

SAN FRANCISCO DE ASÍS Y EL FRANCISCANISMO EN LA MÚSICA

El objetivo del presente artículo es estudiar y analizar la repercusión que tanto san Francisco de Asís como sus seguidores franciscanos han tenido en la Historia de la Música, haciendo hincapié especialmente en la inspiración que ha ejercido el santo a través de su vida y de sus escritos (especialmente el conocido *Cantico de las Creaturas*) en muchos compositores de los siglos XIX y XX. En este contexto se enmarca el comentario general de algunas partituras musicales basadas en san Francisco, especialmente las referidas a los compositores españoles actuales. Para ello dividimos los contenidos de este artículo en tres aspectos orientados a desvelar la triple perspectiva que hemos señalado anteriormente.

I. SAN FRANCISCO DE ASÍS Y LA MÚSICA

La figura humilde y desconcertante del santo medieval italiano san Francisco de Asís (Francesco Bernardone, 1182-1226) ha atraído siempre la atención y el interés de muchos artistas a lo largo de la historia y ha sido un constante motivo de reflexión social y cultural en Europa a lo largo de los siglos para todos aquellos que han visto en su vida y obra una trascendencia espiritual y mística de primer orden para la Iglesia católica y para el cristianismo en general. Las circunstancias de su vida —ingenuamente reflejadas en textos como *I Fioretti di San Francesco*¹ y magníficamente presenta-

¹ *I Fioretti di San Francesco (Las Florecillas de San Francisco)* es un escrito anónimo del siglo XIII redactado por los primeros compañeros de san Francisco en latín y luego traducido por un compilador a la lengua vulgar toscana de la época. No es un texto histórico, en sentido estricto, sino que relata de forma poética la vida de san Francisco y de sus compañeros frailes apoyándose en textos históricos (*San Francisco de Asís. Escritos, Biografías, Documentos de la época*, Ed. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1978; Isidoro RODRÍGUEZ HERRERA - Alfonso ORTEGA CARMO-

das en las biografías de Tomás de Celano y San Buenaventura ², al igual que sus escritos, especialmente el célebre *Cantico de las Criaturas*— han servido de inspiración a numerosos artistas plásticos, literatos y compositores. San Francisco (el «poverello» de Asís) fue poeta y trovador, y estuvo siempre motivado e impulsado por un gran amor a todas las criaturas de la creación para cantar las grandezas del Creador, animado por su gran sensibilidad poética hacia la naturaleza. En todos los seres veía un reflejo de Dios, con todos se sentía hermano y compañero de alabanzas al Señor. Su visión de un mundo hermanado en la solidaridad y respeto hacia todo lo creado cobra cada vez más actualidad en un entorno plagado de referencias y disputas ecológicas y situado en el centro de las reflexiones de la nueva ética medioambiental. Su radical compromiso con el Evangelio y con los pobres le convirtió en el más grande santo de la Edad Media y en el más cercano al pueblo, dejando una impronta indiscutible en la espiritualidad cristiana de Occidente.

Poco sabemos de san Francisco y su relación con la música, pero de la lectura de sus escritos podemos colegir que compuso algunas músicas, que cantaba y que le gustaba la música. De joven, y antes de su conversión, se le retrata como una persona alegre y animosa que cantaba con sus amigos en las fiestas de Asís:

«Cautivaba la admiración de todos y se esforzaba en ser el primero en pompas de vanagloria, en los juegos, en los caprichos, en palabras jocosas y vanas, en las canciones y en los vestidos suaves y cómodos» ³.

Más tarde, y después de su conversión, el celo y el entusiasmo por las alabanzas a Dios le impulsan a entonar e imitar músicas y

NA, *Los escritos de San Francisco de Asís*, Instituto Teológico de Murcia, Ed. Espigas, Murcia 1985; *Gli Scritti di Francsco e Chiara d'Assisi*, Ed. Messaggero, Padova 1979).

2 El franciscano Tomás de Celano fue uno de los primeros compañeros de san Francisco. Escribió dos *Vidas de San Francisco*, la primera en 1226 y la segunda en 1246. San Buenaventura (el gran teólogo franciscano) escribió dos *Leyendas sobre San Francisco*, la primera en 1262 y la segunda en 1263 (*San Francisco de Asís. Escritos, Biografías, Documentos de la época, o. c.*).

3 Tomás DE CELANO, *Vida primera*, Primera parte, cap. I, 2, en: *San Francisco de Asís. Escritos, Biografías, Documentos de la época, o. c.*, p. 142.

entonar cánticos con sus frailes. El famoso escrito anónimo *Speculum perfectionis* (Espejo de perfección) nos relata ingenuamente la espontaneidad musical de san Francisco:

«La dulce melodía espiritual que bullía en su interior, la expresaba frecuentemente en francés, y el soplo del susurro divino que furtivamente percibía en su oído, estallaba en júbilo manifestado en la misma lengua. A veces, cogía del suelo un palo; lo apoyaba en el brazo izquierdo y, tomando otro palo en su mano derecha, lo rasgueaba, a modo de arco cual si de viola u otro instrumento se tratara, mientras acompañando con gestos acompasados, cantaba en francés al Señor Jesucristo» ⁴.

Lo de cantar en francés le venía a Francisco de su madre Pica, que era francesa, de la que procede también el nombre de Francisco, que le dio su padre Pietro Bernardone al nacer.

Este sentido de alabanza espontánea le inspiraba continuamente cantos y le impulsaba a la música. Por eso se llamaba a sí mismo el juglar de Dios, y como nos cuenta su biógrafo Tomas de Celano:

«Se mantenía firme y alegre y en su corazón cantaba para sí y para Dios cantos de júbilo» ⁵.

Al final de su vida nos cuenta también Celano que *«murió cantando»*, aludiendo a la composición de su *Cántico de las Criaturas*.

La musicalidad de san Francisco provenía de su entusiasmo a lo divino y de su temperamento latino que le impulsaba a cantar y a encontrar en la música un medio apropiado para expresar sus sentimientos. Con sus frailes participó en los cantos litúrgicos de la Iglesia y del Oficio Divino de las Horas, cuyos cantos principales proceden de los múltiples himnos y salmos de la Biblia. El mismo Francisco compuso numerosas alabanzas y salmos para ser intercalados en los

⁴ *Espejo de Perfección*, cap. VII, 93, en: *San Francisco de Asís. Escritos, Biografías, Documentos de la época*, o. c., p. 767. El *Speculum perfectionis* es un escrito anónimo del siglo XIV, aunque algunos autores lo atribuyen a fray León, uno de los primeros amigos y seguidores de san Francisco.

⁵ Tomás de CELANO, *Vida primera*, Segunda parte, cap. II, 93, en: *San Francisco de Asís. Escritos, Biografías, Documentos de la época*, o. c., p. 198.

oficios de las horas, que luego serían recitados según la práctica de la salmodia de la época dentro del oficio divino. A este respecto Tomás de Celano nos cuenta cómo Francisco ofició en una ocasión de diácono en la festividad de la Navidad (san Francisco no quiso ser nunca sacerdote) cantando las melodías del oficio.

Podemos aventurar que los cantos religiosos que entonaba San Francisco, movido por su entusiasmo místico, se asemejaban a los famosos *laude spirituale*, los cantos religiosos en lengua vernácula que en la Edad Media entonaban las gentes del pueblo llano en villas y ciudades. Las *Floreccillas* nos relatan cómo Francisco iba «*cantando e laudando magnificamente Iddio*». Muchas de estas alabanzas se han conservado, pero ninguna con música. De cualquier forma el *Cántico de las Criaturas* sería uno de esos primeros *laude spirituali*, cuyo repertorio amplió de forma sustanciosa el franciscano Jacopone da Todi.

De la afición de san Francisco por la música nos da cuenta un hermoso relato que nos ha dejado el escrito la *Leyenda de Perusa*, redactado en latín por los primeros compañeros del santo en el siglo XIII:

«En cierta ocasión en que el bienaventurado Francisco estaba en Rieti y se había hospedado durante unos días en casa de Tebaldo 'el sarraceno' a causa de la enfermedad de sus ojos, dijo a uno de sus compañeros que en el mundo había aprendido a tocar la cítara: 'Hermano, los hijos de este mundo no comprenden las cosas de Dios. Antiguamente, los instrumentos músicos, como cítaras, salterios de diez cuerdas y otros, servían a los santos para alabanza a Dios y para consuelo de sus almas; pero los emplean los hombres para la vanidad y el pecado, en contra de la voluntad del Señor. Quisiera que te procuraras en secreto de algún buen hombre una cítara y con ella me cantases algún verso bello y honesto, y luego, acompañados de ella, dijésemos las palabras y alabanzas del Señor, pues mi cuerpo está afligido por esta gran enfermedad y dolores'»⁶.

6 *Leyenda de Perusa*, 66, en: *San Francisco de Asís. Escritos, Biografías, Documentos de la época*, o. c., p. 634. La *Leyenda de Perusa* fue inspirada por fray León, aunque se desconoce el recopilador último. La fecha aproximada de redacción es 1246.

Por los mismos años en que san Francisco, aquejado de la enfermedad que le llevará a la muerte, compone la letra y música del *Cántico de las Criaturas*, escribe también unas exhortaciones con música para santa Clara y sus hermanas, que estaban en San Damián:

*«Aquellos mismos días y en el mismo lugar, el bienaventurado Francisco, después de haber compuesto las alabanzas del Señor por sus criaturas, compuso también unas letrillas santas con música, para mayor consuelo de las damas pobres del monasterio de San Damián, particularmente porque sabía que estaban muy afectadas por su enfermedad»*⁷.

No se ha conservado la música de estas letrillas pero el texto es muy significativo. La redacción de estos laudi o exhortaciones cantadas están en latín, a diferencia del *Cántico a las Criaturas*, que está en dialecto umbro. Cierta estructura rimada alude a la posible musicalización del texto. Éste es el texto de las letrillas:

1. *Escuchad, pobrecillas, por el Señor llamadas, de diversas partes y provincias congregadas.*
2. *Vivid siempre en la verdad para morir en obediencia*
3. *No viváis la vida de fuera puesto que la del espíritu es mejor.*
4. *Os ruego con gran amor que administréis con discreción las limosnas que os dé el Señor.*
5. *Las que se hallan afligidas por enfermedad y las otras que os esforzáis por atenderlas, todas por igual soportadlo todo en paz.*
6. *Que sean altamente caras vuestras fatigas, ya que cada una será reina en el cielo coronada con la Virgen María*⁸.

⁷ *Legenda de Perusa*, 85, en: *San Francisco de Asís. Escritos, Biografías, Documentos de la época*, o. c., pp. 652-653.

⁸ «Exhortación cantada a Santa Clara y sus hermanas», en: *San Francisco de Asís. Escritos, Biografías, Documentos de la época*, o. c., p. 126.

Sin duda el texto poético más conocido de san Francisco es el *Cántico de las Criaturas*, el testimonio más importante que conocemos de la musicalidad del santo. Puesto que este poema sirve de base a muchas de las composiciones que vamos a analizar posteriormente, conviene señalar de antemano algunas de las características de este texto fundamental de la lírica italiana y joya de la literatura universal.

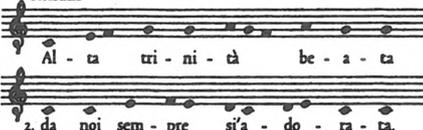
EL CÁNTICO DE LAS CRIATURAS

Esta obra es seguramente uno de los primeros documentos literarios y musicales en lengua vernácula que se conservan de la Edad Media en Italia, aunque precisamente nos falte la música. Su valor reside en la relación del poema con los famosos *laude spirituali* o *lauda spirituale* que eran los cánticos religiosos no litúrgicos que cantaba la gente sencilla, especialmente en las comunidades de laicos ligadas a los Órdenes mendicantes de franciscanos y dominicos, en villas y ciudades, tanto en latín —más raro— como sobre todo en los dialectos y romances regionales de la naciente lengua italiana. Los *laude* fue la respuesta del pueblo llano a una sencilla religiosidad fuera de la Iglesia, lugar éste en donde los monjes y clérigos más cultos expresaban con el canto gregoriano y la incipiente polifonía una alabanza litúrgica más elaborada. Los primeros *laude* del siglo XIII eran entonados de forma monódica, en estilo recitativo de salmodia, por grupos de «laudistas» («compagnie d'laudesi») y otras compañías de flagelantes que existían en todas las ciudades, y a veces eran acompañados de instrumentos musicales como cítaras, salterios o vihuelas. A partir del siglo XIV se adaptaron a la polifonía de la música culta y fueron saliendo del anonimato. Estos cantos fueron de especial importancia para el desarrollo de otras manifestaciones musicales de la época, como el drama medieval, con un florecimiento posterior en la polifonía renacentista. Este *Cántico* de san Francisco podría ser el primer monumento de este incipiente género musical, que comienza a florecer en la región de Umbría y Toscana con el franciscano Jacopone da Todi en el siglo XIII y se extiende con el tiempo a toda Italia, por lo que su trascendencia en la historia de la música es innegable. De finales del siglo XIII proceden los dos únicos manuscritos que contienen música monódica de estos *laude*, uno

es el famoso *laudario* que se encuentra en el manuscrito de Cortona (I-CT, MS 91) que contiene 46 *laude* con música escrita en la notación negra cuadrada del coral gregoriano sin indicación mensural.

Curiosamente una de las melodías que se encuentra en este *laudario* («Alta Trinità beata», fol. 70-72) se ha empleado como melodía popular para una versión española del *Cántico* de san Francisco y la emplea Joaquín Rodrigo en su obra *Cántico de San Francisco de Asís* (1981):

Refrain



Al - ta tri - ni - tà be - a - ta
 2. da noi sem - pre si'a - do - ra - ta.

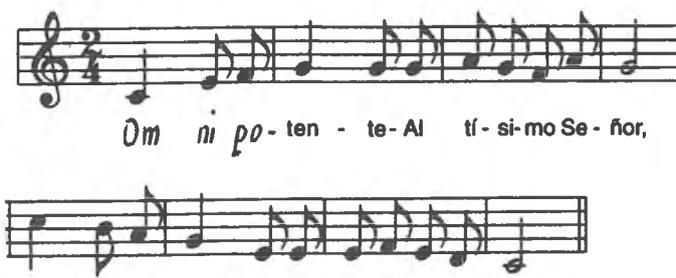
Strophe 1



3. Tri - ni - tà de glo - ri - o - sa,
 4. u - ni - tà ma - ra - vil - lio - sa,
 5. tu se' man - na sa - vo - ro - sa
 6. a tut - or de - si - de - ra - ta.

Laudario de Cortona:
 (I-CT, MS, fol. 70-72)
 (Transcripción isocrona
 que aparece en *MGG*, vol. 5
 Sachteil, Bärenreiter,
 Kassel 1996 col. 923):

Melodía religiosa popular:



Om ni po - ten - te - Al tí - si - mo Se - ñor,
 Tú e - res dig - no de to - da ben dí ción.

Joaquín Rodrigo: *Cántico de San Francisco de Asís* (1981).

Cifra 11, p. 17. Ed. Schott ED 8353:

45 923

Entre las pocas alusiones a este género que se han encontrado en España podemos citar la que aparece en el *Libro de Apolonio* (mediados del siglo XIII), en el que un personaje femenino canta una *laude* con acompañamiento de vihuela (ver nota 12).

FECHA Y CIRCUNSTANCIAS DE LA COMPOSICIÓN

Il Cántico delle Creature o *Il Cantico di Frate Sole* (como también se le conoce por el comienzo de los primeros versos que aluden al Sol y fueron los primeros que se redactaron) fue compuesto por san Francisco en los últimos años de su vida, probablemente en el eremitorio de San Damián, una pequeña iglesia cerca de Asís, que Francisco había reconstruido a raíz de su conversión y que luego había cedido para refugio de santa Clara y de sus monjas. Desconocemos la fecha exacta de su composición, pero parece ser que puede situarse entre 1224 (fecha de la célebre impresión de las llagas o estigmas que le asemejaban a Cristo) y el año de su muerte en 1226, concretamente el 3 de octubre por la tarde, que es cuando la Iglesia celebra su festividad. Esto se puede deducir de lo que nos cuenta su biógrafo Tomás de Celano al relatar cómo fueron los últimos días de su vida:

«Así que los pocos días que faltaban para su tránsito lo empleó en la alabanza, animando a sus amadísimos compañeros a alabar con él a Cristo... Invitaba también a todas las criaturas a alabar a Dios, y con unas estrofas que había compuesto anteriormente él las exhortaba a amar a Dios. Aún a la muerte misma, terrible y antipática para todos, exhortaba a la alabanza, y saliendo con gozo a su encuentro, la invitaba a hospedarse en su casa»⁹.

