je sente (Messiaen = ressente) dans [mon âme et dans] mon corps, [autant qu'il est possible,] cette douleur que [toi, ô doux Jésus,] tu as endurée à l'heure de ta cruelle Passion ; la seconde [est] que je sente (Messiaen = ressente) dans mon cœur, [autant qu'il est possible,] cet amour [sans mesure] dont [toi, Fils de

---

<sup>211</sup> Vegeu «Deuxième Considération sur les stigmates». Dins DESBONNETS, Théophile; VORREUX, Damien (ed.). *Saint François d'Assise: Documents. Écrits et premières biographies*. Paris: Éditions Franciscaines, 1981, 2a Ed., p. 1338.



Dieu,] tu étais embrasé [et qui te conduisait à endurer volontiers (Messiaen = amour qui te permit d'accepter)] une telle Passion, pour nous, pécheurs.<sup>212</sup>

Pel que fa als textos cantats pel cor, recordem que en aquesta escena es corresponen amb les intervencions de la veu de Crist, que respon així les pregàries de Francesc.

### 2.2.6. Les Sagrades Escripures

Un altre punt important és la utilització de textos de les Sagrades Escripures.<sup>213</sup> En les entrevistes amb Claude Samuel, Messiaen reconeix obertament haver citat passatges bíblics en el llibret del *Saint François* i n'arriba fins i tot a concretar alguns:

J'ai fait des emprunts a l'Écriture Sainte, telle cette phrase importante où l'Ange dit au lépreux: 'ton cœur t'accuse, mais Dieu est plus grand que ton cœur'. Cette phrase, tirée de la première épître de saint Jean, est trop belle pour être de moi.<sup>214</sup>

Amb l'objectiu de determinar l'abast complet de la citació que Messiaen fa dels passatges bíblics, un fenomen d'altra banda tan propi de la tradició literària medieval, hem portat a terme una recerca exhaustiva, el resultat de la qual ha estat la localització exacta de les nombroses citacions i paràfrasis de l'Antic i del Nou Testament que trobem en el llibret de l'òpera.<sup>215</sup> A continuació n'oferim una relació completa,

<sup>212</sup> Vegeu «Troisième Consideration sur les Stigmates». Dins DESBONNETS, Théophile; VORREUX, Damien (ed.). *Saint François d'Assise: Documents. Écrits et premières biographies*. París: Éditions Franciscaines, 1981, 2a Ed., p. 1339-1347.

<sup>213</sup> Per indicar la provenença de cada citació hem emprat les abreviatures dels llibres de la Bíblia seguint les normes de l'Associació Bíblica de Catalunya.

<sup>214</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 364.

<sup>215</sup> En una carta inèdita d'Yvonne Loriod-Messiaen a la musicòloga nord-americana Camille Hill, del 25 d'agost de 1993, la dona de Messiaen assegura que la Bíblia que feia servir Messiaen en el moment de la composició del *Saint François d'Assise* era un exemplar de l'edició del 1966 de la *Bible de Jérusalem* publicada a París per les Éditions du Cerf i Desclée de Brouwer. Vegeu HILL, Camille. *The Synthesis of Messiaen's Musical Language in his Opera 'Saint François d'Assise'*. Tesi doctoral. Universitat de Kentucky, 1996, p. 129. La primera edició francesa de la *Bible de Jérusalem* en un sol volum és del 1956. La traducció fou realitzada per l'*École Biblique et Archeologique Française de Jérusalem*, a partir dels originals en hebreu i grec, i no pas de la Vulgata llatina de sant Jeroni. A l'hora de localitzar les citacions hem consultat un volum d'aquest exemplar bíblic, molt apreciat en l'àmbit lingüístic francès per la fidelitat als originals i pel seu estil i qualitat literaris. Vegeu *La Bible de Jérusalem*. París: Éditions du Cerf - Desclée de Brouwer, 1966.

seguint l'ordre de les respectives escenes expressades en números romans, amb algunes anotacions d'aclariment:

I.1b/9b [...] *quand s'agrandissent et s'obscurcissent les fenêtres* (Coh 12, 2-3)

Aquest passatge que fra Lleó repeteix en dues ocasions és una paràfrasi de L'Eclesiastès, un dels llibres sapiencials de l'Antic Testament. Messiaen dona la seva interpretació d'aquestes imatges: «Il est écrit dans L'Ecclésiaste: 'J'ai peur sur la route, quand s'agrandissent et s'obscurcissent les fenêtres'. Les fenêtres ce sont les yeux, qui s'agrandissent et s'obscurcissent au moment de mourir».<sup>216</sup> Fra Lleó torna a repetir aquesta citació en la quarta escena (IV.65b).

I.5c *L'invisible, l'invisible se voit* (Rom 1, 20)

Fra Lleó afegeix aquesta afirmació després de repetir per segona vegada el passatge de la seva primera intervenció. Es tracta d'una paràfrasi d'un passatge de la carta de sant Pau als Romans.

I.15b *Je ne me glorifierai pas, si ce n'est dans la Croix de Notre Seigneur Jésus-Christ* (Ga 6, 14).

És una citació de la Carta de sant Pau als Gàlates que apareix també citada en el capítol VIII de les *Fioretti*. Per a Francesc es tracta de la gràcia màxima que Crist pot concedir-nos.

I.16 *Celui qui veut marcher sur mes pas, qu'il renonce à lui-même, qu'il prenne sa croix, et qu'il me suive* (Mt 16, 24-28; Lc 9, 24)

Messiaen cita aquest passatge de l'Evangelí segons Mateu, un passatge que apareix al seu torn en el de sant Lluç, i també és citat en el capítol II de les *Fioretti* («Com Bernat de Quintavalle, primer company de sant Francesc, es convertí a la penitència»), en què es relata la conversió de fra Bernat a la vida evangèlica: Bernat havia demanat a Francesc d'«abandonar el món» per a seguir-lo. Francesc li proposa

---

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 367.

d'anar a pregar al Bisbat per demanar així consell a Nostre Senyor Jesucrist. En acabada la pregària, demanen al capellà que els obri tres vegades el missal, a fi que Déu els mostri el camí que han d'escollir. Dels tres passatges de l'Evangeli segons Mateu que el missal mostra en ésser obert tres vegades consecutives, aquest que Messiaen cita n'és el tercer i definitiu. És per això que Bernat decideix desprendre's definitivament de totes les riqueses que posseïa i seguir Francesc.<sup>217</sup>

II.18+19 *Vous êtes digne, Seigneur Notre Dieu de recevoir louange, gloire, honneur et bénédiction* (Ap 4, 11)

En l'inici de la segona escena, Messiaen cita el segon vers de la *Louange*.

II.20+21 *Digne est l'Agneau, l'Agneau immolé, de recevoir force et divinité, sagesse et puissance, honneur, gloire et bénédiction* (Ap 5, 12)

Citació a penes modificada del tercer vers de la *Louange*.

II.23 *Bénissez le Seigneur, toutes les œuvres du Seigneur* (Dan 3, 57)

Citació del cinquè vers de la *Louange*.

II.24 *Qu'il soit loué par le ciel et la terre, et toute créature du ciel et de la terre* (Ap 5, 13)

Citació dels versos setè i vuitè de la *Louange*. Es correspon amb una citació de l'Apocalipsi, i també constitueix una paràfrasi del Salm 65, verset 35.

II.26 *Louons-le, et surexaltons-le à jamais, maintenant et dans les siècles des siècles !* (Dan 3, 57)

Aquesta citació del tercer capítol del Llibre de Daniel, entonada pel cor, juntament amb II.23, entonada pels frares Silvestre, Rufí i Bernat, és un extracte citat

---

<sup>217</sup> Vegeu *Floretes de Sant Francesc d'Assís*, Op. cit., p. 22-25.

de la «llegenda del forn ardent»: es tracta del *Càntic dels tres joves*, les lloances dels jueus Hananies, Misael i Azaries (Dn 3, 51-90).<sup>218</sup>

II.28            *Saint! Saint! Saint! Le Seigneur Dieu! qui est, et qui était, et qui vient!*  
(Ap 4, 8; Is 6, 3)

El cor canta en la segona escena aquesta citació de l'Apocalipsi, que trobem també reproduït en el primer vers de la *Louange*.

III.43+46/51 *Ton cœur t'accuse, mais Dieu, (mais Dieu, mais Dieu) est plus grand, (plus grand) que ton cœur.* (1Jn 3, 20)

L'àngel canta aquesta paràfrasi de la primera carta de Joan en la tercera escena, tot dirigint-se al leprós. En la vuitena en tornarà a cantar la segona part, dirigint-se ara a Francesc (VIII.156)

III.52            *Mais Dieu, (mais Dieu, mais Dieu) est tout amour, et qui demeure dans l'Amour demeure en Dieu, et Dieu en lui* (1Jn 4, 16)

Aquests dos passatges són citacions de la primera carta de Joan. Les canta l'àngel, que es dirigeix al leprós.

III.64            *A ceux qui ont beaucoup aimé: tout est pardonné!* (Lc 7, 47)

El cor canta en l'epíleg de la tercera escena aquesta citació de l'Evangeli segons Lluc.

IV.65            [...] *quand s'agrandissent et s'obscurcissent les fenêtres* (Coh 12, 3)

Fra Lleó repeteix una vegada més aquesta paràfrasi de l'Eclesiastès amb què començava la primera escena.

---

<sup>218</sup> El profeta Daniel recull en el seu llibre una bella lloança que els tres joves cantaren quan Nabucodonosor els introduí dins un forn ardent per haver-se negat a retre culte a una estàtua d'or. Els germans, tot i les flames intenses del forn, no es van cremar.

IV.77a/85a *Que penses-tu de la Prédestination ?* (Rm 8, 29)

Es tracta de la pregunta de l'àngel a fra Elies i a fra Bernat. Tot apunta a una referència a la predestinació d'un fragment de la carta de sant Pau als romans.

IV.77b/85b *As-tu rejeté le vieil homme? pour revêtir l'homme nouveau*  
(Col 3, 9; Ef 4, 22)

Aquesta pregunta, que l'àngel dirigeix primer a fra Elies i després a fra Bernat, prové d'un passatge de la carta de sant Pau als colossencs. També la trobem en la carta als Efesis. Messiaen fa una paràfrasi del text original.<sup>219</sup>

IV. 86 *De qui sont cette image et cette inscription ?* (Mt 22, 20)

Fra Bernat cita literalment la pregunta que fa Jesús als fariseus quan aquests li demanen si cal pagar els impostos al Cèsar, tal com es relata en l'Evangeli segons Mateu.

IV.88 *Quel est ton nom ?* (Gn 32, 27; Jt 13, 17)

La pregunta de fra Bernat a l'àngel es correspon amb una citació del Gènesi, també formulada en el capítol tretzè del llibre dels Jutges.

IV.89 *Ne me demande pas mon nom [...]. Il est merveilleux !* (Gn 32, 29; Jt 13, 18)

La resposta de l'àngel és, al seu torn, una altra citació.

---

<sup>219</sup> En les entrevistes amb Claude Samuel, el mateix Messiaen confessa la procedència del passatge en qüestió: «Frère Elie est donc furieux et l'Ange lui pose une question sur la prédestination: 'As-tu rompu —lui dit-il— avec l'homme ancien, pour revêtir l'homme nouveau ?' C'est une phrase de saint Paul, qui distingue l'homme ancien, celui qui est livré à ses fantasmes et à ses passions, et l'homme nouveau, qui suit la grâce, qui se conduit avec sainteté et vérité». Vegeu SAMUEL, *Op. cit.*, p. 381.

V.93c *Autre est l'éclat de la Lune, autre l'éclat du Soleil, autre l'éclat des étoiles, même une étoile diffère en éclat d'une autre étoile. Ainsi en va-t-il de la résurrection des morts. (1Co 15, 41-42)*<sup>220</sup>

Després de recitar les estrofes tercera, quarta i cinquena del CC, Messiaen fa cantar a Francesc aquesta citació de la primera carta de sant Pau als corintis. La primera part la repeteix el cor en l'última intervenció de l'obra (VIII.160).

V.99b *L'invisible, l'in...* (Rom 1, 20)

Fra Lleó és interromput quan es disposa a tornar a cantar el passatge I.5c

VI.119 [...] *pour répondre au vœu du Psaume : et que les îles applaudissent* (Sl 97, 1; Sl 98, 8)

Paràfrasi del Salm 97, 1 («se n'alegren totes les illes») i 98, 8 («tots els rius aplaudeixen»)

VI.127e *Le boire et le manger, il vous les a donnés, et les hauts arbres, et l'herbe [...]* (Mt 6, 26-28; Lc 12, 24-27)

Citació de l'Evangeli segons Mateu, en què es recull el sermó de la muntanya de Jesús. Aquí és Francesc qui s'adreça als ocells. L'episodi, sobre la confiança i el neguit, també es recull a l'Evangeli segons Lluc.

VI.131 *Cherchons le Royaume, le Royaume et sa justice, et le reste nous sera donné par surcroît* (Mt 6, 33)

Citació de l'Evangeli segons Mateu. Francesc s'adreça a fra Masseu emprant els mateixos termes que Jesús.

---

<sup>220</sup> Messiaen explica a Claude Samuel el significat d'aquesta citació: «Cela signifie que le Paradis est le lieu de la gloire et de la joie éternelles, mais qu'il y a des degrés dans la gloire, qu'elle sera répartie en toute justice [...] selon les mérites que les uns et les autres ont acquis sur la terre.» *Ibid.*, p. 387.

VII.133a *Les miens, je les ai aimés: jusqu'au bout [...]* (Jn 13, 1)

El cor respon la petició de Francesc de l'inici de la setena escena amb aquesta citació de l'Evangeli segons Joan. Es tracta de l'inici del relat en què Jesús renta els peus als seus deixebles.

VII.135b *je suis l'Alpha et l'Oméga* (Ap 1, 8; Ap 21, 13)

VII.135d *Par moi tout a été fait* (Jn 1, 3)

VII.135f *le visible et l'invisible* (Col 1, 16)

VII.135h *Je suis la Vérité* (Jn 14, 6)

VII.135i *la première Parole* (Jn 1, 1)

VII.135k *et s'avance pour juger [...]* *le monde* (Sl 96, 13; Sl 98, 9; Ac 17, 31; 1Cr 16, 33)

Messiaen introdueix diverses citacions en aquestes intervencions del cor de la setena escena (VII.135). Destaquen els passatges de l'Apocalipsi i de l'Evangeli segons Joan, i també dels Salmos i de la carta de sant Pau als colossencs. El resultat és un mosaic extraordinari.

VII.137 *Mon Seigneur et mon Dieu !* (Jn 20, 28)

Són les paraules que va pronunciar l'apòstol Tomàs en tocar les nafres de Crist ressuscitat, tal com es relata en l'Evangeli segons Joan. Francesc canta aquesta citació. Respon l'exhortació del cor, que representa la veu de l'altíssim.

VII.139 *Parle Seigneur [...]* *ton serviteur écoute* (1Sa 3, 9)

Citació del primer llibre de Samuel. Es tracta de la resposta de Samuel en escoltar que Déu el crida. En la setena escena correspon a la resposta de Francesc a la citació de la Imitació de Crist que canta el cor en VII.138.

VIII. 142 *Reste avec nous ! Ne nous quitte pas : il se fait tard, et le jour est sur son déclin...* (Lc 24, 29)

Citació del darrer capítol de l'Evangelí segons Lluc, cantada aquí per fra Bernat. Johann Sebastian Bach emprà aquesta mateixa citació en el text de la seva cantata BWV 6: *Bleib bei uns, denn es will Abend werden.*

VIII.146 *Ma détresse est devant Toi* (Sl 142, 3b)

VIII.147 *tu connais mon chemin* (Sl 142, 4a)

VIII.148 *tu seras ma part* (Sl 142, 6a)

VIII.149 *Dans la terre des vivants* (Sl 142, 6b)

VIII.150 *Autour de moi, les justes* (Sl 142, 8b)

VIII.151 *Ils attendront que tu me récompenses* (Sl 142, 8b)

VIII.152 *Sois attentif à mon clameur, tire mon âme de sa prison* (Sl 142, 7a+8a)

VIII.153 *Et que ton Saint Nom soit béni* (Sl 142, 4a) (Sl 142, 8a)

Els frares (VIII.146-148, 150, 152) i el cor (V.147, 149, 151, 153) canten aquí diversos versets del Salm 142 abans de la mort de sant Francesc.

VIII.156 *Dieu est plus grand que ton cœur* (1Jn 3, 20)

L'àngel torna a entonar la citació de la primera carta de sant Joan, cantada en la tercera escena (III.46)

VIII.160 *Autre est l'éclat de la lune, autre l'éclat du soleil, [...] autres sont les corps terrestres, autres sont les corps célestes [...] même une étoile diffère en éclat d'une autre étoile [...]* (1Co 15, 40-43)

El cor repeteix la citació de sant Pau que sant Francesc canta en la cinquena escena (V.93c).



### 2.2.7. Les fonts teològiques

En aquesta secció tractarem les principals fonts teològiques de què Messiaen se serveix en el moment de redactar el llibret del *Saint François*. De totes les que hem esmentat en la introducció, tres són les que apareixen en l'òpera d'una manera explícita: la *Imitació de Crist*, obra tradicionalment atribuïda a Tomàs de Kempis; diverses citacions de sant Tomàs d'Aquino, entre les quals destaca una paràfrasi de la *Summa Theologiae* —l'origen de la qual podem trobar en l'obra del franciscà Louis Antoine *Lire François d'Assise*; i una paràfrasi de l'escriptor francès Ernest Hello. Malgrat la importància de l'empremta que l'obra de teòlegs com ara Hans Urs von Balthasar o Dom Columba Marmion va deixar en el pensament de Messiaen, no aprofundirem aquí en l'especificitat de la seva influència, ja que aquesta no incideix d'una manera explícita en l'aparell textual de l'òpera. Tot i així, hi acudirem quan ho considerem oportú, sigui per confirmar una interpretació o per desvetllar una relació concreta que pugui establir-se entre els aparells textual i musical. Així mateix, parlarem de la citació poètica de Keats que Messiaen inclou en la sisena escena i dels textos de l'òpera que va redactar ell mateix, en un estil molt proper a les narracions bíbliques.

Pel que fa a la *Imitació de Crist*, recordarem que una de les primeres referències explícites que Messiaen fa d'aquest llibre la trobem en el prefaci de la partitura de les *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* (1944). En els comentaris dedicats a la tercera peça, titulada *Psalmodie de l'Ubiquité par amour (Dieu présent en toutes choses...)*, Messiaen cita un passatge de la IC que per a ell resumeix la peça: «Vous êtes près, Vous êtes loin, Vous êtes la lumière et les ténèbres. Vous êtes si compliqué et si simple, Vous êtes infiniment simple».<sup>221</sup> Per a l'autor, es tracta d'un passatge que a més de resumir el contingut musical de la *Psalmodie*, «reprend l'esprit des actes de foi et d'abandon du plus beau livre mystique après la Bible : l'Imitation de Jésus-Christ».<sup>222</sup> No es tracta d'una referència casual: *De imitatione Christi* (en endavant IC) es troba entre les fonts textuais d'aquesta obra dels anys quaranta. Si ens fixem

<sup>221</sup> KEMPIS, Tomàs de. *De imitatione Christi libri quator ex nova recensione Jacobi Merlo Horstii*. Colònia: Cornab Egmond, 1647, p. 61.

<sup>222</sup> MESSIAEN, Olivier. *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine*. París: Durand, 1952, p. iii. Messiaen també reproduïx aquest text en el setè llibre del *Traité*. Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 7. París: Leduc, 2002, p. 198.

per exemple en el títol de la primera peça d'aquest tríptic, titulada *Antienne de la conversation intérieure (Dieu présent en nous...)*, comprovarem que ens remet al primer capítol del segon llibre de la IC, que en la versió francesa de Lamennais porta per títol *De la conversation intérieure*.<sup>223</sup> Fins i tot en una obra instrumental de la magnitud del *Livre du Saint Sacrement* (1984), per a orgue sol, escrita en divuit moviments, trobem una citació de la IC al prefaci de la partitura que resumiria el significat del tercer, titulat «le Dieu caché»: «Mes yeux ne pourraient supporter la splendeur de votre gloire. C'est pour ménager ma faiblesse que vous vous cachez sous les voiles du Sacrement».<sup>224</sup>

Messiaen no és l'únic que lloa la bellesa d'aquest llibre. De fet, la IC fou considerada durant molts segles pels especialistes com «el llibre més bell que mai hagi sorgit de mans humanes».<sup>225</sup> Una de les obres més editades després de la Bíblia, tradicionalment la IC ha estat atribuïda al monjo holandès Tomàs de Kempis,<sup>226</sup> i hom s'hi ha referit sovint amb el nom d'aquest autor. Tanmateix, l'autoria de l'obra ha estat també atribuïda a sant Bernat i sant Basili, i en temps més recents Joan Gerson, Conrad de Fritzlär o Joan Gersen han estat considerats com a autors de

---

<sup>223</sup> En llatí: *De interna Conversatione*. El comentari al títol que afegeix Messiaen, «Dieu est présent en nous...», remet igualment a la frase introductòria del mateix capítol, «Le Royaume de Dieu est au dedans de nous, dit le Seigneur», la qual no és sinó una paràfrasi de Lc 17, 21. Vegeu KEMPIS, Thomas de. *L'imitation de Jésus-Christ [= De imitatione Christi]*. París: Éditions du Seuil, 1961, p. 97. Traducció francesa de l'original llatí a càrrec del Père Félicité Robert de Lamennais.

<sup>224</sup> MESSIAEN, Olivier. *Livre du Saint Sacrement*. París: Leduc, 1989, p. v. Es tracta d'una citació de la IC, Llibre IV, capítol 11.2.

<sup>225</sup> RAMBLA, Josep M. «Introducció». Dins KEMPIS, Tomàs de. *La imitació de Crist [= De imitatione Christi]*. Barcelona: Proa, 1992, p. 17. Traducció catalana de l'original llatí a càrrec d'Emili Vallès

<sup>226</sup> Tomàs de Kempis (1380-1471). Nascut a Kempen devers el 1379 o el 1380, Tomàs Hamerken —amb aquest nom era conegut— fou ordenat sacerdot devers l'any 1414 i ocupà els càrrecs de procurador, prior i mestre de novicis al monestir dels canonges regulars d'Agnietenberg, a Zwolle, on desenvolupà una tasca important no tan sols com a copista, sinó també com a autor d'obres espirituals. La còpia manuscrita de la IC que es conserva a la Koninklijke Bibliotheek és del 1441 i porta al final la seva signatura: «Acabat i completat l'any del senyor de 1441 per mà del germà Tomàs de Kempis al Mont de Santa Agnès prop de Zwolle». Aquesta signatura ha comptat com un dels arguments a favor de la seva autoria, defensat entre d'altres per J. M. J. Delaissé, J. Huijben i P. Debongnie. Tanmateix, també es conserva una transcripció seva de la Bíblia que porta aquesta mateixa signatura. És per això que l'argument ha estat igualment interpretat a favor de la teoria que considera Kempis tan sols com un copista fidel i curós de l'obra.

l'obra per diversos estudis, com ara els de Piergiovanni Bonardi, Jacques Huijben, i sobretot Pierre-Édouard Puyol.<sup>227</sup>

Escrita en ple segle XV, una època dominada pels conflictes bèl·lics de naturalesa política i religiosa, la IC comminava la comunitat espiritual a una observació més curosa de la vida de Crist com a model i paradigma de vida. La unitat a què contribueixen els quatre llibres que la formen ha estat sovint discutida, ja que cadascun se centra en qüestions que són enfocades amb una identitat lleugerament dissemblant. L'estructura dels capítols, en què s'agrupen breus sentències —pensaments resumits en frases curtes en què abunden les citacions dels textos sagrats i dels profans de la tradició grega i llatina (Aristòtil, Sèneca)—, dóna forma a un recull senzill i dirigit fonamentalment a la transmissió d'una vivència espiritual a un lector que no necessàriament ha d'ésser un expert coneixedor de la teologia o la doctrina, sinó tan sols un cristià senzill i humil que es deixi guiar i conduir, de la mateixa manera que Dante es deixa guiar per Virgili a través de l'infern de la seva *Commedia*, mitjançant els consells i els diàlegs que l'allunyan de les tenebres, tal com afirma la citació de l'Evangelí segons Joan amb què s'inicia el llibre I.<sup>228</sup>

Són diverses les citacions de la IC que trobem al *Saint François*. A continuació les reproduïm amb les seves respectives anotacions:

I.16            *Celui qui veut marcher sur mes pas, qu'il renonce à lui-même, qu'il prenne sa croix, et qu'il me suive.* (IC II, 12.15)

Es tracta d'una citació de l'Evangelí segons Mateu (Mt 16, 24), també recollida per l'Evangelí segons Lluc (Lc 9, 23) i que podem trobar en el comentari 15 del capítol XII —*De la sainte voie de la Croix*—, llibre II de la IC (*Instruction pour avancer dans la vie intérieure*). És el text que canta el cor en la intervenció final de la

---

<sup>227</sup> Vegeu BONARDI, Piergiovanni; LUPO, Tiburzio. *L'imitazioni di Cristo e il suo autore*, Vol. 2. Torí: Società Editrice Internazionale, 1964, p. 355-375; HUIJBEN, Jacques; DEBONGNIE, Pierre. *L'auteur ou les auteurs de l'Imitation*. Lovaina: Presses Universitaires de Louvain, 1957, p. 395-409; i PUYOL, Pierre Édouard. *L'auteur du livre De Imitatione Christi. Vol. 2: Bibliographie de la contestation*. París: V. Retaux, 1899-1900.

<sup>228</sup> «Qui em segueix no camina en tenebres» (Jn 8, 12).

primera escena de l'obra. Confirma la importància de la creu i el seu paper en la perfecta alegria.

V.93e        *Combien est grande l'abondance de douceur que tu as réservée à ceux qui te craignent.* (IC IV, 14.1)

Citació de l'inici del primer comentari del capítol XIV —*Du désir ardent que quelques âmes saintes ont de recevoir le Corps de Jésus-Christ*—, llibre IV de la IC (*Du sacrement de l'Eucharistie*). La trobem també en el Salm 20, 30 de la Vulgata llatina: «*Quam magna multitudo dulcedines tuae, Domine, quam abscondisti timentibus te! Perfecisti eis qui sperant in te, in conspectu filiorum hominum*». En aquesta intervenció de Francesc de la cinquena escena, anterior a la intervenció musical de l'àngel, Messiaen juxtaposa aquest passatge de la IC amb la citació de la versió francesa d'un himne de sant Tomàs d'Aquino que analitzarem en les següents pàgines. Són passatges relacionats amb el sagrament de l'eucaristia. Convé destacar també que aquesta és l'única citació que es fa del llibre IV de la IC, dedicat al sagrament de l'eucaristia. Com a símbol del sacrifici de Crist i de la seva unitat amb Déu, l'eucaristia es consuma en l'obra amb la imposició dels estigmes en la setena escena. Per tant podem parlar aquí d'una prefiguració del destí de Francesc.

VII.138      *Beaucoup désirent mon céleste royaume, peu consentent à porter ma Croix.*  
(IC II, 11.1)

Aquí trobem de nou una altra citació de la IC, aquesta vegada de l'inici del capítol I —*Du petit nombre de ceux qui aiment la Croix de Jésus-Christ*—, llibre II (*Instruction pour avancer dans la vie intérieure*).

VII.140a     *Si tu portes de bon cœur la Croix, elle-même te portera, et te conduira au terme désiré.* (IC II, 12.5)

Es tracta de la segona citació del llibre II la IC que apareix en les intervencions finals del cor en la setena escena. És un extracte d'un passatge del cinquè comentari

del capítol XII —*De la sainte voie de la Croix*. Notem el fet que Messiaen ja havia situat una citació de la IC en el coral final de la primera escena.

Si continuem amb les fonts del llibret a què ens hem anat referint, arriba el moment de centrar la nostra atenció sobre l'obra del caputxí Louis Antoine titulada *Lire François d'Assise*. Escrita el 1966, aquesta publicació conté nombrosos comentaris als escrits de sant Francesc, els quals foren d'una gran influència en el pensament de Messiaen i en la interpretació que el compositor fa del CC.

Louis Antoine de Constantinople (1904- ? ) fou un franciscà força actiu en el terreny literari, com ho demostren els nombrosos volums que publicà<sup>229</sup> sobre sant Francesc i també sobre qüestions espirituals i doctrinals. Una primera anàlisi dels comentaris de Louis Antoine a l'obra del pobrissó en *Lire François d'Assise* revela que l'autor es mostra no només favorable a la *nouvelle théologie*, sinó que fa servir algunes de les obres dels teòlegs adscrits a aquest corrent per fonamentar el més substancial d'algunes interpretacions. Ho confirmen, per exemple, les nombroses declaracions presents en el llibre a favor de l'obra de Von Balthasar, que per a ell restitueix una estètica del cristianisme i torna a situar la poesia, la música i la bellesa en general com a vies d'accés a Déu: «chemins qui mènent à Dieu et n'ont de valeur que par là».<sup>230</sup> Així mateix, dóna una gran importància a la tasca d'edició i crítica dels escrits de Francesc feta per Sabatier, més que no pas als escrits sobre el sant: «Ce retour à saint François s'impose», que ens diu Antoine en la introducció.<sup>231</sup> Per a Antoine es tracta d'un «retorn» a les fonts més pures, a l'obra mateixa de sant Francesc, apreciable en

---

<sup>229</sup> Sobre sant Francesc i els franciscans vegeu *Le chemin de saint François d'Assise*. París: Fleurus, 1963; *Lire François d'Assise*. París: Éditions Franciscaines, 1967; *Humble et pauvre avec François d'Assise. Louise Renaul, Mère Joséphine : fondatrice des Petites sœurs de Saint-François d'Assise*. Tours: Marne, 1967; i *L'expérience franciscaine: une crise, une mystique*. París: Éditions Franciscaines, 1972. Sobre altres temes: *Les Voix du temps: Paroles d'écrivains et images de l'écran*. París: Éditions de l'École, 1966; *La Pâque de chaque jour: la Bible méditée dans le Bréviaire*. París: Notre-Dame de la Trinité, 1966; *Là aussi est ton cœur: Une spiritualité pour le peuple de Dieu*. París: Éditions ouvrières, 1968; *Le Chemin, c'est la demeure: le problème de la mission aujourd'hui*. París: Éditions ouvrières, 1973; *Deux spirituels au siècle des lumières: Ambroise de Lombez et Philippe de Madiran*. París: P. Lethielleux, 1975; *La Vérité en marche: regard sur les Pères de l'Église*. París: Éditions du Chalet, 1990; *Un témoin de l'Église, René Bazin: 1853-1932. Ses conflits d'après ses carnets inédits*. París: P. Lethielleux, 1991. Com a editor destaca la coordinació del volum *Recherches sur le stoïcisme aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*. Hildesheim: Olms, 1976. Cal recordar així mateix que el seu llibre *Lire François d'Assise* fou traduït al castellà i editat per les edicions Cefepal, a Santiago de Xile. Vegeu ANTOINE, Louis. *Leer a Francisco de Asís: ensayo sobre su espiritualidad según sus escritos*. Santiago de Xile: Cefepal, 1977.

<sup>230</sup> ANTOINE, Louis. *Lire François d'Assise*. París: Éditions Franciscaines, 1967, p. 80.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 7.

els seus escrits i en l'espiritualitat que reflecteixen, la qual cosa no és sinó una prova de la seva santedat. És en els escrits del sant on es troba, segons Antoine, el franciscanisme més autèntic. El seu volum pretén així contribuir a una redescoberta de la profunda simplicitat i la puresa del sant. La seva visió del sant és, sobretot, la d'un Francesc poeta i músic. Per a ell, les obres de Celano o de Bonaventura, per més belles que siguin, no són sinó murs que «risquent de déformer [...], de modifier sa propre voix».<sup>232</sup> Antoine centra el fonamental dels seus comentaris sobre el *Càntic del germà Sol*. Situa la figura de sant Francesc com la del primer poeta en llengua vulgar, a qui seguirà, quatre segles més tard, sant Joan de la Creu. Per a ell, el CC és una mostra, una expressió del «saisissement de l'homme devant la beauté du Créateur et des créatures».<sup>233</sup>

La seva interpretació dels escrits del sant s'estructura a través de set seccions o «voies», en cadascuna de les quals estableix un seguit de capítols que no són sinó comentaris a les diverses qüestions suscitées per l'obra escrita o els fets de la vida del pobrissó. La secció titulada *L'art et la beauté* és potser la que més influeix Messiaen, ja que és d'aquí d'on provenen la majoria de referències de l'obra.<sup>234</sup> Com dèiem abans, Antoine atorga a Francesc la condició de poeta i de músic. Per a ell les laudes naixien com un gènere líric en què la poesia i la música formaven una sola unitat. Per a justificar aquesta visió del sant cita Tommaso da Celano: «[...] vers la fin de sa vie, [...] il demande aussitôt à son supérieur la permission de faire venir un frère musicien pour lui jouer un air qui dissipe sa mélancolie et le ramène à Dieu» (2 Cel, 126);<sup>235</sup> i fa una apologètica de *La Gloire et la Croix* de Von Balthasar. En aquest sentit, la concepció de sant Francesc que té Messiaen s'adiu amb la de Louis Antoine; participa d'una visió artística de Francesc, més enllà de les qüestions doctrinals o relatives a la regla, que tantes discussions i conflictes havien suscitat en l'orde. Ho confirmen les nombroses citacions que apareixen al llarg de l'òpera, però sobretot les de la intervenció de l'àngel en la cinquena escena: «*La musique nous porte à Dieu par défaut de Vérité*» (V.98a).

---

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 67-82.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 81.

D'altra banda, recordem també que l'interès de Messiaen per l'obra de **sant Tomàs d'Aquino**<sup>236</sup> no és pas anecdòtic. Tal com ja hem comentat més amunt, Messiaen va emprar textos de la *Summa Theologiae* en obres anteriors al *Saint François d'Assise*. En l'oratori *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*,<sup>237</sup> escrit entre el 1965 i el 1969, Messiaen cita alguns passatges de la *Summa Theologiae*.<sup>238</sup> Aquesta gran obra simfònica i coral, amb una orquestra de proporcions considerables, és un dels desplegaments de forces més evidents anteriors al *Saint François*. Cadascuna de les seccions dels seus set moviments conclou amb un coral homofònic. Són corals que presenten una certa semblança amb els que Messiaen escriu al final de les escenes 1, 3, 7 i 8 del *Saint François*. És també per això que no són pocs els que hi han vist una preparació per a una tasca de les dimensions del *Saint François*, per bé que es tracta d'una obra que no està pensada per a l'escena. Tal com es pot observar en el primer volum del *Traité*, la modernitat de Messiaen participa alhora del pensament tomista.<sup>239</sup> La *Summa*, una de les obres teològiques més importants de l'església catòlica romana, és per a Messiaen una referència indefugible quan es tracta de considerar determinats aspectes relatius al temps i a la naturalesa d'aquest. La lectura d'aquesta

---

<sup>236</sup> Sant Tomàs d'Aquino (1224-1274) pertany a la generació nascuda al voltant dels anys de la mort de sant Francesc. De família benestant, va rebre una educació clàssica a l'abadia de Montecassino i posteriorment a la Universitat de Nàpols. Allí va ingressar en l'orde dels dominics. Després continuà els seus estudis a la Universitat de París, on fou mestre de teologia entre el 1256 i el 1259, data en què es trasllada a Itàlia, i del 1268 al 1272. És el 1272 quan abandona finalment la tasca docent i acadèmica per a tornar a Nàpols, on passarà els darrers anys de la seva vida.

<sup>237</sup> MESSIAEN, Olivier. *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*. París: Leduc, 1972. 2 v.

<sup>238</sup> Ens referim als següents passatges, que Messiaen cita en llatí en els moviments IX («Perfecte conscius illius perfectae generationis»), XII («Terribilis est locus iste») i XIII («Tota trinitas apparuit») de l'obra, respectivament: «Adoptio filiorum Dei est per quamdam conformitatem imaginis ad Dei Filium naturalem... Primo quidem, per gratiam viae, quae est conformitas imperfecta; secundo, per gloriam, quae est conformitas perfecta... Gratiam per baptismum consequimur, in Transfiguratione autem praemonstrata est claritas futurae gloriae, ideo tam in baptismo quam in Transfiguratione conveniens fuit manifestare naturalem Christi filiationem testimonio Patris: quia solus est perfecte conscius illius perfectae generationis, simul cum Filio et Spiritu Sancto». Vegeu AQUINO, Santo Tomás de. *Suma de Teología*, III, q. 45, a. 4. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, p. 390; «Claritas vestimentorum ejus designat futuram claritatem sanctorum, quae superabitur a claritate Christi, sicut candor nivis superatur a condore solis». *Ibid.*, p. 387; i «In transfiguratione, quae est sacramentum secundae regenerationis, tota Trinitas apparuit: Pater in voce, Filius in homine, Spiritus Sanctus in nube clara». *Ibid.*, p. 390. Citats tots en MESSIAEN, Olivier. *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*. Vol. 1. París: Leduc, 1972, p. 23-25.

<sup>239</sup> MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 1. París: Leduc, 1994, p. 7-36.

obra,<sup>240</sup> que Messiaen escomet en el segon decenni del segle XX, marcarà els anys de la seva joventut fins al punt que decidirà d'incloure'n alguns dels textos en les seves obres musicals posteriors. La *Summa* representa un dels intents més reeixits per conciliar el pensament aristotèlic, amb la doctrina de la fe catòlica. En aquest sentit, no és estrany que un pensador catòlic com Jacques Maritain tracti de portar a terme en la seva obra una síntesi dels seus continguts, operada des dels postulats moderns d'altres doctrines filosòfiques postpositivistes, com ara les d'Henri Bergson o Gaston Bachelard.<sup>241</sup> Les idees sobre el temps, la durada o la percepció psicològica d'aquesta són qüestions que preocupen també Maritain, que tracta de trobar una relació amb la teologia del temps que sant Tomàs proposa en la *Summa*. D'una manera semblant, però des del terreny musical, Messiaen assaja una aplicació tècnica de les reflexions sobre el temps i la durada en les seves obres. Pàgines com les *Soixante-quatre durées*, del *Livre d'orgue* (1951),<sup>242</sup> són el testimoni més clar d'un intent extraordinari per traduir amb els sons les diverses teories que Messiaen coneix sobre la durada i sobre la percepció psicològica de la durada. Com ja avançàvem en el primer capítol, són els anys més «especulatiu» de la producció musical de Messiaen. La música que en resulta participa d'una modernitat extremament viva i manifesta, tant per la naturalesa del llenguatge que parla, com pel material amb què està construïda i per les idees que expressa d'una manera fins aleshores inoïda.

Sant Tomàs escriu la *Summa Theologiae* entre el 1265 i el 1273. Seguint l'estic escolàstic del seu temps (tesi, antítesi, articles, etc.), l'obra està estructurada en diversos llibres com un seguit de qüestions i respostes que les aclareixen sota la llum de la raó i la fe. Podem considerar-la com la gran obra de sant Tomàs, que tot i dedicar-li set anys no la va arribar a concloure. Així i tot, els prop de tres mil textos ordenats que conté responen a un estudi força sistemàtic i perspicaç en què sant Tomàs reïx a plantejar tot un ordenament d'idees al voltant de les qüestions més envitricollades de la doctrina catòlica de la fe. No és doncs estrany que, juntament

---

<sup>240</sup> «[...] je ne dis pas que je l'ai lue en entier dès cette époque, mais enfin j'ai appris à réfléchir sur les questions qui y sont discutées. [...] J'ai surtout appris qu'on pouvait ne lire qu'un seul paragraphe, s'y arrêter, fermer le livre et réfléchir ensuite pendant des heures». Vegeu MASSIN, *Op. cit.*, p. 31-32

<sup>241</sup> Entre els estudis crítics més destacables de Maritain en aquesta línia destaca el volum que porta per títol *La Philosophie Bergsonienne*. Vegeu MARITAIN, Jacques. *La philosophie bergsonienne*. París: Rivière, 1914.

<sup>242</sup> MESSIAEN, Olivier. *Livre d'orgue. Sept pièces pour orgue*. París: Leduc, 1953.



amb sant Bonaventura, sant Tomàs fos el teòleg més citat per Messiaen: des dels *Corps Glorieux* (1939),<sup>243</sup> per a orgue, fins al *Livre du Saint Sacrement* (1984),<sup>244</sup> també per a orgue sol, trobarem sovint citacions de la seva obra en les partitures de Messiaen. Els tecnicismes teològics del discurs de sant Tomàs no fan recular l'afany de Messiaen per impregnar-se de la seva sapiència, a través de la lectura pausada i constant, de la contemplació i la meditació sobre les més diverses qüestions dels dogmes de la fe, fins al punt de familiaritzar-se amb el vocabulari del doctor de l'església per excel·lència.

Pel que fa a la presència de textos o referències a textos de sant Tomàs d'Aquino en el *Saint François*, hem trobat diversos passatges que ens condueixen a fonts diferents d'aquest autor. D'una banda, hi ha aquest text, que sant Francesc canta en la cinquena escena:

V.93d      *Ô Dieu éternel, Père Tout-Puissant, donne-moi de goûter un peu de cet ineffable festin, où, avec ton Fils et le Saint Esprit, tu es pour tes Saints la lumière, la lumière véritable, le comble des délices, et la félicité parfaite !*

Es tracta d'un passatge que comença d'una manera lleugerament semblant i en el mateix estil que la primera estrofa del CC. En canvi, una anàlisi més aprofundida del text ens porta a identificar-ne la font en una pregària llatina d'acció de gràcies, posterior a la comunió, atribuïda a sant Tomàs d'Aquino. Reproduïm a continuació l'original llatí de la pregària:

*Gratias tibi ago,  
Domine, sancte Pater, omnipotens aeterne Deus,  
[...] et precor te, ut ad illud ineffabile convivium  
me peccatorem perducere digneris,  
uib tu, com Filio tuo et Spiritu Sancto,  
Sanctis tuis es lux vera, satietas plena,  
gaudium sempiternum,  
iucunditas consummata et felicitas perfecta.*<sup>245</sup>

<sup>243</sup> MESSIAEN, Olivier. *Les corps glorieux. Sept Visions brèves de la Vie des Ressuscités pour Orgue*. París: Leduc, 1942.

<sup>244</sup> MESSIAEN, Olivier. *Livre du Saint Sacrement*. París: Leduc, 1989.

<sup>245</sup> SOCÍAS, James (ed.). *Handbook of prayers*. Princeton: Scepter Publishers, Inc., 1995, p. 280-282.

La semblança entre l'original i la versió francesa citada és absoluta. El musicòleg alemany Stefan Keym atribueix la font probable de la citació a una versió francesa d'aquest himne, que Messiaen hauria probablement reproduït.<sup>246</sup> La versió a que Keym es refereix apareix en un missal romà del monjo benedictí francès Dom Gaspar Lefebvre.<sup>247</sup> El missal de Lefebvre, tot i no ser el primer a presentar en llengua francesa els textos de la litúrgia catòlica —recordem que fins al Concili II del Vaticà aquesta es va dur a terme gairebé completament en llatí—,<sup>248</sup> tingué una àmplia difusió. Se'n feren vuitanta edicions en francès, i també diverses traduccions a l'anglès, l'espanyol, el polonès, l'italià i el portuguès. Es tracta, en definitiva, d'un dels missals més distribuïts a França i a Bèlgica en la primera meitat del segle XX.<sup>249</sup> Reproduïm tot seguit la versió francesa de la pregària d'acció de gràcies atribuïda a sant Tomàs:

Je vous rends grâce, Père Tout-Puissant, / Dieu éternel [...] je vous prie enfin de daigner me conduire, tout pécheur que je suis, à cet ineffable festin où, avec votre Fils et le Saint Esprit, vous êtes pour vos Saints la lumière véritable, la

---

<sup>246</sup> KEYM, Stefan. *Farbe und Zeit. Untersuchungen zur Struktur und Semantik von Olivier Messiaens 'Saint François d'Assise'*. Hildesheim: Olms, 2002, p. 82.

<sup>247</sup> Ens referim al *Missel vespéral romain (quotidien)*. Lophem lez Bruges: Apostolat liturgique-Abbaye de Saint André, 1920. El monjo benedictí Dom Gaspar Lefebvre (1880-1966) el va començar a redactar el 1915, en tornar d'una llarga estada al Brasil. Lefebvre va seguir l'exemple del seu antic mestre de teologia, el benedictí belga Dom Gérard van Caloen (1853-1932), de l'abadia de Maredsous (Bèlgica). Van Caloen havia redactat un missal el 1882 titulat *Missel des fidèles, contenant le texte du missel romain avec traduction française et notices explicatives, liturgiques et historiques*. El *Missel* de van Caloen és considerat com el primer missal traduït en llengua vernacle. El tiratge fou de 3.000 exemplars, que aviat s'exhauriren. Quant al *Missel* de Lefebvre, la seva primera edició empra les traduccions franceses de la Vulgata fetes per Louis Claude Fillion, unes traduccions que el 1889 s'havien editat en vuit volums. Així mateix, conté nombroses il·lustracions de René de Cramer, inspirades en gravats de l'edat mitjana. El 1953, Lefebvre n'edità una nova versió que contenia les traduccions franceses dels textos bíblics originals —en hebreu, arameu i grec— fetes pel canonge francès Émile Osty (1887-1981), i també unes il·lustracions del monjo benedictí Dom Bruno Groenendaal, d'estil més modern que les de Cramer. Vegeu VINCIE, C. *Celebrating Divine Mystery. A Primer in Liturgical Theology*. Minnesota: Liturgical Press, 2009, p. 5; i AUBERT, R. [et al.]. *Nueva historia de la iglesia. La iglesia en el mundo moderno*. Traducció castellana de Muñoz Schiaffino. Madrid: Ediciones Cristiandad S.L., 1977, p. 129.

<sup>248</sup> Vegeu MILLET, Olivier; ROBERT, Philippe de. *Cultura bíblica*. Madrid: Editorial Complutense, 2003, p. 284. Traducció castellana de José Miguel Parra Ortiz.

<sup>249</sup> Vegeu LANOUILLE, Mélanie. *Du 'par cœur' au cœur. Formation religieuse et renouveau pédagogique en Europe et en Amérique du Nord au XXe siècle*. Lovaina: Presses Universitaires de Louvain, 2007, p. 99-100; i també SAVART, Claude; ALETTI, Jean-Noël (ed.). *Le monde contemporain et la Bible*. París: Beauchesne, 1985, p. 300.

pleine satisfaction, la joie éternelle, le comble des délices et la félicité parfaite.<sup>250</sup>

La correspondència amb el passatge que Messiaen fa cantar a sant Francesc en la cinquena escena és, doncs, reveladora. És per això que ens mostrem partidaris de la hipòtesi de Keym, quan afirma que Messiaen hauria adaptat molt probablement el càntic de sant Tomàs d'aquesta versió francesa que ofereix Lefebvre al seu *Missel* en l'edició de l'any 1953. Tanmateix, ens ha estat impossible de verificar si Messiaen posseïa aquest missal en la seva biblioteca. Que per la seva condició d'organista de l'església de la *Trinité* hi hauria tingut accés, és una hipòtesi força probable. Ara bé: cap document ni estudi no confirma ni descarta que el compositor hagués manejat aquest missal.<sup>251</sup> Per tot això, aquesta qüestió ens ha portat a presentar com a igualment possible el fet que Messiaen hagués tingut accés a la versió francesa de la pregària a través d'un altre document, d'una altra publicació en què aparegués. Keym no pren en consideració aquesta hipòtesi en el seu estudi. A principis dels anys setanta, les *Éditions Rencontre* van publicar, en vint-i-dos fascicles, les traduccions de la Bíblia que Émile Osty havia realitzat al llarg de la seva vida, amb nombrosos comentaris i textos litúrgics. Aquestes traduccions, com hem indicat més amunt en nota a peu, són les que féu servir Lefebvre en l'edició del missal del 1953. Posteriorment, el 1973, les *Éditions du Seuil* publicaren la seva traducció íntegra de la Bíblia en un sol volum, amb nombrosos comentaris i anotacions. Aquestes publicacions de les traduccions d'Osty, i també la publicació de les pregàries i oficis de la diòcesi de Lyon del 1957,<sup>252</sup> poden haver estat igualment la font de la versió francesa de la pregària atribuïda a sant Tomàs que Messiaen posa en boca de sant Francesc en la seva òpera.

D'altra banda, cal subratllar que no es tractaria tampoc de la primera vegada que Messiaen recorre als textos del missal. En obres com *L'Ascension* (1933) per a orgue, o

---

<sup>250</sup> LEFEBVRE, Dom Gaspar. *Missel vespéral romain (quotidien)*. Lophem-Lez-Bruges: Apostolat liturgique-Abbaye de Saint André, 1923, p. 108.

<sup>251</sup> Yves Balmer, que ha dedicat nombrosos articles a la bibliografia religiosa que Messiaen emprava, tampoc no l'esmenta en el seu principal article sobre la qüestió bibliogràfica. Vegeu BALMER, Yves. «Religious Literature in Messiaen's Personal Library». Dins SHENTON, Andrew (ed.). *Messiaen the Theologian*. Farnham: Ashgate, 2010, p. 15-28.

<sup>252</sup> LEFEBVRE, Gaspar; OSTY, Émile. *Prières et offices propres au diocèse de Lyon*. Lió:: Librairie Catholique Emmanuel Vitte, 1957.

en el cicle *Les corps glorieux* (1939), també per a orgue, Messiaen cita sovint textos del missal romà. En altres, com les *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (1969), per a orgue, s'hi cita el «Tu solus sanctus», i en *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1965-1969), per a cor mixt, set solistes i gran orquestra, el «Gloria in excelsis». No seria, doncs, gens estrany que per al *Saint François d'Assise* Messiaen hagués recorregut a la pregària d'acció de gràcies posterior a la comunió.

L'altre passatge en què podem reconèixer l'empremta de l'Aquinata de manera més evident és una intervenció de l'àngel, posterior a la de Francesc, en aquesta mateixa escena, la cinquena. La reproduïm tot seguit:

V.98a      *Dieu nous éblouit par excès de Vérité. La musique nous porte à Dieu par défaut de Vérité.*

Aquestes frases que l'àngel canta en la cinquena escena són una paràfrasi de la resposta a una qüestió formulada per sant Tomàs en la *Summa Theologiae*, referida a la pertinença de les metàfores poètiques en les Sagrades Escripures. Sant Tomàs conclou que les metàfores poètiques no són pertinents, i que per tant no han d'ésser enteses com a poesia. Per a ell, la poesia no deixa de ser una doctrina ínfima, «mancada de veritat», per més que ens presenti les coses divines i espirituals que ultrapassen la nostra comprensió sota la figura de coses humanes. Reproduïm a continuació el passatge a què ens referim, en l'original llatí:

Ad secundum dicendum quod, sicut poetica non capiuntur a ratione humana propter defectum veritatis qui est in eis, ita etiam ratio humana perfecte capere non potest divina propter excedentem ipsorum veritatem. Et ideo utrobique opus est repraesentatione per sensibiles figuras.<sup>253</sup>

Messiaen interpreta aquest excés de veritat com l'enlluernament que Déu i les coses divines produeixen en nosaltres: «Dieu est comme le soleil, on ne peut pas le regarder en face, le sommet de la contemplation, c'est un éblouissement, donc un

---

<sup>253</sup> AQUINO, Santo Tomás de. *Suma de Teología*, I-II, q. 101, a 2, ad 2. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993, p. 814.

excès de vérité».<sup>254</sup> Com que els símbols i les imatges pateixen segons sant Tomàs una manca de veritat, aquesta només es pot assolir per una via que se situa més enllà de les realitats visibles. Arribem així a l'invisible, al principi de llum encegadora, a l'«éblouissement». Segons sant Tomàs, no som capaços de capir la llum i la veritat de Déu per causa d'aquest excés. La música, en canvi, és la solució, l'element simbòlic, la «figura sensible» mitjançant la qual, tal com proposa Messiaen, podem arribar a Déu, «per manca de veritat»; ja que, com recorda l'Aquinata, aquests signes humans reflecteixen una manca de veritat, i no són sinó una projecció de la nostra limitada comprensió de la realitat divina. La música és, doncs, un element que Messiaen introdueix, en íntima relació amb aquesta «poetica» referida per sant Tomàs d'Aquino; és el símbol per excel·lència que expressa el llenguatge de la veritat alhora que ens remet a l'invisible, a una espiritualitat, a un misteri més enllà de les realitats visibles dels sentits. La música és per a Messiaen, doncs, l'expressió de l'invisible, una expressió que culmina el trànsit del visible a l'invisible: del valor simbòlic de les criatures fins a la música hi ha tot un procés de «desmaterialització».

Però quin és el lligam que connecta aquesta paràfrasi de sant Tomàs amb Francesc, més enllà de la conveniència eventual d'un passatge que referma el paper de la música en la vida del sant com a mitjà per a comprendre la realitat divina? Si tornem al llibre de Louis Antoine, *Lire François d'Assise*, observarem que en el capítol anomenat *L'art et la beauté* l'autor cita el referit passatge de sant Tomàs en la seva pròpia traducció francesa:

Les réalités poétiques ne peuvent pas être saisies par la raison à cause d'un défaut de vérité qui est en elles; les réalités divines, à cause d'un excès de vérité. Par-là, les unes et les autres, pour des motifs opposés, sont obligés de faire appel à des images.<sup>255</sup>

Ja hem parlat de la influència que aquesta obra d'Antoine havia exercit en Messiaen quant a la comprensió i una determinada interpretació clau dels textos de sant Francesc. Per a Antoine l'ús d'imatges i de símbols que fa l'ésser humà estaria justificat precisament en la condició que aquests tenen com a mitjans que ajuden a

<sup>254</sup> MASSIN, *Op. cit.*, p. 84.

<sup>255</sup> ANTOINE, *Op. cit.*, p. 73.

comprendre la grandesa de la veritat divina. Els conceptes no bastarien a l'home per a expressar la infinita riquesa de la realitat divina, i per tant aquest ha d'acudir a la invenció literària, al lirisme, tal com s'esdevé en les Escriptures, i a la música, quan es tracta de representar-la o d'accedir-hi. Per a Antoine, «la poésie unie à la musique a chanté la louange de Dieu».<sup>256</sup> Messiaen filtra d'aquesta manera la interpretació del text de sant Tomàs d'Aquino que fa Louis Antoine. Al mateix temps, elabora una paràfrasi del passatge de sant Tomàs que participa de la interpretació d'Antoine i que substitueix alhora la poesia per la música com a mitjà gràcies al qual l'home pot arribar a Déu, «per manca de veritat». Per a Messiaen, doncs, tant la música com la poesia són símbols que condueixen sant Francesc a Déu, tal com declara el sant en l'última escena: «Musique et poésie m'ont conduit vers toi : par image, par symbole» (VIII.158a).

La veritat esdevé així, mitjançant la música, un dels símbols inconfusibles del creixement espiritual de Francesc. L'única realitat vertadera no es troba per a Messiaen sinó en Déu. És una veritat que va més enllà de tota altra veritat humana, que per natura ha de ser limitada. La manca de veritat és interpretada, en aquest sentit, com un símbol, com una realitat que no participa d'aquesta única veritat última, d'aquesta realitat que va més enllà dels nostres sentits. El mateix compositor, quan és interpel·lat per Claude Samuel al voltant d'aquesta qüestió, s'expressa així:

Les arts, et spécialement la musique, mais aussi la littérature et la peinture, nous permettent de pénétrer dans des domaines qui sont non pas irréels, mais au-delà de la réalité. [...] pour les chrétiens, c'est le domaine de la foi. [...] je pense que la musique est capable d'exprimer cet aspect du rêve [...], de l'au-delà, cet aspect 'surréal' des vérités de la foi. C'est en ce sens que la musique exprime tout cela par défaut de vérité.<sup>257</sup>

No és, però, l'únic moment en què Messiaen estableix aquest profund lligam entre la veritat i la música. Si mirem enrere, trobem mostres evidents que ja suggereixen aquesta interpretació del passatge de sant Tomàs. En la *Technique de mon langage musical*, Messiaen es pronuncia quant a la relació entre la música i la veritat. Com a compositor, ens diu que busca escriure una música «vertadera», això és, una

---

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>257</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 389.

música espiritual, que no seria res més que «un acte de foi».<sup>258</sup> Les pàgines de la *Technique* palesen una voluntat ferma d'expressar «l'existence des vérités de la foi catholique» mitjançant la música.<sup>259</sup> Per a un compositor com Messiaen, que afirma haver nascut creient, i que professa una fe extrema en les veritats de la teologia catòlica romana, no és estrany que la major part de l'obra estigui destinada a posar en relleu aquestes veritats mitjançant el seu art. En aquest sentit, Messiaen va més enllà que Bach o Bruckner —autèntics cristians que dediquen la seva obra sempre a la glòria de Déu— fins al punt d'identificar els títols de les obres amb aquestes realitats divines.

Pel que fa a **Ernest Hello** (1828-1885), cal tenir en compte que fou un escriptor místic i crític literari francès conegut fonamentalment pel seu catolicisme extremament fervorós. Tal com hem comentat més amunt, l'obra d'Hello fou una referència indiscutible per a nombrosos escriptors francesos del *Rénouveau Catholique*. Escriptors de la talla de Léon Bloy, Georges Bernanos o Paul Claudel el van reconèixer com a font de gran importància pel que fa a la influència que la seva obra hi va exercir. Autor profús, Hello també va traduir al francès per primera vegada alguns dels escrits dels místics Angela de Foligno<sup>260</sup> i Jan van Ruysbroek,<sup>261</sup> permetent així al lector francès l'accés a la seva obra, fins aleshores poc coneguda a França. Destaca la traducció i edició, el 1869, d'un seguit d'escrits de Ruysbroek que Hello edità sota el títol de *Œuvres choisies de Rusbrock*. No sabem si Messiaen tingué accés a aquest volum, o a alguna traducció posterior, però el cert és que en el prefaci a

---

<sup>258</sup> «[...] une musique vraie, c'est-à-dire spirituelle, une musique qui soit un acte de foi, une musique qui touche à tous les sujets sans cesser de toucher à Dieu, une musique originale enfin, dont le langage pousse quelques portes, décroche quelques étoiles [...]». MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Vol. 1. París: Leduc, 1944, p. 3-4.

<sup>259</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 24.

<sup>260</sup> Mística italiana. Vegeu FOLIGNO, Angèle de. *Livre des Visions et des instructions*. París: A. Tralin, 1868.

<sup>261</sup> Jan van Ruysbroek (1293-1381) fou un monjo flamenc nascut a Rusbroek, a prop de Brussel·les. Van Ruysbroek ocupà el càrrec de prior del convent de canonges de Groendal i fou autor d'una obra mística redactada en flamenc. Conegut com a Ruysbroek «l'Admirable», en el segle XVI la seva obra fou traduïda al llatí per Laurentius Surius.

la seva obra *Des Canyons aux étoiles...* (1971-1974), quan es refereix al desè moviment, *La grive des bois*, cita un passatge de *La pierre brillante* de Ruysbroek.<sup>262</sup>

Fill d'un magistrat de tendències anticlericals, Hello fou destinat als estudis de dret per decisió familiar. Tanmateix, la seva mare alimenta el seu fervor catòlic, que pren cada vegada una forma més definida com a conseqüència dels contactes amb el dominic Jean-Baptiste Henri-Dominique Lacordaire (1802-1861) i amb el teòleg Auguste-Joseph Alphonse Gratry (1805-1872). Aquests homes despertaren «la curiosité de son esprit» i el seu amor pel catolicisme d'una manera insaciabile, fins al punt que, segons un dels seus biògrafs, el francès Louis Danel, «son âme s'enthousiasme et [...] son existence entière sera désormais consacrée à crier son admiration».<sup>263</sup> A tots aquests contactes s'afegeixen diverses lectures escollides de les obres de Charles-Louis Gay<sup>264</sup> —entre les quals destaca el díptic titulat *De la vie et des vertus chrétiennes considérées dans l'état religieux* (1874)— i de Joseph de Maistre,<sup>265</sup> l'obra del qual constitueix una oposició ferma a les tesis de la Revolució Francesa i una defensa acèrrima de la fe cristiana; i també l'assistència a les classes de teologia de l'abat Charles-Théodore Baudry.<sup>266</sup> El discurs de Baudry va encendre en ell una flama que mai no s'apagaria i que convertí definitivament l'aspirant a advocat en un apòstol del catolicisme. Escrit a trenta anys, el seu primer llibre, *Renan, l'Allemagne et*

---

<sup>262</sup> «Quand nous rentrons en grâce, nous recevons du Saint-Esprit un nom nouveau : et ce sera là un nom éternel». Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Des canyons aux étoiles...* París: Leduc, 1978, p. 17.

<sup>263</sup> DANIEL, Louis. *Ernest Hello et son œuvre*. París: Sueur-Charruey, 1905, p. 4.

<sup>264</sup> Charles-Louis Gay (1815-1892), fou bisbe auxiliar de Poitiers (1877-1880) i bisbe de la diòcesi catòlica d'Anthédon (1877-1892). Proper al papa Piux IX, Gay participà al Concili Vaticà I. Va exercir també una intensa tasca com a director espiritual. La seva obra teològica és abundant. Vegeu BOISROUVRAY, Dom Bernard du. *Monseigneur Gay, évêque d'Anthédon (1815-1892). Sa vie, ses œuvres*. París: Alfred Mame et fils, 1921. 2 v.

<sup>265</sup> Joseph de Maistre (1753-1821) fou un polític, historiador i filòsof savoià, membre de la francmaçoneria. La seva dura crítica de l'obra de Rousseau, del protestantisme i del sistema republicà el porta a defensar un estat teocràtic, a més de la renúncia al raonament individual en favor de l'autoritat religiosa i de la providència divina. Per a de Maistre el cristianisme i la monarquia són els únics garants de l'equilibri. L'escriptor francès Philippe Sollers s'hi ha referit com a «Sade blanc», o «Voltaire retourné et chauffé au rouge». Vegeu SOLLERS, Philippe. «Joseph de Maistre, 1797». *Le Nouvel Observateur*, 21 de juny de 2007. Les obres completes de Joseph de Maistre foren publicades en catorze volums a Lió entre el 1884 i el 1886. Actualment existeix un *Institut d'études maistriennes* al *Centre universitaire* de Savoia, i també una *Association des amis de Joseph et Xavier de Maistre*, que publica una *Revue des études maistriennes*.

<sup>266</sup> Charles-Théodore Baudry (1817-1863), fou bisbe de Perigús (1861-1863) i professor de teologia al *Séminaire de Saint-Sulpice* de París.



*l'Athéisme au XIX<sup>e</sup> siècle* (1858), és una refutació del pensament ateu i de l'obra d'Ernest Renan,<sup>267</sup> autor dels *Études d'histoire religieuse*.

El 1859 Hello funda, juntament amb Georges Seigneur, el diari *Le Croisé*,<sup>268</sup> una publicació que pretenia oferir una nova visió del catolicisme a través d'articles literaris i científics, però sobretot a través de la crítica de l'art, àmbits impregnats aleshores per un esperit pragmàtic més que no pas espiritual. Apareixen així articles dels editors, i de col·laboradors com Léon Gautier, Louis Veuillot, Père Ventura, Oscar Harvard o Numa Boudet. Alguns dels articles que Hello publica en *Le Croisé* apareixerien posteriorment en llibres com *Style* (1861). Hello identifica Voltaire i Rousseau com a enemics de l'església. L'atac contra el pensament il·lustrat esdevé així un motiu fix en la seva obra, que neix en un context social essencialment materialista, marcat pel positivisme i per un interès general quasi inexistent en relació amb les qüestions metafísiques o a les disputes filosòfiques. De més a més, Hello fa una apologètica de *L'Année liturgique*, obra en quinze volums de l'abat benedictí francès Dom Prosper Guéranger.<sup>269</sup> En la línia de Guéranger, que en les seves obres inclou referències constants a les vides dels sants,<sup>270</sup> els comentaris d'Hello sobre la litúrgia van més enllà del purament històric o el teològic. L'obra d'Hello, d'una extensió considerable, podria ser qualificada sens dubte de mística. Entre els seus llibres més reeixits hi ha *L'homme*, un complet volum dividit en tres parts consagrades respectivament a la

---

<sup>267</sup> Joseph Ernest Renan (1823-1892) fou un escriptor, historiador, traductor i filòsof francès. La seva controvertida obra *La vie de Jésus* (1863), primer volum dels set que integren la seva *Histoire des origines du christianisme* (1863-1883) li valgué l'expulsió del Collège de France, institució en què havia ocupat el càrrec d'administrador, i també una crítica aferrissada del papa Pius IX. Els *Études d'histoire religieuse* foren publicats el 1857 a París.

<sup>268</sup> *Le Croisé* es publicà entre el 1859 i el 1861, any en què la revista es va fusionar amb la *Revue du monde catholique*, en què Hello continuà publicant els seus articles, i col·laborant també amb publicacions com *L'Univers*, el *Gaulois*, o *Monde*. Posteriorment, el 1866, Hello portà a terme un segon intent d'edició de *Le Croisé*, aquesta vegada sense Seigneur, que durà fins al 1869.

<sup>269</sup> Dom Prosper Guéranger (1805-1875) fou un monjo benedictí francès que restaurà l'orde de sant Benet a França. L'orde havia estat suprimit en temps de la Revolució Francesa. El 1832, Guéranger s'encarregà de la restauració de l'abadia de Solesmes. Fou l'autor d'una obra de gran extensió, entre la qual hi ha els volums de *L'Année liturgique*, obra en què realitza nombrosos comentaris a la litúrgia. Defensor aferrissat de la reforma litúrgica a França, Guéranger fou un ferm partidari de la restauració de la litúrgia romana i del cant gregorià en l'ofici, i es mostrà contrari a l'ús dels missals francesos.

<sup>270</sup> En la línia de Guéranger, Hello publicà el 1875 una obra titulada *Physionomies de Saints* en les edicions parisenques de la *Librairie Académique Didier, Perrin et Cie.*, una casa editorial fundada el 1827 en què es publicaven els discursos de l'Acadèmia francesa. Actualment les *Éditions Perrin* estan especialitzades en publicacions sobre història i ciències socials.

vida, la ciència i l'art. Publicat el 1872, *L'homme* es convertí aviat en una de les seves obres més admirades, fins al punt que devers 1950 se n'havien publicat prop de quaranta edicions.

Les citacions d'Hello no són estranyes en l'obra de Messiaen. En una obra de la magnitud de *Des canyons aux étoiles...* (1971-1974), les explicacions dels diferents moviments que Messiaen dona en el prefaci de la partitura van acompanyades de citacions d'Hello. És el cas del primer moviment, *Le Desert*: «Celui qu'il s'agit de trouver est immense ; il faut être délivré de tout pour faire vers lui les premiers pas... Enfonce-toi dans le Désert des déserts...»; però també del tercer, *Ce qui est écrit sur les étoiles...*: «La main qui a écrit sur les murs du festin maudit les trois mots solennels, aurait pu les écrire dans le calme créateur sur les murs de l'espace, vers le septième jour...»; i del cinquè, *Cedar Breaks et le don de crainte*: «Le remplacement de la peur par la crainte ouvre une fenêtre sur l'adoration».<sup>271</sup> En les *Visions de l'Amen* (1943), per a dos pianos, és també una citació d'Hello la que aclareix el sentit de la paraula del títol.<sup>272</sup> No és, doncs, estrany que en el *Saint François* Messiaen hagués inclòs alguna referència, una citació o una paràfrasi de l'obra d'Hello. Després d'una acurada anàlisi hem localitzat una petita referència, tot i que bastant amagada. Es tracta d'una metàfora d'Hello. La trobem en el següent passatge de la tercera escena, que canta sant Francesc dirigint-se al leprós: «Tu étais la pyramide renversée... renversée sur sa pointe» (III.61).

Després de consultar amb detall les principals obres d'Hello, hem trobat diverses referències que poden constituir la gènesi d'aquest símbol, la «piràmide invertida», amb què Francesc identifica el leprós. Es tractaria, en efecte, d'una paràfrasi d'Hello. L'escriptor francès es refereix sovint a tots aquells que resten allunyats de la fe i del caliu de Déu que ofereix l'església catòlica com a «monuments renversés». Hello presenta aquesta «inversió» com a contrària de la creu. Així mateix, hi esmenta la piràmide, com a monument, però sobretot com a símbol de la grandesa. A títol

---

<sup>271</sup> HELLO, Ernest. *Paroles de Dieu : réflexions sur quelques textes sacrés*. Paris: Perrin, 1919, p. 79. Citat a MESSIAEN, Olivier. *Des canyons aux étoiles...* Paris: Leduc, 1978, p. 14-15.

<sup>272</sup> «Amen, parole de la Genèse, qui est à l'Apocalypse de l'ouverture. Amen, parole de l'Apocalypse, qui est la Genèse de la consommation». Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Visions de l'Amen. Pour deux pianos* Paris: Durand, 1943, p. vi.

d'exemple, vegeu els següents fragments, extrets de *L'homme* (1872), una de les seves obres més conegudes i editades:

Le signe de la haine a toujours été là ; toujours l'esprit du mensonge a poursuivi la Croix de son hommage *renversé* [...] <sup>273</sup>

L'art antique vient d'Orient, comme la religion. En Orient, il se corrompt dans l'immobilité, par la pétrification. En Occident, il se corrompt dans le mouvement, par la putréfaction. En Orient, les monuments gardent la grandeur, et perdent jusqu'à l'apparence de la vie. Les *pyramides* sont typiques et symboliques [...] Comme les *pyramides* cachaient les corps des rois, et faisaient deviner leur puissance par la forme de leurs tombeaux, la tradition repose au fond de l'art qui la voile et montre à l'âme sa grandeur. <sup>274</sup>

Mais poursuivons notre hypothèse. Supposons que nos deux interlocuteurs qui s'adorent ou se querellent dans la nuit, prennent au sérieux leur erreur, la prolongent, et l'adoptent pour point de départ de leur vie. Il en résultera des catastrophes, parce qu'ils auront pensé, senti, agi, vécu, en vertu de choses qui n'existent pas. Les rapports vrais détruisant à chaque instant les rapports imaginaires sur lesquels ils ont bâti leur *édifice*, il en résultera un écroulement, et très souvent les hommes seront ensevelis sous les décombres de leur *monument renversé*. <sup>275</sup>

D'altra banda, notem també la citació que Hello fa d'un fragment de Goethe, en què aquest emprà la metàfora d'una «piràmide» per referir-se a la seva existència:

La pyramide de mon existence, dont la base est indiquée et demeure établie, passe avant toute chose, et me laisse à peine sujet à des oublis passagers. <sup>276</sup>

Tots aquests fragments, recollits de diversos passatges de l'obra d'Hello, i molts altres en què els conceptes de «renversement» o de «pyramide» es repeteixen, ens han confirmat la font de la paràfrasi de Messiaen. Lector de l'obra d'Hello, Messiaen en coneix bé les idees, la base del seu pensament religiós, que no dubta a citar sovint al llarg de la seva obra, tal com ja hem vist. Així doncs, Messiaen fa cantar a sant Francesc aquesta bella frase aprofitant la situació del leprós en el relat de les *Fioretti*, d'una ànima que blasfema pel patiment i la tribulació de la seva particular malaltia,

<sup>273</sup> HELLO, Ernest. *L'homme*. París: Victor Palmé, 1872, p. 195. La cursiva és nostra.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 285. La cursiva és nostra.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 378. La cursiva és nostra.

<sup>276</sup> HELLO, Ernest. *Les plateaux de la balance*. París: Perrin et Cie., 1923, p. 286.

d'un ser que s'ha allunyat de Déu, i que fins es diu d'ell que el dimoni el posseeix. El sant fa comprendre al leprós, un cop guarit, l'estat invertit a què el seu captament l'havia conduït: «la piràmide invertida». Messiaen empra aquest símbol, el «monument renversé» d'Hello, que identifica la seva existència amb la figura monumental de la piràmide. «La piràmide invertida sobre la seva punta». Vet aquí una imatge que participa alhora d'un cert surrealisme poètic i d'una profunda simbologia mística.

Quant a les **citacions poètiques**, una de les que encara no hem tractat i ens sembla força significativa, pel fet que constitueix alhora un préstec i una modificació apreciable de l'original, és la que apareix en la sisena escena, en una intervenció de Francesc anterior al gran concert dels ocells. Reproduïm aquí el passatge en qüestió, que és cantat per Francesc:

VI.126a      Toute chose de beauté doit parvenir à la liberté, a la liberté de gloire.

El vers conté una referència clara a la bellesa, a l'amor de Francesc per les coses belles, per la bellesa de Déu que hi ha en cadascuna de les seves creacions. En les vides de Celano (1 Cel 165) i Bonaventura (LM 9, 1) es fa esment de la qüestió de la bellesa. També una citació de sant Bonaventura, que Messiaen esmenta en els volums 5a i 5b del *Traité*, es refereix de manera semblant a la qüestió:

«Toutes les créatures du monde sensible nous conduisent à Dieu : elles sont les images de la Source, de la Lumière, de la Plénitude éternelle, du Souverain Archétype. Ce sont des signes qui nous ont été donnés par le Seigneur lui-même».<sup>277</sup>

Es tracta d'un resum de caràcter interpretatiu de Messiaen, que prové d'un passatge de l'opuscle de sant Bonaventura anomenat *Itinerarium mentis in Deum*, en què aquest es refereix a una qüestió tan important en el pensament medieval com és

---

<sup>277</sup> MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 5a. París: Leduc, 2000, p. 12.

el valor simbòlic de les criatures.<sup>278</sup> Trobem aquí de nou una mostra de la connexió entre el visible, representat per aquests símbols del món sensible que els ocells encarnen en l'òpera, i l'invisible, que apunta a la realitat divina. La relació que podem establir entre aquesta referència a la bellesa de les criatures i la teoria estètica del segle XIII és, a més a més, manifestament reveladora. La bellesa, el bell —*Pulchrum*—, fou identificada aleshores com una de les propietats transcendents de l'ésser, i es consideraria —a partir de la recepció entre d'altres del platonisme augustiniana d'opuscles com *De natura boni*— com equivalent del bo —*Bonum*—, perquè la bondat posseeix bellesa. És d'aquesta manera, i gràcies a aquesta identificació, que el *Pulchrum* s'introdueix en la reflexió metafísica medieval, més enllà de l'estètica, com a propietat transcendental de l'ésser identificada amb el *Bonum*.

El medievalista belga Edgar de Bruyne (1898-1959) considera el teòleg francès Guillaume d'Auxerre com un dels fundadors d'allò que ell anomena «estètica sapiencial»,<sup>279</sup> ja que és un dels primers de la seva època a identificar la relació entre la bondat i la bellesa de l'ésser en el seu tractat *Summa Aurea*.<sup>280</sup> De Bruyne recorda que el bell s'identificava amb l'harmonia i amb l'ordre, tal com ho feien Boeci i sant Agustí, però també amb la llum, que podia manifestar-se a través de tres formes: la literària, la mística i la física. Les catedrals gòtiques s'ompliran de vitralls, els murs de les esglésies s'obriran, la claredat i els colors hi entraran per enlluernar els cristians. Harmonia, ordre i llum defineixen, doncs, la bellesa en l'estètica medieval. La natura, en tant que bellesa sensible, esdevé alhora una mena de simfonia suprema; i totes les criatures, fins i tot les més horribles, estan plenes, per tant, d'una bellesa pròpia. El mateix Francesc ho confirma en la intervenció final de la segona escena (II.30), en

---

<sup>278</sup> Reproduïm aquí la font en l'original llatí: «Omnes creaturae istius sensibilis mundi animum contemplantis et sapientis ducunt in Deum aeternum, pro eo quod illius primi principii potentissimi, sapientissimi et optimi, illius aeternae originis, lucis et plenitudinis, illius, inquam, artis efficientis, exemplantis et ordinantis sunt umbrae, resonantiae et picturae, sunt vestigia, simulacra et spectacula nobis ad contuendum Deum proposita et signa divinitus data; quae, inquam, sunt exemplaria vel potius exemplata, proposita mentibus adhuc rudibus et sensibilibus, ut per sensibilia, quae vident, transferantur ad intelligibilia, quae non vident, tanquam per signa ad signata». Vegeu BONAVENTURA, Sant. «Itinerarium Mentis in Deum» (II, 11). Dins BONAVENTURA, Sant. *Opera theologica Selecta*. Vol. V. Quaracchi: Ex typographia Collegii S. Bonaventurae, 1964, p. 193.

<sup>279</sup> Vegeu BRUYNE, Edgar de. *Études d'esthétique médiévale*. Vol. 2. París: Éditions Albin Michel, 1998, p. 4.

<sup>280</sup> «Idem est in substantia ejus bonitas et ejus pulchritudo» (*Summa Aurea* II, 9, 4). Citat a *ibid.*, p. 4.

què fa referència al «crapaud pustuleux» i al «champignon empoisonneur»; la seva lletjor no existeix pas en el sentit metafísic del terme segons aquests principis estètics, ja que formen part de la bellesa suprema de la creació. De Bruyne identifica també el *Càntic del germà Sol* com una de les expressions més representatives d'aquest «optimisme estètic», quan afirma que «c'est dans la ressemblance métaphysique avec la Beauté de Dieu que nous communions familialement (sic) avec tout ce qui nous entoure».<sup>281</sup>

Si tornem a la citació que ens ocupa, veurem que Messiaen no fa sinó expressar l'alegria de Francesc per les coses belles, per aquests símbols que són les criatures. Hi cita parcialment aquest vers del poema *Endymion* (1818) de **John Keats**: «A thing of beauty is a joy for ever». Notem, així mateix, la relació entre aquesta paràfrasi de Keats, que trobem també en un dels versos de la seva *Ode on a Grecian Urn* —«beauty is thruth, thruth Beauty»—, i l'equivalència entre veritat, bé i bellesa. Com ja hem indicat, els pensadors medievals van recollir aquesta tríada —*Verum, Bonum* i *Pulchrum*— com a propietats transcendents de l'ésser. Keats les sintetitza en el seu vers d'una manera sublim. No és doncs pas casual que Messiaen, en llegir Louis Antoine, reculli al seu torn el poema i el faci servir en l'òpera, la qual cosa connecta amb la idea de la bellesa de la natura. Pierre Messiaen, pare del compositor, en el seu llibre *Les romantiques anglais* tradueix el poema al francès de la següent manera: «une belle chose est une joie à jamais». L'autor assegura que el vers «est devenu un proverbe et qu'on ne peut, malheureusement, traduire mot à mot».<sup>282</sup> Olivier Messiaen opta en canvi per la traducció gairebé literal —«chose de beauté»—, que també recull Louis Antoine en el seu llibre *Lire François d'Assise*:

Il n'est rien du réel qui échappe au regard émerveillé du poète, il n'est rien qu'il n'étreint d'un même amour, qu'il n'embrasse d'une même louange, qu'il n'accueille avec une même tendresse, rien en vérité [...] tout rentre dans la vision du Tout, toute chose est 'chose de beauté', tout est sacré et chemin vers Dieu.<sup>283</sup>

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>282</sup> MESSIAEN, Pierre. *Les romantiques anglais*. París: Desclée de Brouwer, 1955, p. 805.

<sup>283</sup> ANTOINE, Louis. *Lire François d'Assise*. París: Éditions Franciscaines, 1967, p. 79-80.

En un primer moment podríem pensar que l'opció de Messiaen ve marcada per la de Louis Antoine, però en canvi una declaració del compositor de l'any 1932 ja suggereix el vers de Keats de manera explícita: «Quand je vois quelque chose de réussi je me répète encore avec plaisir cette phrase de Keats: une chose de beauté est une joie pour toujours».<sup>284</sup> La *liberté de gloire* a què es refereix Messiaen, entesa en el sentit que Von Balthasar dona al mot *Herrlichkeit* en la seva obra, no és altra que la resurrecció. És per això que Messiaen hi afegeix: «nos frères oiseaux attendent ce jour... Ce jour où le Christ réunira toutes les créatures: celles de la terre, et celles du ciel !» (VI.126b). El cant dels ocells, música en un estat excels, representa el valor simbòlic de les criatures: com a mitjà que desvela la veritat amagada, com a via d'accés indirecte al creador. Es tracta d'una tradició teològica que arrenca de l'obra de sant Agustí. Sant Francesc és, en definitiva, l'hereu d'aquesta tradició. La contemplació de la bellesa de les criatures porta finalment a la contemplació del creador.

Tampoc no es tracta de l'única vegada que Messiaen cita Keats. En un article publicat el 1936 en la revista *La page musicale*, Messiaen afirma que la melodia ha de ser un factor essencial de l'obra musical, per tal com serà l'única que ens podrà introduir «dans le sanctuaire des mélodies de l'au-delà, [...] ineffables, qui firent dire à Keats: 'Les Mélodies que l'on entend sont douces, celles que nous n'entendons pas sont plus douces encore'».<sup>285</sup>

Finalment, i tal com hem vist més amunt, recordem que quan Messiaen emprà un efectiu vocal en les seves obres —per exemple als *Cinq Rechants*, *Poèmes pour Mi*, o *Harawi*—, gairebé sempre fa servir **textos propis**. L'autor ho confessà així a Claude Samuel: «Dans toutes mes œuvres avec texte, j'ai toujours écrit moi-même les poèmes».<sup>286</sup> Amb això no vol dir que no hagi emprat textos d'altres autors, sinó que la redacció final del text, tal com és cantat, respon sempre a un treball important d'adaptació, de configuració i d'elaboració, quan no és completament de collita

<sup>284</sup> MASSIP, Catherine. *Portrait(s) d'Olivier Messiaen*. París, 1996, p. 10.

<sup>285</sup> Vegeu MESSIAEN, Olivier. «La Transmutation des enthousiasmes». *La page musicale*, 16 d'abril de 1936, p. 1. Reproduït a BROAD, Stephen (ed.). *Olivier Messiaen: Journalism 1935-1939*. Farnham: Ashgate, 2012, p. 62. La citació de Keats prové, al seu torn, de la seva *Ode on a Grecian Urn*. Vegeu COOK, Elizabeth (ed.). *John Keats, Major Works*. Oxford: Oxford, 2001, p. 288.

<sup>286</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 364.

pròpia. Tanmateix, Messiaen no es reconeix com a poeta i nega el valor literari dels seus textos: «Non, je ne suis pas un poète. Les poèmes que j'ai faits pour mes œuvres vocales n'ont pas de prétentions littéraires».<sup>287</sup> En aquest mateix sentit, del text de les *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* (1944) diu Messiaen que «n'a donc aucune prétention littéraire».<sup>288</sup>

Però Messiaen no només escriu textos per les obres vocals. Gairebé cadascuna de les seves obres es troba acompanyada d'un text descriptiu, de vegades poètic, de vegades analític, explicatiu en qualsevol cas, en què els temes comuns són el temps, els colors i les veritats teològiques. La citació inicial del prefaci al *Quatuor pour la fin du temps* (1941) per a clarinet, violí, violoncel i piano, en vuit moviments, escrit l'hivern del 1940-41 mentre el compositor es trobava captiu en el camp de presoners alemany *Stalag VIII A*, a la baixa Silèsia —«Je vis un ange plein de force, descendant du ciel, revêtu d'une nuée, ayant un arc-en-ciel sur la tête [...]» (Ap 10, 1)—,<sup>289</sup> està acompanyada de la descripció de cadascun dels vuit moviments de l'obra i també d'una petita teoria del seu llenguatge rítmic, a què ens hem referit en el primer capítol. L'explicació del setè moviment del quartet, *Fouillis d'arc en ciel pour l'ange qui annonce la fin du temps*, conté les típiques referències de Messiaen al color: «[...] Ces épées de feu, ces coulées de lave bleu-orange, ces brusques étoiles : voilà le fouillis, voilà les arcs-en-ciel !».<sup>290</sup> Són descripcions que esdevenen una constant en la seva obra. Vint-i-dos anys més tard, amb l'estrena de *Couleurs de la Cité Céleste* (1963), per a piano sol, 3 clarinets, 3 xilòfons, grup de metalls i percussions metàl·liques, continuem trobant aquest tipus de referències a la visió policroma de l'autor: «Aux cris de l'Araponga du Brésil, s'oppose 'l'arc-en-ciel' et l'extase colorée des points d'orgue : sardoine rouge —rouge taché de bleu— orangé, or, blanc laiteux [...]».

Així i tot, des de les *Trois Mélodies* fins al *Saint François d'Assise*, passant pels *Poèmes pour Mi*, les *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine*, els *Harawi* o els *Cinq Rechants*, hi ha tot un seguit de textos d'un valor evident, escrits per ésser cantats. Tots sembla que són obra d'una persona amb grans coneixements literaris. Però després

<sup>287</sup> MASSIN, *Op. cit.*, p. 91.

<sup>288</sup> MESSIAEN, Olivier. *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine*. París: Durand, 1952, p. ii.

<sup>289</sup> MESSIAEN, Olivier. *Quatuor pour la fin du temps*. París: Durand, 1942, p. i.

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. ii.



dels *Cinq Rechants* (1948), hauran de passar disset anys abans que Messiaen torni a escometre una obra amb efectiu vocal, i per tant amb un text creat per a la veu. Amb la composició de la *Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1965-1969), Messiaen deixa de banda la creació literària i passa a redactar el text directament a base de citacions de fonts com la Bíblia (Gènesi, Salms, Saviesa, evangelis i cartes de sant Pau), la litúrgia de la transfiguració tal com es recull al Missal i la *Summa* de sant Tomàs d'Aquino. Anys més tard, amb el *Saint François d'Assise*, el procediment serà sensiblement diferent. Tot i les nombroses citacions de l'aparell textual, moltes evidents fins i tot per als més profans, Messiaen declara: «J'ai rédigé ce qui concerne les oiseaux, ainsi que le texte sur la prédestination, les paroles de l'Ange et toutes les considérations théologiques».<sup>291</sup> L'afirmació ens dona ja una primera aproximació a les intervencions concretes dels personatges de l'òpera que podrien haver estat redactades completament per Messiaen. Tanmateix, això no exclouria el fet que Messiaen hagués afegit passatges de collita pròpia i els hagués juxtaposat alhora amb citacions o paràfrasis. Sigui com sigui, el resultat és, com ja avançàvem, una mena de mosaic força complex, en què es barregen les cites més o menys literals amb passatges de nova creació redactats en un estil determinat per donar unitat estilística al text.<sup>292</sup> Són passatges sovint impregnats ara d'una certa poètica surrealista, ara d'un estil litúrgic inconfusible. L'anàlisi de les fonts del llibret ja ens ha permès d'extreure la major part de les citacions i referències. Això ens deixa, doncs, un camp ben definit pel que fa a la resta de passatges, redactats tots per Messiaen. Aquests passatges, que portarien a terme diverses funcions segons la seva situació dins el conjunt del text, presenten de vegades una referència conscient a alguns dels temes que predominen en la seva obra poètica, com ara el concepte del *merveilleux*, o el tantes vegades esmentat *éblouissement*.<sup>293</sup>

D'una banda trobem passatges originals, textos que reflecteixen una visió pròpia del personatge que els canta, que defineixen un estat i una situació concreta, sense necessitat de cap altre element accessori que en complementi el significat. Poden

---

<sup>291</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 364.

<sup>292</sup> Ens referim també a les nombroses paràfrasis que abunden en el llibret del *Saint François d'Assise*.

<sup>293</sup> MESSIAEN, Olivier. *Conférence de Notre-Dame*. París: Leduc, 1978, p. 13.

presentar-se acompanyats de citacions, com ara el text inicial que canta fra Lleó en la primera escena: «J'ai peur, j'ai peur, j'ai peur sur la route» (I.1a). El frare ho repeteix en diverses ocasions (I.5a, I.9a, IV.65 i IV.67), i Messiaen ho amplifica amb una paràfrasi de l'Eclesiastès (Coh 12, 2-3), amb la qual cosa fa ús de la pràctica típicament medieval (i no sols medieval) de reutilitzar un mateix fragment en passatges diversos d'una obra i en obres diferents.

D'altra banda, hi ha les citacions, les paràfrasis o les referències que s'incrusten dins un text, afegint un element d'autoritat al discurs, per colorar-lo, precisar-lo o dotar-lo d'una unitat estilística. Són passatges generalment breus que s'incrusten dins un text més ampli redactat pel compositor, i que de vegades inclouen referències a símbols esmentats en altres escenes. És el cas del monòleg que sant Francesc canta al final de la segona escena (II.30), en què demana a Déu que li permeti estimar un leproós. Es tracta d'un text redactat íntegrament per Messiaen. L'autor hi esmenta símbols com «le papillon parfumé» o la «goutte d'eau claire», i recupera aquestes dues imatges per a la intervenció de fra Lleó posterior a la mort de sant Francesc, abans de la intervenció final del cor, en què el frare canta: «Il est parti [...] comme une larme d'eau claire, [...] comme un papillon doré qui s'envole de la Croix pour dépasser les étoiles» (VIII.159). Tornen a aparèixer, doncs, aquests símbols visibles, carregats de significació,<sup>294</sup> i propers també a les imatges de Cécile Sauvage, en poemes com l'esmentat *Tu tettes le lait pur*, de *L'âme en bourgeon*: «Voici tout l'Orient qui chante dans mon être / avec ses oiseaux bleus, avec ses papillons [...] / De parfum, oubliant le grain que j'ai versé».<sup>295</sup>

Si analitzem amb deteniment alguns dels possibles símbols que poden derivar-se del CC, trobem la referència del CC a les «fleurs aux mille couleurs». No és pas casualitat el fet que fra Lleó en les seves intervencions de la primera escena (I.1 i I.5), de la quarta (IV.65 i IV.67) i de la cinquena (V.99), en què cita sovint un verset de l'Eclesiastès com a al·legoria de la mort, faci referència expressa a dues flors: la flor de la ponsètia i la de la tiara. Messiaen empra el relat del capítol VIII de les *Fioretti*, però ho fa introduint aquest element absent en aquell, això és, la referència que fra Lleó fa

<sup>294</sup> Notem la transformació: la gota d'aigua ha esdevingut una llàgrima; la papallona perfumada ara és daurada.

<sup>295</sup> SAUVAGE, *Op. cit.*, p. 55.

en diverses ocasions a la mort com el moment en què les fulles de la ponsètia ja no floregen, i quan les de la tiara ja no tenen perfum i, per tant, la flor va a morir. Es tracta d'una imatge floral, d'una visió policroma de la mort, que fa pensar en una altra al·legoria de la mort que Messiaen ja havia emprat d'una manera semblant en el text que escrigué per a la tercera de les seves *Trois Mélodies* del 1929. Ens referim a *La fiancée perdue*, en què Messiaen fa una referència al·legòrica de la mort: la identifica amb «un grand lys blanc comme une aile, très haut dans une coupe d'or».<sup>296</sup> L'obra fou escrita tot just dos anys després de la mort de la seva mare, la poeta Cécile Sauvage. Si tenim en compte el fet que Messiaen identificava d'una manera precisa els colors segons els diversos modes i acords que emprava com a material melòdic i harmònic, no és doncs gens estrany que l'autor privilegiés aquesta imatge policroma de la mort.

Quant a la influència dels surrealistes en els textos redactats per Messiaen, observem la proximitat d'aquests passatges amb el llenguatge i les imatges d'absència de temps i d'espai dels poemes en prosa del Reverdy de *Le livre de mon bord* (1948).<sup>297</sup>

VI.125 *Nous aussi, après la Résurrection, nous monterons les échelles du ciel en ayant l'air de les descendre*

VII.135 *Qui vient de l'envers du temps, va du futur au passé, et s'avance pour juger, juger le monde...*

La imitació de l'estil bíblic és, així mateix, un recurs a què Messiaen recorre sovint, com ara en el discurs de l'àngel de la quarta escena, en què Messiaen no pot evitar la paràfrasi bíblica:

IV. 77 *Que penses-tu de la prédestination ? As-tu rejeté le vieil homme ? pour revêtir l'homme nouveau, et trouver ton vrai visage: prévu par Dieu dans sa justice, dans la justice et la sainteté, la sainteté de la Vérité.*

<sup>296</sup> MESSIAEN, Olivier. «La fiancée perdue». Dins MESSIAEN, Olivier. *Trois Mélodies*. París: Durand, 1929, p. 8-9.

<sup>297</sup> Notem, a tall d'exemple, la semblança amb aquest passatge de Pierre Reverdy: «[...] le présent n'est jamais qu'une vaste et bruyante fabrique du passé». Vegeu REVERDY, Pierre. *Le livre de mon bord. Notes (1930-1936)*. París: Mercure de France, 1989, p. 89.

En definitiva, són moltes les mostres que ens conviden a fer una lectura del *Saint François d'Assise* com a culminació, com una síntesi de l'art de Messiaen, en què el compositor hauria reunit tots els seus coneixements musicals, teatrals, poètics i teològics per produir un immens aparell narratiu carregat de significació a tots els nivells.

### 2.2.8. Síntesi de les escenes i taules-resum de les fonts literàries

En les següents línies presentem diverses taules amb les principals fonts literàries acompanyades d'una síntesi introductòria en què oferim un petit resum de cada escena de l'obra.<sup>298</sup> Tot i que en el conjunt de l'òpera no assistim a un gran desplegament de mitjans, la dramaturgia de l'acció es troba continguda, per contra, en una progressió constant de la gràcia en Francesc, tal com ja hem comentat més amunt. Cada escena presenta una qüestió que és resolta d'una determinada manera, permetent d'avançar a Francesc devers la santedat.

Messiaen obre el seu immens *Saint François* amb una escena, **la primera**, anomenada ***La Croix***, que ja presenta diverses citacions bíbliques. Es tracta d'una escena bastida sobre l'episodi descrit en el capítol VIII de les *Fioretti*. Els esdeveniments tenen lloc en el camí que condueix Francesc i fra Lleó de Perusa cap a Santa Maria degli Angeli. El primer que observem és la por a la mort de fra Lleó, expressada en tres ocasions, que donen peu al sant a respondre al seu temor tot mostrant-li en què consisteix la perfecta alegria. Sant Francesc fa veure fra Lleó que aquesta no es troba en la ciència o el coneixement, sinó en l'acceptació de l'afflicció i la tribulació que representa la creu. Messiaen cita aquí amb una certa llicència les frases que trobem en el text del capítol VIII de les *Fioretti*, sense seguir al peu de la lletra el model —en F VII fra Lleó és quasi un espectador, mentre que Messiaen li atorga aquí

---

<sup>298</sup> Recordem al lector les abreviatures que fem per referir-nos a les fonts corresponents de cada passatge: 1 Cel = *Vita prima* de Celano; 2 Cel = *Vita secunda* de Celano; CA = *Compilació d'Assís*; CC = *Càntic de les criatures*; CE = *Consideracions sobre els estigmes*; F = *Fioretti*; IC = *Imitació de Crist*; L = *Louanges pour toutes les heures*; LM = *Legenda maior* de Bonaventura; Lm = *Legenda minor* de Bonaventura; OP = *Oració franciscana per la pau*; SP = *Speculum Perfectionis*; ST = *Summa Theologiae*; i T = *Testament de sant Francesc*.

la paraula perquè expressi la seva por repetidament, la qual cosa justifica la resposta de Francesc—, però ho fa respectant la coherència i la progressió dels esdeveniments. Messiaen introdueix el seu propi text, que s'insereix amb les citacions d'una manera exemplar, tot dins un conjunt de ressonàncies bíbliques en què fa esment d'alguns símbols ja comentats, com ara les fulles i el perfum de la ponsètia i de la tiara: dues visions que posen de manifest la importància del color alhora que representen una al·legoria de la mort, afegint-se a la paràfrasi bíblica de l'Eclesiastès.

L'afirmació de fra Lleó que clou la seva segona intervenció —«l'invisible se voit» (I.5c)— ens situa molt probablement en la paràfrasi d'un fragment de la carta de sant Pau als romans: «[...] les perfections invisibles de Dieu, sa puissance éternelle et sa divinité, se voient comme à l'œil, depuis la création [...]» (Rom 1, 20). Són imatges que palesen la manca de color, de visió, l'obscuritat de la mort, i el contrast extraordinari que produeix la visió de Déu. La intervenció definitiva de sant Francesc (I.15a) defineix finalment la naturalesa de la perfecta alegria, consistent en l'aflicció de Crist en la creu, una aflicció que prefigura els estigmes que ha de rebre Francesc. Messiaen la confirma amb una citació de la carta de sant Pau als gàlates que també apareix en F VIII. La resposta del coral final és una citació de l'Evangeli segons Mateu, també present en el segon llibre de la *Imitació de Crist*: una exhortació a prendre la creu de Crist. Es tracta, en definitiva, d'un camí que ens condueix des de la por a la mort fins a l'alegria que hem de trobar en la creu, ja que és gràcies al sacrifici de la creu que per mitjà de Crist foren perdonats els pecats a la humanitat. Vegeu la taula 2.1.

Intervenció	Font	Personatge
I.1a/5a/9a <i>J'ai peur, j'ai peur, j'ai peur sur la route</i>	Messiaen	Fra Lleó
I.1b/9b <i>quand s'agrandissent et s'obscurcissent les fenêtres</i>	Par. Bibl.: Coh 12, 2-3	Fra Lleó
I.1c <i>quand ne rougissent plus les feuilles du Poinsettia</i>	Messiaen	Fra Lleó
I.4 <i>Même si le Frère Mineur rendait la vue aux aveugles, l'ouïe aux sourds, la parole aux muets [...] tout cela n'est pas la joie [...] parfaite</i>	F VIII	Francesc
I.5b <i>quand elle va mourir, quand elle n'a plus de parfum, la fleur de Tiaré</i>	Messiaen	Fra Lleó
I.5c <i>l'invisible, l'invisible se voit</i>	Par. Bibl.: Rom 1, 20	Fra Lleó
I.8 <i>Même si le Frère Mineur possédait toutes les sciences, et pouvait prophétiser en révélant les choses futures et les secrets des cœurs [...] tout cela n'est pas la joie parfaite</i>	F VIII	Francesc
I.12 <i>Même si le Frère Mineur connaissait les langues des Anges, le cours des astres [...] tout cela n'est pas la joie [...] parfaite</i>	F VIII	Francesc
I.13 <i>Dis-moi donc, Père, je te prie... où est la joie parfaite?</i>	F VIII	Fra Lleó
I.14 <i>Frère Léon, petite brebis</i>	F VIII	Francesc
I.15a <i>S'il se met à pleuvoir, et que, trempés de pluie [...] nous arrivons après une très longue marche, à la porte du couvent [...] et frappons [...] et que le portier nous injurie [...] au-dessus de toutes les grâces et dons de l'Esprit Saint, que le Christ accorde à ses amis, il y a le pouvoir se vaincre soi-même, et de supporter volontiers, [...] les peines, les injuriers, les opprobres, les incommodités. De tous les autres dons de Dieu, nous ne pouvons pas nous glorifier [...] De la Croix, de la tribulation, de l'affliction, nous pouvons nous glorifier [...]</i>	F VIII	Francesc

Intervenció	Font	Personatge
I.15b <i>Je ne me glorifierai pas, si ce n'est dans la Croix de Notre Seigneur Jésus-Christ</i>	F VIII Cit. Bibl.: Ga 6, 14	Francesc
I.16 <i>Celui qui veut marcher sur mes pas, qu'il renonce à lui-même, qu'il prenne sa croix, et qu'il me suive.</i>	Cit. Bibl.: Mt 16, 24 Cit. Bibl.: Lc 9, 24 IC II, 12	Cor

Taula 2.1: Citacions de la primera escena

D'altra banda, la **segona escena**, que Messiaen titula *Les Laudes*, és el centre del primer acte i presenta l'entonació de les lloances. Situada en una estança del convent, Messiaen l'aprofita per fer cantar a Francesc diverses estrofes del seu *Càntic de les criatures*, a les quals els frares i el cor responen cantant fragments de la *Louange pour toutes les heures*. Per a Messiaen es tracta de representar la «vida conventual»,<sup>299</sup> en què tenen lloc les pregàries de l'ofici, unes pregàries que aquí entonen els frares i el cor. En la litúrgia de les hores, les laudes o lloances es corresponien amb l'oració que es realitzava a primeres hores del matí, devers les set o les vuit del matí, considerada com a hora major.

Fra Silvestre, fra Bernat i fra Rufí fan la seva primera aparició en l'obra, d'una manera conjunta. En aquesta escena, Messiaen ens presenta l'obra poètica de sant Francesc. Un sant Francesc que canta el seu amor per la natura i per tots els éssers de la creació. El sant personifica el vent, l'aigua, el foc i la terra, obra de la creació divina, que tot i la seva natura inanimada, són identificats com a germans i germanes, al mateix nivell, doncs, que l'home. En referir-se al CC, Louis Antoine parla d'una «fraternité cosmique»,<sup>300</sup> que segons ell va més enllà dels purs símbols poètics que podrien ésser-li atribuïts en una lectura superficial.

La intervenció final de Francesc respon a un text de Messiaen mateix, que clou aquesta segona escena i ens prepara alhora per als esdeveniments que tindran lloc en la tercera. La lloança que el sant fa de la bellesa de la creació (II.30a), una lloança que no oblida la lletjor (II.30b), finalitza demanant a Déu que li permeti d'estimar un leprós. Es tracta d'un text que recorda certament l'inici del *Testament de sant Francesc*. És el camí de la lloança de la natura, que progressivament condueix Francesc a estimar el leprós com a al·legoria del patiment i de la tribulació, símbol alhora de la superació de la por i de la carn. Vegeu la taula 2.2.

---

<sup>299</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 376.

<sup>300</sup> ANTOINE, *Op. cit.*, p. 56.



Intervenció	Font	Personatge
II.17 <i>Loué sois-tu, mon Seigneur, pour frère Vent, pour l'air et les nouages, le ciel pur [...] et tous les temps !</i>	CC 6	Francesc
II.18+19 <i>Vous êtes digne, [...] de recevoir louange et gloire, honneur et bénédiction</i>	L 2 Cit. Bibl.: Ap 4, 11	Tres frares + cor
II.20+21 <i>Digne est l'Agneau [...] de recevoir force et divinité, sagesse et puissance, honneur, gloire et bénédiction.</i>	L 3 Cit. Bibl.: Ap 5, 12	Tres frares + cor
II.22a <i>Loué sois-tu [...] pour sœur Eau [...] elle est très utile et humble, précieuse et chaste ! [...]</i>	CC 7	Francesc
II.22b <i>Loué sois-tu [...] pour frère Feu [...] par qui tu éclaires la nuit ! Il est beau, joyeux, robuste et fort ! [...]</i>	CC 8	Francesc
II.23 <i>Bénissez le Seigneur, toutes les œuvres du Seigneur</i>	L 5 Cit. Bibl.: Dan 3, 57	Tres frares
II.24 <i>Qu'il soit loué par le ciel et la terre et toute créature du ciel et de la terre</i>	L 7-8 Cit. Bibl.: Ap 5, 13 Par. Bibl.: Sl 69, 35	Cor
II.25 <i>Bénéissons le Père, le Fils et le Saint Esprit</i>	L 4 Doxologia	Tres frares
II.26 <i>Louons-le, et surexaltons-le à jamais, maintenant et dans les siècles des siècles !</i>	L 9 Cit. Bibl.: Dan 3, 57	Cor
II.27 <i>Loué sois-tu [...] pour sœur notre mère la Terre [...] qui nous soutient et nous nourrit, et produit tous les fruits, et les fleurs [...] aux mille couleurs [...] et l'herbe ! [...]</i>	CC9	Francesc
II.28 <i>Saint ! Saint ! Saint ! le Seigneur Dieu ! qui est, et qui était, et qui vient !</i>	L 1 Cit. Bibl.: Ap 4, 8; Is 6, 3	Cor
II.30a <i>Ô Toi ! Toi qui as fait le temps ! Le Temps et l'Espace, la lumière et la couleur, le papillon parfumé, la goutte d'eau claire, et la chanson du vent qui change de ton dans chaque arbre ! [...]</i>	Messiaen	Francesc

Intervenció	Font	Personatge
II.30b <i>Tu as permis aussi l'existence de la laideur : que le crapaud pustuleux, le champignon empoisonneur, voisinent avec la libellule et l'oiseau bleu...</i>	Messiaen	Francesc
II.30c <i>Tu sais combien j'ai peur, combien j'ai horreur des lépreux, de leur face rongée, de leur hodeur horrible et fade ! Seigneur ! Seigneur ! Fais-moi rencontrer un lépreux... Rends-moi capable de l'aimer...</i>	Messiaen Imitant l'estil de T	Francesc

Taula 2.2: Citacions de la segona escena

La **tercera escena, *Le baiser au lépreux***, constitueix la fita més important del primer acte. El tema del leprós sembla constituir un tòpic en la literatura franciscana, en què assoleix un paper de penitència, alhora que mostra la compassió de Francesc i el seu poder de guariment. El *Testament de sant Francesc* recull de manera explícita la qüestió del leprós:

Le Seigneur me donna ainsi à moi, frère François, de commencer à faire pénitence : comme j'étais dans les péchés, il me semblait extrêmement amer de voir des lépreux. Et le Seigneur lui-même me conduisit parmi eux et je fis miséricorde avec eux.<sup>301</sup>

Celano recull la història del bes al leprós en el capítol setè («Comment les brigands le prirent et le jetèrent dans la neige et comment il se mit au service des lépreux») de la primera vida,<sup>302</sup> i n'afegeix més detalls en el capítol cinquè de la segona —«Comment, alors qu'il priait, le diable lui montre une femme. La réponse que dieu lui donna et ce qu'il fit des lépreux»—, com ara el fet que el leprós va desaparèixer després de l'episodi.<sup>303</sup> També sant Bonaventura, en el primer capítol de la *Legenda Minor*,<sup>304</sup> es refereix amb certs detalls al tracte de Francesc amb els leprosos. Tanmateix, l'argument de la tercera escena s'adiu fonamentalment amb el relat que es recull en el capítol XXV de les *Fioretti* («Com sant Francesc va guarir miraculosament el cos i l'ànima d'un leprós»).

---

<sup>301</sup> Vegeu DALARUN, Jacques (ed.). *François d'Assise. Écrits, Vies, témoignages*. Vol. 1. París: Le Cerf/Éditions Franciscaines, 2010, p. 308. Es tracta d'un extracte del primer fragment del testament, en què el sant recorda alguns elements decisius de la seva vocació religiosa.

<sup>302</sup> «[...] il vit un jour un lépreux venir à sa rencontre et, devenu plus fort que lui-même, il s'approcha de lui et l'embrassa. De ce moment, il se mit aussi à se mépriser lui-même de plus en plus, jusqu'à ce que, par la miséricorde du Rédempteur, il parvienne sur lui-même à la victoire parfaite» (1 Cel, 7). *Ibid.*, p. 483-484.

<sup>303</sup> «[...] un jour qu'il chevauchait près d'Assise, un lépreux vint à sa rencontre. Alors même qu'il lui inspirait grand dégoût et horreur, cependant, pour ne pas [...] rompre le serment auquel il avait engagé sa foi, il saute de cheval et accourt pour l'embrasser. Le mendiant tendait la main comme pour recevoir quelque chose : il remporta de l'argent avec un baiser. Montant aussitôt sur son cheval, [...] François ne voit pas le moindre lépreux». (2 Cel, 5) *Ibid.*, p. 1474-1475.

<sup>304</sup> «[...] il s'exerça à servir les lépreux [...]. Et certes, [...] il se voua à les servir d'un cœur si humble qu'il leur lavait les pieds et bandait les ulcères, enlevait la putréfaction et étanchait le pus. Bien plus, en un excès d'un ferveur inouïe, il s'empressait d'embrasser les plaies ulcérées, mettant sa bouche dans la poussière afin qu'il puisse, rassasié d'opprobres, asservir puissamment l'arrogance de la chair à la loi de l'esprit et, ayant vaincu l'ennemi que chacun porte en soi, posséder pacifiquement la maîtrise de lui-même» (Lm 1, 9). Vegeu DALARUN, Jacques (ed.). *François d'Assise. Écrits, Vies, témoignages*. Vol. 2. París: Le Cerf/Éditions Franciscaines, 2010, p. 2159.

Malgrat la diversitat de les fonts biogràfiques pel que fa a aquest episodi concret, Messiaen construeix l'argument d'aquesta tercera escena —situada en una leproseria de San Salvatore delle Pareti, a prop d'Assís— seguint les seves pròpies idees, fins al punt de redactar un diàleg amb el leprós per emfatitzar el sofriment i la particular situació d'aquest, a més de la gràcia que el miracle del guariment del leprós atorga a Francesc. Messiaen hi afegeix així diverses línies de collita pròpia, totes en un estil imitatiu, per bé que les principals intervencions provenen del capítol XXV de les *Fioretti*, de diverses paràfrasis i citacions de les Sagrades Escripures i de les citacions dels versos de l'*Oració franciscana per la pau*.

En el *Testament de sant Francesc* apareixen els leprosos, i això és d'una importància remarcable. Aquest fet tampoc no escapa a Louis Antoine, que comença el primer capítol del seu llibre, *Lire François d'Assise*, tot citant l'esmentat passatge inicial del *Testament*. Antoine segueix en aquest sentit l'exemple de Tommaso da Celano, que també cita el passatge en el capítol setè de la primera vida. Ara bé: per a Antoine el leprós representa el *point de départ* del camí que Francesc ha de recórrer devers el Senyor. El compara amb l'episodi del bon samarità,<sup>305</sup> com un vertader acte de caritat i d'amor al proïsme.<sup>306</sup> Antoine atorga, de més a més, una significació teològica al testimoni que Celano relata en la segona vida, en què el leprós desapareix després del bes de Francesc: per a ell és el fet que confirma que el leprós no era sinó una «aparició del Senyor.»<sup>307</sup> Antoine conclou afirmant que el camí cap a Déu passa necessàriament pel camí de l'home. Messiaen ens situa d'aquesta manera davant el primer pas del llarg camí que recorre Francesc cap a la gràcia i la santedat. Amb això es clou el primer acte de l'immens monument musical de Messiaen i arriba la primera pausa abans de la continuació del segon acte.

Les queixes del leprós i les respostes de Francesc obtenen el regal visual, sonor, físic i espiritual que suposa la primera aparició —bé que breu i invisible per als protagonistes però no per al públic— de l'àngel, que canta al leprós la citació de la primera carta de Joan: «Ton cœur t'accuse, mais Dieu est plus grand que ton

<sup>305</sup> Es refereix al relat de Lc 10, 29-37.

<sup>306</sup> Vegeu ANTOINE, *Op. cit.*, p. 13-23.

<sup>307</sup> «[...] Qui n'a pas reconnu Jésus dans le dernier des hommes, sur la face la plus défigurée, a-t-il vraiment trouvé le Seigneur?». *Ibid.*, p. 23.

cœur» (III.43+46). L'àngel desapareix tot seguit i sant Francesc canta tres versos, convenientment modificats per Messiaen, de l'*Oració franciscana per la pau*, després dels quals es produeix l'episodi del bes al leprós, un bes que ens transporta al primer estat de santedat experimentat per Francesc en el relat de Messiaen. Aquesta escena, en què sant Francesc es desprèn definitivament de la por i ateny el primer estadi espiritual del seu viatge interior, clourà el primer acte de l'òpera. Els anhels del leprós troben la resposta amb el seu guariment, i Francesc, a qui l'àngel assisteix, troba el coratge i la força que el converteixen en sant. El coral final és una citació de l'Evangeli segons Lluc. Es tracta de l'episodi en què una dona renta els peus de Jesús en assabentar-se que es troba a casa seva, i aquest respon a Simó: «Ses péchés, ses nombreux péchés, lui sont remis, parce qu'elle a montré beaucoup d'amour». L'amor, doncs, és novament esmentat de manera explícita en aquesta escena per mitjà d'aquesta bella citació del Nou Testament que clou el primer acte. Vegeu la taula 2.3.

Intervenció	Font	Personatge
III.30 <i>Comment peut-on vivre une telle vie ? Tous ces Frères qui veulent me rendre service... S'ils endureraient ce que j'endure [...]</i>	Messiaen	Leprós
III.31 <i>Dieu te donne la paix, frère bien-aimé !</i>	F XXV	Francesc
III.32 <i>Quelle paix puis-je avoir de Dieu, qui m'a enlevé tout bien, m'a rendu tout pourri, et fétide ?</i>	F XXV	Leprós
III.34a <i>Les infirmités du corps nous sont données pour le salut de notre âme.</i>	F XXV	Francesc
III.34b <i>Comment comprendre la Croix, si on n'en a pas porté un petit morceau</i>	Messiaen, imitant l'estil de la IC	Francesc
III.35a <i>Les frères que tu as mis a mon service, ils me soignent mal!</i>	F XXV	Leprós
III.35b <i>Au lieu de me soulager, ils m'infligent leurs horribles bavardages, leurs remèdes inutiles !</i>	Messiaen	Leprós
III.36 <i>Et que fais-tu, ami, [...] de la vertu [...] de patience ?</i>	Paràfrasi F XXV	Francesc
III.41 <i>Je suis comme une feuille frappée de mildiou : tout jaune, avec des taches noires...</i>	Messiaen	Leprós
III.42 <i>Si l'homme intérieur est beau, il apparaîtra glorieux à l'heure de la résurrection</i>	Referència a Louis Antoine: <i>Lire François d'Assise (Part 2: L'Art et la beauté, p. 78)</i>	Francesc
III.43/51 <i>Ton cœur t'accuse</i>	Par. Bibl.: 1Jn 3, 20	Àngel
III.46/49b/51 <i>Mais Dieu [...] est plus grand [...] que ton cœur</i>	Cit. Bibl.: 1Jn 3, 20	Àngel
III.52 <i>Mais Dieu [...] est tout Amour, et qui demeure dans l'Amour demeure en Dieu, et Dieu en lui.</i>	Cit. Bibl.: 1Jn 4, 16	Àngel
III.54 <i>Où se trouve la tristesse, que je chante la joie !</i>	OP	Francesc

<b>Intervenció</b>	<b>Font</b>	<b>Personatge</b>
III.56 <i>Où se trouve l'erreur, que j'ouvre la Vérité !</i>	OP	Francesc
III.58 <i>Où se trouvent les ténèbres, que j'apporte la lumière !</i>	OP	Francesc
III.59 <i>Miracle ! Miracle ! Miracle ! Regarde, Père, regarde : les taches ont disparu de ma peau ! Je suis guéri !</i>	Messiaen	Leprés
III.60 <i>J'ai tellement injurié les Frères qui me soignaient...</i>	Paràfrasi de F XXV	Leprés
III.61 <i>Tu étais la pyramide renversée [...] sur sa pointe... Mais Dieu t'attendait de l'autre côté de l'erreur.</i>	Paràfrasi Ernest Hello	Francesc
III.62 <i>Je ne suis pas digne d'être guéri...</i>	Paràfrasi de F XXV	Leprés
III.63 <i>Ne pleure pas si fort, mon fils ! Moi non plus, je ne suis pas digne d'être guéri...</i>	F XXV	Francesc
III.64 <i>A ceux qui ont beaucoup aimé: tout est pardonné !</i>	Cit. Bibl.: Lc 7, 47	Cor

Taula 2.3: Citacions de la tercera escena

La **quarta escena**, *L'Ange voyageur*, obre el segon acte del *Saint François d'Assise*, que s'inicia de la mateixa manera que el primer: fra Lleó repeteix els versos de la por que entonava al principi de l'òpera, com una mena de motiu fix associat al seu personatge. Messiaen situa aquesta escena a la muntanya de La Verna, on hi ha el convent. Els frares s'encarreguen de les feines mentre Francesc, absent d'aquesta única escena, resa en una gruta. Messiaen representa aquí el retrat dels frares que més s'adiu amb el relat de les *Fioretti*. Hi ha fra Elies, fra Bernat, fra Lleó i fra Masseu. La narració s'inspira en el capítol IV de les *Fioretti*, en què es barregen dues escenes: d'una banda l'arribada de l'àngel al convent sota l'aparença d'un jove pelegrí apressat que demana de parlar amb fra Elies, i de l'altra el viatge de fra Bernat a sant Jaume de Galícia, en el camí de tornada del qual se li apareix l'àngel. En les *Fioretti* l'escena del convent se situa a la Vall de Spoleto. Messiaen simplifica el relat: situa fra Elies i fra Bernat al convent de La Verna, on l'àngel els interroga successivament després de picar a la porta d'una manera estrepitosa.

La pregunta sobre la predestinació, inventada per Messiaen a tall de paràfrasi de la carta de sant Pau als romans, no fa sinó inquirir la vertadera naturalesa espiritual dels frares. Mentre que Elies es mostra furibund, molest i enutjat, fra Bernat respon, en canvi, amb humilitat. En el capítol XXXVIII de les *Fioretti*, sant Francesc profetitza el futur d'Elies fora de l'orde, una visió que s'acompleix el 1239 en ésser apartat finalment del càrrec de Ministre General pel papa Gregori IX i expulsat de l'orde. La manca de simpatia que per ell sentien els *spirituali* es veu reflectida una vegada més en aquest capítol inicial, on se'l presenta com l'antítesi de fra Bernat. L'àngel remarca a fra Elies que el seu capteniment superb «obscura el discerniment de la veritat» (IV.75), i aquest, tot i així, refusa de respondre després d'escoltar la pregunta. La resposta posterior de fra Bernat cita un passatge de l'Evangeli segons Mateu en què el poble pregunta a Jesús si cal pagar el tribut al Cèsar. En l'Evangeli, Jesús respon amb una pregunta, tot assenyalant l'efígie del Cèsar reproduïda en les monedes: «De qui sont cette image et cette inscription ?» (IV.86). Aquí fra Bernat reproduïx la pregunta i respon que, si aquesta la hi fes Déu, la seva resposta no seria altra que la imatge i la gràcia de Déu. El canvi és, doncs, palès. Messiaen aprofita molt bé aquesta citació, que enllaça amb una pregunta del frare a l'àngel, sobre el seu



nom. La resposta de l'àngel —«Il est merveilleux !»(IV.89)— reproduceix una citació bíblica del capítol 32 del Gènesi, en què es relata la lluita de Jacob amb un àngel. És precisament a causa d'aquesta declaració que fra Bernat reconeix l'àngel com a tal. Vegeu la taula 2.4.

Intervenció	Font	Personatge
IV.65a+c <i>J'ai peur, j'ai peur, j'ai peur sur la route [...] quand ne rougissent plus les feuilles du Poinsettia.</i>	Escena 1 Messiaen	Fra Lleó
IV.65b <i>quand s'agrandissent et s'obscurcissent les fenêtres</i>	Escena 1 Cit. Bibl.: Coh 12, 3	Fra Lleó
IV.67a+b <i>J'ai peur, j'ai peur, j'ai peur sur la route [...] quand</i>	Escena 1 Messiaen	Fra Lleó
IV.67c <i>l'invisible, l'invisible se voit</i>	Escena 1 Par. Bibl.: Rom 1, 20	Fra Lleó
IV.68 <i>Notre Père François est là-bas dans sa grotte</i>	Paràfrasi F IV	Fra Masseu
IV.69 <i>D'où viens-tu, mon fils ? Tu n'est sûrement pas d'ici pour frapper aux portes d'une façon si étrange</i>	F IV	Fra Masseu
IV.70 <i>Comment [...] faut-il frapper ?</i>	F IV	Àngel
IV.71 <i>Frappe trois coups, lentement, pas trop fort. Puis tu attends un moment (le temps de dire un Pater Noster), jusqu'à ce que le portier vienne à toi. S'il n'est pas venu, tu peux frapper une autre fois.</i>	F IV	Fra Masseu
IV.72 <i>Je viens de loin, j'ai à faire un long voyage [...]</i>	Paràfrasi F IV	Àngel
IV.74 <i>Je suis Vicaire de l'ordre</i>	F IV	Fra Elies
IV.75 <i>Tu sembles en colère</i>	F IV	Àngel
IV.77a/85a <i>Que penses-tu de la Prédestination?</i>	Par. Bibl.: Rm 8, 29	Àngel

Intervenció	Font	Personatge
IV.77b/85b <i>As-tu rejeté le vieil home? pour revêtir l'homme nouveau.</i>	Par. Bibl.: Ef 4, 22; també Col 3, 9	Àngel
IV.78a <i>Mais il me fait un sermon, ma parole... En voilà un galimatias ! et c'est pour me dire cela que tu as interrompu mon travail ? Va ton chemin, jeune prétentieux !</i>	Messiaen	Fra Elies
IV.78b <i>Je refuse de te répondre !</i>	F IV	Fra Elies
IV.80 <i>Tu n'as guère tenu compte de ma leçon sur la manière de frapper</i>	F IV	Fra Masseu
IV.86a <i>J'ai souvent pensé, qu'après ma mort, Notre Seigneur Jésus-Christ me regardera, comme il a regardé la monnaie du tribut [...]</i>	Messiaen	Fra Bernat
IV.86b <i>«De qui sont cette image et cette inscription»</i>	Cit. Bibl.: Mt 22, 20	Fra Bernat
IV.88 <i>Quel est ton nom?</i>	F IV Cit. Bibl.: Gn 32, 27; també Jt 13, 17	Fra Bernat
IV.89a <i>Je viens de loin, pour parler à ton Père François. Je n'ai pas voulu le distraire de sa contemplation.</i>	F IV	Àngel
IV.89b <i>Ne me demande pas mon nom [...]. Il est merveilleux !</i>	F IV Cit. Bibl.: Gn 32, 29; també Jt 13, 18	Àngel

Taula 2.4: Citacions de la quarta escena

Quant a la font literària de fons de la **cinquena escena, *L'Ange musicien***, hem d'anar a buscar-la al paràgraf final de les CE 2 («De l'estança de sant Francesc amb els seus companys a la muntanya de La Verna»). Es tracta de l'esdeveniment en què sant Francesc, ja en els darrers anys de la seva vida, escolta la música de l'àngel a la muntanya de La Verna. Hem parlat més amunt de la relació intensa de Francesc amb la poesia i la música, confirmada per diversos relats de Tommaso da Celano. La visió de l'àngel, que interpreta la música celestial amb la seva viola, transforma el sant fins al punt de fer-lo entrar en un estat d'èxtasi proper a la mort: com diu Francesc, si l'àngel hagués continuat tocant, «par intolérable douceur, mon âme aurait quitté mon corps» (V.107b). Després de l'absència de Francesc en l'escena anterior, aquesta s'inicia amb el cant de diverses estrofes del CC, a les quals Messiaen afegeix una citació de la versió francesa d'un càntic d'acció de gràcies atribuït a sant Tomàs d'Aquino: «Ô Dieu éternel, Père Tout-Puissant...» (V.93e). Es tracta d'un moment especialment assenyalat, ja que en aquesta intervenció es produeix el primer diàleg entre Francesc i un ocell, el «faucon Crécerelle» (xoriguer comú), que prefigura la predicació als ocells de la següent escena.

Un dels aspectes narratius més remarcables d'aquesta escena és la parafrasi de sant Tomàs que Messiaen fa cantar a l'àngel abans que aquest toqui la viola: «Dieu nous éblouit par excès de Vérité. La musique nous porte à Dieu par défaut de Vérité». L'adaptació que fa Messiaen d'aquesta citació de Louis Antoine, en què la música esdevé la protagonista i substitueix les «réalités poétiques» a què Antoine fa referència en el passatge original,<sup>308</sup> es converteix en l'eix central de l'esmentat **tema de la veritat**, que travessa les escenes des de l'inici fins al final de l'obra. Es tracta, així mateix, de la presa de posició oficial de la condició de músic de sant Francesc, de la seva naturalesa artística, indissociable del seu camí espiritual. Déu parla aquí a Francesc en música, «la musique de l'invisible» (V.98d), un invisible que, com diu fra Lleó, «se voit» (IV.67c, V.99c). La bellesa d'aquesta música i el seu paper entren directament en relació amb l'obra de Hans Urs von Balthasar, que Messiaen situa propera també a la interpretació que fa Louis Antoine dels escrits de sant Francesc, precisament per causa d'aquesta introducció de la condició del bell, de l'art poètic i

---

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 73.

musical, en una teologia marcada fins aleshores pel neotomisme. És aquesta bellesa, aquesta música, un aspecte del «merveilleux» que permet a Francesc una comprensió més gran, un tast de l'alegria i l'èxtasi divins previs al pas final cap a l'alegria i la gràcia que suposen els estigmes des del punt de vista espiritual. Vegeu la taula 2.5.

Intervenció	Font	Personatge
V.93a <i>Loué sois-tu, mon Seigneur, pour frère Soleil [...] qui donne le jour, et par qui tu nous éclaires. Il est beau, rayonnant, avec grande splendeur: de Toi, Très-haut il est le symbole.</i>	CC 3+4	Francesc
V.93b <i>Loué soit-tu, mon Seigneur, pour sœur Lune, et pour les étoiles, dans le ciel tu les as créées, claires, précieuses et belles [...]</i>	CC 5	Francesc
V.93c <i>Autre est l'éclat de la Lune, autre l'éclat du Soleil, autre l'éclat des étoiles, même une étoile diffère en éclat d'une autre étoile. Ainsi en va-t-il de la résurrection des morts.</i>	Cit. Bibl.: 1Co 15, 41-42	Francesc
V.93d <i>Toutes ces gloires dont parle l'Apôtre, me ravissent. Mais plus encore [...] la joie des bienheureux, et l'infini bonheur de la contemplation</i>	Messiaen	Francesc
V.93e <i>Ô Dieu éternel, Père Tout-Puissant, donne-moi de goûter un peu de cet ineffable festin, où, avec ton Fils et le Saint Esprit, tu es pour les Saints la lumière, la lumière véritable, le comble des délices, et la félicité parfaite !</i>	Messiaen en l'estil de CC 1. Versió en francès del càntic d'acció de gràcies atribuït a sant Tomàs d'Aquino (Missal Lefebvre?)	Francesc
V.93f <i>[...] combien est grande l'abondance de douceur que tu as réservée à ceux qui te craignent...</i>	Citació IC IV, 14.1	Francesc
V.94 <i>Que me veux-tu, frère Gheppio [...]</i>	Messiaen	Francesc

Intervenció	Font	Personatge
V.98a <i>Dieu nous éblouit par excès de Vérité. La musique nous porte à Dieu par défaut de Vérité.</i>	Paràfrasi de sant Tomàs d'Aquino: ST I-II, q. 101, a 2, resposta 2	Àngel
V.98b <i>Tu parles à dieu en musique: Il va te répondre en musique</i>	Messiaen	Àngel
V.98c <i>par suavité de couleur</i>	CE 2	Àngel
V.98d <i>Et que s'ouvrent pour toi les secrets de la Gloire. Entends cette musique qui suspend la vie aux échelles du ciel, entends la musique de l'invisible...</i>	Messiaen	Àngel
V.99a+b <i>J'ai peur, j'ai peur, j'ai peur sur la route, quand elle va mourir, quand elle n'a plus de parfum, la fleur de Tiaré.</i>	Escena 1 Messiaen	Fra Lleó
V.99b <i>L'invisible, l'in...</i>	Escena 1 Par. Bibl.: Rom 1, 20	
V.107a [...] <i>Je ne suis pas malade. Seulement terrassé, anéanti par cette musique [...] céleste.</i>	Messiaen	Francesc
V.107b <i>Si l'Ange avait joué de la viole un peu plus longtemps,</i>	Paràfrasi CE 2	Francesc
V.107c <i>par intolérable douceur mon âme aurait quitté mon corps</i>	CE 2	Francesc

Taula 2.5: Citacions de la cinquena escena

Messiaen situa la **sisena escena**, *La prédiche aux oiseaux*, a les *Carceri*. Es tracta del relat del capítol XVI de les *Fioretti*. Ja hem vist que els historiadors no estan d'acord sobre aquesta situació, però l'autor escull finalment aquest indret per la seva bellesa. Aquesta escena constitueix un repte especialment difícil per al Messiaen ornitòleg, que veu la possibilitat d'escriure la seva millor música. En la primera secció de l'escena podem contemplar Francesc i fra Masseu. Francesc li presenta alguns dels ocells que s'escolten: la tórtora, el cargolet, el pit-roig i la «capinera» (el tallarol de casquet d'Assís), alhora que els descriu musicalment. La segona secció s'inicia amb l'exhortació de Francesc referida a Nova Caledònia: «une île comme un point d'exclamation !» (VI.117). A partir d'aquest moment el sant descriu l'illa, juntament amb els seus ocells i els de l'illa de Kounié (Illa dels pins), escoltats tots «dans mon rêve» (VI.123): l'*eopsaltria* (bosqueta de ventre groc), el filemó, el petit tallarol de Nova Caledònia (*Gerygone flavolateralis*) i el *gammier*. Fins aquí el text respon a la creació de l'autor. Tot seguit hi ha un petit concert d'ocells que constitueix la quarta secció, al qual respon Francesc amb una citació de Keats (VI. 126a) que dona peu a l'inici de la cinquena secció, una secció breu anterior a la prèdica, en què el sant parla als ocells —una mica en l'estil del sermó de la muntanya de Jesús— i aquests l'escolten en silenci absolut. La prèdica del sant (VI.127) inclou diverses citacions i paràfrasis del capítol XVI de les *Fioretti*, i també textos de Messiaen, als quals cal afegir una petita referència al CC quan Francesc esmenta «el germà Sol i el germà Vent». Com al capítol de les *Fioretti*, el sermó acaba amb el signe de la creu, que el sant dibuixa en l'aire. Els ocells inicien llavors el seu gran concert —la setena secció de l'escena—, després del qual s'enlairen seguint les direccions dels braços de la creu, tot obeint la indicació de Francesc, com en les *Fioretti*. La sisena és una de les escenes més llargues de l'òpera, i una de les més arrodonides des del punt de vista formal. En referència a l'estil melòdic de tipus ocell, Messiaen parla de «ma plus grande réussite dans le style oiseau, [...] mes meilleurs tutti d'oiseaux».<sup>309</sup> Es tracta de l'escriptura en què melodia i ritme simulen el cant d'un ocell, i en aquest cas de molts ocells alhora. Els ocells, des del punt de vista del compositor, «sont les plus grands musiciens qui existent dans notre planète. [...] un être merveilleux à tous points de vue».<sup>310</sup> El seu

<sup>309</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 398.

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 124.

cant respon a diverses funcions, entre les quals n'hi ha dues fonamentals: d'una banda la territorialitat, i de l'altra l'afalagament del mascle a les femelles, en què el plomatge compleix una funció igualment important. La música i el color units, dos aspectes de gran importància en l'obra de Messiaen, que fou un ornitòleg privilegiat, obsedit en la catalogació del cant de tots els ocells, d'ocells de tots els continents. El compositor escoltava de manera atenta el cant dels ocells i l'anotava pacientment al dictat, una tasca que esdevingué una vertadera passió. Aquesta qüestió ha estat molt criticada de manera pública i també en privat, entre d'altres per Pierre Boulez,<sup>311</sup> però el resultat de vegades arriba a ser d'una bellesa extrema, tot i la fantasia utòpica que constitueix el transport temperat del cant d'ocell. Entre els ornitòlegs amb els quals Messiaen confessa haver-se iniciat, hi cita l'escriptor Jacques Delamain, i també Jacques Penot, Robert-Daniel Etchécopar i François Hüe.<sup>312</sup> La prova versemblant, el resultat més fefaent d'aquestes lliçons inicials i dels incomptables viatges ornitològics de Messiaen, no és altra que la d'una recerca infatigable, seriosa i precisa, al servei d'una obra musical curulla de cants d'ocells, des del *Quatuor pour la fin du temps* fins al *Saint François d'Assise*, del qual aquesta sisena escena constitueix el pinacle absolut, la imatge pura del desig ardent de l'invisible. «Les oiseaux c'est le contraire du Temps ; c'est notre désir de lumière, d'étoiles, d'arcs-en-ciel et de jubilantes vocalises»,<sup>313</sup> que ens diu Messiaen. Vegeu la taula 2.6.

---

<sup>311</sup> Boulez, amb un to certament irònic, s'ha referit al conflicte que planteja la diversitat de les fonts dels materials musicals que Messiaen emprà en les seves obres com a «eclecticisme reformador», sobretot en relació amb el cant dels ocells: «De même, quand il emploie des chants d'oiseaux, il les transcrit en fonction de nos instruments, c'est-à-dire du demi-ton tempéré, ce qui n'a plus beaucoup à voir avec les intervalles d'origine, en même temps que cela écarte l'ambigüité son-bruit de la nature même des chants d'oiseaux. On pourrait en quelque sorte appeler cela un *éclectisme réformateur*». Vegeu BOULEZ, Pierre. *Regards sur autrui*. París: Christian Bourgois, 2005, p. 438.

<sup>312</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 134.

<sup>313</sup> MASSIN, *Op. cit.*, p. 154.

Intervenció	Font	Personatge
VI.108 <i>Père, te souviens-tu du jeune homme de Sienne ? [...]</i>	Messiaen	Fra Masseu
VI.109 <i>C'est une tourterelle, notre sœur Tortora</i>	Messiaen, en l'estil de CC	Francesc
VI.119 [...] <i>pour répondre au vœu du Psaume : et que les îles applaudissent</i>	Par. Bibl.: Sl 97, 1; i Sl 98, 8	Francesc
VI.126a <i>Toute chose de beauté</i>	Citació d'un vers de l' <i>Endymion</i> de John Keats. Louis Antoine: <i>Lire François d'Assise</i> , p. 80	Francesc
VI.126b <i>Nos frères oiseaux attendent ce jour... Ce jour où le Christ réunira toutes les créatures : celles de la terre, et celles du ciel !</i>	Messiaen	Francesc
VI.127a <i>Frères oiseaux, en tous temps et lieux, louez votre Créateur. Il vous a donné liberté de voler</i>	Paràfrasi de F XVI	Francesc
VI.127b <i>présageant par là le don d'Agilité</i>	Messiaen	Francesc
VI.127c <i>Il vous a fait cadeau de l'air</i>	F XVI	Francesc
VI.127d <i>de frère Soleil et frère Vent</i>	Messiaen en l'estil del CC	Francesc
VI.127e <i>Le boire et le manger, il vous les a donnés, et les hauts arbres, et l'herbe [...]</i>	F XVI Cit. Bibl.: Mt 6, 26-28; també Lc 12, 24-27	Francesc
VI.127f <i>et tous ces ornements de riches couleurs</i>	Messiaen	Francesc
VI.127g <i>avec double et triple [...] vêtement</i>	F XVI	Francesc
VI.127h [...] <i>vous parlez sans mots, comme la locution des Anges, par la seule musique</i>	Messiaen	Francesc
VI.127i <i>Il vous aime, Celui qui vous accorde tant de bienfaits !</i>	F XVI	Francesc
VI.127a [...] <i>je ferai sur vous la bénédiction, le signe de la Croix</i>	F XVI	Francesc



<b>Intervenció</b>	<b>Font</b>	<b>Personatge</b>
VI.128 <i>Avec quel respect ils se sont tus [...]. As-tu remarqué, Père, qu'ils sont partis divisés en quatre groupes ?</i>	Paràfrasi de F XVI	Fra Masseu
VI.129 <i>Vers l'Orient, vers l'Occident, vers le Midi, vers l'Aquilon : les quatre directions de la Croix</i>	F XVI	Francesc
VI.130 <i>Cherchons le Royaume, le Royaume et sa justice, et le reste nous sera donné par surcroît</i>	Cit. Bibl.: Mt 6, 33	Francesc

Taula 2.6: Citacions de la sisena escena

D'altra banda, la pregària que Francesc realitza a l'inici de la **setena escena, *Les Stigmates***, (VII.132) es correspon amb la que es recull en la tercera de les *Consideracions sobre els estigmes* («De l'aparició d'un serafí i de la impressió dels estigmes en sant Francesc»). Tal com s'ha explicat abans, Messiaen hi introdueix petites modificacions, supressions i canvis que no n'alteren l'essència, ja que estan destinats a ajudar el cantant en la vocalització del text. La diferència fonamental amb el relat de CE3 és l'absència del serafí, que Messiaen substitueix per una creu. El cor, que representa la veu de Crist, respon a la pregària de Messiaen amb una intervenció llarga (VII.133). És un text del compositor mateix, que segueix l'estil de CE3, i en el qual ha inserit una citació de l'Evangelí segons Joan. Els estigmes permetran al sant de convertir-se en «une seconde hostie», i també en «une musique plus haute». Notem aquí la referència a la música i a l'ascens, sempre continu, de l'ànima de Francesc. La segona intervenció del cor (VII.136) inclou nombroses citacions i paràfrasis, entre les quals destaquen les de l'Evangelí segons Joan. Si acudim als passatges bíblics originals, en la versió de la *Bible de Jérusalem* emprada per Messiaen, comprovarem de seguida la divergència. Per exemple, la paràfrasi «Par moi tout a été fait» es correspon amb el text original «Tout fut pour lui et sans lui rien ne fut» (Jn 1, 3). Així mateix, Messiaen inclou dues citacions de la *Imitació de Crist* en les intervencions finals del cor, a la primera de les quals Francesc respon amb una cita del primer llibre de Samuel (VII. 139). El miracle dels estigmes reafirma la semblança amb Crist. L'experiència del seu sofriment en la creu mitjançant la impressió dels estigmes constitueix l'esglaió final, l'avantsala de la glòria del paradís a què està destinat el sant. Vegeu la taula 2.7.

Intervenció	Font	Personatge
VII.132 <i>Seigneur Jésus-Christ, accorde-moi deux grâces, avant que je ne meure ! La première: que je ressente dans mon corps cette douleur que tu as endurée à l'heure de ta cruelle Passion. La seconde : que je ressente dans mon cœur cet amour dont tu étais embrasé, amour qui te permit d'accepter une telle Passion, pour nous, pécheurs.</i>	CE 3	Francesc
VII.133a <i>Les miens, je les ai aimés: jusqu'au bout [...]</i>	Cit. Bibl.: Jn 13, 1	Cor
VII.133b <i>Jusqu'à la mort de la Croix, jusqu'à ma chair et mon sang</i>	Messiaen en l'estil de CE 3	Cor
VII.133c <i>Il te faut souffrir dans ton corps les cinq plaies de mon Corps en Croix</i>	Messiaen en l'estil de CE 3	Cor
VII.133d <i>et, te dépassant toujours plus, comme une musique plus haute, devenir toi-même une seconde hostie.</i>	Messiaen	Cor
VII.134 <i>Ô faiblesse !... Âme très méprisable !... Ô mon corps indigne !... Puis-je, Seigneur, te les offrir ?...</i>	Messiaen	Francesc
VII.135a <i>C'est moi [...]</i>	Ex 3, 6	Cor
VII.135b <i>je suis l'Alpha et l'Oméga</i>	Cit. Bibl.: Ap 1, 8; Ap. 21, 13	Cor
VII.135c <i>Je suis cet après qui était avant</i>	Messiaen	Cor
VII.135d <i>Par moi tout a été fait</i>	Par. Bibl.: Jn 1, 3	Cor
VII.135e <i>C'est Moi, qui ai pensé le temps et l'espace</i>	Messiaen	Cor
VII.135f <i>le visible et l'invisible</i>	Cit. Bibl.: Col 1, 16	Cor
VII.135g <i>les anges et les hommes</i>	Messiaen	Cor
VII.135h <i>Je suis la Vérité</i>	Cit. Bibl.: Jn 14, 6	Cor
VII.135i <i>la première Parole, le Verbe du Père</i>	Par. Bibl.: Jn 1, 1	Cor

<b>Intervenció</b>	<b>Font</b>	<b>Personatge</b>
VII.135j <i>qui vient de l'envers du temps, va du futur au passé,</i>	Messiaen	Cor
VII.135k <i>et s'avance pour juger [...] le monde</i>	Cit. Bibl.: Sl 96, 13; Sl 98, 9; Ac 17, 31; 1Cr 16, 33	Cor
VII.137 <i>Mon Seigneur et mon Dieu !</i>	Cit. Bibl.: Jn 20, 28	Francesc
VII.138 <i>Beaucoup désirent mon céleste royaume, peu consentent à porter ma Croix</i>	Citació IC II, 11.1	Cor
VII.139 <i>Parle Seigneur [...] ton serviteur écoute</i>	Cit. Bibl.: 1Sa 3, 9	Francesc
VII.140a <i>Si tu portes de bon cœur la Croix, elle-même te portera, et te conduira au terme désiré.</i>	Citació IC II, 12.5	Cor
VII.140b <i>Est-il rien de pénible qu'on ne doive supporter pour la Vie [...] éternelle ?</i>	Messiaen	Cor

Taula 2.7: Citacions de la setena escena

En darrer terme, ens trobem amb la **vuitena escena**, l'última, titulada *La Mort et la Nouvelle Vie*. Conscient que la seva mort s'acosta, sant Francesc demana als seus framenors que el portin a la Porciúncula. Així ho recullen diversos testimonis, com ara la quarta de les *Consideracions sobre els estigmes*; el segon capítol de la *Vita prima* de Celano (1 Cel II, 7-8-9); el setè capítol de la *Legenda minor* de sant Bonaventura (Lm 7); i el *Speculum Perfectionis* (SP 121). Totes aquestes fonts relaten la tornada de sant Francesc a la seva estimada església, el lloc sant que va reconstruir i que aviat esdevingué el nucli del pelegrinatge després de la seva mort.

En *La Mort et la Nouvelle Vie* Messiaen representa un gran comiat: sant Francesc s'acomiada de la natura, dels ocells, de la muntanya de la Verna i dels seus frares. Convé destacar que és la primera vegada en tota l'obra que es fa referència explícita a la dama pobresa, i també a la seva «germana», la humilitat: «que Dame Pauvreté te garde, avec sa sœur Sainte Humilité !» (VIII.141). El cant del rossinyol es correspon amb la preparació de la mort, que és així anunciada de manera simbòlica, seguint la tradició medieval. Tal com es recull al relat del *Speculum Perfectionis* (SP123), Francesc canta les estrofes finals del CC referides a la germana mort (VIII.145/154), a la primera de les quals responen els frares, com en la segona escena, amb citacions de l'Apocalipsi. El cor contesta la segona estrofa de Francesc amb una intervenció el text de la qual és obra de Messiaen.

L'aparició final de l'àngel recorda a Francesc la citació de la primera carta de Joan, pronunciada en la tercera escena; aquesta aparició i la del leprós —ara sota una aparença bella—, ens permeten pensar que amb les seves paraules l'àngel assisteix Francesc quan aquest entra al Paradís. Allà escoltarà, ara sí, la música de l'invisible per sempre més: «à jamais» (VIII.157b). Una petita citació del capítol XXV de les *Fioretti* recorda la mort del leprós i la seva presència en el cel dels justos —una presència a la qual no s'havia fet referència en la tercera escena. Les darreres paraules de Francesc ens recorden de nou la paràfrasi de sant Tomàs que Messiaen feia cantar a l'àngel en la cinquena escena. El sant ha comprès les paraules de l'àngel i canta la seva darrera intervenció, les paraules que es correspondrien amb les darreres pronunciades per Crist a la creu, però que aquí responen a un text que Messiaen elabora a tall de paràfrasi, a partir de la cita de sant Tomàs d'Aquino i la interpretació que Louis

Antoine fa d'aquesta: «Musique et poésie m'ont conduit vers toi : par image, par symbole, et par défaut de Vérité. [...] Délivre-moi, enivre-moi, éblouis-moi pour toujours de ton excès de Vérité» (VIII.158). Es tracta d'un text que Messiaen fa seu. Des de la seva condició de músic, de compositor, d'ornitòleg i de poeta, com a autor dels textos de les seves obres, ha retut un homenatge a l'obra de Déu, a les immenses veritats que la limitada comprensió humana no pot copsar. La intervenció de fra Lleó (VIII.159) no és sinó un comiat ple d'imatges poètiques, de símbols que remetent als textos de regust surrealista dels *Harawi*, als quals respon el coral final amb la citació de la primera carta de sant Pau als Corintis (VIII.160), que Francesc ja havia cantat en la cinquena escena (V.93c). Tots els personatges es donen cita en aquest comiat final que canta la resurrecció del sant. Vegeu la taula 2.8.

<b>Intervenció</b>	<b>Font</b>	<b>Personatge</b>
VIII.141a <i>Adieu, créature de Temps ! [...]</i>	Messiaen	Francesc
VIII.141b <i>Adieu, sainte cité d'Assise : par toi, beaucoup d'âmes seront sauvées</i>	CE 4	Francesc
VIII.141c <i>Adieu, Saint Marie des Anges ! [...]</i>	Messiaen	Francesc
VIII.142 <i>reste avec nous ! Ne nous quitte pas : il se fait tard, et le jour est sur son déclin...</i>	Cit. Bibl.: Lc 24, 29	Fra Bernat
VIII.145 <i>Loué sois-tu [...] pour notre sœur la Mort corporelle [...] à qui nul homme ne peut échapper [...]</i>	CC 12	Francesc
VIII.146 <i>Ma détresse est devant Toi</i>	Cit. Bibl.: Sl 142, 3b	Frares
VIII.147 <i>tu connais mon chemin</i>	Cit. Bibl.: Sl 142, 4a	Cor
VIII.148 <i>tu seras ma part</i>	Cit. Bibl.: Sl 142, 6a	Frares
VIII.149 <i>Dans la terre des vivants</i>	Cit. Bibl.: Sl 142, 6b	Cor
VIII.150 <i>Autour de moi, les justes</i>	Cit. Bibl.: Sl 142, 8b	Frares
VIII.151 <i>Ils attendront que tu me récompenses</i>	Cit. Bibl.: Sl 142, 8b	Cor

Intervenció	Font	Personatge
VIII.152 <i>Sois attentif à mon clameur, tire mon âme de sa prison</i>	Cit. Bibl.: Sl 142, 7a Cit. Bibl.: Sl 142, 8a	Frares
VIII.153 <i>Et que ton Saint Nom soit béni</i>	Cit. Bibl.: Sl 142, 8a	Cor
VIII.154 <i>Bienheureux celui que la première mort trouvera conforme à ta Sainte Volonté : la seconde mort ne lui fera point de mal [...]</i>	CC 13 Messiaen en l'estil de Ap 20, 4-6.	Francesc
VIII.155 <i>J'appelle : Ha ! [...]</i>	Messiaen	Cor
VIII.156 <i>Dieu est plus grand que ton cœur</i>	Escena 3 Cit. Bibl.: 1Jn 3, 20	Àngel
VIII.157a <i>Il est mort saintement</i>	F 25	Àngel
VIII.157b <i>Tu vas entendre la musique de l'invisible... et tu l'entendras à jamais</i>	Messiaen	Àngel
VIII.158a <i>Musique et poésie m'ont conduit vers Toi : par image, par symbole</i>	Messiaen Paràfrasi de Louis Antoine: <i>Lire Saint François d'Assise</i> p. 73	Francesc
VIII.158b <i>éblouis-moi pour toujours de ton excès de Vérité</i>	Escena 5: Paràfrasi de sant Tomàs d'Aquino: ST I-II, q.101, a 2, resposta 2	Francesc
VIII.159 <i>Il est parti... comme un silence [...] amical qu'on touche avec les mains très douces [...] comme une larme d'eau claire qui tombe lentement d'un pétale de fleur, [...] comme un papillon [...] doré qui s'envole de la Croix pour dépasser les étoiles.</i>	Messiaen	Fra Lleó
VIII.160 <i>Autre est l'éclat de la lune, autre l'éclat du soleil, [...] autres sont les corps terrestres, autres sont les corps célestes [...] même une étoile diffère en éclat d'une autre étoile. [...]</i>	Escena 5 Cit. Bibl.: 1Co 15, 40-43	Cor

Taula 2.8: Citacions de la vuitena escena

### 2.3. Les fonts iconogràfiques

La importància de les fonts iconogràfiques en l'obra de Messiaen és, així mateix, d'una magnitud considerable. Són nombrosos els títols de les seves obres que fan referència explícita als aspectes visual i iconogràfic del seu contingut. *Couleurs de la Cité Céleste* (1963), per a piano sol, tres clarinets, tres xilòfons, orquestra de metalls i percussions metàl·liques, n'és la més ostensible pel que fa a la correspondència explícita que Messiaen estableix entre l'aspecte sonor i el visual d'una música en què els materials estarien «au service de la couleur et des combinaisons de sons que la supposent et l'appellent».<sup>314</sup> No és estrany, doncs, de comprovar que en aquest tipus d'obra la forma i els temes melòdics evolucionin i es transformin en funció de l'aspecte colorat a què donen vida, sempre segons la percepció de Messiaen, que sovint en compara les transformacions amb «personnages agissant sur plusieurs scènes superposées et déroulant simultanément plusieurs histoires différentes».<sup>315</sup> Obres com ara *Visions de l'Amen*, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, *Chronochromie* o *Apparition de l'Église Éternelle*, mostren d'una manera fefaent el paper central que hi té l'aspecte visual, implícit en aquesta música.

Messiaen sempre parlà de manera oberta sobre la correspondència entre els modes melòdics, els acords que aquests originen, i els complexos de colors. De fet, els identificava amb una precisió i una agudeses insòlites. Tal com ja hem dit més amunt, en el moment de l'audició o de la lectura musical, Messiaen percebia el color interiorment. Aquesta facultat rara és una de les raons, si no la més important, per la qual el color esdevingué un dels elements centrals del seu pensament musical. És justament en relació amb el color que s'ha de fer el balanç de nombrosos procediments formals, harmònics i melòdics de l'obra de Messiaen. Es tracta, com confessava el compositor mateix, d'una experiència de caràcter personal, i malauradament suposa una dificultat afegida que complica una correcta apreciació del caràcter visual de la seva música: «Je vois des couleurs intellectuellement lorsque j'entends ou que je lis de la musique, et [...] mes élèves, comme mes auditeurs, ne

<sup>314</sup> MESSIAEN, Olivier. *Couleurs de la Cité Céleste*. París: Leduc, 1966, p. iv.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. iv.



voient pas de couleurs du tout».<sup>316</sup> Vet aquí una de les grans qüestions a tractar quan hom escometa l'estudi de l'obra de Messiaen: una dificultat que el compositor mateix admet sense problemes. És, en definitiva, una qüestió central, indefugible, que cal plantejar sense reserves. Pierre Boulez s'hi ha referit amb un cert desdeny, fins al punt de reconèixer la manca de necessitat i d'interès pel que fa a una precisió dels colors.<sup>317</sup> En més d'una ocasió Boulez ha declarat sentir-se atret pel treball rítmic que Messiaen desenvolupa en les seves obres, més que no pas per aquest aspecte policrom de la seva música. En canvi, el compositor i pianista Michaël Lévinas, que també va estudiar amb Messiaen, s'expressa d'una manera força diferent pel que fa a aquesta particularitat:

Messiaen a découvert, par la maîtrise des composantes harmoniques dont il est le dernier dépositaire de la grande tradition française, une technique d'invention du timbre. Voici à nouveau réunis dans une même méthodologie, l'orchestration, les alliages de timbres les plus divers et la vieille harmonie. Mais cette maîtrise du son et de l'écriture s'accompagne sans cesse d'une référence au visuel et aux vibrations de couleurs infinies, comme si, là encore, il y avait une volonté systématique d'échapper à la matérialité de la technique pour rejoindre le métaphorique. C'est parfois la couleur qui engendre l'imagination du son/timbre/harmonie. En évoquant ce processus apparemment obsessionnel du rapport son/couleur, nous suivons pas à pas le cheminement d'un théoricien du timbre métaphorique, idée qui est une des dimensions de ce que nous appelons le musical.<sup>318</sup>

En aquestes declaracions, el fill d'Emmanuel Lévinas situa el treball de Messiaen en la línia de la «gran tradició francesa», tot subratllant que, en aquest cas, la referència a l'element visual és ineludible. El cert és que quan es tractava de descriure l'audició interior, Messiaen no s'estava d'evocar la profunda fascinació que des de ben petit havia sentit en contemplar la llum dels vitralls de catedrals com ara les de

<sup>316</sup> MESSIAEN, Olivier. *Conférence de Kyoto*. París: Leduc, 1988, p. 1.

<sup>317</sup> «[Messiaen] écrit en *couleurs*, non point dans le sens où Scriabine voulait faire correspondre lumière et son, mais dans un sens kinesthésique, où le son éveillerait dans notre monde sensoriel individuel une réponse colorée. Dans ses partitions, à côté de certains accords, il décrit le nom de la combinaison colorée qu'il leur attache pour donner à son auditeur la clef de ces correspondances. (J'avoue que, personnellement, je n'ai jamais pu ressentir le besoin de cette transposition littérale)». VEGEU BOULEZ, Pierre. «Vision et révolution». Dins BOULEZ, Pierre. *Regards sur autrui*. París: Christian Bourgois, 2005, p. 437-438.

<sup>318</sup> LÉVINAS, Michaël. «Olivier Messiaen : le fondateur». Dins LÉVINAS, Michaël. *Le compositeur trouveur. Écrits et entretiens (1982-2002)*. París: L'Harmattan, 2002, p. 62-63.

Bourgues, Chartres, Notre-Dame de París o la Sainte Chapelle.<sup>319</sup> Aquells vitralls són una mena de catecisme que ens transmet la història sagrada a través de les imatges: les escenes de la vida de Crist arribaven d'aquesta manera al llec mitjançant un enlluernament de llum i color. Aquest enlluernament constituïa, de més a més, l'únic accés als relats bíblics per a molts vilatans:

Et qu'on fait les maîtres verriers du Moyen-Age? Que se passe-t-il dans les vitraux de Bourges, dans les grandes verrières de Chartres, dans les rosaces de Notre-Dame de Paris [...]? Il y a d'abord une foule de personnages [...] qui nous racontent la vie de Christ, de la Sainte Vierge, des Prophètes et des Saints : c'est une sorte de catéchisme par l'image. [...] Enfermé dans des cercles, des écus, des trèfles, il obéit au symbolisme des couleurs, il oppose, il superpose, [...] avec mille intentions [...]. Or, de loin, sans jumelles, sans échelles, sans qu'aucun objet ne vienne au secours de notre œil défaillant, nous ne voyons rien; rien qu'un vitrail tout bleu, tout vert, tout violet. Nous ne comprenons pas, nous sommes *éblouis* ! [...] Tous ces éblouissements sont une grande leçon. Ils nous montrent que Dieu est au-dessus des mots, des pensées, des concepts [...]. Ils sont un excellent 'passage', un excellent 'prélude' à l'indicible et à l'invisible.<sup>320</sup>

Tanmateix, la música de Messiaen sempre ha restat allunyada de la immediatesa del món de les imatges i, fins i tot, de les complexes associacions que l'acció escènica afavoreix. Clarament allunyat de les preocupacions escèniques i de les acotacions teatrals —terrenys en què els aspectes visual i dramàtic rivalitzen clarament amb el sonor, quan no el desplacen—, Messiaen sempre intentà traduir en les seves obres instrumentals i vocals aquelles complexes mixtures bigarrades que l'audició musical li provocava interiorment. Malgrat el seu esforç, són molts els qui, com confessava Pierre Boulez, només perceben en els colors que esmenta Messiaen el fruit d'una harmonia enriquida, construïda sobre un llenguatge musical eclèctic, a més d'un domini i una originalitat únics en el terreny de l'orquestració i la instrumentació — un camp en què la tradició francesa, com subratlla Lévinas, ha estat especialment destacable.

---

<sup>319</sup> «Vers l'âge de dix ans j'ai vu pour la première fois les vitraux de la Sainte Chapelle à Paris, et ces vitraux me marquèrent pour la vie». Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Conférence de Kyoto*. París: Leduc, 1988, p. 5.

<sup>320</sup> MESSIAEN, Olivier. *Conférence de Notre-Dame*. París: Leduc, 1978, p. 12-13.

Convé recalcar també que Messiaen fou un dels primers compositors a separar-se de la línia de creació del serialisme generalitzat poc després d'haver-lo fet servir en una obra com ara el *Mode de valeurs et d'intensités*, per a piano. El 1945, just després de la guerra, aquest sistema compositiu —que aviat prendria el nom de «serialisme integral»— guanyava adeptes entre els cercles intel·lectuals com l'únic mitjà de regeneració de la creació musical contemporània. Messiaen, en canvi, veu en els postulats d'aquest serialisme un principi «dont le résultat est une musique sans couleurs, grise et noire [...], qui a voulu abolir la résonance»,<sup>321</sup> i ens ofereix al seu torn una alternativa bastida amb una gramàtica pròpia, intransferible. Tal com ja sabem, la gramàtica compositiva de Messiaen cerca les seves arrels en un estudi aprofundit del ritme —la rítmica hindú i la grega, però també el ritme lliure, no mètric, caracteritzat per successions contínues d'*arsis* i *tesis* que proposa la notació neumàtica del cant gregorià—,<sup>322</sup> de la melodia —amb el cant d'ocells de diversos països i continents—, i del color sonor, això és, del timbre. És una gramàtica que no pot amagar el seu profund sentiment religiós, catòlic, que no rebutja la fascinació del místic, l'enlluernament del meravellós. Messiaen transmet aquests sentiments en gairebé cadascuna de les seves composicions. La seva inspiració teològica es filtra en les obres que escriu fins a esdevenir el producte d'una llarga reflexió sobre els misteris de la fe catòlica, a què ens aboca sobretot en moments especialment significatius.

El *Saint François d'Assise* és un d'aquests moments. En la partitura de l'obra, Messiaen indica amb profusió de detalls la caracterització dels personatges, el seu abillament, i també el decorat i la il·luminació de les diverses escenes de l'obra. Un projecte escènic d'aquestes dimensions, mai abans escomès per Messiaen, li permetria definitivament d'establir una relació extremament precisa entre els colors escènics —en l'aspecte visual— i els musicals —en l'aspecte auditiu, sonor. El resultat és una suma de procediments que el compositor havia conreat i elaborat amb tota mena de

---

<sup>321</sup> MARTI, Jean Christophe. «J'ai subi et suivi une inspiration'. Entretien avec Olivier Messiaen». *L'Avant Scène de l'Opéra*, núm. 223, 2004, p. 50.

<sup>322</sup> Quan es refereix a la teoria i l'estudi del cant gregorià Messiaen esmenta sovint *Le nombre musical grégorien*, obra del dominic francès André Mocquereau (1849-1930), com una de les obres de referència per a l'estudi dels neumes i de la teoria rítmica. Vegeu MOCQUEREAU, André. *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne. Théorie et pratique*. París: Desclée & Cie., 1908 i 1927. 2 v. Per a un resum dels plantejaments teòrics de Mocquereau i de la notació neumàtica vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Vol. 4. París: Leduc, 1997, p. 5-82.

detalls al llarg de més de mig segle de treball, de creació i de recerca intensa. Val a dir que la visió del pobrissó que Messiaen ens ofereix no pretén per tant ésser únicament fidel a les fonts literàries o històriques, sinó que, de més a més, planteja una semblança assenyada amb els models iconogràfics escollits deliberadament com a font d'inspiració: els frescos de la *Vita di san Francesco* de Giotto; el sant Francesc de la *Vergine in maestà* de Cimabue; l'Anunciació de Fra Angelico del Convent de sant Marc de Florència —també coneguda com l'*Annunciazione del corridoio Nord*; el gravat de l'escena de l'àngel músic de Maurice Denis que conté l'edició de les *Fioretti* de l'Art Catholique (1919); i la Temptació de sant Antoni del *Retable d'Isenheim*, de Matthias Grünewald.

La llum dels vitralls, la importància del color transmès pels models pictòrics, són experiències que marcaren la infància i la joventut de Messiaen, que a més observa el fenomen dels colors complementaris com a experiència íntimament relacionada amb el sentiment del sagrat.<sup>323</sup> L'autor ho confessa en la *Conférence de Notre-Dame* i ens recorda que una de les seves primeres emocions bigarrades arribà amb la contemplació dels quadres de Robert Delaunay.<sup>324</sup>

Le peintre que j'ai préféré, [...] très proche de ce que je vois lorsque j'entends de la musique, mais surtout parce qu'il a établi de façon très subtile et très violente des rapports entre les couleurs complémentaires, spécialement par le principe du 'contraste simultané' (c'est à dire de la couleur complémentaire engendrée par l'œil de celui qui regarde), [...] c'est Robert Delaunay.<sup>325</sup>

És a partir dels models iconogràfics esmentats que Messiaen visualitza alguns dels protagonistes de les seves escenes franciscanes. Tal com veurem més endavant, la referència explícita de la font i sobretot l'intent d'aproximació als models que el compositor fixa en el llibret —des del punt de vista de l'aspecte teatral, gestual i dramaturgic— no sempre ha donat com a resultat una experiència reeixida en la direcció escènica. Els gestos dels personatges, el seu abillament, no ens condueixen

---

<sup>323</sup> «A mon avis, on ne comprend pas totalement la musique si on n'a pas expérimenté souvent ces deux phénomènes: couleurs complémentaires et résonance naturelle des corps sonores. Et ces deux phénomènes sont liés au sentiment du sacré, à l'éblouissement qui engendre la Révérence, l'Adoration, la Louange». Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Conférence de Notre-Dame*. París: Leduc, 1978, p. 9.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>325</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 67.

sinó al punt de partida que constitueix la referència iconogràfica particular en cada moment: són imatges que Messiaen tradueix per mitjà d'un moviment extàtic, d'una expressió essencialment contemplativa, models que troben la seva traducció musical en la simplicitat de les línies vocals dels solistes i en l'austeritat dels mitjans que el compositor emprà en l'àmbit teatral, en què realment s'emmirallen i es reflecteixen de manera clara i evident.

### 2.3.1. Sant Francesc

Dos són els models iconogràfics que inspiren a Messiaen la caracterització dramàtica del personatge de sant Francesc en la seva obra: d'una banda les representacions de Giotto, i de l'altra, el sant Francesc pintat per Cimabue a les darreries del segle XIII.

Quant a la traducció musical dels gestos que trobem en els frescos de **Giotto**, pintats al llarg del darrer decenni del segle XIII per Giotto di Bondone i els seus col·laboradors, convé recordar que les escenes musicals de la vida del sant que Messiaen escull ens permeten d'establir no poques analogies recurrents. La relació que hi ha entre l'experiència pictòrica figurativa d'aquests frescos i la caracterització musical, escènica i visual del personatge és la mostra més fefaent d'una austeritat unívoca reflectida en gairebé tots els aspectes de l'obra. Com si es tractés d'una mena d'episodis de la vida i passió de Crist —el fet que sant Francesc fos apercebut pels seus coetanis i pels historiadors franciscans immediats com un *Alter Christus* és aquí més que evident—, els frescos musicals de Messiaen tradueixen els principis de la perspectiva encara intuïtiva de Giotto gràcies a un despullament expressiu i a una teatralitat extàtica inscrits tots dos en un temps musical extremament dilatat. El contrast que resulta d'aquest temps suspès, etern, d'una lentitud fascinant, i la vivacitat rítmica dels comentaris que llancen els ocells amb el seu cant, reflecteix una originalitat extraordinària, pròpia d'un gran creador. No s'ha de veure en la transposició d'aquesta particular característica un acte de reproducció, de *mímēsis*, sinó més aviat la referència implícita a una font d'autoritat superior. De la mateixa manera que ocorria en la tradició medieval, Messiaen extreu d'aquesta *auctoritas*

iconogràfica l'essència del gest sobre el qual esculpeix i projecta la diversitat d'emocions religioses i místiques que la música al seu torn modela, organitza, ordena i amplifica amb el seu discurs impassible.

El sant Francesc de Messiaen és un sant Francesc que s'apropa a la descripció pictòrica comuna que s'ha fet del personatge històric:

[...] doit être plutôt petit, l'allure humble. Il porte la barbe, une petite barbe roussâtre, rare. Cheveux brun roux, tonsure, et robe brune (couleur terre) doivent le différencier des frères. [...] il porte une corde en guise de ceinture, et son capuchon pend en pointe dans le dos. Essayer de se rapprocher de son portrait par Cimabue, à Assise —et des attitudes que lui a prêtées Giotto dans ses fresques, également à Assise.<sup>326</sup>

La descripció del sant que dona Messiaen mostra, d'altra banda, que el compositor coneix bé les fonts literàries històriques, tal com ja hem apuntat en les pàgines precedents. Observem ara la descripció de l'aparença externa del sant que fa Tommaso da Celano en la seva *Vita prima*, i notem així mateix les nombroses analogies que poden establir-se entre totes dues imatges.

Facundissimus homo, facie hilaris, vultu benignis, immunis ignaviae, insolentiae expers, statura mediocris parvitati vicinior, caput mediocre, ac rotundum, facies utcumque oblonga, et protensa, frons plana, et parva, mediocres oculi, nigri et simplices, fuscii capilli, supercilia recta, nasus aequalis, subtilis, et rectus, aures erectae, sed parvae, tempora plana, lingua placabilis, ignea, et acuta, vox vehemens, dulcis, clara, atque sonora, dentes conjuncti, aequales, et albi, modica labia, atque subtilia, barba nigra, pilis non plene respersa, collum subtile, humeri recti, brevia brachia, tenues manus, digiti longui, ungues producti, crure subtilia, parvuli pedes, tenuis cutis, caro paucissima, aspera vestis, somnus brevissimus, manus largissima.<sup>327</sup>

Pintades en els darrers anys del segle XIII, les escenes franciscanes realitzades pel geni de Giotto i els seus ajudants els foren sens dubte suggerides per framenors imbuïts de les vides de sant Bonaventura, sobretot de la *Legenda Maior*, que aleshores era el text oficial de la vida de sant Francesc. És d'aquesta biografia d'on surten els

<sup>326</sup> MESSIAEN, Olivier. *Saint François d'Assise. Acte I, 1<sup>e</sup> Tableau: La Croix*. París: Leduc, 1991, p. xi.

<sup>327</sup> CELANO, Tommaso da. *Vita prima di S. Francesco d'Assisi del B. Tommaso da Celano, per la prima volta volgarizzata dal canonico Leopoldo Amoni*. Assis: Tipografia Sensi, 1880, p. 158.

episodis de la *Vita di san Francesco* que Giotto tradueix en imatges d'una manera prodigiosa. Hi podem observar una triple contemplació del sant: el Francesc home, el sant Francesc Déu i el sant Francesc que esdevé u amb la natura. La perspectiva d'aquests frescos —situats en la part inferior de les parets laterals de la nau de la Basílica Superior d'Assís—, per bé que encara intuïtiva, mostra una vivacitat i una plasticitat remarcables. Dels vint-i-vuit frescos que reflecteixen els esdeveniments més destacats que sant Bonaventura relata en la seva llegenda, destaquem per la seva adequació a la descripció que Messiaen fa del sant el fresc que mostra la prèdica als ocells. En aquest exemple podem observar la gran semblança que el compositor pretén establir entre aquest símbol iconogràfic i el seu sant Francesc. El mateix Messiaen confessa a Claude Samuel haver demanat en el moment de l'estrena al cantant José Van Dam, que representava el personatge de sant Francesc, de «reproduire aussi fidèlement que possible les gestes et les attitudes que Giotto avait prêtés à saint François».<sup>328</sup> Vegeu la figura 2.1.

---

<sup>328</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 69.



Figura 2.1: La predicca als ocells pintada per Giotto. *Vita di san Francesco*.  
Basílica superior de sant Francesc (Assís).



Quant al sant Francesc de **Cimabue**, pintat entre el 1270 i el 1280, recordarem que forma part de l'immens fresc de *La Vergine in maestà*, una de les obres més esplèndides d'aquest artista florentí, conegut també com a Bencivieni di Pepo, que visqué i treballà sobretot a Florència, Roma i Pisa. Conegut també com la *Maestà d'Assisi*, el fresc —que mesura 320 x 340 cm.— està situat en el transsepte dret de la Basílica inferior de sant Francesc, a Assís. L'obra va sofrir nombroses repintades al llarg dels segles posteriors a la seva creació, tal com ho va determinar ja el 1864 un dels seus primers restauradors, l'italià Guglielmo Botti, fins al punt que la signatura de Cimabue és gairebé il·legible. Tot i això, li ha estat atribuïda des del 1570 sense pràcticament cap oposició per part de la crítica i els experts. Diversos estudis sobre la composició<sup>329</sup> apunten sempre a la hipòtesi no provada de l'amputació d'una figura simètrica a la de sant Francesc —possiblement un sant Antoni de Pàdua o un sant Domènec—, la qual estaria situada en el costat esquerre. Sant Francesc apareix en el costat dret de la composició. La figura del pobrissó reproduceix fidelment la descripció de Celano que abans hem citat, i és una de les representacions més antigues que se'n conserven. El sant apareix descalç, vestit amb l'hàbit fosc, amb barba curta i tonsura. La seva mirada és fixa, i les seves mans, els peus i el trau del pit mostren els signes clars dels estigmes. La llargada de les orelles sembla haver estat atenuada pels repintats posteriors. Vegeu la Figura 2.2.

---

<sup>329</sup> Vegeu THODE, Henry. *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*. Berlin: Vollmer, 1885; NICHOLSON, Alfred. *Cimabue. A critical study*. Princeton: Princeton University Press, 1932; SINDONA, Enio. *Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*. Milà: Rizzoli, 1975; i BATTISTI, Eugenio. *Cimabue*. Milà: Istituto Editoriale, 1963.



Figura 2.2: El sant Francesc de Cimabue. *La maestà d'Assisi*.  
Basílica inferior de sant Francesc (Assís).