El *Espejo de Perfección*, que nos ha transmitido el texto íntegro del *Cántico*, nos cuenta que dos años antes de morir (sería entonces en 1224, ya que el santo muere en 1226) san Francisco se encontraba en una choza de cañas cerca de san Damian, casi ciego, aquejado de fiebres y atormentado por una plaga de ratones que no le dejaban en paz. En medio de estos sufrimientos tiene una visión que le reconforta y es cuando Francisco comienza a entonar las alabanzas del *Cántico*.

La composición del *Cántico* no se realizó de una sola vez. Primero compuso las primeras alabanzas referidas al hermano sol y las estrellas. Posteriormente, en julio de 1226, añadió la estrofa sobre la paz (versos 10-11) con motivo de la lucha que se originó entre el podestá Bernardi y el obispo de Asís Guido II. Más tarde, a comienzos de octubre de 1226, y cuando se siente morir, dicta la estrofa sobre la muerte (versos 12-13). Las circunstancias sobre la composición del *Cántico* aparecen en las biografías de san Buenaventura y de Celano, así como en otros escritos como *El Espejo de Perfección* y la *Leyenda de Perusa*.

Como el *Cántico* estaba destinado a las gentes sencillas del pueblo está escrito en el balbuciente romance italiano de Umbria y es, por tanto, uno de los primeros documentos del dialecto umbro y de la naciente literatur italiana. San Francisco no compuso de su puño y letra el *Cántico* (estaba enfermo y ciego en sus últimos años), sino que lo mandó escribir a sus hermanos frailes. Normalmente hablaba, conversaba y predicaba en su dialecto materno de la Umbria y dictaba sus escritos a los frailes más diestros en el manejo de la pluma, que luego los pasaban al latín.

9 Tomás DE CELANO, *Vida Segunda*, cap. CLXIII, 117, en: *San Francisco de Asís. Escritos, Biografías, Documentos de la época*, o. c., pp. 354-355.

CONTENIDO

Su contenido es muy sencillo: Se alaba a Dios por los elementos y los seres vivos de la creación, todos hermanos para san Francisco. Al final se alaba al hombre que perdona por amor y a la hermana muerte. Se concluye con una exhortación final a la alabanza:

Versículos 1-2: objeto y finalidad del cántico.

Versículos 3-9: convoca a todos los seres de la creación: sol, luna, estrellas, etc.

Esta parte es la primera que compuso. Por eso al *Cántico* se le llama también *Cántico del hermano Sol*.

Versículos 10-11: Alabanza por los que perdonan.

Parte añadida a raíz de la disputa entre el podestá y el obispo de Asís (julio de 1226).

Versículos 12-13: convoca al hombre a que acepte la enfermedad y la muerte.

Parte añadida cuando Francisco presiente su muerte (octubre de 1226).

Versículo 14: Alabanza final de todas las criaturas.

ESTRUCTURA LITERARIA

El Cántico consta de 14 versos repartidos en diversas estrofas con tres partes bien diferenciadas (alabanza por los seres de la creación, por el hombre y por la hermana muerte). A semejanza de tantos salmos bíblicos la mayoría de los versos están organizados en dos o más hemistiquios y comienzan siempre con la misma fórmula: *Laudato sí mi Signore...*, a la que se añaden las distintas alabanzas. Las estrofas comienzan todas con mayúsculas. A continuación del primer verso hay un espacio libre, seguramente para la melodía, que nunca llegó a escribirse.

ESTRUCTURA MUSICAL

No se ha conservado música alguna para el *Cántico*, pero todo hace sospechar, y así lo confirman los *Escritos sobre San Francisco*, que este bello texto tenía melodía para ser cantado o ser acompañado con música por algún instrumento. Según todos los indicios que se conservan san Francisco dictó la letra y la música del *Cántico*, aunque ésta última no se anotó luego. Las razones que se aducen para la estructura musical del *Cántico* son las siguientes:

1. La misma palabra *Cántico* alude a una composición musical.
2. Su configuración como *laude spirituali* nos hacen sospechar que fue cantado por los frailes y por las gentes sencillas de la época, como sigue siendo cantado actualmente con diversas melodías sencillas, como la que aparece más arriba.
3. El espacio libre que queda al final del primer verso para la melodía es un buen indicio de la musicalización del texto.
4. Las alusiones musicales al texto en sus *Escritos* confirman la musicalización del mismo. Ya hemos visto anteriormente, al citar el relato de la *Leyenda de Perusa*, cómo san Francisco se hace acompañar de una cítara para recitar las Alabanzas del *Cántico*. En la mayoría de los escritos se habla de que el texto se «canta» o de que se «entona», y de que es «compuesto». Así, en la *Leyenda de Perusa* cuando se habla de los últimos días del santo se dice:

«Entonces, el bienaventurado Francisco, aunque se encontraba consumido por las enfermedades, alabó al Señor con ardiente fervor de espíritu y gozo interior y exterior, y dijo: 'Pues si pronto voy a morir, llamad al hermano Angel y al hermano León para que me canten a la hermana muerte'.

Acudieron en seguida estos hermanos y, derramando abundantes lágrimas, entonaron el cántico del hermano sol y de las otras criaturas del Señor, que el Santo había compuesto durante su enfermedad para Gloria de Dios»¹⁰.

10 *Leyenda de Perusa*, 7, en: *San Francisco de Asís. Escritos, Biografías, Documentos de la época*, o. c., p. 602.

Con motivo de la reconciliación del obispo de Asís y del podestá, Francisco manda a dos de sus frailes:

«Id y, en presencia del Obispo, del podestá y de toda la concurrencia, cantad el Cántico del hermano Sol. Tengo confianza en que el Señor bumillará sus corazones y, restablecida la paz, volverán a su anterior amistad y afecto».

Cuando toda la gente se reúne en la plaza los dos frailes dicen:

«El bienaventurado Francisco ha compuesto en su enfermedad las alabanzas del Señor por las criaturas para gloria de Dios y edificación del prójimo. El os pide que las escuchéis con gran devoción». Y empezaron a cantarlas»¹¹.

La referencia más explícita a la música del *Cántico* procede del escrito *Espejo de Perfección*, en el que se relatan detalladamente las circunstancias de su muerte y la música del texto:

«Dos años antes de su muerte, estando en San Damián en una celdilla formada de esteras y padeciendo indeciblemente por la enfermedad de los ojos... sucedió... que una plaga de ratones invadió la celda...».

Después de relatar cómo el Señor se le aparece y le conforta después de una noche de terribles padecimientos, Francisco se levanta por la mañana y quiere alabar al Señor.

«... Por eso, para alabanza de Dios, para nuestro consuelo y para edificación del prójimo, quiero componer una nueva alabanza de las criaturas del Señor, de las cuales nos servimos todos los días, sin las cuales no podemos vivir... Y sentándose se puso a meditar un rato. Y luego dijo: 'Altísimo, omnipotente, buen Señor', etc.; aplicó una música a esta letra y enseñó a sus compañeros a recitarla y cantarla»¹².

11 *Leyenda de Perusa*, 84, en: *San Francisco de Asís. Escritos, Biografías, Documentos de la época*, o. c., p. 659.

12 *Espejo de Perfección*, 100, en: *San Francisco de Asís. Escritos, Biografías, Documentos de la época*, o. c., pp. 772-773. Ya hemos visto cómo la *Leyenda de*

TEXTO ORIGINAL DEL CÁNTICO Y VERSIÓN CASTELLANA

La versión que aquí reproducimos se basa en la edición de KE 128 (las siglas aluden a la edición crítica del gran filólogo alemán K. Esser que reproduce el códice 338 de la Biblioteca Comunal de Asís y que contiene igualmente otros *laude per ogni ora* (laudes para todas las horas). Hay pequeñas variantes, en la versión editada por V. Branca: *Il Cantico di frate Sole*, en AFH XLI (1948), pp.1-87¹³.

Edición KE 128

- | | |
|--|---|
| 1. <i>Altissimu omnipotente bon signore
tue so le laude, la gloria e l'honore
et omne benedictione.</i> | <i>Altísimo, omnipotente, buen Señor
tuyas son las alabanzas y el honor
y toda bendición...</i> |
| 2. <i>Ad te solo, altissimo, se konfano
et nullu homo ene dignu te mentovare</i> | <i>A ti solo, Altísimo, corresponden
y ningún hombre es digno
de hacer de ti mención.</i> |
| 3. <i>Laudato sie, mi signore, cun tucte le
tue creature,
spetialmente messor lo frate sole,
lo qual'è iorno, et allumini noi per loi.</i> | <i>Loado seas, mi Señor, con todas
tus criaturas
especialmente el señor hermano Sol,
el cual es día y por el cual nos
alumbras.</i> |
| 4. <i>Et ellu è bellu e radiante cun grande
splendore,
de te, altissimo, porta significatione</i> | <i>Y el es bello y radiante, con gran
esplendor:
de ti, Altísimo, lleva significación.</i> |

Perusa alude a que san Francisco se hace acompañar de una cítara para entonar los *laude* del Cántico (ver nota 6). En España no queda vestigio musical alguno de éstos o parecidos *laude*, pero se ha conservado un magnífico testimonio de *laude* acompañado de una vihuela, tal como figura en *el Libro de Apolonio*, de mediados del siglo XIII, cuando Luciana, hija del rey de Pentápolis, dedica una interpretación al huésped Apolonio, rey de Tiro:

*... tenpró bien la vibuella en hun son natural;
dexó cayer el manto, paróse en hun brial,
començó buna laude, omne non vió atal* (estr. 178).

(ver Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La música medieval en España*, Ed. Reichenberger, Kassel 2001, p. 197).

13 *Gli Scritti di Francsco e Chiara d'Assisi*, Ed. Messaggero, Padova 1979, p. 118.

5. *Laudato, mi signore, per sora luna e le stelle,
in celu l'ai formate clarite et pretiose e belle.* *Loado seas, mi Señor, por la hermana luna y las estrellas:
en el cielo las has formado luminosas y preciosas y bellas.*
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 ustantamento.* *Loado seas, mi Señor, por el hermano viento y por el aire y el nublado y el sereno, y todo tiempo,
por el cual a tus criaturas das sustento.*
7. *Laudato si, mi signore per sor aqua la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta.* *Loado seas, mi Señor, por la hermana agua, la cual es muy útil, y humilde, y preciosa y casta.*
8. *Laudato si, mi signore, per frate focu per lo quale enn'allumini la nocte, ed ello è bello et iocundo et robusto et forte.* *Loado seas, mi Señor, por el hermano fuego, por el cual alumbras la noche: y él es bello, y alegre, y robusto, y fuerte.*
9. *Laudato si, mi signore, per sora nostra matre terra la quala ne sustenta et governa. et produce diversi fructi con coloriti flori et herba.* *Loado seas, mi Señor, por nuestra hermana la madre tierra, la cual nos sustenta y gobierna, y produce diversos frutos con coloridas flores y hierbas.*
10. *Laudato si, mi signore, per quelli ke perdonano per lo tuo amore, et sostengo infirmitate et tribulatione.* *Loado seas, mi Señor, por aquellos que perdonan por tu amor, y soportan enfermedad y tribulación.*
11. *Beati quelli ke'l sosterrano in pace, ka da te, altissimo, sirano incoronati.* *Bienaventurados aquellos que las sufren en paz, pues por ti, Altísimo, coronados serán.*
12. *Laudato si, mi signore per sora nostra morte corporale, da la quale nullo homo vivente pò skappare.* *Loado seas, mi Señor, por nuestra hermana la muerte corporal, de la cual ningún hombre viviente puede escapar...*
13. *Guai a quelli, ke morrano ne le peccata mortali: beati quelli ke trovarà ne le tue sanctissime voluntati, ka la morte secunda nol farrà male.* *¡Ay de aquellos que mueran en pecado mortal ! Bienaventurados aquellos a quienes encontrará en tu santísima voluntad, porque la muerte no les hará mal.*

14. *Laudate et benedicite mi signore,
et reengratiare et serviateli
cun grande humilitate.* *Load y bendecid a mi Señor,
y dadle gracias y servidle
con gran bumildad* ¹⁴.

II. LOS FRANCISCANOS EN LA MÚSICA

Mientras que la contribución de los franciscanos en campos como la teología, la filosofía, el arte y la ciencia ha sido objeto de numerosos ensayos y escritos teóricos, la aportación de los mismos en el campo de la música apenas había sido estudiada en profundidad hasta hace muy poco. Esto cambió con la aparición, en 1955, de la magnífica aportación de Heinrich Hüschen sobre los franciscanos para la enciclopedia *MGG*, que con pequeñas modificaciones se ha mantenido en la nueva edición de Ludwig Finscher a cargo de Hans Schmidt ¹⁵. De estos artículos proceden las breves notas que aquí se exponen.

Los franciscanos se clasifican en tres ramas: La primera, Orden de los Franciscanos; la segunda, de mujeres, que comprende a las clarisas, y la Tercera Orden, de los seglares o laicos. Los seguidores de su vida y de su regla, en las tres ramificaciones de la Primera Orden de la familia franciscana (Orden de frailes menores conventuales: OFMConv.; Orden de frailes menores: OFM, y Orden de frailes menores capuchinos: OFMCap.) han representado una importante contribución a la historia de la música en los distintos campos de la liturgia, de la interpretación organística, de la composición religiosa y litúrgica y de la musicología, aportando a la historia de la música a lo largo de los siglos interesantes tratados y documentos. Pero también son innumerables los músicos que han vestido el hábito franciscano de la Tercera Orden de laicos penitentes o de segla-

14 Isidoro RODRÍGUEZ HERRERA - Alfonso ORTEGA CARMONA, *Los escritos de San Francisco de Asís*, Instituto Teológico de Murcia, Ed. Espigas, Murcia 1985, pp. 193-194; *San Francisco de Asís. Escritos, Biografías, Documentos de la época, o. c.*, pp. 49-50.

15 Heinrich HÜSCHEN, *Franziskaner*. *MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart)*, Ed. Bärenreiter, Kassel-Basel-London 1955. Edición de bolsillo 1989, vol. 4, columnas 823-841; Hans SCHMIDT, *Franziskaner*. Nueva edición del *MGG*, Ed. Bärenreiter, Kassel-Bassel-London 1995, vol 3, Sachteil, col. 820-843.

res, como lo hizo, por ejemplo, el insigne músico Franz Liszt y han destacado como músicos importantes.

En una breve síntesis podemos señalar las principales contribuciones de los franciscanos a la música.

LA MÚSICA EN LA LITURGIA FRANCISCANA

Los franciscanos asumieron, ya desde el siglo XIII, la normativa oficial de la Iglesia, que regulaba la práctica de la misa y del oficio en la curia papal. En los escritos y en las actas de los Capítulos Generales de la Orden se aconseja siempre seguir el orden de la curia romana «secundum ordinem Curiae romanae». Numerosos libros litúrgicos (*Antiphonale Romano-Seraphicum*, *Graduale Romano Seraphicum*, etc.) y otros libros de canto, breviarios y libros de plegaria han aparecido para especificar y concretar las fiestas y el oficio propio de los franciscanos.

Hay que destacar también la importancia que tuvieron desde el principio las escuelas de música y de formación que surgieron en las principales ciudades europeas (París, Bolonia, Oxford, Cambridge, etc.) para preparar a los cantores en las distintas disciplinas musicales, prestando un interés especial a la música litúrgica y al canto gregoriano.

MÚSICOS, TRADISTAS Y COMPOSITORES FRANCISCANOS

Aparte de su dedicación a la liturgia los franciscanos se han destacado por su interés por la teoría musical y por la composición de obras sacras.

Algunos textos y formas de la música medieval proceden de destacados escritores franciscanos, como Tomás de Celano, primer biógrafo de san Francisco y presunto autor de la famosa secuencia *Die irae*; Jacopone da Todi, presunto autor del famoso *Stabat Mater*, que ha servido de inspiración a tantos compositores. Estos y otros músicos prestaron un importante servicio a la Orden como ilustres músicos y poetas.