### 2.3.2. L'àngel

La figura de l'àngel és també d'una gran importància pel que fa als models iconogràfics en què Messiaen confia a l'hora de reproduir la imatge d'aquest ésser diví. Ja hem indicat més amunt que la presència dels àngels en l'obra de Messiaen no és pas casual: des de *La Nativité du Seigneur* (1935) fins als *Éclairs sur l'au-delà...* (1991), les referències als àngels en els moviments de les obres són contínues i evidents. Els àngels de l'Apocalipsi de sant Joan han estat per a Messiaen d'una gran importància, sobretot aquell àngel «puissant et lumineux» que anuncia la fi del temps (Ap 10, 1-7), per al qual Messiaen escrigué la *Vocalise* del seu *Quatuor pour la fin du temps* (1941). Entre les referències de l'àngel del *Saint François* el compositor esmenta una de les anunciacions de Fra Angelico, i també un gravat del pintor francès Maurice Denis.

Sabem que els episodis d'aparicions angèliques no són un fet en absolut estrany en la Bíblia. En el Nou Testament trobem, per exemple, l'aparició d'un àngel a Josep (Mt 1, 20-21) o la de l'arcàngel Gabriel a Zacaries (Lc 1, 11-20). Ara bé, el que entenem com l'«anunciació» correspon exclusivament a l'aparició de l'arcàngel Gabriel a la Mare de Déu, en què aquest manifesta la voluntat de Déu perquè, a través d'ella i per obra i virtut de l'Esperit Sant, Maria porti al món el fill de Déu. L'únic evangeli canònic que dona fe de l'episodi és el de Lluc (Lc 1, 26-38). La salutació de l'arcàngel (*Ave gratia plena. Dominus tecum: benedicta tu in mulieribus*) obre l'episodi en què aquest li comunica que l'infant tindrà per nom Jesús, i a més [...] *hic erit magnus, et Filius Altissimi vocabitur, et dabit illi Dominus Deus sedem David patris eius: et regnabit in domo Iacob in aeternum, et regni eius non erit finis* (Lc 1, 32-33). Entre els documents medievals que descriuen l'episodi, hem escollit la *Legenda aurea* del dominic Jaume de Voràgine, escrita en la segona meitat del segle XIII. En el capítol LI d'aquesta obra, titulat *De annuntiatione dominica* —«L'Anunciació del Senyor»—, el relat bíblic apareix enriquit per nombrosos afegits: als passatges de l'Evangeli segons Lluc s'hi sumen citacions de nombrosos pares de l'església i sobretot de sant Bernat, a més de tot tipus de raons teològiques que justifiquen la necessitat del matrimoni, de la humilitat i de la maternitat de la Mare de Déu, entre altres qüestions. L'anunciació passa així a formar part d'un tòpic

iconogràfic pel que fa a la representació artística pictòrica. Com a conseqüència, les representacions de l'anunciació es multiplicaran de manera exponencial al llarg dels segles XIV i XV, i esdevindran un dels motius iconogràfics més importants. Entre els pintors més destacats que immortalitzen l'escena hi ha Simone Martini, Masolino da Panicale, Fra Angelico, Fra Filippo Lippi, Sandro Botticelli, Leonardo da Vinci, Jan van Eyck, Roger van der Weyden i Konrad Witz.

Messiaen reconeix a Claude Samuel que el personatge de l'àngel reflecteix en efecte la convenció de tot model iconogràfic: rostre humà, túnica llarga i ales. És l'àngel que trobem a les representacions pictòriques, «une convention : [...] en réalité, les anges sont de purs esprits, sans corps, invisibles...».<sup>330</sup> Ara bé, a l'hora d'establir el seu model, de totes les possibles opcions, in comptables, Messiaen es fixa en un àngel ben concret: l'àngel d'una de les anunciacions de **Fra Angelico**, concretament la del convent de sant Marc de Florència (actualment Museu Nacional de sant Marc, també conegut com a Museu de l'Angelico):

J'ai donc été à Florence et, au couvent de Saint-Marc, j'ai vu de nombreux Fra Angelico. [...] Dans un de ces retables [...] se trouve une Annonciation. On peut y voir un ange extraordinaire, vêtu d'une robe dont la couleur est mauve rosé (entre lilas et saumon) ; il a un pectoral doré, une auréole comme une assiette évidée également dorée qui coiffe le sommet du crâne et, surtout, deux ailes déployées dans le dos : deux ailes multicolores avec une succession de bleu, de noir, de vert, de jaune, et une grande frange rouge qui pend longuement : les couleurs sont très vives. [...] Le résultat est fabuleux et m'a tellement impressionné que j'ai exigé que l'on prenne cet ange de Fra Angelico comme modèle pour dessiner le costume de Christiane Eda-Pierre, qui a tenu le rôle à la création.<sup>331</sup>

La coloració de les ales de l'àngel d'aquesta anunciació sembla haver copsat l'atenció de Messiaen per sobre de totes les altres. A diferència de l'anunciació que es conserva al Museu del Prado de Madrid, aquesta de sant Marc centra l'atenció sobre els dos protagonistes. Les figures d'Adam i d'Eva, representants de la desobediència i la supèrbia —antítesi significativa de la humilitat i l'obediència de Maria—, n'estan

<sup>330</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 381.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 381-382.

aquí absents. Els braços de Maria, creuats sobre el pit, són una mostra més dels gestos de reverència a la divinitat i el seu missatge.

Entre els anys 1437 i 1446, el frare dominic Fra Giovanni de Fiesole, conegut com a Fra Angelico, va pintar nombroses anunciacions al convent de sant Marc de Florència. El fresc a què Messiaen es refereix ocupa unes dimensions de 230 cm. d'alçària per 312,5 cm. de llargària, i està situat en un dels passadissos del corredor nord del convent. Vegeu la Figura 2.3.



Figura 2.3: L'Anunciació de Fra Angelico. Museu de l'Angelico (Florència).

En la introducció de la quarta escena que Messiaen fa al llibret de l'obra se'ns ofereixen algunes de les informacions que, efectivament, ens remetent a l'Anunciació de Fra Angelico:

L'Ange a les cheveux blonds, longs et bouclés dans le cou. Sur sa tête: une auréole: mince cercle doré, levé au sommet du crâne. [...] Il porte une robe

mauve rosé (entre lilas et saumon), avec un pectoral doré, le haut du dos également doré, et deux parures dorées au milieu des manches. La robe est longue et traîne à terre. Pendant dans le dos, sont quinticolores et divisées en bandes verticales de couleurs différentes. Pour chaque aile: au bord, une première bande rouge et festonnée se termine par une grande plume rouge en pointe —deuxième bande bleue, troisième bande noire, puis cinq bandes successivement jaune, bleue, jaune, verte, jaune— au centre de l'aile, une énorme pastille bleue. Les deux ailes ressemblent à deux harpes, ou à deux tuyaux d'orgue.<sup>332</sup>

Tanmateix, convé recalcar que aquesta descripció tan exacta del vestit de l'àngel només es va respectar el 1983 en la representació de l'estrena a l'Òpera de París. Cap dels escenògrafs de les posteriors representacions —Londres (1988), Salzburg (1992 i 1998), Leipzig (1998), Berlin (2002), San Francisco (2002), Bochum (2003), París (2004), Amsterdam (2008), Munic i Madrid (2011)— no va respectar aquestes prescripcions de l'autor. De fet, el crític francès Pierre Flinois subratlla que la indumentària que Messiaen prescriu no s'adiu en absolut amb la modernitat musical que l'obra proposa. Flinois parla d'un clar «décalage» entre el gust musical de Messiaen i l'aspecte visual que prescriu per a la posada en escena, i arriba a qualificar aquest desfasament d'«infranchissable».<sup>333</sup>

D'altra banda, mentre està ocupat en la preparació de la cinquena escena, *L'ange musicien*, Messiaen recorda una imatge de l'episodi de l'àngel músic que relaten les CE, una imatge que va romandre en la seva memòria:

Quand j'étais jeune, je possédais une très belle édition des *Fioretti* [...]. Cet ouvrage était orné de gravures sur bois de Maurice Denis, dont l'une représentait un ange jouant de la viole devant saint François en totale extase. [...] Cette image, qui m'avait beaucoup frappé, m'est revenue lorsque j'ai décidé de composer mon opéra.

La imatge de l'àngel misteriós en el gravat de **Maurice Denis**, un àngel situat per sobre de terra, que extreu de la seva viola una sonoritat plena de dolcesa i suavitat, sembla provocar en Messiaen l'efecte que el compositor desitja per a la seva cinquena

<sup>332</sup> MESSIAEN, Olivier. *Saint François d'Assise. Acte II, 4<sup>e</sup> Tableau: L'Ange voyageur*. París: Leduc, 1992, p. xi.

<sup>333</sup> FLINOIS, Pierre. «Saint François d'Assise à la scène». *L'Avant Scène de l'Opéra*, núm. 223, 2004, p. 71.

escena. L'esvaïment de sant Francesc, que escolta la «música de l'invisible», és un dels signes que mostra la seva iniciació en els misteris celestials: el següent pas en el seu camí devers la gràcia. En efecte, el gravat del pintor francès Maurice Denis, reproduït en l'edició de les *Fioretti* de l'Art Catholique del 1919, tradueix d'una manera única la «suavité de couleur et de mélodie» a què Messiaen fa referència en la seva paràfrasi de l'episodi relatat en les CE. Vegeu la figura 2.4.



Figura 2.4: Gravat de Maurice Denis.<sup>334</sup>

<sup>334</sup> Vegeu *Petites fleurs de Saint François d'Assise*. París: Éditions de l'art catholique, 1919, p. 150.

L'escena s'esdevé a la muntanya de La Verna, i ens presenta un àngel «resplendissant de lumière», un ésser celestial que porta «une viole dans sa main gauche et un archet courbe dans sa main droite». L'aspecte de l'àngel és deliberadament pur. A diferència de la quarta escena, en què l'àngel apareix sota un altre aspecte, Messiaen el presenta ara «en ayant l'air de danser sans toucher terre».<sup>335</sup> L'aspecte de l'àngel, tal com Denis el dibuixa, es correspon exactament amb aquesta descripció. La imatge de Francesc, ajupit, completament esvaït per la música de l'àngel, sembla haver inspirat Messiaen particularment en aquesta escena. El solo de viola de l'àngel, interpretat per les ones Martenot, és un moment únic dins l'òpera, un esdeveniment central dotat d'una raresa especialment significativa. La música que Messiaen compon per a aquest esdeveniment forma un tapís sonor tan intens com lluminós. La lentitud i la suavitat del discurs, juntament amb les notes llargues i sostingudes que les cordes mantenen —a les quals s'afegeix després el cor, donant vida a un substrat harmònic especialment suggeridor—, ens aboquen a la sensació inevitable de la interrupció del temps: el temps, en el seu transcurs inalterable, s'ha parat aquí, ha deixat de transcórrer. Hom té, en efecte, la impressió d'entrar en un altre lloc, en una espècie de cambra del paradís on s'hauria complert la profecia d'aquell altre àngel de l'Apocalipsi que Messiaen citava en el *Quatuor*, encarregat de recordar-nos que, arribat el moment, «il n'y aurait plus de temps» (Ap 10, 6). La correspondència entre l'aspecte sonor i el visual s'ha de mirar aquí des de la perspectiva de la lluminositat i la invisibilitat.

En l'estrena de l'obra, Messiaen situava el cor, invisible, «relayé dans la coupole du théâtre par une série de haut-parleurs».<sup>336</sup> La il·luminació es concentra aleshores sobre la figura de l'àngel, i la difusió sonora de les ones Martenot impregna l'espai de ressonància del teatre des de la seva particular ubicació a la sala. La citada sensació és de fet el resultat d'una música que no sabem d'on ens arriba, d'un teixit sonor que de sobte ens embolcalla, i al qual Messiaen afegeix les sonoritats pròpies d'un espai natural com La Verna. Escoltem en aquest moment instruments com ara el *géophone* o l'*éliophone*. La revelació divina de la gràcia, el miracle de què dona testimoni la

---

<sup>335</sup> MESSIAEN, Olivier. *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. París: P. Belford, 1986, p. 78.

<sup>336</sup> *Ibid.* p. 258.



tradició franciscana recollida en les CE, s'esdevé aquí a través del so: «Entends la musique de l'invisible» (V.98), que diu l'àngel a Francesc. Una lectura visual d'aquesta escena s'imposa. És cert que el gravat de Denis ens brinda algunes de les claus expressives que mostren la manera com la música de l'àngel provoca l'esvaïment de Francesc. Ara bé, la inspiració visual inicial dóna lloc aquí també a una traducció bigarrada mitjançant la música. Tal com assenyala la musicòloga francesa Delphine Grivel, tant Messiaen com Denis són homes que comparteixen la mateixa vocació catòlica i artística.<sup>337</sup> La música de l'invisible tradueix aquí l'esmentada «suavitat de color»; una música que parla directament a l'ànima de Francesc i que li mostra «les secrets de la Gloire» per manca de veritat.

### 2.3.3. El leprós

El leprós és un personatge amb una immensa significació en el *Saint François* de Messiaen. Tal com ens recorda l'autor, «la lèpre est à la fois dans son corps et dans son âme»,<sup>338</sup> i la seva imatge es troba reflectida en el leprós que Grünewald pintà al *Retaule d'Isenheim*. Matthias Grünewald és, sens dubte, una de les màximes icones, juntament amb Albrecht Dürer, de la pintura renaixentista al Nord d'Europa. Messiaen cita sovint aquest pintor alemany,<sup>339</sup> sobretot el *Retaule d'Isenheim*, una de les seves obres més emblemàtiques. Grünewald va treballar en aquesta obra entre els anys 1512 i 1516. El *Retaule* fou el fruit d'una comanda dels frares del monestir de sant Antoni, a Isenheim. Es tracta d'un retaule políptic, això és, un retaule que conté més de tres panells articulats. En aquest cas podem parlar, a més, d'un híbrid, ja que els nou panells que formen el retaule —d'unes dimensions de 330 cm. d'alçària per 590 cm. d'amplària— giren al voltant d'un fons central en què estan encabides unes

<sup>337</sup> GRIVEL, Delphine. «L'inspiration denisienne dans le 'Saint François d'Assise' d'Olivier Messiaen». Dins BARBE, Michèle (ed.). *Musique et arts plastiques: analogies et interférences*. París: P.U.P.S., 2006, p. 208. Per a un estudi aprofundit de l'obra i el pensament de Maurice Denis i la seva relació amb els protagonistes i les obres musicals de l'època, vegeu GRIVEL, Delphine. *Maurice Denis et la musique*. Lió: Symétrie, 2011.

<sup>338</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 377.

<sup>339</sup> Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Conférence de Notre-Dame*. París: Leduc, 1978, p. 11; MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Vol. 4. París: Leduc, 1997, p. 68; i SAMUEL, *Op. cit.*, p. 68.

escultures de Crist i els apòstols realitzades per l'alsacià Nicolau de Haguenau. Amb la segona obertura dels panells se'ns mostren les escultures i en la part esquerra del retaule podem contemplar una escena on es representa la temptació de sant Antoni. Vegeu la figura 2.5.



Figura 2.5: Matthias Grünewald: la *Temptació de sant Antoni*, del *Retaule d'Isenheim*. Museu d'Unterlinden (Colmar).

Aquesta escena és especialment significativa pel que fa a la codificació dels elements que conté, portadors de diverses significacions i arquetips segons els codis d'interpretació que es facin servir en la lectura de les imatges. En el gros de la tradició cristiana trobem un relat de les temptacions de sant Antoni en el capítol XXI de la *Legenda aurea* de Jaume de Voràgine, titulat *De sancto Antonio*. L'autor ens relata la llegenda de l'aparició dels dimonis i la manera com sant Antoni va suportar les nombroses penes que li van infligir:

Tunc illi in formis variis ferarum apparuerunt et eum iterum dentibus, cornibus et unguibus crudelissimo laceraverunt. Tunc subito splendor mirabilis ibi apparuit et daemones cuncios fugavit, Antonius autem continuo sanatus est. Ibique Christum adesse intelligens ait: ubi eras, bone Jesu? ubi eras? quare non a principio fuisti hic, ut me adjuvares et vulnera mea sanares.<sup>340</sup>

La claredat —*splendor*— a què el text fa referència, una llum admirable que féu fugir els dimonis, s'observa en la part superior del retaule, mentre que en la part inferior esquerra trobem la figura d'un ésser amb aparença humana. La seva pell està recoberta de pústules i furúncols, i la mà dreta presenta un monyó que suggereix la lepra com a causa del seu aspecte horrorós, monstruós. «Par un singulier travers de mon esprit», ens diu Messiaen, «j'ai toujours aimé les monstres [...] et les peintres de monstres [...]. Par la suite, j'ai essayé de produire des monstres en musique : je n'y suis jamais arrivé».<sup>341</sup> Tot i això, Messiaen reïx a construir un leprós «horrible et repoussant», amb els braços i les cames «couverts de taches noires et de sang»,<sup>342</sup> un personatge horripilant que el compositor sap caracteritzar musicalment d'una manera magistral. Tampoc no és estrany el fet que l'aparició d'aquesta figura no tingui lloc fins a la tercera escena de l'obra, després de la referència al «crapaud pustuleux» que Francesc fa en la segona (II.30). Símbol de la lletjor, de l'horror i del més baix, el leprós, com el gripau esmentat per Francesc en l'escena anterior, també forma part de la creació divina. A l'edat mitjana el gripau era considerat una criatura associada als

<sup>340</sup> VORAGINE, Jacobi a. *Legenda aurea*. Breslau: G. Koebner, 1890, 3a Ed., p. 104.

<sup>341</sup> MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Vol. 1. París: Leduc, 1994, p. 68.

<sup>342</sup> MESSIAEN, Olivier. *Saint François d'Assise. Acte I, 3<sup>e</sup> Tableau: Le baiser au Lépreux*. París: Leduc, 1988, p. viii.

heretges i als practicants de la bruixeria, que l'empraven suposadament per a preparar els seus beuratges. Aquesta particular associació va conduir alguns pares de l'església a identificar la criatura en qüestió com a símbol del diable. En realitat estaven seguint, de vegades sense ser-ne conscients, l'estela de clàssics com Publi Virgili, que en el primer llibre de les *Geòrgiques* situava al gripau en el rang dels monstres, i Plini el Vell, que en el capítol XXXII de la seva *Història natural* el designa al seu torn com a ésser verinós.<sup>343</sup> Vegeu la figura 6.

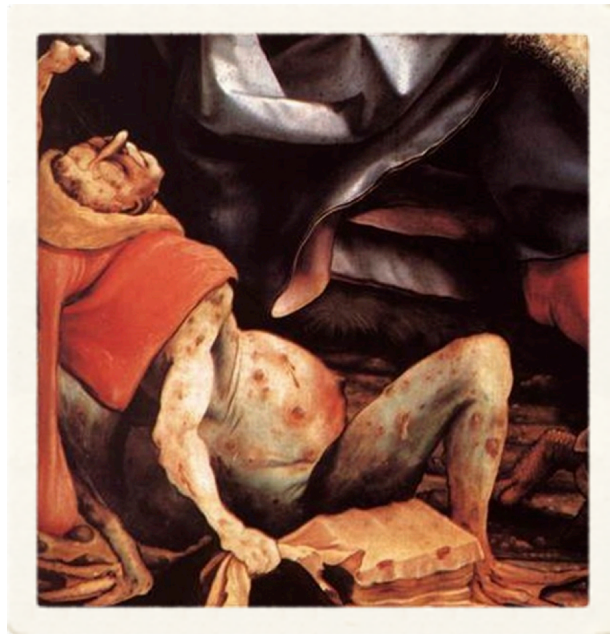


Figura 2.6: Leprós de *La temptació de sant Antoni*.

Sigui com vulgui, aquest combat intens del bé i del mal que trobem en la temptació de sant Antoni fascina a Messiaen, que admira «ses contrastes de couleurs, [...] le jeu brutal de l'opposition couleur à couleur».<sup>344</sup> Quan Messiaen escull la figura del leprós i decideix que ha d'assemblar-se a aquest leprós de Grünewald ens dóna, una vegada més, una clau de lectura important. Per al cristianisme medieval, de

<sup>343</sup> Per a un estudi aprofundit de la figura del gripau en l'antiguitat i l'Edat Mitjana vegeu BERLIOZ, Jacques. «Le crapaud, animal ambigu au Moyen Âge ? Le témoignage des 'exempla' et de l'art roman». Dins BODSON, Liliane (ed.). *Regards croisés de l'histoire et des sciences naturelles sur le loup, la chouette, le crapaud dans la tradition occidentale*. Lieja: Université de Liège, 2003, p. 15-32.

<sup>344</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 68.

caràcter fonamentalment materialista, el cos revestia una gran importància. L'home se salvava a través del cos. Recordem també que l'ànima formava una unitat amb el cos, de què no es podia desprendre sense deixar de ser home, això és, amb l'arribada de la mort. Així doncs, la resurrecció de la carn era considerada com el moment en què el cos del difunt havia de tornar a la vida. El judici final s'aplicava a tota la persona humana en la seva integritat: cos i ànima. La malaltia física era, per tant, entesa com una penitència —recordem l'exhortació que Francesc fa al leprós: «Offre ton mal en pénitence, mon fils» (III.38)—, una penitència que Déu suposadament imposava al malalt, a l'impur, i que només Ell podia interrompre amb el guariment de la carn. La mort del leprós era en aquest sentit una certesa gairebé absoluta, qüestió de temps, un càstig de què molts pocs aconseguien escapar, si no era gràcies a una intervenció divina. El doble miracle a què Messiaen ens remet en la tercera escena inclou el guariment del leprós a través del bes de Francesc. Aquesta capacitat d'acció divina atorgada a Francesc —una acció que inclou la transmutació instantània: el guariment de la carn— constitueix un dels moments més importants de l'obra. El protagonista supera el seu profund temor, l'aversion que sent pels leprosos; arriba finalment a estimar-ne un, tal com havia demanat a Déu en els instants finals de la segona escena. L'escenificació del bes que condueix al guariment és, en aquest context, la mostra més clara de l'ascens espiritual de Francesc dins el tríptic del primer acte: la capacitat de guariment el situa en un estadi superior, més proper a la gràcia de la divinitat i al seu poder sobre la carn.



## Capítol 3

# L'aparell musical del *Saint François d'Assise*

### 3.1. L'aparell orquestral

L'orquestra del *Saint François d'Assise* representa sens dubte un dels màxims exponents de la producció instrumental de Messiaen. No només pel que fa al volum i la densitat de la massa orquestral, digna de les més altes pretensions postromàntiques, sinó també en relació amb la qualitat i la diversitat de funcions de tota mena que les diverses seccions i famílies instrumentals porten a terme. Els efectius són aclaparadors: un total de 119 músics. Parlem, per tant, d'un aparell orquestral de dimensions clarament postromàntiques. Al model orquestral wagnerià, amb les seccions de corda i de vent-metall ben atapeïdes, Messiaen afegeix una secció ampliada de vent-fusta; un trio de percussions de làmines format per marimba, xilòfon i *xilorimba*,<sup>1</sup> als quals se sumen el vibràfon i el *glockenspiel*. També trobem una gran secció de percussió integrada per cinc jocs de multipercussió diferents. Si tot això no fos suficient, Messiaen hi afegeix un trio d'ones Martenot, que en determinades seccions de l'obra assumiran un protagonisme absolut.

Un organisme instrumental d'aquestes mides, a dins del qual trobem instruments que pertanyen a tota mena de famílies, sorprèn d'entrada pel seu excepcional volum. Ara bé: si miràvem de trobar algun antecedent d'aquest tipus en l'obra de Messiaen, com ara en la *Turangalila-Symphonie* (1946-1948) o en *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1965-1969), comprovaríem que aquest aparell no és, però, tan insòlit com es podria pensar en un primer moment. De més a més, Messiaen mateix

---

<sup>1</sup> La *xilorimba* és un xilòfon que té un registre més greu que la marimba.

ens diu en més d'una ocasió que l'orquestra del *Saint François d'Assise* «est aussi important que les chanteurs».<sup>2</sup> No obstant això, ens trobem amb una problemàtica afegida: la disposició física d'un aparell orquestral d'aquestes dimensions és d'una complexitat extrema. Les dificultats «logístiques» que han trobat els operaris dels teatres a l'hora d'instal·lar-hi tot l'efectiu han estat sovint la causa de nombroses modificacions de la disposició orquestral en cadascuna de les representacions, que ha estat sempre en funció de les dimensions del fossat orquestral de cada teatre. És per això que no sempre s'ha pogut reproduir la mateixa disposició dels músics. Hom s'ha adaptat en la majoria d'ocasions a les característiques de la sala amb les necessàries modificacions que això ha imposat. Una cosa semblant ha passat amb el nombre de músics, ja que no sempre ha estat possible de disposar dels tres-cents músics que Messiaen demanava per a l'estrena. De fet, Messiaen mateix reconeix que, tot i l'ambició i les proporcions enormes del projecte, per a l'estrena es va haver de conformar amb un efectiu menor a causa de la mida del fossat.<sup>3</sup> Abans, però, d'analitzar les funcions específiques dels diversos grups instrumentals, farem un repàs de tots els components instrumentals que formen l'aparell orquestral del *Saint François d'Assise*. D'aquesta manera podrem avaluar-ne amb un grau de precisió major les característiques i la funció.

### 3.1.1. Un dispositiu instrumental poc convencional

Presentem tot seguit un llistat complet i detallat dels elements que formen el dispositiu instrumental del *Saint François d'Assise*. El gros de l'orquestra està format per cadascuna de les següents quatre grans famílies instrumentals: vent-fusta, vent-metall, cordes i percussió. S'hi afegixen les ones Martenot. Pel que fa a la percussió, distingirem entre la percussió de tipus «gamelan» (instruments de làmines) i els tradicionals jocs de multipercussió.

---

<sup>2</sup> MESSIAEN, Olivier. *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. París: P. Belford, 1986, p. 260.

<sup>3</sup> «On ne m'a pas donné toutes les cordes que j'avais demandées, tout simplement parce que l'effectif n'entrait pas dans la fosse de l'Opéra». Vegeu SAMUEL, Claude. *Permanences d'Olivier Messiaen. Dialogues et commentaires*. París: Actes Sud, 1999, p. 369.



a) Vent-fusta: 3 flautins, 3 flautes, flauta en sol, 3 oboès, corn anglès, 2 requints, 3 clarinets, clarinet baix, clarinet contrabaix, 3 fagots i contrafagot.

b) Vent-metall: trompeta «piccolo» en re, 3 trompetes, 6 trompes en fa i sib, 3 trombons (dels quals també 1 trombó baix), 2 tubes en do i tuba contrabaix.

c) Cordes: 16 primers violins, 16 segons violins, 14 violes, 12 violoncel·ls i 10 contrabaixos de 5 cordes.

d) Percussió:

- Percussió «gamelan»: xilòfon, *xilorimba*, marimba, *glockenspiel* i vibràfon.

- Percussions: 5 jocs de multipercussió

- 1) Joc 1: joc de campanes tubulars, claves, màquina de vent («éoliphone») i caixa clara.

- 2) Joc 2: triangle, claves, *temple-blocks*, i 3 jocs de plats de mides diferents.

- 3) Joc 3: triangle, claves, caixa xinesa, fuet, 2 maraques, «güiro», *glass-chimes*, *shell-chimes*, *wood-chimes*, pandereta i 3 gongs.

- 4) Joc 4: triangle, claves, joc de cròtals, 2 plats suspesos, 2 tambors i 3 gongs.

- 5) Joc 5: joc de campanes tubulars, claves, caixa grossa, placa metàl·lica i un «geòfon».<sup>4</sup>

e) Ones Martenot: 3 ones Martenot (model del 1975).

---

<sup>4</sup> El «geòfon» és un instrument de percussió ideat per Messiaen. El va emprar en obres com ara el *Saint François d'Assise* o *Des canyons aux étoiles...* Està format per un timbal invertit, en la membrana del qual es disposen perdigons de plom de diverses mides. Quan s'acciona el moviment manual del timbal, el desplaçament dels perdigons sobre la membrana produeix una sonoritat característica. Messiaen afegeix que «[...] c'est moi qui lui ai donné son nom, mais c'est M. Larivière, qui est le responsable, à Paris, du 'pool de percussion', après avoir veillé, pendant de longues années, au matériel de percussion de la radio, qui l'a construit. 'Géo' c'est la terre, et 'phone', le son. Le 'Géophone' est une 'machine à terre'. C'est un grand tambour plat dont les deux faces sont des peaux très minces. L'intérieur ne contient ni terre ni sable, mais des petits grains de plomb. Quand on fait osciller le tambour, on obtient une sonorité analogue à celle que produit la mer sur la plage lorsqu'elle se retire et entraîne le sable et les cailloux. Le résultat est très sonore et très beau». Vegeu *ibid.*, p. 371.

Tal com avançàvem més amunt, sorprèn el volum excepcional de la família de vent-fusta, formada aquí per un total de vint-i-tres músics. Per disposar aquest efectiu en el moment de l'estrena a l'Òpera Garnier es va haver de construir un taulat que travessava el fossat d'esquerra a dreta. Tanmateix, aquest no fou l'únic problema de tipus «logístic». La disposició dels instruments de percussió de làmines (*xilòfon*, *xilorimba*, *marimba*, *vibràfon* i *glockenspiel*) implicà també una dificultat afegida. La mida dels instruments i la manca d'espai físic obligà finalment els operaris a construir un segon taulat que connectava la part dreta de l'escenari, per sobre del fossat, fins a la sala.<sup>5</sup> Quant a la ubicació de les tres ones Martenot, recordem que respon a un criteri d'efectes sonors. Per a l'estrena, Messiaen pretenia situar les dues primeres ones a la dreta i l'esquerra de l'escena, i la tercera darrere el director d'orquestra, per crear d'aquesta manera un efecte de moviment sonor en l'espai de la sala. Aquesta idea finalment no fou possible. El músic que interpretava la tercera ona Martenot va tenir molts problemes per a comunicar-se amb el director, a causa sobretot de la nul·la visibilitat que tenia des de la seva posició. Aquest imprevist modificà una vegada més la disposició i la tercera ona Martenot se situà finalment a l'esquerra de l'escena, juntament amb la primera. La idea inicial del triangle sonor es va haver de descartar, cosa que Messiaen hagué d'acceptar amb no poca resignació.

### 3.1.2. L'orquestració: el timbre com a element formal

Una primera anàlisi de la configuració instrumental de l'orquestra del *Saint François d'Assise*, des del punt de vista de l'ús de les diverses textures sonores, ens permet afirmar que el timbre, tal com ocorre en la tradició francesa des de Debussy, pot esdevenir un element formal més de l'obra. La importància i el paper del color en la música de Messiaen són majúsculs. Alguns dels compositors que van treballar a principis dels anys setanta amb Messiaen en la seva classe del Conservatori Superior Nacional de Música de París, com ara Gérard Grisey, Tristan Murail o Michaël Lévinas, desenvoluparen posteriorment tot un seguit d'eines per a la composició

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 369.

basades en l'anàlisi del timbre. Aquestes eines, entre les quals trobem l'anomenada «síntesi instrumental», els van permetre d'elaborar uns timbres i unes harmonies d'una gran complexitat i alhora d'una bellesa inoïda. Les sonoritats resultants dels processos formals a què els compositors del cercle de l'*Itinéraire* van sotmetre la matèria sonora eren absolutament noves, d'una originalitat i una força extraordinària. En altres treballs ja hem assenyalat la fita que en aquell moment suposà la recuperació de la dimensió harmònica del discurs musical, perduda en les obres que el corrent serial havia produït amb el seu excessiu determinisme.<sup>6</sup> La gramàtica compositiva dels espectralistes no només considerava el timbre com a model formal per a la composició, sinó que entenia el temps musical com a matèria que el compositor havia de modelar. No és, doncs, cap casualitat que l'espectralisme nasqués com a conseqüència d'una actitud concreta pel que fa al so, al color i al temps musical, qüestions sempre presents en l'ensenyament de Messiaen. Tal com assenyalava el compositor francès Fabien Levy, els principis compositius van evolucionar d'una percepció induïda per l'estructura i els seus dictats (cas del serialisme) cap a un seguit de processos temporals i de transformacions sonores deduïdes de la percepció.<sup>7</sup>

La naturalesa policroma dels acords, de l'harmonia i del so en general —el «so-color»—, per la qual Messiaen advocava de manera incondicional en les seves lliçons d'anàlisi i amb l'exemple tenaç de la seva música, fou sens dubte essencial en la gestació del corrent espectral. Amb tot, la tecnologia tingué un paper fonamental en el desenvolupament de l'espectralisme. Sense les anàlisis acústiques dels espectrograms el treball de Grisey i de Murail hauria estat certament més complicat. El protagonisme de la recerca científica, doncs, fou determinant pel que fa a l'evolució que aquesta actitud compositiva va experimentar al llarg dels anys vuitanta. La qüestió central del timbre va quedar llavors en un segon pla i el focus es va desplaçar aviat cap als estudis de percepció (la psicoacústica), la modulació de

---

<sup>6</sup> Vegeu MINGUET, Vicent. «Mythologie in Musicis: la alegoria sonora en el Anubis-Nout de Gérard Grisey». *Espacio Sonoro*, núm. 24, 2011, p. 3. Disponible en línia: <<http://roderic.uv.es/handle/10550/38938>> [23.03.2013].

<sup>7</sup> LEVY, Fabien. «Gérard Grisey, eine neue Grammatologie aus dem Phänomen des Klangs». Dins BEIRER, Ingrid (ed.). *20 Jahren Inventionen Berliner Festival Neuer Musik*. Berlin: Pfau Verlag, 2002, p. 121.

freqüències i el tractament del so en temps real mitjançant l'electrònica.<sup>8</sup> Messiaen mateix es va manifestar públicament a favor d'aquella direcció, i va reconèixer obertament el valor d'aquelles recerques:

Je soutiens beaucoup ce mouvement qui a pris nom *Itinéraire*... Il représente l'avenir... Sa tendance: ne s'inféoder à aucun de ces courants qui nous ont martyrisés et posé tant de problèmes à beaucoup de mes confrères. Vous savez qu'il y a eu le mouvement sériel qui disait: 'Hors de moi point de salut', puis il y a eu le mouvement aléatoire, les collages, les improvisations collectives... Ce sont des expériences qui ont été utiles [...] et les nouveaux jeunes musiciens ne veulent plus en être des esclaves [...]. Ils ne veulent plus de musique cérébrale, abstraite, rébarbative. Ce sont des gens qui ont l'amour de la musique, une sincérité, un cœur. Je crois que c'est là que tient le renouveau.<sup>9</sup>

Pel que fa al paper del timbre en l'obra de Messiaen, més endavant observarem que la recurrència temàtica del *Saint François d'Assise* presenta determinades associacions instrumentals. Messiaen privilegia aquestes associacions en la configuració de la textura dels corresponents temes i motius melòdics, i també una correspondència amb els registres —aguts, mitjos o greus— dels diversos efectius instrumentals. Les textures que Messiaen elabora van des del solo sense acompanyament fins a l'explosió de la massa sonora saturada: tot un ventall de possibilitats i combinacions extremament interessants. Convé destacar que l'economia d'ús d'un aparell tan complex no pot ser producte d'un qualsevol atzar, per tal com el més mínim desequilibri conduiria irremissiblement a la desestabilització dels fonaments d'un monument com aquest, de dimensions prodigioses. Sonoritat, afinació, ajust i precisió en els atacs, equilibri sonor i dinàmic en les diverses famílies orquestrals i en la barreja dels seus timbres, tot és essencial. És més, aquests aspectes presenten un repte majúscul per al compositor, però sobretot per al director i per als

---

<sup>8</sup> A finals dels anys vuitanta, aparegué una segona generació de compositors que farien de les recerques del primer espectralisme el seu punt de partida. Ens referim als finlandesos Kaija Saariaho i Magnus Linberg, al britànic Jonathan Harvey, a l'italià Fausto Romitelli, o fins i tot a l'espanyol José Manuel López López. En altres treballs hem aprofundit en l'impacte i l'herència que l'espectralisme ha deixat en la composició actual, una empremta inesborrable que possiblement mai s'hauria produït sense el magisteri i el llegat d'Olivier Messiaen. Vegeu MINGUET, Vicent. «Memoria y erosión. La herencia de la revolución espectral y su vigencia actual en la composición». Dins MARÍN LÓPEZ, Javier [et al.] (ed.). *Musicología global, musicología local*. Madrid: SEdeM, 2013, p. 283.

<sup>9</sup> MESSIAEN, Olivier. «Entretien avec Frantz Walter». Dins COHEN-LÉVINAS, Danielle (ed.). *25 ans de création musicale contemporaine. L'itinéraire en temps réel*. París: L'Harmattan, 1998, p. 128.

intèrprets. El treball d'orquestració del *Saint François d'Assise* respon en aquest sentit a càlculs ben meditats, fruit d'una banda de l'experiència i, de l'altra, de la intuïció perspicax d'un músic excepcional.

L'associació de determinats colors, textures o combinacions instrumentals amb esdeveniments concretes del programa narratiu de l'obra no és, tanmateix, una innovació exclusiva de Messiaen. En el *Pelléas et Mélisande* de Debussy ja observem mostres d'associacions privilegiades pel compositor en diversos moments de l'obra. Concretament, Debussy recorre a determinades textures instrumentals d'una manera gairebé preestablerta, fins al punt que el timbre esdevé sovint un element estructural més.<sup>10</sup> De fet, en l'obra de Debussy, el so esdevé un dels primers models de la forma. Debussy no és un descobridor en aquest sentit, per bé que amb les seves obres ofereix la carta de presentació per excel·lència d'una pràctica que, sota les mans d'altres compositors, havia estat emprada fins aleshores d'una manera intuïtiva i fins anecdòtica. En el cas concret de Wagner, per exemple, tot i que el discurs arriba de vegades a estar focalitzat sobre el paràmetre tímbric, el so mai no se situa en un primer pla des del punt de vista formal, a diferència del que s'esdevé en el cas de Debussy.

En l'obra de Wagner el timbre és més aviat un suport de l'extra-musical, del narratiu. La significació d'un ús com aquest rau en l'associació que els qui escolten poden establir entre el pla dramàtic o teatral, d'una banda, i el pla musical, de l'altra. En relació amb això, podem afirmar que les idees musicals de Wagner estan completament en funció de l'abstracció, de l'extra-musical que les governa d'una manera inexorable. El timbre en Wagner, a diferència del model que trobem en Debussy, no és altra cosa que un suport al servei del programa narratiu, un mitjà més per transmetre el simbolisme dels personatges. En definitiva: una eina que mai no podríem situar en el mateix pla que la resta de paràmetres sonors. De fet, la crítica de Nietzsche a Wagner incideix en aquest aspecte de manera punyent. La dissociació del

---

<sup>10</sup> A aquest respecte vegeu DEVOTO, Mark. «The Debussy sound: colour, texture, gesture». Dins TRESIZE, Simon (ed.). *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 179-198; CALVOCORESSI, Michel Dimitri. «Debussy and the Leitmotif». *The Musical Times*, núm. 66, 1925, p. 695-697; i CHANG, Chun-Hsien. *A Study of the Technique and Function of Orchestration in Selected Works of Claude Debussy*. Tesi doctoral. Universitat del Nord de Colorado, 2002.

timbre, una espècie d'abducció que el separa del seu valor purament musical i que tan sols busca l'afectació del receptor, és un dels motius que, aparentment, van conduir Nietzsche a rebutjar el model de Wagner. El motiu cal cercar-lo en l'abstracció de caràcter intel·lectual i les pretensions transcendents que hi emanen. D'aleshores ençà, Nietzsche defensaria el model de Georges Bizet, en què el so no seria portador de cap altre missatge que el de l'expressió pura i exclusivament musical.<sup>11</sup>

En el cas de Messiaen cal situar la qüestió en un terreny manifestament diferent. En primer lloc, convé recordar que es tracta d'un continuador de la modalitat que ja trobem en Debussy. Ara bé: la modalitat de Messiaen és una modalitat ampliada, que el compositor sistematitza i dota d'una coherència extrema amb l'elaboració del seu propi vocabulari harmònic i melòdic: els modes de transposicions limitades. En segon lloc, i tal com ja ho ha suggerit el compositor francès François Bernard Mâche, tampoc no hem d'oblidar que el paràmetre tímbric no és l'element primordial de la gramàtica compositiva de Messiaen,<sup>12</sup> per bé que la seva importància és no obstant això considerable. Aquesta qüestió ens sembla evident, com també ens ho sembla el fet que el mèrit més destacable de Messiaen rau sobretot en una exploració rítmica extremament original, i en l'ús incomparable en el context de la música occidental del cant dels ocells com a font d'inspiració melòdica. La recerca més reeixida de Messiaen, recordem-ho, resta dins el camp del ritme, un terreny que revoluciona per complet en comparació amb el treball dels seus contemporanis. Mâche, que fou alumne de Messiaen, també recorda que Messiaen va sistematitzar els seus procediments rítmics en un moment en què aquest aspecte musical estava encara lliurat a l'instint, o més aviat a la rutina. En aquest sentit, Mâche arriba fins al punt d'afirmar que el mèrit de Messiaen rau precisament a haver donat lloc a una

---

<sup>11</sup> Vegeu DUFOUR, Éric. *L'esthétique musicale de Nietzsche*. Villeneuve d'Ascq: Septentrion, 2005, p. 294-295.

<sup>12</sup> «Messiaen ne doit pas seulement à Debussy l'idée d'un système polymodal, il lui a aussi pris des leçons d'instrumentation, et a partagé son goût pour les divisions, les accents ou les touches isolées des vents, et les effets de cloches allant même jusqu'au gamelan balinaï. En ce qui concerne la rythmique de Debussy, son originalité tient au rôle des relations de durées inégales plus qu'à l'accentuation. Messiaen a pu s'en inspirer avant de trouver [...] sa conception arithmétique de durées pures». Vegeu MÂCHE, François-Bernard. *Un demi-siècle de musique et toujours contemporaine*. París: L'Harmattan, 2000, p. 49.

«renaissance du rythme dans la musique occidentale».<sup>13</sup> No és pas casual, per tant, que el ritme sigui un dels protagonistes indiscutibles —bé que no pas l'únic— de gairebé tots els volums del *Traité*. En últim lloc, i en relació amb el timbre, tampoc no podem ocultar la gran originalitat de l'orquestració que trobem en l'obra de Messiaen: el seu vocabulari harmònic i l'enorme importància amb què tracta les associacions visuals policromes, converteixen l'orquestració en un terreny força fructífer: l'«acord-color» de Messiaen és, en aquest sentit, una prefiguració d'allò a què més tard els compositors espectrals es referiran com a «harmonia-timbre».

Cal insistir que les combinacions instrumentals més inoïdes no són en aquest sentit estranyes en l'escriptura orquestral de Messiaen, ans al contrari. La tercera escena del *Saint François d'Assise* n'és un bon exemple.<sup>14</sup> Des de l'inici Messiaen ens confronta amb una atmosfera sonora governada pel clarinet contrabaix i per la melodia d'una ona Martenot en l'extrem greu. D'entrada sembla com si se'ns intentés transportar a l'ambient de la leproseria en què s'esdevé l'escena. Val a dir que, amb aquesta instrumentació, Messiaen ens submergeix de manera implícita dins les més obscures profunditats del gran abisme de patiment, de penitència i de mort que eren les leproseries.<sup>15</sup> També cal fer esment específic de la introducció orquestral de la quarta escena, amb què s'obre el segon acte de l'obra. La varietat formidable de combinacions instrumentals que hi escoltem és insòlita. Els temes de fra Bernat, fra Lleó i fra Elies apareixen un rere l'altre, juxtaposats, amb les intervencions de quasi totes les famílies instrumentals. Els temes musicals donen lloc a un discurs que només s'interromp com a conseqüència de la irrupció del cant dels ocells, que serveix alhora per articular els temes. Hi escoltem els ocells amb què el compositor associa cadascun

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 50. Per bé que l'asseveració de Mâche ens sembla un punt agosarada, no negarem el fet que el treball rítmic de Messiaen va suposar tot un revulsiu per als joves compositors de la seva època, que veien en aquell llenguatge un exemple de modernitat musical.

<sup>14</sup> També cal fer un esment especial de l'originalitat en la instrumentació de motius que palesa la setena escena, i de la lliçó d'orquestració que trobem a la sisena, en què Messiaen presenta al món el seu episodi d'ocells probablement més reeixit.

<sup>15</sup> D'una manera semblant, en l'inici de *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, escoltem una intervenció del contrafagot que enllaça amb els flautins. Aquesta instrumentació ens remet inevitablement a les paraules del Salm 130, 1-2, que Messiaen cita en la partitura: «Des profondeurs de l'abîme, je crie vers toi, Seigneur...». Messiaen fins i tot es refereix a aquesta intervenció amb nom propi: «cri de l'abîme»; i afegeix: «L'Église applique ce Psaume aux âmes du Purgatoire, qui espèrent le Paradis —et à tous ceux (vivants et morts) qui attendent la Résurrection». Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Et exspecto resurrectionem mortuorum*. París: Leduc, 1966, p. i.

dels frares: el filemó de Nova Caledònia (*philémon*); el colom de Nova Caledònia (*notou*, «duculah goliat»); i la boscarla de canyar (*rousserolle effarvate*). En el decurs de l'obra, observarem que els temes dels frares conserven gairebé intactes les característiques pel que fa l'aspecte tímbric, rítmic, melòdic i fins i tot al registre. En el cas concret de la quarta escena, el conjunt avança impassible, sense cap rastre en absolut de desenvolupament temàtic, de derivació o de variació motíviques. D'una extensió brevíssima, els silencis que separen els temes són l'única articulació d'un discurs en què el paràmetre tímbric es presenta en estreta relació amb el temàtic. La forma és, doncs, el resultat d'aquesta successió de temes: un immens mosaic de colors que es juxtaposen i se superposen. Al capdavant, des del punt de vista de la paleta instrumental, el segon acte es pot entendre a grans trets com una expansió tímbrica del primer. Destaca, així mateix, l'explosió colossal de joia que hi ha en el gran concert d'ocells de la sisena escena, en què les combinacions instrumentals atenyen el seu punt àlgid pel que fa a la diversitat i a la varietat tímbrica.<sup>16</sup>

### 3.1.3. Precedents en l'obra de Messiaen

La multiplicitat de textures i combinacions de colors instrumentals que hi ha en el *Saint François d'Assise* no són una aportació nova en el context de l'obra de Messiaen. N'és un exemple clar la identificació amb el cant de l'alosa del grup de percussió de tipus gamelan —format per les percussions de làmines—, que ja apareix en *Couleurs de la Cité Céleste* (1963),<sup>17</sup> en què Messiaen emprà el mateix grup instrumental amb la funció homorítmica del cant d'ocell. Des del punt de vista del pla estructural, el protagonisme de la percussió de làmines en el *Saint François d'Assise* és indiscutible. En l'òpera destaca l'ús que en fa Messiaen dins les obertures instrumentals —breus, però d'una gran intensitat rítmica— de les escenes primera i sisena, en què escoltem els motius d'ocell repetits de manera incessant. Amb aquests passatges, Messiaen ret

<sup>16</sup> L'equivalent musical d'aquest clímax en el primer acte correspon a la dansa d'alegria del leprós, interpretada per l'orquestra en la sisena secció de la tercera escena.

<sup>17</sup> MESSIAEN, Olivier. *Couleurs de la Cité Céleste*. París: Leduc, 1966.



un homenatge personal al teatre balinès, en què «les spectacles sont toujours introduits par le jeu des métallophones».<sup>18</sup>

D'altra banda, cal destacar el fet que l'associació d'una combinació instrumental específica amb un determinat esdeveniment del programa narratiu interior esdevé un procediment comú en l'obra. La combinació del vent-fusta amb la percussió de làmines n'és un bon exemple. La sonoritat que resulta d'aquesta hibridació és el fruit d'una concurrència que té lloc devers el final de la primera escena. En la secció inicial Messiaen ens presenta el cant d'una alosa comuna amb la textura homorítmica de la percussió de làmines. En el curs dels esdeveniments aquest cant alterna amb una altra melodia d'ocell —interpretada per la secció de vent-fusta— que representaria una segona variant del mateix ocell: una altra alosa. L'alternança d'aquestes dues variants del cant de l'alosa, associat d'una banda a les percussions de tipus gamelan i, de l'altra, a la secció de vent-fusta, concorren en l'esmentada combinació híbrida devers el final de l'escena, en què tots dos grups interpreten alhora el respectiu motiu de l'alosa. Ara bé: el més sorprenent és que aquesta primera hibridació es transformarà en una unitat tímbrica d'ordre estructural, ja que Messiaen la conservarà al llarg de l'obra i la tornarà a emprar en diverses ocasions.

Els comentaris instrumentals també fan un paper destacat en el pla de l'orquestració. En trobem una mostra devers el final de la tercera escena, quan Francesc besa el leprós. El *pp* orquestral que comenta l'acció del protagonista —les quartes descendents— recorda la configuració tímbrica dels temes que Messiaen relaciona tradicionalment amb el tòpic narratiu de l'amor. El tema de l'amor apareix en obres com els *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), per a piano; les *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (1969), per a orgue; o la *Turangalîla-Symphonie* (1946-1949), per a piano, ones Martenot i gran orquestra. En la *Turangalîla*, el tema de l'amor místic sempre apareix instrumentat en les cordes amb sordina i les ones Martenot. La presentació del tema en qüestió en el *Saint François d'Assise* dins un *tempo* molt lent sembla reflectir un recurs típic de la gramàtica compositiva de

---

<sup>18</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 375. Els primers contactes de Messiaen amb el gamelan balinès es remunten a l'any 1931, en què tingué lloc a París l'exposició colonial internacional. Per a un estudi comparat de la influència del gamelan balinès en l'obra de Messiaen vegeu PUSPITA, Amelia. *The Influence of Balinese Gamelan on the Music of Olivier Messiaen*. Tesi Doctoral. Universitat de Cincinnati, 2008.

Messiaen, que hi associa aquesta textura tan suau. Els intervals de quarta —tant en l'àmbit harmònic com en el melòdic— apareixen ara i adés en l'òpera. En la segona escena, en què Francesc demana a Déu que li permeti d'estimar un lepros —«rends-moi capable de l'aimer» (II.30)—, escoltem dues quartes descendents (do - sol - re) que coincideixen amb l'última paraula del protagonista. Així mateix, les successives referències explícites a la creu, com ara les que Francesc fa en la tercera secció de la tercera escena —«Comment comprendre la Croix» (III.34)— o en la sisena secció de la sisena escena, després de la prèdica als ocells —«je ferai sur vous la bénédiction, le signe de la Croix» (VI.127)—, estan totes acompanyades per un acord de quartes superposades (mi - la - re - sol - do).

L'ús solista de les ones Martenot tampoc no és una novetat en l'obra de Messiaen.<sup>19</sup> En les *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* (1943-44),<sup>20</sup> per a piano i ona Martenot solistes, celesta, vibràfon, cor femení, i orquestra de cordes, ja trobem fins i tot un ús semblant del registre agut de l'ona Martenot amb un *vibrato* característic, dotat d'una gran força expressiva que Messiaen sap emprar expressament quan convé. Una cosa semblant ocorre també en el *Chant d'amour*, segon moviment de la *Turangalila-Symphonie* (1946-48),<sup>21</sup> en què l'ona Martenot interpreta diversos passatges solistes d'un protagonisme indiscutible. Destaca també la semblança considerable, quant a les característiques expressives i intervàliques, que hi ha entre la melodia que l'àngel toca en la cinquena escena del *Saint François d'Assise*, d'una

---

<sup>19</sup> Instrument electrònic de teclat inventat el 1928 per Maurice Martenot. Consisteix en un oscil·lador electrònic monòdic que també pot arribar a fer l'efecte de *glissando* o *vibrato*. A propòsit d'aquest instrument Messiaen ens diu que «j'ai un grand amour pour les ondes Martenot qui permettent de créer des timbres nouveaux et de nouvelles attaques presque à volonté. [...] Le 'timbre onde' ressemble à la voix humaine, au saxophone et au cor de chasse. L'intérêt de l'onde Martenot est précisément de pouvoir créer des milliers de timbres. En variant le nombre des petits commutateurs électriques situés à gauche de l'instrument, on change le timbre, on en invente de nouveaux». Vegeu SAMUEL, *Op. cit.*, p. 87-88. En efecte, es tracta d'un instrument que Messiaen s'estima en bona mesura: el 1937 escriu una peça titulada *Fête des belles eaux*, per a una formació de sextet d'ones Martenot. Es tracta d'una formació creada per Jeanne Loriod (1928-2001), la germana d'Yvonne Loriod, que fa diverses comandes expressament per a la formació i fins i tot escriu un tractat en tres volums sobre la tècnica de l'instrument. Vegeu LORIOD, Jeanne. *Technique de l'onde électronique type martenot*. París: Leduc, 1987. 3 v. Messiaen inclou les ones Martenot en obres com les *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine*, la *Turangalila-Symphonie* i en el *Saint-François d'Assise*. Compositors francesos del corrent espectral com Tristan Murail i Roger Tessier també l'han emprat en algunes de les seves peces.

<sup>20</sup> MESSIAEN, Olivier. *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine*. París: Durand, 1952.

<sup>21</sup> MESSIAEN, Olivier. *Turangalila-Symphonie*. París: Durand, 1953.

banda, i de l'altra la melodia solista que l'ona Martenot interpreta en el sisè moviment de la *Turangalila-Symphonie*, titulat *Jardin du sommeil d'amour*.

En un altre ordre de funcions, un dels trets destacables del pensament orquestral de Messiaen és la disposició dels diversos grups instrumentals. En obres com els *Sept Haïkai* (1962),<sup>22</sup> per a piano solista i orquestra de cambra, Messiaen disposa els instruments sobre l'escena segons un criteri que podríem atribuir a les relacions tímbriques, ja que la disposició física dels instruments que proposa palesa unes associacions que finalment demostren ser d'ordre estructural. Ara bé: si hi ha alguna obra que avanci la suma de forces que el *Saint François* posa en joc, tal com ja hem esmentat més amunt, aquesta seria *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1965-1969),<sup>23</sup> per a cor mixt, set solistes instrumentals i gran orquestra simfònica. En l'orquestració d'aquesta peça, a més de l'ús magistral de les combinacions tímbriques més originals, Messiaen mostra un gran efectiu de percussions. Un total de sis intèrprets són necessaris per fer-se càrrec de tot l'efectiu instrumental de percussió de l'obra. Aquest efectiu voluminós tan sols serà superat alguns anys després per les grans exigències instrumentals a què Messiaen es lliura en l'orquestració del *Saint François d'Assise*. Alain Michel ha atribuït l'exuberància sonora de *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* a una traducció musical de la bellesa, de la glòria de Déu, que segons ell «s'accompagne d'une sympathie nouvelle avec la nature».<sup>24</sup> En efecte, Messiaen sembla reflectir la bellesa de l'obra del creador, la seva exuberància, per mitjà d'un aparell instrumental i vocal d'unes possibilitats gairebé inexhauribles. En l'opinió de Messiaen, la riquesa de l'orquestració del *Saint François d'Assise* no reflecteix altra cosa que la riquesa interior de Francesc. El protagonista de l'obra era en efecte un home extremament pobre des del punt de vista material. En canvi, Messiaen ens recorda que Francesc «était riche du soleil, des fleurs, des arbres, des oiseaux [...], de tout ce qui l'entourait».<sup>25</sup>

<sup>22</sup> MESSIAEN, Olivier. *Sept Haïkai*. París: Leduc, 1966, p. v.

<sup>23</sup> MESSIAEN, Olivier. *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*. París: Leduc, 1972. 2 v.

<sup>24</sup> MICHEL, Alain. «La Transfiguration et la beauté : d'Olivier Messiaen à Urs von Balthasar». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, núm. IV-1, 1974, p. 497.

<sup>25</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 358.

## 3.2. L'aparell vocal

En referència amb l'aparell vocal del *Saint François d'Assise* tractarem el dispositiu vocal, d'una banda, i l'escriptura vocal, de l'altra. Per dispositiu vocal entenem els efectius vocals que Messiaen fa servir en l'obra: des del cor fins a les veus solistes. L'escriptura vocal ens sembla, així mateix, digna d'atenció, ja que mostra una particular manera d'entendre el fet compositiu quan aquest està directament relacionat amb la veu. En darrer terme, ens sembla també important subratllar l'especial associació que Messiaen estableix entre els solistes i els cants d'ocell. Les veus dels protagonistes de l'obra estan associades a diversos cants d'ocell que els acompanyen a través de les vuit escenes. Per tant, aprofitarem també aquest apartat per analitzar quins ocells associa Messiaen amb els seus personatges.

### 3.2.1. El dispositiu vocal

La massa coral del *Saint François d'Assise* és sorprenent. El compositor va exigir un total de 150 coristes per a l'estrena de l'obra. Dissortadament, no els va poder obtenir i va haver d'acontentar-se amb un total de cent. Tot i així, pel que fa al volum i la qualitat sonora d'aquest efectiu, el resultat de l'estrena fou excel·lent.<sup>26</sup>

El pla original de Messiaen és el d'un cor de 150 membres, dividits en deu grups de 15 coristes cadascun: dos grups de sopranos, un de mezzo-sopranos, dos grups de contralts, dos més de tenors, un de barítons i dos grups de baixos. Aquest cor, d'unes dimensions completament inusuals, no juga un paper de primer rang en l'obra, per bé que les seves intervencions en les escenes segona, setena o vuitena siguin destacades. Els coristes de Messiaen fan en aquesta obra el paper de frares: es tracta dels primers franciscans que s'uniren a Francesc en el seu orde de fraimenors. Messiaen també identifica el cor amb la veu de Déu, i és en aquest sentit que han de ser enteses sobretot les intervencions que el cor fa en la setena escena: «C'est moi, je suis l'Alpha et l'Oméga [...]» (VII. 135). De la mateixa manera que Francesc resta absent en la

---

<sup>26</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 369.

quarta escena, el cor tampoc no intervé en la quarta ni el la sisena. En la primera, la seva intervenció es limita a l'epíleg, amb un coral final: «Celui qui veut marcher sur mes pas [...]» (I.16); i una cosa semblant ocorre en la tercera, en què la intervenció és fins i tot més breu: «À ceux qui ont aimé : tout est pardonné !» (III.64). En la cinquena escena només l'escoltem de fons, com a testimoni de la música de l'àngel, però no el veiem. Això ens deixa només amb les intervencions de les escenes segona,<sup>27</sup> setena i vuitena, en què la seva presència real sobre l'escenari justifica unes exigències materials d'abast desmesurat. Segons el compositor, aquest cor és un efectiu com el del *Boris Godunov*, el del teatre Nò japonès o el teatre grec antic: «Un chœur qui joue le rôle du commentateur et qui, comme une sorte de voix divine, intervient constamment».<sup>28</sup> Aquestes intervencions, en canvi, no són tan «constants» com ens assegura Messiaen. És potser per aquesta causa —i per altres raons, com ara les pecuniàries— que les expectatives inicials del compositor es van veure rebaixades en l'estrena de l'obra. D'altra banda, la referència als cors del *Boris Godunov* de Mussorgski o del *Lélio* de Berlioz mostra fins a quin punt Messiaen connecta amb la tradició de la música russa i francesa pel que fa a l'efectiu vocal. Ara bé, no trobarem cap ària, cap conjunt vocal —ni duets, ni trios, ni quartets, en el sentit tradicional— en l'estil de Berlioz o de Mussorgski, de la mateixa manera que no hi ha interludis entre els actes o obertures instrumentals en el sentit tradicional, tal com és costum en les òperes. Ens sembla evident el fet que el model operístic de Messiaen marca una distància insalvable amb tot allò que el precedeix i el segueix.

Pel que fa a les veus solistes, els papers corresponen als personatges principals de l'obra. Les de Francesc i fra Lleó mostren una tessitura de baríton. Tenen un àmbit si fa no fa semblant. La de Francesc, però, és un semitò més àmplia en l'agut i en el greu. Vegeu els exemples 3.1 i 3.2.

---

<sup>27</sup> En la segona escena, després de les quatre estrofes del CC que Francesc recita, Messiaen indica que «les frères se lèvent et chantent le *Sanctus* avec des grandes oppositions entre les pianissimos et les fortissimos [...] qui peuvent rappeler le chœur des ombres et des spectres dans le *Lélio* de Berlioz». Vegeu *ibid.*, p. 376. La semblança entre el cor de la segona escena i el cor d'ombres i espectres del *Lélio* de Berlioz és reveladora.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 374.

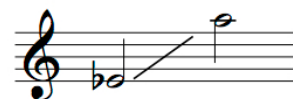


Exemple 3.1: Tessitura de Francesc (baríton)



Exemple 3.2: Tessitura de fra Lleó (baríton)

La veu de l'àngel correspon a una tessitura de veu de soprano. Per a aquest personatge Messiaen vol una veu blanca, una veu extremament pura. Com que un infant no podria dur a terme el paper protagonista assignat a l'àngel, el compositor no veu cap inconvenient en fer servir una veu de soprano lírica com la de Christiane Eda-Pierre, que fou l'encarregada de cantar el paper en l'estrena. Ara bé: Messiaen subratlla que ha de ser «une voix mozartienne, proche de la voix de Pamina dans *La Flûte enchantée*».<sup>29</sup> Vegeu l'exemple 3.3.



Exemple 3.3.: Tessitura de l'àngel (soprano)

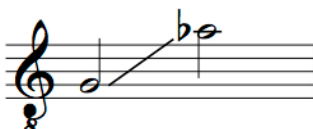
Tant el leprós com fra Masseu i fra Elies són tenors. Les tessitures de fra Masseu i del leprós són quasi idèntiques. La de fra Masseu és una tercera més àmplia en el registre greu. Tots tres tenen un sostre considerablement agut (la<sup>b</sup> - la) que exigeix una bona potència en la projecció, i també un control extrem de l'afinació. Vegeu els exemples 3.4, 3.5, i 3.6.

---

<sup>29</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 381.



Exemple 3.4: Tessitura de fra Masseu (tenor)

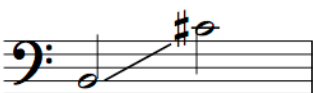


Exemple 3.5: Tessitura de fra Elies (tenor)



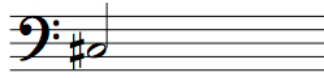
Exemple 3.6: Tessitura del leprós (tenor)

Per últim, les veus de fra Bernat, fra Rufí i fra Silvestre corresponen totes a la tessitura de baix. Tal com indicàvem en el segon capítol, els papers de fra Rufí i fra Silvestre són episòdics i es limiten a la salmòdia de les escenes segona i vuitena. És per això que la seva tessitura es limita a una única nota (do#). De fet, en la partitura Messiaen indica que qualsevol cantaire del cor amb tessitura de baix pot fer el seu paper sense que això impliqui cap dificultat afegida, ja que el protagonisme escènic d'aquests personatges tampoc no és destacable.<sup>30</sup> Vegeu els exemples 3.7 i 3.8.



Exemple 3.7: Tessitura de fra Bernat (baix)

<sup>30</sup> Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Saint François d'Assise. Acte I, 2<sup>e</sup> Tableau: Les Laudes*. París: Leduc, 1991, p. iii.



Exemple 3.8: Tessitura de fra Ruff (baix) i fra Silvestre (baix)

Tot i la presència vocal constant dels protagonistes, no deixa de ser digne d'esment el fet que el pes musical de l'obra no recaigui, com en el cas de les òperes tradicionals, en els papers vocals. El paper de l'orquestra seria en aquest sentit d'una importància manifesta si el comparàvem amb el paper que tradicionalment aconsegueix l'aparell orquestral en les òperes. En el *Saint François d'Assise* les intervencions instrumentals de vegades arriben a desplaçar a les vocals pel que fa al seu relleu musical, cosa que ocorre tan sols en rares ocasions en aquest tipus d'obres i, en qualsevol cas, sense el grau d'intensitat i constància que trobem en l'òpera de Messiaen. No ens referim tan sols al cant dels ocells i als seus inacabables i repetits comentaris, que articulen i acoten la immensa majoria de les intervencions vocals, sinó també al fet que Messiaen no palesa una voluntat per mostrar les qualitats vocals més destacades de cada tipus de veu. Aquesta peculiaritat de l'escriptura vocal ens porta directament al següent punt de la nostra anàlisi de l'aparell vocal.

### 3.2.2. L'escriptura vocal

Com dèiem més amunt, no hi ha en aquesta obra una exploració vocal virtuosa, un recull d'efectes o ornamentacions de tipus *coloratura*, ni tan sols una escriptura vocal que reflecteixi les principals capacitats tècniques de la veu. En el *Saint François d'Assise*, Messiaen fa servir una escriptura vocal expressiva, però mancada de tota afectació lleugera. La línia vocal de Messiaen s'apropa d'una manera extrema al model prosòdic de l'entonació parlada, a la declamació en què preval la pronunciació clara del text per sobre dels adornaments vocals.<sup>31</sup> El model d'una escriptura vocal com

<sup>31</sup> Vegeu MARTI, Jean-Christophe. «J'ai subi et suivi une inspiration». Rencontre avec Olivier Messiaen». *L'Avant Scène de l'Opéra*, núm. 223, 2004, p. 56.



aquesta el trobem en les obres de Modest Mussorgski, com ara el cicle de cançons d'infants *L'habitació dels infants* —«Детская»—, per a cant i piano, que el compositor rus escrigué entre el 1868 i el 1872, o en els cors del *Boris Godunov* a què sovint es refereix Messiaen. Aquesta influència es palesa sobretot en la quarta escena del *Saint François d'Assise*. No hi ha un sol rastre de virtuosisme, cap extravagància o sensualitat, ni una sola demostració de proesa tècnica. Tot està al servei del text, com en l'antiguitat; al servei del missatge diví que les paraules transmeten. A grans trets, podem afirmar que l'escriptura vocal de Messiaen en aquesta obra tendeix a evitar els extrems. Si deixem de banda intervencions com les del leprós, fruit dels turments a què el seu estat físic i espiritual el sotmet, observarem que la resta de personatges rara vegada experimenten el mateix tractament vocal. El discurs general tendeix a la recitació sil·làbica, molt més propera del cant gregorià que no pas del discurs parlat. No oblidem tampoc que, amb l'excepció de la veu de l'àngel, la resta dels protagonistes són veus masculines.

En un altre ordre de coses, val la pena també de fixar la nostra atenció en un tòpic com l'amor, tan present en l'obra de Messiaen com a fil narratiu. L'amor que trobem en el *Saint François d'Assise* no és el motor de les accions humanes. L'amor que hi ha aquí és l'amor de Déu, l'amor de la seva creació. Un amor expressat a través de les criatures. La varietat i multiplicat d'aquestes és gairebé infinita. Les dimensions de l'orquestra semblen no fer altra cosa que reflectir la riquesa i la infinitud de la creació divina, en totes les formes possibles en què es manifesta. Això afegeix una dificultat a l'aparell vocal: els cantants es veuen constantment assetjats per uns volums instrumentals a què no estan en absolut avesats. Tot i aquest inconvenient, l'escriptura de Messiaen reïx a fer entendre perfectament unes línies vocals d'una gran austeritat expressiva. Els matisos dinàmics estan acuradament treballats en la partitura. La funció del director implica garantir un ajust òptim entre l'aparell vocal i l'aparell orquestral, perquè en cap moment aquest darrer pugui impedir la correcta audició de les línies vocals.

Pel que fa al paper del protagonista, sant Francesc, cal afegir que les seves dimensions el converteixen en un dels més difícils del repertori operístic per a la veu de baríton. No hem de buscar les raons en la intensitat de les seves intervencions, o

en la gran amplitud de registre que de vegades el condueix fins a l'agut, sinó en l'extensió i la continuïtat que presenta. Es tracta d'un dels papers més llargs del repertori operístic: un paper que rivalitza en termes de proporció amb el paper del sabater Hans Sachs, dels *Mestres cantaires* de Wagner.

### 3.2.3. Les associacions entre els personatges i els ocells

Messiaen no oculta el fet que cada personatge de l'obra està íntimament relacionat amb un ocell. Al contrari, en dóna fe: «Dans mon opéra, chaque personnage est caractérisé par une thématique particulière et par un chant d'oiseau».<sup>32</sup> El baix canadenc Robert Grenier, que cantà el paper de fra Bernat en l'estrena de l'obra, recorda que Messiaen li va explicar per què havia escollit el filemó de Nova Caledònia com a acompanyant de fra Bernat. Grenier ens diu que, en el primer assaig que els solistes vocals feien amb el compositor abans de l'estrena de l'obra, Messiaen li confessà que aquest ocell era la font de tot el material temàtic que fra Bernat cantava.<sup>33</sup> Sigui com sigui, el fet és que el cant dels ocells embolcalla en tot moment les intervencions dels personatges. El tallarol de casquet (*fauvette à tête noire*), anomenat *capinera* a la regió d'Assís, acompanya sant Francesc al llarg de l'obra. No és, tanmateix, l'únic ocell que segueix al nostre protagonista, per bé que Messiaen

<sup>32</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 366.

<sup>33</sup> Vegeu GRENIER, Robert. «Recollections on singing Messiaen's *Saint François d'Assise*». *The Opera Quarterly*, núm. 18-1, 2002, p. 58-65. L'afirmació de Grenier ens sembla com a mínim controvertida. La distància que separa en el temps, d'una banda, la publicació d'aquest paper, i de l'altra, el moment en què l'afirmació de Messiaen suposadament tingué lloc, és de l'ordre d'una vintena d'anys. En aquest sentit, podríem interpretar l'asseveració de Grenier com a mera paràfrasi. Grenier ens ofereix un material testimonial fruit del record i, per tant, sotmès amb tota probabilitat a deformacions involuntàries. No som del parer que el material temàtic de fra Bernat tingui el seu origen en el cant del filemó, més enllà d'interval·ls molt puntuals que fins i tot una orella ben entrenada no percep amb claredat a causa de la velocitat amb què apareixen en el cant d'aquest ocell tal com Messiaen el presenta en l'obra. Tot això ens porta a pensar que o bé l'afirmació és errònia, i aquestes paraules s'han d'interpretar de manera figurada, o bé Messiaen exagerava en el moment en què ho comentà amb Grenier, potser amb la intenció que aquest parés més atenció a l'ocell que acompanyava el seu personatge. En definitiva, Grenier no fa altra cosa que relatar els seus records d'un assaig, tal com insinuen les línies que segueixen a l'anterior afirmació: «I recall how enthusiastically he related to me his trip to the island and how, after the exceptionally long plane ride, he and his wife felt rejuvenated upon landing and experiencing its tropical beauty». (La cursiva és nostra). *Ibid.*, p. 59.

l'associa sovint i especialment a l'alegria de Francesc.<sup>34</sup> El cant del xoriguer comú apareixerà també en moments claus per a advertir Francesc de l'arribada de l'àngel. Aquest, al seu torn, està acompanyat pel cant del tallarol de pit groc de l'illa dels Pins, la *gerygone*, un ocell d'un cant extraordinari que segons Messiaen fa el *staccato* «exactement comme un piccolo».<sup>35</sup> Messiaen assigna el cant d'aquesta subespècie de tallarol als flautins, alternant amb el *glockenspiel* i el xilòfon. El seu cant és incisiu, incansable, repetitiu i consistent, totalment aliè al transcurs del temps. El company de fra Bernat, tal com hem dit abans, és el filemó de Nova Caledònia, interpretat en l'obra per la secció de vent-fusta, amb uns dissenys melòdics descendents i repetitius. El de fra Elies és el *notou*, també conegut com a *ducula goliath*, un colom de Nova Caledònia d'una longitud de prop de 50 centímetres i prop d'un quilogram de pes (es tracta d'un dels coloms més grans). El cant del *notou* és presentat pel vent-fusta i la percussió de làmines. De caràcter esvalotat, les seves intervencions són insistents i el seu cant força apressat: com el tarannà de fra Elies que Messiaen retrata en l'obra. A més del *notou*, fra Elies també apareix acompanyat pels grinyols bruscos de la boscarla de canyar (*rousserolle effarvate*).<sup>36</sup>

Ara bé: els ocells no estan associats als personatges com a únic recurs expressiu. Messiaen els associa també a diversos estats dramàtics i els fa servir, per exemple, per a expressar l'alegria del seu protagonista. En el cant insistent de l'alosa comuna, un cant que podem escoltar interpretat pel trio de percussions de làmines i pel grup de vent-fusta, hi ha un deliri insistent d'alegria. El *Saint François d'Assise* no és, tanmateix, la primera peça en què Messiaen fa aquesta associació. En la *Messe de Pentecôte*, per a orgue, trobem nombroses intervencions melòdiques d'estil ocell atribuïdes a l'alosa. Aquestes línies melòdiques pretenen simbolitzar l'al·leluia, la joia de l'ànima que busca a Déu en el més enllà, tot dins un context força diferent del que hi ha en el

---

<sup>34</sup> «Messagère de la joie du 'Cantique des créatures', elle a déjà tout expliqué de ce que Saint François veut nous dire ! [...]. Ma Fauvette à tête noire est bien le symbole de l'Ombrie, d'Assise et de Saint François !». Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 5b. Paris: Leduc, 2000, p. 590-592.

<sup>35</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 366.

<sup>36</sup> Messiaen dedica el seu quart llibre del *Catalogue d'oiseaux* al cant de la boscarla de canyar (*rousserolle effarvate*). Es tracta de la setena de les peces d'aquest immens cicle per a piano sol dels anys cinquanta. Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Catalogue d'oiseaux. Livre IV : La Rousserolle effarvate*. Paris: Leduc, 1964.

*Saint François d'Assise*. Sobta, per tant, que Messiaen empri aquest cant després de la mort de Francesc. Observem les raons que hi dona en relació amb aquest fet:

C'est ainsi qu'après que Saint François d'Assise eût expliqué à Frère Léon dans le premier tableau de mon opéra, où se trouvait 'la joie parfaite', on peut entendre 2 alouettes, aux xylos et aux bois. De même qu'au huitième tableau, on peut entendre —après la mort de François— des Alouettes délirant de joie, soutenues par des accords très colorés, illustrant les strophes de la Résurrection.<sup>37</sup>

Aquesta és tan sols una de les mostres de què més endavant ens ocuparem en el quart capítol, quan abordem la qüestió dels significats dins l'obra. Messiaen no deixa lloc a equívocs. Les seves declaracions no fan sinó confirmar el paper actiu de les associacions i els significats, fins i tot en la música dels ocells, que confirmen insistentment en el pla del programa narratiu exterior tot allò que s'esdevé en el pla del programa narratiu interior.

### 3.3. Una relació de temes i motius musicals

Sabem que Messiaen dissenya l'estructura narrativa de les diverses escenes de l'obra de manera que, en cadascuna d'elles, Francesc assoleix un estadi més alt en el seu camí devers la santedat i la gràcia. Tal com indicàvem en l'inici d'aquest treball, un dels nostres objectius és demostrar que aquest progrés espiritual, un ascens continu que governa el programa narratiu interior, s'escenifica també en el pla musical i afecta l'articulació formal no només pel que fa a les relacions que les expressions musicals estableixen, sinó també al pla de la macroestructura, i en definitiva del programa narratiu exterior. A mesura que analitzem els diversos aspectes de l'obra amb més profunditat comprovarem que l'aparell musical no és altra cosa que un suport de l'aparell literari, una màquina extraordinària de significacions que acompanya i amplifica tothora el programa narratiu interior a què l'aparell textual dona vida. El

---

<sup>37</sup> MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol 5b. París: Leduc, 2000, p. 586.

lector es preguntarà quines eines fa servir Messiaen per bastir musicalment el relat. La resposta és força senzilla: la trobem en els diferents temes i motius associats als personatges, i també en les múltiples situacions narratives i musicals amb què el relat ens confronta.

Analitzem-ho, però, de més a prop i amb més detall. En l'obra trobem dos tipus de motius musicals característics, que Messiaen emprà en repetides ocasions d'una manera recurrent. D'una banda, hi ha els motius musicals associats al protagonista, sant Francesc. Són motius que es desenvolupen morfològicament —ritme, harmonia, timbre, disseny melòdic, registre, etc.— a mesura que Francesc ateny estadis progressius més avançats en la seva anàlisi espiritual. La morfologia d'aquests motius experimenta canvis substancials. No són canvis extrems, perquè quasi sempre podem reconèixer els temes quan apareixen, però sí que mostren de manera explícita la mobilitat que els caracteritza.<sup>38</sup> D'altra banda, al costat d'aquests motius «mòbils» hi ha tota un seguit de motius fixos, estàtics, relacionats amb els corresponents personatges i també amb alguns dels eixos narratius que analitzàvem en l'anterior capítol.

Arribats en aquest punt, ens hem d'interrogar necessàriament sobre la possibilitat de parlar de *Leitmotive*, més que no pas de temes —en el sentit tradicional que aquests elements han tingut en la història musical occidental anterior a l'obra de Richard Wagner. En primer lloc, la qüestió ens porta a subratllar el fet que, d'entrada, Messiaen fa servir els seus temes d'una manera força diferent de com ho feia Wagner. És cert que la tècnica wagneriana del *Leitmotiv* aportà una nova expressivitat al discurs musical romàntic, progressivament més aïllat del domini absolut de l'harmonia tonal del classicisme i del primer romanticisme, i també més i més distanciat de la seva jerarquia de relacions harmòniques, melòdiques i, en definitiva, formals. Així mateix, ens sembla important remarcar que és precisament gràcies a la imbricació dels diversos motius conductors que el discurs musical de Wagner contribuïa en bona mesura a nodrir i reforçar el substrat dramàtic, d'una banda, i de l'altra l'associació dels personatges d'una manera clara i fins a cert punt identificable

---

<sup>38</sup> Ens referim a una mobilitat en l'àmbit harmònic (per les diverses transposicions en què apareixen), melòdic (per la progressiva ampliació dels intervals inicials que el formen) i rítmic (pel desballestament, l'augmentació, la disminució i la fragmentació a què és sotmès el seu teixit rítmic).

amb el seu destí. En el cas de Wagner, tot això era el resultat de les modificacions que experimentava cada motiu com a conseqüència del seu contacte amb la resta. Aquestes modificacions contribuïen en definitiva a l'enriquiment de l'acció dramàtica. Tanmateix, la complexitat de les relacions que s'arribaven a establir entre els diversos *Leitmotive* obligava sovint Wagner a recórrer als *intermezzi* —un conjunt d'espais musicals dilatats que funcionen com a motors melòdics i rítmics en la seva obra—, i també als *ritornelli*, per emplenar algunes seccions amb petites cèl·lules melòdiques o rítmiques que agrupava o juxtaposava.<sup>39</sup> Aquest procés, generalment additiu o sostractiu, permetia la posada en marxa d'un motor musical que, a més de descriure musicalment les diverses situacions que els personatges afrontaven, s'erigia en una perfecta i completa guia narrativa de l'acció escènica. El resultat és força conegut: l'abstracció musical del motiu com a símbol específic, carregat de significació. Aquesta tècnica permeté a Wagner de bastir un substrat musical en què refugiar i codificar el sagrat, l'esotèric o el profà, amb una clau de lectura que parlava sobretot als iniciats. És d'aquesta manera com Wagner va bastir els seus *topoi* musicals, els llocs comuns i els gestos musicals més característics i freqüents al llarg de la seva obra.<sup>40</sup> En segon lloc, car subratllar que es tracta de gestos que es poden interpretar sempre segons els contextos en què apareixen i interactuen. Pensem, per exemple, que quan Wagner associa un determinat motiu a un personatge, sovint ocorre que el motiu defineix d'alguna manera el seu portador: ja sigui per qualificar-lo expressant musicalment el seu caràcter o els seus trets físics o psicològics més evidents; o bé per informar-nos de la seva funció donant una marca identificadora a cadascuna de les seves accions des del punt de vista del significat del mite amb què hom les associa. És d'aquesta manera, aparentment senzilla i lògica, com l'estructura del mite que Wagner fa servir en moltes de les seves obres es clarifica: mitjançant uns procediments musicals que l'afirmen alhora que la reforcen. En aquest sentit, cal destacar també l'extraordinària aportació del musicòleg finlandès Eero Tarasti en el seu estudi *Myth*

<sup>39</sup> En aquest aspecte trobem una lleugera semblança amb el principi de construcció formal de Messiaen. Més endavant, ens ocuparem de la qüestió formal i tractarem la juxtaposició i l'addició com a principi generador de la forma en l'obra de Messiaen, més que no pas la variació o el desenvolupament.

<sup>40</sup> A aquest respecte val la pena de consultar uns dels grans assaigs de Boulez sobre la *Tetralogia*. Vegeu BOULEZ, Pierre. «À partir du présent, le passé». Dins BOULEZ, Pierre. *Regards sur autrui*. París: Christian Bourgois, 2005, p. 166-216.

*and Music*, en què recull un extens assaig sobre l'anàlisi narrativa dels *Leitmotive* i la seva relació amb l'estructura del mite en l'obra de Wagner. Més endavant, en el quart capítol parlarem del treball de Tarasti, essencial per a l'actualitat de les recerques en significació musical, entre les quals s'inclou, no cal dir-ho, aquest treball.<sup>41</sup>

A banda d'això, Messiaen mateix, en el tercer volum del *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, ens recorda que els *Leitmotive* de Wagner canvien com els casos d'una declinació. La presència, l'aparició dels temes en l'obra de Wagner, està carregada de significació, ja que pot suggerir també un record, una presència física, o fins i tot una profecia.<sup>42</sup> Per a Messiaen els motius wagnerians constitueixen una convenció, una mena de *langage communicable* com el que ell fa servir en la seva obra *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (1969), per a orgue, en què desenvolupa una segona significació extra-musical per mitjà d'un codi alfabètic preestablert que anota en el prefaci de la partitura.<sup>43</sup> El cas de Messiaen, però, és notablement diferent del de Wagner. Per bé que tots dos van ser especialment profusos en la redacció de textos relacionats amb la seva obra, les preocupacions respectives toquen punts força diferents en cada cas. En Messiaen hi ha sobretot una voluntat expressa i constant de fer-se comprendre: gairebé no amaga res quan es tracta d'oferir les claus de lectura de la seva obra. Aquest és justament un dels motius que el condueixen a redactar als inicis dels anys quaranta la *Technique de mon langage musical*. No obstant això, la sola existència de l'esmentat volum no basta per explicar el substrat tècnic dels processos de significació musical d'una obra que ha adquirit unes dimensions extraordinàries, completament fora del comú. Amb el pas del temps, i a mesura que basteix la seva obra musical, Messiaen sent cada vegada més la necessitat de redactar un tractat, una obra voluminosa que reculli el seu pensament, les seves observacions i la seva reflexió al voltant de l'obra d'altri. El resultat és un conjunt de quaderns de treball en què Messiaen anota totes i cadascuna de les especificacions musicals, teològiques, ornitològiques o tècniques a què les seves obres fan sovint referència. Els apunts

<sup>41</sup> Vegeu TARASTI, Eero. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. La Haia: Walter de Gruyter, 1979, p. 170-221.

<sup>42</sup> MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 3. París: Leduc, 1996, p. 185.

<sup>43</sup> Es tracta d'un exercici si fa no fa de xifratge, de criptografia musical, en què les notes es corresponen amb una lletra alfabètica. Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*. París: Leduc, 1973, p. v.

inclouen també les diverses qüestions abordades al llarg dels nombrosos anys d'ensenyament al Conservatori: tot al llarg de la seva trajectòria pedagògica, Messiaen recull les anotacions de les seves conferències, de les classes d'anàlisi, d'estètica, de filosofia i de composició musical. En el seu llibre *La classe de Messiaen*, Jean Boivin dóna un tast dels temes que Messiaen tracta en les seves classes des del 1941 fins al 1969: les grans formes musicals; el ritme i el temps musical; la mètrica grega i la rítmica hindú; el cant gregorià; les músiques de Bali; les òperes de Monteverdi; la tetralogia de Wagner; la música serial; i també les obres de Bach, Mozart, Debussy, Ravel, Mussorgski, Stravinski, Berg i tants altres.<sup>44</sup> Messiaen recull totes les anotacions i hi afegeix els comentaris a la seva obra. Els embolcalla, però, de reflexions de tota mena: filosòfiques, esotèriques, científiques, musicals (sobre el temps, el ritme, la mètrica, els neumes, la rítmica hindú...), i tantes altres, de la correcta comprensió de les quals depèn una recepció adequada de l'obra musical, tal com ja hem vist en el primer capítol.

El *Traité* no és una obra corrent. No és un tractat d'orquestració o de composició en la línia de la tradició francesa, en què s'inscriuen les obres teòriques més reeixides de Charles Koechlin (1867-1950),<sup>45</sup> o de Vincent d'Indy (1851-1931).<sup>46</sup> Tampoc no és el clàssic recull de memòries autobiogràfiques que donen pas al comentari sobre la gènesi de l'obra, en l'estil de Wagner,<sup>47</sup> que també escrigué a bastament sobre l'obra de Beethoven, sobre la situació de l'òpera, o sobre la mitologia i la religió, entre altres qüestions del seu particular interès.<sup>48</sup> El *Traité* de Messiaen, tal com ja hem comprovat, és el testimoni de la construcció d'una gramàtica compositiva pròpia, d'un llenguatge musical que va més enllà de la tonalitat i de les formes a què aquesta havia donat vida. El *Traité*, en aquest sentit, és l'acumulació del treball d'una vida sencera, el llegat pòstum de Messiaen, sense el qual ens hauria resultat certament difícil confirmar moltes de les hipòtesis amb què hem treballat en el context dels aparells literari i musical del *Saint François d'Assise*.

<sup>44</sup> Vegeu BOIVIN, Jean. *La classe de Messiaen*. París: Christian Bourgois, 1995, p. 433-446.

<sup>45</sup> KOEHLIN, Charles. *Traité de l'orchestration*. París: Max-Eschig, 1935-1943. 4 v.

<sup>46</sup> D'INDY, Vincent. *Cours de composition musicale*. París: Durand, 1903-1905. 3 v.

<sup>47</sup> WAGNER, Richard. *Mein Leben*. Munic: Bruckmann, 1911.

<sup>48</sup> WAGNER, Richard. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. 16



Tal com hem vist en el primer capítol, la pràctica compositiva de Messiaen dóna vida a tot un seguit de modes, d'acords, de tractaments rítmics i procediments formals d'una singularitat palesa en el seu ús. Amb el pas dels anys, l'enriquiment d'aquesta tècnica compositiva tan personal, única, i d'esperit fonamentalment geomètric —essencialment cartesià—, dóna lloc a estructures d'accentuació rítmica inoïda, a gestos tímbrics d'una novetat extraordinària. Messiaen s'inscriu d'aquesta manera en una línia de tradició renovada, imbuïda d'un esperit de claredat temàtica, d'una simetria que no rebutja l'extrema complexitat a què pot arribar —per superposicions, permutacions, augmentacions o disminucions de valors. Al capdavall, és la riquesa i la varietat absoluta dels recursos de què es dota una tècnica com aquesta, d'un eclecticisme manifest, el que permet a Messiaen de desenvolupar el seu univers interior d'una manera absolutament esplèndida.

Ara: cal insistir una vegada més que l'ús temàtic de Messiaen no es correspon en absolut amb el de Wagner. Per bé que Messiaen també fa servir l'element temàtic com a eina o recurs articulador del discurs musical d'una manera deliberada, explícita, l'articulació d'aquest element temàtic respon, en canvi, a un criteri arquitectònic i estètic completament diferent. Wagner centra el seu model formal en Beethoven. Parteix de la seva proposta, l'amplia i finalment la ultrapassa. El model de Messiaen cal anar a buscar-lo, en canvi, a les lliçons apreses de Claude Debussy i de Paul Dukas. Quan Messiaen parla el 1936 sobre l'òpera *Ariane et Barbe-Bleue* de Paul Dukas, posa l'accent sobre un conjunt de temes «qui se développent [...] subissant d'importantes modifications réclamées par les situations dramatiques».<sup>49</sup> Entre els diversos temes musicals que Messiaen identifica en l'obra de Dukas, destaca el que ell designa com a «thème de la Vérité», un precedent clar en el pla narratiu del tema de la veritat del *Saint François d'Assise*, que més endavant presentarem amb tota mena de detalls. D'altra banda, els motius recurrents del *Pelléas et Mélisande* de Debussy sorprenen per la proximitat que mostren amb la llengua parlada. L'accentuació oxítona, l'entonació, les inflexions i la dicció genuïna de la llengua francesa que hi ha en les melodies de Debussy constituirà també un model per a Messiaen, que s'estimava el *Pelléas* fins al punt de conèixer l'obra sencera de memòria.

---

<sup>49</sup> MESSIAEN, Olivier. «Ariane et Barbe-Bleue». *La Revue Musicale*. Maig-Juny 1936, p. 82

Sigui com sigui, i a diferència de la reticència que trobem en Wagner, Debussy o Dukas, Messiaen sempre es manifestà favorable a la comunicació pública dels fonaments de la seva gramàtica: no tan sols els comunica, sinó que els transmet a l'interpret en la partitura, i també a tots els qui s'interessen o hi pregunten. Tal com ja hem suggerit, és poc el que queda en l'àmbit privat restrictiu del compositor, si no és el relatiu a l'esfera més personal de la vivència íntima, familiar o religiosa. La de Messiaen és una voluntat que pretén no deixar lloc a especulacions, a elucubracions d'investigadors eixelebrats. És per això també que decideix d'oferir obertament els materials que aquests necessiten per bastir les seves anàlisis sobre una base sòlida, i no purament especulativa. Ja sabem que Messiaen anota sovint les claus de lectura de les seves obres. Ell mateix escrivia els textos i demanava als seus editors la reproducció dels mateixos en els prefacs de les partitures: anàlisis musicals, citacions de textos bíblics, teològics o poètics, al costat d'altres textos més tècnics adreçats als intèrprets, fragments relatius al seu llenguatge rítmic, harmònic i fins temàtic. No content tan sols amb això, els reproduïx també en els diversos volums del *Traité*; els amplia i completa amb l'ajuda de la seva segona muller, la pianista francesa Yvonne Loriod (1924-2010). Tots aquests materials constitueixen un conjunt preciós d'eines d'un valor inestimable, empremtes d'una evidència indiscutible que ens han ajudat en un primer moment a escometre l'estudi i l'anàlisi temàtica del *Saint François d'Assise*, sempre d'acord amb les idees de Messiaen. Constitueixen per tant una guia necessària, un punt de partida inexcusable, d'una riquesa extraordinària.

Messiaen no va dubtar mai a expressar-se en relació amb els motius i els elements formals de les seves obres. A tall d'exemple, si prenem el prefaci de la partitura dels *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944),<sup>50</sup> per a piano, observarem que és el mateix autor qui ens ofereix la llista dels temes amb què ha bastit l'obra: tema de Déu, tema de la creu, temes de l'estrella, d'acords, de l'amor místic, etc. Una cosa semblant ocorre quan ens parla de la *Turangalîla-Symphonie* (1946-1948) —obra inspirada en el *Tristany i Isolda* de Wagner—, i dels temes de l'estàtua i de la flor; o del «thème d'amour» a què abans ens referíem, vertaders *Leitmotive* d'aquesta immensa

---

<sup>50</sup> MESSIAEN, Olivier. *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. París: Durand, 1947, p. i-iv.

simfonia.<sup>51</sup> Totes aquestes indicacions, juntament amb altres remarques més tècniques que Messiaen sovint ofereix, no han impedit, però, el posterior eixamplament dels marges sota els quals l'estudi de la seva obra ha estat escomès, mitjançant l'observació alhora d'un ampli ventall de perspectives i corrents de la més variada procedència científica.<sup>52</sup> Al contrari: les de Messiaen són aportacions que, d'una banda, han enriquit aquesta multiplicitat necessària de lectures a què tota gran obra es veu lliurada en la seva posteritat, alhora que constitueixen un marc conceptual de partida tan necessari com imprescindible. D'altra banda, han ajudat a clarificar molt la necessària contextualització literària, poètica i religiosa en què s'inscriu la seva obra, sobretot d'ençà de la publicació del *Traité*, que ens ha permès de determinar les influències més importants del seu pensament artístic. Són aquestes influències, juntament amb l'estudi profund del conjunt de l'obra, que han constituït al seu torn també la clau per al desgranament de l'aparell literari del *Saint François d'Assise*.

En altre ordre de coses, ens sembla una evidència el fet que el pensament musical de Messiaen es troba en essència força distanciat del pensament wagnerià. El monument musical de Messiaen no comparteix en cap moment els principis de la *Gesamtkunstwerk* del músic alemany: mentre que Wagner cerca la construcció d'una obra absoluta d'ambicions desmesurades, com un autèntic demiürg, Messiaen es defineix com un simple músic religiós, *rythmicien*, i ornitòleg: gelós a més de «l'anonymat des compositeurs chrétiens du Moyen Age», artífexs d'un treball que se

---

<sup>51</sup> Vegeu l'anàlisi de Messiaen mateix. MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 2. París: Leduc, 1995, p. 151-383.

<sup>52</sup> Fixem-nos, per exemple, en el cicle *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), per a piano, que ha resultat objecte d'estudis extraordinaris, realitzats des de les més diverses perspectives. Vegeu els treballs de REVERDY, Michèle. *L'Œuvre pour piano d'Olivier Messiaen*. París: Leduc, 1978; LEE, Hyeweon. *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus. A study of sonority, color and symbol*. Tesi doctoral. Universitat de Cincinnati, 1992; ROGOSIN, David. *Aspects of Structure in Olivier Messiaen's Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Tesi doctoral. Universitat de la Columbia britànica, 1996; BRUHN, Siglind. *Musikalische Symbolik in Olivier Messiaens Weihnachtsvignetten: Hermeneutisch-analytische Untersuchungen zu den Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Viena: Institut für Musikanalytik Wien, 1997; BOWLBY, Christopher. *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus: Messiaen's means of conveying extramusical subtext*. Tesi doctoral. Universitat de Washington, 2006; STEPHENS, Michael. *Two ways of looking at Messiaen's Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Tesi doctoral. Universitat de Pittsburgh, 2007; i BURGER, Cole Philip. *Olivier Messiaen's Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus: Analytical, Religious, and Literary Considerations*. Austin: University of Texas, 2009. Destaca, així mateix, l'extraordinària recerca portada a terme pel compositor valencià Javier Costa Císcar, reflectida magistralment en la seva tesi doctoral. Vegeu COSTA CÍSCAR, Francisco Javier. *Aproximación al lenguaje de Olivier Messiaen: Análisis de la obra para piano Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Tesi doctoral. Universitat de València, 2004.

situa «aux antipodes de l'orgueil des compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle».<sup>53</sup> És potser per això que Messiaen es va mostrar fins a cert punt contrari a la denominació dels temes del *Saint François* com a *Leitmotive*: «Dieu, non, pas de *Leitmotive*. Des thèmes, tout simplement».<sup>54</sup> Aquesta declaració contundent cal entendre-la en el context d'una entrevista en què la musicòloga francesa Sylvie de Nussac identificava el seu tractament temàtic amb el de Wagner, fins al punt d'establir una analogia. La resposta de Messiaen abans citada sembla incidir una vegada més en la diferència que hi ha entre la natura del plantejament temàtic de Wagner i el que Messiaen fa servir en la seva òpera: els temes de Messiaen són per regla general, tret de comptades excepcions, molt més estàtics.<sup>55</sup> De la mateixa manera que la forma en les obres de Messiaen, l'articulació dels temes del *Saint François d'Assise* tampoc no coneix desenvolupaments excessivament elaborats. Tant l'articulació formal com l'elaboració temàtica responen, en el cas de Messiaen, a un principi de construcció de caràcter essencialment additiu. Javier Costa ha emprat els conceptes de «forma formada» i «forma formante» per a referir-se a la particularitat de la construcció formal en les obres de Messiaen.<sup>56</sup> Es tracta de conceptes emprats pel filòsof italià Luigi Pareyson en la seva «teoria della formatività» (1954),<sup>57</sup> que també féu servir el compositor francès Claude Ballif per a

---

<sup>53</sup> De més a més, Messiaen afegeix: «Il me semble qu'il faut écouter ma musique en oubliant son succès (tout autant que les polémiques qui ont entouré ce succès), et même en oubliant la musique. Que fait une rosace de cathédrale ? Elle enseigne par l'image, par le symbole, par tous les personnages qui la peuplent —mais surtout elle frappe l'œil par des milliers de taches de couleurs, qui, finalement, se résument en une seule couleur très simple, à tel point que celui qui contemple dit seulement : cette rosace est bleue —ou : cette rosace est violette... Je n'ai pas voulu faire autre chose...». Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine*. París: Durand, 1952, p. iii.

<sup>54</sup> NUSSAC, Sylvie de. «Messiaen : les oiseaux et la foi». *L'Express*, 25 de novembre del 1983, p. 12-13.

<sup>55</sup> Com veurem més endavant, la majoria dels temes del *Saint François d'Assise* són temes estàtics, la morfologia dels quals a penes experimenta canvis substancials. L'excepció la constitueixen els temes de sant Francesc, de l'alegria i de la decisió.

<sup>56</sup> «A partir de la obra para piano *Canteyodjaya* (1948) y de las obras creadas alrededor de 1950, [...] cada obra busca su propia manera de estructurarse; cada obra deviene en un libre tratamiento de masas sonoras contrastadas; en cada obra, la forma por tanto se elabora progresiva y paralelamente con el propio acto creativo». Vegeu COSTA CÍSCAR, *Op. cit.*, p. 443.

<sup>57</sup> Vegeu PAREYSON, Luigi. *Estetica: teoria della formatività*. Bologna: Zanichelli, 1960, 2a Ed. Amb la publicació d'aquest treball, i després d'un seguit de volums dedicats a l'estudi de l'obra de Karl Jaspers (1940), l'existencialisme (1943) i l'idealisme alemany (1950), Pareyson se situa en el panorama internacional com un dels grans investigadors en el camp de l'estètica. Aquesta obra és la primera, si més no dins l'àmbit italià, que descriu el procés interpretatiu en termes ontològics. La forma, per a Pareyson, és *forma formante* —forma com a procés de configuració, de modelatge— o *forma formata* —com a qualitat apreciable i identificable que ens permet de reconèixer l'objecte artístic.

referir-se a la forma en l'obra de Debussy.<sup>58</sup> Abans que Ballif, i en relació amb l'obra de Bach, Boris de Schloezer ja definia l'obra musical com «une hiérarchie de systèmes [...] imbriqués les uns dans les autres, chacun d'eux étant forme à l'égard de ceux qu'il étreint et matière à l'égard de ceux qui l'étreignent».<sup>59</sup> Tanmateix, ens sembla evident que, tal com sosté el musicòleg belga Harry Halbreich, Debussy és un dels primers compositors de la modernitat que abandona un discurs de base melòdico-harmònica —la de la funcionalitat tonal— per a treballar definitivament des de la noció de la sonoritat pura.<sup>60</sup> D'altra banda, en el cas del *Saint François d'Assise*, els temes estan tan lligats als personatges que representen que només els escoltem quan aquests es troben físicament en l'escena. Com veurem més endavant, l'absència de Francesc en la quarta escena suposa també l'absència del seu tema, fins i tot en els moments en què se'n fa esment.<sup>61</sup> El tema de sant Francesc és, de fet, l'únic tema a què l'autor es refereix com un «véritable *Leitmotiv*».<sup>62</sup>

Pel que fa al desgranament dels temes musicals de l'obra, cal afegir que Messiaen n'esmenta alguns en les diverses entrevistes que s'han publicat.<sup>63</sup> Hem optat per seguir fidelment la denominació amb què el compositor s'hi ha referit. Per als temes que el compositor no esmenta emprem la denominació que ens ha semblat més adient dins el context narratiu de l'obra. Els estudiarem detalladament, i també n'analitzarem les eventuais mutacions a què Messiaen els sotmet al llarg de l'obra. L'elaboració última

<sup>58</sup> Vegeu BALLIF, Claude. «Points, mouvements». *Revue Musicale*, núm. 263, 1968, p. 63-64.

<sup>59</sup> Vegeu SCHLOEZER, Boris de. *Introduction à Jean-Sébastien Bach*. París: Gallimard, 1947, p. 75.

<sup>60</sup> Vegeu HALBREICH, Harry. «Analyse de l'œuvre». Dins LOCKSPEISER, Edward. *Debussy. Sa vie et sa pensée*. París: Fayard, 1989, p. 543. En aquest mateix ordre de coses, però en referència a Messiaen, Boulez també ha escrit que «la musique de tradition austro-allemande, par son besoin d'exprimer l'évolution et la continuité dans le traitement des idées musicales (le 'durchkomponieren'), lui est foncièrement étrangère. (Car de même qu'on ne peut parler d'un éclectisme dans ses choix de compositeurs, de même cet éclectisme existe dans sa manière même d'écrire, qui juxtapose et superpose plutôt qu'elle ne développe et transforme». Vegeu BOULEZ, *Op. cit.*, p. 437. A parer nostre, l'apunt de Boulez toca una de les idees fonamentals pel que fa al sistema compositiu de Messiaen des del punt de vista formal: Messiaen, tal com Boulez no es cansarà mai de repetir, juxtaposa i superposa més que no desenvolupa o transforma.

<sup>61</sup> La referència al protagonista que fan tant fra Masseu com l'àngel es repeteix fins en quatre ocasions al llarg de la quarta escena, *L'Ange voyageur*. Ens referim a les intervencions IV.68 («Notre Père François est là-bas dans sa grotte»), IV.72 («Je voulais parler à ton Père François»), IV.79 («Que dirait notre Père, notre Père François?») i IV.89 («Je viens de loin, pour parler à ton Père François»). Tanmateix, tot i aquestes mencions, el tema de sant Francesc resta absent d'aquesta escena.

<sup>62</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 366.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 366-368; i també MARTI, *Op. cit.*, p. 56-57.

d'una espècie de «mapa temàtic» ens permetrà, així mateix, de traçar les principals línies de significació del programa narratiu, per a la qual cosa farem servir algunes de les eines que han aportat les principals escoles de la musicologia semiòtica i de la narratologia musical en els darrers anys de recerques i estudis sobre la significació musical.

### 3.3.1. Temes de sant Francesc

Messiaen escriu diversos temes que acompanyen sant Francesc en les seves múltiples intervencions al llarg de l'obra. Entre tots aquests temes destaca especialment el que hem anomenat «tema de sant Francesc», un autèntic *Leitmotiv*, com Messiaen mateix reconeixia d'altra banda, que simbolitza la presència del sant des de la seva primera intervenció. Aquest tema pertany al tipus de temes que experimenten una transformació morfològica al llarg de l'obra. El tema de sant Francesc funciona fins i tot com una mena de generador melòdic: d'una banda, Messiaen sotmet la fórmula inicial, monofònica, a diverses harmonitzacions, transposicions, augmentacions, disminucions i fins fragmentacions; i de l'altra, observarem que alguns dels intervals que el caracteritzen també els trobem en el disseny melòdic d'altres temes, com si es tractés de préstecs.

El tret melòdic més destacable del **tema de sant Francesc** és l'interval de trítón, conegut també com a *Diabulus in musica*.<sup>64</sup> Per a un músic, aquesta expressió es refereix a la distància de tres tons sencers que defineix l'interval de quarta augmentada, o a la seva inversió, la quinta disminuïda. En l'edat mitjana, la sonoritat del trítón s'entenia suposadament com una presència satànica dins l'anomenada

---

<sup>64</sup> Compositors i tractadistes del segle XVIII, com ara Georg-Philipp Telemann (1733) o Johannes Mattheson (1739) fan servir aquesta expressió quan parlen del trítón. Arriben fins i tot a suggerir que els «antics» ja l'empraven. La menció més destacable la trobem en el tractat *Gradus ad Parnassum* (1725) del compositor i teòric austríac Johann Joseph Fux (1660-1741): «Non dubito, quin saepius audiveris tritum illud sermone proverbium: *mi contra fa est diabulus in Musica*, quod fecisti procedendo de sexta Nota fa, ad septimam mi per saltum Quartae majoris, sive Tritoni, quem cantu difficilem, atque male sonantem in Contrapuncto adhibere nefas est». Vegeu FUX, Johann Joseph. «Gradus ad Parnassum». Dins FUX, Johann Joseph. *Theoretische un pädagogische Werke*. Vol. 1. Kassel: Bärenreiter, 1967, p. 51.

*musica humana*.<sup>65</sup> Tot sembla suggerir que, des del segle XIII, el trítion era considerat com una *discordantia perfecta*,<sup>66</sup> si bé no és fins al XV que trobem les referències escrites que ho confirmen.<sup>67</sup> Ara bé: la identificació amb el diable només és una metàfora pròpia del llenguatge de l'època. La dissonància equivalia al pecat en la cultura medieval cristiana. La música del diable es troba dins la *musica humana* tal com la defineix Boeci, i el trítion n'és el símbol, un símbol carregat de connotacions negatives en aquells temps. L'interval que es formava entre les notes fa i si —que constituïa una quarta més gran que la resta de les quartes que es formaven entre les notes naturals—, posava de manifest una dificultat especial per a la correcta entonació.

El primer esment escrit del *tritonus* que s'ha conservat figura en el tractat *Musica Enchiriadis*, un text de la segona meitat del segle IX l'autor del qual ha romàs desconegut. Aquest tractat ens informa de la presència natural del trítion com a resultat de l'interval format entre les notes primera i quarta del mode lidi (fa - si).<sup>68</sup> Tanmateix, tot indica que en aquell moment l'ús encara no estava proscrit de manera generalitzada.<sup>69</sup> La raó cal atribuir-la a la conducció de les veus i dels melismes melòdics del cant litúrgic. Malgrat tot, la presència d'aquest interval en el pla harmònic va caure definitivament en desús amb l'aparició de l'*organum* per quartes paral·leles. Més tard, amb la introducció del sistema d'hexacords, el trítion va deixar

---

<sup>65</sup> El musicòleg alemany Reinhold Hammerstein (1915-2010) fou l'autor d'un dels estudis més complets d'iconografia musical relacionats amb les manifestacions literàries, artístiques i musicals del diable en l'edat mitjana. Vegeu HAMMERSTEIN, Reinhold. «Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter». *Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft*, núm. 6, 1974, p. 96-112. En el seu estudi, Hammerstein ens recorda, de manera força pertinent, que els joglars («Spielleute») eren considerats en l'edat mitjana com a *ministri Satanae*.

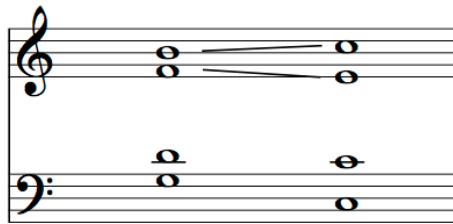
<sup>66</sup> Aquesta denominació ens informa també d'una sensibilitat que rebutjava la presència de sons aliens a una cultura musical de clares arrels pitagòriques.

<sup>67</sup> Vegeu TINCTORIS, Johannes. «Liber de natura et proprietate tonorum». Dins *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*. Vol. 4. Hildesheim: Olms, 1963, p. 16-41.

<sup>68</sup> Ens referim al cinquè dels modes eclesiàstics, denominat lidi o *tritus authenticus*. Aquest mode lidi, a diferència de l'originari bizantí, que era de caràcter descendent, és el resultat de la unió de dos tetracords ascendents a partir de la nota fa.

<sup>69</sup> L'autor o autors del *Musica enchiriadis* qualifiquen el trítion de consonància *insuaviter*, en clara oposició dicotòmica amb les consonàncies qualificades de *suaviter*. Vegeu GRUNER, Veit. *Der Tritonus: Diabolus in musica - oder ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft?* Munic: Grin Verlag, 2008, p. 3; i WALTER, Michael. «Über den musikalischen Begriff 'proportio'». Dins HENTSCHEL, Frank (ed.). *Fragen zur Wechselwirkung von 'musica' und 'philosophia' im Mittelalter*. Leiden: Brill, 1998, p. 79.

també d'aparèixer en els girs melòdics. Guido d'Arezzo (c. 991-1033) va proscriure de manera gairebé definitiva el si natural diatònic. En el seu lloc feu emprar un si bemoll amb la mateixa funció. Des d'aleshores i fins a mitjan segle XIII hom s'hi referí popularment com a *Diabolus in musica*. Malgrat aquesta defenestració en tota regla, el cert és que no se'l va poder desterrar eternament. Amb el pas del temps, el paper del tríton en el desenvolupament de la polifonia tornà a ser important a causa de la seva presència natural en l'acord de sèptima de dominant. Aquest acord, que ja s'emprava en les cadències perfectes del segle XVI, fou el resultat harmònic d'un contrapunt a quatre parts que permetia arribar a la tònica a través de la sensible per un moviment de semitò ascendent (si - do), mentre que la tercera era abordada mitjançant un pas de semitò descendent (fa - mi) que desfeia definitivament la dissonància. Vegeu l'exemple 3.9.



Exemple 3.9: Resolució del tríton que es forma en l'acord de sèptima de dominant

D'altra banda, la funció de la quarta augmentada adquiriria progressivament un paper més important amb l'expansió de la tonalitat en el romanticisme tardà. L'exemple més clar el trobem en les obres de Richard Wagner o Franz Liszt. Compositors com ara Arnold Schönberg, Paul Hindemith, Anton Webern o Igor Stravinski, arribaren fins i tot a emprar sistemes harmònics basats en les quartes en algunes de les seves obres. D'altres hi anaren més lluny encara, i empraren la quarta augmentada com a interval destacat, fins al punt d'explotar en bona mesura el seu potencial expressiu. El cas de Béla Bartók és paradigmàtic en aquest sentit, ja que el tríton arriba a tenir un paper molt important com a base del que el musicòleg hongarès Ernő Lendvai ha anomenat «sistema axial». Aquest sistema respon a un



conjunt de pols tonals i estaria basat en les lleis acústiques. Lendvai el va proposar en les seves anàlisis de la música de Bartók.<sup>70</sup> De la mateixa manera, trobem la quarta augmentada do - fa# en l'escala «acústica» (do - re - mi - fa# - sol - la - sib - do),<sup>71</sup> sovint relacionada amb la música de Bartók, per bé que no n'és una particularitat exclusiva. Compositors com ara Liszt, Debussy o el polonès Karól Szymanowski la van emprar també en algunes de les seves obres.

És important recordar que per a Messiaen el trítion és un interval de gran poder expressiu. En el capítol de la *Technique de mon langage musical* dedicat a la melodia,<sup>72</sup> Messiaen justifica l'ús de la quarta augmentada descendent per la sola presència d'aquest interval en la ressonància que s'escolta dins la sèrie harmònica d'una nota greu fonamental, en què l'escoltem com a resultat de la relació que s'estableix entre els harmònics vuitè (do) i onzè (fa#). Vegeu l'exemple 3.10.



Exemple 3.10: Sèrie harmònica a partir d'un do<sup>2</sup>

Messiaen observa una atracció natural de l'onzè harmònic devers la fonamental que l'engendra, cosa que el condueix a afirmar que la quarta augmentada descendent és el moviment natural que resoldria aquesta dissonància.<sup>73</sup> Així mateix, si parem atenció, observarem que el trítion (do - fa#) constitueix l'eix de simetria dels modes 4,

<sup>70</sup> Vegeu LENDVAI, Ernő. *Béla Bartók. An analysis of his music*. Londres: Kahn & Averill, 1971, p. 1-16.

<sup>71</sup> El terme el devem a Lendvai, que fou el primer a referir-s'hi en les seves recerques. No obstant això, l'escala acústica es pot entendre també com a quart mode (el mode que té per tònica la subdominant) de l'escala menor melòdica ascendent.

<sup>72</sup> MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Vol. 1. París: Leduc, 1944, p. 31-33.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 32.

5, 6 i 7, això és, que la segona nota que forma l'interval (el fa#) divideix aquests modes en dues meitats exactes d'una quarta augmentada cadascuna. Al mateix temps, la divisió del tríton en dues terceres menors dona com a resultat el principi d'organització que regeix el segon mode de transposicions limitades, dividit en quatre grups d'una tercera menor cadascun. La musicòloga francesa Francine Guiberteau<sup>74</sup> ha subratllat també el fet que la divisió ternària del tríton respon al principi de divisió de l'escala per tons sencers, que ja emprà Debussy, i que Messiaen fa servir en diverses ocasions com a Mode 1. Messiaen sembla ignorar expressament l'herència simbòlica medieval d'aquest interval i l'associa en canvi a la trinitat, a la perfecció del nombre tres i la ressonància simbòlica d'aquesta xifra. En aquest sentit, Guiberteau parla fins i tot d'una transmutació dels símbols.<sup>75</sup> Sigui com sigui, la conseqüència d'aquesta idea és el privilegi natural de la presència de l'interval en el pla melòdic, fins al punt que Messiaen fa del tríton una vertadera professió de fe en el *Saint François d'Assise*.

El tema de sant Francesc està format per quatre compassos i s'inicia amb l'interval de quarta augmentada descendent (do# - sol). Els dos compassos centrals constitueixen un palíndrom perfecte que pren com a eix el fa# inicial del tercer compàs.<sup>76</sup> Aquesta nota esdevé, al seu torn, l'eix de dues quartes augmentades seguides —una d'ascendent (do - fa#) i una altra de descendent (fa# - do)—, que dibuixen una mena d'arc, un triangle. Aquesta figura geomètrica simbolitzaria una altra vegada la idea divina de la perfecció,<sup>77</sup> situada en l'eternitat, més enllà del temps

<sup>74</sup> Vegeu GUIBERTEAU, Francine. «Le 'Saint François d'Assise' d'Olivier Messiaen : évènement et avènement». *Analyse Musicale*, núm. 1, 1985, p. 66.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>76</sup> Notem aquí, altra vegada, la profunda relació entre els modes de transposicions limitades i els ritmes no retrogradables.

<sup>77</sup> Procediments semblants en la línia melòdica ja foren emprats per compositors com Johann Sebastian Bach. N'és un bon exemple l'ària per a baix *Quoniam tu solus sanctus*, de la *Misa en si menor* BWV 232. El motiu inicial que interpreta la trompa de caça en aquest moviment està dibuixat al voltant d'un eix de simetria constituït per un gir cromàtic sobre un do# que dibuixa també una mena de triangle. Per a un estudi aprofundit de les figures retòriques en la música vocal de Bach vegeu VEGA CERNUDA, Daniel Santos. *Johann Sebastian Bach. Repertorio Completo de la Música Vocal*. Madrid: Cátedra, 2004. Pel que fa al *Saint François d'Assise*, i en el cas concret del tema de sant Francesc, Francine Guiberteau s'ha referit, en canvi, a la figura geomètrica del cercle: «Ce thème qui n'a, à proprement parler, ni commencement ni fin, (puisque les deux se confondent), trouve sa correspondance dans la figure géométrique du cercle, expression de l'infini. Nous sommes ici en présence du visage de François: de son 'vraie visage, prévu par Dieu dans la justice et la sainteté de la vérité'». Vegeu GUIBERTEAU, *Op. cit.*, p. 66. Nosaltres som del parer que aquesta idea és més aviat una metàfora poètica.

i de l'espai.<sup>78</sup> Messiaen hi desplega una melodia per simetria axial, de manera que la segona meitat es correspon amb una retrogradació melòdica i rítmica gairebé exacta de la primera, si n'exceptuem la nota inicial (do#). Per tant, podríem dividir el tema en dos períodes, cadascun dels quals estaria format per cinc notes. El primer període presenta les notes que van de la 2 a la 6 (sol - do# - sol# - mi - do); després hi ha el fa# com a eix; i finalment el segon període amb les notes que van de la 8 a la 12 (do - mi - sol# - do# - sol). D'aquesta manera observem que les notes del primer període apareixen en clara retrogradació en el segon.

En la intervenció I.4 de Francesc el primer període del tema es repeteix dues vegades. La versió completa no arriba fins a la tercera repetició. La secció de cordes de l'orquestra —sense els contrabaixos—, comenta llavors les paraules de Francesc amb el tema complet, que Messiaen orchestra a tres octaves i en uníson. Vegeu l'exemple 3.11.



Exemple 3.11: Tema de sant Francesc (Escena 1)

A mesura que Francesc avança en el seu periple espiritual, el tema començarà a donar mostres d'un desenvolupament morfològic considerable: en la segona escena Messiaen l'assigna als violins. En la tercera, en canvi, és Francesc qui el canta sencer en diverses ocasions. El tema presenta llavors un complement que havíem escoltat de manera episòdica en la primera escena (I.8). Quan torna a aparèixer en les cordes, ja complet, Messiaen hi afegeix un nou període de 13 notes, a tall de comentari. Aquest

<sup>78</sup> «Une chose dure autant qu'elle retient l'être. Seul, Dieu est identique à son être, et du même coup identique à son éternité. Parler d'un présent immuable et indivisible c'est nommer l'Éternité, et nommer l'Éternité c'est affirmer l'existence de Dieu». MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 1. Paris: Leduc, 1994, p. 7.

comentari el tornem a escoltar, idèntic, en l'inici de la tercera escena (entre III.31 i III.32). Vegeu l'exemple 3.12.



Exemple 3.12: Període afegit al tema de sant Francesc (Escena 1)

De més a més, l'aparició de l'àngel en la tercera escena introdueix també un altre pla harmònic: escoltem aleshores per primera vegada el tema en una nova transposició.<sup>79</sup> Més tard, al final de la tercera escena, el miracle del guariment del leprós i de la superació de la por de Francesc dóna lloc a una explosió musical. Messiaen assigna de nou el tema a la secció de corda, portadora habitual del missatge del protagonista —aquesta vegada, però, amb *divisis* que generen entre cinc i nou veus diferents en el pla harmònic—, a la qual afegeix també la secció de vent i les ones Martenot. Amb el miracle del guariment assistim alhora a un altre miracle: Francesc esdevé sant. El tema, per tant, no pot romandre estàtic. La modificació de l'estat espiritual del protagonista es trasllada clarament a l'aparell musical amb la intervenció que precedeix el coral final de la tercera escena: «À ceux qui ont beaucoup aimé : tout est pardonné !» (III.64). En l'aspecte melòdic, aquest fragment reproduïx també el tema de Francesc. La massa coral entona aquesta citació de l'evangeli segons Lluç. El resultat és una textura harmònica d'una gran densitat. En la transposició original, que s'inicia amb el do#, la disposició més senzilla parteix d'una harmonització en què apreciem un total de set sons diferents. Si tenim en compte que el do# apareix repetit a tres octaves, el resultat seria un acord de cinc notes (do# - mi -

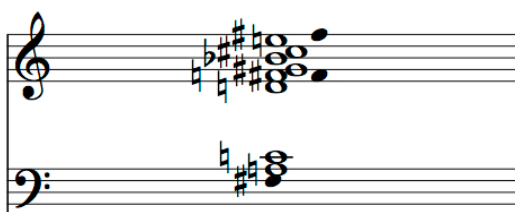
<sup>79</sup> La primera harmonització del tema, en la seva tessitura original (amb el do# com a nota inicial), la podem escoltar, per bé que episòdicament, ja en la primera escena, en la intervenció I.10 («Ô chose impossible !»). Es tracta del primer moment en què Francesc canta part del seu tema. Concretament, les seves paraules es corresponen melòdicament amb el primer període, i conclouen en la nota eix, el fa#.

re - mi<sup>b</sup>- fa) que hem anomenat «acord de Francesc». Vegeu l'exemple 3.13.



Exemple 3.13: Acord de Francesc

Les successives transposicions del tema —amb les notes inicials sol, sol#, mi, do i fa#—, mostren diverses harmonitzacions que arriben a presentar, en el cas de l'esmentat acord, un total de nou notes simultànies diferents. L'efecte sonor s'apropa de vegades a la saturació del clúster, sobretot en el cas de l'acord de nou sons que resulta d'una harmonització en què Messiaen inclou totes les notes de la tercera transposició del tercer mode de transposicions limitades (re - mi - fa - fa# - sol# - la - si<sup>b</sup>- do - do#). Aquesta harmonització apareix en la tercera escena, en l'única transposició del tema que comença per fa#. Hem anomenat aquest acord «acord de la santedat».<sup>80</sup> Vegeu l'exemple 3.14.



Exemple 3.14: Acord de la santedat

Tal com indicàvem més amunt, el tema de sant Francesc no apareix en la quarta escena, ja que es tracta de l'única en què no participa el sant. Per tant, el seu motiu

<sup>80</sup> Per a una anàlisi harmònica exhaustiva del tema de sant Francesc vegeu MICHAELY, Aloyse. *Messiaens 'Saint François d'Assise'. Die musikalisch-theologische Summe eines Lebenswerkes*. Frankfurt: Stroemfeld, 2006, p. 147-150.

n'és absent. En la cinquena, *L'Ange musicien*, assistim a un nou desenvolupament morfològic del tema: apareix en una altra transposició i amb una nova harmonització que contrasta amb les anteriors. Francesc canta el tema en aquesta escena i les seves diverses intervencions impliquen sengles transposicions. El tema de sant Francesc comença llavors a perdre progressivament el seu disseny rítmic característic —la negra central com a eix del palíndrom—, i entra en un procés d'acceleració rítmica. En la sisena escena, la nota eix característica del tema (un re en aquesta transposició) perd la meitat del seu valor i esdevé definitivament una corxera: la primera del segon compàs. Vegeu l'exemple 3.15.



Exemple 3.15: Transposició i acceleració rítmica del tema de sant Francesc (Escena 6)

Messiaen expandeix progressivament els intervals del tema de Francesc en la sisena escena i el fragmenta rítmicament fins a transformar-lo per complet: apareix en uníson, amb noves transposicions i harmonitzacions; per augmentació; i també per disminució i fragmentació rítmiques. Abans d'escoltar el tema una darrera vegada en la secció final de la sisena escena assistim a l'explosió orquestral del concert d'ocells. Ja no l'escoltarem més amb el disseny inicial fins a la vuitena escena, en què el violí el fa sonar després del cant del rossinyol que anuncia la mort de Francesc.

El tema de sant Francesc és una font de motius intervàlics pràcticament inesgotable: en la setena Messiaen en mostra alguns dissenys melòdics que es corresponen amb els intervals característics, però ja no el presenta. En la sisena escena, les morfologies que adquireix el tema de sant Francesc són d'una gran varietat. D'una banda, l'escoltem en la versió inicial, en què apareix orquestrat només en la secció de corda a l'uníson. També s'esdevé que la veu del sant s'afegeix i l'entona. Si acudíem al *Pelléas* de Debussy, obra que Messiaen s'estimava molt, veuríem que el

protagonista rara vegada canta el seu tema. És un fet que tampoc no ocorre massa sovint en les obres de Wagner. Sembla que Messiaen en aquest cas es fixa més aviat en la manera com Alban Berg fa cantar els motius instrumentals als personatges en *Wozzeck*. Tot i que la versió inicial del tema de sant Francesc a partir d'un cert moment només s'escolta en ocasions molt puntuals, Messiaen en modifica sensiblement la instrumentació i n'eixampla la cadència rítmica, de manera que la coloració instrumental amb què apareix sembla reflectir alhora una transformació o un canvi que no passen desapercebuts.

Cal subratllar també que poc abans del final de la primera escena, en la intervenció en què Francesc cita la carta als Gàlates de sant Pau —«Je ne me glorifierai pas, si ce n'est dans la Croix de Notre Seigneur Jésus-Christ» (I.15)—, el tema apareix en la transposició inicial (amb el fa# com a eix), però orquestrat ara a l'uníson amb primer violí solo, el violoncel solo, les tres ones Martenot i les campanes. Sembla com si aquesta citació tractés de resumir el contingut de la primera escena. Ja en la primera escena (I.10) Messiaen fa cantar a Francesc el seu tema i, de més a més, en modifica per augmentació rítmica les corxeres i la negra de manera que ara esdevenen negres i blanca, respectivament; i tot en concordança amb un *tempo* molt més lent. Messiaen presenta el motiu inicial del tema dues vegades i la primera nota la repeteix tres vegades. No cal buscar una explicació massa complexa a aquestes petites diferències, d'ordre rítmic, ja que responen més aviat a l'adaptació de la música al text. Veiem, doncs, de nou, com Messiaen remarca aquesta citació d'una manera especial, adaptant-hi el seu tema, que ara presenta petites mutacions. Vegeu l'exemple 3.16.

*Très modéré* (♩ = 56)

«Je ne me glo-ri-fie-rai pas, si ce n'est dans la Croix de No-tre Sei - gneur...

Exemple 3.16: Tema de sant Francesc cantat pel sant en amplificació rítmica (Escena 1)

Malgrat les lleugeres diferències amb el disseny inicial, el tema manté els seus trets comuns més representatius d'una manera força coherent fins a la tercera escena: l'orquestració, sovint a l'uníson en la corda, i la transposició original amb el fa# com a eix central. La qüestió dels tempos és també digna d'atenció. De manera general podem afirmar que el tempo inicial, *Presque vif* (♩ = 80), representa una mena de referència que retorna sovint (escenes 1, 3 i 6), i que en el cas de les escenes segona i vuitena s'accelera lleugerament fins a ♩ = 92. A petita escala, però, podem parlar de progressions agògiques més subtils. En la cinquena escena, per exemple, entre les diverses aparicions del tema trobem una progressió que va des d'*Un peu lent* (♩ = 60) fins al *Modéré, un peu vif* (♩ = 84), això és, una velocitat manifestament inferior a la inicial. Així mateix, cal subratllar que és en aquesta escena on el sant experimenta l'enlluernament màxim amb la música de l'àngel.

L'escena final, en què assistim a la mort del sant, també presenta una variació notòria: mentre que d'una banda la variació rítmica és màxima —el tema apareix fins i tot fragmentat en motius—, de l'altra, la variació dels tempos és colossal. El pla agògic presenta un ventall que va des del *Très modéré, gémissant* (♩ = 80) de les primeres notes, fins al *Modéré, brutal* (♩ = 80) amb què Messiaen escriu les últimes. Ara bé, tot això no impedeix que, malgrat l'aparició de la germana mort, el format inicial del tema (en uníson i en la tessitura inicial), torni a aparèixer una vegada més en la secció de cordes, fins i tot abans de la mort de Francesc. A diferència d'altres temes, en el cas del tema de Francesc la variació dinàmica també experimenta diversos graus d'intensitat, des del *pp* fins al *ff*, cosa que posa una vegada més de manifest l'intens viatge interior del protagonista.

A més del tema propi de sant Francesc, un tema central en l'obra, hi ha tres temes complementaris —tots tres recurrents— que acompanyen el nostre protagonista al llarg de l'obra. Messiaen s'hi refereix explícitament com el «tema de la decisió», el «tema de la solemnitat» i el «tema de l'alegria».<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 366-367.



El **tema de la decisió** és un tema enèrgic i de marcat caràcter rítmic. Està format per dos acords d'una gran densitat. De la mateixa manera que els temes de sant Francesc i de l'alegria, com tot seguit veurem, el tema de la decisió pertany al grup dels temes «mòbils» que apareixen en diverses transposicions al llarg de l'obra. Es caracteritza per un salt descendent i bruscat de dues octaves,<sup>82</sup> tot en fortíssim. L'harmonització no és pas fortuïta. El disseny del primer acord, interpretat pels metalls en *ff*, es correspon si fa no fa amb el model intervàlic de l'acord de Francesc, i el disseny del segon està a mig camí entre el de l'acord de Francesc i el de la santedat. En general podem dir que les harmonitzacions del tema de sant Francesc són part fonamental en la gestació dels acords d'aquest tema. L'àmbit melòdic del descens en el seu conjunt, si comptem a partir del do més agut dels violins fins al més greu dels contrabaixos, supera les cinc octaves. Vegeu l'Exemple 3.17.

*Bien modéré* (♩ = 92)

Exemple 3.17: Tema de la decisió (Escena 2)

La primera aparició del tema de la decisió té lloc en la darrera secció de la segona escena, en el moment en què Francesc prega a Déu que li permeti d'estimar un leprós (V.30). Messiaen s'ha referit a aquest moment de la vida de Francesc com «l'acte principal de sa vie».<sup>83</sup> El gran gest afirmatiu que el tema de la decisió representa i la rotunditat amb què apareix, expressen la fermesa de Francesc en la seva decisió i en la voluntat a l'hora d'acceptar la creu de Jesús i el patiment que comporta com a camí

<sup>82</sup> Si prenem com a referència la nota del *piccolo*, la veu més aguda de totes, el salt descendent arriba fins i tot a les tres octaves.

<sup>83</sup> MESSIAEN, Olivier. *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. París: P. Belford, 1986, p. 234.

devers la perfecta alegria. El tema sona fins a set vegades en aquesta pregària de Francesc, i Messiaen l'escull per cloure la segona escena després d'una intervenció breu del gamelan.<sup>84</sup> El tornem a escoltar de nou en la tercera escena, quan Francesc besa el leprós (entre les intervencions III.58 i III.59). A partir d'aquest moment es presentarà precedint el tema de l'alegria, amb el qual Messiaen l'associa. Apareix de nou en tres ocasions en la cinquena escena, quan sant Francesc entona les estrofes del CC. En la sisena destaca l'aparició del tema en el moment en què Francesc ens parla dels ocells de Nova Caledònia i tot just abans de la prèdica (VI.127). En aquesta escena, l'escoltem ja en diverses transposicions, cosa que introdueix una novetat considerable pel que fa a la seva sonoritat. En el marc de la setena escena, la darrera en què l'escoltem, Messiaen el fa sonar repetit fins a tres vegades abans de la intervenció del cor (VII.133). Així mateix, cal fer esment especial de la seva absència en la quarta escena, on tampoc escoltem la resta dels temes relacionats amb Francesc.

El **tema de la solemnitat** és un tema de tipus harmònic. El caràcter d'aquest tema contrasta notablement amb el del tema de la decisió. Comença amb un clúster de les cordes que sona juntament amb un acord dels metalls. Aquest primer acord disminueix progressivament des del *ff* inicial fins al *pp*. Després d'un silenci, en què sant Francesc canta una pregària en to solemne, Messiaen hi afegeix un acord suau de cinc notes interpretades pels metalls (trombons i tubes) en el registre greu. Es tracta d'un acord de quartes superposades (mi - la - re - sol - do) —notem la duplicació del la, que hi fa la funció de baix. Messiaen associa en l'òpera els acords per quartes amb el símbol o l'esment de la creu. El nom assignat al tema es correspon, doncs, amb la solemnitat del cant que embolcallen aquests dos acords. Vegeu l'exemple 3.18.

---

<sup>84</sup> Messiaen tanca la segona escena amb tres repeticions seguides del tema de la decisió. Cal fer una especial menció pel que fa a la rellevància del número tres, que comença a palesar-se en alguns aspectes de l'obra. Més endavant aprofundirem aquesta relació que aquí tot just esmentem.

*Un peu lent* (♩ = 60)

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The tempo is marked 'Un peu lent' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The first measure of the top staff is marked with a large '2+1+2' above it and a '16' below it, indicating a 16-measure phrase. The dynamics are marked 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). The second measure of the top staff is marked with a large '3' above it and an '8' below it, indicating an 8-measure phrase. The bottom staff has a '8vb' marking with a dashed line, indicating an octave below the staff.

Exemple 3.18: Tema de la solemnitat (Escena 2)

Escoltem el tema de la solemnitat per primera vegada en la intervenció final de Francesc de la segona escena, en què sona juntament amb el tema de la decisió. En la tercera escena, el tema de la solemnitat envolta la intervenció de Francesc en què cita la IC: *Comment comprendre la Croix...* (III.34). Destaca des d'aquest moment la relació entre l'acord de quartes i la creu. No el tornarem a escoltar més fins a l'última escena del segon acte, la sisena, en què sona quan Francesc entona la citació de Keats: *Toute chose de beauté...* (VI.126). En la setena escena apareix de nou quan Francesc demana a Crist que li permeti sentir el patiment que ell hagué de suportar en la creu (VII. 132). La darrera aparició arriba en el moment del comiat de Francesc de la vuitena escena (VIII.141). En el conjunt de l'òpera l'escoltem fins a vint-i-cinc vegades: quatre vegades en la segona escena; set en la tercera; sis en la sisena; dues en la setena; i un total de sis en l'última escena.

Si seguïem amb els temes complementaris, trobaríem ara el de l'alegria. L'**alegria** com a eix narratiu, tal com l'hem definida en el capítol anterior, està marcada musicalment per diversos temes. D'una banda, hi ha el tema pròpiament dit de l'alegria, associat a Francesc. Aquest tema, rítmic i de caràcter melòdic descendent, no apareix en la morfologia definitiva fins a la tercera escena. I de l'altra, hi ha els temes vocal i instrumental de la perfecta alegria. Aquests darrers es corresponen amb intervencions de Francesc i de l'àngel, respectivament.

El **tema de l'alegria** és un tema instrumental amb un disseny melòdic descendent i un caràcter rítmic incisiu. Messiaen l'instrumenta amb els xilòfons i la trompeta, que toquen a l'uníson, als quals afegeix tots els instruments de vent-fusta. Està format per quatre notes accentuades que descendeixen dibuixant un interval de quinta justa descendent (re - sol) —ens referim aquí a la veu aguda, que representa la melodia del tema—, i que es clouen sobre una blanca que suggereix l'harmonia de la tríada de do major —amb la sexta afegida. Aquesta sonoritat l'escoltarem amplificada en nombroses ocasions, sobretot al final de l'obra. Vegeu l'exemple 3.19.

*Très vif* (♩ · = 132)

**3+2+2**  
8

The musical score shows two staves. The top staff is marked with a 3+2+2 rhythm over an 8-measure bar. The bottom staff is marked with a forte (ff) dynamic. The music features a descending melodic line with accents on the notes.

Exemple 3.19: Tema de l'alegria (Escena 3)

Com si es tractés d'una prefiguració, d'una gestació progressiva i lenta, la gènesi d'aquest tema s'observa ja en la primera escena, en què apareix encara en estat embrionari, amb una línia melòdica cromàtica, però de manera constant: l'escoltem fins a trenta-tres vegades. El disseny embrionari del tema gairebé no varia pel que fa a l'agògica, que sol ser sempre *Un peu vif* (♩ · = 84) i està format per una línia principal superior que descendeix per cromatismes, d'una banda, i de l'altra una inferior que ascendeix alhora, també per cromatismes. L'única diferència entre totes les repeticions d'aquest motiu és l'àmbit de l'espai que separa aquestes dues línies principals. En un cas es tracta d'un àmbit inicial de dotzena (sol<sup>b</sup> - re<sup>b</sup>) que s'estreny fins a la novena menor (la - si<sup>b</sup>). En l'altre és un àmbit molt més estret de sèptima menor (mi - re<sup>b</sup>), que s'estreny devers la tercera menor (sol - si<sup>b</sup>). En tots dos casos, la línia cromàtica superior roman la mateixa, i és la línia inferior la que es desplaça, bé apropant-se o bé allunyant-se. Cal afegir que és el primer motiu, amb un àmbit més gran, el que més

vegades apareix: un total de vint-i-quatre vegades en la primera escena. D'ençà de l'audició del tema de l'alegria en la tercera escena, aquests motius embrionaris desapareixen i donen lloc al tema definitiu.

A banda d'això, mitjançant una audició atenta podem també apreciar aquest tema en un estat encara més embrionari si cap: els dissenys rítmics de caràcter descendent dels cants d'ocells com ara la tórtora o l'alosa semblen suggerir aquesta melodia, d'una gran força expressiva. Tanmateix, el tema de l'alegria, tal com l'hem definit, no apareix fins a la tercera escena, quan Francesc finalment s'apropa al leprós i li parla amb dolcesa: «Dieu te donne la paix, frère bien-aimé !» (III.32). No és estrany que Messiaen triï aquesta escena per a presentar-lo en el seu disseny definitiu: si bé en l'escena inicial el protagonista definia la perfecta alegria, és en aquesta en què finalment l'experimenta en la seva pròpia carn gràcies al leprós.

El tema de l'alegria, com el tema de sant Francesc, apareix en diferents transposicions al llarg de l'obra,<sup>85</sup> però sempre amb el caràcter *Très vif* (♩. = 132).<sup>86</sup> Ho fa associat sovint al tema de la decisió, al qual acompanya en moltes ocasions, sobretot a partir del moment previ a l'aparició de l'àngel en la tercera escena (III.43), en què apareixen junts per primera vegada. Messiaen acostuma a situar-lo una tercera menor per sota de l'última fonamental del tema de la decisió, amb què l'associa. Aquests dos temes semblen haver estat dissenyats com una mena de catalitzador, d'«enzims» que faciliten de la conducció a través de diversos eixos harmònics, i alhora el retorn a la sonoritat-color del do major final. El tema de l'alegria apareix cada vegada que assistim a una bona acció, notablement en les escenes cinquena i sisena, l'última en què l'escoltem.

---

<sup>85</sup> En les seves anàlisis harmòniques dels temes, Aloyse Michaely distingeix entre dues versions del tema de l'alegria, sempre integrat per quatre veus. L'única diferència entre les dues versions rau en una nota de l'acord final, que es desplaça un semitò. En el primer cas tenim un acord de sexta afegida, i en l'altre un de sèptima. La sonoritat és, si fa no fa, semblant. Només una oïda experimentada i força entrenada, per no parlar d'una oïda absoluta, podria diferenciar aquesta petita variació harmònica en les intervencions instrumentals de l'òpera. Atribuïm la divergència a la conducció de les veus. És per això que no ens ha semblat significativa o digna d'una major atenció en el nostre estudi. Vegeu MICHAELY, *Op. cit.*, p. 161-162.

<sup>86</sup> Amb l'excepció del ventall de tempos amb què apareix en la sisena escena, on l'escoltem fins i tot en un grandió *ritardando* abans de la prèdica als ocells.

El **tema vocal de la perfecta alegria** apareix ben d'hora, ja en l'inici de la primera escena, després del tema de sant Francesc, quan en la seva resposta a fra Lleó el sant explica la naturalesa de «la joie parfaite» (I.4). El disseny dels motius que Messiaen empra aquí és d'una coherència absoluta. Això ens ha conduït a referir-nos-hi com a tema, més que no pas com a motiu, associat a la perfecta alegria. Francesc entona aquest tema, de caràcter completament estàtic, sobre els acords de la secció de corda i les ones Martenot. Extremament expressiva, la línia melòdica, es clou sobre un trítion descendent (si - fa), l'interval característic del tema de sant Francesc. El tema vocal de la perfecta alegria sona tan sols en la primera escena, cada vegada que Francesc esmenta la perfecta alegria, i també quan fra Lleó demana a Francesc en què consisteix aquesta (I.13). El motiu inicial descendent, de caràcter planyívol, mostra una clara proximitat amb el motiu de fra Lleó, que més endavant analitzem. Vegeu l'exemple 3.20.

*Lent* (♩ = 52)

The musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in bass clef and 16th notes. The lyrics are: "la joie, la joie parfaite." The piano accompaniment is in treble clef and 16th notes. The tempo is marked "Lent" with a quarter note equal to 52 beats. The score is divided into four measures with rhythmic groupings: 2/16, 2+2+1/16, 3/16, and 3/8. Dynamics include "p" and "pp".

Exemple 3.20: Tema vocal de la perfecta alegria (Escena 1)

Quant al **tema instrumental de la perfecta alegria**, cal subratllar que no apareix fins a la cinquena escena, quan l'àngel fa sonar la «musique de l'invisible» (V.98). Es tracta d'un solo de les ones Martenot format per tres motius interpretats en *legato* sobre un acord de do major en segona inversió que les cordes mantenen en *pp*.

Posteriorment, s'hi afegixen les veus del cor, invisible, també en *pp*. El resultat de tot plegat és un substrat harmònic d'una suavitat extrema, sobre el qual la melodia de les ones Martenot —cadascuna amb el seu timbre particular— dibuixa un arc melòdic lent i excels. És el moment precís del miracle, en què Francesc rep un tast de la tantes vegades citada alegria, dels «secrets de la Gloire» (V.98). Vegeu l'exemple 3.21.

*Très lent* (♩ = 30)

*mf legatissimo*      *mf*      *mf*

Exemple 3.21: Tema instrumental de la perfecta alegria (Escena 5)

El següent tema dins el grup de temes complementaris associats a Francesc és el **tema de la resurrecció**. El seu caràcter afirmatiu el fa particip de l'alegria, alhora que el relaciona amb el tema escatològic de la mort, de què parlarem quan tractem el tema de fra Lleó, com a complement necessari de les idees que aquesta implica. Francesc esmenta la resurrecció per primera vegada en la tercera escena, quan es dirigeix al leprós i li parla de la bellesa interior: «Si l'homme intérieur est beau, il apparaîtra glorieux à l'heure de la résurrection» (III.42). Sobre el segon període d'aquesta frase, Messiaen introdueix una línia melòdica ascendent, amb un disseny intervàlic simètric de caràcter quasi cromàtic (semitò - to - semitò / semitò - to - semitò), que culmina sobre una cadència rítmica conclusiva. Vegeu l'exemple 3.22.

*Presque lent* (♩ = 54)

*più f*      *cresc.*      *ff*

de la ré - sur - rec - tion.

Exemple 3.22: Tema de la resurrecció (Escena 3)

Aquest tema torna a sonar en la cinquena escena, en el moment en què l'àngel es dirigeix a Francesc (V.98) i esmenta «les secrets de la Gloire» i «la musique de l'invisible». Així mateix, en la sisena escena apareix quan Francesc es refereix a l'ocell anomenat *Gammier* (VI.125), quan el sant es dirigeix a fra Masseu i li diu que «après la résurrection, nous monterons les échelles du ciel» (VI. 125). Convé destacar especialment aquestes dues referències a les «échelles du ciel» (V.98, VI.125), caracteritzades sempre per melodies o contorns melòdics ascendants. En la setena escena és el cor qui canta aquesta anàlisi musical (VII.133), quan en la seva intervenció es refereix a «une musique plus haute». No hi manca tampoc en l'escena final, quan Francesc es refereix de nou a la poesia i la música com a mitjans que l'han conduït a Déu «par symbole, et par défaut de Vérité» (VIII.158). En el moment previ a la seva mort, Francesc canta aquesta melodia ascendent en dues ocasions, i totes dues culminen sobre una cadència en el mot «Vérité».

Quant a l'eix narratiu de **la natura**, són diversos els temes que hi associem. D'una banda, hi ha el tema de la natura, pròpiament dit, un tema que es correspon amb les intervencions en què Francesc recita les estrofes del CC. I de l'altra, podem parlar d'un conjunt de temes i motius de menor densitat, que fóra possible d'associar a aquest eix temàtic, per bé que la seva envergadura és considerablement menor: són el motiu del sermó, el tema del nom d'ocell i el motiu característic de cadascun dels ocells.

De tots aquests temes i motius, el més important és el que hem anomenat **tema de la natura**. Es correspon amb les intervencions en què Francesc canta les estrofes del CC. Apareix en les escenes segona, cinquena i vuitena, quan es refereix al germà vent, la germana aigua, el germà foc i la mare terra (II.17, II.22, II.27); el germà sol i la germana lluna (V.93); i la germana mort (VIII.145, VIII.154), respectivament. En aquesta darrera escena, el tema de la natura està innegablement associat al tema de la mort: «Loué sois-tu, mon Seigneur, pour sœur Mort, pour notre sœur la Mort corporelle» (VIII.145). D'altra banda, el cant de fra Lleó també hi està associat. En canvi, el tema de la natura és un tema melòdic cantat sempre per Francesc. Està



caracteritzat per dos trítons: un d'ascendent (fa - si) i un altre de descendent (re - sol#). Messiaen ens el presenta cada vegada que Francesc pronuncia la fórmula de lloança «Loué sois-tu», comuna a totes les citacions del CC. Vegeu l'exemple 3.23.

*Bien modéré* (♩ = 80)

Lou - é sois - tu mon Sei - gneur,

Exemple 3.23: Tema de la natura (Escena 2)

A banda d'això, en la sisena escena hi ha dos breus dissenys melòdics recurrents associats al tema de la natura. Formen el que hem anomenat com a **motiu del sermó**. És una fórmula melòdica recurrent, caracteritzada per un interval exhortatiu final de sexta major ascendent (mi - do#) que apareix repetidament en la prèdica (VI.127). Vegeu l'exemple 3.24.

*Très modéré* (♩ = 66)

de Frè - re So - leil

Exemple 3.24: Motiu del sermó (Escena 6)

En el diàleg de la sisena escena entre fra Masseu i Francesc sona un altre tema recurrent, que hem anomenat **tema del nom d'ocell**. Està constituït per dos petits motius melòdics, un primer descendent i un final ascendent, situats al voltant d'un motiu melòdic central descendent en *legato*. El segueix un brevíssim comentari lliure, a manera de resposta, que es correspon amb un tríton ascendent (fa - si). Sant Francesc canta aquest tema cada vegada que esmenta el nom d'un ocell en aquesta secció de la sisena escena. Vegeu l'exemple 3.25.

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

*mf*      *p*      *mf*

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

Exemple 3.25: Tema del nom d'ocell (Escena 6)

Com veurem més endavant i amb més detall, també podem considerar el tema de fra Masseu com a tema associat a l'eix narratiu de la natura, ja que és en la sisena escena on recau un major protagonisme sobre el porter del convent, en el seu diàleg amb Francesc sobre els ocells.

En el primer capítol comentàvem les especificitats més destacables dels **cants d'ocells** en la música de Messiaen, i també les funcions principals d'aquests. No els oblidem tampoc a ells ara, ja que els seus motius es troben igualment associats a l'eix narratiu de la natura. Els cants d'ocell que Messiaen recull al *Saint François d'Assise* constitueixen molt més que un simple exercici de recreació, d'associació i de reproducció d'aquest element tan important per la relació amb les criatures que hi planteja. L'evocació del cant, la imitació d'aquest, fins i tot amb les característiques ambientals pròpies de l'hàbitat de l'ocell, donen lloc a un retrat particular dels ocells, representats com és habitual en l'obra de Messiaen per una transcripció ajustada. És el mateix que ocorre al cicle *Catalogue d'oiseaux* (1956-58), per a piano sol,<sup>87</sup> de què ja

<sup>87</sup> Per a una anàlisi musical dels cants d'ocell en aquesta obra vegeu l'extraordinària aportació de la recerca doctoral portada a terme per KIM, Paul Sung-Il. *Olivier Messiaen's 'Catalogue d'oiseaux' for solo piano: A Phenomenological Analysis and Performance Guide*. Tesi doctoral. Universitat de Nova York, 1989. Kim parteix en la seva anàlisi dels mètodes analítics de Jean Larue i Thomas Clifton, però centra el seu enfocament en la «bifurcació del mètode analític». Aquesta bifurcació, com ell l'anomena, li permet de portar a terme una brillant anàlisi de sis de les peces del cicle. La recerca doctoral de Kim no ha estat l'única relacionada amb l'aspecte dels cants d'ocell en l'obra de Messiaen, que han estat observats, analitzats, descrits i estudiats des de les perspectives més diverses i variades, sobretot en relació amb el *Catalogue d'oiseaux*. Vegeu, a títol d'exemple, aquesta altra: PHILIPS, John. *The Modal Language of Olivier Messiaen: Practices of 'Technique de mon langage musical' as reflected in 'Catalogue d'oiseaux'*. Tesi doctoral. Peabody Conservatory, 1977; o els articles publicats per Robin Freeman i Theo Hirsbrunner: FREEMAN, Robin. «Courtesy Towards the Things of Nature: Interpretations of Messiaen's 'Catalogue d'Oiseaux'». *Tempo*, núm. 192, 1995, p. 9-14; i HIRSBRUNNER, Theo. «Magic and Enchantment in Olivier Messiaen's 'Catalogue d'oiseaux'». Dins BRUHN, Siglind. *Messiaen's Language of Mystical Love*. Nova York: Garland, 1998.

parlàvem en el primer capítol. En canvi, en altres obres els cants d'ocell no ultrapassen l'estatus de material melòdic. Són agrupats i modificats seguint altres criteris, més flexibles, exclusivament musicals, de manera que el resultat origina unes situacions ornitològiques que no trobaríem en la natura. Aquestes situacions les trobem en obres com els *Oiseaux exotiques* (1956), per a piano i petita orquestra, o en *Chronochromie* (1960), per a orquestra.<sup>88</sup>

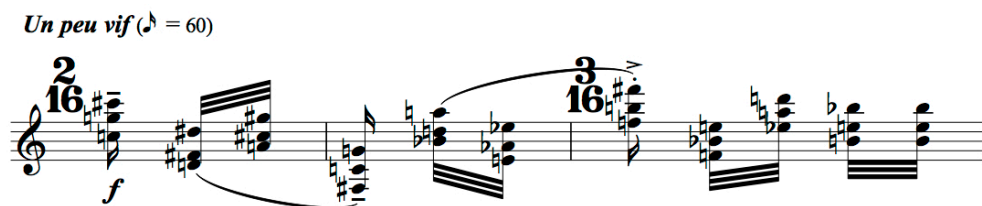
D'altra banda, un estudi aprofundit dels cants d'ocell en el *Saint François d'Assise* requeriria un enfocament que hauria de tenir en compte totes les recerques prèvies portades a terme en aquest terreny específic, que no són precisament poques. En la nostra recerca, centrada sobre la significació musical, ens centrem en la identificació dels temes d'ocells més importants, ja sigui per la seva associació amb un personatge o per la seva significació concreta. Entre els que apareixen associats a un personatge ens referim expressament als motius de la *fauvette à tête noire* (tallarol de casquet), la *fauvette à ventre jaune* (tallarol de pit groc de l'illa dels Pins), el *notou* o *carpophage géant* (colom de Nova Caledònia) i la *rousserolle effarvate* (boscarla de canyar). Pel que fa als segons, d'una especial ressonància, veurem els motius de l'*alouette des champs* (alosa comuna), la *tourterelle* (tòrtora), el *faucon crécerelle* (xoriguer comú) i la *chouette hulotte* (gamarús, tot i que aquesta òliba també és anomenada busaroca). D'altra banda, aprofitem per a oferir també un llistat complet dels ocells a què Messiaen convida en aquest immens banquet musical. La sisena escena reflecteix un dels episodis ornitològics més complexos des del punt de vista musical de tota la seva obra. Com no podia ser d'altra manera, els trenta ocells presents en la prèdica de sant Francesc són nombrosos i provenen de quasi tots els continents.

El cant de l'**alosa comuna** (*alouette des champs*) apareix en repetides ocasions al llarg de l'obra. Messiaen l'associa a l'efectiu de percussió de làmines, al qual afegeix els instruments de vent-fusta. Les seves intervencions sovint marquen incisos estructurals: separen, donen entrada o clouen alguns dels principals esdeveniments del relat. La textura homofònica amb què Messiaen instrumenta el cant agradable i sostingut d'aquest ocell, també conegut en la nostra llengua com «terrero», no

---

<sup>88</sup> Vegeu SHERLAW-JOHNSON, Robert. *Messiaen*. Berkeley: University of California Press, 1975, p. 159-161.

guarda sempre els mateixos patrons rítmics. En aquest sentit, podem parlar sens dubte d'un vertader treball d'invenió rítmica. En la primera escena, si exceptuem les intervencions esporàdiques del gamarús (*chouette hulotte*) i el mussol comú (*chouette chevêche*), el cant de l'alosa és el cant d'ocell protagonista per excel·lència. En la introducció orquestral apareix interpretat per la percussió de tipus gamelan, i precedeix les tres intervencions en què fra Lleó canta el seu tema (I.1, I.5 i I.9). La presència de l'alosa es prolonga cada vegada més: vint compassos abans de la primera intervenció de fra Lleó (I.1); vint-i-nou abans de la segona vegada que el frare entona el seu tema (I.5); i un total de quaranta-un compassos abans de la tercera (I.9). Les tres primeres seccions de la primera escena (A - A' - A'') s'inicien sempre amb aquest cant incessant, nerviós i ple de vida. Vegeu Exemple 3.26.



Exemple 3.26: Motiu de l'alosa. Percussions de làmines (Escena 1)

A partir d'aquest moment, i amb la constatació de la importància del cant de l'alosa, comprovem que la seva identitat rítmica i melòdica, tot i que flexible i variada, sempre conserva el mateix caràcter alegre i viu (*Un peu vif*). Messiaen no s'està de presentar-lo tot seguit en la família del vent-fusta al complet, que comenta immediatament la primera intervenció de fra Lleó (I.1) amb un motiu repetit dues vegades. Aquest motiu apareix amb altres dissenys rítmics, inicialment repetit dues vegades, per comentar el diàleg entre Francesc i fra Lleó. Vegeu l'exemple 3.27.

*Un peu vif* (♩ = 96)  
**3+4+4**  
**32**

*f* *ff* *f* *ff*

Exemple 3.27: Motiu de l'alosa. Vent-fusta (Escena 1)

Escoltem l'alosa en les escenes primera, sisena i vuitena. La seva absència en la resta d'escenes es compensa en les situacions en què Messiaen arriba a superar els cants de dues aloses, cosa que ocorre ja en la primera escena. Finalment, podem afegir que aquest motiu consistent i continu representa de manera genèrica els motius d'ocell en l'obra. Per a aquells que no estan familiaritzats amb les melodies de tipus ocell de Messiaen, aquest és el símbol inequívoc de la seva presència, un signe identificable des del primer fins a l'últim moment de l'obra.

En la sisena escena, abans de la prèdica, Francesc presenta diversos ocells a fra Masseur. El primer, i un dels més importants, és **la tórtora**. Més amunt ja subratllàvem que en el cant de la tórtora es pot escoltar el disseny melòdic descendent que caracteritza el tema de l'alegria. La intervenció de la tórtora en la sisena escena és, certament, la que mostra aquest fet amb una claredat manifesta. Messiaen associa el cant d'aquesta tórtora als clarinets i les flautes en *frullatto*, acompanyats tots dos per una ona Martenot. D'alguna manera podem intuir amb aquesta informació la relació que Messiaen teixeix entre els temes narratius de l'alegria i de la natura. La proximitat del disseny melòdic d'aquest cant amb el tema de l'alegria n'és la prova més evident. Vegeu l'exemple 3.28.

*Modéré, un peu vif* (♩ = 192)  
**3+2**  
**16**

*p*

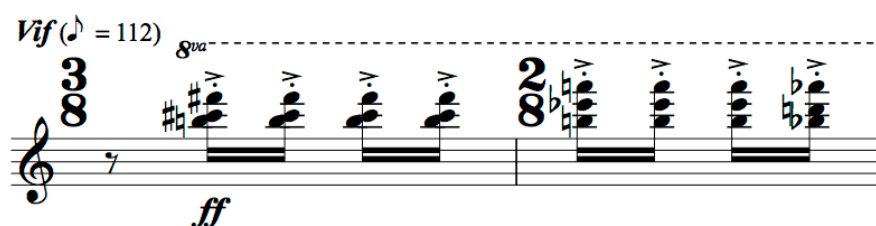
Exemple 3.28: Motiu de la tórtora (Escena 6)

El xoriguer comú (*faucon crécerelle*) és l'ocell que alerta el protagonista de l'obra de l'arribada de l'àngel en la cinquena escena. El **motiu del xoriguer**, que Messiaen associa a les trompetes, el vent-fusta i la tuba contrabaix —tocada amb una canya de fagot<sup>89</sup>— és d'una estridència inacostumada. «Gheppio, le faucon crécerelle», com l'anomena Francesc en l'obra, tornarà a aparèixer en la darrera escena, per acomiadar-se del sant en el moment de la seva mort. Messiaen sembla inspirar-se en la llegenda de sant Bonaventura, que relata la història d'aquest falcó com una mena d'àngel custodi que acostuma a despertar el protagonista de nit, quan es lleva per recitar l'ofici diví. El xoriguer presagia, segons sant Bonaventura, l'arribada de l'àngel.<sup>90</sup> En paraules de Messiaen, és «l'ami de saint François et —détail véridique !— avertissait l'heure de ses offices de nuit».<sup>91</sup> És per això que el sant, en sentir els seus crits, s'hi refereix amb les següents paraules: «Cher oiseau, sainte horloge qui m'appelle à la prière» (V.93). Vegeu l'exemple 3.29.

<sup>89</sup> «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». Vegeu SAMUEL, *Op. cit.*, p. 388. Notem l'originalitat de Messiaen en fer servir aquest enginy tècnic: la tuba contrabaix, instrument voluminos de l'extrem greu dels metalls, és tocada mitjançant una preparació que fa que l'element de vibració sigui la doble canya d'un fagot, i no pas els llavis de l'instrumentista. La sonoritat resultant és extraordinària, i en cap moment ens permet esbrinar l'instrument que la produeix.

<sup>90</sup> Ens referim al relat del capítol 10 de la *Legenda Maior*: «Cum igitur contraheret ibi moram, falco ibidem nidificans magno se illi amicitiae foedere copulavit. Nam semper horam nocturno tempore, in qua vir sanctus ad divina officia surgere solitus erat, cantu suo praeveniebat et sono. Quod famulo Dei gratissimum erat, eo quod tanta sollicitudo, quam circa eum gerebat, omnem ab ipso desidia torporem excuteret. Cum vero servus Christi infirmitate plus solito gravaretur, parcebat falco nec tam tempestivas idicebat vigiliis. Siquidem, velut instructus a Deo, circa diluculum suae vocis campanam levi tactu pulsabat. Divinum certe videtur fuisse praesagium tam in exultatione multimodi generis avium quam in cantu falconis, cum Dei laudator et cultor pennis contemplationis subvectus, tunc foret illic apparitione seraphica sublimandus» (LM 8, 10). Vegeu BONAVENTURA, Sant. *Legendae duae de vita S. Francisci seraphici*. Quaracchi: Ex. Typographica Eiusdem Collegii, 1898, p. 90-91. Aquest relat el trobem també en la segona de les CE i en la *Vita Secunda* de Celano, que sembla ser la font principal de sant Bonaventura: «Cum beatus Franciscus, aspectum et colloquium hominum more solito fugiens, in quodam eremo commaneret, falco in loco nidificans magno se illi amicitiae foedere copulavit. Nam semper horam nocturno tempore, in qua sanctus ad divina obsequia surgere solitus erat, cantu suo praeveniebat et sono, quod sancto Dei gratissimum erat, eo quod tanta sollicitudine, quam erga eum gerebat, ab eo desidia moram excuteret. Cum vero sanctus aliqua infirmitate plus solito gravaretur, parcebat falco, nec tam tempestivas indicebat vigiliis. Siquidem velut instructus a Deo, circa diluculum vocis suae campanam levi tactu pulsabat. Creatoris praecipuum amatorem non mirum si veneratur reliquae creaturae» (2 Cel, 168). Vegeu CELANO, Tomàs de. *S. Francisci Assisiensis. Vita et Miracula. Hanc editionem novam ad fidem Mss. recensuit P. Eduardus Alenconiensis*. Roma: Desclée, Lefebvre et Soc., 1906, p. 296.

<sup>91</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 387.



Exemple 3.29: Motiu del xoriguer (Escena 5)

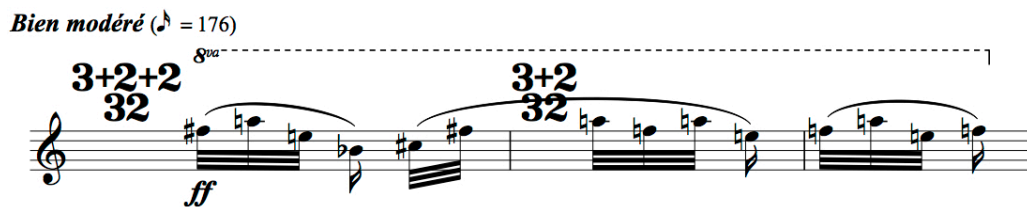
Pel que fa a la *chouette hulotte*, que nosaltres anomenem **gamarús**, les seves intervencions es limiten a les escenes en què trobem una referència a la nit, com ara en la primera, quan Francesc explica a fra Lleó la naturalesa de la perfecta alegria amb el relat de la intervenció I.15: «S'il se met à pleuvoir, et que [...] nous arrivons [...] à la porte du couvent, [...] contraints par la faim, l'orage et la nuit [...]». El cant planyívol d'aquest mussol d'ulls foscos, magnífic caçador, que Messiaen reproduceix amb una ona Martenot, apareix també en el transcurs de la setena escena. El motiu del gamarús representa aquí un símbol nocturn del perill, de la por. Vegeu l'exemple 3.30.



Exemple 3.30: Motiu del gamarús (Escena 1)

Si ens fixàvem en la identificació dels personatges i els ocells veuríem com Messiaen associa el cant de la *fauvette à tête noire* amb el personatge de sant Francesc. Aquest ocell, que nosaltres denominem **tallarol de casquet**, és conegut a la regió d'Assís amb el nom de *capinera*. Messiaen l'escull com l'acompanyant musical del protagonista de l'obra. N'escoltem el cant en les escenes segona, cinquena, sisena i vuitena. Així doncs, el tallarol de casquet és el símbol inequívoc de la terra de Francesc. En la sisena escena, quan fra Masseu assenyala el seu cant, se'ns diu que

«transporte le soleil dans ses refrains, s'exprime comme un danseur qui vole de son propre chant» (VI.114). En aquesta intervenció el podem escoltar en una intervenció de la família de vent-fusta sencera. El material sonor del seu cant reflecteix la sonoritat de la major (acord de tònica, mi - la - do#, amb sexta afegida: fa#), associada al color «blau clar de Chartres»,<sup>92</sup> amb diversos cromatismes i una harmonització diferent per a cadascuna de les notes. En el cinquè volum del *Traité*, Messiaen ens ofereix diversos exemples del cant d'aquest ocell, sempre escrit en aquesta sonoritat de la major.<sup>93</sup> Vegeu l'exemple 3.31.



Exemple 3.31: Motiu del tallarol de casquet (Escena 6)

Si hi ha un ocell exòtic que podem destacar per sobre de tota la resta, aquest seria la *fauvette à ventre jaune*, també anomenada *gerygone*, un **tallarol de pit groc de l'Illa dels pins**. Aquest ocell va fascinar Messiaen de manera extraordinària. D'una banda hi ha el seu *staccato* net i polit, d'una rapidesa extrema, i també d'una claredat i una velocitat inoïdes. La successió dels seus motius és igualment sorprenent. No és, per tant, estrany que Messiaen considerés el seu cant com un dels més bells entre tots els cants d'ocell,<sup>94</sup> i que en el context de l'òpera l'associés al personatge de l'àngel. Podem escoltar la varietat de motius del cant en les escenes tercera, quarta, cinquena, sisena i vuitena, sovint interpretat al flautí o al xilòfon. En el cinquè volum del *Traité*, Messiaen recull alguns motius de la *gerygone* anotats a l'Illa dels pins durant els mesos de setembre i octubre de 1975, en què hi va fer una estada. Entre tots, destaca un

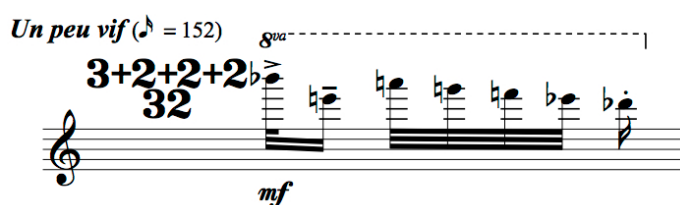
<sup>92</sup> MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol 5a. París: Leduc, 1999, p. 342.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 314-369.

<sup>94</sup> MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol 5b. París: Leduc, 2000, p. 608.



motiu melòdic descendent, format per un total de set notes que trobem ja en la tercera escena.<sup>95</sup> La petita variació entre el motiu que escoltem en l'òpera, d'una banda, i l'original recollit al dictat i reflectit en el *Traité*, de l'altra, consisteix en el la natural: l'original presenta un la bemoll, però en canvi en el motiu de l'òpera Messiaen escriu un la natural que permet escoltar una quinta disminuïda descendent: l'interval de tríton (la - reb), tan característic de l'obra. Vegeu Exemple 3.32.



Exemple 3.32: Motiu del tallarol de pit groc de l'Illa dels pins (Escena 3)

Cal destacar també l'ocell que acompanya les intervencions de fra Bernat: el **filemó de Nova Caledònia**. Només l'escoltem en les escenes quarta i sisena. El cant d'aquest filemó és un mirall excel·lent de la serenitat i la bondat de fra Bernat, que Messiaen reflecteix en l'episodi de la trobada amb l'àngel de la quarta escena de l'òpera. Els dos motius melòdics descendents que el filemó de la Nova Caledònia entona apareixen en la introducció instrumental de la quarta escena, en què els escoltem repetits fins a dues vegades i mitja, com si en lloc del cant d'un únic ocell es tractés d'un diàleg entre dos exemplars. En la instrumentació apareix assignat a la família de vent-fusta, el xilòfon i les campanes. És a aquestes últimes que fa referència Francesc en la seva intervenció de la sisena escena referida al *philémon*: «qui secoue ses cloches [...] irisées comme des bijoux de fin du jour» (VI.121). El timbre resultant és en efecte brillant, ple d'harmònics i fins i tot un xic metàl·lic. Vegeu l'exemple 3.33.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 289.



Exemple 3.33: Motiu del filemó de Nova Caledònia (Escena 4)

Dos són, en canvi, els ocells que Messiaen associa a fra Elies: el *notou* o *carpophage géant*, a què ens referirem com a **colom de Nova Caledònia**, i la *rousserolle effarvate*, que anomenem **boscarla de canyar**. Només els escoltem en la quarta escena, en què Messiaen dona bona mostra de l'orgull de fra Elies. Pel que fa al primer, Messiaen defineix el seu crit amb els següents mots: «une sorte de meuglement étouffé, sombre et caverneux : comme si on soufflait fortement dans la bonde d'un tonneau vide».<sup>96</sup> El seu cant és apagat i suscita una pregona tristesa. El trobem instrumentat en una combinació de tons obscurs i ocres: oboè, corn anglès, clarinets, clarinet contrabaix, trompetes, trompes i una ona Martenot. En la seva harmonització destaquen els intervals de quarta. Vegeu l'exemple 3.34.



Exemple 3.34: Motiu del colom de Nova Caledònia (Escena 4)

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 313.

Dels múltiples dissenys rítmics amb què Messiaen transcriu el cant de la boscarla de canyar (*rousserolle effarvate*) al llarg de la quarta escena, destaca el que presenta una línia melòdica ascendent en el vent-fusta, puntuada per un contrast dinàmic. Aquest és el motiu que hem denominat **motiu de la boscarla**, un motiu que acompanya fra Elies en les seves intervencions tot al llarg d'aquesta escena. Vegeu l'exemple 3.35.



Exemple 3.35: Motiu de la boscarla (Escena 4)

Pel que fa a la resta d'ocells, no aprofundirem més en l'anàlisi dels seus motius,<sup>97</sup> però no volem deixar passar l'ocasió per oferir un llistat exhaustiu dels ocells. Els hem agrupat per regions, tal com fa Messiaen en el *Traité*, amb l'objectiu de mostrar la profunditat i l'extensió dels seus coneixements ornitològics. Ens limitarem, així mateix, als ocells que apareixen en la sisena escena, un total de trenta.<sup>98</sup> Els citem alfabèticament, segons el nom francès amb què Messiaen s'hi refereix. Entre parèntesis recollim el nom científic, seguit del nom en català. Pel que fa a Europa en trobem un total de disset. Són els següents: *alouette des champs* (*alauda arvensis*, aloso comuna); *coucou* (*cuculus canorus*, cucut); *fauvette à tête noire* (*sylvia atricapilla*, tallarol de casquet); *fauvette des jardins* (*sylvia borin*, tallarol gros); *fauvette passerinette* (*sylvia cantillans*, tallarol de garriga); *gorge bleue* (*luscinia svecica*, cotxa blava o pitblau); *grive draine* (*turdus viscivorus*, griva); *grive musicienne* (*turdus ericetorum*,

<sup>97</sup> Remetem el lector interessat per l'aspecte més tècnic dels cants d'ocells als següents treballs en llengua anglesa: KRAFT, David. *Birdsong in the Music of Olivier Messiaen*. Londres: Arosa Press, 2013; i HILL, Peter; SIMEONE, Nigel. *Oiseaux exotiques*. Farnham: Ashgate, 2007.

<sup>98</sup> Per a una descripció completa de les característiques musicals d'aquests ocells, i de la presència del seu cant en les obres de Messiaen vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Vols. 5a i 5b. París: Leduc, 1999, 2000. En el volum 5b Yvonne Loriod recull un inventari dels ocells en les obres de Messiaen. Destaca el fet que, tot i la riquesa dels cants d'ocell del *Saint François*, l'obra només conté un total de quaranta-un tipus diferents. Aquesta xifra pot semblar gran, però no ho és pas quan la comparem amb els cinquanta-sis dels *Éclairs sur l'au-delà...* (1987-1991), o amb els vuitanta que hi ha en *Des canyons aux étoiles...* (1971-1974). Per a un llistat complet vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Vol. 5b. París: Leduc, 2000, p. 629-649.

tord comú); linotte (*carduelis cannabina*, passerell comú); loriot (*oriolus oriolus*, oriol); merle noir (*turdus merula*, merla negra); pigeon ramier (*columba palumbus*, tudó); pinson (*fringilla coelebs*, pinsà comú); roselin cramois (*carpodacus erythrinus*, pinsà carminat); rouge-gorge (*erithacus rubecula*, pit-roig); tourterelle (*streptopelia turtur*, tórtora); i troglodyte (*troglodytes troglodytes*, cargolet o passa-foradí).