Puesto que es imposible señalar aquí a todos los frailes que en las distintas ramificaciones de la Orden han dedicado su vida a la música, indicamos los más sobresalientes de cada rama:

— Julian von Speyer o Julián Theutonicus (OFM) vivió a comienzos del siglo XIII y fue maestro cantor en la corte francesa. Ingresó en el convento de París, en donde se dedicó a redactar himnos y secuencias para las fiestas de los santos franciscanos y escribió una biografía de san Francisco. Uno de sus más famosos discípulos fue el arzobispo de Canterbury Johannes Peckham (1230-1292), que sobresalió como teólogo, filósofo y compositor de himnos.

— Anterus Maria Bonaventura de Brescia (OFMconv.), que vivió en la segunda mitad del siglo XV, escribió diversos Tratados de Música como el titulado *Regula musicae planae* de 1497, que aporta instrucciones para interpretar diferentes categorías de cantos.

— El célebre Gioseffo Zarlino (1517-1590) no fue franciscano ni capuchino, como se había supuesto en un principio, sino sacerdote secular educado por los franciscanos. Su obra como compositor de motetes y misas y sus tratados musicales son de sobra conocidos por todos los especialistas, especialmente su célebre tratado *Le istituzioni harmoniche* de 1558.

— El famoso profesor de Mozart en Bolonia, el P. Martini, era el franciscano Giovanni Battista Martini (OFMConv., 1706-1784), que dejó destacadas composiciones y tratados musicales.

MÚSICOS Y TRATADISTAS FRANCISCANOS ESPAÑOLES

En España destacaron, ya desde la Edad Media, eminentes tratadistas y musicólogos franciscanos como fray Gil de Zamora (Johannes Aegidius Zamorensis¹⁶), que fue maestro de la corte de Alfonso X el Sabio de Castilla y nos dejó su célebre tratado *Ars Música*, dedicado al General de su Orden en Roma.

Franciscano fue también el ilustre cardenal Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517), que tuvo un importante papel en la reforma de las Órdenes religiosas en España. Cisneros fue el fundador

16 De todos estos tratadistas españoles hay suficiente información en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio CASARES (ed.), Sociedad General de Autores y Editores, Madrid 1999, por lo que omitimos aquí información más detallada sobre su vida y obra.

de la Universidad de Alcalá de Henares y contribuyó decisivamente a la reforma y reorganización del canto mozárabe en España, con la implantación del culto mozárabe en la capilla de la catedral de Toledo y la impresión de nuevos libros litúrgicos para la difusión del mismo (*Missale Mixtum*, de 1500, y *Breviarium*, de 1502).

Hay un Juan Navarro de Cádiz (OFMObserv., entre 1550 y 1610) que se hizo franciscano observante y luego marchó de misionero a Méjico, en donde publicó en 1604 el primero y más importante libro de música del periodo colonial en Méjico con 105 folios (210 páginas): *Liber in quo quatuor passiones Christi Domini continentur... Octo Lamentationes: oratioque Hieremiae Preophete. Nunc primum magno studio, & ingenti labore in lucem editus*¹⁷.

De sobra conocido es nuestro músico sevillano Juan Bermudo (1510-1560, OFMObserv.), que a los quince años entró en la Orden franciscana de la Observancia, de la que nos dejó constancia en su ilustre tratado *Declaración de Instrumentos musicales (compuesto por el muy reverendo padre fray Juan Bermudo de la Orden de los menores)*. Bermudo llegó a acupar el cargo de definidor de la Orden (asistente del provincial) en la Provincia de Andalucía pocos años antes de morir; en la misma Provincia, por tanto, a la que pertenecía el gaditano Juan Navarro.

Parece ser que el contralto y maestro de capilla aragonés Francisco Navarro (1610- 1650?) fue también franciscano (OFM). Fue maestro de capilla en Segorbe y Valencia y escribió un tratado que lleva por título *Manuale ad usum chori juxta ritum OFM*, que se

17 Compositor distinto de Juan NAVARRO 'el Sevillano'. Por desgracia, el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, editado por Emilio CASARES en la SGAE, Madrid 1999, no recoge la figura de este músico (solamente Robert Stevenson, en su artículo de México para el citado diccionario, le menciona de pasada al hablar de la etapa colonial en el vol. 7, pp. 500). Su figura sí aparece, sin embargo, en la enciclopedia alemana *MGG* y el *NG* inglés, tanto en las antiguas ediciones como en las nuevas versiones de ambos diccionarios. El libro del franciscano fue atribuido en un principio al sevillano Juan Navarro, hasta que G. Chase estableció la correcta autoría en 1945 (G. CHASE, «Juan Navarro Hispalensis and Juan Navarro Gaditanus», *MQ*, xxxi, 2 [1945] 188-192). La portada de su famoso libro, el primero que se imprimió en Méjico, aparece con el siguiente encabezamiento: *F.(Fray) Ioannis Navarro Gaditani, Ordinis Minorum Regularis Observantis*, con lo que se confirma la pertenencia de Navarro a los franciscanos observantes.

conserva en manuscrito, aparte de numerosas obras sacras y religiosas.

Ilustre franciscano fue también el aragonés Pablo Nasarre (1655-1730), como reza el prólogo de su famoso tratado *Fragmentos Músicas* (fray Pablo Nasarre religioso de la regular observancia de N. Seráfico P. S. Francisco) y el de *Escuela Música* (su autor el Padre Fr. Pablo Nasarre, organista del Real Convento de San Francisco de Zaragoza) aunque poco más sabemos de su actividad.

Por la misma época de Nasarre destacó como organista y tratadista el P. fray Antonio Martín y Coll, franciscano de la provincia de Castilla, que ocupó el cargo de organista de San Francisco el Grande en Madrid por los años de 1710, puesto que ocupó hasta su muerte.

Martín y Coll escribió, en 1714, el famoso tratado *Arte de Canto llano y breve resumen de sus principales reglas para cantores de choro...*, un Vademecum práctico destinado al uso interno de los novicios y postulantes de la orden franciscana a fin de introducirles en la práctica del canto llano. En el encabezamiento del Tratado aparece su título de religioso con estas palabras: *Dispuesto por fray Antonio Martín y Coll, Hijo de la Santa Provincia de Castilla, de la Regular Observancia de Nuestro Padre San Francisco y organista del Real Convento de Madrid.*

Martín y Coll compuso, en 1709, la obra *Ramillete Oloroso. Suas Flores de Música para Organo* y preparó varias recopilaciones de música para órgano, que actualmente se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁸.

Entre los miembros de la ilustre familia Echevarría, de organeros vascos del siglo xvii, destaca el franciscano José de Eizaga y Echevarría, que nació en Eibar y murió en Palencia en 1692. Residió durante mucho tiempo en el convento franciscano de Bilbao y es, a juicio de Louis Jambou, la figura más prestigiosa de la organería española en la segunda mitad del siglo xvii.

18 Baltasar SALDONI, *Diccionario biográfico-bibliográfico...*, vol. IV, p. 190. Sobre la vida musical en el convento de San Francisco el Grande da amplia información Sandra MYERS BROWN en su artículo: «La música en San Francisco el Grande de Madrid (1581-1936)», en: *Revista de Musicología*, vol. XXV, 2002, n. 1.

Y ya más adentrados en el siglo xx hay que destacar la figura egregia del compositor, organista y musicólogo vasco P. José Antonio de San Sebastián, el P. Donostia, OFMCap. (1886-1956), que vistió el hábito de los frailes franciscanos capuchinos en 1896 y fue ordenado sacerdote en 1908. La actividad musical del P. Donostia estuvo marcada por su condición de vasco y de franciscano capuchino, ya que la mayoría de sus obras musicales están basadas en aspectos del folklore vasco y en motivos religiosos. De inspiración franciscana, destacan sus obras corales *Tríptico franciscano* o la simpática *Venerabilis Barba Capuccinorum*, ambas de 1949. Más ambiciosa es su obra teatral de 1925 *La Vie profonde de Saint François d'Assise*, estrenada en el teatro de los Campos Elíseos de París. De esta obra comenta Lorenzo Ondarra: «En la sucesión y cuadros sobre la Vida de San Francisco se busca la descripción del entorno exterior con un logrado colorido orquestal, pero predomina la fuerza descriptiva de un intenso mundo interior, donde la música adquiere en momentos una gran tensión en sus choques armónicos y cromatismos, junto a otros momentos de etérea elevación mística»¹⁹.

El P. Esteban (Justo Martín Pablos) de Cegoñal (León, 1913-1999, OFMCap.) fue notable organista de la basílica de Jesús de Medinaceli en Madrid. Este franciscano capuchino, discípulo de Jesús Guridi en el Conservatorio Superior de Madrid, tuvo una destacada actividad como director de la Escolanía y como organista de la basílica de Jesús de Medinaceli, en donde pasó la mayor parte de su vida. Ha compuesto más de 50 obras religiosas de distintos géneros, especialmente misas y motetes litúrgicos para su Escolanía.

Capuchino también fue el uruguayo monseñor Antonio María Barbieri Romano (1892-1970), el primer cardenal de la Iglesia de Uruguay. En 1915 ingresó en la Orden de los Frailes Menores Capuchinos de Montevideo. Vino a Europa a realizar sus estudios supe-

19 Lorenzo ONDARRA, «José Antonio de San Sebastián», en: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio CASARES (ed.). Sociedad General de Autores y Editores, Madrid 1999, vol 9, p. 659. No logro entender cómo el navarro Lorenzo Ondarra (siendo él mismo franciscano capuchino) no menciona ni una sola vez en todo el artículo que el P. Donostia era franciscano capuchino, a pesar de las numerosas fotos que le muestran en el Diccionario con el hábito (¿es que era tan evidente?).

riores y se doctoró en teología en la Universidad Gregoriana de Roma en 1923. De regreso a América fue nombrado, en 1936, arzobispo de Montevideo, en donde realizó una gran labor pastoral. En 1958 fue nombrado cardenal de Montevideo por Juan XXIII.

Monseñor Barbieri fue un gran músico que tocaba el violín con gran maestría y compuso más de 75 obras musicales, la mayoría de ellas religiosas (motetes, himnos litúrgicos, cantos marianos e himnos al Santísimo Sacramento, de gran inspiración y sencillez) y algunas obras profanas, entre las que destacan una *«Sinfonía en Sol a la hermana agua»*, especie de poema sinfónico de ambientación franciscana. La Inspección de Educación Musical de Enseñanza Superior en Uruguay solicitó sus composiciones completas para archivarlas como patrimonio nacional²⁰.

Entre los musicólogos actuales destaca el franciscano capuchino de la provincia de Navarra P. Dionisio Preciado, que ha realizado una gran labor en el campo de la musicología española, con numerosas publicaciones especialmente orientadas a la edición crítica de las obras de los polifonistas Juan de Anchieta y Francisco de Peñalosa. Dionisio Preciado ha compuesto igualmente numerosas obras religiosas para voz y órgano (misas, villancicos, motetes, etc.). También el compositor vasco Lorenzo Ondarra es franciscano capuchino de la Provincia de Navarra y ha destacado como compositor de innumerables obras religiosas y profanas. Ha sido Premio Nacional de Música en 1969.

Imposible enumerar a todos los frailes franciscanos de las distintas ramas que han destacado musicalmente en su actividad de organistas, musicólogos, directores de coros y compositores. Además hay multitud de músicos franciscanos cuyo trabajo, realizado en la humildad del claustro, apenas ha trascendido. Valga este pequeño ramillete de ilustres músicos religiosos para reflejar la aportación de la Orden Franciscana al mundo de la música.

20 En el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio CASARES (ed.), Sociedad General de Autores y Editores, Madrid 1999, no figura por desgracia esta personalidad de la vida uruguaya.

III. LA VIDA Y LOS TEXTOS DE SAN FRANCISCO EN MÚSICA

A) OBRAS DE COMPOSITORES EUROPEOS INSPIRADAS EN SAN FRANCISCO

Muchos compositores a lo largo de los dos últimos siglos se han sentido inspirados por la figura fascinante de san Francisco y han intentado poner en música las circunstancias de su vida o los versos de su famoso *Cántico de las Creaturas*. Queremos señalar aquí algunas de las composiciones más destacadas que se han escrito sobre san Francisco.

Entre los primeros que se sintieron atraídos por la personalidad del santo podemos recordar a la figura insigne del compositor y pianista húngaro Franz Liszt (1811-1886), un prototipo del artista del XIX, abierto a las múltiples sugerencias de un ambiente tan rico en estímulos de todo tipo. La época romántica, que arrojó la azarosa vida de sus protagonistas con las espléndidas manifestaciones literarias y musicales de su entorno, prestó a Liszt adecuado pábulo para sus excesos amorosos, sentimentales y religiosos. En este ambiente hay que situar la ambivalencia personal de Liszt entre una vida mundana pletórica de relaciones sociales y musicales en continuo peregrinaje y su profunda religiosidad, que le lleva a hacerse franciscano y a recibir más tarde en Roma las Órdenes menores, culminando con una canongía en la Ciudad Eterna. El guiño historicista de los románticos promovió encuentros con músicas y literaturas del pasado y abrió la mirada de muchos artistas hacia la antigüedad y el misticismo de la Edad Media, impulsado por los escritos, entre otros, de Saint-Simon (1825: *Le nouveau christianisme*) y Chateaubriand (1802: *El Genio del Cristianismo*). En este contexto de retornos continuos hacia el pasado y de recuperación de aspectos culturales olvidados habría que situar la mirada de Liszt hacia el santo medieval, acrecentada por un profundo sentido religioso adquirido ya en los primeros años de su infancia. No olvidemos que su padre, Adam Liszt, había sido novicio franciscano a los diecinueve años, pero que había sido obligado a abandonar la Orden por su «*carácter inconstante y variable*» (Este dato viene señalado en NG y en la breve biografía de André Gauthier...). Fue su padre quien le puso precisamente el nombre de Franz, en recuerdo de san Francisco.

La simpatía de nuestro genial pianista y compositor hacia san Francisco tuvo su origen en las primeras experiencias religiosas de

su juventud. Ya en 1823, cuando Liszt cuenta doce años de edad, visita con su padre el convento franciscano de Pest, adonde acuden para realizar una visita al antiguo amigo Joseph Wagner, que luego se convertiría en fray Juan de Capistrano. Como fruto de ésta y otras visitas que realiza a este convento, Liszt escribirá, en 1848, una *Misa a cuatro voces y órgano*, dedicada al P. Joseph Albach, guardián del convento. En 1856 Liszt vuelve a visitar a los franciscanos y solicita, el 8 de septiembre, entrar en la Orden como «confrater seraphicus», primer grado de la jerarquía franciscana, que le permitía vestir el hábito franciscano y ser enterrado con él. Como más tarde escribiría a la princesa Wittgenstein: *Mis viejas relaciones con este convento no han disminuido con los años y los franciscanos me han recibido como a uno de ellos*.

Por fin, el 11 de abril de 1858, Liszt ingresa en la Tercera Orden franciscana de seculares y se convierte en terciario franciscano, algo que al menos le permitía seguir con sus numerosos compromisos como músico y no abandonar a su familia.

Una experiencia religiosa fundamental para su vida espiritual y franciscana proviene también de los primeros años de su juventud. En 1834, cuando Liszt tiene veintitrés años, cae en sus manos el libro del sacerdote católico Félicité-Robert Lamennais *Paroles d'un croyant*, que causa un fuerte impacto en el entorno religioso francés y que deja entusiasmado a Liszt. Este libro es una crítica al poder temporal y espiritual de la Iglesia en defensa de los ideales de pobreza y humildad y de vuelta al evangelio en su más estricta observancia y pureza. Y éstos eran precisamente los ideales que san Francisco había defendido siempre y que inculcaba a sus frailes.

Todos estos sentimientos y acercamientos místicos culminan en 1862, cuando Liszt se retira en Roma y comienza a componer diversas obras sacras, entre ellas el *Cántico del Sol de San Francisco d'Assisi*, para solista, coro masculino, órgano y orquesta, revisada más tarde en 1880. Este gran oratorio pone música al *Cántico de las Creaturas* de san Francisco.

En 1863 Liszt se retira al monasterio de Madonna del Rosario, en el monte Mario, entonces a las afueras de Roma. Allí el compositor vive una vida monástica de recogimiento y misticismo, muy cercana a los ideales de acercamiento a la naturaleza que perseguían los franciscanos: *«Voy a intentar de una vez por todas vivir de un*

modo conforme a la naturaleza. Espero poder acercarme a mi ideal de vida creativa y monástica»²¹. Liszt lee las *Floreccillas* de san Francisco, en donde encuentra inspiración para algunas obras religiosas que compone en esa época. En su retiro romano emprende Liszt la composición de las dos *Leyendas* para piano: *San Francisco de Asís predicando a los pájaros* y *San Francisco de Paula marchando sobre las aguas*, obras de carácter descriptivo que fueron luego publicadas en París, en 1866, y dedicadas a su hija Cósima, entonces casada con Hans von Bülow. Precisamente a este ilustre director, que tanto respeto y admiración sentía por Liszt, le confesaba el músico en 1865: «*Sin la música me habría entregado totalmente a la Iglesia y habría sido simplemente un fraile franciscano. Las aspiraciones de mi juventud y de mi vejez se han encontrado*». El 29 de agosto de 1865 Liszt estrena las dos *Leyendas* en Pest.

Liszt tomó al final de su vida las Órdenes menores, se vistió la sotana y se convirtió en canónigo abate en Roma. Los devaneos amorosos de Liszt y la vida mundana y agitada que llevaba impidieron al músico hacer los votos para ingresar en la Primera Orden Franciscana. Liszt confesaba en la época de su ingreso en la Tercera Orden la imposibilidad de compatibilizar las altas exigencias de los frailes franciscanos con su atareada vida musical y amorosa: «*Es imposible exigir a un artista los votos de obediencia, pobreza y castidad, exigirle que renuncie al amor en cualquiera de sus formas: sensual, religioso, ascético o místico*»²².

Todavía en julio de 1868 visita la región italiana de Umbria y se queda unos días en Asís. Contempla los frescos de Cimabue en la basílica de San Francisco y compone el motete *Mibi autem adhaerere* para el ofertorio de la Misa de San Francisco el 4 de octubre.

«Leyenda de san Francisco de Asís predicando a los pájaros»

Sin duda la obra más conocida e interpretada de Liszt sobre san Francisco es la famosa *Leyenda de San Francisco predicando a los pájaros* para piano. Se trata de una obra que trata de parafrasear la

21 Wolfgang DÖWLING, *Liszt y su tiempo*, Ed. Alianza, Madrid 1993, p. 22.

22 *Gesammelte Schriften*, ed. L. Ramann, Leipzig 1880-83, vol. V, p. 194.

famosa predicación de san Francisco a las aves, uno de los más bellos relatos, junto con la pacificación del lobo de Gubbio, que nos relatan los escritos del santo y que ha servido siempre de inspiración a artistas y músicos. Ha sido Tomás de Celano quien nos ha relatado este hecho en su *Vida primera de San Francisco*, escrita en 1228 y luego *I Fioretti di San Francesco* nos han dejado, en el capítulo 16, un relato más amplio que es el que Franz Liszt coloca de prólogo a su partitura. Celano nos relata el encuentro de san Francisco con los pájaros de la siguiente forma:

«Un día llegó a una aldea llamada Alviano a predicar la palabra de Dios; subióse a un lugar elevado para que todos le pudiesen ver, pidió que guardasen silencio. Estando todos callados y en actitud reverente, muchísimas golondrinas que hacían sus nidos en aquellos parajes chirriaban y alborotaban no poco. Y era tal el garlido de las aves que el bienaventurado Francisco no lograba hacerse oír del pueblo; dirigióse a ellas y les dijo: 'Hermanas mías golondrinas: ha llegado la hora de que hable yo; vosotras ya habéis hablado lo suficiente hasta ahora. Oíd la palabra de Dios y guardad silencio y estad quietecitas mientras predico la palabra de Dios'. Y las golondrinas, ante el estupor y la admiración de los asistentes, al momento enmudecieron y no se movieron de aquel lugar hasta que terminó la predicación.»²³

Prólogo de la partitura (cap. 16 de las Florecillas):

«... Iba caminando con el mismo fervor cuando, levantando la vista, vio junto al camino algunos árboles, y, en ellos, una muchedumbre casi infinita de pájaros. San Francisco quedó maravillado y dijo a sus compañeros: 'Esperadme aquí en el camino, que voy a predicar a mis hermanitos los pájaros'.

Se internó por el campo y comenzó a predicar a los pájaros, que estaban por el suelo...: 'Hermanas mías avecillas, os debéis sentir muy deudoras a Dios, vuestro creador, y debéis alabarlos siempre y en todas partes, porque os ha dado la libertad para

23 Tomás DE CELANO, *Vida Primera*, cap. XXI, 59, en: *San Francisco de Asís. Escritos, Biografías, Documentos de la época*, Ed. BAC, Madrid 1978, pp. 175-176. Este hecho nos recuerda otro relato parecido que nos cuentan las *Florecillas* sobre la predicación de san Antonio a los peces.

volar donde queréis; os ha dado, además, vestido doble y aun triple; y conservó vuestra raza en el arca de Noé, para que vuestra especie no desapareciese en el mundo. Le estáis también obligadas por el elemento del aire, pues lo ha destinado a vosotras. Aparte de esto, vosotras no sembráis ni segáis, y Dios os alimenta y os regala los ríos y las fuentes para beber; los montes y los valles para guareceros, y los árboles altos, para hacer en ellos vuestros nidos. Y como no sabéis hilar ni coser, Dios os viste a vosotras y a vuestros hijos. Ya véis cómo os ama el Creador, que os hace objeto de tantos beneficios. Por tanto, hermanas mías, guardaos del pecado de la ingratitud, cuidando siempre de alabar a Dios'. Mientras San Francisco les iba hablando así, todos aquellos pájaros comenzaron a abrir sus picos, a estirar sus cuellos y a extender sus alas, inclinando respetuosamente sus cabezas hasta el suelo, y a manifestar con sus actitudes y con sus cantos el grandísimo contento que les proporcionaban las palabras del Padre Santo...'²⁴.

Aunque el prólogo refiere toda la historia, este fragmento es suficiente para percatarse de la sencilla y poética ingenuidad de san Francisco que F. Liszt quiere relatar en su partitura.

Liszt aplica en las dos *Leyendas* la idea programática que ya había ensayado en los grandes Poemas Sinfónicos para orquesta. En el formato reducido del piano la música se despliega como un sencillo programa que describe de forma bien realista el contenido milagroso de las *Leyendas*: la predicación a los pájaros y la caminata sobre las aguas.

La obra de Liszt está llena de figuraciones arpegiadas, trinos, trémolos y apoyaturas que nos hacen recordar la algarabía de cánticos múltiples de los pájaros. En medio de estas estructuras rápidas de fusas que dominan especialmente la primera parte aparecen unos temas intercalados que hacen alusión a la predicación de san Francisco y que toman la configuración de recitativos (sin acompañamiento y con respuestas figurativas) y corales. Todas estas estructuras motivicas y temáticas aparecen en el registro medio y alto del piano (los dos pentagramas del sistema del piano están casi siempre en clave de sol).

²⁴ *Floreillas de San Francisco*, XVI. *San Francisco de Asís. Escritos, Biografías, Documentos de la época*, o. c., p. 830.

Estructura formal. Toda la pieza está en un solo movimiento con cinco secciones bien definidas por el tempo, por la textura y por la estructura armónica, aunque la quinta sección difícilmente se puede separar de la cuarta. Se puede aventurar la siguiente organización formal: A - B - C - D - A.

PRIMERA SECCIÓN: *Allegretto*, cc. 1-50

Introducción-preludio: cc. 1-17: Configuraciones arpegiadas rápidas de fusas sobre el segundo grado de LA mayor (tonalidad principal de la obra) y ascensos cromáticos. La estructuración fraseológica sería: 4 + 4 + 4 + 5.

Primer conjunto temático: cc. 18-45. LA mayor (motivos temáticos sobre tónica y dominante de la tonalidad principal). La estructuración temática sería 5 + 5 + 4 + 4 + 4 + 6. Tema en la parte superior acompañado de figuraciones rápidas en la parte inferior.

Conclusión-postludio: cc. 46-50. Configuraciones arpegiadas rápidas de fusas y ascenso cromático para desembocar en la dominante de la tonalidad principal. Toda esta sección describe la algarabía de los pájaros en rápidos movimientos arpegiados de notas rápidas.

SEGUNDA SECCIÓN: *Recitativo. Un poco ritenuto il tempo*, cc. 51-70.

Segundo conjunto temático: MI mayor. Estructura fraseológica: 14 + 6.

Pequeños fragmentos de recitativos sin acompañamiento son respondidos por trémolos en *leggierissimo* (clara alusión a la prédica de Francisco y respuesta de los pájaros). Hay cuatro fragmentos recitativos intermodulantes que parten de MI mayor para desembocar, a través de interdominantes (observar, por ejemplo, la novena menor de dominante sobre el segundo grado para pasar a la dominante de MI en cc. 55-56), en la bella cadencia rota sobre DO en el c. 63 (VI de MI). Este DO mayor (convertido en séptima de dominante) desemboca en FA menor que prepara la sección siguiente en RE bemol (FA menor es el III de RE bemol). Los últimos seis copases preparan la modulación a la sección siguiente.

TERCERA SECCIÓN: *Solemne. Maestoso Assai*, cc. 71-84.

Tercer conjunto temático: RE bemol mayor. Estructura fras.: 10 + 4.

Se trata de un bello fragmento homofónico a modo de solemne coral que contrasta con las figuraciones rápidas de las dos secciones anteriores. La organización armónica está estratificada por terceras en armonía de mediantes: RE bemol mayor, SI bemol mayor, SOL menor (VI de Sib), RE mayor (V de SOL) hasta concluir de nuevo en SI bemol.

De nuevo los cuatro últimos compases presentan una sección acórdica modulante hacia la sección siguiente. El FA menor del copás 84 se enharmoniza para formar una estructura armónica de dominante de DO sostenido. Esta sección responde a las palabras solemnes del santo.

CUARTA SECCIÓN: *Tempo I*, cc. 85-118

Cuarto conjunto temático: LA mayor 5 (= 3 + 2) + 5+ 6 + 3; 5 + 5 + 5.

Una melodía de tres compases en la mano izquierda sobre una estructura armónica de séptima de dominante es respondida por una figuración melódica de dos compases sobre el acorde de séptima de segundo grado de LA. Este tema domina con pequeñas variantes toda esta sección. Los dos acordes quedan suspendidos y no resuelven nunca, un procedimiento que Liszt ya hace derivar de la armonía wagneriana. En el compás 104 aparece una correspondencia con la misma melodía octavada en la mano izquierda mientras la voz superior aporta en una figuración variada los mismo acordes del compás 85. De nuevo los dos últimos compases preparan la sección siguiente, aportando motivos del segundo y tercer conjunto temático. El diseño sobre el acorde de FA sostenido mayor desemboca en el mismo diseño de la siguiente sección en LA bemol mayor.

QUINTA SECCIÓN: *Schnell* (rápido), cc. 119-159. *Recitativo como prima.Tempo I*. Recapitulación de fragmentos del segundo y tercer conjunto temático. si bemol mayor y la mayor.

La estructuración fraseológica sería: 12 cc. (que aportan el recitativo de la segunda sección, ahora en LA bemol y si bemol) + 6 cc. (que aportan el coral solemne de la tercera sección, ahora en si bemol) + 13 cc. (con el recitativo de la segunda sección en LA mayor) + 10 cc. (coda conclusiva: la tónica LA mayor va precedida de séptima de dominante sobre DO sostenido (es decir I y III 7 = relación de mediantes característica de la armonía romántica, cc. 154-155) y también de IV 7 alterado (c. 157). La cadencia tradicional I-V es desviada, por tanto, hacia formaciones armónicas desusadas.

Hay que anotar la bella modulación de la séptima disminuida de si bemol en el compás 136 hacia la tónica de LA mayor en el compás siguiente.

Hay que llamar la atención sobre las transiciones que realiza Liszt entre las distintas secciones, especialmente entre la segunda y tercera (es decir, desde el V de la tonalidad principal —MI mayor— hasta el RE bemol mayor de la tercera sección).

Aunque se mantiene una tonalidad central en LA mayor, la obra se concentra en centros armónicos estáticos (preferentemente acordes de séptima) que no operan a la manera de la armonía tradicional sino que se mueven hacia acordes lejanos de la tónica. La cadencia final nos muestra el interés de Liszt hacia formaciones acórdicas desviadas de la relación tónica-dominante.

143 4 1 2 1 2 1 8^{...}
 pp p dolce

147 8^{...} Tempo I 8^{...}

151 8^{...} 2 1 2 1 2 1 8^{...}

153 8^{...} sempre più p

155 8^{...} 11) 7⁺ ppp

157 8^{...} ppp

K 280 11) 7⁺ 67

Ejemplo 1. Final de la *Leyenda de San Francisco de Asís predicando a los pájaros*, de Franz Liszt. Ed. Könnemann, Budapest, K. 280.



Fig. 1. Portada de la primera edición de la partitura con las dos «Leyendas» de Liszt.

Más adentrados en el siglo xx figuran varios compositores que escribieron notables composiciones sobre san Francisco de Asís y su *Cántico de las Criaturas*. Así, el compositor checo Josef Bohuslav Foerster (1859-1951), que fue un adelantado de la música bohemia, que trató de completar la transición entre el nacionalismo romántico y la modernidad, conservando los valores heredados de la tradición de la música checa de Smetana y Dvorák y de la tradi-

ción organística transmitida por sus progenitores, escribió mucha música para coro y orquesta de gran inspiración religiosa. Foerster ha dejado una enorme producción de más de 190 obras, que abarca música coral (la más interpretada), música sinfónica y varias óperas. Su atracción hacia el misticismo franciscano ha quedado plasmada en dos sentidas obras: una *Misa en honor de San Francisco de Asís* (1925), para coro y órgano, y especialmente su cantata *Pisen bratra slunce* (*Cántico al hermano Sol* de san Francisco de Asís), para barítono, coro masculino y órgano, op. 173, de 1943, orquestada en 1944. Esta obra, de unos doce minutos de duración en su versión de órgano, da un gran protagonismo al texto parafraseado por el barítono en un estilo de sencillo recitativo de carácter impresionista, que va alternando con el coro en momentos de gran solemnidad religiosa y profundo lirismo, sin traspasar nunca el ambiente de la mística y sencilla alabanza que refleja el texto. Esta música nos transmite la profunda religiosidad de su autor, ajeno a toda manifestación de un arte formalista vacío de contenido y expresividad en un momento en que comenzaban a aflorar las nuevas vanguardias.

No muy conocida entre nosotros es la obra del organista, director y compositor francés Gabriel Pierné (1863-1937), muy influido por la visión religiosa y organística de César Frank, a quien sucedió como organista en la iglesia de Santa Clotilde en París. Desde esta perspectiva se comprende su interés por la música religiosa, que quedó plasmada en la obra orquestal de inspiración franciscana titulada *La croisade des enfants, St François d'Assise, Paysages franciscains* (1920), compuesta después de un viaje a la Umbria italiana y a los lugares franciscanos. Anteriormente Pierné había compuesto la obra coral *St. François d'Assisi* en 1912. A causa de esta obra precisamente se desanimó Ravel a realizar un proyecto semejante sobre san Francisco de Asís tomado de las *Fioretti di San Francesco*, en la que estaba trabajando en los años de 1909-1910. Amigos de Ravel mencionan este proyecto y el mismo Manuel de Falla comenta que el final de *Ma mere l'Oye* procede de los bosquejos para *Saint François de Assisi*²⁵. Este proyecto fue abandonado al enterarse Ravel de que Pierné esta-

25 No se conserva manuscrito alguno de esta obra (véase Theo HIRSBRUNNER, *Maurice Ravel. Vida y obra*, Ed. Alianza, Madrid 1993, p. 171).

ba componiendo una obra sobre san Francisco. Sin embargo, cuando Pierné estrena en febrero de 1920 los *Paysages franciscains*, Messiaen, que era entonces estudiante del Conservatorio, acude al estreno y recibe un fuerte estímulo de esta composición profundamente religiosa, hasta el punto de que luego le llevará a escoger el tema de san Francisco para realizar una ópera en 1975. El mismo impacto produce a Messiaen la audición de la obra del compositor francés Robert-Lucien Siohan, que sería luego colega de Messiaen en el Conservatorio, y que estrena el 12 de enero de 1928 su obra *Le Cantique au Frère Soleil*, op. 7, para voces solistas, coro y orquesta.