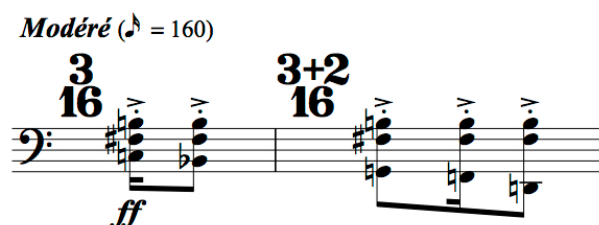
Els ocells de Nova Caledònia i de l'Illa dels pins són set: gammier, també conegut com a coucou à éventail (*cacomantis flabeliformis*, cucut de Nova Caledònia); fauvette à ventre jaune (*gerygone flavolateralis flavolateralis*, tallarol de pit groc de l'Illa dels pins); méliophage à oreillons gris (*lichmera incana incana*, mel·lífer argentat de Nova Caledònia); oiseau-moine calédonien (*philémon diemensis*, filemó de Nova Caledònia); sifleur à ventre roux (*pachycephala rufiventris*, xiulador de gola vermella); i zostérops à dos gris (*zosterops lateralis griseonota*, ull blanc de l'om gris).

Entre els japonesos hi ha dos: bouscarle du Japon (*cettia diphone cantans*, cantor dels arbusts) i petit coucou à tête grise (*Cuculus poliocephalus poliocephalus*, cucut petit de cap gris). Tres són del Marroc: bouvreuil à ailes roses (*rhodopechys sanguinea*, pinsà borroner d'ales rosades); téléphone Tschagra (*tchagra Senegala cucullata*, txagra capnegra); i traquet à tête grise (*oenanthe moesta*, còlit de carpó gris). I tan sols un d'austràlia: oiseau-lyre superbe (*menura novaehollandiae*, ocell lira superb).

### 3.3.2. Temes de l'àngel i del leprós

Tal com hem avançat en el capítol anterior, els personatges de l'àngel i el leprós es troben inevitablement associats. L'oposició aparent que representen en el pla narratiu sembla convergir vers la unitat amb què Messiaen els presenta en l'escena final. La lletjor del leprós, i el seu caràcter baix, pecaminós i obscur, són trets que representen una inversió exacta de la bellesa de l'àngel, i també de la seva puresa i condició divina. Una inversió aparent, insistim, perquè com tot seguit veurem, la música també ens demostra que tots dos no són sinó portadors d'un missatge unívoc: el missatge de la gràcia.

Pel que fa al leprós, Messiaen l'identifica fonamentalment amb dos temes al llarg de l'obra: d'una banda hi ha el tema de la gràcia, i de l'altra el tema pròpiament dit del leprós. En el prefaci de la partitura de la setena escena, Messiaen fa referència a l'explosió orquestral posterior a la impressió dels estigmes. En aquesta explosió s'escolta, esplendorós, «un rythme dochmiaque», que segons Messiaen representa «l'irruption violente et irrésistible de la Grâce».<sup>99</sup> És el que hem anomenat com a **tema de la gràcia**, un tema caracteritzat per un ritme que escoltem també en la quarta escena, interpretat per tota l'orquestra, quan l'àngel pica a la porta del convent. Aquest ritme, com recorda una vegada més l'autor, simbolitza «l'entrée irrésistible de la grâce qui vient questionner les frères mineurs».<sup>100</sup> El ritme docmiac —del grec *dóchmios*, antic, oblic— és un ritme compost. Es tracta d'un peu mètric present en la literatura grega en obres com ara les *Olímpiques* de Píndar i també en nombrosos cors de les tragèdies clàssiques.<sup>101</sup> En aquest cas concret està format per cinc temps, com a conseqüència de la unió dels ritmes iambe i crètic: [breu / llarga] + [llarga / breu / llarga] = ( ♩ ♪ ♪ ♩ ♪ ).<sup>102</sup> Vegeu l'exemple 3.36.



Exemple 3.36: Tema de la gràcia (Escena 7)

<sup>99</sup> MESSIAEN, Olivier. *Saint François d'Assise. Acte III, 7<sup>e</sup> Tableau: Les Stigmes*. París: Leduc, 1990, p. ix.

<sup>100</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 383.

<sup>101</sup> Per a un estudi general dels ritmes en la poesia grega antiga vegeu SILVA, Joan. «Sobre els ritmes de la poesia grega antiga». *Revista de poesia*, núm. 95, 2009, p. 105-120.

<sup>102</sup> «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 ?...». Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol. 1. París: Leduc, 1994, p. 32.

Les aparicions del leprós de les escenes tercera i vuitena estan marcades per aquest mateix ritme, presentat ara com una progressió melòdica de caràcter ascendent amb una marcada accentuació rítmica. Aquest és el **tema del leprós**, caracteritzat per aquesta ascensió viva, agitada, circumscrita dins l'àmbit d'una octava en la veu superior (mi - mi). Sembla que Messiaen ens volgués indicar que aquest personatge baix i obscur conté tanmateix la gràcia que conduirà a Francesc devers la més alta santedat. L'escoltem per primera vegada en la tercera escena amb el seu caràcter apressat i nerviós. Messiaen assigna el ritme docmíac als instruments de vent-fusta i a les trompes. Hi afegeix les cordes en pizzicato en semicorxeres formant una seqüència de terceres (do# - mi - sol# - si - re - fa - la<sup>b</sup>). Vegeu l'exemple 3.37.

*vif* (♩ · = 92)

**3+3+2**  
**16**

Exemple 3.37: Tema del leprós (Escena 3)

Notem especialment la relació entre aquest ritme, en les corresponents transposicions melòdiques que Messiaen escriu, i els personatges de l'àngel i el leprós. L'aparent contraposició que representen aquests personatges —arquetips de dos mons oposats—, s'esvaeix en el pla musical, en què es troben units pel ritme docmíac com a portadors inconfusibles de la gràcia. Messiaen confirma el nostre plantejament en l'escena final, quan l'àngel i el leprós apareixen junts en el paradís per adreçar-se a Francesc en el moment de la mort. Aleshores tornem a escoltar aquest ritme de manera insistent en el coral final que anuncia la resurrecció de sant Francesc. Subratllem, així mateix, la curiosa inversió que el tema representa si el comparem amb les quatre notes descendents del tema de l'alegria, que ja no sona en les escenes

setena i vuitena. Sembla que el tema del leprós reculli el testimoni del caràcter del tema de l'alegria en l'escena final.

Pel que fa a l'àngel, recordem que a més del tema instrumental de la perfecta alegria —la música que fa sonar l'àngel amb la seva viola en la cinquena escena—, i del cant de l'ocell que l'acompanya —el tallarol de pit groc de l'Illa dels pins—, són quatre més els temes que Messiaen associa a aquest personatge diví. D'una banda, trobem dos temes d'una gran unitat intervàlica, presents en les seves intervencions de les escenes tercera i quarta, respectivament: són els dos temes de l'àngel. De l'altra, hi ha el tema de la veritat, en què l'àngel reproduceix la paràfrasi de sant Tomàs d'Aquino referida a la veritat; i finalment un motiu breu que hem anomenat «motiu del clam».

El **primer tema de l'àngel** apareix en la tercera escena. La seva primera intervenció en l'obra es correspon amb una melodia de gran expressivitat, lenta i recurrent —construïda sobre un mi recurrent—, que torna sobre l'acord inicial, a la manera de Debussy. L'àngel canta la citació de la primera carta de Joan: «Mais Dieu est plus grand que ton cœur» (III.46). La línia melòdica del tema, ressaltada per una harmonització d'una bellesa contemplativa amb la sonoritat dels acords de la major<sup>103</sup> i del tercer dels modes de transposicions limitades, suggereix la suspensió del temps i de l'acció per primera vegada en l'obra. El darrer període del tema es clou sobre la dominant de la major (mi), amb l'acord de tònica en segona inversió com a suport harmònic. La veu de l'àngel sona embolcallada per les dotze cordes solistes —amb sordina i en *legato*— i les ones Martenot. Vegeu l'exemple 3.38.

---

<sup>103</sup> Recordem que es tracta d'una tonalitat, juntament amb fa# major, que simbolitza «l'amour mystique» en obres com ara la *Turangalila-Symphonie*, les *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* o els *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*.

*Lent* (♩ = 48)

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

Exemple 3.38: Primer tema de l'àngel (Escena 3)

El **segon tema de l'àngel** és un tema vocal de caràcter predominantment melòdic, força expressiu, constituït pels intervals típics del tema de la veritat, a què Messiaen l'associa. El disseny melòdic d'aquest tema està precedit en la corda pel trítion descendent característic (sol - do#). Mentre que l'inici recorda els motius descendents del tema de fra Lleó, el motiu final dibuixa una octava justa ascendent (sol - si - mi<sup>b</sup> - sol), destacant una vegada més el caràcter del primer tema. La semblança d'aquest tema amb el de fra Bernat, tant pel que fa al caràcter com al disseny melòdic, suggereix de manera evident la proximitat espiritual dels personatges, tal com ho confirma el desenllaç de la quarta escena. Vegeu l'exemple 3.39.

*Un peu lent* (♩ = 60)

Com - ment, com - ment faut - il frap - per? \_\_\_\_\_

Exemple 3.39: Segon tema de l'àngel (Escena 4)

Des del punt de vista musical, hem identificat el **tema de la veritat** amb la paràfrasi de sant Tomàs que l'àngel canta en la cinquena escena: «Dieu nous éblouit



par excès de Vérité» (V.98a). Portador del missatge diví en aquesta escena, l'àngel canta un tema manifestament significatiu. No és pas una casualitat, ja que en l'escena anterior, quan l'àngel pica a la porta del convent per a interrogar fra Elies, fa referència en el seu discurs per primera vegada a la «sainteté de la Vérité» (IV.77).<sup>104</sup> La referència a la veritat, repetida fins en dues ocasions en aquest marc, presenta el tema en forma abreujada alhora que confirma l'associació musical definitiva entre la idea de la veritat i el personatge de l'àngel. Així mateix, en la cinquena escena l'àngel representa musicalment el tema de la veritat, ara ja complet. Es tracta, com en tots els temes de l'àngel, d'un tema de caràcter melòdic que torna sobre si mateix. En aquest cas la conclusió suggereix la sonoritat de mi $\flat$  major. Està caracteritzat per un trítion ascendent inicial (sol - do $\sharp$ ), al qual segueix un altre trítion descendent (mi - si $\flat$ ), i diversos intervals de segona i de tercera. Vegeu l'exemple 3.40.

*Un peu lent* (♩ = 60)

*mf*

Dieu nous é - blou - it

par ex - cès de Vé - ri - té.

Exemple 3.40: Tema de la veritat (Escena 5)

Tornem a escoltar aquest tema en la darrera intervenció de l'àngel de la vuitena escena: «Aujourd'hui, dans quelques instants, tu vas entendre la musique de l'invisible...» (VIII.157). La relació del tema de la veritat amb les intervencions de fra Bernat, fra Elies, fra Masseu i l'àngel de la quarta escena —la primera en què el tema apareix, encara que no en la morfologia més desenvolupada— ens obliga, tanmateix, a parlar d'altres temes que també estarien associats a la idea de la veritat. Entre aquests

<sup>104</sup> La primera referència explícita a la veritat la fa Francesc en el primer acte (III.56). Les referències posteriors, a càrrec de l'àngel, són les que donaran cos finalment al tema.

hi ha els temes de l'àngel que ja hem vist, i els temes propis de cada frare, que veurem tot seguit.

Abans, però, d'analitzar els temes dels frares, cal fer esment d'un darrer tema també relacionat amb l'àngel que apareix en repetides ocasions. Messiaen s'hi refereix amb el mot genèric d'«appel»: «Des appels [...], dont le caractère criard, expressionniste, évoque le nô japonais».<sup>105</sup> En altres llocs, l'esmenta amb una expressió que val la pena citar: «thème de l'ange magnifique».<sup>106</sup> Es tracta, en qualsevol cas, d'una espècie de crit, de clam, que podem escoltar sempre anunciant les aparicions de l'àngel. L'oboè i el requint, en un registre agut, juntament amb el clarinet, reproduïen aquest crit incisiu, embolcallat pel teixit harmònic dels sons del vibràfon. L'hem anomenat **motiu del clam**. Aquesta espècie de senyal auditiva, de caràcter expressionista, sembla evocar el Nô japonès, com el mateix autor subratlla.<sup>107</sup> Ens indica l'entrada en escena de l'àngel —amb l'excepció de la tercera escena. En la quarta escena el podem escoltar fins a quatre vegades, i també l'escoltem en la cinquena i en la vuitena, en què apareix ampliat i variat. Sovint el trobem precedit d'un enorme *glissando* en *ff* de la secció de cordes i les ones Martenot. Aquest *glissando* anuncia el motiu i, per extensió, l'arribada de l'àngel. Vegeu l'exemple 3.41.

*Modéré* (♩ = 100)

Exemple 3.41. Motiu del clam

<sup>105</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 366

<sup>106</sup> MESSIAEN, Olivier. *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. París: P. Belford, 1986, p. 253.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 238.

### 3.3.3. Temes dels frares

De la mateixa manera que Francesc, l'àngel i el leprós, els frares també estan representats per un tema propi que els identifica i els perfila musicalment. Si exceptuem fra Silvestre i fra Rufí, que pel seu paper testimonial no han estat caracteritzats amb cap motiu, la resta dels frares estan representats en l'òpera per un tema ben definit, un tema que alhora podem relacionar amb els diversos eixos narratius que hem establert fins ara. Són els temes de fra Lleó, fra Masseu, fra Elies i fra Bernat.

El **tema de fra Lleó** aconsegueix una missió de gran importància en l'obra. És el primer tema que apareix després del cant inicial de l'alosa —a càrrec de les percussions de làmines (gamelan); el primer que podem escoltar, abans fins i tot que el tema de sant Francesc. Caracteritzat pel tríton descendent (do# - sol, en la versió inicial), el tema de fra Lleó subratlla des de l'inici la importància d'aquest interval, de gran significació en l'obra.<sup>108</sup> Aquest tema de caràcter planyívol es clou amb un altre tríton descendent (la# - mi), també característic del tema de fra Bernat. Els seus trets melòdics, de caràcter descendent, juntament amb la menció constant de la mort —bé que de manera figurada—, l'associen de manera inconfusible a l'eix narratiu de la mort. El tema de la mort, des del punt de vista semàntic, és un tema escatològic, representat en el terreny musical pel tema de fra Lleó, i també pel tema de la resurrecció de què abans hem parlat quan tractàvem els temes de sant Francesc. Vegeu l'exemple 3.42.

---

<sup>108</sup> Notem sobretot la coincidència d'aquest interval amb les dues primeres notes del tema de sant Francesc, que no són altres que el mateix do# i sol de fra Lleó. La mutació de l'inici del tema de fra Lleó en el tema de Francesc insinua la confirmació de la por del primer, i també la transmutació del patiment en la perfecta alegria a què Francesc es refereix. Aquest detall es fa més palès en l'escena final, *La Mort et la Nouvelle Vie*, que comença amb l'interval del tríton descendent. Si en un primer podem pensar que es tracta del motiu inicial de fra Lleó, la continuació confirma que el que escoltem és el tema de sant Francesc per fragmentació i descomposició dels motius.

*Bien modéré* (♩ = 88)

*J'ai peur, j'ai peur, j'ai peur sur la rou... te,*

Exemple 3.42: Tema de fra Lleó (Escena 1)

Messiaen emprà el tema de fra Lleó com una mena d'*idée fixe*, de manera que la idea de la mort i de la por a la mort resulta quasi constant tot al llarg de l'òpera. Fra Lleó canta aquest tema repetidament: en les seves intervencions de la primera escena (I.1/5/9), en què la seva por troba un consol en les respostes de Francesc referides a la perfecta alegria; però també ho fa en altres ocasions, com ara en l'inici de la quarta escena, i en la darrera secció de la cinquena (V.99), quan el frare troba a Francesc inconscient després de sentir la música de l'àngel. Fins i tot apareix de nou en la vuitena, en què el tornem a sentir quan Francesc s'acomiada de fra Lleó: «Adieu, frère Léon, Adieu ! Petite brebis, brebis de Dieu» (VIII.141). En cadascuna de les seves intervencions, la por de fra Lleó troba alguna mena de consol, una resposta o un esdeveniment que el porta a oblidar temporalment aquesta por a la mort, per bé que mai s'acaba de superar d'una manera definitiva fins a la resurrecció final de sant Francesc. Es tracta d'un tema de caràcter vocal cantat gairebé sempre per fra Lleó. Tan sols en dues ocasions n'apareix desvinculat: en la introducció de la quarta escena, en què l'orquestra interpreta els temes dels frares, i el comiat de Francesc de la vuitena.

El **tema de fra Masseu** apareix després de la introducció orquestral de la quarta escena. Ens trobem al començament del segon acte i, fins aleshores, de tots els temes dels frares només havíem escoltat el de fra Lleó —l'únic frare que apareix en el primer acte. En l'inici de la quarta escena tornem a escoltar a fra Lleó: demana a fra Masseu que s'encarregui de guardar la porta del convent. Es tracta de la primera aparició en escena de fra Masseu i, per tant, de la primera vegada que escoltem el seu tema en l'obra. És un tema melòdic, senzill i homogeni, que Messiaen assigna als violins, als quals acompanya amb una harmonització en la secció de corda. El primer període

conté una simetria intervàlica, l'eix de la qual és un reb.<sup>109</sup> És un procediment de construcció semblant al que Messiaen aplica en el cas del tema de sant Francesc. L'interval característic del primer període del tema és l'octava augmentada descendent (re - reb). El segon període del tema presenta una seqüència melòdica repetida amb una lleugera variació rítmica. Des del punt de vista dels intervals, Messiaen hi presenta una vegada més dos trítons (sib - mi - sib / lab - re - lab), constituïts per un dibuix de dos grups de tres notes. El segon grup (lab - re - lab) és una transposició melòdica del primer a distància de segona major (un to) i per inversió. Aquest efecte de mirall també el trobem en el primer període, però allí sobre l'eix de simetria que constitueix el reb central amb les octaves augmentades.<sup>110</sup> En la sisena escena tornem a escoltar el tema de fra Masseu nombroses vegades. Com en la quarta, llavors també apareix immediatament després de la introducció de l'orquestra, quan fra Masseu conversa amb sant Francesc sobre els ocells. És per aquesta raó que també hem associat el tema de fra Masseu a l'eix narratiu de la natura. Vegeu l'exemple 3.43.

---

<sup>109</sup> Com s'ha remarcat ja en diverses ocasions, la qüestió de la simetria és de gran importància en l'obra de Messiaen. En aquest sentit, la construcció geomètrica dels temes, amb la presència d'eixos de simetria, no és un afer exclusiu del *Saint François d'Assise*. El tema principal del vuitè moviment dels *Éclairs sur l'au-delà...* (1987-1991), titulat *Les étoiles et la Gloire*, és també un tema melòdic els intervals del qual estan bastits en relació amb un eix central de simetria. Aquesta estructuració dels temes, i de no pocs gestos instrumentals, mostra l'herència de l'esperit clàssic en el pensament musical de Messiaen. Altra empremta d'aquest principi de claredat el trobem en el pensament rítmic: permutacions simètriques, personatges rítmics o ritmes no retrogradables, comparteixen tots aquest esperit geomètric cartesià.

<sup>110</sup> Francine Guiberteau afegeix, en referència al primer període del tema de Masseu, que «l'âme contemplative réfléchit le Visage de son Dieu, mais en le déformant. Comme une eau bientôt pure, mais que les turbulences du péché agitent encore et troublent». Vegeu GUIBERTEAU, *Op. cit.*, p. 68. Guiberteau es refereix probablement a les petites desviacions intervàliques que impedeixen una simetria melòdica perfecta, cosa que no ocorre si ens fixem en l'aspecte rítmic, on la simetria és absoluta en el cas del primer període (podem, per tant, parlar fins i tot de ritme no retrogradable). En el segon període, en canvi, tornem a trobar una petita imperfecció que impedeix la simetria rítmica absoluta, causada ara per l'efecte de la corxera accentuada.

*Modéré, un peu vif* (♩ = 126)

Exemple 3.43: Tema de fra Masseu (Escena 4)

El **tema de fra Elies** tan sols apareix en la quarta escena, en què l'escoltem ja en el moment de la curta introducció orquestral de l'inici. Aquesta introducció orquestral, per bé que episòdica, presenta els temes de fra Lleó, de fra Bernat i de fra Elies. De caràcter enèrgic, agressiu, fins i tot grotesc,<sup>111</sup> el de fra Elies és un tema exclusivament instrumental que Messiaen assigna a les cordes —sense els violins—, els fagots i contrafagot, els trombons, la tuba i la tuba contrabaix. Sona un total de sis vegades al llarg d'aquesta escena. Està format per un *glissando* que ascendeix des d'un clúster de dues octaves. Tot en *crescendo* de *f* a *ff*. El gest es repeteix sempre tres vegades i sovint es presenta acompanyat del cant del *Notou*, un colom de Nova Caledònia, i de la boscarla de canyar. En les dues darreres aparicions del tema, Messiaen augmenta l'efecte d'aquest gest agressiu amb l'addició d'un quart *glissando*, i

<sup>111</sup> MESSIAEN, Olivier. *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. París: P. Belford, 1986, p. 239.

adhuc d'un cinquè en el cas de la darrera vegada que l'escoltem. Vegeu l'exemple 3.44.

*Modéré* (♩ = 116)

The musical score consists of three measures in a 4/8 time signature. The tempo is marked 'Modéré' with a quarter note equal to 116 beats per minute. The key signature has two flats. The first measure begins with a forte (f) dynamic and a crescendo to fortissimo (ff). The second and third measures also begin with f and crescendo to ff. The melody is primarily in the upper register, while the bass line provides harmonic support. There are rests in the second and third measures.

Exemple 3.44: Tema de fra Elies (Escena 4)

El **tema de fra Bernat** l'escoltem per primera vegada en els compassos inicials de la introducció orquestral que ocupa la primera secció de la quarta escena. És un tema purament melòdic, que Messiaen assigna a les trompes en uníson, les ones Martenot i les cordes. Està caracteritzat pels intervals inicials de quinta i quarta justes ascendents: intervals purs, pitagòrics per excel·lència, que atorguen a aquesta melodia un caràcter solemne, majestuós. En aquest sentit, guarda una certa semblança amb l'inici del tema de vell rei Arkel, del *Pelléas et Mélisande* de Debussy. La quarta augmentada descendent final (la# - mi) confirma la importància d'aquest interval en el disseny melòdic de gairebé tots els temes. Remarquem també el fet que les primeres cinc notes suggereixen una tríada de tònica de mi major (mi - sol# - si), amb la sexta afegida (do#), per bé que des del punt de vista harmònic també fóra possible d'adscriure el tema complet a la segona transposició del segon mode de Messiaen. Vegeu l'exemple 3.45.

*Un peu vif* (♩ = 92)

The musical score is written for a piano. It consists of two staves: a treble staff (top) and a bass staff (bottom). The time signature is 4/8, indicated by a '4' over an '8'. The tempo is marked 'Un peu vif' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The music is in a simple, rhythmic style with eighth notes and rests. A piano dynamic marking 'p' is placed below the first measure of the bass staff. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure contains four eighth notes: G4, A4, B4, and C5. The second measure contains four eighth notes: B4, A4, G4, and F#4. The third measure contains a quarter rest followed by a quarter note G4. A double bar line is placed at the end of the third measure.

Exemple 3.45: Tema de fra Bernat (Escena 4)

El tema sona amb tota l'esplendor quan fra Bernat saluda l'àngel en la quarta escena, i també després de respondre la seva pregunta. En aquesta escena l'escoltem un total de sis vegades, i en l'escena final apareix tres vegades més, especialment en el moment en què Francesc es refereix a fra Bernat en el seu comiat (VIII.141).



### 3.3.4. Pla temàtic de l'obra

Presentem tot seguit l'inventari de temes de cada escena. Hem especificat, així mateix, les seccions de cada escena en què apareix cada tema, i també el nombre de compassos, la durada en minuts i els personatges que hi participen. El nostre objectiu és oferir un pla temàtic per escenes, una eina de consulta ràpida i efectiva que ens facilitarà posteriorment la localització dels diversos temes musicals dins la macroestructura de l'obra, i que també palesarà la presència o absència dels temes en cada secció. Pel que fa a les indicacions de la durada de cada escena, hem pres com a referència les de l'enregistrament en directe de l'estrena de l'obra, que va tenir lloc el 28 de novembre de 1983, a càrrec de Seiji Ozawa i el Cor i l'Orquestra de París, amb els solistes José van Dam i Christiane Eda-Pierre. La gravació fou editada inicialment en discos de vinil pel segell Cybelia (referència 833/4/5/6). El 1992 fou remasteritzada i comercialitzada en format CD. Pel que fa a l'estructura en seccions, el musicòleg belga Harry Halbreich en va suggerir una.<sup>112</sup> Halbreich es va basar en els apunts que Messiaen ofereix en els prefacs de les partitures d'orquestra del *Saint François d'Assise*. Nosaltres hem pres com a punt de partida les indicacions explícites de Messiaen recollides en la partitura de l'òpera i en el *Traité*. Tot i que no sempre coincidim amb la proposta estructural d'Halbreich, la subscrivim en bona part. Vegeu les taules 3.1, 3.2, 3.3, 3.4, 3.5, 3.6, 3.7, i 3.8, corresponents als plans temàtics de cadascuna de les escenes.

---

<sup>112</sup> Vegeu HALBREICH, Harry. «Saint François d'Assise. Commentaire musical». *L'Avant Scène de l'Opéra*, núm. 223, 2004, p. 14-46.

**Primera escena: *La Croix***

Compassos: 679 cc. [73 + 112 + 151 + 92 + 138 + 99 + 14]

Durada: 21 minuts

Estructura: 7 seccions [A - A' - A'' - B - C - D - E]

Personatges: Sant Francesc, fra Lleó i el cor

Seccions	Compassos	Temes
Secció 1 <b>A</b>	73	Motius de l'alosa comuna (percussió gamelan)
		Tema de fra Lleó
		Motius de l'alosa comuna (vent-fusta)
		Tema de sant Francesc (cordes) [2 vegades incomplet + 1 complet]
		Tema vocal de la perfecta alegria (Francesc)
Secció 2 (112 c.) <b>A'</b>	112	Motius de l'alosa comuna (percussió gamelan)
		Tema de fra Lleó
		Motius de l'alosa comuna (vent-fusta)
		Tema de sant Francesc (cordes) + període afegit
		Tema vocal de la perfecta alegria (Francesc)
Secció 3 <b>A''</b>	151	Tema de l'alosa comuna (percussió gamelan)
		Tema de fra Lleó
		«Prototema» de l'alegria (vent-metall)
		Motius de l'alosa comuna (vent-fusta)
		Tema de sant Francesc (cordes) + <i>Glissando</i> descendent + Període afegit al tema [amplificació]
		Tema vocal de la perfecta alegria (Francesc)
Secció 4 <b>B</b>	92	Motius de l'Alosa comuna (percussió gamelan)
		Motius de l'alosa comuna (vent-fusta)
		Tema vocal de la perfecta alegria (fra Lleó)
		Tema de sant Francesc (cantat: «petite brevis») [incomplet]
		Motiu del gamarús [ona Martenot]

Seccions	Compassos	Temes
Secció 5 <b>C</b>	138	Tema de sant Francesc (cantat) [incomplet]
		Tema vocal de la perfecta alegria (Francesc)
		«Prototema» de l'alegria (vent-metall)
		Tema de sant Francesc (cantat) [dividit en dues estrofes separades]
Secció 6 <b>D</b> Interludi orquestral	99	Motius de l'alosa comuna (vent-fusta + percussió gamelan) [Superposicions]
Secció 7 <b>E</b> Epíleg coral	14	Coral conclusiu (citació Mt 16, 24)

Taula 3.1: Pla temàtic de la primera escena

**Segona escena: *Les Laudes***

Compassos: 525 (235 + 111 + 179)

Durada: 17 minuts

Estructura: 3 seccions [A - B - C]

Personatges: Sant Francesc, fra Silvestre, fra Rufí, fra Bernat i el cor.

Seccions	Compassos	Temes
Secció 1 <b>A</b>	235	Breu introducció orquestral: motiu de campanes, motiu de <i>pizzicati</i> de violins i motiu de <i>staccato</i> (flautes)
		Tema de sant Francesc [x 2] + període afegit (violins)
		Motiu de la merla negra (vent-fusta)
		Tema de la natura (Francesc, II.17; CC6)
		Salmòdia dels tres frares i del cor (II.18 fins a II.21)
		Tema de sant Francesc [x 2] + període afegit (violins)
		Motiu de la merla negra (vent-fusta)
		Tema de la natura (Francesc, II.22; CC7 i CC8)
		Salmòdia dels tres frares i del cor (II.24 fins a II.26)
		Tema de sant Francesc [x 2] + període afegit (violins)
		Motiu de la merla negra (vent-fusta)
		Tema de la natura (Francesc, II.27; CC9)
Secció 2 <b>B</b>	111	Motiu del tallarol gros (percussió gamelan)
		<i>Tutti</i> coral (II. 28 «Saint! Saint! Saint!»)
		Motiu del tallarol gros (percussió gamelan)
		<i>Tutti</i> coral (II. 29 «Loué soit Dieu!»)
		Motiu del tallarol de casquet (vent-fusta)
		Motiu de <i>staccato</i> flautes
		Motiu rítmic de semicorxeres ascendents en la corda
		Tema de la solemnitat (Francesc, II.30) [1 + 1]

<b>Seccions</b>	<b>Compassos</b>	<b>Temes</b>
Secció 3 <b>C</b>	179	Tema de la decisió [ 1+ 1 ]
		Motiu del tallarol gros (percussió gamelan)
		Clústers de vent-fusta («la leideur», «peur», «horreur des lépreux»)
		Tema de la decisió [x3]

Taula 3.2: Pla temàtic de la segona escena

**Tercera escena: *Le baiser au Lépreux***

Compassos: 846 [31 + 68 + 259 + 119 + 101 + 153 + 89 + 26]

Durada: 29 minuts

Estructura: 8 seccions [A - B - C - D - E - F - G - H]

Personatges: Sant Francesc, el leprós, l'àngel i el cor.

Seccions	Compassos	Temes
Secció 1 <b>A</b>	31	Breu preludi orquestral. Motiu del mussol japonès ( <i>Fukuro</i> )
Secció 2 <b>B</b>	68	Tema del leprós [fins a 4 vegades]
		<i>Glissandi</i> descendents (ones Martenot, cordes i «màquina de vent»)
Secció 3 <b>C</b>	259	Tema de sant Francesc [x 2] + Període afegit (corda) + 2 Clústers
		Tema de l'alegria (vent-metall, percussió)
		Tema del leprós + <i>glissandi</i> descendents
		Tema de la solemnitat (Francesc, III.34; IC)
		Motiu del mussol japonès ( <i>fukuro</i> )
		Tema del leprós
		Tema de la resurrecció
Secció 4 <b>D</b>	119	Motiu del tallarol de pit groc de l'illa dels Pins ( <i>gerygone</i> ) (flautí)
		Tema de la decisió i tema de l'alegria [juxtaposició]
		Primer tema de l'àngel
		Tema del leprós [x2]
		Tema de sant Francesc (cordes)
		Motiu del tallarol de pit groc de l'illa dels Pins ( <i>gerygone</i> ) (flautí)
		Primer tema de l'àngel
	102	Tema del leprós
		Tema de sant Francesc (instrumental: cordes) [x3] [harmonitzacions diverses, variació rítmica]

Seccions	Compassos	Temes
Secció 5 <b>E</b>		Tema de la decisió i tema de l'alegria [juxtaposició]
		Bes al leprós (do major)
Secció 6 <b>F</b>	153	Tema del leprós [x5]
		Tema de sant Francesc (cordes) [fragment]
		Tema de l'alegria (vent-metall) [x3]
		Dansa del leprós (75c.) (Tema del leprós + Tema de l'alegria + Tema de la decisió + Semicorxeres ascendents en cordes + Motius de campanes) [x3]
		Variacions sobre el motiu de la merla blava de Grècia (percussió gamelan i cordes)
Secció 7 <b>G</b>	89	Tema de sant Francesc (cordes) [harmonització]
		Motius de la merla negra
		Gran <i>glissando</i> descendent (cordes, ones Martenot i vents)
		3 <i>glissandi</i> descendents
		Motius de la merla negra
		Tema de Francesc (cordes) [x4] [incomplet, harmonitzat i fragmentat]
Secció 8 <b>H</b> Epíleg coral	26	Motiu del mussol japonès ( <i>fukuro</i> )
		Coral sobre el tema de sant Francesc

Taula 3.3: Pla temàtic de la tercera escena

**Quarta escena: *L'Ange voyageur***

Compassos: 1075 [116 + 113 + 388 + 437 + 21]

Durada: 33 minuts

Estructura: 5 seccions [A - B - C - D - E]

Personatges: Fra Lleó, fra Elies, fra Masseu, fra Bernat i l'àngel.

Seccions	Compassos	Temes
Secció 1 <b>A</b> Introducció («Obertura» orquestral)	116	Tema de fra Bernat (cordes)
		Tema de fra Lleó (cordes)
		Motiu del filemó (percussió gamelan, vent-fusta)
		Tema de fra Elies (vent-metall)
		Motiu del colom de Nova Caledònia ( <i>notou</i> )
		Motiu de la boscarla (percussió, vent-fusta)
		Tema de fra Bernat (cordes)
		Tema de fra Masseu
		Motiu del filemó (percussió gamelan, vent-fusta)
		Tema de fra Elies (vent-metall)
		Motiu del colom de Nova Caledònia ( <i>notou</i> )
		Motius de la boscarla (percussió, vent-fusta)
Secció 2 <b>B</b>	113	Tema de fra Lleó (IV.65)
		Motiu del filemó
		Tema de fra Masseu [x3]
		Tema de fra Lleó (IV.67)
		Tema de fra Masseu
Secció 3 <b>C</b>	388	Motiu de flautes en <i>staccato</i> + triangle
		Motiu del clam, precedit d'un gran <i>glissando</i> ascendent
		Motius del tallarol de pit groc de l'illa dels Pins ( <i>gerygone</i> )
		Tema de la gràcia (ritme docmiac)
		Tema de fra Masseu [x3]
		Segon tema de l'àngel (IV.70) [mi bemoll, mode 2]



Seccions	Compassos	Temes
		Tema de fra Masseu
		Tema de fra Elies [x 3]
		Motiu del colom de Nova Caledònia ( <i>notou</i> ) [x3]
		Motiu de la boscarla
		Tema fra Elies amb un quart <i>glissando</i> (IV. 78)
Secció 4 <b>D</b>	437	Tema de la gràcia (ritme docmíac)
		Tema de fra Masseu [x3]
		Motius del filemó
		Tema de fra Bernat (cordes i cant) [IV.86] [x2]
		Tema de fra Bernat (cordes i cant) [Variació rítmica i melòdica]
		Motiu de flautes en <i>staccato</i> + triangle [x2]
		Motiu del clam, precedit d'un gran <i>glissando</i> ascendent
		Segon tema de l'àngel (IV.89) [variació]
		Motiu del clam, precedit d'un gran <i>glissando</i> ascendent [x2] [variacions]
		Motius del tallarol de pit groc de l'illa dels Pins ( <i>gerygone</i> )
Secció 5 <b>E</b>	21	Motius del tallarol de pit groc de l'illa dels Pins ( <i>gerygone</i> )

Taula 3.4: Pla temàtic de la quarta escena

**Cinquena escena: *L'Ange musicien***

Compassos: 869 [276 + 150 + 140 + 130 + 84 + 89]

Durada: 29 minuts

Estructura: 6 seccions [A - B - C - D - E - F]

Personatges: Sant Francesc, fra Lleó, fra Masseu, fra Bernat i l'àngel.

Seccions	Compassos	Temes
Secció 1 A	276	Tema de la natura (Francesc, V.93; CC 3, 4 i 5) [x3]
		Semicorxeres ascendents de les cordes (recorden tema de la resurrecció per acceleració rítmica i variació)
		Tema de la decisió + tema de l'alegria [juxtaposició]
		Semicorxeres ascendents de les cordes
		Motiu de la merla negra (vent-fusta)
		Motiu del tord comú
		Tema de sant Francesc (estat inicial, cordes) [incomplet] + Motiu inicial descendent del tema de fra Lleó [x3]
		Tema de la decisió + tema de l'alegria [juxtaposició]
		Semicorxeres ascendents de les cordes
		Tema de la decisió + tema de l'alegria [juxtaposició]
		Tema de l'alegria [x2] (transposicions)
		Tema de la decisió [x2]
		Tema de l'alegria [x3] (transposicions)
		Semicorxeres ascendents de cordes
		Tema de la decisió + tema de l'alegria [juxtaposició]
		Motiu de la merla negra (vent-fusta)
		Tema de sant Francesc [incomplet]
		Motiu de l'alegria [x2]
		Semicorxeres ascendents de les cordes
		Motiu del xoriguer (vent-fusta i metall) [x2]

Seccions	Compassos	Temes
Secció 2 <b>B</b>	150	Motius del tallarol de pit groc de l'Illa dels pins ( <i>gerygone</i> )
		Motiu del xoriguer (vent-fusta i metall) [x2]
		Motiu de flautes en <i>staccato</i> [x3]
		Motiu del clam
		Motiu del xoriguer [x8] [amb variacions rítmiques]
		Motius del tallarol de pit groc de l'Illa dels pins ( <i>gerygone</i> ) [cordes i vent-fusta] [amb variacions rítmiques]
		Tema de sant Francesc (motiu inicial instrumental, després vocal)
		Tema de l'alegria
Secció 3 <b>C</b>	140	Tema de la veritat
		Motius del tallarol de pit groc de l'Illa dels pins (flautí i xilòfon)
Secció 4 <b>D</b>	130	Tema instrumental de la perfecta alegria
		Tema de la resurrecció («les échelles du ciel»)
		Motius del rossinyol (percussió gamelan), de la merla negra (flautes) i del pit-roig (clarinets) [superposició]
Secció 5 <b>E</b>	84	Tema de fra Lleó
		Motius del xoriguer
Secció 6 <b>F</b>	89	Tema de sant Francesc [fragmentació en motius i nova harmonització]
		Tema de la decisió + tema de l'alegria [juxtaposició]
		Motiu del tallarol de casquet [vent-fusta]
		Tema de la decisió [x2]
		Tema de l'alegria
		Semicorxeres ascendents de cordes
		Tema de l'alegria [x4]

Taula 3.5: Pla temàtic de la cinquena escena

**Sisena escena: *Le prêche aux oiseaux***

Compassos: 1496 [126 + 380 + 269 + 16 + 56 + 274 + 154 + 221]

Durada: 44 minuts

Estructura: 8 grans seccions [A - B - C - D - E - F - G - H]

Personatges: Sant Francesc i fra Masseu.

Seccions	Compassos	Temes
Secció 1 <b>A</b> Obertura orquestral	126	Motius de l'alosa comuna (percussió gamelan)
		Motius d'ocells: griva (clarinet), tallarol de casquet (flautí), pinsà comú (violins), merla negra (flauta) i tord comú (ona Martenot) [superposicions <i>hors tempo</i> ]
Secció 2 <b>B</b>	380	Tema de fra Masseu [x3]
		Motiu del nom d'ocell (Francesc) [x4]
		Motius d'ocells individuals, en ordre successiu: tórtora ( <i>tortora</i> ), cargolet ( <i>scricciolo</i> ), pit-roig ( <i>pettiroso</i> ), tallarol de casquet ( <i>capinera</i> )
Secció 3 <b>C</b>	269	Tema de la decisió + Tema de l'alegria [juxtaposició]
		Tema de sant Francesc [harmonització, acceleració rítmica]
		Tema de la decisió + Tema de l'alegria [juxtaposició]
		Tema de sant Francesc [harmonització, acceleració rítmica]
		Tema de la decisió [x3]
		Tema de l'alegria [x4]
		Tema de sant Francesc [harmonització, fragmentació del primer incís]
		Motius d'ocells individuals: filemó de Nova Caledònia, tallarol de pit groc de l'Illa dels pins i cucut de Nova Caledònia
		Tema de la resurrecció («nous monterons les échelles», VI.125)
Secció 4 <b>D</b>	16	Petit concert d'ocells
		Tema de la decisió + Tema de l'alegria [juxtaposició]
		Tema de l'alegria

Seccions	Compassos	Temes
Secció 5 <b>E</b>	56	Tema de la solemnitat
		Tema de l'alegria
		Tema de la decisió [x3]
		5 acords successius del <i>tutti</i> [crescendo progressiu de <i>f</i> a <i>fff</i> ]
Secció 6 <b>F</b>	xxx	Motius del tallarol de casquet
		Motiu del sermó (VI. 127)
		Fragment del tema de sant Francesc [harmonització dissonant]
		Tema de la decisió [x4]
		Motius d'ocells: griva (clarinet), tallarol de casquet (flautí), pinsà comú (violins), merla negra (flauta) i tord comú (ona Martenot) [superposicions <i>hors tempo</i> ]
		Tema de la decisió [x4]
		Tema de sant Francesc (format inicial, cordes) [x2]
		Tema de l'alegria
		Tema de sant Francesc
Tema de la solemnitat		
Secció 7 <b>G</b>	154	Gran concert d'ocells
Secció 8 <b>H</b>	221	Tema de fra Masseu [x2]
		Motius d'ocells: tallarol de casquet i merla negra.
		Tema de fra Masseu
		Tema de sant Francesc (format inicial, cordes) [x2] + període afegit
		Motius del tallarol de casquet, l'oriol i l'ocell lira superb [ones Martenot] i del passerell comú [vent-fusta]
		Tema de la decisió
		Motius del tallarol de casquet
		Motius del pinsà comú [percussió gamelan]
		Variant del tema de sant Francesc [harmonització, acceleració rítmica]

Taula 3.6: Pla temàtic de la sisena escena

**Setena escena: *Les Stigmates***

Compassos: 489 [109 + 125 + 11 + 123 + 73 + 48]

Durada: 21 minuts

Estructura: 6 seccions [A - B - C - D - E - F]

Personatges: Sant Francesc i el cor.

Seccions	Compassos	Temes
Secció 1 <b>A</b>	109	Motiu del gamarús ( <i>chouette hulotte</i> )
		Passatge orquestral: Mode de duracions, intensitats i timbres
		Motiu del gamarús ( <i>chouette hulotte</i> )
		Passatge orquestral: Mode de duracions, intensitats i timbres
		Cor de fons (boca tancada)
		Motiu del gamarús ( <i>chouette hulotte</i> )
		Tema de la solemnitat [x2]
		Tema de sant Francesc [harmonització]
		Tema de la decisió [x3]
Secció 2 <b>B</b>	125	Passatges diversos d'innovació tímbrica i combinacions instrumentals d'una gran originalitat: <i>glissandi</i> d'harmònics en les cordes, <i>éoliphone</i> , clarinet contrabaix, ones Martenot, clústers, etc. Intervenció del cor (VII.133) amb acords força dissonants. Fragments melòdics ascendents en progressió dinàmica fins al <i>ff</i> que recorden el tema de la resurrecció.
Secció 3 <b>C</b>	11	Breu interpel·lació de Francesc (VII.134)
Secció 4 <b>D</b>	123	40 repeticions del mateix acord dissonant en semicorxeres («je suis l'Alpha et l'Oméga», VII.135)
		El cor i l'orquestra inicien una progressió de tensió i intensitat creixents des de «Par moi tout a été fait» (VII.135) fins a «pour juger, juger le monde»
		3 <i>glissandi</i> descendents de les cordes en clústers
		Progressió melòdica ascendent del cor i l'orquestra fins al <i>ff</i> esplendorós
Secció 5 <b>E</b>	73	Tema de la gràcia (ritme docmiac) [primer instrumental, després s'afegeix el cor formant un clúster]

<b>Seccions</b>	<b>Compassos</b>	<b>Temes</b>
Secció 6 <b>F</b> Epíleg coral	48	Coral conclusiu (IC) [mi major]

Taula 3.7: Pla temàtic de la setena escena

**Vuitena escena: *La Mort et la Nouvelle Vie***

Compassos: 989 (34 + 152 + 63 + 177 + 37 + 145 + 140 + 47 + 194)

Durada: 38 minuts

Estructura: Nou seccions

Personatges: Sant Francesc, fra Bernat, fra Masseu, fra Lleó, fra Silvestre, fra Rufí, l'àngel, el leprós i el cor.

Seccions	Compassos	Temes
Secció 1 <b>A</b> Breu preludi orquestral	34	Tema de sant Francesc [harmonització, fragmentació i descomposició dels motius]
Secció 2 <b>B</b>	152	Tema del xoriguer
		Tema de la solemnitat
		Motiu del tallarol de casquet
		Tema de fra Masseu
		Tema de fra Lleó
		Tema de fra Bernat
		Tema de sant Francesc [harmonització, fragmentació i descomposició dels motius]
Secció 3 <b>C</b>	63	Tema de fra Bernat
		Tema de sant Francesc [format inicial, violins uníson] + període afegit
		Motius del rossinyol
Secció 4 <b>D</b>	177	Tema de la natura (Francesc, VIII.145; CC12)
		Salmòdia dels frares ( <i>recto tono</i> )
		Tema de sant Francesc [format inicial, violins uníson] + període afegit
		Cant del rossinyol
		Tema de la natura (Francesc, VIII.154; CC13)
		Motius de tallarol gros (percussió gamelan)



Seccions	Compassos	Temes
Secció 5 <b>E</b>	37	Interludi coral-orquestral
Secció 6 <b>F</b>	145	Motius del tallarol de pit groc de l'Illa dels pins ( <i>gerygone</i> )
		Primer tema de l'àngel
		Motius del clam, precedits d'un gran <i>glissando ascendent</i>
		Motius del tallarol de pit groc de l'Illa dels pins ( <i>gerygone</i> )
		Motius del clam, precedits d'un gran <i>glissando ascendent</i>
		Motius del tallarol de pit groc de l'Illa dels pins ( <i>gerygone</i> )
		Tema de la veritat
Secció 7 <b>G</b>	140	Acords i clústers en <i>ff</i> d'orquestra i cor
		Paràfrasi de sant Tomàs (Francesc, VIII. 158), recorda el tema de la resurrecció.
Secció 8 <b>H</b>	47	Tema de sant Francesc [segon incís]
Secció 9 <b>I</b> Gran epíleg coral	194	Tema de sant Francesc [augmentació rítmica]
		Tema del Leprós [x2]
		Motius de l'alosa comuna
		Tema de sant Francesc [augmentació rítmica]
		Tema del leprós [x2]
		Motius de l'alosa comuna
		Tema de sant Francesc [augmentació rítmica]
		Tema del leprós [x3]
		Motius de l'alosa comuna
		Gran coral final

Taula 3.8: Pla temàtic de la vuitena escena

### 3.4. La substància dels nombres

Si en el primer capítol avançàvem la importància dels nombres en l'obra de Messiaen i la simbologia que el compositor els atribueix en el context de la teologia catòlica, ara arriba el moment d'aprofundir en alguns aspectes del *Saint François d'Assise* relacionats amb els nombres i la seva funció i simbologia en l'obra. La referència a Déu és constant en el *Saint François d'Assise*: la unitat de la divinitat no pot entendre's per manca de veritat, si no és a través de la música i de la poesia. La música —i les seves associacions textuais— ens donaran, doncs, algunes de les claus numèriques.

Fixem-nos, per exemple, en el número dos. D'una banda, la multiplicitat dels significats associats al dos és extraordinària: terra-cel, la creu, principis masculí i femení, etc. De l'altra, també hi ha el principi de l'oposició: tesi-antítesi. Aquesta oposició és real en l'òpera i es manifesta de diverses maneres. En primer lloc trobem el binomi musical que formen l'àngel i el leprós, personatges de mons oposats que en la darrera escena apareixen units en la glòria de Déu. Mentre que el primer representa el pecat i la lletjor, el segon és la manifestació més gran de la gràcia i la bellesa. Aquest binomi també s'expressa mitjançant la contraposició musical manifesta entre els caràcters de fra Elies i fra Bernat. La pregunta de l'àngel —«Que penses-tu de la Prédestination ?» (IV.77, IV.85)— apareix dues vegades: mentre que fra Elies no atén l'àngel i es mostra furibund i apressat, fra Bernat mostra la seva disposició i respon correctament —«Tu as bien répondu» (IV.87), que li diu l'àngel. En tots dos casos l'oposició es manifesta clarament en els seus temes, de caràcter netament diferent: els temes de fra Bernat i de l'àngel, d'una banda, i els del leprós i fra Elies, de l'altra. El leprós i l'àngel semblen units, a diferència de fra Bernat i fra Elies, pel mateix ritme, cosa que d'alguna manera presagia la seva unitat final en la vuitena escena. En segon lloc, cal fer esment també del tema de fra Lleó, un tema que suggereix de manera explícita la por i la mort, de caràcter descendent, planyívol, manifestament contrari al tema de la resurrecció de Francesc. Aquest últim és ascendent, en crescendo i sembla dirigir-se cap a la lluminositat de l'afirmació, cap a l'invisible i l'enlluernament del meravellós, mentre que el de fra Lleó —format per un trítion descendent que Messiaen repeteix dues vegades— està ple de dubte, d'obscuritat, de por a la mort i a l'invisible.

El tema de fra Lleó fixa les seves arrels en les profunditats del dubte i de la por, un terreny perillós, unes argiles sobre les quals el frare sembla caminar constantment. El tema de la resurrecció de Francesc, per contra, fa la sensació d'ascendir musicalment «les échelles du ciel» (V.98, VI.125). Són dos exemples que posen de manifest fins a quin punt les relacions que s'estableixen al voltant del número dos i de l'oposició que representa, de la dualitat dels contraris, penetren el pensament musical de Messiaen i es manifesten en l'obra.<sup>113</sup>

Molt més densa i ostensible és, tanmateix, la relació del número tres amb diversos aspectes de l'obra. Els tres actes que la formen ja suggereixen la correspondència amb la perfecció de la trinitat, una perfecció que també es deixa veure a través de l'interval característic de Francesc, i de l'obra en general: el tríton. Els tres tons d'aquest interval divideixen l'octava en dues meitats simètriques perfectes. La perfecció del tres també es manifesta aquí a través dels tres temes relacionats amb l'alegria, que juntament amb la veritat i l'amor constitueixen tres atributs de Déu. De manera paral·lela, si observàvem les ressonàncies tonals dels respectius temes, veuríem que la distància intervàlica que hi ha entre les tonalitats suggerides pel primer tema de l'àngel (la major) —tonalitat tradicionalment associada en l'obra de Messiaen als temes d'amor, com ho pot ser aquest— i pel tema de la veritat (mi♭ major), també cantat per l'àngel, és en efecte una distància de quinta disminuïda, això és, de tríton. El tema de l'alegria, en canvi, sembla suggerir l'harmonia central de do major, tonalitat que se situa en l'eix exacte del tríton que separa el la del mi♭. A més, la resplendor de l'acord de do major, que Messiaen sempre tria per cloure cadascun dels tres actes, divideix el tríton en dues terceres menors (la - do / do - mi♭). Val la pena de recordar aquí que l'interval de tercera menor actua com a principi d'organització interna del segon mode de transposicions limitades, un mode que Messiaen emprà en la quarta escena quan l'àngel pregunta a fra Masseu: «Comment faut-il frapper?» (IV.

---

<sup>113</sup> Les referències del número dos són, com veurem tot seguit també en el cas del tres, nombroses. L'àngel pronuncia dues vegades el nom de Francesc en la seva aparició de la cinquena escena (V.96), i després del tema instrumental de la perfecta alegria escoltarem dos acords en *fff* del *tutti* de la secció dels vents amb una presència notòria dels metalls (trombons i tubes) en l'extrem greu. Aquests dos acords obren la porta als cants d'ocells després del solo de viola de l'àngel. Dues són també les referències que Messiaen fa de «les échelles du ciel» (V.98, VI.125).

70). La frase, que dibuixa una gran octava ascendent, dona lloc al segon tema de l'àngel. Tornem a trobar una vegada més aquest mateix mode, de nou polaritzat sobre la tonalitat de mi bemoll, quan l'àngel presenta el tema de la veritat en la cinquena escena (V.98).

El llistat, però, de les possibles relacions amb el número tres no acaba aquí. Un devessall de situacions fan d'aquest nombre una referència constant. A banda de les circumstàncies ja esmentades, cal afegir les tres vegades que fra Lleó entona el seu cant en l'inici de l'obra, corresponents a les tres primeres seccions de la primera escena: tres parts que semblen reproduir i ampliar la seqüència inicial (A: I.1-I.4; A': I.5-I.8; i A'': I.9-I.12); i també el fet que aquest cant s'inicia amb la repetició de la paraula «peur», que fra Lleó pronuncia fins a tres vegades abans de continuar: «J'ai peur, j'ai peur, j'ai peur dans la route» (I.1, I.5, I.9). La por a la mort<sup>114</sup> sembla trobar una resposta en la definició de la perfecta alegria de Francesc, una definició que cal buscar en un primer moment en les negacions de Francesc. Abans d'escoltar l'explicació definitiva que el sant ens dona (I.15), el tema de sant Francesc sona incomplet en dues ocasions. En els dos primers intents tan sols escoltem el seu motiu inicial. El tema sencer no sonarà complet fins a la tercera repetició del primer motiu. Són tres repeticions del mateix motiu inicial del tema que envolten les primeres mencions de Francesc a tres actes en què el framenor no ha de buscar la perfecta alegria, per més miraculosos que siguin: tornar la vista als cecs, l'oïda als sords i la paraula als muts (I.4). Tres són també els elements que esmenta Francesc en la seva exclamació, quan sent dir a fra Lleó en la seva segona intervenció que l'invisible es torna visible (I.5): la terra, el cel i la creu (I.6). En total, en la primera escena trobem dotze intervencions que podem dividir en tres grups simètrics de quatre intervencions, separades sempre pel cant de l'aloa de les percussions de tipus gamelan. Aquest no és, tanmateix, l'únic exemple de tipus estructural o temàtic en què el número tres està present.

Si seguíem observant les diverses particularitats relatives a aquest nombre, trobaríem que la Trinitat és esmentada explícitament pels tres frares que

---

<sup>114</sup> El contrast absolut que suposa el fet que Messiaen iniciï l'obra amb aquestes paraules, referides a la por de la mort, i l'acabi amb la resurrecció i amb l'aclamació final que el cor fa de l'alegria (VIII. 160), és igualment significatiu. Aquí trobem altra de les claus de lectura narrativa que més endavant desenvoluparem.

protagonitzen l'acció de la segona escena. Ens referim a fra Rufí, fra Silvestre i fra Bernat: «Béniſsons le Père, le Fils, et le Saint Esprit» (II.25). L'explosió del *tutti* coral que segueix pronuncia tres vegades el mot «Saint» (II.28), amb una instrumentació exuberant i un acord i una dinàmica diferent per a cada repetició. Tot seguit, el cor pronuncia tres vegades la lloança «Loué soit Dieu» (II.29). Després de la pregària de Francesc (II.30), encara escoltarem tres repeticions enèrgiques del tema de la decisió, que amb una força excepcional clou la segona escena. Així mateix, tres són les vegades que l'àngel crida el leprós en la tercera escena, abans de cantar la citació de la primera carta de sant Joan: «Lépreux, lépreux, lépreux, ton cœur t'accuse, ton cœur» (III.43). La continuació d'aquesta citació mostra de nou tres repeticions: ara de la paraula «Dieu»: «Mais Dieu, mais Dieu, mais Dieu est plus grand [...] que ton cœur» (III.46). Tres són també els *glissandi* ascendents que integren el tema de fra Elies: tres gestos agressius, grotescos i secs. Encara més, fra Masseu aconsella l'àngel en la quarta escena de picar tan sols tres vegades a la porta del convent: «Frappe trois coups, lentement, pas trop fort» (IV.71).

Pel que fa a les successions d'acords, en trobem sovint grups de tres seguits. En la cinquena escena, abans de l'aparició de l'àngel, Messiaen ens sorprèn amb tres grans acords del *tutti*, tres acords majestuosos en *ff*, d'una sonoritat imponent, que escoltem abans i després de la seva primera intervenció: «François! François!» (V.95). Aquesta sonoritat es transforma en un tapís fi i delicat en el cas dels tres acords que precedeixen el tema instrumental de la perfecta alegria, això és, el moment que precedeix el solo de viola de l'àngel en la mateixa escena (entre V.98 i V.99). Com si es tractés d'un complex de colors, cadascun d'aquests tres acords en *pp* dóna vida al desplegament dels harmònics dels violins i les violes, que Messiaen afegeix en *pp* a tall de comentari. El resultat és una música policroma, extremament subtil i d'una riquesa harmònica manifesta. Tot seguit, quan els frares troben Francesc esvaït després d'escoltar la música de l'àngel, pronunciaran tres vegades el seu nom: «Père François!» (V.105 i V.106) abans que aquest recobri els sentits. Més endavant, en la tercera secció de la sisena escena, tornem a sentir tres grans acords en *ff* impregnats de la sonoritat de la major, amb què Messiaen associa la referència a l'arxipèlag de Nova Caledònia: «Une île comme un point d'exclamation!» (VI.116). Però no acaba aquí la

l·lista: devers el final de la setena escena tornem a escoltar un parell de successions de tres acords en *pp* i *p*, respectivament. Es tracta del moment en què el cor crida a sant Francesc abans de citar el passatge de la IC: «François !... François !...» (VII.140). Messiaen escriu aquí una successió de sis acords perfectes: mi major en primera inversió; fa menor; la menor; mi bemoll major en primera inversió; la major en segona inversió; i un acord de fa # major en estat fonamental conclusiu. Harry Halbreich no s'està d'assenyalar que aquesta successió recorda la música de Gesualdo.<sup>115</sup> Tot i que l'asseveració ens sembla un xic agosarada, no és menys cert que les relacions cromàtiques dels encadenaments fan pensar en una harmonia que molts identificarien segurament amb la de l'esmentat compositor italià. Aquest únic aspecte no ens sembla, tanmateix, suficient per establir una comparació tan expeditiva, ja que l'ús del cor que fa Messiaen i la disposició de les notes dels acords no està en la línia del tractament vocal de Gesualdo. Finalment, en la vuitena escena, el cor s'encarrega de proclamar tres vegades la resurrecció de Francesc en la seva intervenció final: «il ressuscite, il ressuscite, il ressuscite de la Force, de la Gloire, de la Joie !!!» (VIII.160). En aquesta composició textual Messiaen no s'està d'esmentar tres atributs de la gràcia: força, glòria i alegria.<sup>116</sup> Fins i tot els tres signes d'exclamació que clouen aquesta exhortació final semblen insinuar la perfecció de Déu. En definitiva, tornem a comprovar de manera manifesta la profunditat de les relacions que el número tres teixeix des de la primera escena de l'obra fins a l'última, tant pel que fa a la música com al text.

---

<sup>115</sup> «Les nouvelles successions d'accords parfaits [...] des appels 'François!' font penser à Gesualdo». Vegeu HALBREICH, Harry. «Saint François d'Assise. Commentaire musical». *L'Avant Scène de l'Opéra*, núm. 223, 2004, p. 42.

<sup>116</sup> «Les trois caractères de la grâce: force, gloire et joie». Vegeu GUIBERTEAU, *Op. cit.*, p. 82.

### 3.5. El procés compositiu

Tal com ja avançàvem en el capítol anterior, el procés de composició del *Saint François d'Assise* fou ardu, llarg i força complex. No és estrany que fos així i no d'altra manera, tractant-se d'una obra d'unes dimensions i unes exigències musicals i escèniques fora del comú. En el capítol anterior ja hem esmentat alguns dels fets que provocaren l'inici del projecte: la insistència de Lieberman; el sopar amb Pompidou;<sup>117</sup> o l'acord i els plans personals de Messiaen. Encara que el treball d'ordre literari fos relativament ràpid<sup>118</sup> i Messiaen tingués redactat el llibret en el seu format quasi definitiu tan sols uns mesos després d'haver formalitzat oficialment la comanda —la signatura definitiva del contracte no va tenir lloc fins al 26 d'abril de 1976—, el cert és que la feina relativa a la composició i la posterior orquestració i redacció de les partitures el va mantenir ocupat al llarg de vuit anys. Entre la data de l'acceptació verbal de la comanda i la de la signatura del contracte van transcórrer, si més no, cinc anys: un lustre sencer sense que el projecte, malgrat la seva magnitud i ambició, figurés definitivament i de manera oficial en els plans de la institució que Lieberman aleshores dirigia. Una de les causes cal buscar-la en el fet que, un parell d'anys abans d'acceptar la comanda de Lieberman, la mecenes americana Alice Tuly havia demanat una obra a Messiaen per a commemorar el segon centenari de la declaració d'independència dels Estats Units d'Amèrica. Sembla que la petició de Tuly no havia pas quallat. Messiaen no estava gaire interessat per la història dels Estats Units. Tanmateix, una visita el maig de 1972 a les formacions rocoses del sud de l'Estat d'Utah —els parcs nacionals de Zion, el canyó de Bryce i el Cedar Breaks—, va crear una impressió tan gran en el compositor i la seva muller que poc després del seu

---

<sup>117</sup> Robert Grenier es refereix a aquest esdeveniment en altres termes: «He relented only after President Georges Pompidou asked him in the Elysée Palace during a public function. At that point Messiaen saw it as a call from France itself, not to be turned down». Vegeu GRENIER, Robert. «Recollections on singing Messiaen's *Saint François d'Assise*». *The Opera Quarterly*, núm. 18-1, 2002, p. 58-65

<sup>118</sup> Messiaen confessà a Claude Samuel que durant més de trenta anys havia estat pensant en sant Francesc com a protagonista d'una obra com aquesta, «sans même imaginer qu'il pourrait aboutir». Vegeu SAMUEL, *Op. cit.*, p. 365. Tanmateix, i malgrat l'afirmació del compositor, no és fins al 1971 que apareixen al seu diari algunes anotacions relatives als plans del llibret i de les escenes d'una obra dedicada al Sant. Vegeu HILL, Peter; SIMEONE, Nigel. *Messiaen*. New Haven: Yale University Press, 2005, p. 304-305.

retorn a França Messiaen decidia d'escriure la immensa obra que avui coneixem amb el títol *Des canyons aux étoiles...*<sup>119</sup> La peça s'estrenava a Nova York dos anys després, l'hivern del 1974 a l'Alice Tully Hall del Lincoln Center. L'altra causa que retarda l'inici del treball en el *Saint François* la trobem en la gira que el 1975 va portar Messiaen per tot Europa i els Estats Units amb la *Turangalîla-Symphonie* dirigida per Seiji Ozawa.<sup>120</sup> El setembre d'aquell mateix any fou una data central pel que fa a l'òpera. Messiaen decideix visitar les illes de Nova Caledònia. Amb l'ajuda d'un farmacèutic anomenat Albert Tonnelier, expert ornitòleg que vivia en la capital del país, Nouméa, Messiaen visita les illes, enregistra i anota el cant dels ocells i pren tota mena de notes. La seva idea aleshores és de centrar-se únicament en l'escriptura de l'obra. Des d'aquesta data, passen vuit anys fins a la de l'estrena. Els quatre primers, segons ens confessa Messiaen, els va dedicar a la composició de l'obra.<sup>121</sup>

D'altra banda, cal recordar que la jubilació oficial de la plaça de professor que Messiaen tenia al Conservatori Nacional Superior de Música i Dansa de París va tenir lloc el 30 de setembre de 1978. L'alliberament de la docència permeté també una dedicació absoluta a la composició del *Saint François d'Assise*.<sup>122</sup> No obstant això, les classes i els concerts no foren un impediment per als viatges intencionats en relació amb la preparació de l'obra: diverses visites, com ara les de Florència i Assís, figuren a les pàgines del diari del compositor.<sup>123</sup> El procés d'escriptura, però, no va seguir l'ordre de les escenes. La primera escena acabada fou la quarta, *L'Ange voyageur*, escrita sota la influència del *Boris Godunov* de Modest Mussorgski, una de les òperes que Messiaen més estimava i a la qual va dedicar nombroses sessions d'anàlisi en les seves classes del Conservatori. L'aparició recurrent d'alguns intervals i acords típics, pròpia

<sup>119</sup> MESSIAEN, Olivier. *Des canyons aux étoiles...*. París: Leduc, 1978.

<sup>120</sup> En aquell moment Ozawa era l'últim director que havia enregistat la *Turangalîla-Symphonie*. Ho féu amb l'Orquestra Simfònica de Toronto. Abans d'ell l'obra havia estat enregistrada també per Roger Desormière (1950), Hans Rosbaud (1951), Maurice Le Roux (1961) i Jean Fournet (1967). L'enregistrament d'Ozawa es publicà el 1967 al segell discogràfic RCA Victor. El 1975, Ozawa dirigia la *Turangalîla* en prop de trenta concerts, que van tenir lloc als Estats Units (San Francisco, Berkeley, Boston, Nova York i Tanglewood) i Europa (París). Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Turangalîla-Symphonie*. París: Durand, 1990 (rev.), p. vi-vii.

<sup>121</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 365-366.

<sup>122</sup> Una dedicació «absoluta» segons Messiaen, però afectada per tot un conjunt d'esdeveniments, ja que la segona meitat del 1978 va estar curulla de concerts, actes i peripècies per tot arreu amb motiu de la celebració del setantè aniversari del compositor.

<sup>123</sup> HILL, Peter; SIMEONE, Nigel. *Messiaen*. New Haven: Yale University Press, 2005, p. 310-311.



de la música de Mussorgski, sembla haver deixat una empremta inesborrable en l'obra de Messiaen, que no va separar mai l'obra d'aquest gran compositor rus de les juxtaposicions rítmiques de Stravinski i l'harmonia no funcional de Debussy, en què abunden les escales per tons i modes exòtics com l'escala pentatònica. Una vegada acabada la quarta, la següent en ésser escomesa és la segona escena, *Les Laudes*. Després arribarien la tercera, la cinquena, la setena, la vuitena, la primera i, en darrer terme, la sisena, el seu gran homenatge als ocells.

En última instància, Messiaen sempre parlà de quatre anys dedicats a la composició —del 1976 al 1980, si fa no fa—, i de quatre més dedicats a l'orquestració i a la preparació de les partitures dels instrumentistes. Tanmateix, les recerques de Hill i Simeone mostren altra realitat: l'octubre del 1976 Messiaen recorda al seu diari que ha d'afegir els números de compàs de les escenes quarta, segona, tercera i cinquena, per tal de mostrar-les a Lieberman i obtenir el primer termini de pagament de la comanda.<sup>124</sup> Tot indica, doncs, que l'orquestració d'aquestes escenes es va realitzar gairebé en paral·lel a la composició de les restants, i que el va mantenir ocupat durant un període de cinc anys i mig.<sup>125</sup> Si això és cert, l'orquestració hauria començat per la quarta escena. Messiaen va modificar el títol previst en un primer moment per a aquesta escena —*La visite de l'ange*—, i el va substituir pel de *L'Ange voyageur*. Així mateix, el moment de l'orquestració fou aprofitat per realitzar petites modificacions de la partitura, com ara l'afegit del motiu del clam. Malgrat l'enorme feina escomesa per Messiaen, el 1979 l'obra encara no estava completa. Lieberman no va poder mantenir-se al capdavant de l'Òpera Garnier i aquell any fou substituït per Bernard Lefort. Aquest últim va suggerir a Messiaen la possibilitat de programar l'obra, bé que incompleta, en un format provisional de quatre escenes —de la segona a la cinquena—, però Lieberman s'hi va oposar completament abans de deixar el càrrec. Finalment, Messiaen va obtenir una pròrroga de tres anys per acabar l'obra. La immensa quantitat de feina que suposà la posada a punt de la partitura del *Saint François d'Assise* en aquests darrers anys de treball indica fins a quin punt Messiaen era meticulós pel que fa als més petits detalls de l'obra. Les nombroses acotacions i indicacions de la partitura, fins i tot les descripcions precises

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 323.

que dona als prefacs, són una mostra evident de les enormes preocupacions del compositor, que volia controlar fins al més mínim detall: des de la posada en escena —que en l'estrena va estar a càrrec de Sandro Sequi— fins a la il·luminació. El treball en l'etapa final fou tan intens que Messiaen arribà a declinar la proposta que li féu el rector de l'església de la Trinité sobre la possibilitat de fer un concert el desembre de 1981 amb motiu del cinquantenari de la seva assignació com a organista de l'església. La concentració en el *Saint François* era absoluta.<sup>126</sup> A l'acabament de la setena escena, el 1981, hi va seguir un nou viatge a Assís, l'abril del mateix any. Val la pena de destacar, així mateix, el refús de diverses comandes, entre les quals destaca una comanda de l'abat Gregori Estada, de l'Escolania de Montserrat, realitzada amb l'ocasió de la interpretació del cicle de les *Visions de l'amen*, l'octubre de 1976, a Barcelona. Hill i Simeone subratllen també el refús d'una comanda de Daniel Barenboim per a l'orquestra de París. Són mostres totes que proven fins a quin punt Messiaen restava fidel a la seva tasca: la dedicació al *Saint François* no admetia cap altra distracció en matèria compositiva. L'obra havia de mostrar al món el bo i el millor de tants i tants anys de treball i recerques, de sons d'ocell i de ritmes, de modes, colors i timbres en el seu màxim esplendor.

Amb tot, no fou fins al 6 de setembre de 1983 que es van iniciar els assaigs de l'obra, sota la direcció de Kent Nagano, com a assistent d'Ozawa en la preparació de l'orquestra. L'estrena arribava definitivament gairebé tres mesos després, el 28 de novembre, i les reposicions —set en total— es van estendre fins al 18 de desembre. Aquell any Messiaen tancava, ara sí, un dels capítols musicals més llargs i complexos de tota la seva vida de músic. Havia nascut el *Saint François d'Assise* que nosaltres coneixem: la partitura d'orquestra contenia dues mil pàgines amb gairebé set mil compassos de música. La producció de l'estrena, dirigida per Sandro Sequi i Giuseppe Crisolini Malatesta, no es tornaria a veure més. L'obra hagué d'esperar tres anys, fins

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 331. Hill i Simeone també ens informen amb detall d'algunes de les diferències entre el manuscrit de la partitura i l'orquestració final editada per Leduc en les escenes cinquena, tercera, sisena i setena. Vegeu *ibid.*, p. 324-330. Pel que fa a la muller de Messiaen, Yvonne Loriod, la seva dedicació era igualment completa: «While in the opera house, she would sit (with her many scores) in the very back and attend to all the business swirling around her. Frequently, I would sit with her as I watched the proceedings. Once I asked if she would rather be doing something else, to which she quickly responded that after ten years of working on this score with her husband, she was not about to go anywhere else until the opera was successfully mounted». Vegeu GRENIER, Robert, *Op. cit.*, p. 62.

al març de 1986 per tornar a sonar, gràcies aquesta vegada a diverses versions de concert en què només es presentaren les escenes tercera, setena i vuitena. Aquests concerts els va dirigir Ozawa a Tokyo, Londres, Berlin, Boston i Nova York. El setembre del mateix any, Kent Nagano dirigiria versions de concert a Bonn, Ghent, Utrecht i Madrid. La reposició de la versió escènica no tornaria, en canvi, fins uns anys més tard: l'agost del 1992, a Salzburg, amb la Filharmònica de Los Angeles dirigida pel finlandès Esa-Pekka Salonen. La direcció escènica es confià llavors al nord-americà Peter Sellars, que es va distanciar força del realisme anacrònic que Messiaen desitjava per a l'obra, un realisme que havia caracteritzat la versió de l'estrena i que havia estat la causa i l'objecte de no poques crítiques. El compositor no va conèixer finalment aquesta versió, presentada al món a penes quatre mesos després de la seva mort. Comtat i debatut, tot plegat suposava una nova revisió de l'aparell escènic de l'obra, i assentava alhora un precedent de llibertat pel que fa a l'observació de les indicacions escèniques de Messiaen que ha prevalgut en les posteriors produccions.



# Capítol 4

## L'articulació del significat

### 4.1. La significació musical: un aparell metodològic

En l'àmbit de l'anàlisi del contingut de l'obra musical, l'aparició al llarg dels anys setanta i vuitanta del segle XX de tot un seguit de treballs —sobretot en el terreny de la semiòtica i la narratologia musical— ha marcat manifestament el camí cap a una avaluació renovada del paper de la significació i del sentit del discurs musical.<sup>1</sup> Els fruits de les recerques dutes a terme per musicòlegs com ara Leonard Ratner o Charles Rosen, per esmentar tan sols alguns dels més destacats, no fou sinó una primera alenada d'aire fresc tan esperada com necessària en el context d'un panorama que encara mantenia en quarantena la qüestió de l'anàlisi del contingut. A les primeres aportacions seguiren tot un conjunt de recerques que buscaven descriure els processos i les mutacions de la forma musical mitjançant unes eines diferents de les que la musicologia havia heretat del formalisme.

Si mirem enrere, topem de seguida amb la figura d'Eduard Hanslick,<sup>2</sup> referència indiscutible pel que fa a l'objecte de l'anàlisi musical fins ben entrada la segona meitat del segle XX. Hanslick fou una de les autoritats musicològiques indiscutibles de la

---

<sup>1</sup> Ens referim als treballs de Charles Rosen, Jean-Jacques Nattiez, Eero Tarasti o Leonard Ratner, entre d'altres, sense els quals no podríem parlar avui d'una musicologia semiòtica o d'una branca dels estudis de la narratologia que s'ocupa de la significació musical. Vegeu ROSEN, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Nova York: The Viking Press, 1971; NATTIEZ, Jean-Jacques. *Les fondements d'une sémiologie de la musique*. París: UGE, 1975; TARASTI, Eero. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. La Haia: Walter de Gruyter, 1979; i RATNER, Leonard. *Classic Music*. Nova York: Schirmer, 1980.

<sup>2</sup> Eduard Hanslick (1825-1904). Entre els seus escrits destaca, d'una banda, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), i de l'altra, *Die Moderne Oper* (1875-1900), una enciclopèdia musical en nou volums. En les in comptables pàgines d'aquest projecte, Hanslick desplega un amplíssim aparell crític sobre tota mena d'obres i de compositors. Els volums de *Die Moderne Oper* contenen el gros dels pensaments i de les idees musicològiques de Hanslick, essencials per a la comprensió de les eines que la musicologia va emprar a finals del segle XIX i, no cal dir-ho, dels diversos corrents a què la *querelle* va donar origen als inicis del segle XX.

Viena del segle XIX. Defensor de la música de Brahms, que considerava hereva directa de la tradició a través de Mozart, Beethoven i Schumann, Hanslick va ser, així mateix, un dels crítics més punyents de la música de Wagner i de Liszt, i també de la música «programàtica» en general. El 1870 fou nomenat catedràtic d'història i estètica de la música a la Universitat de Viena, des d'on exercí una influència de primer ordre. En els seus treballs Hanslick defensava un estudi descriptiu de les formes, més que no pas una anàlisi profunda de l'expressió o l'estil, cosa que el situà com a màxim representant del corrent anomenat formalista. Hanslick va oposar-se públicament a una estètica del contingut que tingués en compte elements extramusicals en l'anàlisi del procés d'elaboració formal de l'obra musical.

Lluny d'aquestes idees i en un altre ordre de coses, la musicòloga hongaresa Marta Grabocz ha definit l'estudi de la significació musical en relació amb les obres escrites entre els segles XVII i XIX en els següents termes:

La signification musicale [...] serait la reconstruction verbale d'une compétence musicale perdue, d'un certain savoir musical oublié à travers les âges, savoir qui était malgré tout perpétué dans la pratique musicale grâce aux interprètes, transmis d'une génération à l'autre par les écoles instrumentales et vocales. La notion de signification couvrirait les *types expressifs* au sein de chaque style musical, qui seraient liés aux *mêmes formules musicales* techniquement parlant, désignant les *mêmes* « *unités culturelles* » reconnues par les membres de la culture et la société données.<sup>3</sup>

Grabocz entén, doncs, la significació musical en referència amb la reconstrucció verbal dels significats que es manifesten a través de diverses tipologies expressives del discurs musical. Aquestes tipologies, segons Grabocz, estarien al seu torn relacionades amb el que ella anomena «unitats culturals» de cada època, i se situarien essencialment dins l'àmbit format per la música que comprèn els períodes barroc, clàssic i romàntic, en què la interpretació instrumental encara no s'havia deslligat de la composició i la reflexió teòrica. Tal com diu Grabocz, el coneixement musical d'aquelles societats es transmetia de generació en generació gràcies a les escoles instrumentals i vocals. La referència a la pràctica musical d'aquestes èpoques mostra fins a quin punt la transmissió del coneixement i de les tradicions en matèria

---

<sup>3</sup> GRABOCZ, Marta. *Musique, narrativité, signification*. París: L'Harmattan, 2009, p. 12.

d'interpretació s'ha vist afectada amb el pas dels darrers segles. Malauradament, no comptem amb enregistraments que confirmen aquelles pràctiques. Els diversos documents escrits que hom ha trobat en els tractats i els diaris de l'època —entre els quals destaquen els que diversos compositors, que eren també intèrprets d'una qualitat excepcional, van redactar a mitjan segle XVIII—<sup>4</sup> han esdevingut la prova d'excepció, el fil d'Ariadna d'aquesta tradició «desapresa». En qualsevol cas, la definició de Grabocz, bé que adreçada sobretot a la música dels períodes abans esmentats, serveix al nostre propòsit d'introduir l'estudi de la significació musical des d'una perspectiva global abans d'arribar al cas particular del *Saint François d'Assise* de Messiaen, una obra més complexa que no participa dels mateixos codis expressius.

Sabem que el nexa comú de la música escrita entre els segles XVII i XIX correspon a la tonalitat i les seves eines expressives, bastides sobre la tensió i la resolució harmònica a què el binomi dominant-tònica dóna vida.<sup>5</sup> Les formes musicals a què el discurs de la música tonal va donar lloc suposen, pel cap baix, gairebé tres-cents anys de música, amb un repertori que palesa una diversitat estilística i expressiva d'una riquesa extraordinària. L'arribada del segle XX i de les avantguardes musicals, l'esgotament del discurs expressiu basat en el recurs continu a les dominants secundàries —explotat sobretot i principalment per Wagner— i la consegüent manca de resolució de la tensió harmònica que aquestes creen, va conduir a un atzucac estètic que contribuï en no pocs casos a l'abolició de la tonalitat com a

---

<sup>4</sup> Ens referim als tractats de Johann Mattheson (1739), Johann Joachim Quantz (1752), Carl Philipp Emanuel Bach (1753) i Leopold Mozart (1756), i als diaris de viatges de Charles Burney (1773 i 1775), entre d'altres.

<sup>5</sup> Sobre aquesta qüestió, Arnold Schönberg es refereix a la relació dominant-tònica en els següents termes: «Gewöhnlich wird der Name Dominante so motiviert, dass man behauptet, es erscheine die I Stufe durch die Wirkung der V Stufe. Die I wäre dann eine Folge der V. Aber das geht doch nicht, dass etwas Ursache einer Erscheinung und gleichzeitig auch Wirkung dieser selben Erscheinung sein kann. Und die I ist ja Ursache der V, da diese ihr Oberton ist. Gewiss folgt auf die V die I Stufe. Hier liegt aber eine Verwechslung der beiden Bedeutungen des Wortes 'folgen' vor. Folgen heisst gehorchen, aber auch sich anreihen. Und wenn die Tonika der Dominante folgt, so ist das nur so, wie wenn ein König seinen Vasallen, Zeremonienmeister, Quartiermacher voranschickt, damit der für den Eintritt des Königs, der ihm dann allerdings nachfolgt, entsprechende Vorbereitungen treffe. Aber der Vasall ist infolge des Königs da und nicht umgekehrt». Vegeu SCHÖNBERG, Arnold. *Harmonielehre*. Viena: Universal, 1922, 3a Ed., p. 36-37.

únic principi articulador del discurs musical.<sup>6</sup> L'aparició de nous discursos sonors basats en altres propostes —com ara la modalitat, en què s'inscriuen les idees harmòniques de Messiaen, o el de la primera atonalitat i el dodecatonisme practicat pels vienesos—, va afavorir clarament un eixamplament de la noció de forma musical, àmbit depenent fins aleshores dels dictats formals imposats pel discurs harmònic tonal, més que no pas pel seu teixit rítmic o tímbric. Schönberg proposava el 1911 una melodia de timbres —la coneguda *Klangfarbenmelodie*—, i declarava que no concebia l'altura sinó com a «dimensió del timbre».<sup>7</sup> Trenta-tres anys després, i en un altre context marcat per les dues guerres que havien arrasat el continent, Messiaen proposa els modes de transposicions limitades i els ritmes no retrogradables. Abans, però, d'entrar a discutir els processos de significació en el *Saint François d'Assise*, per a la qual cosa les anàlisis dels aparells literaris i musicals realitzades en els anteriors capítols ens seran indispensables, presentem una panoràmica retrospectiva de les principals línies d'estudi en el terreny de la significació musical. Aquesta visió de conjunt ens permetrà de comprendre millor la gènesi i els procediments d'una disciplina poc coneguda i sovint mal practicada entre nosaltres: la narratologia musical.

#### 4.1.1. Perspectiva històrica

Si observàvem el panorama d'allò que a l'Alemanya del segle XIX hom anomenava «Musik Theorie», constataríem que l'existència d'un enfrontament entre els crítics, els

---

<sup>6</sup> Pel que fa a una història de la qüestió central de la tonalitat com a principi articulador del discurs musical en l'esmentat període, val la pena de destacar alguns dels controvertits treballs de la musicòloga nord-americana Susan McClary. En un article titulat *Towards a History of Harmonic Tonality*, McClary recorda que «as so many Enlightenment institutions, such as scientific methods or representative democracy, harmonic tonality appears to us as a transcultural ideal that should require no external explanation or justification». Vegeu MCCLARY, Susan. «Towards a History of Harmonic Tonality». Dins DEJANS, Peter (ed.). *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory*. Lovaina: Leuven University Press, 2007, p. 91.

<sup>7</sup> «Ich kann den Unterschied zwischen Klangfarbe und Klanghöhe, wie es gewöhnlich ausgedrückt wird, nicht so unbedingt zugeben. Ich finde, der Ton macht sich bemerkbar durch die Klangfarbe, deren eine Dimension die Klanghöhe ist. [...] Klangfarbenmelodien! Welche feinen Sinne, die hier unterscheiden, welcher hochentwickelte Geist, der an so subtilen Dingen Vergnügen finden mag!». SCHÖNBERG, *Op. cit.*, p. 507.



teòrics i els compositors partidaris de la música «programàtica», d'una banda, i els partidaris de la música «absoluta» o pura, de l'altra, no seria res més que una *mise au jour* de l'antiga *querelle des anciens et des modernes*. Els primers, partidaris de la música de programa, porten a terme una defensa contundent de les propostes musicals de Wagner i sobretot de Liszt.<sup>8</sup> Ho fan amb una metodologia analítica centrada en el contingut. En els seus escrits constatem, així mateix, una marcada tendència al recurs d'una prosa de caràcter poètic, força descriptiva, i també una defensa de les eines de l'hermenèutica.<sup>9</sup> Els segons, per contra, reclamen la puresa de l'expressió musical i

---

<sup>8</sup> L'obra de Liszt implicà una reforma extrema de les formes musicals. En aquest sentit, podem parlar d'un esclat de la forma intuït ja en Beethoven, però que Liszt du a terme de manera més que evident. La referència constant als ideals de llibertat que trobem en Beethoven, encarnats sobretot en l'esperit de la revolució francesa —uns ideals que no assoleixen una continuïtat i que finalment s'esfondren—, es tradueix en Liszt gràcies a una reforma total de les estructures expressives del discurs musical. Aquest presenta, a més, un compromís amb el missatge narratiu interior. Les citacions literàries, els títols de les novel·les o les paràfrasis apareixen per tot arreu en l'obra de Liszt com a referència obligada de l'expressió musical. Actuen a tall de nexa d'unió entre el públic, l'obra i l'autor. Des de Dante fins a Byron, passant per Goethe, els elements literaris extramusicals de l'obra de Liszt desfilen per les pàgines de les seves peces com una mena de guia del discurs sonor. Són signes, símbols carregats de significació. Si aquests signes esdevenen el motor de la narració, és només gràcies al profund treball de variació temàtica que hi ha en l'obra de Liszt. Vegeu GRABOCZ, Marta. *Morphologie des œuvres pour piano de Franz Liszt*. París: Kime, 1996, 2a Ed.