Por su parte, el compositor alemán Paul Hindemith (1895-1963) ha dedicado una de sus grandes obras a san Francisco de Asís. Se trata del Ballet *Nobilíssima Visione*, compuesto en 1938 y convertido más tarde en Suite Orquestal. Esta obra surgió en el exilio que llevó al compositor a Suiza en 1938, intentando escapar de las presiones que el régimen nazi estaba generando en Alemania y después de las tribulaciones que le había proporcionado la composición de su ópera *Matias el pintor* (1934), que precisamente tuvo que ser estrenada ese mismo año en Zúrich debido a las dificultades que le ponía la censura del partido nazi en Alemania. El proyecto para la obra *Nobilíssima Visione* se retrotrae a 1936, cuando el famoso coreógrafo Leonide Massine se encuentra con Hindemith y le anima a componer un ballet. En mayo de 1937 ambos artistas se encuentran en Florencia. Hindemith aprovecha ese momento para visitar los frescos de Giotto sobre san Francisco que se conservan en la basílica de la Santa Croce. Profundamente impresionado por estas pinturas, se decide inmediatamente realizar una composición musical sobre este tema ²⁶.

26 Algo parecido le pasó a Hindemith al contemplar las tablas renacentistas de Mathias Grünewald, cuando visitó el retablo del pintor en el altar de la iglesia de San Antonio en Isenheim, en la Alsacia-Lorraine, que le impulsó a la realización de la Ópera y Sinfonía *Mathis der Maler*. Interesante información sobre la gestión de la obra de Hindemith *Nobilíssima Visione* nos la proporciona: BRINER - REXROTH - SCHUBERT, *Paul Hindemith. Leben und Werk im Bild und Text*. Atlantis Musikbuch, B. Schott's Söhne, Mainz-Zúrich 1988, pp. 158-159. Para el análisis de la partitura, ver el magnífico artículo de Helmuth RÖSNER, «Kammermusik Nr. 3 und Nobilíssima Visione - zwei Stationen in der Stilentwicklung Paul Hindemiths», que acompaña la edición del disco de estas obras. Wergo 60 027. Wergo Schallplatten GmbH, Mainz.

En septiembre de 1937 Hindemith se encuentra de nuevo con Massine en Positano, en el golfo de Palermo. Ambos se ponen totalmente de acuerdo en las pequeñas diferencias que habían surgido y conluyen la idea. La composición del ballet terminó el 4 de febrero de 1938 con el título de *Nobilissima Visione*. (título que alude a la aparición que tuvo Francisco de las tres damas que se le aparecen representando los tres votos de obediencia, pobreza y castidad). La obra recorre, en los once números de que consta el ballet, distintas estaciones de la vida de san Francisco, desde su azarosa vida juvenil hasta el final de sus días con el *Cántico al Hermano Sol*. Mientras Hindemith trabajaba en este proyecto, ya pensaba realizar una suite orquestal, que comprime en tres partes los números 8, 10, 4, 5 y 11 del ballet original:

- I. Introducción y Rondó (que corresponde al n. 8 del ballet «Meditación», sin introducción, y al n. 10 «Boda frugal»).
- II. Marcha y Pastoral (que corresponde a los nn. 4, «Marcha», y 5, «Aparición de las tres damas», con Pastoral-Coda).
- III. Passacaglia (que corresponde al n. 11 «Incipiunt laudes creaturarum»).

I. *Introducción y Rondó:*

La primera parte de la suite está organizada en torno a la Introducción y el Rondó, que reflejan el argumento de fondo del ballet: Francisco, que ha abandonado la casa paterna, renuncia a todas las riquezas y se retira a un monte cercano a orar («Meditación»). El Rondó describe las bodas místicas de Francisco con la dama pobreza («Boda frugal»). En el banquete sólo hay agua y pan. La introducción (*Sehr langsam = muy lento*) manifiesta una disposición tripartita con una instrumentación reducida a dos clarinetes y cuerdas. En la primera sección A (cc. 1-11) se observa una textura contrapuntística muy característica de Hindemith. Los clarinetes van desplegando una sencilla cantilena polifónica ascendente acompañados de los primeros violines, mientras segundos violines y violas acompañan con un doble contrapunto. Los violonchelos y bajos progresan en movimiento descendente en corcheas con puntillo, aportando el fundamento armónico. La segunda sección B (cc. 11-32) manifiesta una

intensificación de la expresión con un movimiento descendente de la cantilena principal, manteniendo la misma textura anterior. En el compás 25 los primeros violines se despegan independientemente para encauzarse de nuevo en la línea melódica de los clarinetes en la tercera parte A' (cc. 33-37), que retoma el perfil melódico del principio con pequeñas variantes.

El motivo nuclear de toda la melodía de la Introducción descansa sobre un motivo de corchea con puntillo seguido de dos fusas. Toda la cantilena manifiesta la típica configuración lineal de Hindemith: un despliegue horizontal que se va hilando poco a poco en distintos planos tonales, dosificando distintos niveles de tensión en torno a motivos que nos traen a la memoria la música de los siglos XII y XIII. Aunque la melodía de esta introducción no la cita literalmente, subyace de fondo una vieja canción francesa trovadoresca que aparece en la Introducción del ballet. Se trata de la canción primaveral «Ce fut en mai» atribuida al trovador Moniot d'Arras, que debió vivir a finales del siglo XII en Arras, al norte de Francia. Este lied juega un papel fundamental en toda la obra y presta a la composición un color medieval muy característico.

El tema del Rondó, que sigue a continuación, comprende cinco compases y es presentado por las cuerdas al unísono en un diseño construido sobre cuartas, quintas y segundas (muy característico de la melodía y armonía hindemithianas). Ascende en tres impulsos, que se van desplegando poco a poco. A continuación un episodio de la flauta presenta una melodía más amplia, que se va abriendo hasta implicar a toda la orquesta.

2. *Marcha y Pastoral:*

El segundo movimiento de la Suite de concierto se centra en el episodio de los soldados, que se precipitan con crueldad sobre un viajero para robarle («Marcha»), mientras Francisco, espantado, se retira a orar. El siguiente motivo manifestado en la «Pastoral» refleja la aparición de las tres doncellas, que representan la pobreza, la obediencia y la castidad. Francisco elige a la pobreza como dama (*Pastorale Koda*).

La música (*Vivo*) comienza en piano al unísono de las maderas para impulsar el solo de la flauta piccolo que prosigue su andadura

sobre el ritmo de marcha marcado por el triángulo y tambor. La marcha consta de tres partes organizadas en bloques de 44, 38 y 34 compases. La parte intermedia presenta una cantilena que recuerda el ambiente medieval de la tonada principal de la obra, todo ello acompañado de una figura rítmica que comienza en las cuerdas y se despliega más tarde en las maderas.

En el compás 115 se inicia una textura en estilo fugado que abarca toda la orquesta hasta el compás 280, en que comienza de nuevo el tema principal de la marcha. A partir de ese momento y en el compás 313 comienzan las cuerdas bajas a preparar el tema de la Pastoral (*Lento*), que se hace patente en el característico ritmo de 6/8 (*Pastorale Koda*) con el tema que presenta el óboe acompañado de la cuerda (c. 361).

3. *Passacaglia*:

La parte final del ballet y al mismo tiempo de la Suite Orquestal la constituye una grandiosa Passacaglia, que representa la apoteosis del *Cántico de las Criaturas* en forma de danza. El tema recurrente, sobre el que se van plasmando 20 variaciones, le va muy bien a la idea de la alabanza siempre repetida que manifiesta el texto de san Francisco. El tema de seis compases, invariable en su ritmo de 3/4 (característico de Passacaglia), es presentado al unísono por el viento metal (cuatro trompas, dos trompetas y tres trombones) y muestra el típico perfil melódico de Hindemith: cuartas y quintas que ascienden y descienden alternativamente y desembocan en un tono distinto de como habían comenzado (ámbitos tonales: DO-RE-DO-LA bemol-MI bemol-RE; un ámbito tonal éste último tipificado en muchas Passacaglias).

Sin duda, la obra más ambiciosa que se ha compuesto hasta el momento sobre san Francisco de Asís es la ópera *Saint François d'Assise* (compuesta entre 1975 y 1983, pensada para ser estrenada con motivo de los ochocientos años de nacimiento de Francisco de Asís en 1982), del genial compositor Oliver Messiaen (1908-1992). Esta obra representa el *opus summum* del compositor francés por resumir su pensamiento musical en torno a sus ideas fundamentales: la música como expresión de su profunda religiosidad católica,

la plasmación del mundo de los pájaros (todos los pájaros investigados por Messiaen aparecen en la obra), la música religiosa de los modos medievales, las características novedades melódicas, rítmicas y armónicas de Messiaen, etc. La obra está subtitulada como «Scènes franciscaines» y está organizada en tres actos y ocho escenas, que más que una ópera o drama en sentido convencional representan una especie de Misterio sacro medieval u Oratorio con cierta ambientación escénica. Como el mismo compositor ha manifestado, se trata de *un drama interior y a pesar de todo resplandeciente*, en el que se reflejan, sobre todo, aspectos fundamentales de la vida de san Francisco. El propio Messiaen ha manifestado que la obra le llevó ocho años de trabajo, a pleno rendimiento día y noche. Y no es de extrañar, por el enorme dispositivo que la composición exige: 119 músicos (22 instrumentos de viento madera, 16 de viento metal, cinco percussionistas, 68 instrumentos de cuerda), 150 cantantes divididos en 10 grupos, siete solistas —cinco frailes franciscanos, el leproso y el Ángel— y tres Ondas Martenots, uno de los instrumentos preferidos de Messiaen, todo organizado bajo la dirección de cinco directores. La obra exige una escenografía compleja que no excluye todos los medios de la actual tecnología, como proyección de vídeos y de rayos laser.

Los comienzos de la obra se retrotraen a 1975, cuando el director de la Grand Opera de París, Rolf Lieberman, anima al compositor a componer una obra para ese anfiteatro. Messiaen recurre a las primeras experiencias de sus años de estudiante en París, cuando asiste a algunas representaciones de música religiosa que se le quedan profundamente grabadas en la memoria, especialmente las de carácter franciscano como los *Paisajes Franciscanos* (1920) de Gabriel Pierné y el *Cántico al Hermano Sol* (1928) de Robert-Lucien Siohan. Messiaen lee los escritos medievales franciscanos, especialmente el *Espejo de Perfección*, las *Consideraciones sobre las llagas*, *Las Florecillas*, la *Leyenda de los tres Compañeros* y las *Vidas de Celano* y estructura el contenido de la ópera en torno a determinadas escenas de la vida de san Francisco en los tres actos y ocho escenas siguientes:

ACTO PRIMERO

Escena primera: **La Cruz** (*Un peu vif*).

(Francisco explica al hermano León en qué consiste la perfecta alegría: la cruz).

Escena segunda: **Los Laudes** (*Un peu lent*).

(Francisco entona fragmentos del *Cántico de las Criaturas*, junto a a tres frailes).

Escena tercera: **El beso al leproso** (*Bien modéré*).

(Francisco besa a un leproso en el hospital de San Salvador, cerca de Asís).

ACTO SEGUNDO

Escena cuarta: **El ángel viajero** (*Un peu vif*).

(Un ángel se aparece a los hermanos Elías, Bernardo y Maseo para plantearles una cuestión sobre la predestinación divina).

Escena quinta: **El ángel músico** (*Bien modéré*).

(Un ángel se le aparece a Francisco tocando el violín, resuenan al comienzo fragmentos del *Cántico al Hermano Sol*. Dios le habla por la música).

Escena sexta: **La predicación a los pájaros** (*Un peu vif*).

(Francisco y el hermano Maseo predicán a los pájaros en torno a una enorme encina. Los pájaros le responden en variedad múltiple de cantos y algarabías).

ACTO TERCERO

Escena séptima: **Los estigmas** (*Bien modéré*).

(Francisco pide al Señor en el monte Alvernia dos gracias: experimentar el dolor de Cristo en su pasión y sentir el amor que le impulsó a sufrirla; recibe la impresión de las llagas que le asemejan a Cristo).

Escena octava: **La muerte y la Nueva Vida** (*Très modéré*).

(Muerte de Francisco en la pequeña iglesia de la Porciúncula, en Santa María de los Ángeles, en presencia de todos sus frailes).

Esta ópera está impregnada del sutil simbolismo que caracteriza a la música de Messiaen y de los procedimientos técnicos tan comunes en sus composiciones. Los dos personajes principales de la ópera (san Francisco, barítono, y el ángel, soprano) están caracterizados por motivos musicales concretos que recuerdan la técnica del *leitmotiv* wagneriano. Determinados temas y cantos de pájaros acompañan siempre a las dos figuras centrales. San Francisco está representado por la famosa avecilla de Asís llamada *Capinera*, mientras el ángel viene representado por el *Gerygone*, un pájaro de Nueva Caledonia. También otros personajes, como los frailes y el leproso, vienen asociados con determinados motivos musicales. Otra idea musical muy querida de Messiaen, la utilización de ritmos griegos y hindúes, encuentra en la obra una hermosa aplicación. Por ejemplo, la curación del leproso gracias al beso que le da Francisco viene acompañada de un ritmo *dochmiaco* (breve-larga-larga-breve-larga). La predicación de san Francisco a los pájaros con el concierto de estos últimos es un fresco polifónico grandioso de cuarenta y cinco minutos de duración, en el que las Ondas Martenot con diversos instrumentos de percusión se mezclan en un contrapunto complejísimo con simultaneidad de tempos diversos. Aunque esta música (como toda la de Messiaen) no se encuadra en los sistemas tradicionales de la modalidad, tonalidad o serialismo, sino que sigue su propio ordenamiento interno y personal creado por el compositor, la composición no rehúye elementos tonales. Por ejemplo, junto a un enorme cluster de 12 sonidos aparece el acorde perfecto de MI mayor (escena 7, cifras 55-56), que simboliza la transcendencia y la transparencia celestial. Un modo de alturas, intensidades, duraciones y timbres que se extiende sobre tres octavas (a1-B1) simboliza el lado oscuro de la noche y el dolor de los estigmas (escena 7, cifras 3 y 5). Diversos frescos modales acompañan a las palabras del ángel: *Dios es más grande que tu corazón* (escena 3, cifras 62 y 65).

El *Cántico de las Criaturas* es el principal eje motivico que recorre toda la partitura (escenas 2, 5 y 8) con su sentido de alegría y de alabanza.

Por otra parte, el tratamiento vocal está totalmente al servicio del texto, en ausencia total de experimentalismos vanguardistas y siguiendo más una trayectoria de recitado silábico solemne y extendido, más cercano a la salmodia medieval o al impresionismo del *Pelléas* de Debussy, que a las filigranas del belcanto operístico tradicional.

La ópera de Messiaen fue estrenada en el teatro de la Ópera de París el 28 de noviembre de 1983 bajo la dirección musical de Seiji Ozawa y con la coreografía de Sandro Sechi y Giuseppe Crisolini Malatesta, actuando en el papel de san Francisco el barítono belga José van Dan; en el papel del ángel, la soprano Christiane Eda-Pierre, y en el papel de leproso, el tenor inglés Kenneth Riegel.

B) OBRAS DE COMPOSITORES ESPAÑOLES INSPIRADAS EN SAN FRANCISCO

Al igual que algunos de sus colegas europeos varios compositores españoles han sentido igualmente la profunda inspiración que emana de la figura de san Francisco de Asís y de sus más conocidos textos, y han puesto música a diversas escenas franciscanas y especialmente al *Cántico de las Criaturas*.

Uno de los primeros y más prolíferos compositores en acercarse a la figura de san Francisco ha sido el compositor catalán Josep Soler Sardá, un compositor muy atraído siempre por textos de carácter religioso y especialmente interesado en el misticismo profundamente cristiano y radical de san Francisco (ya de niño se deleitaba Soler escuchando en la pianola de su casa la *Leyenda de San Francisco de Asís predicando a los pájaros* del compositor Franz Liszt).

Josep Soler ha escrito hasta ahora cuatro obras inspiradas en san Francisco de Asís. En 1961 compone un poema para gran orquesta titulado *San Francisco de Asís*, revisado más tarde en 1988 y cuya última parte vuelve a aparecer en el posterior *Poema de Sant Francesc* para voz y orquesta de 2001. La obra fue estrenada en el Palau de la Música catalana el 8 de marzo de 1962 por la Orquesta Municipal de Barcelona bajo la dirección de Rafael Ferrer. Dedicada a Cristòfor Taltabull (con el que Soler estudiaba durante estos años) fue Premio Ciutat de Barcelona en 1962 y está escrita bajo la impresión que le causó a Soler la lectura de la obra del gran poeta griego

Nikos Kazantzaki sobre san Francisco titulada *El pobrecillo de Asís* (1956).

La crítica del momento, especialmente X. Montsalvatge, señaló con motivo del estreno la urdimbre germana del poema por su ampulosa orquestación y parentesco straussiano, débitos que no habría de molestar al compositor catalán tan arraigado en las herencias del sinfonismo alemán y sobre todo tan ligado a la estética expresionista. Como señala A. Medina en la biografía del compositor: «*San Francisco de Asís es una obra que alterna el mundo atonal con el tonal, casi como un principio constructivo, diseñada con cierta simetría en sus bloques dinámicos y con el efectismo en la instrumentación propio de esta primera etapa de maestría en dicho terreno*»²⁷. Nos detendremos más adelante un poco más en esta obra al hablar del *Poema de Sant Francesc* que reproduce la segunda parte de la obra.

La segunda composición inspirada en san Francisco es el *Poema de Vilafranca* (1995), cuya primera parte se titula precisamente *Sant Francesc*. Se trata de una composición para cuerdas, oboe solista y órgano que trata de recordar el paso de san Francisco por Cataluña, en concreto por Vilafranca del Penedès, la patria chica de nuestro ilustre compositor, en donde debió fundar un convento, cuyos restos aún se conservan. En los años en que Soler compone esta obra, se dedica a estudiar y componer para el órgano de la basílica de Santa María de su villa natal, de ahí la presencia del órgano en la composición.

Una relación más inmediata con la vida de san Francisco de Asís presenta la tercera obra que Josep Soler ha escrito sobre este tema, titulada el *Misterio de San Francisco*, una composición para dos actores (que sólo hablan), órgano, violín, algunos instrumentos de percusión y coro de niños, sobre un libreto del propio compositor basado en cuatro aspectos de la vida de san Francisco. La obra fue comenzada el 25 de mayo de 2000 y terminada el 30 de octubre del mismo

27 Ángel MEDINA, *Josep Soler. Música de la pasión*, Ed. ICCMU, Madrid 1998, p. 43. Para ampliar información sobre este compositor, consultar: Agustí Charles SOLER, *Análisis de la música española del siglo xx*, Rivera Editores, Valencia 2002, pp. 263-305, y también: VV.AA, *Catorce compositores españoles de hoy*, Ethos Música, Oviedo 1982, pp. 441-478.

año y debe su inspiración más inmediata a una estancia del compositor en Medina de Rioseco, en donde estuvo tocando y escuchando el órgano de 1732 de la iglesia de Santa María. La impresión que le produjo la audición en este órgano de las *Fantasías* de fray Thomas de Santa María le llevó a escribir una pieza para ese órgano unida a una acción escénica delante del altar, a la usanza de los primeros dramas medievales. Sin embargo, la idea de escribir algo parecido a este misterio sacro ya le bullía a Soler en la cabeza desde que había visto la película de Roberto Rossellini *Francesco, Giullare di Dio*, realizada en 1950. Soler, que es un gran cinéfilo, sacó de la desnuda estampa franciscana, rodada por Rossellini en blanco y negro, algunas ideas para el color y timbre de su partitura, como señala el propio compositor en la introducción de la misma: «*Toda la obra está pensada, como escena, dentro de un color y tinte gris, negro, con contrastes de azul y blanco*» (Soler asocia el azul con los ojos del Serafín alado que traspassa a san Francisco y le imprime las llagas en la escena tercera y con los ojos del ángel en la escena cuarta. Precisamente la obra termina con estas palabras: *el azul es sangre*). El simbolismo de esta obra se cruza con el cariz autobiográfico que la composición parece revelar (como sucede con frecuencia en tantas obras del compositor). Es el misterio de una vida dentro del misterio de otra.

Los actores de este misterio franciscano se reducen a dos, que no cantan, sino que solamente hablan y dialogan: uno es san Francisco y el otro representa diversos personajes que con él dialogan: el lobo, el ruiseñor, el serafín de los estigmas y el ángel de la muerte del santo.

La obra consta de cuatro escenas enmarcadas por sendos Tientos partidos para órgano (siendo el último un ampliación concertística del primero) que operan a modo de preludio y postludio del misterio y que también aparecen como interludios en algunas escenas. La primera escena (terminada el 2 de junio de 2000) viene precedida del Tiento partido y es una reelaboración resumida de la famosa leyenda de san Francisco amasando al feroz lobo de Gubio, tal como la relatan *Las Florecillas* en el capítulo XXI: *Cómo San Francisco amansó, por virtud divina, un lobo ferocísimo*²⁸. Cuatro

28 *San Francisco de Asís. Escritos, Biografías, Documentos de la época*, Ed. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1978, p. 838.

breves fragmentos del violín solo, de gran sutileza tímbrica y rítmica (siempre *lento, con sordina, dolcissimo, molto espressivo y rubato*) y con un ductus melódico muy distendido debido a las notas largas, introducen y comentan la escena.

La escena segunda (terminada el 4 de junio de 2000) viene introducida por el Tiento I del órgano y está basada de nuevo en una libre interpretación de la predicación de san Francisco a los pájaros cerca del pueblo de Albiano (*Floreillas*, cap. XVI). Los pájaros están representados por un coro de niños que dialogan y tocan instrumentos de percusión (castañuelas, carracas, Wood-blocks, triángulos, xylofón, etc.). El violín comenta con otros dos fragmentos (5 y 6) los textos del santo (esta vez sin sordina y con figuraciones más rápidas, pero de nuevo con *molto rubato y dolce*). El órgano cierra la escena con una breve cantilena monódica en el registro más agudo posible, rememorando el canto del ruseñor, que le habla a Francisco.

La tercera escena tiene lugar *en el monte Alvernia, al amanecer. Septiembre, día de la cruz* (compuesta entre el 25 de mayo y el 8 de junio de 2000). Está basada en la célebre impresión de las llagas que recibe el santo de manos de un serafín alado. El órgano introduce la escena con el Tiento II (en el que se notan restos de algunos procedimientos seriales, como el movimiento de retrogradación en el compás 22, que reproduce los cc. 13, 14 y 15) al que sigue inmediatamente el fragmento 7 del violín (*molto lento con sordina*), en el que se notan restos tonales sobre acordes triádicos arpegiados. El fragmento 8 del violín es muy breve y está elaborado sobre procedimientos tonales parecidos a los del fragmento anterior, comenzando con el mismo acorde disminuido del fragmento 7 (este acorde juega un papel focal muy importante en toda esta escena, a veces como combinación de un acorde de V7 sobre LA = DO# - MI - SOL). El último fragmento 9 (*dolce con sordina*) combina igualmente perfiles melódicos tonales sobre el V7 con diseños dodecafónicos y concluye con un SOL (como el fragmento 7). El fragmento 8 había terminado con un Reb (= DO#).

La escena cuarta (*octubre, Santa María de la Porciúncula*) está basada en la muerte de san Francisco. El órgano introduce la última parte del Misterio con el Tiento III (*molto lento y dolcissimo*). Los dos últimos fragmentos de violín (*molto rubato, dolce*: 10 y 11) jue-

gan de nuevo con figuraciones interválicas muy libres, aunque concluyen ambos sobre la nota sol. Su ductus melódico es de gran aliento, sin apenas pausas o silencios que interrumpan un melodismo muy extendido sobre notas largas. La escena queda cerrada por un Tiento partido, al que sigue el coro de niños que entona un Alleluya que se basa enteramente en el acorde transparente de FA mayor (la transfiguración y superación de la muerte²⁹).

Estas dos últimas escenas reflejan los aspectos del dolor y del sufrimiento en la vida de san Francisco: la cruz (estigmatizada en su propio cuerpo y en su muerte, la «hermana Muerte», como la llamaba el santo) como perfil de una vida que sintetiza la perfecta alegría para el espíritu franciscano (¿y para el propio Soler?).

Hay en esta obra muchos guiños historicistas (la tradición del Tiento organístico, los restos tonales y modales, los procedimientos casi seriales de algunas melodías, la focalización en torno a algunos acordes y el acorde perfecto mayor del coro final, etc.) que no ocultan, por otra parte, la coherencia del lenguaje tan expresivo e inconfundible de Soler.

La cuarta obra de Josep Soler sobre san Francisco es hasta ahora la más ambiciosa del compositor catalán. Se trata de una gran composición para voz soprano y orquesta, encargo de la Orquesta Nacional de Cataluña y de Barcelona, y terminada en noviembre de 2001. Esta composición, que lleva por título *Poema de Sant Francesc*, está basada en unos versos del gran poeta catalán Jacinto Verdaguer (que ya había inspirado a Joaquín Rodrigo a escribir, en 1935, el *Tríptico de Mossén Cinto*). Los versos de Verdaguer, que están impregnados de cierta nostalgia típica finisecular, aluden a la vida y la muerte en el ciclo estacional de la naturaleza (*¡dolça és la vida, / dolça es la mort, / mes dolça es la mort / si d'amor moria !*) y, como comenta Josep Soler, recuerdan en sentido inverso el inicio

29 El propio compositor ha dejado escrita su interpretación de este acorde: «El acorde de FA mayor está empleado como homenaje y recuerdo a su (hermosísimo uso), por N. Rimsky-Korsakov, hacia el final de *La Ciudad invisible de Kitej* (Acto IVm, escena 2): el coro canta, por tres veces, en diferentes momentos, saludando la entrada de la protagonista en la ciudad Celestial, siempre sobre este acorde» (Josep SOLER, «Introducción a la partitura»; Carles Grebol, «Copistería musical»). El *Poema de Sant Francesc*, que luego analizamos, concluye también con un acorde de DO mayor.

de *La Canción de la Tierra* de Mahler «triste es la vida, triste es la muerte».

Como dejó escrito el propio compositor en las notas al programa, «*la obra se inicia con gran violencia, que va tranquilizándose hasta la serenidad del final: el poema de Verdaguer es un texto de adiós al mundo y a la vida... El poema concluye: Adeu / que hivern s'acosta; / aucells y flors jadeu! / quan a alegràm torneu / ja seré mort. El sentimiento y la música ya vienen definidas por estas palabras: la emoción está por encima de todo y la forma de la obra es la estructura que organiza su manera de ser y cómo debe ser.*

La obra está escrita para un considerable aparato orquestal que incluye una gran presencia de metales y de percusión (dos arpas, piano, celesta, glockenspiel, tam-tam, flexatón, eoliphón, timbales y bombo). Esta gran orquestación y el empleo de la serie dodecafónica en toda la primera parte de la obra recuerdan a las *Variaciones para Orquesta*, op. 31, de A. Schönberg, que emplean una tímbrica percusiva muy semejante, incluso con el mismo empleo del flexatón.

Podemos decir que toda la composición recorre un proceso de tensión-distensión que se hace patente tanto en la textura orquestal y en las dinámicas (desde el *fortísimo* del arranque hasta el *pianísimo* del final), como en el despliegue del tempo (desde el *agitato* inicial hasta el *molto lento* con el que concluye la obra) y en la estructura interna del desarrollo de la disonancia (desde el dodecafonismo del comienzo hasta el transparente acorde de Do mayor con el que concluye el *Poema*).

La composición comienza con un gran fortísimo de toda la orquesta (*agitato molto*), interrumpido por breves momentos de relajamiento, y se va serenando poco a poco hasta llegar a la textura lírica y expresiva de las cuerdas en el *Largo* (c. 55), en un gran proceso de ralentización que culmina en el *ritardando molto* (c. 268), parafraseando las palabras del texto de Verdaguer sobre la muerte. En el c. 161 el arranque de los versos del poeta viene acompañado de una textura más transparente y camerística dominada por las cuerdas, de gran expresividad y dulzura, solo interrumpida por el impulso de toda la orquesta en el compás 217, que se apacigua inmediatamente hasta llegar al final pianísimo, en el que la voz viene acompañada de una gran ligereza en la textura que desemboca en el acorde de DO mayor.

Toda la parte del *agitato* está basada en una única serie dodecafónica, libremente tratada (es decir sin las tres variantes características de la retrogradación, inversión y retrogradación de la inversión) pero siempre presente y repetida en las distintas secciones:

DO, FA#, RE, SI / FA, DO#, MI, sib, SOL / Lab, LA, Mib

Esta serie se presenta primero en los metales y manifiesta cierta simetría: cuatro sonidos descendentes con un tritono al comienzo (trompas), cinco sonidos en acorde con un tritono en el medio (trompas y trompeta), tres sonidos ascendentes con tritono al final (trombones). Merece la pena destacar que la partitura comienza con el sonido do y termina con el acorde de DO mayor, y además el DO centra el acorde central de la serie en el c. 2. Inmediatamente comienza en el c. 3 una primera variación de la misma serie en la que participa ya toda la orquesta: los primeros cinco sonidos aparecen en los metales y los restantes en las cuerdas y las maderas.

En el c. 10 se calma el *agitato* inicial en un *adagio* que presenta una expresiva cantilena del chelo sobre la misma serie, sostenida por un pedal del contrabajo. De vuelta al primer Tempo *agitato*, aparece en el c. 34 un delicado tapiz sonoro oscilante (arpa, piano, celesta, flauta, trompeta y flexatón) sobre los sonidos 4 y 5 de la serie (el tritono SI-FA), mientras los demás instrumentos aportan los sonidos restantes. Toda esta parte culmina en el fortísimo de toda la orquesta en el compás 59. La utilización que hace Soler de la serie recuerda más a Schönberg que a Webern, es decir, utiliza un dodecafonismo de carácter temático con vertebración motivica y fraseológica y no abstracto, como es el caso de Anton Webern, para quien los sonidos se han sometido a un proceso de suma fragmentación y descontextualización. En Soler la serie mantiene siempre un fuerte melodismo temático.

A partir del c. 59 comienza con el *Largo* un proceso de distensión dominado por las cuerdas en el que la estructura se libera del dominio de la serie pero con una interválica muy variada que sigue rozando casi siempre el total cromático. En el c. 143 las cuerdas preparan el arranque de los versos en la voz soprano con un perfil interválico que aparecerá con mucha frecuencia, más o menos modi-

ficado, en la parte vocal: giro de segunda con salto de séptima mayor descendente y ascenso de segunda y tercera (ver cc. 144-146; 162-163; 184-185; 189-190; 229-230; 239-240; 249; 262-263; 274). En el compás 227 aparece exactamente la misma música con la que Soler terminó la Sinfonía *San Francisco de Asís* de 1961, únicamente que aquí se ha intercalado la voz. Se cierra así una especie de *itinerarium mentis* que abarca cuarenta años, en los cuales Josep Soler (que tiene más afinidad con el «poeta dolorosus» de cuño romántico que con el formalista experimental del siglo xx) ha vivido intensamente las cuestiones más trascendentales reflejadas en personajes como Jesucristo o san Francisco.

Toda la segunda parte de la obra muestra una sutil textura contrapuntística centrada sobre todo en la cuerda (en el compás 193 y siguientes, por ejemplo, los violines I aparecen acompañados de un doble contrapunto de los instrumentos inferiores emparejados entre sí: violines II + violas y chelos + contrabajos). La polifonía se convierte así, una vez más, en una constante estilística fundamental para Soler, que hunde sus raíces en la estética expresionista alemana, para quien el uso de los procedimientos contrapuntísticos es una constante fundamental.

En resumen, podemos decir que la obra muestra una gran fuerza poética, que descansa en un estilo atonal sin concesiones (aunque también sin experimentalismos vanguardistas) característico de Soler y en el que el valor semántico del texto está protegido e integrado en la lógica del lenguaje orquestal, muy bien estructurado y perfilado de acuerdo con esa continuidad melódica expresionista y desgarrada del discurso musical soleriano.

rit. molto *rit.*
molto espress. *attaca sin pausa*

Los niños-pájaros tocan sus instrumentos con gran alegría y ruido.

Cada uno con:
 Castañuelas, Carracas, Wod-blocks, Triángulos, etc.
Allegro

Coro de niñas *f*
 Xilofón *f*
 (detrás del grupo)

etc. ca. 30"

Entra San Francisco y se dirige a ellos:

San Francisco:

Golondrinas, hermanas, hasta ahora habéis hablado y cantado vosotras; y vuestro canto es más hermoso que cualquier canto porque es la voz de vuestra inocencia y en él, con vuestro canto, cubris la tierra y el cielo de inocencia y así aun podemos ver el azul del cielo... y el rojo dorado del atardecer; pero escuchad ahora..... guardad silencio.....

quiero explicaros una historia, la música que oí... no era un canto, era un ángel con la viola... y él tocó para mí una noche

quisiera rezar y muchas veces, casi siempre, me distraigo... algo hermoso o un sonido lejano, un olor de camino o de las casas, humeando muy lejanas, en la noche, me distrae... y el dolor es siempre constante, nunca cesa y cuando me olvido de él también es como otro dolor..... mis heridas se abren como si buscaran los clavos que las abrieron... y yo, sólo tengo sus negros agujeros pero el hierro que las abrió debe estar guardado, entre las piedras de una montaña muy lejana, y no los puedo ir a recoger... quisiera tenerlos conmigo... o quizá están en las manos piadosas de los hombres que los encontraron olvidados por el ángel...