<sup>9</sup> El representant més destacat d'aquest corrent musicològic fou l'alemany Hermann Kretzschmar (1848-1924). Kretzschmar fou catedràtic de musicologia a Berlín des del 1904, però també desenvolupà una carrera com a director d'orquestra i professor de música a Rostock i Leipzig. Tot i que és més citat com a musicòleg que no pas com a director o docent, tampoc no podem dir que no conegués bé el vessant pràctic o pedagògic de la interpretació musical. El 1887 va publicar un primer volum titulat *Führer durch den Konzertsaal* («Guia musical per les sales de concert»), que va gaudir d'un gran èxit d'acollida entre el públic. En aquesta guia, Kretzschmar explica les obres mestres des del renaixement fins al segle XIX, però ho fa «a la manera hermenèutica»: les seves explicacions contenen descripcions en què abunden les metàfores, de caràcter quasi poètic. En els seus escrits notem una tendència a atorgar un sentit narratiu a les obres, a presentar-les de manera descriptiva. El fet es palesa sobretot quan fa servir tota mena de relats extramusicals, adreçats no pas únicament als qui han seguit una instrucció en teoria musical, sinó també i precisament al públic no especialista. Vegeu KRETZSCHMAR, Hermann. *Führer durch den Konzertsaal*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913. 4a Ed. 2 v. Des del moment de la publicació, el primer volum d'aquesta guia —completat més tard per un segon volum— fou objecte de nombroses crítiques entre els musicòlegs, precisament per aquesta manera d'interpretar el contingut de les obres. Els escrits de Kretzschmar s'emparen en una metodologia suposadament hermenèutica com a aixopluc. No podem negar que el seu discurs conté una bona dosi de l'esperit de l'hermenèutica, però la realitat és que Kretzschmar no estava familiaritzat en absolut amb les teories hermenèutiques de Schleiermacher, ni tan sols amb les aportacions de Wilhelm von Humboldt, Johann Gustav Droysen o Philip August Boeck. Kretzschmar identificava sovint E.T.A. Hoffmann com un dels principals contribuïdors a la fundació de l'hermenèutica musical. Hoffmann, a diferència de Kretzschmar, sí que havia conegut l'obra de Schleiermacher de primera mà, com ho mostra la recensió que féu el 1810 de la cinquena simfonia de Beethoven. Vegeu CHARLTON, David (ed.). *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 96-98.

l'autonomia absoluta d'aquesta, alhora que mostren, a més a més, una tendència extrema a centrar les seves recerques sobre els elements formals de l'obra, deixant de banda qualsevol qüestió extramusical relacionada amb el contingut. Els primers parlen d'hermenèutica musical; els segons se centren en l'anàlisi formal.

Seria certament complicat parlar d'hermenèutica musical sense referir-nos al musicòleg alemany Hermann Kretzschmar, a qui devem el primer intent —bé que finalment no gaire reeixit— de definir la disciplina a través d'una metodologia que busca com a finalitat última l'exploració del significat, l'expressió verbal del contingut extramusical que hi ha dins la forma. El resultat d'aquesta exploració pretenia mostrar les idees de tota mena a què l'obra musical feia referència. Un cop desxifrades aquestes, la lectura de l'obra, la interpretació que se'n fes, hi denotaria inexcusablement la comprensió fins als detalls més ínfims. No cal dir que Kretzschmar va defensar aferrissadament aquest tipus de lectura. Per a ell l'anàlisi musical necessitava les eines de l'hermenèutica en un grau més alt que qualsevol altre art. Les eines de l'anàlisi musical tradicional no fan cap referència a la naturalesa o al món, això és, presenten una evident abstracció, i la musicologia, si no vol perdre la batalla, no es pot permetre ni ha d'abandonar a la seva pròpia sort el públic no instruït, sobretot quan aquest s'ha d'enfrontar amb les grans formes o amb la música més complexa que es comença a escoltar a principis del segle XX en algunes sales de concerts de l'Europa central. Kretzschmar sap que la música, a diferència de la resta d'arts, no pot per si mateixa produir imatges o conceptes. En canvi, aquestes imatges i conceptes sí que poden manifestar-se mitjançant una interpretació hermenèutica de l'obra. Així doncs, Kretzschmar s'esforçarà a defensar aquesta evidència. De fet, al mateix temps que pressuposa la qualitat vehicular que la música desplega com a art auxiliar,<sup>10</sup> Kretzschmar assegura que les formes musicals són susceptibles d'una interpretació, d'una lectura. Per a ell no són res més que receptacles d'un contingut de caràcter fonamentalment espiritual. Un bon coneixedor, un expert, hauria de trobar-se en condicions de poder expressar aquest contingut a través de les paraules. Notem aquí la primera semblança amb la definició de la significació musical que Grabocz donava el 2009: la reconstrucció verbal del contingut. Tampoc no és estrany que

<sup>10</sup> Vegeu KRETZSCHMAR, Hermann. *Gesammelte Aufsätze Über Musik und Anderes*. Vol. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911, p. 168-169.

Kretzschmar arribi a aquesta conclusió. Si observàvem les formes musicals del període barroc i algunes de les obres de finals del renaixement, comprovaríem la manera com les figures retòriques i la denominada *Affektenlehre* regia en bona mesura el funcionament del discurs.<sup>11</sup> Fins i tot els detalls formals més insospitats de les obres d'aquells períodes responien fins a cert punt a un gran principi de coherència relacionat amb la construcció d'un discurs sonor que seguia les lleis de l'antiga retòrica clàssica. Aquells principis donaven finalment lloc a la configuració d'un estil característic.<sup>12</sup> Kretzschmar pensa que les eines de l'hermenèutica poden ajudar a inferir una traducció exacta del que l'estructura musical expressa. El seu objectiu és arribar a una audició de l'obra que en mostri el sentit. Així doncs, la comprensió de les formes musicals mitjançant l'anàlisi es converteix únicament en un estadi intermedi, tan necessari com transitori. Cal superar aquest estadi, ens diu Kretzschmar, ja que la importància de les formes rau en el fet que són portadores d'expressió, vehicles d'un significat de caràcter espiritual que ha d'ésser interpretat en

---

<sup>11</sup> Tal com assenyala la professora Lucía Díaz Marroquín, l'anàlisi de les manifestacions emocionals es repeteix tot al llarg de la història de la filosofia en la Grècia antiga. El segon llibre de la *Retòrica* d'Aristòtil ja estableix un llistat d'emocions basat en oposicions binàries. «La conexión entre la idea de emoción y la de movimiento resulta así seminal en el estudio de las dimensiones decoroso-afectiva y pasional de la existencia, así como previa incluso a la asimilación latina de la retórica y poética de la Grecia clásica». Vegeu DÍAZ MARROQUÍN, Lucía. *La retórica de los afectos*. Kassel: Reichenberger, 2008, p. 41.

<sup>12</sup> «A partir de 1535, pero sobre todo desde 1599 y hasta 1792, teóricos musicales centroeuropeos importaron sistemáticamente términos, conceptos y estrategias de la antigua retórica clásica al estudio de diversos aspectos de la música. Este tipo de teoría fue conocida con el nombre genérico de *Musica Poetica* [...]. Hasta ese momento, la enseñanza de la composición se gestionaba a través de procedimientos orales [...] por imitación repetitiva». Vegeu LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama, 2012, p. 15. La referència indiscutible en aquest camp, com en molts altres de la musicologia, és Alemanya: des dels treballs d'Arnold Schering fins als més recents de Dietrich Bartel, Walter Dürr, Rolf Dammann i Hartmut Krones. Destaquem, així mateix, una aportació de mitjan segle XX tan substancial com la de Hans-Heinrich Unger, que el 1941 ja presentava un estudi sobre el paper de les figures de la retòrica antiga en la configuració del discurs musical barroc. Vegeu UNGER, Hans-Heinrich. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. Würzburg: Triltsch, 1941. D'aleshores ençà, lluny de mostrar signes d'esgotament, la lectura semàntica de les figures musicals del discurs barroc s'ha obert novament a la investigació en el camp dels estudis de la significació musical, cosa que ha donat lloc a nous apropaments metodològics. A títol d'exemple vegeu GOLOMB, Uri. *Expression and Meaning in Bach Performance and Reception: An Examination of the B minor Mass*. Tesi doctoral. Universitat de Cambridge, 2005; HAYES, Bruce. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Nova York: Oxford University Press, 2007; i KUBIK, Reinhold; LEGLER, Margit. «Rhetoric, Gesture and Scenic Imagination in Bach's Music». *Understanding Bach*, núm. 4, 2009, p. 55-76.

última instància. És per això que, des d'aquesta perspectiva, Kretzschmar no entén la idea de la música absoluta més que com a «ofuscació estètica»:

Die Ansicht, dass Musik nur musikalisch wirke, muss beseitigt, die Freude an der 'absoluten Musik' als eine ästhetische Unklarheit erkannt werden. In dem Sinne eines lediglich musikalischen Inhalts gibt es keine absolute Musik! Sie ist ein ebensolches Unding wie eine absolute Poesie, d.h. eine metrisierende und reimende Poesie ohne Gedanken. In vielen Fällen wird auch in der unbenannten Instrumentalkomposition die Erklärungskunst über die Feststellung der Affekte noch hinauskommen und imstande sein die Objekte, auf die sich die Affekte beziehen, nachzuweisen oder zu vermuten. Die Mittel dazu bietet die Biographie und die Geschichte.<sup>13</sup>

Per als musicòlegs partidaris d'aquest model, el concepte d'absolut no existeix en la música. En cap cas parlen de la música com a art autònom. Per tant, la funció del públic no és pas únicament detectar els significats, sinó també i precisament saber-los relacionar per tal de llegir el contingut, de vegades ocult, de vegades evident, i arribar així a copsar en definitiva el significat real de l'obra.

No podem evitar de recordar que en tot aquest corrent hi ha també una forta reacció de fons contra el formalisme i la seva cara més visible, Hanslick, a qui Kretzschmar critica sovint d'una manera expressa en els seus escrits. Segons Kretzschmar, la música ens planteja una qüestió indefugible a través del seu contingut. La referència del títol de l'obra, el seu text o el seu programa extern no basten per a determinar les respostes a l'esmentada qüestió. En qualsevol cas, les respostes poden ser errònies com a conseqüència d'una interpretació que no ha tingut en compte l'hermenèutica. Una interpretació d'aquest tipus no determinaria d'una manera específica i sistemàtica cap altra cosa que la inventiva, la imaginació a què les referències del programa poden donar vida. Per a Kretzschmar l'audició atenta només és el principi de l'educació musical, el punt de partida indispensable sense el qual la resta del procés no es pot dur a terme. Ara: l'objecte real i últim de l'audició és la traducció mental d'allò que hom ha escoltat. Aquesta funció és la que el públic ha de desenvolupar mitjançant un bon entrenament. Per aconseguir-ho, Kretzschmar proposa en els seus escrits una formació en estètica de la música. L'entrenament ha de

---

<sup>13</sup> KRETZSCHMAR, *Op. cit.*, p. 175.

centrar-se en la percepció dels elements espirituals, en la seva identificació més enllà dels elements formals. Segons Kretzschmar, aquest és l'objectiu final que l'educació musical ha de visar,<sup>14</sup> un objectiu lícit, es miri com es miri.

No obstant això, les interpretacions de Kretzschmar resulten sovint abusives. El seu mètode no empra les eines de l'hermenèutica *stricto sensu*, ni tan sols en un sentit ampli o general. Això provoca en més d'una ocasió la defensa d'interpretacions i lectures esbiaixades, com ara quan empra el concepte de *Bejahung des Willens* —«afirmació de la voluntat»—, manllevat de Schopenhauer, per justificar la seva interpretació del significat i el caràcter que, segons ell, reflecteix el subjecte de la fuga en do major BWV 846 del primer volum de *Das Wohltemperierte Klavier* de Johann Sebastian Bach:

Dem einen ist diese Stelle jederzeit langsam und ruhig, dem anderen schneller, bewegter vorgespielt worden. Jener wird sie für den Ausdruck einer elegischen, dieser einer energischen Stimmung halten. Wer hat nun recht? Der zweite! Natürlich darf eine solche Entscheidung sich nicht auf subjektive Gründe stützen, sondern sie muss ihre Belege aus dem Material erbringen. [...] Das wiederholte Quartenmotiv ist —um in der heute so beliebten Sprache Schopenhauers zu reden— entschiedenste Bejahung des Willens, es ist der Ausdruck eines Kraftgefühls, das zunächst noch durch die tiefe Tonlage etwas gedämpft wird.<sup>15</sup>

Kretzschmar força el text de manera que el fa expressar allò que ell vol. Això el porta a plantejar una interpretació esbiaixada. En primer lloc, perquè empra un concepte filosòfic del seu temps —tot i que addueix que només ho fa «per parlar amb el llenguatge avui tan estimat de Schopenhauer»— per a interpretar un passatge musical d'una època en què el pensament manejava altres idees força allunyades de les

---

<sup>14</sup> «Nur wer ihn zurückgelegt, wer gelernt hat Tonformen bewußt zu empfinden und die Sprache der Töne in den entscheidenden Umrißen in jedem Augenblick zu deuten —nur der ist berechtigt an die weiteren und höheren Aufgaben der Musik-Ästhetik mit heranzutreten [...]. Auf diesen höheren Stufen fördern nun allerdings die Studien in Vokalmusik und Programm-Musik mächtig. [...] Oft wird auch dieser Grad von Musikbildung zum vollen Verständnis eines Meisterwerks noch nicht ausreichen. Zum unentbehrlichen Rüstzeug, geschichtliches, nicht bloss musikgeschichtliches Wissen. [...] Auf eine Hauptlücke, die die musikalische Erziehung hierfür noch auszufüllen hat, sollte hier aufmerksam gemacht werden». Vegeu *ibid.*, p. 191-192.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 187.

que Schopenhauer desenvolupa als inicis del segle XIX.<sup>16</sup> En segon lloc, perquè ens trobem, sens dubte, enfront d'un clar exemple de sobreinterpretació. Salvant les distàncies, el cas presenta una certa semblança amb l'estudi de Gabriele Rossetti sobre les tradicions maçònica i rosa-creu en l'obra de Dante,<sup>17</sup> un estudi que Umberto Eco no dubta a citar com a exemple de sobreinterpretació.<sup>18</sup> Rossetti tracta de trobar missatges ocults amb simbologia numèrica de tipus rosa-creu en la *Divina Comèdia*. Per fer-ho, parteix de la idea que Dante era «maçó, templer i membre de la Fraternitat de la Rosa-Creu»<sup>19</sup>. Evidentment, el cas de Rossetti reflecteix un exemple extrem de sobreinterpretació del text: presenta una visió del principi hermètic del *post hoc, ergo ante hoc*, això és, del fet que l'investigador admet una conseqüència i la interpreta com a causa de la causa mateixa. En el cas concret que ens ocupa, Kretzschmar assegura que el subjecte de la fuga de Bach ha d'expressar un moviment enèrgic, i no pas calmat ni tranquil. Com que l'«afirmació de la voluntat» que trobem en les idees de Schopenhauer s'adiu amb aquesta idea, Kretzschmar fa servir l'analogia i atorga una característica expressiva concreta a la frase, alhora que hi atribueix una qualitat que, per si mateixa, no pertanyia a l'ordre de les idees filosòfiques ni musicals del

---

<sup>16</sup> La interpretació de l'obra de Bach a la llum de les idees i els conceptes del seu temps (filosòfics, literaris o artístics) és una tasca complexa que requereix un exercici feixuc d'hermenèutica. L'escriptor Ramón Andrés, en el seu llibre *Johann Sebastian Bach. Los días, la ideas y los libros* (2005) ha donat un tast de les idees que circulaven en l'entorn del Bach, i també dels llibres que tenia i consultava. En aquest sentit, Andrés fa un exercici reeixit d'hermenèutica quan manifesta que «es comprensible que la magnitud intelectual y espiritual del músico alemán inviten a toda suerte de valoraciones, a pensarlo como un matemático [...], a conceptuarlo como un asceta, como un taumaturgo o un ocultista creador de armazones simbólicos, porque su propuesta eslabona una cadena sin término, única, que engrana conceptos y estimula sensorialmente tanto la percepción del mundo exterior como la del mundo interior». I afegeix: «Interpretarlo sin matizar cualquier afirmación al respecto sería desdibujar los hechos: no debemos olvidar que todo símbolo y todo signo responden a posiciones dogmáticas, que Bach, por su talante, en lo musical nunca habría aceptado y desde las que jamás pensó o escribió». Vegeu ANDRÉS, Ramón. *Johann Sebastian Bach. Los días, las ideas y los libros*. Barcelona: Acantilado, 2005, p. 122-123.

<sup>17</sup> ROSSETTI, Gabriele. *La Beatrice di Dante*. Roma: Atanor, 1982, p. 519-525.

<sup>18</sup> Ens referim concretament a una de les conferències que Umberto Eco va donar el 1990 a la Universitat de Cambridge —dins el cicle de les anomenades *Tanner Lectures*—, titulada «Sobreinterpretació de textos». Aquestes conferències foren publicades originalment en anglès el 1992. Vegeu ECO, Umberto. «Overinterpreting texts». Dins COLLINI, Stefan (ed.). *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 45-82.

<sup>19</sup> «Rossetti sets out with the conviction that Dante was a Freemason, Templar and member of the Fraternity of the Rosy Cross, and he therefore assumes that a Masonic-Rosicrucian symbol would be as follows: a rose with the cross inside it [...]. Now, Rossetti's task is to prove that this symbol also appears in Dante.». *Ibid.*, p. 55.

llenguatge expressiu de l'època de Bach. Arribats en aquest punt, cal recordar una vegada més que, a pesar de les mancances del mètode emprat per Kretzschmar —de vegades escaient, sovint desconcertant—, és certament en aquesta problemàtica on es troben les claus de la interpretació semàntica de les formes musicals i de la verbalització d'aquesta interpretació. La preocupació per aquesta última qüestió sembla una idea fixa no només en els escrits de Kretzschmar, sinó també en les obres teòriques del seu deixeble Arnold Schering (1877-1941), que ja treballa sobre un terreny els fonaments del qual han estat bastits per Kretzschmar en les publicacions dels primers anys del segle XX. Per a Schering el propòsit de l'hermenèutica musical ha de ser pràctic, això és, la preparació d'un públic més conscient de les idees i de la «ressonància psíquica» —el «regne de l'inconscient»— de la composició. Tanmateix, Schering no s'està de fer servir un llenguatge en què abunden els termes que comencen a escoltar-se en el camp de la psicologia i la psicoanàlisi. Si el treball de Schering excel·leix en algun punt, aquest seria el de la identificació d'obres literàries que haurien donat vida a l'estructura narrativa de les obres de Beethoven, fins al punt de proveir-les d'un estímul que es va convertir alhora en un model.<sup>20</sup>

Sigui com sigui, la qüestió sobre la possibilitat de conjuguar la comprensió d'un contingut específic, que hom podria qualificar rarament de vertader en sentit absolut —com d'altra banda ho fa Kretzschmar en el cas de l'obra musical—, a través de l'anàlisi de l'obra i de la recepció de l'obra, ha estat tractada amb profunditat, entre d'altres, per Hans Georg Gadamer en el marc dels estudis filosòfics i per Hans-Robert Jauss en els filològics.<sup>21</sup> Un paral·lelisme en el terreny de l'anàlisi musical el podem trobar en les esplèndides anàlisis de les simfonies de Gustav Mahler que Theodor W. Adorno publicava el 1960,<sup>22</sup> ben allunyades del llenguatge poètic de Schering i, no cal dir-ho, del que emprava Kretzschmar. Amb tot, no ens equivocarem si atribuïem l'error de l'empresa escomesa per Kretzschmar no ja al fet que el seu mètode estava

---

<sup>20</sup> Vegeu SCHERING, Arnold. «Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik». *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 1914, p. 168-175; i SCHERING, Arnold. *Beethoven in neuer Deutung*. Leipzig: C. F. Kahnt, 1934.

<sup>21</sup> Vegeu GADAMER, Hans Georg. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr, 1960; i JAUSS, Hans Robert. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Múnic: Fink, 1977.

<sup>22</sup> ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Die Musikalischen Monographien: Wagner, Mahler, Berg*. *Gesammelte Schriften*. Vol. 13. Frankfurt: Suhrkamp, 1971.

mancat d'uns fonaments metodològics científics, sinó més aviat a la constatació que no va poder estar-se de fer parlar els sons; d'atorgar-los una capacitat que per a ell constituïa la principal virtut de la música; i, al cap i a la fi, d'extreure un criteri normatiu d'un cas específic —l'*Affektenlehre*—per a emprar-lo més enllà del seu àmbit d'aplicació exclusiva (la música del segle XVII i principis del XVIII). El resultat d'aquest esforç desmesurat fou més aviat anecdòtic: el que es presentava en un primer moment com un projecte ambiciós i sistemàtic —el projecte de l'hermenèutica musical— fou en realitat considerat, des de l'àmbit acadèmic i amb comptades excepcions, com poc més que una ambigüitat. Res més allunyat, doncs, del positivisme imperant en la segona meitat del segle XIX, en què quedaria inscrita l'obra teòrica de Hanslick i, bé que més tard i no de la mateixa manera, també la del seu alumne Guido Adler (1855-1941),<sup>23</sup> a qui devem un dels passos possiblement més importants en l'evolució de la musicologia com a disciplina «autònoma». Malgrat la deriva formalista, Adler s'encarregà d'establir les bases d'un projecte metodològic de gran volada que donà com a fruit la distinció clara entre una musicologia històrica i una musicologia sistemàtica. Aquesta última es limitaria a estudiar la teoria musical per explicar en última instància les lleis del ritme, de l'harmonia i de la forma, mentre que la musicologia històrica s'ocuparia de l'anàlisi historiogràfica de la música i deixaria de banda l'estudi de les formes. La separació condemnava per tant l'hermenèutica a l'àmbit de la historiografia musical i en delimitava considerablement l'àmbit metodològic.

Ara bé, la qüestió real de fons a què ens enfrontem no és altra que la dels dos nivells d'interpretació de l'obra musical a què qualsevol anàlisi seriosa s'ha vist sempre confrontada. Ens referim, en primer lloc, al nivell que podríem anomenar sintàctic o

---

<sup>23</sup> Vegeu ADLER, Guido. *Der Stil in der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. Destaquem, així mateix, el *Methode der Musikgeschichte* (1919) i els dos volums del *Handbuch der Musikgeschichte* (1924, 1930). Adler va publicar també monografies sobre Wagner (1904), Mahler (1916) i Beethoven (1930). Adler fou alumne de Hanslick a Viena. Va excel·lir especialment en el treball de recuperació de la música antiga, com ho demostren els 83 volums de la *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (DTÖ), una publicació fundada i coordinada per ell que s'inicià el 1894, en la qual va recuperar el bo i el millor de la música antiga dels compositors austríacs. Recordem que Adler dirigí la tesi doctoral d'Anton Webern. Defensada el 1906 a la Universitat de Viena, la tesi de Webern respon a un estudi i una transcripció del segon llibre dels *Choralis Constantinus* del compositor renaixentista Heinrich Isaac. Aquest treball es publicà més tard, el 1909, al volum 32 de la *DTÖ*. Vegeu WEBERN, Anton (ed.): «Heinrich Isaac: Choralis Constantinus II. Graduale in mehrstimmiger Bearbeitung (a cappella)». *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, núm. 32, 1909.



gramatical, per emprar els termes de Friedrich Schleiermacher. Aquest nivell, en l'àmbit musical es correspondria amb el pla de les formes a què Hanslick atorgava tanta importància. En segon lloc, hi ha el nivell del contingut expressiu o psicològic. Schleiermacher feia especial referència d'aquest nivell, a què també anomenava nivell tècnic. D'altra banda, el lingüista danès Louis Hjelmslev ha diferenciat entre pla del contingut (relatiu, per tant, al significat) i pla de l'expressió (relatiu al significant),<sup>24</sup> i el francès Algirdas Julien Greimas s'ha referit al primer amb el terme «niveau thymique». En qualsevol cas Greimas emfatitza el nivell semàntic. Com veurem tot seguit, i malgrat l'esforç i l'empenta inicial de l'escola de Kretzschmar, els mètodes d'aproximació analítica al nivell semàntic de l'obra musical no van adquirir el prestigi acadèmic de què han gaudit els mètodes d'anàlisi formal —preocupats pel nivell sintàctic, gramatical, de l'obra— fins ben entrada la segona meitat del segle XX. Tot i els assoliments de l'ambiciós projecte d'Adler, la veritat és que no va aportar cap alternativa a l'esquerda oberta fins a cert punt per Kretzschmar i la seva escola, potser perquè ni tan sols la va considerar seriosament com a digna d'especial atenció en el context del seu temps. Caldrà esperar encara més, fins als anys setanta del segle XX, per veure l'aparició d'una primera onada de recerques que fan de l'estudi de la significació musical el centre de les seves atencions.

Ens referim a dues escoles sorgides si fa no fa al mateix temps, però geogràficament i culturalment distants l'una de l'altra. La primera la trobem als Estats Units i s'inicia amb les recerques del musicòleg i pianista nord-americà Charles Rosen (1927-2012). Amb la publicació del seu llibre sobre l'estil en el període clàssic, *The Classical Style* (1971), Rosen fou un dels primers a parlar de tipologies expressives i estilístiques aplicades a l'anàlisi musical.<sup>25</sup> En el tercer capítol d'aquest volum, l'autor

<sup>24</sup> «Hjelmslev defines a language (singular) as a hierarchical system that can be subdivided on various levels into relational structures. [...] A semiotically important development of Saussurean foundations was Hjelmslev's differentiation between the level of expression and the level of content [...]». KRAMPEN, Martin. «Ferdinand de Saussure and the Development of Semiology». Dins KRAMPEN, Martin (ed.). *Classics of Semiotics*. Nova York: Plenum Press, p. 79. La teoria de Hjelmslev prolonga el concepte del signe lingüístic de Saussure. Per a Hjelmslev el signe està en funció de la interrelació que s'estableix entre el pla de l'expressió i el pla del contingut. Vegeu HJELMSLEV, Louis. *Prolegòmenes à une théorie du langage*. París: Minuit, 1971. Traducció francesa de l'original danès del 1943 a càrrec d'Una Canger i Annick Wewer.

<sup>25</sup> Vegeu ROSEN, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Nova York: The Viking Press, 1971. El 1998, Rosen publicava una edició ampliada de l'original del 1971. Vegeu ROSEN, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Nova York: Norton, 1998.

ens guia a través d'un esplèndid estudi de les simfonies de Haydn. Un estudi que analitza els moviments simfònics en funció dels elements estilístics, i no pas únicament dels formals o dels harmònics, com s'havia fet fins aleshores. Gràcies a un estudi aprofundit de les relacions temàtiques, Rosen arriba a catalogar les fórmules convencionals que els temes de les simfonies de Haydn suggereixen —tot dins un marc en què també presenta les analogies o desviacions dels temes de les sonates i de les peces de música de cambra del mateix període—, sempre segons l'estil que representen en cada cas (*opera buffa*, estil *pastoral*, etc.). Això li permet de parlar d'una evolució estilística i d'estudiar les desviacions a partir dels trets comuns observats. L'estudi de Rosen, que avui ja és tot un clàssic de la matèria, es va veure eixamplat amb l'aparició, el 1980, d'una publicació del musicòleg Leonard Ratner, centrada també en l'anàlisi de l'estil de les obres del període clàssic.<sup>26</sup> Ratner recuperava en la seva recerca el terme de «tòpic», una noció en part formulada a partir de l'estudi dels tractats alemanys apareguts des de Johann Mattheson fins a Heinrich Christoph Koch<sup>27</sup> i Adolf Bernhard Marx.<sup>28</sup> Per la seva banda, en el *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782) Koch plantejava l'estudi de la forma musical a partir d'una analogia amb el discurs parlat. En aquest sentit, va ser un dels primers a defensar una anàlisi melòdica que distingia entre frases, períodes i motius, i a emprar el terme de «tòpic» per referir-se a certes convencions expressives.<sup>29</sup> L'ús que Koch féu del terme tòpic és manllevat de la retòrica clàssica grega (τόπος - *topos*), en què el terme designava els llocs comuns.<sup>30</sup> D'altra banda, els escrits de Marx sobre l'obra de Beethoven i sobre l'anàlisi de les formes musicals assentaren els fonaments de la disciplina de l'anàlisi formal tal com va ser practicada en la segona meitat del segle XIX. Tot i que Marx també féu carrera com a compositor, el seu principal esforç es

<sup>26</sup> Vegeu RATNER, Leonard. *Classic Music*. Nova York: Schirmer, 1980.

<sup>27</sup> Heinrich Christoph Koch (1749-1816). Un dels teòrics musicals alemanys més importants de la segona meitat del segle XVIII. Cal destacar també el paper de l'obra d'altres, com ara Joseph Riepel (1709-1782), Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) i Johann Kirnberger (1721-1783).

<sup>28</sup> Adolf Bernhard Marx (1795-1866) va ser un dels teòrics més destacats de la primera meitat del segle XIX.

<sup>29</sup> Vegeu KOCH, Heinrich Christoph. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Hildesheim: Olms, 1969.

<sup>30</sup> Per a un estudi dels tòpics en la retòrica antiga vegeu el capítol que Ernst Robert Curtius hi dedica en el seu monogràfic sobre la literatura europea i l'edat mitjana. CURTIUS, Ernst Robert. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Berna: Francke, 1948. 2 v.

concentrà en la tasca docent, que va exercir a Berlín. En aquest terreny, la seva obra mestra fou *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, un tractat de composició en quatre volums publicat entre el 1837 i el 1847 a Berlín.<sup>31</sup> En les pàgines del seu tractat, Marx estudia, entre altres qüestions, les estretes relacions existents entre la música i la dansa en el període clàssic, sobretot quant al ritme, la repetició i el caràcter circular de la forma musical. Cal entendre, doncs, les paraules de Ratner en relació amb aquest extens marc teòric:

From its contacts with worship, poetry, drama, entertainment, dance, ceremony, the military, the hunt and the life of the lower classes, music in the early 18th century developed a thesaurus of *characteristic figures*, which formed a rich legacy for classic composers. Some of these figures were associated with various feelings and affections; others had a picturesque flavor. They are designated here as *topics* —subjects for musical discourse. Topics appear as fully worked-out pieces, i.e., *types*, or as figures and progressions within a piece, i.e., *styles*. The distinction between types and styles is flexible; minuets and marches represent complete types of composition, but they also furnish styles for other pieces.<sup>32</sup>

A diferència de Rosen, Ratner procedeix de manera sistemàtica fins a confegir un inventari de 27 tipologies expressives o tòpics que estarien presents en les obres del període musical clàssic. Es tracta de fórmules expressives associades a un determinat gènere musical —les marxes, les danses—, les quals no són sinó una referència cultural, una empremta de la vida i de les activitats humanes en la música. Ratner estudia la significació musical a partir d'aquesta teoria de tòpics, a què ell refereix com a «subjects of musical discourse».<sup>33</sup> Aquesta línia d'investigació, els fonaments de la qual els devem en gran mesura a Ratner, seria posteriorment ampliada en el panorama angloamericà per musicòlegs com Kofi Agawu i Wye Allanbrook, en primer lloc, i per Robert Hatten i Raymond Monelle, després. Aquests musicòlegs, i

---

<sup>31</sup> Vegeu MARX, Adolf Bernhard. *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Berlín: Breitkopf & Härtel, 1837-1847. El 1910 se'n va publicar una primera traducció anglesa a Nova York i des d'aleshores els escrits de Marx han estat una referència constant de la musicologia en llengua anglesa pel que fa a l'estudi de la forma musical del classicisme i el primer romanticisme. Vegeu també BURNHAM, Scott (ed.). *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 53-154.

<sup>32</sup> RATNER, *Op. cit.*, p. 9.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 9

molts altres, partiren de les recerques de Ratner fins a establir de manera gairebé definitiva els estudis de significació musical als països anglosaxons, en què avui gaudeixen d'una sòlida reputació dins el panorama acadèmic de la musicologia.

La segona de les escoles a què ens referíem sorgeix a les darreries dels anys seixanta del segle XX, això és, si fa no fa al mateix temps que l'americana, però en un continent diferent, l'Europa de l'est. En aquest cas no es tracta de musicòlegs que comparteixen una única llengua —com ara l'anglès en el cas dels nord-americans—, ja que ens referim a una sèrie d'investigadors pertanyents a territoris diversos: Txecoslovàquia, Hongria i l'URSS. Comparteixen, en canvi, la influència de la política i de la cultura soviètica, el predomini de la qual és cada vegada més manifest en aquests països després de la Segona Guerra Mundial. Ho observem, per exemple, en la proximitat dels seus treballs amb les idees conreades dins el context del formalisme rus de principis del segle XX, representat en aquest cas per les figures dels russos Vladimir Propp i Boris Asafiev. Alguns dels investigadors que formen aquesta escola d'arrels comunes són, d'una banda, els txecs Jaroslav Jiranev i Vladimir Karbusicky, i de l'altra, els hongaresos Jozsef Ujfalussy i Bence Szabolcsi. Aquests musicòlegs han fet servir les categories expressives com a mitjà per analitzar la música dels segles XVII, XVIII, XIX, i fins i tot en alguns casos del segle XX. Ara bé: el terme que fan servir no és pas el de tòpic, sinó el d'«entonació».

Der Begriff Intonation als Sinngebung von Tonbeziehungen im Klanggeschehen versteht gesellschaftliche Determiniertheit und soziale Rechtfertigung als höchstes Kriterium jeder musikalischen Erscheinung. Weder eine abstrakte Architektonik noch abstrakte visuelle Formschemata, sondern das Gehör wird in der Musik zum Mass aller Dinge.<sup>34</sup>

En el marc teòric de la seva obra, l'entonació es refereix a la funcionalitat que una tipologia d'expressió musical desenvolupa en el context de la vida humana en societat. Subratllem, així mateix, la forta impregnació del materialisme marxista present en la proposta teòrica d'aquests musicòlegs, que viuen en països governats pel sistema comunista, això és, a l'altre costat d'allò que Winston Churchill anomenà «iron

---

<sup>34</sup> Vegeu ASAFIEV, Boris. «Intonation, Symbolik, Semantik». Dins KARBUSICKY, Vladimir. *Sinn und Bedeutung in der Musik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, p. 47.

curtain»: el mític teló d'acer dels anys de la Guerra Freda. Tot i això, tal com ja s'ha assenyalat —molt convenientment, d'altra banda—,<sup>35</sup> els estudis que realitzen aquests musicòlegs arriben a unes conclusions semblants a les de Rosen o Ratner, i el més interessant és que recorren un camí diferent: busquen l'origen de les entonacions que cada estil presenta en la reducció absoluta de la funció musical als arquetips humans. El treball més destacat d'aquesta escola, fruit d'una recerca de més de quaranta anys realitzada per l'hongarès Bence Szabolcsi, apareix publicat el 1975 sota el títol *Musica mundana*.<sup>36</sup> En aquest estudi, al que acompanyen sis discos de vinil de 33 revolucions,<sup>37</sup> Szabolcsi recull més de 300 exemples sonors d'obres musicals, des del renaixement fins al segle XX, amb els quals mostra l'evolució de les diverses tipologies expressives catalogades (sons de la natura, ritmes de dansa, etc.) i la seva profunda connexió amb els arquetips socials humans. Ja no parlem d'elements analitzats de manera aïllada, sinó de formes en evolució dins un context social. Per a Szabolcsi la melodia, l'altura, el ritme, el timbre o l'orquestració són paràmetres de l'expressió musical que contribueixen a la formació de les unitats d'entonació, i per tant de l'estil. Ens trobem davant una aproximació completament diferent de les obres dels autors clàssics, un mètode analític que ja no vetlla exclusivament per la comprensió i la descripció de les formes musicals, sinó que pretén extreure una lliçó del seu contingut tot explicant les mutacions formals en funció dels significats.

La diferència entre les dues escoles es troba en els procediments metodològics i en la terminologia emprada, més que no pas en l'àmbit i l'objectiu de la recerca. De tota manera, i malgrat l'abast del treball de Szabolcsi, cal destacar que no es tracta del primer assoliment de l'escola d'Europa de l'est, sinó més aviat d'una mena de culminació de molts anys de recerques. El 1961 József Ujfalussy havia publicat un estudi en alemany en què analitzava les obres instrumentals i vocals de Mozart segons una taxonomia configurada per dotze tipus d'entonacions.<sup>38</sup> Pel que fa a aquest estudi, la musicòloga Marta Grabocz suggereix que Ujfalussy pretenia d'alguna

---

<sup>35</sup> Vegeu GRABOCZ, Marta. *Musique, narrativité, signification*. París: L'Harmattan, 2009, p. 22.

<sup>36</sup> SZABOLCSI, Bence. *Musica mundana*. Budapest: Hungaraton, 1975.

<sup>37</sup> Les referències dels discos en qüestió són SLPX 11725, SLPX 11726, SLPX 11727, SLPX 11728, SLPX 11729, i SLPX 11730.

<sup>38</sup> UJFALUSSY, Jozsef. «Intonation, Charakterbildung und Typengestaltung in Mozarts Werken». *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, núm. 1-2, 1961, p. 93-145.

manera demostrar la presència de les categories a què Descartes fa referència en el seu *Traité des passions*.<sup>39</sup> Tot sembla apuntar que aquest és un dels objectius de la recerca d'Ujfalussy. Des de la tristesa i el patiment fins a l'enigmàtic i el secret, Ujfalussy rastreja en la música de Mozart les fórmules melòdiques i expressives que el compositor associa amb un text evocador d'un tipus de passió concreta. Les tonalitats emprades, els intervals, l'orquestració i fins i tot el caràcter melòdic de la frase musical són algunes de les pistes que permeten Ujfalussy de catalogar les passions i d'associar-les a una determinada «entonació». La lectura de les primeres línies d'aquest estudi mostra el context materialista de què és fruit:

Vorerst schuf Mozart seine Werke in einer Zeit, als in den Musikern das Bewusstsein der Gefühle lebendig war. Die Wirkung der Kunstanschauung und Affektenlehre des mechanischen Materialismus durchpulte die Musikpraxis der Zeit, und Mozart selbst hielt völlig bewusst in diesem Sinne die Darstellung einzelner menschlicher Charaktere für das Ziel seiner Kunst.<sup>40</sup>

La metodologia emprada per Mozart, els mitjans expressius que el compositor féu servir per establir les correspondències i les relacions entre les entonacions i els afectes, els caràcters i les passions que pretenia expressar en les seves obres, constitueixen l'objecte de l'estudi d'Ujfalussy, un estudi pioner entre els dedicats a l'obra de Mozart en el segle XX. Tanmateix, l'estudi d'Ujfalussy quedà relegat a un discret segon pla amb l'aparició, el 1983, del monogràfic de la musicòloga nord-americana Wye Allanbrook, titulat *Rhythmic Gesture in Mozart*.<sup>41</sup> En les seves recerques, Allanbrook va més enllà dels límits que Ujfalussy s'imposa, i arriba a construir tota una teoria de l'aspecte rítmic de l'obra dramàtica de Mozart que mostra un desplegament absolut d'erudició.<sup>42</sup> Construït en part sobre els treballs aleshores recentment publicats per Leonard Ratner —del qual fou alumna directa—, l'estudi ens guia a través de diversos centenars d'exemples musicals que mostren una varietat exuberant

<sup>39</sup> GRABOCZ, Marta. «Application de certaines règles de la sémantique structurale de Greimas à l'approche analytique de la forme sonate». *Analyse Musicale et perception*, núm. 1, 1994, p. 121.

<sup>40</sup> UJFALUSSY, *Op. cit.*, p. 93.

<sup>41</sup> ALLANBROOK, Wye. *Rhythmic Gesture in Mozart: 'Le Nozze di Figaro' and 'Don Giovanni'*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

<sup>42</sup> Allanbrook va realitzar la seva recerca doctoral a la Universitat de Stanford en els anys setanta sobre l'estudi del caràcter rítmic de les òperes de Mozart.

de gestos rítmics. Allanbrook els analitza amb una agudesa única i els destria segons els tòpics a què pertanyen, l'origen dels quals persegueix fins a trobar-lo en l'extrema diversitat de les funcions socials que els diferents tipus de danses manifestaven en l'època de Mozart.

Aquesta primera onada de recerques en significació musical posteriors a la Segona Guerra Mundial es veuria completada pels treballs d'una segona generació de musicòlegs, provinents de diversos països, de la qual Allanbrook forma també part en bona mesura. Són hereus, tots, de les recerques de Ratner, Rosen, Ujfalussy i els altres, i basen el gros de les seves primeres recerques sobre les categories emprades pels seus predecessors, que al seu torn amplien i sistematitzen amb models extrapolats de ciències humanes com la semiòtica, la narratologia o la lingüística. El musicòleg finlandès Eero Tarasti, alumne directe d'Algirdas Julien Greimas a París, arriba fins i tot a parlar d'una «semiòtica existencial» en les seves anàlisis musicals, en què aplica els models i les eines de la semiòtica narrativa literària de Greimas. És precisament Tarasti qui realitza el gran esforç d'integració dels avenços de les dues escoles a què ens hem referit. El seu treball potencia considerablement el camp d'estudi de la significació musical. Val a dir que Tarasti fou també el responsable del primer congrés mundial de significació musical, que tingué lloc el 1984 a París. L'esdeveniment, únic en el seu àmbit, permeté posar en contacte en aquell moment a tota una sèrie d'investigadors que d'altra manera haguessin continuat les seves recerques probablement en solitari o, si més no, mancats d'uns interlocutors tan necessaris com excepcionals en el marc dels congressos de significació musical. Sis anys abans d'aquest primer congrés, el 1978, Tarasti publica un dels primers compendis de tòpics musicals del segle XIX i principis del XX. Ens referim al volum titulat *Music and Myth*,<sup>43</sup> en què Tarasti aprofundeix en l'estudi de la música de Wagner, de Sibelius i de Stravinski fins a nivells inimaginables en aquell moment per altres línies de recerca musicològica, més centrades en l'anàlisi de la forma musical i dels seus elements constitutius. Anys més tard, en el volum titulat *Signs of Music*,<sup>44</sup> Tarasti es refereix a la

---

<sup>43</sup> Vegeu TARASTI, Eero. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. La Haia: Walter de Gruyter, 1979. La versió original en finlandès apareixia un any abans, editada a Hèlsinki per Acta Musicologica Fennica.

<sup>44</sup> TARASTI, Eero. *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2002.

narrativitat en el context d'una anàlisi musical amb els següents termes: «Narrativity is a way of shaping the world in its temporal, spatial, and actorial course. [...] As a temporal art, music is thus one of the best means of narrativizing transcendental ideas».<sup>45</sup> Notem la influència de Greimas en les idees de Tarasti, que entén el procés de la narració com un continu orgànic, amb moments de fractura i d'escissió. Tarasti arriba per aquesta via a diferenciar tres tipus de narrativitat, que poden conviure en la narració:

[...] three kinds of narrativity: *conventional*, *organic* and *existential*. *Conventional* narration is articulated via traditional forms, in which a story can be segmented into 'functions', fulfilled by actions of the protagonists, which method was used by Vladimir Propp in 1928 in his study of the morphology of Russian fairy tales. [...] *Organic* narrativity downplays discrete units and segments of tectonic form, and instead emphasizes continuity [...]. We come now to the third species of narration: the *existential*. In such moments we go beyond an outside of conventional time and space coordinates. The three types of narration function side by side, not against but supporting each other.<sup>46</sup>

D'altra banda, des dels anys noranta, el treball de musicòlegs com l'anglès Raymond Monelle i l'americà Robert Hatten,<sup>47</sup> que basen en un primer moment les seves recerques sobre les publicacions de Ratner, o el de l'hongaresa Marta Grabocz, més en línia amb l'escola d'Europa de l'est, ha fet un pas més cap a la normalització d'una metodologia analítica que avui dia compta amb un cos més que considerable de publicacions acadèmiques de prestigi. Els resultats de les seves recerques tot just comencen de notar-se ara, en un moment en què gràcies a la connectivitat, la comunicació i, en definitiva, al caràcter global de l'accés al coneixement, som plenament conscients que els fruits del gran arbre del coneixement no es poden

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>46</sup> TARASTI, Eero. *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. Berlin: Walter de Gruyter, 2012, p. 256-267.

<sup>47</sup> Hatten ha realitzat un profund estudi de significació musical en el marc de l'obra de Beethoven. Ha dividit en tres classes les categories de significat que ha trobat en el marc de les sonates i dels quartets, segons el tipus de retòrica que segueixen: superior (el sagrat, el tràgic), mitjà (el pastoral, el trascendental, l'estil *galant*) i inferior (el popular, l'estil *buffò*, el místic). Vegeu HATTEN, Robert. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994; i HATTEN, Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.



recollir si no és amb la modèstia, la paciència i la cura necessària que cal a la germinació de les llavors que els nostres predecessors van dipositar en la terra fèrtil.

Tots aquests musicòlegs han aprofundit en l'anàlisi del discurs musical, cadascun des de la seva perspectiva metodològica. El musicòleg afroamericà Kofi Agawu, en el seu llibre *Music as Discourse*, ha analitzat el sentit del discurs musical partint d'una analogia amb el discurs verbal:

Just as linguists distinguish levels of analysis, taking the sentence as the unit for linguistic analysis, and a succession of sentences as the domain for discourse analysis, so we can think about music in terms of a succession of 'sentences', themselves accretions of those smaller meaningful utterances we called events.<sup>48</sup>

Agawu amplia els criteris analítics tradicionals. Els situa més enllà de la coneguda noció de tòpic, per a descriure el contingut de l'obra musical i els seus mecanismes d'organització. En aquest sentit, arriba a indicar fins a seixanta-una tipologies expressives diferents en el context de les obres dels períodes clàssic i romàntic.<sup>49</sup> Malauradament la seva recerca no contempla les obres del segle XX. Moltes obres mestres de la segona meitat del segle XX no compten amb la tonalitat com a element de cohesió formal i expressiva, i això en limita l'abast i obliga a fer servir altres eines d'anàlisi. Bé que no de manera exclusiva, en la nostra recerca també emprarem algunes de les idees d'Agawu. El nostre objectiu inicial és palesar el valor i la gran potencialitat dels mètodes emprats per tota aquesta generació d'investigadors musicals, i alhora fer-los avançar un pas més enllà. Abordem un terreny, el de la música d'Olivier Messiaen, en què no s'ha aprofundit gaire des del punt de vista de la significació musical, tret de comptades excepcions que més endavant comentarem.<sup>50</sup> La simple comparació entre les recerques en significació musical realitzades sobre l'obra de Sibelius<sup>51</sup> i aquelles que s'han centrat en l'obra de Messiaen evidencia que

---

<sup>48</sup> AGAWU, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Nova York: Oxford University Press, 2009, p. 7.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 43-44.

<sup>50</sup> Les aportacions més significatives en aquest terreny han estat les d'Andrew Shenton, Siglind Bruhn o Chi-Kuen Lee.

<sup>51</sup> Els musicòlegs finlandesos han realitzat nombrosos estudis en el marc de la significació musical que han tingut per objecte un millor coneixement, i també una internacionalització paral·lela a l'esforç dut a terme per les orquestres en la programació constant de l'obra de Jean Sibelius.

ens trobem davant un panorama que encara no ha donat els seus millors fruits. Val a dir que, en el cas de Sibelius, un dels grans impulsors de la recerca en el terreny musicològic ha estat sens dubte Eero Tarasti, que recentment reconeixia en un dels seus darrers llibres el fet que

in this century all Finns —not just musicologists— have grown up amidst a Sibelius cult. [...] For a semiotician the occasion had two sides. On one hand, the musical signifiers afforded the ear a new and fresh experience [...]. On the other hand, at the level of signifieds one experienced a national spectacle.<sup>52</sup>

En el cas de Messiaen no es tracta ja d'arribar a desxifrar, amb l'ajuda de l'aparell metodològic desenvolupat fins ara en aquest àmbit, el relat o els relats que l'obra presenta a partir del substrat musical. El que pretenem és més aviat d'estudiar la manera com s'originen els significats del discurs musical que serveixen de vehicle expressiu a l'aparell literari de l'obra, i també deduir-ne alhora els principis d'organització a què responen els seus programes narratius interior i exterior.

Sigui com sigui, el cert és que la recerca de tots aquests autors —Agawu, Hatten, Monelle, Grabocz i tants altres— es troba, de fet, allunyada de l'antiga dicotomia sobre la condició autònoma o referencial de la música a què més amunt ens referíem. De fet, parteix de la constatació que, amb el pas del temps i d'un estil a un altre, els compositors han seguit estratègies diferents en l'organització i la configuració dels significats del discurs musical. Si hi ha un nexa comú en totes aquestes aproximacions, més enllà de la seva connexió amb les disciplines de les ciències humanes o de les ciències cognitives,<sup>53</sup> seria la constatació que, en el moment de la

---

<sup>52</sup> Vegeu TARASTI, Eero. «Jean Sibelius as an icon of the Finns and others: an essay in post-colonial analysis». Dins TARASTI, Eero (ed.). *Snow, Forest, Silence: The Finnish Tradition of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 2014, p. 221. Tarasti mateix, arriba a reconèixer que «in sum, Sibelius' musical signifiers —and indeed, all signifiers— constitute a store from which the dominant discourse chooses those that support its arguments. All the signifiers may serve as material for the dominant in its inexorable striving for mastery». Vegeu *ibid.*, p. 121. L'asseveració ens sembla, en qualsevol cas, una prova més de l'esmentat esforç d'internacionalització de l'obra de Sibelius.

<sup>53</sup> Ens referim a les recerques més recents que fan servir els models de les ciències cognitives, la majoria de les quals se situen dins l'àmbit angloamericà. Vegeu HURON, David. *Sweet anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge: MIT Press, 2006; NUSSBAUM, Charles. *The Musical Representation: Meaning, Ontology, Emotion*. Cambridge: MIT Press, 2007; JUSLIN, Patrick; SLOBODA, John (ed.). *The Handbook of Music and Emotions: Theory, Research, Applications*. Nova York: Oxford University Press, 2010; i DELIÈGE, Irene; DAVIDSON, Jane (ed.). *Music and the Mind: Essays in honour of John A. Sloboda*. Nova York: Oxford University Press, 2011.

verbalització de les estratègies de significació musical, gairebé en tots els casos assistim al plantejament d'oposicions de tipus binari. Es tracta sovint d'estructures que segueixen un patró de relacions de contradicció i complementarietat, tal com ocorre en l'univers semàntic de Greimas, que es troba articulat entorn d'un eix que agrupa quatre significats diferents entre els quals s'estableixen un conjunt de relacions.

#### 4.1.2. Estratègies i models narratius

Abans d'introduir-nos de ple en les metodologies que estudien els models i les estratègies narratives en l'àmbit musical, val la pena d'aprofundir abans en la qüestió de la narratologia musical com a disciplina. Suara ens referíem a l'estudi de la significació musical i el posàvem de manifest en relació amb la disciplina narratològica. De què parlem, però, quan parlem de narratologia musical? La definició és certament complexa. Si assajàvem d'aproximar-nos-hi, caldria fer referència, en primer lloc, de l'objecte d'estudi d'aquesta disciplina. La narratologia ha estudiat fonamentalment els relats, la narració i els seus elements constitutius. Roland Barthes considerava que els relats responen sempre a un model comú, universal.<sup>54</sup> Vladimir Propp fou un dels primers a estudiar aquest model, molt abans que Barthes i els estructuralistes francesos. El professor Propp dedicà els seus esforços a identificar l'estructura dels contes populars. El resultat de les seves recerques fou coronat amb la publicació d'un estudi aprofundit sobre la morfologia del conte rus.<sup>55</sup> En la seva obra, Propp identifica un conjunt de fins a trenta-una funcions diferents que apareixen de manera recurrent en els contes populars, i també un seguit de personatges arquetípics

---

<sup>54</sup> «Innombrables sont les récits du monde [...]. Comment opposer le roman à la nouvelle, le conte au mythe, le drame à la tragédie (on l'a fait mille fois), sans se référer à un modèle commun ?». Vegeu BARTHES, Roland. «Introduction à l'analyse structurale des récits». *Communications*, núm. 8, 1966, p. 1.

<sup>55</sup> Vegeu PROPP, Vladimir. *Morfologija skazki*. Leningrad: Gosudarstvennyj institut istorii iskusstva, 1928. La primera traducció del volum de Propp fou la versió anglesa del 1958, a càrrec de Laurence Scott. Quaranta anys després de l'aparició de l'original rus, Propp n'edità una segona versió ampliada i corregida. Vegeu PROPP, Vladimir. *Morfologija skazki*. Leningrad: Nauka, 1968. Dos anys després, el 1970, l'editor Gallimard publicava una versió francesa d'aquesta segona edició rusa, a càrrec de Claude Ligny. La versió francesa es convertiria en un èxit de vendes, i gaudiria d'una notable popularitat. Vegeu PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. París: Gallimard, 1970.

(l'heroi, el dolent, etc.). En el marc de l'antropologia, Lévi-Strauss també es va interessar per les recerques de Propp. Emprà una metodologia diferent per a posar en paral·lel l'estudi dels mites i el de la lingüística estructural, però la seva recerca contribuï en bona mesura a la presa en consideració dels treballs de Propp.

D'altra banda, Greimas es va inspirar en les recerques de Ferdinand de Saussure i Louis Hjelmslev. Pensava que les estructures narratives precedien a les estructures lingüístiques, i que, per tant, hom les podria entendre sempre que n'estudiés l'organització i l'autonomia.<sup>56</sup> La proposta de Greimas, una «gramàtica narrativa», es basa en un sistema d'estructures «actancials»,<sup>57</sup> això és, un model en què els subjectes narratius s'identifiquen segons la funció sintàctica de la gramàtica tradicional. El paper dels subjectes, com a productors de discurs, els situa en relació amb els objectes, i dóna lloc a una estructura sintàctica. Aquesta estructura, que Greimas anomena «estructura elemental de la significació», és un model que es pot representar a través del conegut «quadrat semiòtic». En el quadrat Greimas posa de manifest el principi binari de contrarietat entre dos elements (S1 i S2). La relació de contrarietat que aquest binomi presenta és alhora susceptible de provocar al seu torn un altre binomi contradictori (NoS1 i NoS2). Aquest últim binomi pot implicar, al seu torn, una relació de pressuposició amb el contrari oposat. El resultat mostra un total de tres tipus diferents de relacions entre els elements implicats en aquesta estructura elemental. Greimas proposa aquest paradigma com a model semiòtic vàlid i «propre à rendre compte des premières articulations du sens à l'intérieur d'un *micro-univers sémantique*».<sup>58</sup> Tot seguit reproduïm el quadrat semiòtic de Greimas. Hem indicat amb nombres àrabs l'ordre amb què aquestes relacions tenen tendència a establir-se en un relat: l'element inicial (S1) és seguit per la seva negació (No-S1); aquesta negació implica un altre element (S2) que es troba en relació de contrarietat amb

---

<sup>56</sup> Les recerques de Greimas mostren una gran influència del formalisme rus, sobretot de les teories de Vladimir Propp, i de l'estructuralisme etnològic de la *belle époque*. Vegeu GREIMAS, Algirdas Julien. «Elements d'une grammaire narrative». Dins GREIMAS, Algirdas Julien. *Du Sens*. París: Seuil, 1970, p. 157-183. L'estudi del mite que Tarasti du a terme en el marc de les obres de Wagner, de Sibelius i de Stravinski no és més que una prova evident d'aquestes influències.

<sup>57</sup> Greimas emprà el model «actancial» de Vladimir Propp, un model que reconeix sis tipus de papers fonamentals i abstractes en els contes populars. Aquests papers, representats per actors serien, a més, susceptibles d'acomplir diverses funcions, i estarien caracteritzats per una estructura de binomis oposats: subjecte (heroi)/objecte; «destinador»/destinatari; i ajudant/opositor.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 161.

l'inicial (S1). Així mateix, hom pot negar aquest nou element (S2), cosa que dona lloc a un quart element (No-S2) que implicaria necessàriament l'element inicial (S1), amb el qual entraria per força en relació de complementarietat. Vegeu la figura 4.1.

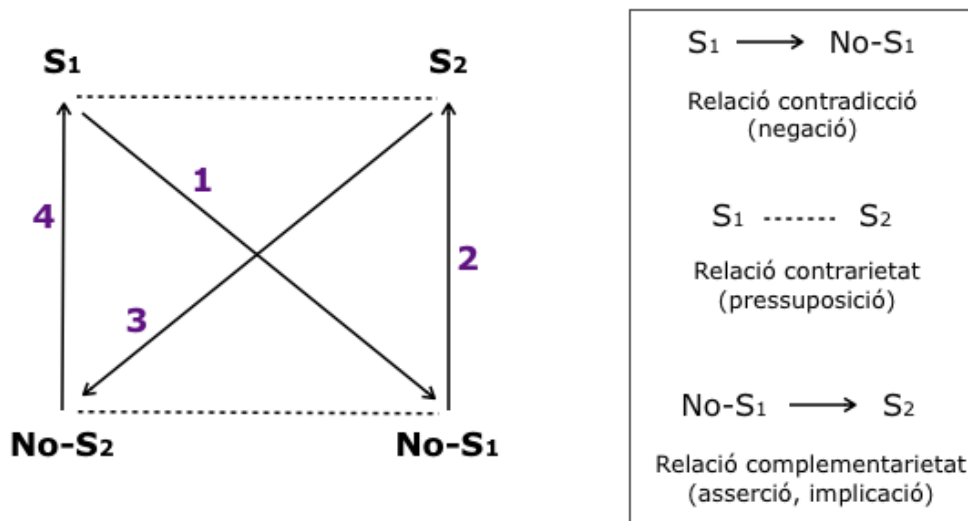


Figura 4.1: Estructura elemental de la significació segons Greimas

Tant Eero Tarasti com Marta Grabocz han emprat sovint el model de Greimas per explicar algunes de les transformacions de la forma musical en les obres del període clàssic i romàntic.<sup>59</sup> Malgrat tot, i abans de continuar, caldria establir algunes diferències substancials pel que fa a la narratologia. Tal com recorda Marta Grabocz, no podem parlar d'un únic tipus de narratologia.<sup>60</sup> De fet, el panorama d'aquests estudis ens aboca a parlar, d'una banda, del que s'ha anomenat narratologia «clàssica»,

<sup>59</sup> A aquest respecte vegeu TARASTI, Eero. *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. La Haia: Mouton de Gruyter, 2002; i GRABOCZ, Marta. *Musique, narrativité, signification*. París: L'Harmattan, 2009.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 60.

i de l'altra, d'una narratologia «postclàssica». La primera, de tall estructuralista, se centrava sobre el text, la descripció i la taxonomia de les tècniques narratives, alhora que partia de la lingüística com a suport i la convertia en una mena de ciència «pilot», de model. Hom l'hauria practicada entre els anys 1960 i 1980. La segona, en canvi, treballa en el context, afavorint la pluralitat de les lectures temàtiques, la dinàmica i, en definitiva, la diversitat de les estratègies de lectura. En aquest segon cas ens trobem, tal com ha suggerit Gerald Prince, davant una multiplicitat de narratologies.<sup>61</sup> És per això que, en el marc del nostre treball, ens referirem a la narratologia musical en un sentit ampli per designar l'estudi del discurs narratiu organitzat dins l'obra musical. Per aquesta mateixa raó, no entrarem a valorar la propietat amb què les eines de la semiòtica han estat aplicades dins els estudis de narratologia musical, un afer que Tarasti ha dut a terme de manera excepcional en les seves darreres publicacions. Ens semblen qüestions d'ordre general que van més enllà dels límits del nostre propòsit.

Així mateix, ens sembla igualment important determinar allò que hom ha anomenat el «programa narratiu exterior», això és, la relació que podem establir entre l'estructura musical i el seu comportament, d'una banda, i l'extramusical, de l'altra. En el cas del *Saint François d'Assise* calia fer una primera separació i determinar tots els components que, d'entrada, quedaven més enllà de la música. Les fonts literàries i les fonts iconogràfiques n'eren potser els més importants. L'estudi d'aquestes fonts resultava determinant pel que fa a la relació que podien establir amb l'estructura musical de l'obra i, sobretot, perquè han resultat essencials en l'estructuració del significat musical. Tal com ens recorda Marta Grabocz,<sup>62</sup> sabem que les desviacions que trobem en la macroestructura d'una obra musical del repertori clàssic i romàntic sovint responen a una seqüència d'esdeveniments, a una successió narrativa que es tradueix per mitjà d'un encadenament concret de continguts expressius. L'estructura d'aquest encadenament, que es configura alhora com una afirmació del discurs narratiu des de l'àmbit musical, segueix sovint la lògica del relat.

---

<sup>61</sup> PRINCE, Gerald. «Narratology». Dins SELDEN, Raman (ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. 8: From Formalism to Poststructuralism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 125.

<sup>62</sup> GRABOCZ, Marta. *Musique, narrativité, signification*. París: L'Harmattan, 2009, p. 68.

A diferència de la major part del repertori romàntic que Tarasti o Grabocz han analitzat, sabem que el *Saint François d'Assise* és una obra que no participa de l'univers harmònic i formal a què la tonalitat dona vida. La gramàtica tonal fou essencial pel que fa a la construcció d'unes funcions harmòniques i unes articulacions formals que asseguraren en tot moment la coherència absoluta del discurs musical, almenys durant prop de dos segles. Tot i no fer servir la tonalitat funcional clàssica en un sentit absolut, Messiaen recorre a un llenguatge modal que no descarta l'ús dels acords tradicionals. Tal com ha demostrat encertadament Vincent Benítez, la «tonalitat» de Messiaen és una tonalitat que cal analitzar en relació amb el color, i que en el cas del *Saint François d'Assise* respon, a més a més, a un disseny en què els acords-colors es trobarien directament en relació amb els personatges.<sup>63</sup> Amb tot, l'obra posa de manifest alguns dels elements essencials que trobem en qualsevol relat. De fet, l'organització interna dels elements de l'expressió musical respon en bona mesura a l'encadenament dels elements narratius.

Les fonts que hem analitzat en el segon capítol aporten, d'entrada, alguns dels elements essencials del retrat musical del *poverello* que Messiaen adapta al seu gust per mostrar-nos una visió musical força personal de la vida del sant, de la mateixa manera que Bach ens va lliurar les seves lectures musicals de la passió de Crist. Tot i que, a diferència de les formes purament instrumentals, dins el marc de l'òpera el text forma part inseparable de la música fins al punt de constituir un únic cos, cal observar aquestes fonts com un element narratiu exterior en molts sentits. Primerament, perquè aquest cos textual determinarà algunes eleccions en el terreny musical que altrament resultaria difícil explicar. En segon lloc, i no per això menys important, recordarem que l'equilibri formal de l'obra està en funció d'aquesta seqüència narrativa, l'origen de la qual cal anar a cercar a les fonts literàries. És per això que també ens referirem al «programa narratiu interior», és a dir, a la manera com els elements d'aquest relat s'integren dins l'estructura musical.

---

<sup>63</sup> Vegeu BENÍTEZ, Vincent. «Simultaneous contrast and additive designs in Olivier Messiaen's Opera, 'Saint François d'Assise'». *The Online Journal of the Society for Music Theory*, núm. 8-2, 2002. Disponible en línia: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.02.8.2/mto.02.8.2.benitez.html>> [11.09.2013]

Tradicionalment, i des del punt de vista del compositor, la tendència sempre ha estat d'acomodar l'element narratiu a les exigències de la forma musical. La narratologia musical ha reeixit a explicar algunes de les desviacions formals i expressives com a resultat d'una transformació deguda bàsicament als canvis que tenen lloc en el pla del discurs narratiu, això és, en el terreny del programa exterior. Aquesta transformació, de caràcter semàntic, respon bàsicament al canvi d'estat: partim d'un estat inicial que es descriu d'una certa manera, amb unes determinades relacions, i arribem progressivament a un altre estat nou, diferent de l'inicial. La lògica d'aquest canvi d'estat, la particular successió dels esdeveniments i les relacions que s'hi poden establir, ens permetran de copsar el sentit, d'una banda, i de determinar l'estructura narrativa, de l'altra.

Pel que fa a l'estructura narrativa, comptem amb diverses propostes i models. Paul Ricœur, que també emprà alguns dels models proposats per Greimas, s'hi ha referit com a un procés dramàtic, en què té lloc una inversió de la situació inicial —o el que és el mateix, una ruptura de l'ordre, en definitiva. Aquest trencament condueix a un nou ordre, a una situació terminal que restabliria l'equilibri.<sup>64</sup> Ricœur mateix diferencia dues dimensions del relat: d'una banda hi ha el que anomena la dimensió «seqüencial», i de l'altra una dimensió «configuracional».<sup>65</sup> La conjunció d'aquesta doble dimensió, a l'interior de la qual sempre predomina un element de cerca, una *quête*, que dona lloc a una situació d'intriga, de canvi, permet d'observar el conjunt del relat com una totalitat direccional.

En el cas del *Saint François d'Assise*, observem que una situació inicial dominada per la por, la cerca de la perfecta alegria i el desig ardent del meravellós del protagonista —representat aquí per la gràcia i la santedat—, donarà lloc a diverses transformacions fins a arribar a l'estat de joia absoluta a què condueixen progressivament els diversos estadis que sant Francesc viu. La mort i la resurrecció, tal com la representa Messiaen en l'última escena, serien la culminació d'aquest viatge ascendent, el clímax definitiu en què destaca la semblança definitiva amb Crist. En aquest sentit, i tal com subratllàvem en el segon capítol, l'omissió voluntària que

---

<sup>64</sup> RICEUR, Paul. «Pour une théorie du discours narratif». Dins TIFFENEAU, Dorian. *La narrativité*. París: CNRS, 1980, p. 38.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 41.



Messiaen fa d'alguns esdeveniments històrics presenta la seva tria com un retrat del sant força personal. Les escenes franciscanes de Messiaen no ens mostren altra cosa que una nova imatge de l'home que va esdevenir sant en la seva imitació de Crist.<sup>66</sup> L'elecció de Francesc implicà una vida itinerant de despullament, precarietat i treball manual. Jacques Dalarun ha subratllat el fet que el sant acceptà amb un cert neguit la institucionalització de la seva experiència en l'orde dels frares menors. Malgrat tot, el seu rebuig de poder i la seva proposta de retorn a la vida evangèlica, a més de totes les propostes que va formular en les diverses regles de l'orde que s'han conservat, ens permeten d'afirmar que la vida de Jesús fou una inspiració constant per al sant.<sup>67</sup> És aquest procés gradual, aquesta via de renúncia i alhora d'entrega, que permet a Francesc d'abastar la tan evocada perfecta alegria. Francesc no la troba en altre lloc que en la mort i en la tribulació de la creu, tal com ell mateix reconeix en l'escena inicial, una creu gairebé omnipresent, amb què Messiaen ens confronta tothora en el seu personal relat.

---

<sup>66</sup> Sant Francesc manifestà de manera expressa en el seu testament la voluntat de viure «segons la forma del sant Evangeli». Vegeu DESBONNETS, Théophile [et al.]. *François d'Assise, Écrits. Introduction, traduction, notes et index par T. Desbonnets, J.-F. Godet, T. Matura et D. Vorreux*. París: Le Cerf/Éditions Franciscaines, 2003, p. 316.

<sup>67</sup> Vegeu DALARUN, Jacques. *François d'Assise ou le pouvoir en question. Principes et modalités du gouvernement dans l'ordre des Frères mineurs*. París: De Boeck & Larcier, 1999, p. 6.

## 4.2. La progressió ascendent devers la gràcia

### 4.2.1. El programa narratiu interior: de Francesc a sant Francesc

Conscient que la imitació de Crist és un element de gran importància en l'actitud de Francesc, Messiaen articula el programa narratiu del *Saint François d'Assise* d'una manera clarament ascendent. En el segon capítol ja ens hem referit a aquesta mena d'anàlisi espiritual que l'obra desplega de manera inexorable: la progressiva ascensió de Francesc, que ateny finalment la santedat i la gràcia a través de la semblança absoluta amb Crist, es manifesta en cadascun dels actes. Així mateix, cada acte culmina amb un miracle, una mena de prova espiritual reeixida que implica una transformació, un nou ordre. És precisament aquesta transformació que fa avançar el relat, des de l'estat de neguit inicial fins a l'ordre final. El primer acte, per exemple, culmina amb la santedat de Francesc. La por inicial de fra Lleó, la consciència i el desig de la perfecta alegria que té Francesc arriben a ser tan altes que l'horror dels leprosos no n'impedeix l'estima al pobrissó. Aquesta prova, que es presenta com a resultat del desig de santedat i de superació de la tribulació que implica el contacte amb els leprosos, un desig manifestat expressament en la segona escena —«Fais-moi rencontrer un lépreux... Rends-moi capable de l'aimer [...]» (II.30c)—, dona lloc a l'aparició de dos personatges contradictoris, l'àngel i el leprós, sense els quals la transformació no seria possible.

Des del punt de vista dels significats, mirarem de mostrar l'estructura del programa narratiu interior a través del quadrat semiòtic de Greimas. Ja sabem que l'escena inicial del primer acte respon a la idea de la por, una por que, musicalment, està marcada pel tema i el personatge de fra Lleó (S1). La negació d'aquesta por correspon al personatge de Francesc (No-S1), que en les seves respectives intervencions manifesta una relació de contradicció amb el paper de fra Lleó. Francesc detura fins en tres ocasions fra Lleó per indicar-li els fets en què no trobarà la perfecta alegria que apaivagarà la por manifestada. Ens trobem enfront d'una definició per negació. Ara bé, en la intervenció I.15 Francesc finalment ens comunica que la perfecta alegria es troba en la tribulació i en l'acceptació de la creu de Crist. La

citació que fa Messiaen del passatge dels Evangelis segons Lluc i segons Mateu en la intervenció final del cor (I.16) confirma aquesta idea. No obstant això, la negació de Francesc implica al seu torn un altre paper complementari. Aquest és acomplit per la figura de l'àngel (S2), que complementarà i guiarà en tot moment la de Francesc. L'àngel és un ésser diví, una essència aliena al temps, un tast de l'eternitat que no coneix l'abans ni el després. El contrari d'aquesta essència és el terrenal, el mortal. Fra Lleó (S1) i la seva por de la mort pressuposen i complementen alhora aquesta essència d'eternitat, de paradís i de perfecta alegria que Messiaen personifica en l'àngel (S2), i a la qual Francesc al·ludeix.<sup>68</sup>

El concepte dels àngels que Messiaen ens presenta s'adiu amb el de sant Tomàs, que en la qüestió 107 de la primera part de la *Summa Theologiae*, ens parla d'aquests éssers i del seu llenguatge.<sup>69</sup> En relació amb això, trobem referències en el prefaci a la partitura de les *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, per a orgue. Messiaen es refereix al passatge de sant Tomàs quan esmenta la manera com els àngels es comuniquen més enllà de l'espai i del temps.<sup>70</sup> Així mateix, en el primer volum del *Traité* ens recorda el següent: «On sait que les anges vivent dans l'aevum, qui est intermédiaire entre le temps et l'éternité»;<sup>71</sup> i més endavant reproduïx també la definició que sant Tomàs dona de l'«aevum».<sup>72</sup> Així doncs, aquest personatge sobrenatural que porta el missatge diví en la seva locució atemporal entra en profunda

---

<sup>68</sup> Recordem, una vegada més, la importància del paper que Messiaen atorga a la figura dels àngels en la seva obra. Els trobem en *Les Anges*, sisè moviment de *La Nativité du Seigneur* (1935), per a orgue; *L'Ange aux parfums*, tercer moviment de *Les Corps glorieux* (1939), per a orgue; *Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps* i *Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'ange qui annonce la fin du Temps*, segon i setè moviments respectivament del *Quatuor pour la fin du temps* (1940-41), per a clarinet, violí, violoncel i piano; *Amen des Anges, des Saints, du chant des oiseaux*, cinquè moviment de les *Visions de l'amen* (1943), per a dos pianos; *Regard des Anges*, catorzena peça del cicle dels *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), per a piano; *L'Ange voyageur* i *L'Ange musicien*, quarta i cinquena escenes, respectivament, del *Saint François d'Assise* (1975-1983); i també en *Les Sept Anges aux sept trompettes*, sisè moviment dels *Éclairs sur l'au-delà...* (1988-1992), per a orquestra.

<sup>69</sup> Vegeu AQUINO, Santo Tomás de. *Suma de Teología*, I, q. 107. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001, p. 911-915.

<sup>70</sup> «La locution angelique consiste en une opération intellectuelle. Or l'opération intellectuelle de l'ange fait abstraction du temps et du lieu. C'est pourquoi la diversité du temps ou la distance du lieu ne jouent aucun rôle là où il est fait entièrement abstraction du temps et du lieu». MESSIAEN, Olivier. *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*. París: Leduc, 1973, p. iii.

<sup>71</sup> MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie (1949-1992)*. Vol. 1. París: Leduc, 1994, p. 7.

<sup>72</sup> «[...] n'a pas d'avant et d'après, mais cette condition de la durée successive peut s'y adjoindre». *Ibid.*, p. 8.

contradicció amb el personatge del leprós (No-S2), un ésser terrenal, afligit pel mal de la carn i pel turment físic i espiritual. El leprós és una negació de la perfecta alegria que representa l'àngel. La proximitat de la mort que sent el leprós, com a símbol i últim remei que el salvarà del turment a què ha estat condemnat en vida, implica alhora la idea inicial de la por de Lleó (S1). El leprós complementa d'aquesta manera el paper inicial de fra Lleó i la significació especial amb què Messiaen el revesteix.

Aquesta estructura inicial, que es completa en la tercera escena, constitueix un esbós de les relacions que Messiaen estableix entre els personatges en el primer acte, d'una banda, i del programa narratiu interior de l'obra, de l'altra. Tanmateix, sense el miracle del guariment del leprós no seria possible d'atènyer el nou ordre a què el primer acte ens lliura: la santedat de Francesc. Assistim, per tant, a un doble miracle que capgira l'ordre inicial. Aquest primer estadi, que situa la figura de Francesc (No-S1) més a prop de la de l'àngel (S2), és també un primer punt de parada en el viatge que conduirà definitivament Francesc devers la perfecta alegria. L'entrada al Paradís a què es refereix l'àngel en l'última escena (VIII.157) és el punt d'arribada, el destí del sant.

Messiaen presenta, doncs, la transformació de Francesc a través d'aquestes modificacions progressives de la seva condició espiritual, unes modificacions que es reconeixen precisament en aquesta anàlisi gradual, extraordinària, de què parlàvem. Messiaen el fa cada vegada més sant, més semblant a Crist, però el punt culminant no és atès fins que aquest viatge cap a la perfecta alegria, personificada en l'àngel (S2), culmina. Més enllà de la mort, de l'entrada de Francesc al Paradís, la culminació real la constitueix la resurrecció posterior a la mort, tal com la canta el cor en l'última intervenció (VIII.160). No és, doncs, cap casualitat el fet que Messiaen emprés una metàfora tan suggeridora com la de la papallona que s'enlaira: «Ha marxat [...] com una papallona daurada que s'envola de la creu fins a atènyer les estrelles» (VIII.159). Aquesta frase la canta fra Lleó abans de la intervenció final del cor. És una metàfora d'una gran bellesa que descriu alhora l'ascens de Francesc al Paradís després de la mort i el seu continu ascens espiritual en el decurs de l'obra. De la mateixa manera, tampoc no sobta el fet que després de la mort del protagonista, Messiaen ens faci escoltar el cant delirant de l'alosa. És el mateix cant que escoltàvem en la primera

escena, quan Francesc explicava a fra Lleó la naturalesa de la perfecta alegria. L'alosa sembla erigir-se així en un símbol més de l'alegria (S2) dins l'immens aparell musical que Messiaen basteix. Aquesta alegria acull a sant Francesc finalment: el torna a l'ordre que li correspon en la seva nova condició.

Ara bé: abans d'atènyer l'ordre definitiu amb què l'obra es clou, sant Francesc haurà de sofrir els estigmes, les marques sagrades que mostren l'acceptació de la creu. La setena escena, *Les Stigmates*, juntament amb la cinquena, *L'Ange musicien*, són en aquest sentit esdeveniments centrals del relat. Per bé que el doble miracle de la tercera escena situava el protagonista en un altre estadi —el de la santedat—, les dues proves de les escenes cinquena i setena són tanmateix necessàries. D'una banda, representen l'esmentada acceptació de la creu en què Francesc mateix situava la perfecta alegria, la gràcia; i de l'altra, hi ha la referència explícita de l'àngel a la veritat, una veritat l'excés de la qual, segons la paràfrasi de sant Tomàs, ens enlluerna. Aquesta veritat, a què el sant accedeix per mitjà de la música de l'àngel, li permet així mateix de tastar «els secrets de la glòria» (V.98).

En el segon capítol, quan ens hem referit a la teoria estètica del segle XIII, ja hem analitzat la relació que hi ha entre la veritat, la bondat i la bellesa —*Pulchrum*—, referida aquesta última a les criatures i, en certa mesura, relacionada amb la música. També hem destacat l'ús peculiar que Messiaen fa d'aquests conceptes per escenificar el nou miracle de la prèdica als ocells en la sisena escena, i la particular relació que s'establí en el període gòtic entre la bellesa i la bondat, d'una banda, i l'harmonia i l'ordre, de l'altra. Aquestes últimes es manifestaren mitjançant l'entrada de la llum dins les catedrals gòtiques, una llum que en definitiva penetrava a través dels seus vitralls per enlluernar el creient. En l'òpera, aquesta llum sembla rebre una traducció musical a través de l'acord de do major. Recordem, així mateix, l'important paper que tornà a tenir la bellesa en l'estètica del cristianisme que Von Balthasar defensa en la seva obra, un paper que el caputxí Louis Antoine també lloava en el marc del seu llibre sobre el pobrissó. Messiaen destaca, a més, la importància de la veritat en el camí devers la gràcia: «Dans l'Évangile de saint Jean, ce qui est spirituel est dit 'vrai'. [...] Soyons donc 'vrai', nous, musiciens. La grâce nous attend, ne manquons pas le

rendez-vous».<sup>73</sup> En aquest sentit, tots els esdeveniments que afecten el protagonista del *Saint François d'Assise* semblen seguir aquesta gradació ascendent que el condueix devers la gràcia, i donen lloc a un programa narratiu interior d'una gran intensitat. Fins i tot la creu que dibuixen els ocells en la sisena escena, quan marxen després d'haver escoltat atentament la prèdica de sant Francesc, preconitza d'alguna manera l'escena dels estigmes, prova final i estadi immediatament previ d'aquesta *quête* intensa que culmina amb la gràcia i amb l'enlluernament de l'excés de veritat de Déu.

#### 4.2.2. El programa narratiu exterior: la música de l'invisible

La construcció de l'estructura musical a partir del programa narratiu interior segueix una complicada gradació paral·lela a l'anàlisi espiritual de Francesc. Les relacions que es poden establir entre els diversos temes musicals i els tres grans centres tonals que es repeteixen al llarg de l'obra ens serviran aquí per a tractar d'establir algunes relacions precises entre l'àmbit musical i el relat que el programa extramusical de l'obra ens ofereix. D'entrada, farem esment d'algunes de les particularitats que hem analitzat en l'anterior capítol pel que fa als centres tonals. Un total de tres són els que governen la macroestructura de l'obra. La presència d'aquests tres centres tonals no respon a un ús comú de la tonalitat tradicional. Ens trobem més aviat enfront d'un recurs que l'autor explota gràcies a la plasticitat interior dels modes. Messiaen els emprava sovint de manera que en determinats moments li permeten establir una cohabitació aparent entre la modalitat i la tonalitat: les funcions tonals —tònica, dominant, etc.— apareixen lleugerament suggerides per donar la sensació d'un centre tonal. Messiaen mateix ho subratlla en la *Technique de mon langage musical*: els modes estan construïts de manera que l'atmosfera resultant faci la impressió que ens trobem enfront de diverses tonalitats al mateix temps.<sup>74</sup> Aquesta impressió permet al compositor d'emprar lliurement determinats centres tonals —en el sentit de sonoritats-colors,

<sup>73</sup> MESSIAEN, Olivier. «De la Musique Sacrée». Dins BROAD, Stephen (ed.). *Olivier Messiaen: Journalism 1935-1939*. Farnham: Ashgate, 2012, p. 74.

<sup>74</sup> MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*, Vol. 1. París: Leduc, 1944, p. 87.

més que no pas en el sentit funcional—, mitjançant acords que es poden formar amb les notes del mode.

Pel que fa a aquest particular recurs als centres tonals que Messiaen fa servir en el *Saint François d'Assise*, cal subratllar la diferència que hi ha, per exemple, amb l'ús dels centres tonals que fa Alban Berg en el seu *Concert* per a violí. La sèrie dodecafònica que Berg emprava en aquesta obra li permet fins i tot de realitzar una citació del coral *Es ist genug* de la cantata BWV 60 de Johann Sebastian Bach. El musicòleg britànic Anthony Pople (1955-2003) ha descrit detalladament aquesta adaptació, que es presenta sota la forma d'una harmonització homofònica de la melodia del coral, i el contrast que produeix en l'aspecte contrapuntístic: «contrast between Berg and Bach, rather than between tonality and atonality».<sup>75</sup> En el cas de Messiaen, les peculiaritats de cadascun d'aquests centres són ben diferents. Ho repetirem una vegada més: són sonoritats, colors harmònics, més que no pas funcions tonals en el sentit tradicional. Vegem, per tant, els moments concrets en què el compositor els emprava.

En primer lloc hi ha la tríada de do major (do - mi - sol). Aquesta sonoritat, que Messiaen enriqueix amb modes i intervals afegits, com ara la segona o la sexta, apareix de manera destacada al final de les escenes tercera, cinquena, sisena i vuitena. Messiaen clou aquestes escenes retornant sobre la tríada de do major, a què atribueix la gran lluminositat del color blanc. Sant Francesc mateix, quan es dirigeix a Déu tot just abans de morir, demana aquesta llum —«illumine-moi» (VIII.158)— que la referència posterior del cor confirma efusivament —«l'éclat de la lune, l'éclat du soleil» (VIII.160)—, i que Messiaen enriqueix amb els nombrosos colors harmònics de l'epíleg final. Les fanfarries de les trompetes d'aquest epíleg, també en do major, s'imposen davant la immensa alegria instrumental a què assistim —temes del leprós, de sant Francesc, motius de l'alosa, etc.—, una alegria que Messiaen cita explícitament fins al punt que és la paraula que clou l'obra.<sup>76</sup> La llum inunda l'última escena: il·lumina la nit —«És ja de nit fosc: les aloses ja no canten» (VIII.144), que ens diu fra Lleó—, alhora que il·lumina Francesc quan torna a recitar les últimes

---

<sup>75</sup> Vegeu POPLE, Anthony. *Berg: Violin Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 57-58.

<sup>76</sup> Mentre que l'obra s'inicia amb el «j'ai peur» (I.1) de fra Lleó, el final correspon a l'alegria de la resurrecció: «il ressuscite de la Force, de la Gloire, de la Joie !!!» (VIII.160).

estrofes del *Càntic del germà sol*, un poema que el sant compon en els darrers anys de la seva vida, poc abans de la mort, ja incapaç de percebre la llum del sol o la resplendor del foc. Però la tríada de do major no duu a terme aquesta única funció «lumínica» de coronació del final de l'obra i de les escenes abans indicades. També correspon en l'aspecte harmònic al tapís sobre el qual l'àngel desplega el seu solo de viola en la cinquena escena: el tema instrumental de la perfecta alegria, la «musique de l'invisible» (V.98). Es tracta de les ones Martenot, que dibuixen un arc melòdic sobre un substrat harmònic d'una extrema suavitat (tríada de do major en segona inversió). Aquesta correspondència reafirma la nostra interpretació de la sonoritat de do major com a funció musical de la perfecta alegria. De fet, l'àngel, en l'última escena torna a referir-se a aquesta «música de l'invisible» que, un cop arribat al Paradís, sant Francesc escoltarà per sempre més (VIII.157). La suavitat, llavors, es transforma en un colossal càntic de joia, una joia que ultrapassa la del leprós quan adverteix el seu guariment en la sisena secció de la tercera escena. La dansa del leprós, un immens esclat de joia instrumental de l'orquestra, amb el ritme docmiac característic mostra també un epíleg en què apareix un do major policrom, revestit d'una lleu coloració aportada pel mode 2. Pel que fa a la correspondència entre aquesta sonoritat i el color blanc cal també destacar la coincidència que apareix en la sisena escena quan sant Francesc descriu els colors de l'illa de Nova Caledònia. La menció expressa de «les arbres blancs» (VI.119) es correspon en l'àmbit harmònic amb una tríada de do major.

En segon lloc, destacarem la sonoritat que s'estableix al voltant de l'acord tríada de la major. El musicòleg Harry Halbreich s'hi ha referit com a equivalent del blau de Fra Angelico.<sup>77</sup> Messiaen parla en canvi del blau de Chartres.<sup>78</sup> En efecte, quan sant Francesc esmenta la Nova Caledònia en la sisena escena, quan fa referència al mar, que canvia «du vert au bleu» (VI.119), l'harmonia reflecteix una tríada de la major. No es tracta, però, de l'única correspondència d'aquest tipus en l'obra de Messiaen. Pel que fa al blau, trobem una correspondència semblant en *La fauvette des jardins*

<sup>77</sup> HALBREICH, Harry. «Saint François d'Assise. Commentaire musical». *L'Avant Scène de l'Opéra*, núm. 223, 2004, p. 32.

<sup>78</sup> MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Vol 5a. París: Leduc, 1999, p. 342.



(1970), per a piano.<sup>79</sup> Recordem que no ens referim pròpiament a la tonalitat de la major, sinó a la sonoritat, al color que aporta la tríada de la major construïda a partir de la tercera transposició del mode 3. Aquesta sonoritat-color apareix en diverses ocasions al llarg de l'obra i afegeix un relleu especial en el terreny harmònic. La primera vegada que ho fa d'una manera remarcable és en l'harmonització del primer tema de l'àngel, un tema que apareix en la tercera escena, i que es correspon amb la citació de la primera carta de Joan: «Mais Dieu est plus grand que ton cœur» (III.46). La sonoritat de la major, que Messiaen associa tradicionalment amb l'amor místic —sobretot en la *Turangalila-Symphonie*—,<sup>80</sup> retorna també en la cinquena escena per anunciar-nos, juntament amb el motiu del tallarol de pit groc de l'Illa dels pins, l'arribada de l'àngel. La tríada de la major en segona inversió sustenta el cant d'aquest ocell exòtic, un ocell que ve de més enllà de l'oceà, i que ens fa escoltar un cant atípic, desconegut. Tal com hem subratllat més amunt, no es tracta d'una funció tonal, sinó més aviat d'una sonoritat-color que Messiaen crea com a il·lusió harmònica a partir del tercer mode de transposicions limitades sobre el la. De la mateixa manera, en la següent escena, la sisena, aquesta sonoritat torna a aparèixer en la tercera secció; just quan sant Francesc ens parla de Nova Caledònia —«Une île comme un point d'exclamation!» (VI.116)—; i també en la prèdica que precedeix el gran concert d'ocells. L'amor que sent Francesc pels ocells, ambaixadors de l'alegria que Francesc expressa en el CC,<sup>81</sup> hi rep una traducció musical expressa. Finalment, la setena secció de l'última escena, en què s'esdevé la mort de sant Francesc, també ofereix una harmonia centrada sobre la tríada de la major, amb un mi quasi omnipresent que sembla fer la funció de dominant, a la qual Messiaen va afegint més harmonies, fins al

<sup>79</sup> El passatge que Messiaen marca en la partitura amb el text «le grand lac bleu» està format per un conjunt d'acords que conclouen sobre un final en la major en primera inversió amb la sexta afegida (do# - mi - fa# - la). Vegeu MESSIAEN, Olivier. *La fauvette des jardins*. París: Leduc, 1972, p. 47.

<sup>80</sup> La sonoritat de la major també apareix com a melodia d'acords en la primera peça de les *Visions de l'Amen* (1943), per a dos pianos, titulada *Amen de la Création*. Així mateix, en els *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, el tema de Déu apareix en diverses ocasions en aquesta harmonització, com ara en el *Regard de l'esprit de joie*. Les mirades XIX i XX reflecteixen així mateix una especial atenció pel que fa al tema de l'amor místic, sovint associat a la sonoritat-color de fa# major. Ara bé, en *Le merle bleu*, el tercer quadern del *Catalogue d'oiseaux*, per a piano, Messiaen emprava la sonoritat de la major. A banda d'això, en l'obra de Wagner trobem la tonalitat de la major associada al motiu del Grial en el preludi de *Lohengrin*.

<sup>81</sup> A aquest respecte vegeu MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Vol. 5b. París: Leduc, 2000, p. 580.

punt que la sonoritat resultant s'assembla a la d'un clúster cromàtic. Poc abans, en la sisena secció d'aquesta mateixa escena, l'arribada de l'àngel amb el seu primer tema, precedida pel cant del tallarol de pit groc, torna a situar-nos sobre aquesta sonoritat-color, especialment intensa.

En darrer lloc, la tercera sonoritat-color remarcable se situa sobre la tríada de mi<sup>b</sup> major i apareix de manera destacable en la cinquena escena. Primer l'escoltem amb el tema de la veritat que canta l'àngel en aquesta escena —«Dieu nous éblouit par excès de Vérité» (V.98a)—, una melodia que s'inicia i es clou amb la tercera de l'acord, un sol, que actua en aquest cas com una mena d'eix central sobre el qual Messiaen dibuixa aquest substrat harmònic. Anteriorment, podem escoltar el segon tema de l'àngel —«comment faut-il frapper» (IV.70)—, que apareix en la quarta escena dibuixant d'una manera clara un arc melòdic amb les notes de l'acord. És un tema que sembla suggerir el de la veritat, tant des del punt de vista harmònic com melòdic. Aquesta intervenció prèvia, en què l'àngel canta una octava conclusiva sobre el sol, actua en qualsevol cas a tall de premonició de l'esmentat centre tonal. Messiaen hi suggereix una direcció harmònica que més tard confirmarà en la cinquena escena amb el tema de la veritat. Tal com comentàvem en el segon capítol, la importància de la veritat en el programa narratiu interior de l'obra és total. La paràfrasi de sant Tomàs és molt més que una influència poètica. Messiaen mateix ha confessat en diverses ocasions que les revelacions de la fe catòlica són les úniques veritats «absolutes»:

Il ne suffit pas de peindre Madones, ou d'enchaîner quelques accords vaguement recueillis, il faut 'croire'. Sans la foi, nous ne toucherons pas les cœurs. Et je pense ici d'abord à la foi catholique, parce qu'elle adhère à la vérité, aux seules vérités absolues.<sup>82</sup>

Així doncs, aquests tres grans centres tonals, tres sonoritats-colors inconfusibles, governen en última instància algunes de les seccions més importants de l'obra des del punt de vista de la macroestructura. La tríada de do major correspondria a l'equilibri, l'ordre final. Les diverses escenes que es clouen amb aquesta sonoritat representen algunes de les «proves» que Francesc «supera» amb èxit en el seu camí ascendent. El

---

<sup>82</sup> MESSIAEN, Olivier. «De la Musique Sacrée». Dins BROAD, Stephen (ed.). *Olivier Messiaen: Journalism 1935-1939*. Farnham: Ashgate, 2012, p. 74.

miracle del guariment en la tercera escena, n'és una. La superació de la por dels leprosos converteix Francesc en sant Francesc, alhora que nega la por que representava fra Lleó i el seu tema (S1). El leprós, en el moment del seu guariment, deixa d'acomplir la funció de negació de l'alegria (No-S2), i esclata de joia en una dansa. Messiaen és conscient que el programa narratiu interior desenvolupa una joia que ha de ser alhora afirmada per l'aparell musical. La dansa del leprós, un avançament de la immensa dansa de joia que troben en l'epíleg de l'última escena, prefigura per tant un final conclusiu sobre la tríada de do major. El final del primer acte torna sobre l'alegria de l'àngel (S2): permet l'ascens espiritual del leprós, un ascens que, musicalment, escoltem de manera explícita. Després, en l'última escena, es confirma aquest ascens quan Messiaen presenta els dos personatges, l'àngel i el leprós —que inicialment entraven en una relació de contradicció—, sota un mateix substrat harmònic: tots dos contemplen Francesc des del Paradís. Aquesta mena d'unió ja s'intuïa pel fet que tant l'àngel com el leprós compartien un mateix caràcter rítmic: el ritme docmiac del tema del leprós és el mateix que el del tema de la gràcia que sona quan l'àngel pica a la porta del convent en la quarta escena.

D'altra banda, sobta també el fet que Messiaen hagi escollit dues sonoritats-colors que situen la tríada de do major com a centre simètric en relació amb les altres dues (la - mi $\flat$ ), que es troben a distància de tercera menor en relació amb la de do. Cal subratllar el fet que entre la i mi $\flat$  tornem a trobar l'interval predilecte de Messiaen, l'interval que governa l'obra i que predomina en el terreny melòdic: el tríton. Aquest interval, que escoltem ja en el tema de fra Lleó des de l'inici, apareix progressivament en gairebé tots els temes dels protagonistes. Destaca especialment com a primer interval del tema de sant Francesc (do $\sharp$  - sol). El tríton perdura com a marca melòdica al llarg de l'obra, des de l'inici fins a l'esclat de joia final, en què la perfecta alegria de la tríada major de do el desplaça definitivament. És un signe més de la transformació de Francesc. Tal com recordàvem en el capítol anterior, podríem parlar sense cap mena de dubtes d'una transmutació operada des de l'àmbit musical: el signe que representa aquest interval, històricament associat amb el pecat en el marc de l'edat mitjana, esdevé aquí símbol de la trinitat i de la perfecció. Ara bé: l'immens poder expressiu del tríton arriba més enllà del discurs melòdic. El pla harmònic de les

sonoritats-colors esmentades posa de manifest una forquilla de quinta disminuïda (la - mi<sup>b</sup>). La perfecta alegria del do major final se situa equidistant entre els dos extrems, donant lloc a dues terceres menors (un dels principis d'organització del segon mode de transposicions limitades). La tercera menor és, al seu torn, un interval que defineix la distància que separa el tema de la decisió del tema de l'alegria. Aquests dos temes apareixen sovint associats i funcionen com una mena d'enzim que facilita els canvis harmònics alhora que els avança. El tema de l'alegria és un dels temes que, juntament amb el de sant Francesc, Messiaen dota d'una gran mobilitat harmònica. En la versió original, aquest breu tema fa una mena de cadència sobre la tríada de do major. La gran mobilitat que el tema presenta a partir del bes al leprós és una altra de les empremtes inequívokes de la progressió de Francesc. Així doncs, l'únic moment en què la forquilla de cinquena disminuïda sembla eixamplar-se apareix en la setena escena, amb un centre tonal que coincideix amb les seccions finals de l'escena, en què Messiaen ens condueix devers la sonoritat específica de la tríada de mi major en primera inversió. El final d'aquesta escena, que coincideix amb l'epíleg coral —«Est-il rien de pénible qu'on ne doive supporter pour la Vie éternelle» (VII.140)—, sembla suggerir ja l'últim pas de Francesc. Amb l'expansió del centre tonal de mi<sup>b</sup> major cap a la tríada de mi major es desplaça finalment la quinta disminuïda. En últim terme, en el pla dels centres tonals, Messiaen dibuixa, doncs, un dels intervals pitagòrics per excel·lència: la quinta justa (la - mi), una consonància «perfecta».

Pel que fa a possibles correspondències entre les escenes, dins el pla de la macroestructura de l'obra, la musicòloga alemanya Siglind Bruhn ha suggerit una correspondència simètrica que parteix d'un pressupòsit: la primera escena constituiria un pròleg escènic que ens introdueix en un «drama» format en realitat per set escenes,<sup>83</sup> de les quals la cinquena en seria l'eix central. D'entrada, sobta el fet que Bruhn faci servir l'expressió «drama», ja que si alguna cosa manca en aquest relat és el conflicte dramàtic: cap mort s'esdevé en l'obra si no és la del protagonista mateix (arquetip de l'heroi), amb la qual es clou l'òpera. Messiaen fins i tot defuig les possibles escenes de la vida del sant que haurien contribuït a alimentar un possible

---

<sup>83</sup> BRUHN, Siglind. *Messiaens 'Summa theologica'. Musikalische Spurensuche mit Thomas von Aquin in 'La Transfiguration', 'Méditations' und 'Saint François d'Assise'*. Waldkirch: Gorz, 2008, p. 233.

conflicte dramàtic: l'enfrontament amb el pare, la participació en la guerra contra Perusa, la visita al sultà de Damasc, els seus antecedents joglars, o fins i tot la naturalesa de la seva relació amb santa Clara. Com ja sabem, tampoc no ens trobem enfront d'una obra que presenti un desenvolupament dramàtic en el sentit tradicional. El «drama» a què Bruhn es refereix, escenifica en canvi una contemplació, de vegades gairebé extàtica, de l'evolució espiritual de sant Francesc. Sigui com sigui, Messiaen fa servir també en més d'una ocasió l'adjectiu «dramàtic», com ara quan fa referència a la tercera escena: «Certains tableaux sont très dramatiques. C'est le cas du *Baiser au lépreux*».<sup>84</sup> Tot i això, el dramatisme a què es refereix Messiaen respon més aviat a «la théâtralité et l'émotion».<sup>85</sup> És en aquest sentit que hem d'entendre el mot. En certa mesura, tal com afirma Ricœur, aquest dramatisme cal cercar-lo en la modificació de l'ordre inicial, en la transformació que contribueix al seu trencament i a l'establiment d'un ordre nou, d'un «equilibri definitiu».<sup>86</sup> La manca de conflicte dramàtic també va conduir Halbreich a parlar del *Saint François d'Assie* com a «misteri»,<sup>87</sup> en el sentit dels grans misteris medievals, més que no pas com a òpera en el sentit tradicional. En el seu estudi, Bruhn ens proposa un conjunt de simetries entre les sis escenes restants: segona, tercera i quarta, d'una banda, i vuitena, setena i sisena, de l'altra. Així doncs, les escenes segona i vuitena presentarien una correspondència pel que fa a l'alternança estructural de les intervencions musicals, que semblen seguir el següent pla: 1) citació del CC (Francesc); 2) salmodia (cor dels frares); 3) tema de sant Francesc; 4) motiu d'ocell; 5) citació del CC (Francesc); 6) motiu del tallarol; 7) epíleg coral. Quant a les escenes tercera i setena, Bruhn es limita a subratllar el fet que totes dues reflecteixen algun tipus de miracle final que condueix el protagonista a un estadi més alt de santedat. En darrer lloc, el tercer binomi, corresponent a les escenes sisena i quarta, presentaria segons Bruhn correspondències destacables, com ara el fet que en tots dos casos hi ha una referència a la correcta comprensió de la doctrina, ja sigui mitjançant la pregunta de l'àngel (escena 4), o com a conseqüència de la lliçó ornitològica de Francesc (escena 6). La proposta de

---

<sup>84</sup> Vegeu SAMUEL, Claude. *Permanences d'Olivier Messiaen. Dialogues et commentaires*. París: Actes Sud, 1999, p. 354.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>86</sup> RICŒUR, *Op. cit.*, p. 38.

<sup>87</sup> HALBREICH, *Op. cit.*, p. 14.

Bruhn, tot i no presentar evidències més concretes, ens sembla assenyada. Ara bé: hi manca una clara distinció entre les correspondències que responen a una semblança estructural del programa narratiu interior i les que, en canvi, són una mostra evident de la connexió que es pot establir pel que fa al programa narratiu exterior. Així doncs, semblaria lògic parlar d'una certa correspondència entre les escenes primera i sisena, per bé que això trencaria la bella simetria amb què Bruhn pretén presentar-nos la qüestió. Tanmateix, aquestes dues escenes presenten una mena de diàleg socràtic. El diàleg entre sant Francesc i fra Lleó de la primera escena reflecteix una gradació que també trobem en la sisena. A més de desencadenar la definició de la perfecta alegria de Francesc, la pregunta definitiva de fra Lleó en la primera escena —«Où est la joie parfaite ?» (I.13)— adquireix fins i tot en l'aspecte melòdic un tema que fins aleshores només havia entonat Francesc: el tema vocal de la perfecta alegria. Així mateix, en la sisena escena, el diàleg sobre els ocells —una lliçó ornitològica— condueix Francesc a entonar la seva meravellosa prèdica com a resposta.

Ja sabem que Messiaen no va escriure les escenes en el mateix ordre en què les trobem en l'obra. Les correspondències no responen, doncs, a l'ordre compositiu, sinó a altre tipus de raó que cal descobrir: «J'ai commencé par le quatrième tableau, [...] puis je suis passé au deuxième [...], que je devais absolument écrire avant de composer le tableau final, puisque c'est la même musique, amplifiée, magnifiée».<sup>88</sup> Evidentment, l'estructura del programa narratiu exterior de la segona escena coincideix a grans trets amb la de la vuitena, bé que en aquest darrer cas ens trobem enfront d'un marc formal considerablement eixamplat: la durada de la vuitena escena duplica la de la segona, les seccions de la qual són molt més curtes, menys àmplies. El programa narratiu interior d'aquestes dues escenes presenta, en canvi, una estructura força diferent: mentre que en la segona escena trobem un reflex de la vida conventual —amb el rés de les laudes i el desig ardent de superació de Francesc quan demana a Déu que li permeti d'estimar un leprós—, en la vuitena assistim al comiat, a la mort de Francesc i a la seva resurrecció final. El contrast pel que fa als significats és absolut: recolliment, pregària i desig de la creu, d'una banda, i exaltació, comiat, mort física, de l'altra. Hi ha per tant una diferència substancial que s'ha d'establir en la

---

<sup>88</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 365.

correspondència dels programes narratius. Aquesta subtileza escapa a la reflexió de base que planteja Bruhn, ja que ella ens parla tan sols de correspondència entre el musical i el narratiu, sense fer cap tipus de distinció pel que fa al caràcter del programa narratiu que concerneix els significats. A parer nostre, aquesta distinció és fonamental, ja que l'articulació de l'expressió i la forma musical depèn en bona mesura de l'articulació dels significats del programa narratiu interior.

D'aquesta manera podem explicar per què les harmonitzacions del tema de sant Francesc que sonen en les seccions inicials de la vuitena escena no es corresponen en absolut amb la versió del tema que escoltem en la primera secció de la segona escena, encara que en totes dues escenes hi sigui present. Les transformacions del programa narratiu interior també han donat lloc a una evolució morfològica del tema de sant Francesc, que palesa aquestes transformacions en el terreny musical. A diferència dels temes dels frares, el tema de sant Francesc defineix l'ascens espiritual del protagonista en l'aspecte musical, de manera que el programa narratiu exterior de la vuitena escena també es veu modificat en relació amb el de la segona. Si contemplàvem l'evolució de l'acord de Francesc devers l'acord de la santedat, observariem la progressiva saturació harmònica a què Messiaen sotmet el tema de sant Francesc. Sembla com si ens volgués presentar el protagonista carregat d'un pes més i més gran a mesura que el relat avança. Fins i tot la fragmentació i l'acceleració rítmica aplicades sobre aquest tema donen en bona mesura compte de la tribulació que sant Francesc ha d'acceptar per conèixer els secrets de la glòria, la gràcia i la perfecta alegria.

### 4.3. Els llocs comuns

L'expressió de la fe mitjançant la música és un dels pilars sobre els quals se sosté el conjunt de l'obra de Messiaen: «Croyant, je cherche à exprimer ma foi de chrétien et de catholique par des mélodies, des harmonies et des rythmes adéquats. Tout simplement».<sup>89</sup> El color, el so i l'enlluernament són tres conceptes indissociables en el

---

<sup>89</sup> MESSIAEN, Olivier. «Autour d'une Œuvre d'orgue». Dins BROAD, Stephen (ed.). *Olivier Messiaen: Journalism 1935-1939*. Farnham: Ashgate, 2012, p. 73.

pensament de Messiaen, una prova més que «Dieu est au-dessus des mots, des pensées, des concepts».<sup>90</sup> Per a ell, la música no té valor per si mateixa, sinó com a mitjà, com a eina que ens ajuda a «mieux préparer notre mort, [...] notre résurrection des morts et la vie nouvelle qui nous attend».<sup>91</sup> El preludi que separa el visible de l'invisible, Messiaen el situa en l'amor: l'amor de Déu, en primer lloc, que fou expressat a la humanitat mitjançant el seu fill Jesús, i que ens permet de contemplar-lo i de rebre el seu enlluernament perpetu: «une éternelle musique de couleurs, une éternelle couleur de musiques».<sup>92</sup> Però Messiaen no tan sols ens parla de l'amor diví, sinó que la seva obra també palesa el gran protagonisme de l'amor humà, un amor sovint físic —tal com s'esdevé en la història de Tristany i Isolda, o en la de Pelléas i Mélisande—, un amor que l'autor reflecteix en els temes d'obres com ara la *Turungalila-Symphonie*, els *Cinq Rechants* o el cicle vocal *Harawi*. En darrer terme, Messiaen assenyala l'amor de la creació divina, de la natura i totes les seves formes. L'exponent inequívoc d'aquest amor, que podríem qualificar —fins a cert punt— de «pastoral», estaria representat sobretot pel cant dels ocells de tots els continents. L'amor, en aquesta triple condició, és un dels tòpics inconfusibles que la música de Messiaen reflecteix.

Tal com indicàvem en el segon capítol, aquesta triple visió de l'amor es manifesta sovint en l'obra a través de tot tipus d'imatges poètiques, de referències teològiques i de recursos musicals associats a la seva visió interior i policroma del so i del color, una visió que cerca l'explosió de colors, l'enlluernament sonor i visual que per a ell consuma l'acte de fe en què es converteix l'audició de la seva música. Tanmateix, la dimensió de les imatges, de les idees i dels conceptes a què l'obra de Messiaen fa referència, depèn en bona mesura de la clau de lectura amb què se n'escomet l'estudi: la fe i la fascinació pel meravellós són també elements mitjançant els quals Messiaen tradueix la triple dimensió de l'amor (diví, humà i pastoral) que l'obra expressa. L'experiència de l'amor ens transporta més enllà de la realitat, del temps, ens situa en l'èxtasi mateix, un èxtasi que enlluerna els sentits i que Messiaen busca mitjançant la seva música. L'acte d'audició es transforma així en un acte de contemplació. Ara bé:

---

<sup>90</sup> MESSIAEN, Olivier. *Conférence de Notre-Dame*. París: Leduc, 1978, p. 13.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 15.



els llocs que transitem en aquest viatge extàtic semblen mantenir una certa unitat al llarg de la carrera compositiva de Messiaen.

En aquest ordre de coses, i tot i l'aparent senzillesa amb què el compositor sempre fa referència a qüestions com ara la fe catòlica o les grans veritats teològiques, l'establiment d'un seguit de llocs comuns, un mapa de tòpics, en el conjunt de l'obra de Messiaen no sembla una tasca fàcil. En el marc d'un estudi en clau semiòtica sobre el *langage communicable* de les *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, el musicòleg britànic Andrew Shenton ha assenyalat recentment un total de dinou tòpics que estarien directament relacionats amb els temes abans esmentats.<sup>93</sup> Aquests llocs comuns constituïrien un bon punt teològic de partida sobre el qual Messiaen hauria bastit el seu monument musical a la glòria de Déu. Abans d'entrar a discutir-los, vegem quins són els tòpics que Shenton ens proposa en el seu estudi<sup>94</sup> i algunes de les obres en què podríem trobar-ne una expressió inconfusible:

1. Déu: *Dieu parmi nous*, del cicle per a orgue *La Nativité du Seigneur* (1935).
2. Déu pare: *Regard du Père*, dels *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944).
3. Jesús (Déu fill, segona persona de la trinitat): cicle complet dels *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944).
4. La paraula de Déu, el verb, com a característica de la segona persona de la trinitat: *Le Verbe*, del cicle *La Nativité du Seigneur* (1935).
5. L'esperit sant (tercera persona de la trinitat): *Le Vent de l'Esprit*, del cicle per a orgue *Messe de la Pentecôte* (1949-50).
6. El misteri de la santíssima trinitat: *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (1969), per a orgue.
7. La ciutat celeste (tal com es descriu en l'apocalipsi): *Couleurs de la cité céleste* (1963).
8. L'església eterna: *Apparition de l'église éternelle* (1932), per a orgue.
9. L'amor humà: *Turangalila-Symphonie* (1946-1948), per a orquestra.
10. La vida i la mort: *Combat de la mort et de la vie*, del cicle *Les corps glorieux* (1939), per a orgue.
11. El temps i l'eternitat: *Quatour pour la fin du Temps* (1940-1941).
12. El silenci i l'abisme: *Abîme des oiseaux*, del *Quatour pour la fin du Temps*.
13. El cant dels ocells: *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958).
14. L'eucaristia: *Le Banquet céleste* (1928).

<sup>93</sup> Vegeu SHENTON, Andrew. *Messiaen's System of Signs*. Farnham: Ashgate, 2008, p. 26.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

15. La transfiguració i la salvació: *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1965-1969).
16. Les estrelles: *Les Etoiles et la gloire*, del cicle orquestral *Éclairs sur l'au-delà...* (1988-1992).
17. Els àngels: *Les Anges*, del cicle *La Nativité du Seigneur* (1935).
18. Els planetes, i en general l'espai: *Appel interstellaire*, del cicle *Des canyons aux étoiles...* (1971-1974).
19. L'Amen: *Visions de l'amen* (1943).

El primer que notem és que el criteri que segueix Shenton en l'establiment d'aquest conjunt de llocs comuns sembla exclusivament teològic. Si exceptuem les referències als planetes, a les estrelles o als ocells, tots els tòpics de la seva llista semblen tenir una relació directa amb el pensament teològic que l'obra de Messiaen tradueix musicalment. Fins aquí, per tant, tot està en relació directa amb el que Messiaen expressa o manifesta quan se li pregunta sobre les idees que donen vida a la seva obra musical. Tanmateix, Shenton reconeix que un estudi complet i sistemàtic dels tòpics que es desprenen del conjunt de l'obra està més enllà dels seus objectius.<sup>95</sup> En qualsevol cas, Shenton centra la seva recerca narrativa sobre els tòpics que entrarien en contacte d'una manera explícita i directa amb la fe catòlica, i sobretot amb el marc que suposa el *langage communicable* de les *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, l'obra que és objecte d'anàlisi en el seu estudi. Així mateix, admet obertament haver deixat de lloc en la seva proposta altres tòpics no relacionats de manera directa amb la doctrina teològica catòlica, com ara el color —un tòpic fins a cert punt vague, ja que Messiaen parla fins i tot de l'harmonia en termes de color—, o els arcs de sant Martí («arc-en-ciel»),<sup>96</sup> símbols de color que trobem en peces com ara *Fouillis d'Arcs-en-ciel, pour l'ange qui annonce la fin du temps*, del *Quatuor pour la fin du temps* (1940-1941), i *Arc-en-ciel d'innocence*, del cicle vocal *Chants de terre et de ciel* (1939). De fet, tal com recorda Shenton mateix, Messiaen s'ha referit expressament a l'arc de sant Martí com a símbol de pau, «de sagesse, et de toute vibration lumineuse et sonore».<sup>97</sup> Sigui com sigui, el cert és que la proposta de Shenton enceta un camí que sens dubte té assegurada la continuïtat en les recerques sobre el significat en

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>97</sup> MESSIAEN, Olivier. *Quatuor pour la fin du temps*. París: Durand, 1942, p. ii.

l'obra de Messiaen. Tot i que és un camí que participa d'un reduccionisme que podríem titllar de còndid, manifesta tanmateix una utilitat i un pragmatisme que no podem deixar passar per alt. A tall d'exemple, val la pena destacar l'estudi dut a terme pel professor xinès Chi Kuen Lee, que també ha partit d'aquest marc conceptual pel que fa als tòpics en l'obra de Messiaen, circumscrit en el seu cas a l'anàlisi del discurs narratiu de la peça *Et exspecto resurrectionem mortuorum*.<sup>98</sup> En tot cas, una cosa és evident: la correcta interpretació d'aquests tòpics depèn en bona mesura de la contextualització que en fem. En aquest sentit, els capítols segon i tercer d'aquesta memòria ens han permès de situar el pensament de Messiaen pel que fa al *Saint François d'Assise* i de conèixer-ne els elements musicals i els literaris per acotar al màxim el camp de possibilitats. Per bé que la música de Messiaen no es pot reduir a una mera combinació de tècniques i d'idees ben trobades, no és menys cert que el coneixement, l'aprofundiment i la familiaritat del seu llenguatge resulten essencials a l'hora de plantejar-ne les claus de lectura, sobretot pel que fa a l'establiment d'un seguit de llocs comuns.

Ja sabem que el *Saint François d'Assise* constitueix un excel·lent resum de la pràctica compositiva i del pensament musical i teològic del gros de la trajectòria compositiva i personal de Messiaen. Així mateix, la proposta de Shenton, tot i que circumscrita en gran mesura a les *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, sembla la més exhaustiva amb què fins ara s'ha escomès l'estudi dels tòpics en l'obra de Messiaen. Assajarem en aquest sentit de circumscriure, primerament, els significats que Messiaen basteix en el marc de l'òpera dins els límits que la llista de tòpics de Shenton ens proposa. D'aquesta manera comprovarem si, tot i no haver pres en consideració un estudi més aprofundit del *Saint François d'Assise* per a l'elaboració de la seva llista, la proposta de Shenton resulta profitosa en aquest cas. Per fer-ho, hem escollit tres temes narratius entorn dels quals l'obra està articulada, tres temes que trobem representats per les grans sonoritats-colors abans esmentats: l'amor (la major), la perfecta alegria (do major) i la veritat (mi<sup>b</sup> major).

---

<sup>98</sup> LEE, Chi Kuen. *The Charm of Impossibilities: Musical Language, Theology and Narrative Discourse in Olivier Messiaen's 'Et Exspecto Resurrectionem Mortuorum'*. Tesi doctoral. Universitat de l'Estat de Nova York a Buffalo, 2011.

En primer lloc, observarem que l'amor no tan sols entra en relació amb els tòpics assenyalats per Messiaen, sinó que en el marc de la proposta de Shenton podem adscriure'l a dos tòpics concrets: d'una banda, al tòpic dels àngels (17), ja que aquesta sonoritat de la major correspon al primer tema de l'àngel; i de l'altra al tòpic del cant dels ocells (13), perquè el cant del tallarol de pit groc de l'Illa dels pins, que precedeix i anuncia l'arribada de l'àngel, sempre s'escolta sobre el substrat de la major. L'amor de la creació divina, en totes les formes en què es manifesta —les criatures, sobretot—, apareixeria aquí representat per les dimensions de l'orquestra i del cor, d'un volum fora del comú que reflecteix la riquesa i la diversitat del món de les formes. També ens hem de referir per força a l'amor de Francesc, que aconsegueix d'estimar el leprós. Com a conseqüència d'aquest acte de fe i d'amor assistim al primer miracle. No és estrany, doncs, que tres dels personatges centrals de l'obra —Francesc, el leprós i l'àngel— siguin els protagonistes de la tercera escena.

En segon lloc, hi ha la perfecta alegria. En els finals de les escenes tercera, cinquena, sisena i, sobretot, de la vuitena, Messiaen sempre torna sobre aquesta idea amb el centre tonal de do major. Després de la cinquena escena, i amb l'enlluernament de Francesc, que ha escoltat «la música de l'invisible», la sonoritat de l'acord perfecte de do major sembla representar la llum, la il·luminació, que és ja total amb l'esclat de joia final que anuncia la resurrecció. D'una banda, podem adscriure el tema instrumental de la perfecta alegria al tòpic dels àngels (17), ja que l'àngel n'és el portador i el seu tema instrumental enlluerna Francesc en la cinquena escena. De l'altra, també el podem atribuir al tòpic de les estrelles (16). Recordem la referència del CC al germà sol, a la germana lluna i als estels, i també la citació de la carta de sant Pau als corintis que fa referència a la brillantor de les estrelles —«même une étoile diffère en éclat d'une autre étoile» (V.93c, VIII.160). Aquesta citació torna a aparèixer en les escenes cinquena (cantada per Francesc) i vuitena (entonada pel cor). Més enllà de la relació amb la sonoritat de la tríada de do major, també es pot adscriure el tema narratiu de l'alegria —representat per l'esclat de joia dels ocells i, sobretot, pel cant incessant de l'alosa— al tòpic dels ocells (13).

En darrer lloc, hi ha el tema de la veritat, que apareix sobre la sonoritat-color de l'acord perfecte de mi<sup>b</sup> major i que es correspon també amb el segon tema de l'àngel.

L'adscriurem una vegada més al tòpic dels àngels (17). L'àngel interroga els frares del convent en la quarta escena, i en la cinquena fa la citació de sant Tomàs sobre l'excés de veritat amb què Déu ens enlluerna. També hi hauria, per tant, la possibilitat d'adscriure el tema de la veritat al tòpic de Déu en el sentit absolut (1).

De manera global, doncs, podem situar en efecte les grans idees de l'obra, representades per aquests tres grans centres tonals en el pla de la macroestructura, dins el llistat de tòpics que Shenton suggereix en el seu estudi. Observem, però, la repetició d'un tòpic que els tres temes comparteixen: el tòpic dels àngels (17). Tractarem d'explicar el motiu d'aquesta triple repetició —de nou ens topem amb el tres, símbol de la perfecció de la divinitat, associada aquí amb l'àngel—, amb les dades de què disposem fins ara en les nostres anàlisis prèvies. Si tornàvem sobre les anotacions relacionades amb el programa narratiu interior, i paràvem atenció a les significacions que se n'extrauen, observariem que l'àngel (S2), en tant que representant de la perfecta alegria, és també un ésser diví, una essència d'eternitat, de Paradís. Se situa, per tant, a mig camí entre Déu i la seva creació (la humanitat, la natura, les criatures). Aquesta situació privilegiada, que el converteix en centre, en referència contínua, es palesa amb la repetició del tòpic a què dona lloc.

Des d'aquest punt de vista, la figura de l'àngel és essencial en el programa narratiu de l'obra. La tendència de Francesc a imitar Crist (tòpic 3) i la referència constant de la creu i la tribulació com a passos indefugibles en el camí cap a l'alegria i la gràcia no tindrien sentit si l'àngel, mediador entre la divinitat i la humanitat, no acomplís la seva missió en el marc d'aquesta obra. Així mateix, el paper de l'àngel en els successius miracles que clouen cada acte és fonamental. L'ascens del Leprós (No-S2) al Paradís, gràcies al seu guariment —un ascens posterior a la seva mort, que Messiaen no representa en l'òpera, però que sí que trobem en les vides de Celano i Bonaventura; i l'ascens posterior de Francesc (No-S1) després de sofrir estigmes i la mort, posen de manifest la gran força centrífuga que la figura de l'àngel té sobre els personatges. L'*éblouissement* de llum i de colors a què Messiaen sempre ha fet referència, arriba en l'òpera per mitjà d'aquest personatge enigmàtic, que camina sense tocar terra, i que ens permet d'accedir a Déu per manca de veritat, això és, mitjançant la música suau i bella que produeix amb la seva viola de braç. És tanta la

força de l'àngel músic, l'únic personatge a què Messiaen dóna una veu de tessitura femenina en l'obra, que arriba fins i tot a desplaçar la necessitat que qualsevol drama té d'un personatge femení, com bé podria ser en aquest cas santa Clara, figura important en la biografia de sant Francesc.

De fet, la referència a les figures femenines en l'obra de Messiaen és molt escassa. Fins i tot una figura central del cristianisme com la verge Maria a penes és objecte d'atenció pel que fa als principals tòpics que podem establir en el conjunt de l'obra de Messiaen. En trobem una doble referència en el marc dels *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, amb les peces titulades *Regard de la Vierge* i *Première Communion de la Vierge*. Aquesta última reflecteix, segons Messiaen, «le temps d'attente vécu par la Sainte Vierge, ces neuf mois où elle avait le Christ en elle, où elle a au sens propre adoré cet enfant qu'elle portait».<sup>99</sup> També apareix en el cicle per a orgue *La Nativité du Seigneur*, que s'inicia amb una primera peça titulada *La vierge et l'enfant*. Però més enllà d'aquestes referències no hi ha cap rastre explícit de motius o temes relacionats amb aquesta figura femenina, d'una importància i una significació extraordinàries en la teologia catòlica. No falten els qui atribueixen aquesta absència a un sentiment personal de Messiaen per la figura femenina, massa important per expressar-lo en l'obra, ja que estaria carregat de vivències que l'haurien marcat (Cécile Sauvage, la mare, poeta de la maternitat; o Claire Delbos, la primera esposa, compositora, violinista i mare del seu fill Pascal). Sigui com sigui, Messiaen hauria evitat qualsevol tipus de referència explícita més enllà de les esmentades. És un fet que sobta si el contrastem amb les declaracions que Messiaen fa a Brigitte Massin:

J'aime énormément la Sainte Vierge. Je prétends que les femmes sont supérieures aux hommes. Je suis un féministe convaincu. Les femmes n'ont peut-être pas la force physique des hommes, mais elles ont beaucoup plus de profondeur, et sont capables de beaucoup plus de tendresse.<sup>100</sup>

En un altre ordre de coses, i pel que fa als principals esdeveniments de la vida de Jesús, Messiaen hi tracta la nativitat, l'ascensió, la resurrecció i la transfiguració. En

<sup>99</sup> Vegeu MASSIN, Brigitte. *Olivier Messiaen : une poétique du merveilleux*. Ais de Provença: Alinéa, 1989, p. 54.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 53.

canvi, són molt poques les obres que fan referència explícita de la crucifixió, si no és per mitjà del símbol de la creu, un símbol que en el *Saint François d'Assise* es converteix en una mena d'idea fixa. La passió de Jesús, un referent que Bach havia traduït en música en diverses ocasions —amb tot tipus de recursos retòrics i bona cosa de simbologia—, sembla aparentment absent de l'obra de Messiaen, amb l'excepció del *Saint François d'Assise* o de peces com ara *Les Ténèbres*, del *Livre du Saint Sacrement*,<sup>101</sup> o el *Regard de la Croix*, setena peça del cicle per a piano *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*.<sup>102</sup> Tal com Messiaen suggereix en aquest cicle, l'estrella (símbol de l'encarnació) i la creu (símbol de la passió) marquen l'estada del fill de Déu en la Terra, «[...] l'une ouvre et l'autre ferme la période terrestre de Jésus».<sup>103</sup> La importància d'aquests símbols és extrema per a Messiaen, que els atorga un únic tema compartit: el «tema de l'estrella i de la creu». Per contra, en *Les Ténèbres*, Messiaen reflecteix l'horror de la crucifixió amb nombrosos clústers que, segons ell, simbolitzen «les ténèbres matérielles qui se répandent sur la terre».<sup>104</sup>

En el marc de l'òpera és possible d'entendre el sacrifici de la creu per mitjà de la referència a l'eucaristia, com a símbol del sacrifici de Crist. En aquest sentit, els passatges de la IC relacionats amb el sagrament de l'eucaristia que Messiaen cita en l'obra troben carta pròpia de presentació com a tòpic (el catorzè en la llista de Shenton). Ens referim a la citació de l'inici del primer comentari amb què s'obre el capítol XIV —*Du désir ardent que quelques âmes saintes ont de recevoir le Corps de Jésus-Christ*— del llibre IV de la IC, dedicat al sagrament de l'eucaristia. Francesc canta aquesta referència explícita en la cinquena escena: «Combien est grande l'abondance de douceur que tu as réservée à ceux qui te craignent» (V.93e). La juxtaposició que Messiaen fa en aquesta primera secció de la cinquena escena de l'esmentada citació de la IC i de l'himne atribuït a sant Tomàs que la precedeix —una pregària d'acció de gràcies escrita per ser dita després de la comunió, que inclou també la referència explícita de la perfecta alegria—, sembla constituir en el pla del

<sup>101</sup> Les peces que integren el *Livre du Saint Sacrement* descriuen, segons Messiaen, «chaque Mystère du Christ dans l'ordre chronologique». Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Livre du Saint Sacrement*. París: Leduc, 1989, p. ii.

<sup>102</sup> «La croix dit : tu seras prêtre dans mes bras...». Vegeu MESSIAEN, Olivier. *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. París: Durand, 1947, p. ii.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. i.

<sup>104</sup> MESSIAEN, Olivier. *Livre du Saint Sacrement*. París: Leduc, 1989, p. ii.

programa narratiu interior el símbol més evident del tòpic de l'eucaristia que assenyala Shenton en el seu llistat, alhora que palesa la idea de la passió i crucifixió de Jesús per mitjà de l'ardent desig de Francesc.

La idea de la passió de Crist en la creu com a punt més alt de la seva glòria —una passió que condueix a la perfecta alegria, segons Francesc, i que en el marc de l'òpera arriba finalment amb els estigmes—, juntament amb la contemplació del Misteri que se'ns revela en la creu, enllaça amb les idees del teòleg suís Hans Urs von Balthasar, i concretament amb la seva particular estètica teològica, tal com ja suggeríem en el segon capítol.<sup>105</sup> Von Balthasar, un dels teòlegs preferits de Messiaen, destaca la importància de la creu com a element essencial de l'alegria del cristià.<sup>106</sup> «La Croix» és el títol que Messiaen dóna a la primera escena de l'obra. El mateix Francesc s'hi refereix ben aviat (I.6). Aquest símbol d'unió entre el cel (Déu) i la terra (la humanitat), es fa palès mitjançant l'esment de Francesc del cel i de la terra (I.2), i d'un tercer element, l'«arbre sacré» (I. 10). L'arbre, com la creu, apareix aquí com a símbol d'unió entre la terra (les arrels) i el cel (les branques). És precisament de la creu que s'enlaira la «papallona daurada» a què fra Lleó fa referència en l'última escena, una papallona que ascendeix fins a les estrelles (VIII.159). Messiaen tampoc no se n'està de treballar aquestes idees més enllà del símbol inicial de la creu: l'escenificació dels estigmes en la setena escena, la semblança absoluta amb Crist, o la referència a la «Santa Hòstia» (VII.133) mostren fins a quin punt la crucifixió i la passió estan presents de manera explícita en aquesta obra, com a elements indispensables de l'alegria.

En última instància, caldria assenyalar també alguns dels tòpics que Shenton no contempla en el seu estudi i que, en canvi, apareixen de manera especialment manifesta en el *Saint François d'Assise*. El cant dels ocells és una de les grans

<sup>105</sup> Per a un estudi del musical en l'obra de Von Balthasar vegeu PIQUÉ I COLLADO, Jordi-Agustí. *Teologia i Música: Propostes per a un diàleg*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, p. 100-127; i PIQUÉ COLLADO, Jorge. *Teología y música: una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del Misterio (Agustín, Balthasar, Sequeri; Victoria, Schönberg, Messiaen)*. Roma: Gregorian University Press, 2005

<sup>106</sup> Per a Von Balthasar, el sofriment de la creu ha d'entendre's i justificar-se en funció de l'alegria. En el seu llibre *Die Wahrheit ist symphonisch* (1972), Von Balthasar escomet l'estudi d'aquesta aparent contradicció: la comprensió de la relació que hi ha entre la creu i l'alegria s'ha de contemplar des de l'estudi del misteri mateix de la creu. Vegeu VON BALTHASAR, Hans Urs. *La verdad es sinfónica*. Madrid: Encuentro, 1979, p. 125-137.



referències de l'obra de Messiaen, una referència gairebé ininterrompuda al llarg de la seva carrera compositiva. Shenton recull els ocells com a tòpic, que sembla per descomptat indiscutible. Ara bé: en la línia de l'amor a què Messiaen fa sempre referència, cal entendre la natura com a creació divina, com a símbol de la bellesa —«la fleur de Tiaré» (I.5)— i de la lletjor —«le crapaud pustuleux» (II.30). Messiaen ens diu que sempre ha demanat lliçons a la natura.<sup>107</sup> Quina gran lliçó no seria, doncs, la lliçó de melodia que ofereixen els ocells del *Saint François d'Assise*, símbols indiscutibles de la bellesa de les criatures, d'aquesta natura que en l'obra apareix exuberant, d'una fertilitat extrema. La contemplació de la seva bellesa, que segons sant Tomàs d'Aquino requereix una triple condició —perfecció o integritat, proporció o harmonia, i claredat—,<sup>108</sup> a través de la música, això és, per «défaut de Vérité» (V. 98), condueix Francesc en l'òpera a la contemplació de Déu en la seva glòria. La contemplació final, que arriba amb la mort i l'ascens de Francesc al Paradís, estaria definitivament reflectida en l'immens càntic de joia de l'epíleg final, que es clou amb la lluminositat enlluernadora i colossal del do major amb què esclata l'orquestra en els últims compassos de l'obra, un vertader esclat de vida.

Ara bé: el tòpic de la natura no només està representat per la presència de les criatures —els ocells— en l'obra. Les diverses estrofes del CC, amb la referència al sol i la lluna, als estels o al vent, ja fan explícita una personificació que Messiaen tradueix tothora amb la riquesa d'una orquestració extraordinària. En l'obra de Messiaen trobarem altres referències igualment significatives en peces com ara *Le désert de Des canyons aux étoiles...* (1971-1974), per a orquestra; o a les *Montagnes dels Harawi* (1945), per a soprano i piano o orquestra.

Així mateix, caldria afegir el tòpic de la mort i la resurrecció. La idea de la mort apareix des de l'inici de l'òpera com a referència constant. La trobem de manera explícita en els versos del CC que Francesc canta en la vuitena escena. En les obres de Messiaen també abunda: *La mort du nombre* (1931), per a soprano, tenor, violí i piano; *Le tombeau resplendissant* (1931) per a orquestra; *Minuit pile et face (pour la mort)* i *Résurrection (pour le jour de Pâques)* de *Chants de terre et de ciel* (1939), per a

<sup>107</sup> SAMUEL, *Op. cit.*, p. 49.

<sup>108</sup> Vegeu AQUINO, Santo Tomás de. *Suma de Teología*, I, q. 39, a. 8. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2001, p. 389.

soprano i piano; *Harawi (chant d'amour et de mort)* (1945), per a soprano i piano; i *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1964), per a orquestra de vents i percussions metàl·liques, en serien tres exemples evidents.

La mort a què Messiaen es refereix no és sempre la mort de Jesús en la creu. També hi ha la memòria de la mort de la mare, que Messiaen viu a dinou anys. L'empremta tan profunda que la desaparició de Cécile Sauvage va deixar en el seu fill és un dels significats més destacables de *Le tombeau resplendissant*. El primer tema d'aquest poema simfònic, de caràcter desesperadament violent, contrasta amb l'ascensió melòdica que clou la segona part de l'obra, prova segons Messiaen de l'últim somriure d'una ànima que «a su traverser les épreuves terrifiantes et attendre la Joie et la Paix intérieure».<sup>109</sup> El text de Messiaen, que s'inclou en el prefaci de la partitura, ja apunta a la mort de la mare, i també a la mort d'un jove —«ma jeunesse est morte»— que ha perdut per sempre més «l'oiseau bleu des illusions».<sup>110</sup> El llenguatge poètic del jove Messiaen no amaga la importància del sentiment, de l'expressió que tota melodia i harmonia tradueixen, i que li és impossible de trobar en les propostes serials, aleatòries o electròniques. Aquesta no és, però, l'única mort que afecta Messiaen: la mort de la seva primera esposa, Claire Delbos, també el marcarà, i es traduirà a través de les maneres més inesperades.

Amb caràcter general, la idea de la mort, juntament amb la de la resurrecció, no només constitueix un tòpic característic de l'obra de Messiaen, sinó que esdevé una referència que podem descobrir en diverses etapes de la seva producció. En el marc del *Saint François d'Assise* aquesta referència és més que evident: el tema de fra Lleó, de caràcter planyívol i descendent, la referència que fa a les flors de la ponsètia i de la tiara, juntament amb el tema de la resurrecció, ascendent i exultant, i el seu esment explícit, suggereixen la presència constant d'aquest tòpic en el *Saint François d'Assise*.

<sup>109</sup> MESSIAEN, Olivier. *Le tombeau resplendissant*. París: Durand, 1997, p. ii.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. i.

## A Tall de conclusió

Al llarg de les pàgines d'aquest treball hem desvetllat algunes de les claus de lectura i d'audició del *Saint François d'Assise*. L'òpera mostra alguns dels significats que és possible de trobar en el conjunt de l'obra de Messiaen, articulats de manera manifesta per palesar la progressió espiritual que condueix a Francesc devers la gràcia i la perfecta alegria. Si en el primer capítol oferíem una perspectiva de la gramàtica compositiva de Messiaen, per tal d'incidir en els aspectes més importants del seu pensament compositiu, en el segon hem descabdellat algunes de les idees fonamentals del seu pensament religiós alhora que hem analitzat en profunditat l'immens mosaic que constitueix el llibret del *Saint François d'Assise*. Com a suport textual i literari del relat que l'obra escenifica, el llibret de l'òpera mostra ja alguns dels temes recurrents, a través de les nombroses citacions i paràfrasis que conté. Així mateix, la identificació i la delimitació exacta de les fonts suggereix una lectura específica de la vida del sant. La lectura de Messiaen, juntament amb la imatge que ens ofereix, pretén destacar el paper del meravellós, de l'invisible, a través del musical i del poètic. El sant Francesc de Messiaen ateny la gràcia mitjançant la música i la poesia, tal com el protagonista mateix canta en la seva última intervenció abans de morir: «par image, par symbole, par défaut de Vérité» (VIII. 158). Aquesta manca de veritat, referida al passatge de sant Tomàs que Messiaen empra en la cinquena escena (V.98), torna finalment a aparèixer al final de l'obra, per incidir en la importància de la música i de la paraula com a mitjans que condueixen a Déu, al seu missatge diví. Messiaen mateix afirma que la seva música no és altra cosa que un testimoni de la fe, de les veritats divines de la doctrina catòlica. Així doncs, si en el segon capítol ens hem lliurat a una anàlisi del text que ha posat en relleu una determinada articulació dels significats del programa narratiu interior, en el tercer hem dut a terme una anàlisi motívica i temàtica de l'aparell musical que ha palesat algunes de les característiques inequívokes del tractament i l'evolució morfològica dels temes i l'associació amb els diversos personatges.

Format per una multiplicitat extraordinària de temes i motius, l'aparell musical del *Saint François d'Assise* reflecteix una riquesa expressiva i una coherència tals que

fan d'aquesta obra un dels pinacles de la producció musical de Messiaen. El *Saint François d'Assise* resumeix millor que cap altra obra el bo i el millor de la producció de Messiaen fins als anys vuitanta. Més de mig segle de recerques, de descobriments, d'estudi i d'aplicació de tota mena d'idees musicals, poètiques, religioses, artístiques i ornitològiques es troba resumit en aquesta òpera d'una manera exemplar i única. La gran mobilitat dels temes musicals relacionats amb sant Francesc (temes que experimenten desviacions i canvis en el seu aspecte rítmic, melòdic, harmònic, dinàmic i agògic en el curs de l'acció), juntament amb l'extrema fermesa i l'estatisme dels temes que acompanyen i identifiquen els frares, són les mostres més evidents d'un aparell temàtic ben articulat, fruit d'un treball ardu, continu i força acurat. Les peculiaritats dels breus motius d'ocell, les característiques pel que fa al timbre, la textura o la sonoritat dels diversos temes de l'àngel, la coloració harmònica que suggereix diversos centres tonals i el descabdellament formal que subratlla les diverses intervencions del tema de Francesc, no són en cap moment trets aliens al viatge espiritual a què el relat ens lliura.

De la mateixa manera que el protagonista experimenta una ascensió progressiva en el seu camí devers la gràcia, a través de les semblances amb Crist, l'aparell temàtic musical de l'obra també suggereix aquest periple interior. Messiaen articula els significats a través d'un entramat melòdic, harmònic i tímbric que presenta al servei d'un fi únic: la visió de l'invisible. Així ho diu fra Lleó en diverses ocasions al llarg de l'obra: «l'invisible se voit» (I.5, IV.67, V.99). Aquest invisible, segons sant Tomàs, no és altra cosa que l'excés de veritat amb què Déu ens enlluerna. En la seva última intervenció Francesc es lliura a Déu finalment, a la seva llum enlluernadora: «illumine-moi [...], délivre-moi, enivre-moi, éblouis-moi» (VIII.158). La cerca constant d'aquesta llum enlluernadora, de la qual el sant ha rebut un tast en la cinquena escena amb la música de l'àngel, «musique de l'invisible» —feta a base d'una sonoritat suau que «suspend la vie aux échelles du ciel» (V.98)—, condueix Francesc al desig ardent de la creu. Hem reflectit aquestes idees en el capítol quart, i també hem dut a terme un estudi de la significació musical de l'obra. Les relacions que es poden establir entre els aparells textual i musical ens han permès de realitzar una anàlisi de l'obra des del punt de vista dels estudis en narratologia musical. Les

eines de teoria semiòtica de Greimas, d'una banda, i de la teoria dels tòpics, de l'altra, han estat igualment d'una gran utilitat a l'hora de mostrar l'articulació dels significats que els programes narratius interior i exterior presenten, i en la identificació dels llocs comuns en què l'obra de Messiaen sembla situar-se per a parlar-nos de les «veritats úniques» del regne de Déu, unes veritats que Messiaen tradueix mitjançant el so-color. La seva és una música policroma —la tan esmentada «*musique colorée*»—, una música que s'obre al més enllà, «vers l'invisible et l'indicible»,<sup>1</sup> gràcies a la sensació d'enlluernament i a l'ús del «son-couleur», i que alhora constitueix, segons Messiaen, un excel·lent «*prélude* à l'indicible et à l'invisible».<sup>2</sup> Aquesta manifestació del compositor, que considera al mateix temps la música religiosa com un art que intenta expressar el misteri diví,<sup>3</sup> connecta necessàriament amb la percepció interior del color, una capacitat rara que ens priva d'accedir a l'invisible d'una manera directa. Ens hem de conformar amb una percepció dels símbols, mitjançant els quals podem accedir, per manca de veritat, a la fascinació, a l'enlluernament de Déu, que situa la seva música de l'invisible en l'eternitat, més enllà del raonament i de la intuïció, de l'anterior i el posterior, del passat i del futur.

La comprensió de Déu se situa, així, en l'àmbit del sensible, més enllà dels límits de l'ordre visual i de la manca de comprensió de la nostra intel·ligència, per força limitada. La gramàtica compositiva de Messiaen esdevé així un mitjà. De la mateixa manera que rep dels ocells, les criatures d'aquest immens mosaic, la gran lliçó de melodia de l'obra de Déu —la natura en el seu estat més fecund—, Messiaen escriu una música que pretén revelar a l'ésser humà els misteris de la veritat; una música de l'invisible, que participa dels misteris de la fe alhora que ens situa com a testimonis privilegiats del sacrifici de l'encarnació de Déu:

N'est-ce pas la chose la plus merveilleuse que de penser que nous, terriens, sommes peut-être les seuls à avoir nécessité l'incarnation de Dieu, les seuls qui soient capables de comprendre et d'aimer, à tel point que Dieu a voulu se

---

<sup>1</sup> MESSIAEN, Olivier. *Conférence de Notre-Dame*. París: Leduc, 1978, p. 2.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 5.

rapprocher de nous, pour que nous puissions le comprendre et l'aimer sous une forme visible puisque ce qui est invisible nous est interdit.<sup>4</sup>

La creu, la passió, la tribulació, doncs, són elements que condueixen indefectiblement a la perfecta alegria, tal com sant Francesc repeteix de manera insistent en l'òpera. És a través d'aquesta acceptació de la creu, de la semblança amb l'encarnació de Déu, i de la comprensió de la natura —no pas com a objecte de coneixement o d'anàlisi sinó com a font d'enlluernament estretament relacionat amb l'experiència estètica—, que el visible i l'invisible esdevenen una unitat plena de sentit en l'obra. La perfecta alegria que hi ha en la creu, la gran força de la fe i l'amor de Déu i la lluminositat enlluernadora de l'excés de veritat són, per tant, elements essencials d'un triangle al voltant del qual s'estructura el contingut d'aquesta obra extraordinària. El *Saint François d'Assise* és molt més que les escenes de la vida de sant Francesc; va més enllà de l'aparent assaig de posada en escena de la vida d'un home sant, del seu relat particular i de l'exemple de la seva anàlisi espiritual. L'obra esdevé, per força, un exercici reeixit, una celebració de la gran festa del Misteri en què assistim a l'afirmació més sòlida de la professió de fe de Messiaen: la glòria de Déu. El compositor s'hi ha referit en nombroses ocasions a propòsit del seu llenguatge, tal com ja ho hem assenyalat en el curs dels anteriors capítols. El seu és un art que expressa els misteris de la fe i que transcendeix els límits de la revelació per a mostrar-nos —per símbol, per manca de veritat— que Déu està més enllà de les imatges, de les paraules, dels pensaments i de les formes. Si per a Messiaen és cert, tal com suggereix sant Pau, que «cap ull no ha vist mai, ni cap orella ha sentit» (1 Co 2, 9), no és tanmateix menys cert que la seva és una música de l'invisible i de l'indicible, que parla a la humanitat dels misteris divins alhora que els contempla a través de l'enlluernament del *son-couleur*.

---

<sup>4</sup> MASSIN, Brigitte. *Olivier Messiaen : une poétique du merveilleux*. Ais de Provença: Alinéa, 1989, p. 102.

# Annex





Olivier Messiaen (1908 – 1992)

# SANT FRANCESC D'ASSÍS

Escenes franciscanes en tres actes i vuit quadres

Llibret integral d'Olivier Messiaen

© Éditions Leduc et C<sup>ie</sup>, 1983

## PERSONATGES

L'àngel	soprano
Sant Francesc	baríton
El leprós	tenor
Fra Lleó	baríton
Fra Masseu	tenor
Fra Elies	tenor
Fra Bernat	baix
Fra Silvestre	baix
Fra Rufí	baix

Cor: els frares, la veu de Crist

Estrena: París, Òpera Garnier, 29 de novembre de 1983

Traducció catalana de Vicent Minguet

reproduïda amb l'amable autorització de l'editor Leduc et C<sup>ie</sup>



## PRIMER ACTE

### Quadre 1 - La Creu

*Vestuari*

*Fra Lleó porta l'hàbit negre franciscà, amb una corda a tall de cingol (la corda penja sobre el costat dret, formant nusos). La caputxa penja en punta sobre l'esquena. Sant Francesc ha de ser més aviat petit i d'aspecte humil. Porta barba, una petita barba rogenca, esclarissada. Els cabells (color castany-rogenç), la tonsura i l'hàbit fosc (color terra) el diferencien de la resta de frares. En canvi, com ells, porta una corda a tall de cingol i la seva caputxa penja en punta sobre l'esquena. Intentarem que s'assembli al retrat que Cimabue en féu, a Assís —així com a les caracteritzacions que Giotto li donà en els seus frescos, també a Assís.*

*Un camí. Al mig i al fons de l'escenari: una escala. A dreta i esquerra de l'escala, dues fileres de xiprers enormes, espessos, esvelts, d'un verd obscur. L'escala té nombrosos esglaons i puja ben amunt. A dalt del tot, una gran creu negra es retalla sobre el cel blau. Sant Francesc i fra Lleó vénen pel costat dret del camí. Caminen un darrere l'altre, fra Lleó davant i sant Francesc una mica més endarrere, com ho fan els framenors. Tots dos porten la caputxa sobre el cap.*

#### 1 FRA LLEÓ

Tinc por, tinc por, tinc por en el camí,  
quan s'engrandeixen i s'obscurixen les  
finestres, quan perden el vermell les  
fulles de la ponsètia.

#### 2 SANT FRANCESC *(es detura)*

Oh, terra!... Oh, cel!... Fra Lleó?

#### 3 FRA LLEÓ *(es detura i es gira)*

Pare?

#### 4 SANT FRANCESC

Encara que el framenor tornés la vista  
als cecs, tornés l'oïda als sords, la  
paraula als muts: has de saber que això  
no és l'alegria, la perfecta alegria.  
*(Fra Lleó i sant Francesc reprenen el pas.)*

**5 FRA LLEÓ**

Tinc por, tinc por, tinc por en el camí,  
quan mor la flor de la tiara, quan ja no  
té perfum. Així és! L'invisible,  
l'invisible es veu...

**6 SANT FRANCESC** (*es detura*)

Oh, terra!... Oh, cel!... Oh, creu! Fra  
Lleó?

**7 FRA LLEÓ** (*es detura i es gira*)

Pare... Pare?

**8 SANT FRANCESC**

Si el framenor sabés totes les ciències, i  
arribés a profetitzar i revelar les coses  
futures i els secrets dels cors: sàpigues, i  
no ho oblidis pas, que això no és  
l'alegria, la perfecta alegria.

(*Fra Lleó i Sant Francesc reprenen el pas.*)

**9 FRA LLEÓ**

Tinc por, tinc por, tinc por en el camí,  
quan s'engrandeixen i s'obscoreixen les  
finestres...

**10 SANT FRANCESC** (*es detura*)

Oh, creu!... Oh, cosa impossible!... Em  
recolzo en tu, força, arbre sagrat... Fra  
Lleó?

**11 FRA LLEÓ** (*es detura i es gira*)

Pare?

**12 SANT FRANCESC**

Encara que el framenor parlés les  
llengües dels àngels i sabés el curs de les  
estrelles, les virtuts dels ocells i dels  
peixos, dels arbres i de les pedres, de les  
arrels i de les aigües, encara que  
prediqués fins que tots els homes s'hi  
convertissin, donant tothora i per tot  
arreu exemple de la més gran santedat,  
has de saber que tot això no és l'alegria,  
l'alegria, la perfecta alegria.

(*Fra Lleó i sant Francesc fan unes passes*)

**13 FRA LLEÓ** (*es detura completament, i  
es treu la caputxa*)

Pare, és la tercera vegada que em  
detures, per mostrar-me una llista dels  
cims de la força de la intel·ligència, de  
la virtut... i sempre afegeixes: No! Tot  
això no és l'alegria, la perfecta alegria.  
Digues-me, Pare, t'ho prego... en què  
està la perfecta alegria?

**14 SANT FRANCESC**

Fra Lleó, ovelleta de Déu, escolta bé el  
que et diré.

(*Sant Francesc es treu també la caputxa. Fra  
Lleó i ell s'asseuen sobre els darrers esglaons,  
en la part baixa de l'escala*)

## 15 SAINT FRANCESC

Si comença a ploure i, xops de pluja, enfangats de llot i afligits per la fam, arribem després d'un llarg camí, a la porta del convent, i el porter no ens reconeix, i refusa d'obrir-nos —si insistim i tornem a picar a la porta i el porter ens crida:  
Aneu-vos-en! Mentiders! Lladregots miserables! Si, afligits per la fam, el fred i la nit, continuem picant a la porta, i el porter, enfurit, surt amb un bastó, ens llança per terra i ens bastoneja...  
Si aguantem això pacientment i amb alegria, pensant en les penes del Crist beneït: en això està la perfecta alegria. Perquè per damunt de totes les gràcies i dons de l'Esperit Sant que el Crist concedeix als seus amics, hi ha el de vèncer-se a si mateix, i de suportar, de bon grat, per l'amor del Crist, les penes, les injúries, els oprobis i les humiliacions.

De tots els altres dons de Déu no ens podem pas gloriari, ja que no són nostres, sinó de Déu.

De la Creu, de la tribulació i de l'afflicció ens podem gloriari, ja que vénen de nosaltres mateixos.

Per això diu l'Apòstol:

«Déu me'n guard de gloriar-me en res, sinó en la Creu de Nostre Senyor Jesucrist».

*(Sant Francesc i fra Lleó es tornen a posar la caputxa. Se'n van cap a l'esquerra, en silenci. Fra Lleó va davant, sant Francesc el segueix, una mica més endarrere. A poc a poc, la llum es concentra sobre la gran creu negra, a dalt de l'escala. La creu està ara completament il·luminada. A l'escenari buit no s'hi veu res més que la creu. El cor, a l'escena, però invisible, canta el text sagrat.)*

## 16 COR

Si algú vol venir amb mi, que renunciï a si mateix, prengui la seva creu i em segueixi.

## Quadre 2 – Les Laudes

### *Vestuari*

*Els tres germans (Silvestre, Rufí i Bernat) porten l'hàbit negre franciscà amb una corda a tall de cingol (la corda penja sobre el costat dret, formant nusos). La caputxa penja en punta sobre l'esquena. Fra Bernat porta la barba blanca i llarga.*

*Interior d'una petita església amb claustre, obscura, amb tres voltes seguides. En el fons i al bell mig de l'escena, una làmpada vermella encesa enfront d'un petit altar indica la presència del Sant Sagrament.*

*Quan s'alça el teló: sant Francesc i els tres germans (Silvestre, Rufí i Bernat) pregunten de genolls. Sant Francesc a la dreta i els tres germans a l'esquerra, enfront d'ell. El cor se situa a l'esquerra i a la dreta de l'escenari.*

*(Formes negres confuses)*

### 17 **SANT FRANCESC**

Lloat sigueu, Senyor meu, pel germà vent, per l'aire i pels núvols, el cel pur, i tot temps. Lloat sigueu, Senyor!

### 18 **TRES FRARES (Silvestre, Rufí, Bernat)**

Digne sou, Senyor Déu Nostre,

### 19 **COR**

de rebre la lloança i la glòria, l'honor i la benedicció.

### 20 **TRES FRARES (Silvestre, Rufí, Bernat)**

Digne és l'anyell, que ha estat immolat...

### 21 **COR**

de rebre el poder i la divinitat, la saviesa i la força, l'honor, la glòria i la benedicció.

### 22 **SANT FRANCESC**

Lloat sigueu, Senyor meu, per la germana aigua, la qual és molt útil i

humil, i preciosa i casta! Lloat sigueu,  
 Senyor meu, pel germà foc, pel qual  
 ens il·lumineu de nit! És bell, juganer,  
 robust i fort! Lloat sigueu, Senyor!

**23 TRES FRARES (Silvestre, Rufi,  
 Bernat)**

Beneïu el Senyor, obres totes del  
 Senyor.

**24 COR**

Lloat sigui pel cel i la terra i totes les  
 criatures del cel i de la terra.

**25 TRES FRARES (Silvestre, Rufi,  
 Bernat)**

Beneïm el Pare, el Fill i l'Esperit Sant.

**26 COR**

Lloem-lo i exaltem-lo ara i sempre,  
 pels segles dels segles!

**27 SANT FRANCESC**

Lloat sigueu, Senyor meu, per la  
 germana nostra mare la terra, la qual  
 ens sosté i ens nodreix, i produeix tots  
 els fruits, i les flors, flors acolorides, les  
 flors i l'herba! Lloat sigueu, lloat  
 sigueu, Senyor!

*(Sant Francesc i els tres Frares s'aixequen.)*

**28 COR**

Sant! Sant! Sant! Senyor Déu! El qui és,  
 el qui era i el qui ha de venir!

*(Els tres Frares i el cor surten lentament.)*

**29 COR**

Lloat sigui Déu!

*(Els tres frares i el cor s'allunyen.)*

Lloat sigui Déu! Lloat sigui Déu!

*(Els tres frares i el cor han sortit. Sant  
 Francesc resta sol.)*

**30 SANT FRANCESC**

Oh Vós, que heu fet el Temps! El  
 Temps i l'Espai, la llum i el color, la  
 papallona perfumada, la gota d'aigua  
 clara, i la cançó del vent que canvia de  
 to en cada arbre!

També heu permès l'existència de la  
 lletjor: que el gripau ple de pústules i el  
 bolet verinós convisquin amb la  
 libèl·lula i l'ocell blau...

Vós coneixeu la meva gran por, l'horror  
 que em produeixen els leprosos, el seu  
 rostre corcat, la seva terrible i repulsiva  
 olor.

Senyor! Senyor! Envieu-me un leprós i  
 feu-me capaç d'estimar-lo...

### Quadre 3 – El bes al leprós

#### Vestuari

*Per a l'hàbit de sant Francesc: consulteu el segon quadre (Les Laudes). Per al vestuari de l'àngel: consulteu el quart quadre (L'àngel viatger).*

*El leprós ha de ser horrorós i repulsiu. Va mig nu, cobert tan sols per pedaços de roba esquinçats. Té els braços i les cames coberts de taques negres i de sang. S'ha d'assemblar al leprós que pintà Matthias Grünewald en el Retaulle d'Issenheim (La temptació de Sant Antoni). Després de la cura miraculosa (quan sant Francesc el besa), canvia completament. La pell ha guarit (ja no presenta taques ni sang) i porta una vestimenta nova (que guardarà fins al moment en què apareix juntament amb l'àngel en el darrer quadre).*

*És un vestit d'home noble medieval: túnica color safrà, armilla vermella amb taques roges penjant. A Assís, encara es poden veure aquest tipus de vestits a les calendes de maig.*

*Prop d'Assís, a l'hospital San Salvatore delle Pareti. Una cel·la baixa, a la leproseria. Un banc, dues escales de mà. Al fons de l'escena, en el costat dret, una finestra oberta mostra un carreró fosc. El cor és a l'escenari, gairebé invisible. El leprós està assegut i sol.*

#### 31 EL LEPRÓS

Com suportar aquesta vida? Tots aquests germans que em volen assistir... Si haguessin de suportar el que jo suporto, si patissin el que jo estic patint! Ah!... Ah!... Potser també es rebel·larien...

*(Entra sant Francesc)*

*(Sant Francesc recula)*

*(Recula per segona vegada)*

*(S'apropa)*

#### 32 SANT FRANCESC

Que Déu et doni la pau, germà meu estimat!

*(Sant Francesc s'asseu al costat del leprós.)*

#### 33 EL LEPRÓS

Quina pau puc tenir de part de Déu, que m'ha llevat tot bé i m'ha convertit en un podrit i un pudent?



**34 SANT FRANCESC**

Les malalties del cos ens són enviades  
per a la salvació de l'ànima. Com podem  
comprendre la creu si no n'hem portat  
ni un tros?

**35 EL LEPRÓS**

Ja basta! Basta! Basta! Ja en tinc prou!  
Els germans que tu vas deixar perquè em  
servissin, no ho fan com deuriem. En  
comptes d'alleujar-me, m'infligeixen  
xerrameques horribles i remeis inútils!

**36 SANT FRANCESC**

I què en fas, amic, què en fas, de la  
virtut de la paciència?

**37 EL LEPRÓS**

Si són ells, que em molesten,  
m'empenyen d'un lloc a l'altre... i la  
picor de les pústules em fa enfollir...

**38 SANT FRANCESC**

Ofereix el dolor en penitència, fill meu.

**39 EL LEPRÓS**

La penitència! La penitència! Primer  
treu-me les pústules, i després, després  
faré penitència! A més, als teus germans,  
sé que els faig fàstic: quan em veuen no  
es poden estar ni tan sols de les ganes  
que els entren de vomitar...

**40 SANT FRANCESC**

Pobres germans, fan tot el que poden...

**41 EL LEPRÓS**

Abans era jove i fort! Ara, sóc com una  
fulla atacada pel míldiu: tota groga, amb  
taques negres...

**42 SANT FRANCESC**

Si l'home interior és bell, apareixerà  
gloriós en el moment de la resurrecció.

(L'Àngel apareix darrere la finestra, en la  
foscor del carreró. Una il·luminació irreal  
permet als espectadors de distingir en part el  
seu rostre, el seu vestit i les ales. Només el  
poden veure els espectadors, sant Francesc i  
el leprós el tenen al darrere.)

**43 L'ÀNGEL**

Leprós, leprós, leprós, el teu cor t'acusa,  
el teu cor.

**44 EL LEPRÓS**

D'on ve aquesta veu?

**45 SANT FRANCESC**

Escolta!...

**46 L'ÀNGEL**

Però Déu, però Déu, però Déu és més  
gran, més gran que el teu cor.

**47 EL LEPRÓS**

Qui canta d'aquesta manera?

**48 SANT FRANCESC**

Potser és un àngel enviat del cel per a consolar-te...

**49 L'ÀNGEL**

Déu és amor, Déu és amor, ell és més gran, més gran que el teu cor, ho coneix tot.

**50 EL LEPRÓS**

Què diu? No el comprenc...

**51 SANT FRANCESC**

Diu: «El teu cor t'acusa, però Déu és més gran que el teu cor».

**52 L'ÀNGEL**

Però Déu, però Déu, però Déu és tot Amor, i qui viu en l'Amor està en Déu, i Déu està en ell.

*(l'àngel desapareix)*

**53 EL LEPRÓS**

Perdonà'm, Pare: sempre estic ple de retrets... Els teus germans m'anomenen: el leprós!

**54 SANT FRANCESC**

On hi hagi tristesa, hi canti jo la joia.

**55 EL LEPRÓS**

Sé que sóc horrible, i em repugno a mi mateix...

**56 SANT FRANCESC**

On hi hagi error, hi obri jo la Veritat!

**57 EL LEPRÓS**

Però vós, vós sou bo! Vós m'anomeneu: amic meu, germà meu, fill meu!

**58 SANT FRANCESC**

On hi hagi tenebra, hi posi jo la llum!  
Perdonà'm, fill meu: no t'he estimat bastant...

*(Sant Francesc besa el leprós. Sant Francesc s'aparta. El leprós es manté dempeus, guarit, amb els braços aixecats, completament transformat)*

**59 EL LEPRÓS**

Miracle! Miracle! Miracle! Mira, Pare, mira: les taques de la pell han desaparegut! Estic guarit!...

*(Salta i dansa com un boig. El leprós deixa de dansar. Torna a seure a prop de sant Francesc)*

**60 EL LEPRÓS**

Pare, Pare he protestat tant, pel meu sofriment, he injuriat tant els germans que em guarien...

**61 SANT FRANCESC**

Tu eres la piràmide invertida... invertida sobre la seva punta... Però Déu t'esperava, a l'altra banda de l'error.

**62 EL LEPRÓS**

No sóc pas digne d'ésser guarit

*(S'agafa el cap amb les mans i plora)*

**63 SANT FRANCESC**

No ploris tant, fill meu! Jo tampoc no sóc pas digne d'ésser guarit...

*(Resen tots dos, en silenci. A poc a poc, es fa de nit sobre els dos. El cor es fa ara visible, situat al voltant de l'escenari.)*

**64 COR**

Als qui han estimat molt: tot els és perdonat!

## SEGON ACTE

### Quadre 4 – L'Àngel viatger

#### *Vestuari*

*Fra Lleó porta l'hàbit negre franciscà, amb una corda a tall de cingol (la corda penja sobre el costat dret, formant nusos). La caputxa penja en punta sobre l'esquena. Tret de fra Elies, la resta de frares vesteixen com fra Lleó. Fra Masseu és alt. Fra Bernat porta una llarga barba blanca. Fra Elies porta un hàbit vermell obscur, un bonet vermell i un cingol de cuir. La seva barba és negra.*

*L'àngel té el cabell ros, llarg i arrissat a l'alçada del coll. A sobre el cap, una aurèola: cercle fi i daurat, per sobre del crani. El seu vestit ha de reproduir el d'una de les Anunciacions de Fra Angelico (les quals es troben al Museu San Marco de Florència). Porta una túnica de color malva rosat (entre el lila i el salmó), amb un pectoral daurat, la part alta de l'esquena igualment daurada, i dos abillaments daurats en el centre de les mànigues. La túnica és llarga i l'arrossega per terra. Penjant sobre l'esquena i els costats, quatre grans cintes grogues s'allarguen fins a terra prolongant la túnica. Les ales, desplegadas a l'esquena, són de cinc colors i estan dividides en bandes verticals de diversos colors. En cada ala: en la vora, una primera banda roja i fistonada acaba amb una gran ploma vermella en punta —la segona banda és blava, la tercera negra i després hi ha cinc bandes de color groc, blau, grog, verd i groc, successivament—; al centre de l'ala, una enorme franja blava. Les dues ales semblen dues arpes o dos jocs de tubs d'orgue.*

#### *El Mont Verna.*

*A l'esquerra: una petita estança molt senzilla del convent que es troba tancada per una gran porta. En el centre: un camí en el bosc. Faigs, pins, roques esquerdades i un fons de muntanyes blavenques. A la dreta: una petita cova. La porta de l'estança del convent està oberta. Fra Masseu és al llindar de la porta. Arriba per l'esquerra, pel camí del bosc, i porta una fanga i una post de fusta. Es dirigeix, cantant, cap a l'estança del convent.*

**65 FRA LLEÓ**

Tinc por, tinc por, tinc por en el camí,  
quan s'engrandeixen i s'obscurixen les  
finestres, quan perden el vermell les  
fulles de la ponsètia.

Oh! Fra Masseu! Vaig a mirar de bastir  
uns passos i un petit pont entre els  
penyals. Us podeu ocupar de la porta?

**66 FRA MASSEU**

Sí, fra Lleó, avui faré de porter.

*(Fra Lleó se'n va. Amb ell porta la seva espasa,  
i una post de fusta. Surt cap a la dreta, tot  
cantant)*

**67 FRA LLEÓ**

Tinc por, tinc por, tinc por en el camí,  
quan mor la flor de la tiara, quan ja no  
té perfum. Així és! L'invisible, l'invisible  
es torna visible...

*(S'allunya.)*

**68 FRA MASSEU**

El nostre Pare Francesc és allà baix, a la  
cova. M'agradaria de parlar-li més  
sovint. Però no goso incomodar-lo en les  
hores d'oració...

*(Fra Masseu entra en l'estança del convent.  
Tanca la porta i surt cap a la dreta. L'escenari  
roman buit per un moment. L'àngel apareix al*

*camí, pel costat dret. Vegeu més amunt la  
descripció de les ales i del seu magnífic vestit.  
Només el públic el reconeixerà. Els  
protagonistes el confonen amb un viatger.  
L'àngel roman immòbil. Fa algunes passes,  
molt a poc a poc. Avança, com si dansés sense  
tocar terra. Finalment arriba davant la porta  
del convent. Pica a la porta amb suavitat,  
però es produeix un soroll terrible. Fra Masseu  
apareix a l'esquerra de l'escenari, dins l'estança  
del convent.)*

**69 FRA MASSEU**

Qui pica d'aquesta manera?

*(Es dirigeix cap a la porta i l'obre)*

D'on veniu, fill meu? Per la manera tan  
estranya com piqueu a la porta, no  
deveu ser d'aquí!

*(L'Àngel entra en la sala conventual)*

**70 L'ÀNGEL (amb suavitat)**

Com, com s'ha de picar?

**71 FRA MASSEU**

Piqueu tres vegades, lentament, no  
massa fort. Després espereu un moment  
(el temps de dir un *Parenostre*), fins que  
us atengui el porter. Si no arriba, piqueu  
una altra vegada.

**72 L'ÀNGEL**

Vinc de lluny. He de fer un llarg viatge. Vull parlar al vostre Pare Francesc, però no se l'ha de distreure de la seva contemplació. Mentre l'espero, puc fer una pregunta a fra Elies?

**73 FRA MASSEU**

Espereu aquí uns minuts, que l'aniré a buscar.

*(Fra Masseu surt, i torna uns instants després amb fra Elies. Fra Elies està emprenyat i de molt mal humor.)*

**74 FRA ELIES**

Per què se'm molesta constantment? Sóc el vicari de l'orde: he d'establir els plans, redactar textos. En aquestes condicions és impossible treballar.

**75 L'ÀNGEL**

Sembleu enfurit, fra Elies... la còlera torba l'esperit, obscureix el discerniment, el discerniment de la Veritat.

**76 FRA ELIES**

Deixa la Veritat tranquil·la! No t'ocupis del meu esperit, i digues-me ràpid el que vols!

**77 L'ÀNGEL**

Què en penseu, de la Predestinació? Us heu despullat de l'home vell? Per revestir l'home nou, i trobar la vostra imatge vertadera: previst per Déu en la justícia, en la justícia i la santedat, la santedat de la Veritat.

*(Fra Elies se'l mira atònit)*

**78 FRA ELIES**

Que em fa un sermó, aquest... Vet aquí un galimaties! I per a dir-me això, m'has hagut d'interrompre la feina? Vés-te'n per on has vingut, jove arrogant! Em nego a respondre't!

*(Enfurismat, empenta l'àngel cap a fora, tanca la porta i se'n va pel costat esquerre de l'escenari. Fra Masseu està consternat)*

**79 FRA MASSEU**

Ha! De tot això, què en diria el nostre Pare, el nostre Pare Francesc?

*(Se'n va per l'esquerra. L'Àngel, que s'havia quedat al camí, torna a picar a la porta. Pica amb suavitat, però causa un soroll terrible. En escoltar-lo, fra Masseu torna cap a l'estança del convent)*

**80 FRA MASSEU**

I ara, pica altra vegada!

*(Es dirigeix cap a la porta i l'obre)*

Hola de nou, fill meu! A penes heu observat el meu consell sobre la manera com hom ha de picar.

*(L'Àngel entra en l'estança)*

**81 L'ÀNGEL** *(amb suavitat)*

Fra Elies no m'ha volgut respondre, fra Bernat em respondrà. Puc preguntar a fra Bernat?

**82 FRA MASSEU**

Espereu aquí uns minuts, que l'aniré a buscar...

*(Fra Masseu surt, i torna uns instants després amb fra Bernat)*

**83 L'ÀNGEL**

Que la pau de Déu sigui amb vós, oh bon germà!

*(Fra Bernat està tranquil, serè)*

**84 FRA BERNAT**

Què voleu, viatger?

**85 FRA MASSEU**

He fet una pregunta a fra Elies i no m'ha volgut respondre. Potser vós sabeu la resposta?

Què en penseu, vós, de la Predestinació?

Us heu despullat de l'home vell? Per revestir l'home nou, i trobar la vostra imatge vertadera: prevista per Déu en la justícia, en la justícia i la santedat, la santedat de la Veritat.

**86 FRA BERNAT**

Sovint penso que, després de la mort, Nostre Senyor Jesús m'esguardarà, de la mateixa manera que va esguardar les monedes del tribut, tot dient: «De qui són aquesta imatge i aquesta inscripció?» I, si li plau a Déu i a la seva gràcia, m'agradaria de respondre-li: «De Vós, de Vós». És per això que he deixat el món i que sóc aquí...

**87 L'ÀNGEL**

Heu respost bé. Persevereu en aquest sentit.

**88 FRA BERNAT**

Us puc preguntar jo, ara? Com us dieu?

**89 L'ÀNGEL**

Vinc de lluny. Vull parlar al teu Pare Francesc, però no l'he volgut distreure de la seva contemplació. Ara li parlaré, i parlaré millor que no ho faig pas amb les paraules. Després, marxaré. M'espera un viatge llarg, molt i molt llarg. No em demanis pas el nom, no em demanis pas el nom: és meravellós!

*(L'àngel fa un petit gest amb la mà: la porta s'obre sola! L'àngel se'n va, pel camí, cap a la dreta, de la mateixa manera que havia arribat, com si dansés sense tocar terra. L'àngel desapareix. Els dos frares tornen a entrar a la sala conventual. Fra Masseu tanca la porta. Els dos frares es miren l'un a l'altre.)*

**90 FRA BERNAT**

Fra Masseu?

**91 FRA MASSEU**

Fra Bernat?

**92 FRA BERNAT**

Potser era un àngel...



## Quadre 5 – L'Àngel músic

*Vestuari.*

*Per als tres frares: Fra Lleó, Fra Masseu, Fra Bernat: veure el quadre precedent. Sant Francesc és més aviat petit i d'aspecte humil. Porta barba, una petita barba rogenca, esclarissada. Els cabells (color castany-rogenç) la tonsura i l'hàbit fosc (color terra) el diferencien de la resta de frares. En canvi, com ells, porta una corda a tall de cingol i la seva caputxa penja en punta sobre l'esquena. Intentarem que s'assembli al retrat que Cimabue en féu, a Assís —així com a les caracteritzacions que Giotto li donà en els seus frescos, també a Assís.*

*L'Àngel té el cabell ros, llarg i arrissat a l'alçada del coll. A sobre el cap, una aurèola: cercle fi i daurat, per sobre del crani. El seu vestit ha de reproduir el d'una de les Anunciacions de Fra Angelico (les quals es troben al Museu San Marco de Florència). Porta una túnica de color malva rosat (entre el lila i el salmó), amb un pectoral daurat, la part alta de l'esquena igualment daurada, i dos abillaments daurats en el centre de les mànigues. La túnica és llarga i l'arrossega per terra. Penjant sobre l'esquena i els costats, quatre grans cintes grogues s'allarguen fins a terra prolongant la túnica. Les ales, desplegadas a l'esquena, són de cinc colors i estan dividides en bandes verticals de diversos colors. En cada ala: en la vora, una primera banda roja i fistonada acaba amb una gran ploma vermella en punta —la segona banda és blava, la tercera negra i després hi ha cinc bandes de color groc, blau, grog, verd i groc, successivament—; al centre de l'ala, una enorme franja blava. Les dues ales semblen dues arpes o dos jocs de tubs d'orgue.*

*(El mateix decorat que en el quadre precedent).*

*(Sant Francesc està de genolls, a la dreta de l'escenari, enfront de la cova).*

*(Quan arriba l'àngel, el cor està a l'escenari, tot i que resta invisible).*

93 **SANT FRANCESC**

Lloat sigueu, Senyor meu, pel germà sol,  
el qual és dia, i per ell ens il·lumineu! Ell  
és bell, i radiant, amb gran esplendor: de  
Vós, Altíssim, porta significació.