Ejemplo 2. Fragmento de la obra *El Misterio de san Francisco* de Josep Soler.

Escena de la predicación a los pájaros.

Otro compositor que se ha acercado al mundo poético y místico de san Francisco es Joaquín Rodrigo y lo ha hecho en dos ocasiones. La primera en 1935, cuando compone el *Tríptico de Mossén Cinto*, basado en los textos del «Tríptico franciscano» del poeta catalán Mossén Jacinto Verdaguer (1845-1902), para voz y orquesta. Son tres poemas en catalán que llevan por título: *L'harpa sagrada*, *Lo violí de Sant Francesc* y *Sant Francesc i La Cigala*. Las dos últimas intentan reflejar otras tantas leyendas franciscanas, como la del violín que se construye san Francisco con unos palos para tocar música ante el pesebre de Greccio, o la del canto alegre de la cigarra que se cuele en el convento franciscano para alegrar la vida a Francisco. *El violín de San Francisco* es, sin duda, la obrita más bella del ciclo. Se trata de una alegre danza pastoril en 3/8 (*Allegro vivace*) de gran lirismo y ligereza en la que el violín solista remeda el gesto poético de san Francisco:

1. *De Greccio en lo pesebre
davant l'Infant diví
Ronca la cornamusa,
Sona lo tamborí
La flauta hi espigueja,
La flauta i lo flautí...*

2. *La pastorel, la dolça
Francesc la vol seguir.
No té ferrets ni gralla,
Gralla ni bandolí.
Cull dos bastons que troba
Llençats vora el camí
Se'n posa un a l'espatlla
A tall de violí,
assant l'altre per sobre
com un arquet d'or fi.*

3. *Lo violí és de freixe,
L'arquet d'un brot de pi,
Mes en ses mans sagrades
Gran música en sortí.
¿No n'ha d'eixir de música,
Si els toca un Serafí?».*

La filiación de esta obra al espíritu neoclásico de la época es bien patente. Se nota mucho la cercanía estilística y temporal del *Concerto* (1926) de Falla o de la *Sinfonietta* de E. Halffter (1927), cuya *Pastorella* del primer tiempo (*Allegro*) resuena aquí también en la textura camerística, en la prestancia del violín solista y en la aspereza de algunas disonancias provocadas por la acumulación de segundas en los acordes principales triádicos o por las superposiciones tonales (ver cuatro ompases antes de la cifra 12 y dos antes de la cifra 9). Los mismos motivos aparecen en las tonalidades vecinas al *MI* mayor central de la obra (*DO#* menor, *SOL#*, *SI*), pasando por *FA* menor, *SIB* menor (cifra 16: en la tercera estrofa del texto) y *REB* mayor (cifra 17) para desembocar, a través de planos armónicos de mediantes, en la tonalidad principal de *MI* mayor (cifra 18: la celesta y el violín solista acompañan los dos últimos versos del poema).

La obra fue estrenada en el Palau de la Música catalana el 17 de octubre de 1946 con Victoria de los Ángeles y la Orquesta Filarmonica de Barcelona dirigida por Juan Pich Santasusana.

La segunda vez que Rodrigo se acerca a san Francisco es en 1981, cuando compone el *Cántico de San Francisco de Asís* para coro y orquesta, en donde pone música a los versos en castellano del *Cántico al Hermano Sol*.

En la planificación de esta última obra de J. Rodrigo estuve bastante implicado. Los franciscanos de Madrid le había encargado a Rodrigo, en 1981, una obra para conmemorar el ochocientos aniversario del nacimiento del santo, que se iba a celebrar en 1982 con un solemne concierto en el Teatro Real de Madrid. Joaquín Rodrigo escogió el *Cántico de las Criaturas* (en castellano) para coro y orquesta. Se había proyectado un gran concierto en el Teatro Real, en donde se estrenaría su obra junto con otras obras basadas en san Francisco, como eran la Suite Orquestal *Nobilissima Visione* de Hindemith y mi obra *Cántico* para soprano y conjunto instrumental sobre el mismo *Cántico de las Criaturas*. Estuve en casa de Joaquín Rodrigo para ultimar el proyecto. Cuando el compositor tuvo lista la partitura recogí la obra y escribí todas las partes de la orquesta a mano, nota a nota, como se hacía antes, para preparar los materiales de ensayo. Se hicieron gestiones para que la orquesta de Radio Televisión Española fuera la encargada de presentar las obras y el

estreno de Rodrigo en el Real. Fui a hablar con Miguel Ángel Coria, entonces gerente de la orquesta, que me envió a tratar el asunto con el entonces director titular de la misma, Odón Alonso. Por cierto, ese día estaba allí presente también Antón García Abril. Odón no pareció muy entusiasmado con la idea y me remitió a Enrique García Asensio. Por unas causas o por otras (ninguno de los implicados estaba entusiasmado con el concierto) el proyecto no se llevó a cabo y la Cantata de Rodrigo no se estrenó en 1982, como estaba previsto, sino en 1986, en Londres, bajo la dirección de Raymond Calcraft, a quien Rodrigo dedicó luego la obra. La composición lleva la impronta de las obras solemnes al uso, aunque el aparato orquestal es muy sencillo y el empleo del coro no va más allá de los requerimientos tradicionales de una obra de estas características. Y ésta fue la impresión que me dio la partitura al copiar las partes individuales.

La composición comienza de modo misterioso y sutil con un solo de flauta que, por sus características melódicas, transmite una cierta ambientación de lied medieval o *laude* al combinar el perfil modal de una tónica mayor con una sobdominante menor, eliminando al mismo tiempo las sensibles (aparecen a lo largo de la obra muchas combinaciones de acordes de tónica con acordes triádicos sobre el séptimo grado modal, mientras otras veces desciende la melodía con el típico guiño orientalista que manifiesta el modo MI de la música española). Esta melodía de la flauta (acompañada frecuentemente por una trompa en sordina) se despliega hacia una cantilena muy frecuente en la composición, que discurre sobre tonalidades diversas y que parafrasea un *laude* popular sobre el *Cántico* tomada del manuscrito de Cortona (claramente perceptible en la cuerda de las cifras 11 y 12 de la partitura, como ya hemos visto anteriormente). La melodía de la flauta engarza las diversas secciones según las distintas alabanzas del texto y sirve de nexo de cohesión en toda la composición. Después de una breve intervención del coro a boca cerrada con acordes triádicos, comienzan a discurrir las distintas alabanzas.

Aunque la obra transcurre sin solución de continuidad, se podrían distinguir tres secciones: un primer bloque (*Andante tranquilo*) ocupa toda la primera parte de la partitura y refleja los primeros versos del poema hasta terminar con la hermana agua (cifras 1-16), que-

dando engarzada a través del motivo de la flauta con la segunda sección (cifras 16-17, *Allegro moderato, ma energico*, ver ejemplo 3), que representa un momento álgido de la partitura y ensalza, en un gran plano dinámico y sonoro sobre la armonía de RE (RE - FA# - LA - SI) en movimientos unísonos de las cuerdas y maderas, la fortaleza y esplendor del hermano fuego. La tercera sección (cifras 17-26; *Tempo D*) refleja los últimos versos y acaba con un movimiento fugado de las voces para enfatizar los versos finales del *Cántico*.

La obra transcurre en diversos planos tonales-modales que se suceden sin modulación propiamente dicha desde el RE inicial (¿menor-mayor-lidio?), pasando por la armonía de su dominante, hasta el si mayor en que termina la composición, aportando el arranque del tema principal de la obra.

Todo lo demás en el tratamiento coral e instrumental de Rodrigo es, como siempre, muy convencional, realizado con la mayor o menor habilidad musical que a Rodrigo le caracteriza. La composición está condicionada por el texto que regula el perfil melódico de las voces y que es presentado de forma solemne y natural, a la manera de un recitativo en el que alternan las voces masculinas y femeninas, con un lenguaje orquestal totalmente integrado en una tonalidad revestida en ocasiones de carácter modal impresionista, por la ausencia de las sensibles (con lo cual se consigue un estilo más cercano a la antigüedad que refleja el texto). Las texturas son siempre homófonas (si prescindimos de la última alabanza conclusiva en la cifra 25, en donde se despliega un fugato de las voces y el viento sobre un fondo unísono de las cuerdas en movimiento ascendente) para enmarcar más claramente el recitativo del texto. La plantilla orquestal no sobrepasa las medidas convencionales de la orquesta clásica, con el único aliciente de la celesta que presta al conjunto una tímbrica más cristalina y sugerente. A este respecto es muy bello el efecto descriptivo de flauta y celesta enmarcadas por trémolos de los violines primeros y platillos sobre un tapiz sonoro de los metales y cuerdas en pizzicato para describir a la hermana agua en la cifra 15.

En resumen, podemos decir que la obra se deja escuchar con agrado, aunque hay algunos tratamientos y cruzamientos de las partes difícilmente justificables en este contexto tonal, como los que tienen lugar en el arranque de la cifra 12, en la cuerda. La composi-

ción transmite al oyente aquello para lo que fue concebida según el encargo de los patrocinadores: una obra comprensible para el gran público, en la sencillez del santo que la inspira.

The image shows a page of a musical score, numbered 12 at the top left and 19 at the top right. The score is for a large ensemble and includes vocal parts. The instruments listed on the left are: Fl. 1 & 2, Ob. 1 & 2, Clar. 1 (Sib) & 2, Cr. (Fa) 1, 2, 3, 4, Tr. 1 (Do) & 2, Trb. 1, 2, 3, S. (Soprano), C. (Contralto), T. (Tenor), B. (Bass), Vl. I, Vl. II, Va., and Vc. The vocal parts have lyrics: S. 'In-ve-ni-ti-llis-ia-ción', C. 'gra-tia-plex-dor', T. 'In-ve-ni-ti-llis-ia-ción', and B. 'gra-tia-plex-dor'. The score is written in a single system with multiple staves. There are dynamic markings like 'f' and 'mf' throughout. The number '45 923' is printed at the bottom center of the page.

Ejemplo 3: Fragmento de la obra de Joaquín Rodrigo *Cántico de San Francisco de Asís*, cifra 12, p. 19. Ed. Schott, ED 8353).

Una obra inspirada también en el *Cantico delle Creature* de san Francisco de Asís es la composición *Cántico*, compuesta por José M. García Laborda en Madrid, en agosto de 1980. Se trata de una obra para soprano y conjunto instrumental (14 instrumentos solistas y dos percusionistas con amplia percusión) que fue finalista del VII Concurso de Composición de la Confederación de Cajas de Ahorros en 1980. Su estreno tuvo lugar el 11 de febrero de 1981, en el Teatro Real de Madrid, actuando de solista la soprano catalana Anna Ricci y el Conjunto de Cámara dirigido por José M. Franco Gil. Aunque la partitura sigue la versión castellana del texto de san Francisco, Anna Ricci interpretó en el estreno la versión original italiana, que es la que figura en el disco grabado por la Confederación de Cajas de Ahorro.

Cada uno de los versos del poema recibe un tratamiento tímbrico diferenciado, en el que la voz opera de nexo de cohesión estructural entre las distintas estrofas. El tratamiento vocal está sujeto a diversas técnicas que van desde el recitado hasta el Sprechgesang, en el que las alturas tienden hacia la complementariedad cromática, como se puede observar en el ejemplo 4 que presentamos más abajo. La música de esta obra está en función de los contenidos expresivos y emocionales del texto, aunque sin renunciar a estructuras interválicas fijas y a efectos aleatorios dentro del tratamiento camerístico de la partitura, que se despliega en time-notation. El amplio instrumental de percusión está en función de la bella poética del texto que recalca los aspectos variados de los elementos de la naturaleza. La textura del ejemplo 4 que presentamos a continuación muestra aspectos de una aleatoriedad limitada y controlada con tendencia hacia el cromatismo total con un perfil muy sesgado de la interválica y contraste de efectos. La voz transcurre primero en Sprechgesang hasta la nota más alta posible, luego recitado declamatorio y canto normal al final con tendencia hacia un perfil vocal dodecafónico. La duración total aproximada de este bloque es de veintidós segundos.

(*See score*)

¡Veni! Llenad y bendecid a mi Señor y dadle gracias y rezad con gran humildad

Ejemplo 4: José M. García Laborda: *Cántico*.
 Fragmento de la última Sección, XII de la partitura, p. 23.
 Editorial Alpuerto, Madrid.

Una obra de teatro musical inspirada en la vida de san Francisco es el *Musical Francisco de Asís* para coro, solistas y orquesta, con música de José M. García Laborda y libreto de Ángel Gajate y de José Luis Cortés. Esta obra fue compuesta en 1981 y estrenada en varios teatros españoles bajo la dirección de Félix Casas, con Manuel Jiménez como ayudante de realización y decorados de Julio Hernández. La obra recibió el Premio Nacional Bravo 1982 de los Medios de Comunicación de la Iglesia. El *Musical* se estructura en dos actos con 11 escenas, que recorren las principales estaciones de la vida de san Francisco. La estructura musical de la obra se atiene a las configuraciones típicas de este tipo de composiciones: música tonal con melodías pegadizas y ritmos suaves revestidos de una instrumentación característica de la música ligera, con muchos efectos percusivos. La propia peculiaridad de la música nos exime de un mayor comentario en este sentido. Por lo mismo, no hemos querido tratar tampoco aquí las obras de carácter más o menos popular que

han surgido en muchos lugares y ciudades de todo el mundo orientadas a un público de masas, que aunque no manifiesten una calidad artística muy elevada, revelan el interés de la sociedad y especialmente de la juventud por la figura de san Francisco.

Handwritten musical score for orchestra, starting with measures 1 through 6. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet (Bb), Bassoon, SAR, Trumpet (Bb), Trombone (F), Tuba, Drums, Percussion (Cymbal, Triangle, Snare, Bass Drum), Piano, and Voice (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The score is marked with measure numbers 1 through 6 at the top. A triangle above measure 2 contains the text "1 2 3 4 5 6" and "Op. 100". A triangle below measure 6 contains the text "Op. 100" and "1 2 3 4 5 6". The piano part includes chord symbols: F- Bb F- Bb E- Bb F- F#7 A- B7. The voice part includes the lyrics "35" and "36".

Ejemplo 5: José M. García Laborda: *Musical Francisco de Asís*.

Arranque del tema 8 en la partitura para orquesta: El ballet del Lobo (en referencia al pasaje en que san Francisco amansa al feroz lobo de Gubio).

En homenaje a san Francisco de Asís escribe Antón García Abril en 1964 el *Cantico delle Creature*, una Cantata para cuarteto vocal, coro mixto y orquesta, ganadora en 1965 del Primer Premio Tormo de plata en el Concurso de Composición Tomás Luis de Victoria de la IV Semana de Música religiosa de Cuenca. La obra fue estrenada en el Auditorio del Ministerio de Información y Turismo de Madrid, el 20 de enero de 1968, con la Orquesta Sinfónica de Radiotelevisión Española bajo la dirección de Enrique García Asensio.

Fecha y circunstancias de la composición

El origen de la partitura hay que buscarlo en la estancia que realiza el compositor turolense en Italia para asistir al curso de música 1963-1964 que imparte Goffredo Petrassi (recientemente fallecido el 3 de marzo de este mismo año de 2003) en la Accademia «Santa Cecilia» de Roma, becado por la Fundación Juan March³⁰. Durante esta estancia (Antón García Abril ya había estado anteriormente en Italia para asistir a los cursos de verano de la Accademia Chigiana de Siena entre 1954-1956) el compositor se relaciona con las corrientes estéticas de la vanguardia musical europea y aprovecha para viajar por Italia y empaparse de la cultura italiana, visitando también los paisajes de la Umbria y los lugares franciscanos, especialmente la ciudad de Asís, como antes que él ya habían hecho otros compositores como Franz Liszt o P. Hindemith, que escribieron obras sobre san Francisco impresionados por la belleza y grandeza de los lugares franciscanos y de la basílica de Asís.