Lloat sigueu, Senyor meu, per la  
germana lluna, i pels estels: en el cel els  
heu creat, clars, preciosos i bells. Lloat  
sigueu, Senyor!

«La resplendor del sol és diferent de la  
resplendor de la lluna, i diferent de la  
dels estels, ja que cap estel no  
resplendeix igual que els altres. El  
mateix ocorre amb la resurrecció dels  
morts»

Totes aquestes glòries, de què l'Apòstol  
parla, em delecten. Però encara més,  
encara més l'alegria dels benaurats i la  
felicitat infinita de la contemplació...

Oh, Déu etern, Pare Totpoderós, doneu-  
me un petit tast d'aquest banquet  
inefable, en el qual, amb el vostre Fill i  
l'Esperit Sant, sou la llum per als vostres  
Sants, la llum vertadera, el summum de  
les delícies, i la felicitat perfecta!

Mostreu-me com n'és de gran  
l'abundància, de la vostra dolçor, que  
reserveu per als qui no us temen...

*(Crits del xoriguer)*

94 **SANT FRANCESC**

Què vols, germà *Gheppio*, xoriguer?  
Estimat ocell, rellotge sant que em  
crides a la pregària, no és l'hora de  
cantar...

*(L'àngel apareix pel camí, a l'esquerra. Crits  
del xoriguer)*

95 **SANT FRANCESC**

El germà *Gheppio* em crida de nou...  
M'anuncia alguna cosa... Potser la meva  
pregària ha estat escoltada?

96 **L'ÀNGEL**

Francesc, Francesc...

*(L'àngel resplendeix amb la llum. Té una viola  
de braç en la mà esquerra i un arquet corbat  
en la dreta. Es desplaça pel camí, com si dansés  
sense tocar terra. S'acosta prop de sant  
Francesc. Aquest el reconeix de seguida)*

97 **SANT FRANCESC**

Perdona la meva pregària, àngel de  
Déu...

98 **L'ÀNGEL**

Déu ens enlluerna per excés de Veritat.  
La música ens porta a Déu per manca de  
Veritat.

Parles a Déu en música: Ell et respondrà  
en música. Coneix el goig dels benaurats

per suavitat de color i de melodia. I que s'obrin per a tu els secrets, els secrets de la Glòria!

Escolta aquesta música que suspèn la vida en les escales del cel, escolta la música de l'invisible...

*(L'àngel es prepara per a tocar la viola de braç. Preludia amb uns quants cops d'arc. Tota la llum es concentra sobre l'àngel, que frega amb l'arc la viola: primer a poc a poc. La viola de braç es toca, si fa no fa, com el violí o la viola, però l'arquet és corbat. Aquí els sons semblen arribar de diversos punts de l'horitzó. El bosc ressona. L'àngel toca amb molt de goig, i més ràpid. A poc a poc, s'ha fet de nit. Ja no es veuen els detalls de les ales, del vestit, ni del rostre de l'àngel. Tan sols resten il·luminades la mà esquerra, amb la viola, i la dreta, amb l'arquet corbat. L'àngel desapareix. Sant Francesc s'ha desmaiàt. Entra fra Lleó, a l'esquerra. Travessa el camí tot cantant i es dirigeix cap a la cova, a la dreta)*

**99 FRA LLEÓ**

Tinc por, tinc por, tinc por en el camí, quan mor la flor de la tiara, quan ja no té perfum. Així és! L'invisible, L'in...

*(Es detura, glaçat, enfront de Sant Francesc, que roman estès a terra sense coneixement. Crits del xoriguer)*

**100 FRA LLEÓ**

Eh! Eh! Fra Masseu! Fra Bernat!

*(Fra Bernat i fra Masseu apareixen a l'esquerra, a la sala conventual.)*

**101 FRA BERNAT**

Em sembla escoltar la veu de Fra Lleó...

**102 FRA MASSEU**

A mi també...

**103 FRA BERNAT**

Alguna cosa deu haver passat amb el Pare Francesc...

*(Fra Bernat i fra Masseu surten de la sala conventual i es dirigeixen ràpidament cap a la cova)*

**104 FRA LLEÓ**

Fra Masseu, fra Bernat, veniu! veniu!

*(Els tres frares arriben apressats fins al lloc on roman sant Francesc. Li afluixen el coll, li treuen el cinturó i tracten de reanimar-lo)*

**105 FRA MASSEU**

Pare Francesc!

**106 ELS TRES FRARES**

Pare Francesc! Pare Francesc!

*(Sant Francesc torna en si)*

107 **SANT FRANCESC**

Ovelletes meves, gràcies, gràcies, gràcies  
per les vostres atencions. No estic  
malalt... Només abatut, anorreat a causa  
d'aquesta música celestial. Si l'àngel  
hagués tocat la viola durant més estona,  
per intolerable dolçor la meva ànima  
hauria abandonat el cos...

*(Els tres frares semblen observar alguna cosa en  
el cel)*

## Quadre 6 – La prèdica als ocells

*Fra Masseu és alt. Porta l'hàbit negre franciscà, amb una corda a tall de cingol (la corda penja sobre el costat dret, formant nusos). La caputxa penja en punta sobre l'esquena. Sant Francesc ha de ser més aviat petit i d'aspecte humil. Porta barba, una petita barba rogenca, esclarissada. Els cabells (color castany-rogenç), la tonsura i l'hàbit fosc (color terra) el diferencien de la resta de frares. En canvi, com ells, porta una corda a tall de cingol i la seva caputxa penja en punta sobre l'esquena. Intentarem que s'assembli al retrat que Cimabue en féu, a Assís —així com a les caracteritzacions que Giotto li donà en els seus frescos, també a Assís.*

*A l'Ermita de les Carceri. Un camí assolellat passa per un petit pont que va a parar a una mena de balcó sobre un avenc. Per sobre, remuntant-se cap amunt fins al camí, hi ha les branques grans i molsoses d'un immens faig verd. Les fulles primes, en ramells verds, llueixen sota el sol. A la part alta de l'escenari, gairebé cobrint el cel blau, hi ha els primers turons dels Monts Subasio i San Rufino, completament recoberts d'un tapís verd de faigs. Els dibuixos de la llum i de l'ombra reproduïxen en una part del camí les branques i les fulles del gran faig.*

*(Entren sant Francesc i fra Masseu, amb la caputxa sobre el cap).*

### 108 FRA MASSEU

Pare, us recordeu del jove de Siena? Des que entrà en l'orde, s'escolten uns rumors, amanyacs...

### 109 SANT FRANCESC

És una tórtora, la nostra germana tórtora, que l'ha seguit fins aquí.

### 110 FRA MASSEU

Una tórtora?... Quin és aquell ocellet roig, allí, en els matolls, aquell que circula tan ràpid i canta tan fort? Que n'és d'alegre! Es diria portat pel mànec d'una paella...

111 **SANT FRANCESC**

No et riguis pas del nostre germà, el nostre germà *Scricciolo*, el cargolet...

112 **FRA MASSEU**

Aquest matí, en sortir de les *Carceri*, pel camí vorejat d'oliveres i xiprers, he escoltat un cant molt suau, una melodia ràpida i delicada, un rierol fràgil: com si hom esgranés unes perles precioses. M'he tornat a topar amb aquest ocell aquí als roures. El seu pit és de color vermell ataronjat. Mira'l, aquí el tenim! Està davant la cova de fra Ruffi.

113 **SANT FRANCESC**

És el nostre germà *Pettirosso*, el pit-roig.

114 **FRA MASSEU**

Aquest alegre company me l'estimo més que a tota la resta! Li agraden els fruits, transporta el sol en les seves tonades, s'excita com un ballarí que vola a causa del seu cant, i amb una extrema elegància porta un bonet negre enfonsat fins als ulls! Que n'és bonic, un bonet negre! Que penseu, Pare, si en lloc de la caputxa portéssim un bonet negre?...

115 **SANT FRANCESC**

Escolta!... Escolta les tonades acolorides del nostre germà, el nostre germà

*Capinera*, el tallarol, el tallarol de casquet.

*(Es treuen la caputxa. Després, s'asseuen sobre el parapet del petit pont, tot escoltant el tallarol de casquet)*

116 **FRA MASSEU**

El *Capinera* no és pas l'únic que canta. És primavera! Molts ocells canten avui...

*(Sant Francesc s'aixeca, força engrescat)*

117 **SANT FRANCESC**

Una lloança! Un punt d'exclamació!  
Una illa com un punt d'exclamació!

118 **FRA MASSEU**

Què hi dieu?

119 **SANT FRANCESC**

Una illa del mar a dins els mars! On les fulles són roges, els coloms verds, els arbres blancs, on el mar canvia del verd al blau i del morat al verd com el reflex d'un òpal! I és que ens calen els ocells de les illes, per respondre al desig del Salm: que les illes aplaudeixin!

120 **FRA MASSEU**

Com ho sabeu vós, tot això?

121 **SANT FRANCESC**

Ho he vist en somnis... Mira, el nostre germà, el nostre germà *Eopsaltria*. La seva flauta ressona de l'agut al greu amb encanteris d'audàcia... El nostre germà filemó, que bat les campanes, les seves campanes irisades com les joies del capvespre... La nostra germana *Gerygone*, que trenca el temps del seu *staccato*, i cisella els cromatismes amb la seva rialla...

122 **FRA MASSEU**

Mai no he escoltat aquest ocell en la nostra Úmbria...

123 **SANT FRANCESC**

Jo tampoc: cantava en un somni meu...

124 **FRA MASSEU**

I aquell que s'equivoca? Baixa l'escala abans de pujar-la!

125 **SANT FRANCESC**

És el nostre germà *Gammier*. També nosaltres, després de la resurrecció, pujarem les escales del cel i ens semblarà com si les baixéssim...

*(Petit concert d'ocells)*

*(Sant Francesc s'asseu, amb una actitud reflexiva)*

126 **SANT FRANCESC**

Tota cosa de bellesa ha d'atènyer la llibertat, la llibertat de la glòria. Els nostres germans ocells esperen aquest dia...

El dia en què el Crist reunirà totes les criatures: les de la terra i les del cel!

*(Sant Francesc s'acosta als ocells, sota una enorme alzina)*

127 **SANT FRANCESC**

Germans ocells, sempre i en tot lloc heu de lloar el vostre Creador. Ell us ha donat la llibertat de volar, presagiant amb això el do de la lleugeresa. Us ha ofert el regal de l'aire, dels núvols, del cel, del germà sol i el germà vent, que guia els vostres viatges. Ell us ha donat el beuratge i la menja, i les copes dels arbres, i l'herba, i la molsa pels vostres nius, i tots aquests ornaments acolorits, i un vestit doblat i triplicat, doblat i triplicat. Us ha permès de cantar meravellosament, que parreu sense mots, com la locució dels àngels, tan sols amb la música. Molt us estima, aquell qui us dóna tants beneficis! Germans ocells, lloeu el Senyor, i us faré la Benedicció, el signe de la creu!

*(Sant Francesc beneeix solemnement els ocells)*

*(Després de la benedicció de sant Francesc: un breu instant de silenci. Tot seguit, els ocells tornen a cantar. Mentre s'escolta el seu concert tumultuós: projecció de vols d'ocells —s'ha de suggerir [i no reproduir exactament] els moviments del vol de nombrosos ocells. Devers el final dels cants, els ocells s'enlairen en quatre grups. Segueixen els quatre punts cardinals i dibuixen en el cel una espècie de creu. Aquesta creu es pot situar en perspectiva al principi, i després aixecar-la a poc a poc)*

*(Quan tots els ocells han marxat, fra Masseu s'apropa a sant Francesc)*

#### 128 FRA MASSEU

Amb quin respecte han callat, d'ençà que heu començat la pregària! Us heu adonat, Pare, que han marxat dividits en quatre grups?

#### 129 SANT FRANCESC

Cap a llevant, cap a ponent, cap a migdia, i cap al nord: les quatre direccions de la creu!...

#### 130 FRA MASSEU

La nostra predicació de la creu s'ha d'estendre pertot arreu també?

#### 131 SANT FRANCESC

Sí, fill meu. Però no oblidis pas, ovelleta, l'exemple tan bell que ens donen aquests ocells: no tenen res, i Déu els nodreix. Deixem les afliccions de la nostra vida en mans de la Divina Providència: busquem el Regne, el Regne i la seva justícia, i la resta ens serà donada de més a més.

*(Sant Francesc i fra Masseu es posen la caputxa sobre el cap. Surten tots dos. Fra Masseu marxa davant, sant Francesc més endarrere, a la manera dels framenors).*



## TERCER ACTE

### Quadre 7 – Els estigmes

*Vestuari.*

*Sant Francesc porta el mateix vestit que als quadres precedents: hàbit fosc (color terra), una corda a tall de cingol i la caputxa penjant en punta sobre l'esquena. Però ha envellit: la barba i els cabells rogenços són ara canosos. L'hàbit està esquinçat, apedaçat. Porta els peus nus amb tan sols unes sandàlies que permetran de veure la sang dels estigmes al final del quadre, tant als peus com a les mans. Un esquinç de l'hàbit permetrà de veure igualment la nafra del costat dret.*

*El cor és molt important en aquest quadre: simbolitza la veu de Crist. Se l'ha d'escoltar de manera nítida en el pianíssim i ha d'arribar al fortíssim amb una gran potència. El cor roman en l'escenari tot al llarg d'aquest quadre, immòbil. A l'inici del quadre és al fons de l'escenari, invisible. A partir del moment en què apareix la creu avança una mica cap al davant, de manera que se'l veu millor. Per tal que només se'l vegi parcialment, es pot emprar l'homocromia, donant als coristes uns vestits que imitin les formes i el color del decorat. Al final de quadre, quan el decorat és vermell ataronjat, el cor estarà també il·luminat per una llum vermella ataronjada. Tan sols la gran creu daurada i l'hàbit fosc de Sant Francesc contrastaran amb el vermell ataronjat general.*

*Al Mont Verna.*

*Caos de roques amuntegades de manera estranya. Una mena de caverna, sota un pendent. Una petita escala hi baixa a mà esquerra. A mà dreta: un camí molt estret, sense sortida, puja fins a un mur. Una roca enorme, punxeguda, ha quedat suspesa, encallada entre els murs del camí estret: és el Sasso Spicco, un quarter de roca. Està recoberta pertot d'un tapís de molsa color verd fosc. Està esquerpada, esquarterada, entretallada. És de nit. Es veu un tros de cel negre a sobre els turons.*

*(És de nit fosc)*

*(El cor és a l'escenari, invisible)*

*(S'hi veu la meitat del decorat. Veiem Sant Francesc de genolls enmig de l'escena)*

**132 SANT FRANCESC**

Senyor Jesucrist, us demano que m'acordeu dues gràcies, abans de morir! La primera: que jo experimenti en el meu cos aquell dolor que vós vau sostenir a l'hora de la vostra amarga passió. La segona: que jo experimenti en el meu cor aquell amor de què vós us vau abrusar, amor que us va permetre d'acceptar una passió així, per nosaltres, pecadors.

*(Aquí, l'escenari s'esclareix, a poc a poc, amb una llum tènue, estranya, inquietant)*

**133 COR**

Els meus, els he estimat: fins a l'extrem, fins a la fi, fins a la mort de la creu, fins a la meva carn i la meva sang, lliurades, ofertes, com a aliment, en l'eucaristia. Si vols estimar-me, en veritat, i que l'Hòstia, la Santa Hòstia et transformi en mi: has de patir en el teu cos les cinc ferides del meu cos en la creu; acceptant el teu sacrifici, en unió amb el meu, i, superant-te sempre més i més, com una

música més alta, et convertiràs tu mateix en una segona Hòstia...

*(Aquí, el decorat s'esclareix més. Ara hi ha reflexos de verd festuc i ivori)*

*(Després de la rèplica de sant Francesc, sobre les paraules del cor, «sóc Jo, sóc Jo!»: aparició d'una creu negra immensa, que s'estén verticalment i horitzontalment sobre el fons de l'escenari. Aquesta creu no és pas un objecte: ha de resultar d'una projecció)*

*(A partir del moment en què apareix la creu: el cor avança una mica cap al davant de l'escenari, i es fa parcialment visible)*

**134 SANT FRANCESC**

Oh, debilitat!... Ànima menyspreable!... Oh, cos meu indigne!... Puc oferir-vos-els, Senyor?...

**135 COR**

Jo sóc, Jo sóc, Jo sóc, Jo sóc l'Alfa i l'Omega.

Sóc aquell després que ja era abans. Sóc aquell abans que serà després. Per mi tot ha vingut a l'existència. Jo sóc, Jo sóc

qui ha pensat l'espai i el temps. Jo sóc,  
 Jo sóc qui ha pensat tots els estels. Jo  
 sóc, Jo sóc qui ha pensat el visible i  
 l'invisible, els àngels i els homes, totes  
 les criatures vives. Sóc la Veritat d'on  
 surt tot el vertader, la primera Paraula, el  
 Verb del Pare, el qui dona l'esperit, mor  
 i ressuscita, Gran Prevere, eternament:  
 l'Home-Déu! Que ve de l'altre costat del  
 temps, que va del futur al passat, i  
 s'avança per a jutjar, per a jutjar el  
 món...

*(Una claror roja i violada encén tota l'escena.  
 Quatre raigs lluminosos surten de la creu i  
 colpegen les mans i els peus de sant Francesc)  
 (Un cinquè raig lluminós surt de la creu i  
 colpeja el costat dret de sant Francesc)  
 (Es veuen les cinc taques de sang, en les dues  
 mans, els dos peus, i el costat dret de sant  
 Francesc)  
 (Tot seguit s'esclareix l'ambient. L'escena  
 sencera és vermella ataronjada. La immensa  
 creu negra és ara daurada, resplendent)*

136 **COR**

Francesc!...

137 **SANT FRANCESC**

Senyor meu i Déu meu!

138 **COR**

Francesc!...

Són molts els qui desitgen el meu regne  
 celestial, i pocs aquells que s'avenen a  
 portar la meva creu.

139 **SANT FRANCESC**

Parla, Senyor, parla, Senyor, que el teu  
 servent escolta.

140 **COR**

Francesc! Francesc!... Si portes la creu de  
 bon grat, ella et portarà a tu, i et guiarà  
 al terme que desitges. No hi ha res  
 dolorós que no s'hagi de suportar per la  
 Vida, per la Vida, per la Vida eterna?

*(Sant Francesc roman de genolls, amb els  
 braços amunt, immòbil, com en èxtasi)*

## Quadre 8 – La mort i la nova vida

*Vestuari.*

*Silvestre, Rufí, Bernat, Masseu, Lleó i tots els frares, porten l'hàbit negre franciscà, com en el segon quadre. Fra Masseu és més alt que la resta. Fra Bernat porta una llarga barba blanca. Tots tenen el cap descobert amb la caputxa penjant en punta sobre l'esquena.*

*L'àngel porta el mateix vestit magnífic del quart quadre. Els mateixos cabells rossos, l'aurèola i les extraordinàries ales acolorides del quart quadre. El leprós apareix vestit com al final del tercer quadre, quan és transformat pel miracle. Rostre jove i bell, amb vestit grog ataronjat, jaqueta vermella amb mànigues de franges vermelles que hi pengen. Sant Francesc ha canviat. El seu rostre és molt pàl·lid. La barba i els cabells s'han tornat grisos. Sobre les mans i els peus es pot veure la marca (color marró vermell) dels estigmes. Encara porta l'hàbit obscur (color terra), però ja no porta la caputxa, i la corda que portava com a cingle, deslligada, l'arrossega per terra.*

*Interior de la petita església de Porciúncula, a Santa Maria degli Angeli. Volta ennegrida, enllosat. Murs austers de pedra nua: les pedres, sense escaires, estan col·locades de manera aproximada unes a sobre de les altres. És quasi de nit. Tots els frares hi són: Silvestre, Rufí, Bernat, fra Masseu, fra Lleó i la resta. Sant Francesc, moribund, roman estès sobre el terra. Els frares estan agenollats, i l'envolten en semicercle.*

*En el fons de l'escenari: el cor (formes negres indiferenciades).*

141 **SANT FRANCESC**

Adéu, criatura de Temps! Adéu, criatura d'Espai! Adéu, Muntanya de la Verna, adéu, bosc, adéu, penyal que m'has rebut en el teu si. Adéu, els meus estimats ocells! Adéu, germà *Gheppio*, el meu xoriguer! Adéu, germà *Capinera*, el

meu tallarol de casquet! Adéu, ciutat santa d'Assís: per tu, moltes ànimes se salvaran!

Adéu Santa Maria degli Angeli! Adéu, petita església de la Porciúncula, que la Dama Pobresa et guardi, amb la seva germana la Santa Humilitat!

Adéu, fra Masseu! Adéu, fra Lleó, adéu!  
Ovelleta, ovelleta de Déu! Adéu, fra  
Bernat! El meu primer deixeble, el meu  
primer nat! Adéu, a tots vosaltres,  
germans meus, resteu en pau, fills  
estimats.

142 **FRA BERNAT**

Pare Francesc, queda't amb nosaltres! No  
ens deixis: s'està fent tard, i tot just  
comença a enfosquir...

143 **FRA MASSEU**

És de nit...

144 **FRA LLEÓ**

És ja de nit fosc: les aloses ja no canten...

145 **SANT FRANCESC**

Però el nostre germà rossinyol cantarà...  
Canteu, ovelletes: cantaré, cantarem  
tots, amb ell! Lloat sigueu, Senyor meu,  
per la germana mort, per la nostra  
germana la mort corporal, la mort! De  
qui cap home no pot escapar. Lloat  
sigueu, Senyor!

146 **TRES FRARES (SILVESTRE, RUFÍ,  
BERNAT)**

La meva angoixa és al teu davant:

147 **COR**

Però tu saps per on camino.

148 **TRES FRARES (SILVESTRE, RUFÍ,  
BERNAT)**

Senyor, vós sereu el meu refugi.

149 **COR**

En la terra dels vius.

150 **TRES FRARES (SILVESTRE, RUFÍ,  
BERNAT)**

Els justos faran corona al voltant meu:

151 **COR**

Esperant que tu em recompensis.

152 **TRES FRARES (SILVESTRE, RUFÍ,  
BERNAT)**

Escolta atentament el meu clam.

Allibera la meva ànima d'aquesta presó!

153 **COR**

I que el teu Sant Nom sigui benèit!

154 **SANT FRANCESC**

Benaurats aquells que la primera mort  
trobarà conformes amb la vostra Santa  
Voluntat: la segona mort no els farà pas  
mal. Lloat sigueu, Senyor!

*(Tots els frares es posen dempeus)*

155 **COR**

Us imploro: Ah! I la meua veu: Ah! Us  
imploro i la meua veu, i la meua veu  
crida, i diu: Ah! Vers el Senyor! Imploro  
al Senyor!

*(Tot lluminós, l'àngel apareix de sobte, a prop  
de sant Francesc. Només el pot veure aquest  
últim, i no cap altre de la resta dels  
personatges)*

156 **L'ÀNGEL**

Francesc! Francesc! Recordat'... Francesc!  
Francesc! El cant darrere la finestra...  
Però Déu, però Déu, però Déu és més  
gran, més gran que el teu cor. Ell ho  
coneix tot.

*(El leprós apareix al costat de l'àngel. És bell i  
va vestit de manera rica, com al final del segon  
quadre. Només sant Francesc el pot veure a ell  
també)*

157 **L'ÀNGEL**

És ell, és el leprós que vas besar! Ha  
mort en santedat, i ara torna amb mi per  
assistir-te. Tots dos, t'acompanyarem, en  
la teua entrada al Paradís, en la claror, la  
claror de la glòria! Avui, en uns instants,  
escoltaràs la música de l'invisible...  
escoltaràs la música de l'invisible... i  
l'escoltaràs per sempre més...

*(L'àngel i el leprós desapareixen. Les campanes  
sonen)*

158 **SANT FRANCESC**

Senyor! Senyor!

Senyor! Senyor! Música i poesia m'han  
conduït a vós: per imatge, per símbol, i  
per manca de Veritat. Senyor! Senyor!  
Senyor! Senyor! Senyor, il·lumineu-me  
amb la vostra Presència! Allibereu-me,  
extasieu-me, enlluerneu-me per sempre  
més amb el vostre excés de Veritat...

*(Sant Francesc mor)*

159 **FRA LLEÓ**

Se n'ha anat... com un silenci, com un  
silenci amic que hom toca amb mans  
molt suaus. Ha marxat... com una  
llàgrima, com una llàgrima d'aigua clara  
que cau lentament d'un pètal de flor. Ha  
marxat com una papallona, una  
papallona daurada que s'envola des de la  
Creu fins a atènyer les estrelles...

*(Tot desapareix, tot s'apaga. El cor se situa  
davant de l'escenari. Una única llum intensa  
il·lumina l'indret on abans hi havia el cos de  
sant Francesc. Aquesta llum augmenta  
progressivament fins al final de l'acte. Quan  
esdevé encegador i insostenible, cau el teló)*

160 COR

La resplendor de la lluna és diferent de  
la resplendor del sol. Al·leluia! Els cosos  
terrestres són diferents dels cosos  
celestes. Al·leluia!

Cap estel no resplendeix igual que els  
altres! El mateix ocorre amb la  
resurrecció dels morts. Al·leluia!  
Al·leluia!

Del dolor, de la feblesa, i de la  
ignomínia: ressuscita, ressuscita de la  
Força, de la Gloria, de l'Alegria!!

Fi de l'òpera

© Alphonse Leduc et Cie, 1983





# Bibliografía

ABBATE, Carolyn. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

ADLER, Guido. *Der Stil in der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Die Musikalischen Monographien: Wagner, Mahler, Berg. Gesammelte Schriften*. Vol. 13. Frankfurt: Suhrkamp, 1971.

AGAWU, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Nova York: Oxford University Press, 2009.

ALLANBROOK, Wye. *Rhythmic Gesture in Mozart: 'Le Nozze di Figaro' and 'Don Giovanni'*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

ANDRÉS, Ramón. *Johann Sebastian Bach. Los días, las ideas y los libros*. Barcelona: Acantilado, 2005.

ANTOINE, Louis. *Humble et pauvre avec François d'Assise. Louise Renaul, Mère Joséphine : fondatrice des Petites sœurs de Saint-François d'Assise*. Tours: Marne, 1967

ANTOINE, Louis. *L'expérience franciscaine: une crise, une mystique*. París: Éditions Franciscaines, 1972.

ANTOINE, Louis. *Le chemin de saint François d'Assise*. París: Fleurus, 1963;

ANTOINE, Louis. *Lire François d'Assise: Essai sur sa spiritualité d'après ses écrits*. París: Éditions Franciscaines, 1967.

ANTOINE, Louis (ed.). *Recherches sur le stoïcisme aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*. Hildesheim: Olms, 1976.

AQUINO, Santo Tomás de. *Suma de Teología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993-2001. 5 v.

ARMFELT, Nicholas. «Emotion in the Music of Messiaen». *The Musical Times*, núm. 1473, 1965, p. 856-858.

ARMFELT, Nicholas. «Messiaen's Opera». *The Musical Times*, núm. 1695, 1984, p. 251.

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre de la cruauté*. París: Denoël, 1933.

ASAFIEV, Boris. «Intonation, Symbolik, Semantik». Dins KARBUSICKY, Vladimir. *Sinn und Bedeutung in der Musik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990, p. 47-49.

AUBERT, Roger [et al.]. *Nueva historia de la iglesia: la iglesia en el mundo moderno*. Traducció a càrrec de T. Muñoz Schiaffino. Madrid: Ediciones Cristiandad S.L., 1977.

AYARI, Mondher; MAKHLOUF, Hamdi (éd.). *Musique, Signification et Émotion*. Sampzon: Delatour, 2010.

BALLIF, Claude. «Points, mouvements». *Revue Musicale*, núm. 263, 1968, p. 53-75.

BALMER, Yves. «'Je suis né croyant...' Aux sources du catholicisme de Messiaen». Dins CARON, Sylvain; DUCHESNAU, Michel (ed.). *Musique, art et religion dans l'entre deux-guerres*. Lió: Symétrie, 2009, p. 365-389.

BALMER, Yves. «Religious Literature in Messiaen's Personal Library». Dins SHENTON, Andrew (ed.). *Messiaen the Theologian*. Farnham: Ashgate, 2010, p. 15-28.

BARRAQUÉ, Jean. «'La Mer' de Debussy ou la naissance des formes ouvertes». Dins FENEYROU, Laurent (ed.). *Jean Barraqué: Écrits*. París: Publications de la Sorbonne, 2001.

BARRÉ, Jean-Luc. *Jacques et Raïssa Maritain: Les mendiants du ciel*. París: Fayard, 2009.

BARTHES, Roland. «Introduction à l'analyse structurale des récits». *Communications*, núm. 8, 1966, p. 1-27.

BATTISTI, Eugenio. *Cimabue*. Milà: Instituto Editoriale, 1963.

BENÍTEZ, Vincent. «Simultaneous contrast and additive designs in Olivier Messiaen's Opera, 'Saint François d'Assise'». *The Online Journal of the Society for Music Theory*, núm. 8-2, 2002. Disponible en línia: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.02.8.2/mto.02.8.2.benitez.html>> [11.09.2013].

BENÍTEZ, Vincent. *Olivier Messiaen: A Research and Information Guide*. Nova York: Routledge, 2008.

BENÍTEZ, Vincent. *Pitch Organization and Dramatic Design in 'Saint François D'Assise' of Olivier Messiaen*. Tesi Doctoral. Universitat d'Indiana, 2001.

BENÍTEZ, Vincent. «Reconsidering Messiaen as Serialist». *Music Analysis*, núm. 28-2, 2011, p. 267-299.

BERLIOZ, Jacques. «Le crapaud, animal ambigu au Moyen Âge ? Le témoignage des 'exempla' et de l'art roman». Dins BODSON, Liliane (ed.). *Regards croisés de l'histoire et des sciences naturelles sur le loup, la chouette, le crapaud dans la tradition occidentale*. Lieja: Université de Liège, 2003, p. 15-32.

BERNANOS, Georges. *Le crépuscle des vieux*. París: Gallimard, 1956.

BERNARD, Jonathan. «Messiaen's Synesthesia: The Correspondence between Color and Sound Structure in His Music». *Musical Perception*, núm. 4-1, 1986, p. 41-68.

BERNSTEIN, David. *Messiaen's Quatuor pour la fin du temps: An Analysis based upon Messiaen's Theory of Rhythm*. Indiana: Indiana University Press, 1974.

BERTOGLIO, Chiara. *Per sorella musica: San Francesco, il 'Cantico delle Creature' e la musica del Novecento*. Cantalupa: Effatà Editrice, 2009.

BÖSCH, Paul. *Franz von Assisi, neuer Christus. Die Geschichte einer Verklärung*. Düsseldorf: Patmos, 2005.

BOISROUVRAY, Dom Bernard du. *Monseigneur Gay, évêque d'Anthédon (1815-1892). Sa vie, ses œuvres*. París: Alfred Mame et fils, 1921. 2 v.

BOIVIN, Jean. *La classe de Messiaen*. París: Christian Bourgois, 1995.

BOIVIN, Jean. «Le 'Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie' d'Olivier Messiaen (tomes I, II, III et IV)». *Circuit: Musiques Contemporaines*, núm. 9-1, 1998, p. 17-28.

BONARDI, Piergiovanni; LUPO, Tiburzio. *L'imitazioni di Cristo e il suo autore*, Vol. 2. Torí: Società Editrice Internazionale, 1964.

BONAVENTURA, Sant. «Itinerarium Mentis in Deum». Dins BONAVENTURA, Sant. *Opera theologica Selecta*. Vol. V. Quaracchi: Ex typographia Collegii S. Bonaventurae, 1964.

BONAVENTURA, Sant. *Legendae duae de vita S. Francisci seraphici*. Quaracchi: Ex Typographica Eiusdem Collegii, 1898.

BOSSUT, Annette: «Répétition et variation dans le livret du 'Saint François d'Assise' d'Olivier Messiaen». Dins BRUMANA, Biancamaria; CILBERTI, Galliano (ed.). *Musica e immagine: tra iconografia e mondo dell'opera. Studi in onore di Massimo Bogianckino*. Florència: L. S. Olschki, 1993, p. 233-242.

BOULEZ, Pierre. *Regards sur autrui*. París: Christian Bourgois, 2005.

BOWLBY, Christopher. *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus: Messiaen's means of conveying extramusical subtext*. Tesi doctoral. Universitat de Washington, 2006.

BRANSCOMBE, Peter. *Die Zauberflöte*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 35-44.

BREDERO, Adriaan. «The beginnings of the Franciscan movement and the Canonization of its Founder». Dins BREDERO, Adriaan H. (ed.). *Christendom and Christianity in the Middle Ages. The relations between Religion, Church and Society*. Michigan: W.M. Eerdmans Publ., 1994. Traducció anglesa de l'original holandès a càrrec de Reinder Bruinsma.

BRETON, André. *Œuvres complètes. Tome I*. París: Gallimard, 1988.

BROAD, Stephen (ed.). *Olivier Messiaen: Journalism 1935-1939*. Farnham: Ashgate, 2012.

BROAD, Stephen. *Recontextualising Messiaen's Early Career*. Tesi doctoral. Worcester College, Oxford, 2006.

BROWN, Raphael. *The little flowers of St Francis*. Nova York: Doubleday, 1991.

BRUHN, Siglind (ed.). *Encrypted Messages in Alban Berg's Music*. Nova York: Garland Publ., 1998.

BRUHN, Siglind. *Les Visions d'Olivier Messiaen*. Paris: L'Harmattan, 2008.

BRUHN, Siglind (ed.). *Messiaen's Language of mystical love*. Nova York: Garland, 1998.

BRUHN, Siglind. *Messiaen Troubador. Liebesverständnis und musikalische Symbolik in 'Poèmes pour Mi', 'Chants de terre et de ciel', 'Trois Petites Liturgies de la Présence Divine', 'Harawi', 'Turangalila-Sinfonie' und 'Cinq Rechants'*. Waldkirch: Gorz, 2007.

BRUHN, Siglind. *Messiaens 'Summa theologica'. Musikalische Spurensuche mit Thomas von Aquin in 'La Transfiguration', 'Méditations' und 'Saint François d'Assise'*. Waldkirch: Gorz, 2008.

BRUHN, Siglind. *Musikalische Symbolik in Olivier Messiaens Weihnachtsvignetten: Hermeneutisch-analytische Untersuchungen zu den Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Viena: Institut für Musikanalytik Wien, 1997.

BRUHN, Siglind. *Saints in the Limelight: Representations of the Religious Quest on the Post-1945 Stage*. Hillsdale: Pendragon Press, 2003.

BRUYNE, Edgar de. *Études d'esthétique médiévale*. Vol 2. Paris: Éditions Albin Michel, 1998.

BURGER, Cole Philip. *Olivier Messiaen's Vingt Regard sur l'Enfant-Jésus: Analytical, Religious, and Literary Considerations*. Austin: University of Texas, 2009.

BURNHAM, Scott (ed.). *Musical Form in the Age of Beethoven: Selected Writings on Theory and Method*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

CALVOCORESSI, Michel Dimitri. «Debussy and the Leitmotive». *The Musical Times*, núm. 66, 1925, p. 695-697.

CAMBELL, Jacques (ed.). *Actus beati Francisci et sociorum eius. Nuova edizione postuma con testo di Fioretti a fronte a cura di Marino Bigaroni e Giovanni Boccali*. Assís: Porziunca, 1998.

CASAS, Montserrat. «Notes sobre les *Floretes* de Sant Francesc i la seva recepció a Catalunya». *Acta historica et archaeologia mediaevalia*, núm. 23-24, 2002, p. 613-628.

CELANO, Tommaso da. «Légendes S. Francisci Assisiensis saeculis XIII et XIV conscriptae». *Analecta franciscana*, núm. 10. Quaracchi: Collegium S. Bonaventurae, 1926-1941, p. 1-117.

CELANO, Tommaso da. *S. Francisci Assisiensis: Vita et Miracula. Hanc editionem novam ad fidem Mss. recensuit P. Eduardus Alenconiensis*. Roma: Desclée, Lefebvre et Soc., 1906.

CELANO, Tommaso da. «Tractatus Secundus». Dins ROSEDALE, Honyel Gough (ed.). *Saint Francis of Assise according to brother Thomas of Celano. His descriptions of the Seraphic Father*. Londres: J. M. Dent & co., 1904.

CELANO, Tommaso da. *Vita prima di S. Francesco d'Assisi del B. Tommaso da Celano, per la prima volta volgarizzata dal canonico Leopoldo Amoni*. Assís: Tipografia Sensi, 1880.

CHAILLEY, Jacques. *Histoire Musicale du Moyen Age*. París: Presses Universitaires de France, 1950.

CHANG, Chun-Hsien. *A Study of the Technique and Function of Orchestration in Selected Works of Claude Debussy*. Tesi doctoral. Universitat del Nord de Colorado, 2002.

CHARLTON, David (ed.). *E. T. A. Hoffmann's Musical Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

CHUZEVILLE, Jean. *Anthologie de la Poésie italienne*. París: Plon, 1959.

COLIN, Ivan. «Les Spirituels franciscains : bilan historiographique et nouvelles pistes». *Clio & Crimen*, núm. 1, 2004, p. 190-216.

- COOK, Elizabeth (ed.). *John Keats, Major Works*. Oxford: Oxford, 2001.
- CORBETTA, Silvia. *Olivier Messiaen. 'Saint François d'Assise'. Cammino verso la joie parfaite*. Varese: Zecchini, 2009.
- COSTA CÍSCAR, Francisco Javier. *Aproximación al lenguaje de Olivier Messiaen. Análisis de la obra para piano Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. València: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2004.
- COSTA CÍSCAR, Francisco Javier. «El Cuarteto para el Fin del Tiempo en el centenario de Olivier Messiaen». *La Torre del Virrey*, núm. 6, 2008-2009, p. 75-80.
- CRISPIN, Judith. *Olivier Messiaen: The Centenary Papers*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Berna: Francke, 1948. 2 v.
- DALARUN, Jacques. *François d'Assise ou le pouvoir en question. Principes et modalités du gouvernement dans l'ordre des Frères mineurs*. París: De Boeck & Larcier, 1999.
- DALARUN, Jacques (ed.). *François d'Assise. Écrits, Vies, Témoignages*. París: Le Cerf/Éditions Franciscaines, 2010. 2 v.
- DALARUN, Jacques. «'Renovata sunt per eum antiqua miracula'. Les stigmes de François d'Assise : entre remploi et 'novitas'». Dins TOUBERT, Pierre; MORET, Pierre (ed.). *Remploi, Citation, Plagiat : conduites et pratiques médiévales (Xe-XII<sup>e</sup> siècle)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2009, p. 53-72.
- DANEL, Louis. *Ernest Hello et son œuvre*. París: Sœur-Charruey, 1905.
- DAVIDSON, Audrey Ekdahl. *Olivier Messiaen and the Tristan Myth*. Westport: Praeger, 2001.
- DAVIES, Stephen. *Musical Meaning and Expression*. Nova York: Cornell University Press, 1994.

DELIÈGE, Irene; DAVIDSON, Jane (ed.). *Music and the Mind: Essays in honour of John A. Sloboda*. Nova York: Oxford University Press, 2011.

DELORME, Ferdinand. «Legenda antiqua sancti Francisci». *Archivum Franciscanum Historicum*, núm. 15, 1922, p. 23-70 i p. 278-332.

DESBONNETS, Théophile; VORREUX, Damien (ed.). *Saint François d'Assise: Documents. Écrits et premières biographies*. París: Éditions Franciscaines, 1981, 2a Ed.

DESBONNETS, Théophile [et al.] (ed.). *François d'Assise, Écrits. Introduction, traduction, notes et index par T. Desbonnets, J.-F. Godet, T. Matura et D. Vorreux*. París: Le Cerf/Éditions Franciscaines, 2003. 2a Ed.

DEVOTO, Mark. «The Debussy sound: colour, texture, gesture». Dins TRESIZE, Simon (ed.). *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 179-198.

DEVRIÈS-LESURE, Anik [et al.](ed.). *Olivier Messiaen : le livre du centenaire*. Lió: Symétrie, 2008.

DÍAZ MARROQUÍN, Lucía. *La retórica de los afectos*. Kassel: Reichenberger, 2008.

D'INDY, Vincent. *Cours de composition musicale*. París: Durand, 1903-1905. 3 v.

DINGLE, Christopher. *Messiaen's Final Works*. Farnham: Ashgate, 2013.

DINGLE, Christopher. *The Life of Messiaen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

DINGLE, Christopher. «'Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie (1949-1992)' - Tome I by Olivier Messiaen». *Tempo*, núm. 192, 1995, p. 29-32.

DINGLE, Christopher. «'Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie (1949-1992)' - Tome II & Tome III [in French] by Olivier Messiaen». *Tempo*, núm. 202, 1997, p. 25-26.



DINGLE, Christopher. «‘Traité de Rythme, de Couleur, et d’Ornithologie (1949-1992)’ - Tome IV [in French] by Olivier Messiaen». *Tempo*, núm. 205, 1998, p. 26-27.

DINGLE, Christopher. «‘Traité de Rythme, de Couleur, et d’Ornithologie (1949-1992)’ - Tome V, volumes I & II, Tome VI & Tome VII by Olivier Messiaen. Alphonse Leduc (United Music Publishers)». *Tempo*, núm. 227, 2004, p. 41-45.

DINGLE, Christopher; FALLON, Robert (ed.). *Messiaen Perspectives*. Farnham: Ashgate, 2013. 2 v.

DINGLE, Christopher; SIMEONE, Nigel (ed.). *Olivier Messiaen. Music, Art and Literature*. Farnham: Ashgate, 2007.

DUFOUR, Éric. *L'esthétique musicale de Nietzsche*. Villeneuve d'Ascq: Septentrion, 2005.

ECKHARDT, Caroline (ed.). *Essays in the Numerical Criticism of Medieval Literature*. Londres: Associated University Press, 1980.

ECO, Umberto. «Overinterpreting texts». Dins COLLINI, Stefan (ed.). *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 45-82.

*Floretes de Sant Francesc d'Assís*. Traducció catalana de l'italià i notes de Francesc Gamissans. Barcelona: La Formiga d'Or/Les Fonts Franciscanes, 1997.

FOLIGNO, Angèle de. *Livre des Visions et des instructions*. París: A. Tralin, 1868. Traducció a càrrec d'Ernest Hello.

FORTE, Allen. «Messiaen's mysterious birds». Dins SHOLL, Robert (ed.). *Messiaen Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, p. 101-118.

FORTE, Allen. «Olivier Messiaen as Serialist». *Music Analysis*, núm. 21-1, 2008, p. 3-34.

FREEMAN, Robin. «Courtesy towards the Things of Nature: Interpretations of Messiaen's 'Catalogue d'oiseaux'». *Tempo*, núm. 192, 1995, p. 9-14.

FREEMAN, Robin. «Trompette d'un Ange Secret: Olivier MESSIAEN and the Culture of Ecstasy». *Contemporary Music Review*, núm. 14-3, 1996, p. 81-125.

FRUGONI, Chiara. *Francesco e l'invenzione delle stimmate: una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*. Torí: Einaudi, 2009.

FULCHER, Jane. *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France 1914-1940*. Nova York: Oxford University Press, 2005.

FULCHER, Jane. «The Politics of Transcendence: Ideology in the Music of Messiaen in the 1930s». *The Musical Quarterly*, núm. 86-3, 2002, p. 449-471.

FUMET, Stanislas. *Le renouveau spirituel en France et en Russie*. París: Desclée de Brouwer, 1932.

FUX, Johann Joseph. «Gradus ad Parnassum». Dins FUX, Johann Joseph. *Theoretische un pädagogische Werke*. Band 1. Kassel: Bärenreiter, 1967.

GADAMER, Hans Georg. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr, 1960.

GARDONYI, Zsolt. «Phänomene harmoniegeschichtlicher Kontinuität in Olivier Messiaens Oper *Saint François d'Assise*». *Melos*, núm. 47-2, 1985, p. 58-66.

GATTUCCI, Alberto. «Dalla 'Legenda antiqua S. Francisci' alla 'Compilatio Assisiensis': storia di un testo piú prezioso che fortunato». *Studi Medievali*, núm. 20, 1979, p. 790-807.

GAUDIN, Hélène. «Quand les fioretti se transforment en glaives». *Chroniques italiennes*, núm. 71-72, 2003, p. 77-92.

GOLÉA, Antoine. *Rencontres avec Olivier Messiaen*. París: Julliard, 1961.

GOLOMB, Uri. *Expression and Meaning in Bach Performance and Reception: An Examination of the B minor Mass*. Tesi doctoral. Universitat de Cambridge, 2005.

GRABOCZ, Marta. «Application de certaines règles de la sémantique structurale de Greimas à l'approche analytique de la forme sonate». *Analyse Musicale et perception*, núm. 1, 1994.

GRABOCZ, Marta. *Morphologie des œuvres pour piano de Franz Liszt*. Paris: Kime, 1996, 2a Ed.

GRABOCZ, Marta. *Musique, narrativité, signification*. Paris: L'Harmattan, 2009.

GREEN, Julien. *Frère François*. Paris: Le Seuil, 1983.

GRENIER, Robert. «Recollections on singing Messiaen's *Saint François d'Assise*». *The Opera Quarterly*, núm. 18-1, 2002, p. 58-65.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Du Sens*. Paris: Seuil, 1970.

GRIFFITHS, Paul. *Olivier Messiaen and the Music of Time*. Londres: Faber and Faber, 1985.

GRIFFITHS, Richard. *The reactionary revolution: the Catholic revival in French literature, 1870-1914*. Noya York: Frederick Ungar Publ. Co., 1965.

GRIVEL, Delphine. «L'inspiration denisienne dans le 'Saint François d'Assise' d'Olivier Messiaen». Dins BARBE, Michèle (ed.). *Musique et arts plastiques : analogies et interférences*. Paris: Presses Universitaires Paris Sorbonne, 2006.

GRIVEL, Delphine. *Maurice Denis et la musique*. Lió: Symétrie, 2011.

GROSSET, Joanny. «Inde : Histoire de la musique depuis l'origine jusqu'à nos jours». Dins LAVIGNAC, Albert; LAURENCE, Lionel de la (ed.). *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Paris: Delagrave, 1921, p. 257-376.

GRUNER, Veit. *Der Tritonus: Diabolus in musica - oder ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute schafft?* Munic: Grin Verlag, 2008.

GUIBERTEAU, Francine. «Le 'Saint François d'Assise' d'Olivier Messiaen : évènement et avènement». *Analyse Musicale*, núm. 1, 1985, p. 61-83.

HALBREICH, Harry. «Analyse de l'œuvre». Dins LOCKSPEISER, Edward. *Debussy. Sa vie et sa pensée*. Paris: Fayard, 1989.

HALBREICH, Harry. *Olivier Messiaen*. Paris: Fayard/SACEM, 1980.

HALBREICH, Harry. «Saint François d'Assise. Commentaire musical». *L'Avant Scène de l'Opéra*, núm. 223, 2004, p. 14-46.

HAMMERSTEIN, Reinhold. «Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter». Dins *Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft*, núm. 6, 1974.

HASS, Ole. «23, eine Wiener Musikzeitschrift (1932-1937). Musica Viva 1936». Dins BERROCAL, Esperanza (ed.). *Répertoire International de la Presse Musicale*. Baltimore: NISC, 2006.

HASTETTER, Michaela Christine; LENZE, Christian (ed.). *Musik des Unsichtbaren. Der Komponist Olivier Messiaen (1908-1992) am Schnittpunkt von Theologie und Musik*. St. Otilien: Eos, 2008.

HATTEN, Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

HATTEN, Robert. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

HAYES, Bruce. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Nova York: Oxford University Press, 2007.

HEAD, Raymond. «'Saint François d'Assise (Scènes Franciscaines)'. *Tempo*, núm. 148, 1984, p. 19-21.

HEALEY, Gareth. *Messiaen's Musical Techniques: The Composer's View and Beyond*. Farnham: Ashgate, 2013.

HELLO, Ernest. *L'homme*. Paris: Victor Palmé, 1872.

HELLO, Ernest. *Les plateaux de la balance*. Paris: Perrin et Cie., 1923.

HELLO, Ernest. *Paroles de Dieu : réflexions sur quelques textes sacrés*. Paris: Perrin, 1919.

HELLO, Ernest. *Textes choisis*. Friburg: Walter Egloff, 1944.

HILL, Camille. *The Synthesis of Messiaen's Musical Language in his Opera 'Saint François d'Assise'*. Tesi doctoral. Universitat de Kentucky, 1996.

HILL, Peter. *The Messiaen Companion*. Londres: Faber and Faber, 1994.

HILL, Peter; SIMEONE, Nigel. *Messiaen*. New Haven: Yale University Press, 2005.

HILL, Peter; SIMEONE, Nigel. *Oiseaux exotiques*. Farnham: Ashgate, 2007.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegòmenes à une théorie du langage*. Paris: Minuit, 1971. Traducció francesa de l'original danès del 1943 a càrrec d'Una Canger i Annick Wewer.

HOPPER, Vincent Foster. *Medieval Number Symbolism: Its Sources, Meaning, and Influence on Thought and Expression*. Nova York: Columbia University Press, 1938.

HOWAT, Roy. *Debussy in proportion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

HUBAUT, Michel (ed.). *Franciscains : la famille multiple de saint François*. Paris: Le Éditions du Cerf, 1981.

HUIJBEN, Jacques; DEBONGNIE, Pierre. *L'auteur ou les auteurs de l'Imitation*. Lovaina: Presses Universitaires de Louvain, 1957.

HURON, David. *Sweet anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge: MIT Press, 2006.

JAUSS, Hans Robert. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Munic: Fink, 1977.

JUSLIN, Patrick; SLOBODA, John (ed.). *The Handbook of Music and Emotions: Theory, Research, Applications*. Nova York: Oxford University Press, 2010.

KARS, Jean-Rodolphe. «L'Œuvre d'Olivier Messiaen et l'année liturgique». *La Vie Spirituelle*, núm. 777, 2008, p. 365-387.

KASBERGEN, Marinus; HOUTEN, Kees van. *Bach et le nombre*. Lieja: Mardaga, 1992.

KEMPIS, Thomas de. *De imitatione Christi libri quator ex nova recensione Jacobi Merlo Horstii*. Colònia: Cornab Egmond, 1647.

KEMPIS, Thomas de. *L'imitation de Jésus-Christ* [= *De imitatione Christi*]. París: Éditions du Seuil, 1961. Traducció francesa de l'original llatí a càrrec del Père Félicité Robert de Lamennais.

KEMPIS, Tomàs de. *La imitació de Crist* [= *De imitatione Christi*]. Barcelona, Proa, 1992. Traducció catalana de l'original llatí a càrrec d'Emili Vallès.

KERR, Fergus. «French Theology: Yves Congar and Henri de Lubac». Dins FORD, David. *The Modern Theologians: An Introduction to Christian Theology in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 105-117.

KEYM, Stefan. *Farbe und Zeit: Untersuchungen zur musiktheatralen Struktur und Semantik von Olivier Messiaens 'Saint François d'Assise'*. Hildesheim: Olms, 2002.

KIM, Paul Sung-Il. *Olivier Messiaen's 'Catalogue d'oiseaux' for solo piano: A Phenomenological Analysis and Performance Guide*. Tesi doctoral. Universitat de Nova York, 1989.

KOCH, Heinrich Christoph. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Hildesheim: Olms, 1969.

KOECHLIN, Charles. *Traité de l'orchestration*. París: Max-Eschig, 1935-1943. 4 v.

KRAFT, David. *Birdsong in the Music of Olivier Messiaen*. Londres: Arosa Press, 2013.

KRAMER, Lawrence; CHAPIN, Keith (ed.). *Musical Meaning and Human Values*. Nova York: Fordham University Press, 2009.

KRAMPEN, Martin. «Ferdinand de Saussure and the Development of Semiology». Dins KRAMPEN, Martin (ed.). *Classics of Semiotics*. Nova York: Plenum Press, p. 59-88.

KRETZSCHMAR, Hermann. *Führer durch den Konzertsaal*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1913. 4a Ed. 2 v.

KRETZSCHMAR, Hermann. *Gesammelte Aufsätze Über Musik und Anderes*. Vol. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.

KUBIK, Reinhold; LEGLER, Margit. «Rhetoric, Gesture and Scenic Imagination in Bach's Music». *Understanding Bach*, núm. 4, 2009, p. 55-76.

KUHNAU, Johann. *Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901, p. 119-123.

*La Bible de Jérusalem*. París: Éditions du Cerf - Desclée de Brouwer, 1966.

LANOUILLE, Mélanie. *Du 'par cœur' au cœur. Formation religieuse et renouveau pédagogique en Europe et en Amérique du Nord au XXe siècle*. Lovaina: Presses Universitaires de Louvain, 2007.

LE GOFF, Jacques. *Saint François d'Assise*. París: Gallimard, 1999.

LECHNER-REYDELLET, Catherine. *Messiaen : l'empreinte d'un géant*. París: Séguier, 2008.

LEE, Chi Kuen. *The Charm of Impossibilities: Musical Language, Theology and Narrative Discourse in Olivier Messiaen's 'Et Exspecto Resurrectionem Mortuorum'*. Tesi doctoral. Universitat de l'Estat de Nova York a Buffalo, 2011.

LEE, Hyeweon. *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus. A study of sonority, color and symbol*. Tesi doctoral. Universitat de Cincinnati, 1992.

LEFEBVRE, Gaspar. *Missel vespéral romain (quotidien)*. Lophem lez Bruges: Apostolat liturgique-Abbaye de Saint André, 1923.

LEFEBVRE, Gaspar; OSTY, Émile. *Prières et offices propres au diocèse de Lyon*. Lió: Librairie Catholique Emmanuel Vitte, 1957.

LENDVAI, Ernő. *Béla Bartók. An analysis of his music*. Londres: Kahn & Averill, 1971.

LÉVINAS, Michaël. *Le compositeur trouvère. Écrits et entretiens (1982-2002)*. París: L'Harmattan, 2002.

LEVY, Fabien. «Gérard Grisey, eine neue Grammatologie aus dem Phänomen des Klangs». Dins BEIRER, Ingrid (ed.). *20 Jahren Inventionen Berliner Festival Neuer Musik*. Berlin: Pfau Verlag, 2002.

LIEBE, Anne. *Zahl, Wort und Spiel im Klavierwerk von Olivier Messiaen*. Hildesheim: Olms, 2014.

LLULL NAYA, Trinidad. «Las formas gregorianizantes en el primer ciclo vocal de Olivier Messiaen: *Poèmes pour Mi*». *Quodlibet*, núm. 49, 2011, p. 49-72.

LÓPEZ CANO, Rubén. «Música y retórica. Encuentros y desencuentros de la música y el lenguaje». *Eufonía. Didáctica de la música*, núm. 43, 2008, p. 87-99.

LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama, 2012.

LORIOD, Jeanne. *Technique de l'onde électronique type martenot*. París: Leduc, 1987.

LOSSEFF, Nicky; DOCTOR, Jenny (ed.). *Silence, Music, Silent Music*. Farnham: Ashgate, 2007.

LUNDY, Miranda [et al.]. *Quadrivium: The Four Classical Liberal Arts of Number, Geometry, Music, & Cosmology*. Lombard: Walker, 2010.

MÂCHE, François-Bernard. *Un demi-siècle de musique et toujours contemporaine*. París: L'Harmattan, 2000.

MACONIE, Robin. *Other Planets: The Music of Karlheinz Stockhausen*. Lanham: Scarecrow Press, 2005.



MANSELLI, Raoul. *Nos qui cum eo fuimus. Contributo alla questione francescana*. Roma: Istituto Storico dei Cappuccini, 1980.

MANSELLI, Raoul. *Spirituali e beghini in Provenza*. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1959.

MARCHAL-VINCENT, Béatrice. «Cécile Sauvage et Jean de Gourmont : 'Que l'on dise : Jean et Cécile se sont aimés...'». *Le frison esthétique*, núm. 8, 2010, p. 30-33.

MARCHAL-VINCENT, Béatrice. *Les Chants du Silence. Olivier Messiaen, fils de Cécile Sauvage ou la musique face à l'impossible parole*. Sampzon: Delatour, 2008.

MARCHAL-VINCENT, Béatrice. *L'Œuvre poétique de Cécile Sauvage (1883-1927)*. Tesi doctoral. Universitat de París IV, 1995. 2v.

MARI, Pierrette. *Messiaen*. París: Seghers, 1965.

MARITAIN, Jacques. *La philosophie bergsonienne*. París: Rivière, 1914.

MARMION, Dom Columba. *Le Christ dans ses Mystères*. París: Desclée de Brouwer, 1922.

MARTI, Jean-Christophe. «J'ai subi et suivi une inspiration'. Rencontre avec Olivier Messiaen». *L'Avant Scène de l'Opéra*, núm. 223, 2004, p. 50-59.

MARTORELL MIRALLES, Antoni. «Francesc d'Assís, joglar de l'alegria. Un nou cant a l'existència». Dins MARTORELL MIRALLES, Antoni. *Des del meu balcó. Bastint la nostra identitat. Estudis, assaigs, parlaments i escrits conjunturals*. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2008.

MARX, Adolf Bernhard. *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Berlin: Breitkopf & Härtel, 1837-1847.

MASSIN, Brigitte. *Olivier Messiaen : une poétique du merveilleux*. Ais de Provença: Alinéa, 1989.

MASSIP, Catherine (ed.). *Portrait(s) d'Olivier Messiaen*. París: Bibliothèque National de France, 1996.

MCCLARY, Susan. «Towards a History of Harmonic Tonality». Dins DEJANS, Peter (ed.). *Towards Tonality: Aspects of Baroque Music Theory*. Lovaina: Leuven University Press, 2007, p. 91-118.

MCMULLEN, John William. *The miracle of Stalag VIIIA*. Evansville: Birdbrain Publ., 2010.

MEELBERG, Vincent. *New Sounds, New Stories: Narrativity in Contemporary Music*. Amsterdam: Leiden University Press, 2006.

MESSIAEN, Olivier. *Catalogue d'oiseaux*. Paris: Leduc, 1964. 4 v.

MESSIAEN, Olivier. *Conférence de Bruxelles*. Paris: Leduc, 1960.

MESSIAEN, Olivier. *Conférence de Notre-Dame*. Paris: Leduc, 1978.

MESSIAEN, Olivier. *Conférence de Kyoto*. Paris: Leduc, 1988.

MESSIAEN, Olivier. *Couleurs de la Cité Céleste*. Paris: Leduc, 1966.

MESSIAEN, Olivier. *Des canyons aux étoiles...* Paris: Leduc, 1978.

MESSIAEN, Olivier. *Éclairs sur l'au-delà...* Paris: Leduc, 1998. 2 v.

MESSIAEN, Olivier. «Entretien avec Frantz Walter». Dins COHEN-LÉVINAS, Danielle (ed.). *25 ans de création musicale contemporaine. L'Itinéraire en temps réel*. Paris: L'Harmattan, 1998, p. 128.

MESSIAEN, Olivier. *Et exspecto resurrectionem mortuorum*. Paris: Leduc, 1966.

MESSIAEN, Olivier. *Harawi: chant d'amour et de mort. Pour chant et piano*. Paris: Leduc, 1948.

MESSIAEN, Olivier. *La fauvette des jardins*. Paris: Leduc, 1972.

MESSIAEN, Olivier. *La Nativité du Seigneur : Neuf méditations pour orgue*. Paris: Leduc, 1936.

- MESSIAEN, Olivier. *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*. Paris: Leduc, 1972. 2 v.
- MESSIAEN, Olivier. *Le tombeau resplendissant*. Paris: Durand, 1997.
- MESSIAEN, Olivier. *Les 22 concertos pour piano de Mozart*. Paris: Archimbaud, 1987.
- MESSIAEN, Olivier. *Les corps glorieux. Sept Visions brèves de la Vie des Ressuscités pour Orgue*. Paris: Leduc, 1942.
- MESSIAEN, Olivier. *Livre d'orgue. Sept pièces pour orgue*. Paris: Leduc, 1953.
- MESSIAEN, Olivier. *Livre du Saint Sacrement*. Paris: Leduc, 1989.
- MESSIAEN, Olivier. *Méditations sur le Mystère de la Saint Trinité*. Paris: Leduc, 1973.
- MESSIAEN, Olivier. *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Paris: P. Belford, 1986.
- MESSIAEN, Olivier. *Préludes*. Paris: Durand, 1930.
- MESSIAEN, Olivier. *Quatuor pour la fin du temps*. Paris: Durand, 1942.
- MESSIAEN, Olivier. *Saint François d'Assise. Opéra en 3 Actes et 8 Tableaux*. Partitura d'orchestra. Paris: Leduc, 1983-1990. 8 v.
- MESSIAEN, Olivier. *Sept Haikai*. Paris: Leduc, 1966.
- MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. 2 Vols. Paris: Leduc, 1944.
- MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie (1949-1992)*. Paris: Leduc, 1994-2002. 7 v.
- MESSIAEN, Olivier. *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine*. Paris: Durand, 1952.
- MESSIAEN, Olivier. *Trois Mélodies*. Paris: Durand, 1929.
- MESSIAEN, Olivier. *Turangalîla-Symphonie*. Paris: Durand, 1953, 1990 (rev.).

- MESSIAEN, Olivier. *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. París: Durand, 1947.
- MESSIAEN, Olivier. *Visions de l'Amen. Pour deux pianos* París: Durand, 1943.
- MESSIAEN, Pierre. *Images*. París: Desclée de Brouwer, 1944.
- MESSIAEN, Pierre [et al.] (ed.). *La littérature catholique à l'étranger*. París: Alsatia, 1948.
- MESSIAEN, Pierre. *Les romantiques anglais*. París: Desclée de Brouwer, 1955.
- MESSIAEN, Pierre. *Sentiment chrétien et poésie française: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud*. París: La renaissance du livre, 1947.
- MESSIAEN, Pierre (ed.). *Théâtre anglais, moyen âge et XVIe siècle*. París: Desclée de Brouwer, 1948.
- METZGER, Heinz-Klaus; RIEHN, Rainer. *Musik-Konzepte 28: Olivier Messiaen*. Munic: Edition text + kritik, 1982.
- MEYER, Heinz. *Die Zahlenallegorese im Mittelalter: Methode und Gebrauch*. Munic: Wilhelm Fink, 1975.
- MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- MICCOLI, Giovanni. «Considerazioni sulle stimmate». *Franciscana*, núm. I, 1999, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, p. 101-122.
- MICHAELY, Aloyse. *Die Musik Olivier Messiaens: Untersuchungen zum Gesamtschaffen*. Hamburg: Wagner Verlag, 1987.
- MICHAELY, Aloyse. *Messiaens 'Saint François d'Assise'. Die musikalisch-theologische Summe eines Lebenswerkes*. Frankfurt: Stroemfeld, 2006.
- MICHEL, Alain. «La Transfiguration et la beauté : d'Olivier Messiaen à Urs von Balthasar». *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, núm. IV-1, 1974, p. 493-499.

- MICOLI, Giovanni. *Le Testament de saint François*. París: Brepols, 1996.
- MIEREANU, Costin; HASCHER, Xavier. *Les Universaux en musique : Actes du 4ème Congrès international sur la signification musicale*. París: Publications de la Sorbonne, 1998.
- MILLET, Olivier; ROBERT, Philippe de. *Cultura biblica*. Madrid: Editorial Complutense, 2003. Traducció castellana de l'original francès a càrrec de José Miguel Parra Ortiz.
- MINGUET, Vicent. «Mythologie in Musicis: la alegoría sonora en el Anubis-Nout de Gérard Grisey». *Espacio Sonoro*, núm. 24, 2011. Disponible en línia: <<http://roderic.uv.es/handle/10550/38938>> [23.03.2013].
- MINGUET, Vicent. «Memoria y erosión. La herencia de la revolución espectral y su vigencia actual en la composición». Dins MARÍN LÓPEZ, Javier [*et al.*] (ed.). *Musicología global, musicología local*. Madrid: SEdeM, 2013, p. 279-290.
- MOCQUEREAU, André. *Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne. Théorie et pratique*. París: Desclée & Cie., 1908 i 1929. 2 v.
- MORGENSTERN, Soma. *Alban Berg und seine Idole: Erinnerungen und Briefe*. Lüneburg: Klampen, 1995.
- MORRIS, David. «A Semiotic Investigation of MESSIAEN's 'Abîme des oiseaux'». *Music Analysis*, núm. 8-1, 1989, p. 125-158.
- MÜNNICH, Richard. *Johann Kuhnau. Sein Leben und seine Werke*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1902.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Les fondements d'une sémiologie de la musique*. París: UGE, 1975.
- NICHOLSON, Alfred. *Cimabue. A critical study*. Princeton: Princeton University Press, 1932.
- NONO, Luigi. *Écrits*. París: Christian Bourgois, 1993.

NONKEN, Marilyn. «Messiaen: the new thinking». Dins NONKEN, Marilyn. *The Spectral Piano*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

NUSSAC, Sylvie de. «Messiaen: les oiseaux et la foi». *L'Express*, 25 de novembre del 1983.

NUSSBAUM, Charles. *The Musical Representation: Meaning, Ontology, Emotion*. Cambridge: MIT Press, 2007.

PAREYSON, Luigi. *Estetica: teoria della formatività*. Bologna: Zanichelli, 1960, 2a Ed.

PASLER, Jann. «'St Francis at the Opera'». *The Musical Times*, núm. 1693, 1984, p. 149-151.

PECK, Russell A. «Number as Cosmic Language». Dins ECKHARDT, Caroline (ed.). *Essays in the Numerical Criticism of Medieval Literature*. Londres: Associated University Press, 1980, p. 15-64.

*Petites fleurs de Saint François d'Assise*. París: Éditions de l'art catholique, 1919. Traducció d'André Pératé. Il·lustracions de Maurice Denis.

PHILIPS, John. *The Modal Language of Olivier Messiaen: Practices of 'Technique de mon langage musical' as reflected in 'Catalogue d'oiseaux'*. Tesi doctoral. Peabody Conservatory, 1977.

PICKSTOCK, Catherine. «God and Meaning in Music: Messiaen, Deleuze, and the Musico-Theological Critique of Modernism and Postmodernism». *Sacred Music*, núm. 134-4, 2007, p. 40-62.

PIETTE, Isabelle. *Littérature et musique: contribution à une orientation théorique (1970-1985)*. Namur: Presses Universitaires de Namur, 1987.

PIQUÉ I COLLADO, Jordi-Agustí. «Déu des de la música. La música com a (meta)llenguatge de la transcendència». *Revista Catalana de Teologia*, núm. 33-1, 2008, p. 79-86.

PIQUÉ I COLLADO, Jordi-Agustí. *Teologia i Música: Propostes per a un diàleg*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006.

PIQUÉ COLLADO, Jorge. *Teología y música: una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del Misterio (Agustín, Balthasar, Sequeri; Victoria, Schönberg, Messiaen)*. Roma: Gregorian University Press, 2005.

POIREL, Dominique. «L'écriture de Thomas de Celano : une rhétorique de la rupture». *Franciscan Studies*, núm. 70-1, 2012, p. 73-99.

POPLE, Anthony. *Berg: Violin Concerto*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

POPLE, Anthony. *Messiaen: Quatuor pour la fin du temps*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

POPLE, Anthony. *Theory, Analysis and Meaning in music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

POU Y MARTÍ, José María. *Visionarios, beguinos y fraticelos catalanes (siglos XIII-XV)*. Alacant: Diputació Provincial d'Alacant, 1996.

PRATESI, Riccardo; BUGHETTI, Benvenuto (ed.). *I fioretti di san Francesco, le considerazione sulle stimmate*. Florència: Libreria Editrice Fiorentina, 1960.

PRIETO, Eric. *Listening In. Music, Mind and the Modernist Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.

PRINCE, Gerald. «Narratology». Dins SELDEN, Raman (ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. 8: From Formalism to Poststructuralism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 110-130.

PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. París: Gallimard, 1970.

PUSPITA, Amelia. *The Influence of Balinese Gamelan on the Music of Olivier Messiaen*. Tesi Doctoral. Universitat de Cincinatti, 2008.

PUYOL, Pierre Édouard. *L'auteur du livre De Imitatione Christi. Vol. 2: Bibliographie de la contestation*. París: V. Retaux, 1899-1900.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'harmonie, précédé de 'L'harmonie et les méprises de la tradition'*. Bourg-la-Reine: Zurfluh, 2009. Edició facsímil.

RATNER, Leonard. *Classic Music*. Nova York: Schirmer, 1980.

REISS, Edmund. «Number Symbolism and Medieval Literature». *Medievalia et Humanistica*, núm. 1, 1971.

REVERDY, Pierre. *Le livre de mon bord. Notes (1930-1936)*. París: Mercure de France, 1989.

REVERDY, Pierre. *Œuvres complètes. Tome III: Nord-Sud, Self defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*. París: Flammarion, 1975.

REVERDY, Michèle. *L'Œuvre pour orchestre d'Olivier Messiaen*. París: Leduc, 1988.

REVERDY, Michèle. *L'Œuvre pour piano d'Olivier Messiaen*. París: Leduc, 1978.

RICŒUR, Paul. «Pour une théorie du discours narratif». Dins TIFFENEAU, Dorian. *La narrativité*. París: CNRS, 1980.

RISCHIN, Rebecca. *For the End of Time: The Story of the Messiaen Quartet*. Nova York: Cornell University Press, 2003.

ROBBINS LANDON, Howard Chandler. *Mozart and the Masons: A New Light on the Lodge 'Crowned Hope'*. Nova York: Thames & Hudson, 1983.

RÖSSLER, Almut. *Contributions to the Spiritual World of Olivier Messiaen*. Blumenstrass: Gilles & Francke Verlag, 1986.

ROGOSIN, David. *Aspects of Structure in Olivier Messiaen's Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Tesi doctoral. Universitat de la Columbia britànica, 1996.

ROSEN, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Nova York: The Viking Press, 1971.

ROSS, Mark. *The Perception of Multitonal Levels in Olivier Messiaen's Quatuor pour la fin du temps*. Tesi doctoral. Universitat de Cincinnati, 1977.



- ROSSETTI, Gabriele. *La Beatrice di Dante*. Roma: Atanor, 1982.
- SABATIER, Paul (ed.). *Actus beati Francisci et sociorum eius*. Paris: Fischbacher, 1902.
- SABATIER, Paul (ed.). *Speculum perfectionis seu S. Francisci Assisiensis legenda antiquissima auctore fratre Leone*. Paris: Fischbacher, 1898.
- SABATIER, Paul. *Vie de saint François d'Assise*. Paris: Fischbacher, 1894.
- SAMUEL, Claude. *Permanences d'Olivier Messiaen. Dialogues et commentaires*. Paris: Actes Sud, 1999.
- SAUVAGE, Cécile. *Écrits d'amour*. Paris: Le Cerf, 2009.
- SAUVAGE, Cécile. *Œuvres complètes*. Paris: Table ronde, 2002.
- SAVART, Claude; ALETTI, Jean-Noël (ed.). *Le monde contemporain et la Bible*. Paris: Beauchesne, 1985.
- SCHERING, Arnold. *Beethoven in neuer Deutung*. Leipzig: C. F. Khant, 1934.
- SCHERING, Arnold. «Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik». *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 1914, p. 168-175.
- SCHLEE, Thomas Daniel; BUDDE, Elmar; WASSERMANN, Christine (ed.). *La Cité céleste: Olivier Messiaen zum Gedächtnis*. Berlin: Weidler, 2006.
- SCHLOESSER, Stephen. *The Early Life and Music of Olivier Messiaen*. Cambridge: W. B. Eerdmans Publ., 2014.
- SCHLOEZER, Boris de. *Introduction à Jean-Sébastien Bach*. Paris: Gallimard, 1947.
- SCHMUCKI, Octavian. *The Stigmata of St. Francis of Assisi. A Critical Investigation in the Lights of the Thirteenth-Century Sources*. Nova York: The Franciscan Institute, 1991.
- SCHÖNBERG, Arnold. *Harmonielehre*. Viena: Universal, 1922, 3a Ed.

SCHRADER, Thomas. *Was kein Ohr gehört hat. Eine Untersuchung der Musik Messiaens aus musikwissenschaftlicher und theologischer Sicht*. Rossdorf: TZ -Verlag, 2011.

SCHULZE, Hans-Joachim (ed.). *Bach-Dokumente*. Vol III/803. Kassel: Bärenreiter, 1972.

SEDDA, Filippo. «The 'Legenda Ad Usum Chori' by Thomas of Celano». *Journal of Franciscan Culture*, núm. 101, 2012, p. 3-14.

SEDDA, Filippo; RAVA, Eleonora. «Sulle tracce dell'autore della Legenda ad usum chori. Analisi lessicografica e ipotesi di attribuzione». *Archivum Latinitatis Medii Aevi*, núm. 69, 2011, p. 107-175.

SHEINBERG, Esti (ed.). *Music Semiotics: A Network of Significations*. Farnham: Ashgate, 2012.

SHENTON, Andrew (ed.). *Messiaen the Theologian*. Farnham: Ashgate, 2010.

SHENTON, Andrew. *Messiaen's System of Signs*. Farnham: Ashgate, 2008.

SHERLAW-JOHNSON, Robert. *Messiaen*. Berkeley: University of California Press, 1975.

SHERLAW-JOHNSON, Robert. «Birdsong». Dins HILL, Peter. *The Messiaen Companion*. Londres: Faber and Faber, 1994, p. 249-265.

SHOLL, Robert (ed.). *Messiaen Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

SHOLL, Robert. *Olivier Messiaen and the culture of Modernity*. Tesi doctoral. Universitat de Londres, 2003.

SIMEONE, Nigel. *Olivier Messiaen: a bibliographical catalogue of Messiaen's works : first editions and first performances : with illustrations of the title pages, programmes and documents*. Tutzing: Hans Schneider, 1998.

SINDONA, Enio. *Cimabue e il momento figurativo pregiottesco*. Milà: Rizzoli, 1975.

SMEND, Friedrich. *Joh. Seb. Bach. Kirchen-Kantaten*. Vol. III. Berlin: Christlicher Zeitschriftenverlag, 1947.

SOCIAS, James (ed.). *Handbook of prayers*. Princeton: Scepter Publishers, 1995.

SOLLERS, Philippe. «Joseph de Maistre, 1797». *Le Nouvel Observateur*, 21 de juny de 2007.

STADLEN, Peter. «Berg's cryptography». Dins KLEIN, Rodolf (ed.). *Alban Berg Studien II*. Viena: Universal, 1981, p. 171-180.

STEPHENS, Michael. *Two ways of looking at Messiaen's Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Tesi doctoral. Universitat de Pittsburgh, 2007.

STRAVINSKY, Igor. *Poetics of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1970.

SZABOLCSI, Bence. *Musica mundana*. Budapest: Hungaraton, 1975.

TARASTI, Eero. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. La Haia: Walter de Gruyter, 1979.

TARASTI, Eero. *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2002.

TARASTI, Eero. *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us*. Berlin: Walter de Gruyter, 2012.

TARASTI, Eero. «Jean Sibelius as an icon of the Finns and others: an essay in post-colonial analysis». Dins TARASTI, Eero (ed.). *Snow, Forest, Silence: The Finnish Tradition of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 2014, p. 221-246.

TATLOW, Ruth. *Bach and the Riddle of the Number Alphabet*. Cambridge: Cambridge, 1991.

THODE, Henry. *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*. Berlin: Vollmer, 1885.

TINCTORIS, Johannes. «Liber de natura et proprietate tonorum». *Scriptorum de musica medii aevi nova series a Gerbertina altera*. Hildesheim: Olms, 1963. 4 v.

TOLLE, Julian Christoph. *Olivier Messiaen: Éclairs sur l'au-delà...: Die christlich-eschatologische Dimension des Opus Ultimum*. Frankfurt del Main: Peter Lang Verlag, 1999.

UJFALUSSY, Jozsef. «Intonation, Charakterbildung und Typengestaltung in Mozarts Werken». *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, núm. 1-2, 1961, p. 93-145.

UNGER, Hans-Heinrich. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*. Würzburg: Triltsch, 1941.

VAN MAAS, Sander. «Dorsal Monuments: Messiaen, Sellars, and Saint Francis». *The Opera Quarterly*, núm. 27-4, 2011, p. 420-442.

VAN MAAS, Sander. *The Reinvention of Religious Music: Messiaen's Breakthrough Toward the Beyond*. Nova York: Fordham University Press, 2009.

VEGA CERNUDA, Daniel Santos. *Johann Sebastian Bach. Repertorio Completo de la Música Vocal*. Madrid: Cátedra, 2004.

VINCIE, Catherine. *Celebrating Divine Mystery. A Primer in Liturgical Theology*. Minnesota: Liturgical Press, 2009.

VON BALTHASAR, Hans Urs. *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*. Friburg de Brisgòvia: Johannes Verlag, 1961-1969. 8 v.

VON BALTHASAR, Hans Urs. *La Gloire et la croix*. París: Cerf/Desclée de Brouwer, 1993.

VON BALTHASAR, Hans Urs. *La verdad es sinfónica*. Madrid: Encuentro, 1979.

VORAGINE, Jacobi a. *Legenda aurea*. Breslau: G. Koebner, 1890, 3a Ed.

WAGNER, Richard. *Mein Leben*. Munic: Bruckmann, 1911.

WAGNER, Richard. *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911. 16 v.

WALTER, Michael. «Über den musikalischen Begriff 'proportio'». Dins HENTSCHEL, Frank (ed.). *Fragen zur Wechselwirkung von 'musica' und 'philosophia' im Mittelalter*. Leiden: Brill, 1998, p. 69-98.

WEBERN, Anton (ed.): «Heinrich Isaac: Choralis Constantinus II. Graduale in mehrstimmiger Bearbeitung (a cappella)». *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, núm. 32, 1909.

WEISSTEIN, Ulrich. «The Libretto as Literature (1961)». Dins BERNHART, Walter (ed.). *Word and Music Studies: Selected Essays on Opera by Ulrich Weisstein*. Amsterdam: Rodopi, 2006, p. 3-16.

WHITE, Eric Walter. *Stravinsky: The Composer and his works*. Berkeley: University of California Press, 1966.



# Llista d'exemples musicals

Els exemples musicals del *Saint François d'Assise* reproduïts en aquest treball es corresponen amb la reducció que hem fet de la partitura original d'orquestra. El *copyright* d'aquests exemples pertany a l'editor Alphonse Leduc et Cie Éditions Musicales (175 Rue Saint-Honoré, París), que va publicar la partitura d'orquestra completa (© 1983-1991) i la reducció vocal manuscrita del compositor (©1983). Agraïm a l'editor una vegada més la seva amable autorització per reproduir els diversos exemples musicals de l'obra.

Exemple 1.1: Mode 1 en les seves dues transposicions: Modes 1 <sup>1</sup> i 1 <sup>2</sup>	31
Exemple 1.2a: Mode 2 <sup>1</sup> i els acords respectius	33
Exemple 1.2b: Mode 2 <sup>2</sup> i els acords respectius	34
Exemple 1.2c: Mode 2 <sup>3</sup> i els acords respectius	34
Exemple 1.3a: Mode 3 <sup>1</sup> i els acords respectius	35
Exemple 1.3b: Mode 3 <sup>2</sup> i els acords respectius	36
Exemple 1.3c: Mode 3 <sup>3</sup> i els acords respectius	36
Exemple 1.3d: Mode 3 <sup>4</sup> i els acords respectius	37
Exemple 1.4: Mode 4 <sup>1</sup>	38
Exemple 1.5: Mode 5 <sup>1</sup>	38
Exemple 1.6: Mode 6 <sup>1</sup>	38
Exemple 1.7: Mode 7 <sup>1</sup>	38
Exemple 3.1: Tessitura de Francesc (baríton)	252
Exemple 3.2: Tessitura de fra Lleó (baríton)	252
Exemple 3.3.: Tessitura de l'àngel (soprano)	252
Exemple 3.4: Tessitura de fra Masseu (tenor)	253
Exemple 3.5: Tessitura de fra Elies (tenor)	253
Exemple 3.6: Tessitura del leprós (tenor)	253
Exemple 3.7: Tessitura de fra Bernat (baix)	253
Exemple 3.8: Tessitura de fra Rufí (baix) i fra Silvestre (baix)	254
Exemple 3.9: Resolució del tritó que es forma en l'acord de setena de dominant	270

Exemple 3.10: Sèrie harmònica a partir d'un do greu	271
Exemple 3.11: Tema de sant Francesc (Escena 1)	273
Exemple 3.12: Període afegit al tema de sant Francesc (Escena 3)	274
Exemple 3.13: Acord de Francesc (Escena 3)	275
Exemple 3.14: Acord de la santedat	275
Exemple 3.15: Transposició i acceleració rítmica del tema de sant Francesc (Escena 6)	276
Exemple 3.16: Tema de sant Francesc cantat pel sant en amplificació rítmica	277
Exemple 3.17: Tema de la decisió (Escena 2)	279
Exemple 3.18: Tema de la solemnitat (Escena 2)	281
Exemple 3.19: Tema de l'alegria (Escena 3)	282
Exemple 3.20: Tema vocal de la perfecta alegria (Escena 1)	284
Exemple 3.21: Tema instrumental de la perfecta alegria. (Escena 5)	285
Exemple 3.22: Tema de la resurrecció (Escena 3)	285
Exemple 3.23: Tema de la natura (Escena 2)	287
Exemple 3.24: Motiu del sermó (Escena 6)	287
Exemple 3.25: Tema del nom d'ocell (Escena 6)	288
Exemple 3.26: Motiu de l'alosa en les percussions de làmines (Escena 1)	290
Exemple 3.27: Motiu de l'alosa. Vent-fusta (Escena 1)	291
Exemple 3.28: Motiu de la tórtora (Escena 6)	291
Exemple 3.29: Motiu del xoriguer comú (Escena 5)	293
Exemple 3.30: Motiu del gamarús (Escena 1)	293
Exemple 3.31: Motiu del tallarol de casquet (Escena 6)	294
Exemple 3.32: Motiu del tallarol de l'illa dels Pins (Escena 3)	295
Exemple 3.33: Motiu del filemó de la Nova Caledònia (Escena 4)	296
Exemple 3.34: Motiu del colom de la Nova Caledònia (Escena 4)	296
Exemple 3.35: Motiu de la boscarla (Escena 4)	297
Exemple 3.36: Tema de la gràcia (Escena 7)	299
Exemple 3.37: Tema del leprós (Escena 3)	300
Exemple 3.38: Primer tema de l'àngel (Escena 3)	302
Exemple 3.39: Segon tema de l'àngel (Escena 4)	302
Exemple 3.40: Tema de la veritat (Escena 5)	303



Exemple 3.41. Motiu del clam	304
Exemple 3.42: Tema de fra Lleó (Escena 1)	306
Exemple 3.43: Tema de fra Masseu (Escena 4)	308
Exemple 3.44: Tema de fra Elies (Escena 4)	309
Exemple 3.45: Tema de fra Bernat (Escena 4)	310

## Llista de figures

Figura 2.1:	La prèdica als ocells pintada per Giotto. <i>Vita di san Francesco</i> . Basílica superior de sant Francesc (Assís)	222
Figura 2.2:	El sant Francesc de Cimabue. <i>La maestà d'Assisi</i> . Basílica inferior de sant Francesc (Assís)	224
Figura 2.3:	L'Anunciació de Fra Angelico. Museu de l'Angelico (Florència)	227
Figura 2.4:	Gravat de Maurice Denise	229
Figura 2.5:	Matthias Grünewald: La <i>Temptació de sant Antoni</i> , del <i>Retaule d'Isenheim</i> . Museu d'Unterlinden (Colmar)	232
Figura 2.6:	Leprós de <i>La temptació de sant Antoni</i>	234

# Llista de taules

Taula 2.1: Citacions de la primera escena	188
Taula 2.2: Citacions de la segona escena	191
Taula 2.3: Citacions de la tercera escena	196
Taula 2.4: Citacions de la quarta escena	199
Taula 2.5: Citacions de la cinquena escena	202
Taula 2.6: Citacions de la sisena escena	206
Taula 2.7: Citacions de la setena escena	209
Taula 2.8: Citacions de la vuitena escena	212
Taula 3.1: Pla temàtic de la primera escena	312
Taula 3.2: Pla temàtic de la segona escena	314
Taula 3.3: Pla temàtic de la tercera escena	316
Taula 3.4: Pla temàtic de la quarta escena	318
Taula 3.5: Pla temàtic de la cinquena escena	320
Taula 3.6: Pla temàtic de la sisena escena	322
Taula 3.7: Pla temàtic de la setena escena	324
Taula 3.8: Pla temàtic de la vuitena escena	326