El contacto con la vanguardia europea y el estudio profundo de la técnica dodecafónica, junto con el interés por la cultura italiana, impulsan la creación de una obra que está considerada como de las más novedosas del compositor, inspirada al mismo tiempo en

30 Fernando J. CABAÑAS ALAMÁN, *Antón García Abril: Sonidos en libertad*, Ed. ICCMU, Madrid 1993, pp. 64-65. Fernando Cabañas dice de la obra que es un tanto «agresiva» y de rabiosa actualidad, por intentar adaptarse lo más posible a las técnicas contemporáneas. Por desgracia no dice en qué consiste esta adaptación, ni por qué es agresiva, aunque parece aludir a cierta proximidad con la música dodecafónica (?). Para más información sobre García Abril: Agustí Charles SOLER, *Análisis de la música española del siglo xx*, Rivera Editores, Valencia 2002, pp. 179-218.

la profunda religiosidad de san Francisco y en sus textos, por los que el compositor siente una especial atracción, especialmente por el *Cántico de las Criaturas*.

Es a raíz de su estancia en Italia y de su confrontación con las técnicas de la vanguardia, especialmente con el dodecafonomismo y el serialismo, (aunque no se reconocen aspectos seriales ni dodecafónicos en la composición que nos ocupa, sino solamente una plasmación atonal libre) cuando A. G. Abril decide buscar su propio estilo musical más orientado hacia la tonalidad y hacia lo melódico, aspectos que a partir de entonces definirán el carácter de su música. En medio de esta tensión ética y estética entre la vanguardia y la tradición surge el *Cántico*, que fue terminada en Madrid el 20 de diciembre de 1964.

Estructura de la composición. Relación texto y música

Como la obra funciona como una gran Cantata para coro y orquesta con cuarteto de solistas, el texto representa el nexo formal para el entramado de la composición, por lo que todas las melodías están integradas en la textura coral de la obra, mientras los interludios orquestales aportan una mayor flexibilidad rítmica en ostinatos. Es decir, la música sirve al texto que la inspira, y todas sus características técnicas y estilísticas están al servicio y surgen de la potencia expresiva y poética del mismo, sin limitar las posibilidades tímbricas y de tensión que la música aporta a través de una mayor o menor disonancia en los planos armónicos. Hay que señalar, por otra parte, que la orquesta no intenta una mera descripción de los contenidos del texto sino prestar su propia interpretación a las sugerencias del mismo. El texto está tratado de forma sencilla y casi siempre en textura homófona con valores largos y en estilo preferentemente recitativo, con notas repetidas que desembocan preferentemente en intervalos de segundas y terceras (el ideal de la polifonía clásica), con un acompañamiento orquestal muy reducido para no encubrir el valor semántico de los versos. El cuarteto vocal no tiene otra función específica que alternar en algunos versos con el coro, reduciendo la textura vocal del mismo y asumiendo los versos 5, 6 y parte del 7 del Poema (también repite hacia el final de la obra los cuatro primeros versos que antes había interpretado el coro).

Como el texto representa el punto de vertebración de toda la obra, la idea que tiene el compositor sobre el mismo es fundamental para comprender lo que la música quiere expresar. A este respecto ha escrito Antón García Abril:

«El Cántico delle Creature es canto del alma cristiana, verdadero canto cristiano compuesto en loor del Creador. Es la expresión de la alegría del alma que ve a Dios en todas las partes y su imagen en cada una de las criaturas. Es una síntesis de amor al Universo y por el Universo a Dios. Este canto de alabanza al Altísimo me sobrecoge de una manera especial porque en él se dan gracias con sencillez por las cosas más elementales de la naturaleza, pero al mismo tiempo, más grandiosas: el sol, el viento, las nubes, la luna y las estrellas, el agua, el fuego, la tierra, las flores. Dice San Francisco: 'Loado seas mi Señor, por la hermana agua, la cual es muy útil y humilde y preciosa y casta'. No pueden decirse cosas más bellas con tanta sencillez y es justamente en esta sencillez y humildad donde encuentro toda la grandeza del texto, una poderosa grandeza que me ha llevado a la necesidad de valirme, para la realización de mi obra, de un instrumento, que solo él, musicalmente, puede reflejar esta magnitud: el coro. El cuarteto solista contrasta con el coro y me ha servido para aumentar las posibilidades técnicas y sobre todo para seguir las flexiones emotivas del Cántico»³¹.

El gran formato de la partitura alude a la dimensión del proyecto y al interés del entonces joven compositor por mostrar su habilidad con un gran aparato orquestal que se amplía en las maderas con corno inglés, clarinete bajo y contrafagot, fuerte presencia de los metales, arpa, piano y un amplio arsenal de instrumentos de percusión que incluye campanas y xilófono, amén de otros instrumentosa menudos muy variados.

El diseño formal de la obra sigue la estructuración textual del *Cántico* con una gran introducción orquestal al comienzo que comprende 71 compases (gran fresco sonoro sobre el que se despliegan pequeños diseños melódicos) y un gran interludio hacia la mitad de

31 Notas al programa del concierto, citado en: Fernando J. CABAÑAS ALAMÁN, *Antón García Abril: Sonidos en libertad*, o. c., p. 66.

la obra que abarca otros 71 compases (cc. 304-375, un fuerte contraste tímbrico y percusivo de gran tensión que forma el climax de la obra) y que consisten como los dos goznes orquestales que sustentan toda la parte vocal. En medio de algunos versos se intercalan breves interludios orquestales que sirven para separar los contenidos de la alabanza y prestar sugerencia y variedad al Poema, normalmente en diseño de fuertes ostinato y notas pedales.

En el compás 451, y antes de que terminen las 14 alabanzas de que consta el *Cántico*, se vuelven a repetir los cuatro primeros versos, esta vez interpretados por el cuarteto vocal (aunque falta el tercer hemistiquio del verso 3 y el primero del verso 4 [?]). Finalmente el coro aporta los tres últimos versos del *Cántico* (cc. 520-584) y la obra termina en el mismo tono sugerente del comienzo.

COMPASES	ORQUESTA	CORO	CUARTETO	VERSOS
1-71	**** (Gran Cluster oscilante con breves diseños melódicos. Variedad métrica. Dinámica suave)			
71-75	* (Textura reducida)	*		1a
76-82	*	*		1b
83-92	*	*		2
93-118	* (Cuerdas, violín solo, maderas)			
119-134	*		* 3a y b	
135-158	*** (Desde el c. 143 gran ostinato de la orquesta 7/8)			
159-164	*	*		3c
165-170		*		4a
172-173	*** (Gran tapiz oscilante Forte. 2/2. Arpa, piano)			

COMPASES	ORQUESTA	CORO	CUARTETO	VERSOS
174-177	(a capella)	*		4b
178-203	** (Timbales con cuerda y arpa, luego diseño de metales)			
204-215	*		*	5
216-239	*(Textura reducida)			
240-254	*(Textura reducida)		*	6
255-281	**			
282-285	*	*		7a
286-291	*		*	7b
292-303	*	*		8
304-375	**** (Gran textura. 11/16, etc. Fuerte percusión. Pedales. Ostinatos. Tensión. Climax)			
376-398	*	*		9
399-411	*	*		10
412-419	(a capella)	*		11a
424-430	(a capella)	*		11b
431-450	*** (Gran Ostinato progresivo con idéntico diseño rítmico)			
451-462	*		*	1
463-468	*	*		2a
469-472	*		*	2b
473-485	*** (Gran ostinato-Pedal. Forte 5/8, 7/8. Orquesta. Arpa piano)			
486-490	*	*		3a
491-496	*		*	3a
497-500	*		*	3b

COMPASES	ORQUESTA	CORO	CUARTETO	VERSOS
501-510	** (Forte-2/2)			
Se suprimen versículos 3c y 4a				
511-514	*		*	4b
520-526	*	*		12a
527-533	*	*		12b
534-540	*	*		13a
541-546	*	*		13b
547-553	*	*		13c
554-571	** (Cantilena del violín y Ostinato)			
572-581	*	*		14a yb
582-584	*		*	14b

Explicación del esquema formal

La presencia de asteriscos en la orquesta significa la mayor o menor densidad de participación instrumental. Así se puede percibir mejor dónde están colocados los grandes momentos orquestales. Los compases en **negrita** aluden a la presencia de los textos en la obra. La participación de la orquesta sin coro están separadas por raya horizontal. Se puede percibir la presencia del cuarteto en nueve momentos, mientras que el coro es el protagonista del texto en toda la obra.

Procedimientos melódicos y armónicos

Inmediatamente llama la atención en la obra el modo en que discurren los movimientos melódicos y armónicos. Hay una marcada preferencia en la composición por la progresión melódica en intervalos de segundas y terceras tanto en la orquesta como en la

parte vocal. Se evitan normalmente los grandes saltos interválicos y la melodía discurre de forma suave y plana, con un perfil declamatorio muy cómodo, tanto en la orquesta como en coro.

Incluso podemos decir que el intervalo de segunda menor (o su complementario de séptima mayor) juega un papel fundamental en la composición, tanto en su dimensión horizontal como vertical, a partir, sobre todo, de una nota melódica repetida en una textura métrica variada y en ostinato rítmico. Hay algunos diseños melódicos y armónicos que discurren sobre estas estructuras interválicas, a veces organizados en grandes unísonos de la orquesta.

Hay que recordar que a veces estos motivos interválicos o sets de tres sonidos (intervalo de segunda seguido de tercera) sirven para hilar melodías más largas en un entramado que recuerda los procedimientos de la «variación desarrollada» en la Segunda Escuela de Viena, si no fuera por la escesiva repetición de los mismos sonidos, que impiden recordar la variabilidad interválica característica de la melodía expresionista. Existen, por otra parte, conglomerados más complejos de acordes y clusters de múltiples sonidos que producen una sensación de mayor disonancia y tensión, en un estilo totalmente atonal. La gran superficie sonora del comienzo de la obra descansa sobre un cluster de 11 sonidos de gran sutileza tímbrica, estructurado sobre la cuerda (sordina y armónicos) apoyada por el arpa, celesta, piano y percusión sobre el que se mueve de forma estática impresionista el movimiento oscilante de las maderas bajas.

Igualmente algunas melodías desarrollan un perfil interválico más anguloso y sin repeticiones, aunque con la presencia de los intervalos de séptima tan característicos, y esto tanto en la parte solista como en diseños melódicos varios.

Esta presencia de segundas y séptimas da a toda la composición un carácter de fuerte disonancia.

Estructuras métricas y rítmicas

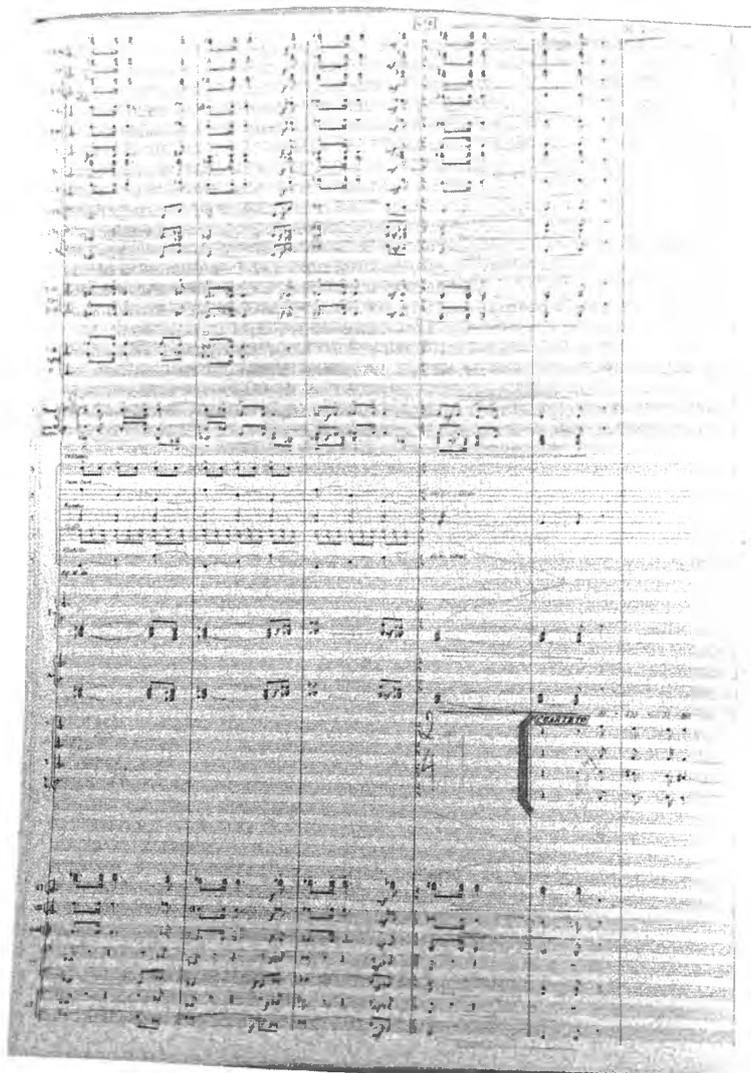
Un punto destacado de la obra es la constante variabilidad métrica en que se estructuran las melodías y armonías vocales e instrumentales. Los grandes ostinatos y pedales rítmicos discurren en agrupaciones asimétricas e irregulares de mucho contraste, procedi-

miento que nos recuerda a la fraseología típica de Bela Bartók o de Igor Stravinsky. Esta constante variación produce un discurso musical irregular, de carácter prosaístico.

Textura orquestal y superficies tímbricas

Llama la atención la textura fuertemente homofónica y la amplia superficie tímbrica de toda la composición. La orquestación está pensada en bloques tímbricos de mayor o menor densidad, pero con muy poco tratamiento contrapuntístico y polifónico, si prescindimos de algunos pasajes muy escuetos. Dominan amplios bloques en *ostinatos* rítmicos armónicos y con destacados *pedales* que aluden a un cierto estatismo orquestal de suave movimiento oscilatorio, pero sin desarrollo direccional de la armonía. La interválica de toda la obra está también bastante dosificada y reducida a planos y perfiles muy repetitivos y de carácter declamatorio por encima de los planos tímbricos. Esto difiere sustancialmente, por ejemplo, del tratamiento orquestal que está presente en las obras de la Segunda Escuela de Viena que manifiestan una textura fuertemente contrapuntística y una amplia y constante variedad interválica, lo cual significa que Antón no se sentía en estos momentos muy atraído por el estilo expresionista, ni por la técnica serial, intentando encauzar un estilo propio con mayor o menor presencia de la disonancia en los cluster de la orquesta y con un lenguaje a medio camino entre lo tonal y lo atonal. La sección orquestal de los cc. 304-375 muestra un gran despliegue de medios, que adquiere gran fuerza debido a la constante variabilidad métrica y a los fuertes ostinatos estáticos y oscilantes, que presta al conjunto una sensación de irregularidad y asimetría. Esta sección representa el climax de la obra y muestra un fuerte contraste con el inicio de la partitura, más sugerente y melódico. En los cc. 354-366 todo queda en manos de la percusión, que despliega su arsenal acompañado a veces del arpa y piano (siempre tratados en esta partitura en sentido tímbrico).

Digamos, para concluir, que el *Cantico delle Creature* es una composición muy bien organizada y estructurada, con un gran sentido de la forma, que revela ya a un compositor dueño de los recursos compositivos tanto instrumentales como vocales y diseñada en torno a las constantes interválicas y armónicas que hemos señalado



Ejemplo 6. Fragmento de la partitura del *Cantico delle Creature* de Antón García Abril
(Partitura manuscrita. Ediciones Musicales Bolamar, Madrid).

anteriormente. La obra suena moderadamente vanguardista en el contexto de la época (preocupada a comienzos de los sesenta por las experimentaciones seriales, aleatorias, fonéticas, tímbricas, etc., que aquí no están presentes, ni interesaban por el momento al compositor) y dentro de un estilo suavemente atonal. La composición manifiesta ya algunas constantes estilísticas que aparecerán más suavizadas y perfiladas en toda la producción posterior del compositor, como son el predominio de los diseños melódicos suaves, el entramado armónico libre pero muy bien dosificado en la disonancia (sin llegar a ningún procedimiento de tipo serial tradicional), la variedad original de la combinatoriedad métrica y rítmica, el dominio de la instrumentación y texturas orquestales de gran sutileza tímbrica. Todo esto al servicio de la obra de arte bien hecha y motivado por un imperativo ético que potencia siempre la belleza estética al servicio de la comunicación.

José M. GARCÍA LABORDA
Universidad de Salamanca