



*La personalidad musical de
Olivier Messiaen*

Enrique Blanco

(c) kim cyp

Índice

Unas palabras previas 2

Cómo empezó todo 2

Veinte años más tarde 2

Prólogo 3

Música e Idea 3

Tiempo y música 5

Influencias 8

Religión 8

Sinestesia 10

Los pájaros 11

El amor 13

Lenguaje 13

Las imposibilidades 13

Otros elementos 15

Unas palabras previas

Cómo empezó todo

El 22 de abril de 1992, jueves, llegué a mi casa desde el conservatorio en que entonces trabajaba. Al poner la radio (en aquella época tenía casi siempre puesta Radio 2), recibí la noticia de que Messiaen había muerto. Yo siempre había soñado con tener alguna vez la fortuna de conocerle. Recuerdo que, de todas las cosas posibles en que uno puede pensar cuando se muere un personaje admirado, a mí sólo se me ocurrió pensar que nunca iba a oír su voz.

Al día siguiente, cuando fui a dar mis clases me sentí incapaz de hablar de séptimas de dominante o resoluciones excepcionales: en todos los grupos acabé hablando de Messiaen, de sus técnicas, de lo que significaba para el siglo XX... Entre clases, conversé con varios de mis compañeros y acabamos decidiendo hacer, como homenaje, un ciclo de conferencias: a mí me tocaba ser el que presentara al compositor, además de analizar, en otra sesión, una de sus obras.

Bien poco hacía que disponía de un ordenador en condiciones: me puse a escribir una introducción (la que ahora podéis leer) para fotocopiarla y darla a la gente. En aquella época no era fácil, pero quería mucho grafismo, que a la gente le entrara el compositor por los ojos. Al mismo tiempo, decidí aprender a usar un programa de maquetación, para que lo que escribiese tuviera una presencia digna de Messiaen.

Veinte años más tarde

En estos días estoy rescatando algunos de mis trabajos más antiguos. Casi no tenía esperanzas de recuperar éste, pero al fin ha sido posible recuperar el texto, ya que no la maquetación. Releyéndome me explico que la gente me dijera que a veces mis escritos parecían exigir una hoja de firmas a continuación, tan militantes eran.

Hoy por hoy hubiera escrito algo más pausado y mejor explicado: no en vano llevo desde entonces otros veinte años impartiendo, muchas veces sobre el siglo XX. Con todo, este es uno de mis trabajos que más veces me han pedido, al parecer debió gustar. He decidido por tanto no reescribir nada de lo que pergeñó aquel jovencito, tan aficionado a las cursivas. Y hasta en la remaquetación he respetado sus deseos de tener grandes cantidades de gráficos.

Es claro que escribí muchísimo sobre técnica. Quiero recordar a los que lo necesiten que a la sazón *“Técnica de mi lenguaje musical”*, era imposible de encontrar en español y hasta en inglés. Hoy por hoy, no lo consideraría tan necesario.

He escuchado muchas veces la voz de Messiaen en grabaciones y vídeos. Sigo lamentándome de no haberlo podido hacer en persona.

Prólogo

Música e Idea

Quisiera presentar la figura de Messiaen hablando más de su lenguaje que de su vida. Él mismo tituló uno de sus libros *"Técnica de mi lenguaje musical"*. Indudablemente con ello pretendía restarse importancia a sí mismo para dársela a su obra y su modo de hacer. El libro consiste en una serie de descripciones de aspectos de su técnica. Pero tampoco



es de técnica de lo que quiero hablar. La técnica es, o debería ser, un medio para conseguir un fin. Y el fin en este caso es la expresión de lo que estaba en la mente de Messiaen cuando compuso. Es evidente que la música tiene la capacidad de transmitir significados exclusivamente musicales. Siendo así, se nos abre un fascinante campo de estudio: la relación entre la idea del compositor y los medios que pone en práctica para plasmarla. El conjunto de técnicas utilizables para un compositor es, sin duda, incontable. Por ello resulta del más profundo interés averiguar qué medios elige, y, sobre todo, *cómo se relacionan con la idea que desea plasmar*.

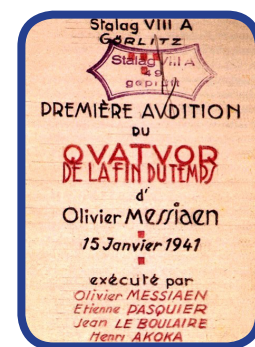
Si se acepta lo anterior, se llega a la siguiente conclusión: el uso de una determinada técnica, la falta de uso de otra, no son en absoluto circunstancias relevantes. Por el contrario, las características comunes del conjunto de técnicas utilizadas se vuelven extraordinariamente significativas, porque nos revelan la intención del compositor, ya que, lógicamente, habrá utilizado los recursos más apropiados para plasmar su visión. Y será también importante notar cuales de los medios comunes en su época *no* ha utilizado. Esto nos desvelará las características que no desea que posea su obra. Un enfoque así nos capacitará, por ejemplo, para entender la casi total ausencia de contrapunto en Johann Strauss, o su absoluto predominio en la obra de Bach.

Volviendo a la biografía, creo que es algo que no debo tocar en estas páginas. Cada ser humano que ha existido ha tenido una, y no es verosímil que las de los compositores sean necesariamente más ricas, más intensas o más cargadas de sufrimientos que las del resto de la humanidad. Pero el inventor de música hace algo con sus vivencias que no hacen otros seres humanos: plasmar en sonidos los paisajes mentales que crea en su cerebro. Teniendo en cuenta que la cantidad de experiencias posibles es innumerable, la biografía poco puede hacer para aclararnos estas creaciones. ¿Importó más un juego de sombras en un árbol, o una vida familiar conflictiva?, ¿un desengaño amoroso o una enfermedad?, ¿por qué alguna gente de vida triste escribe música alegre? El artista no sólo revela su actitud hacia su existencia, sino sus deseos, que muy bien pueden ser totalmente distintos de ella. Si creemos que el compositor plasma en su escritura cosas que son importantes para él, es de esa misma escritura, de su obra, de donde debemos sacar nuestras conclusiones. Así pues no quiero ahora hablar de biografía ni de técnica,

Técnica e Idea

Idea y Vida

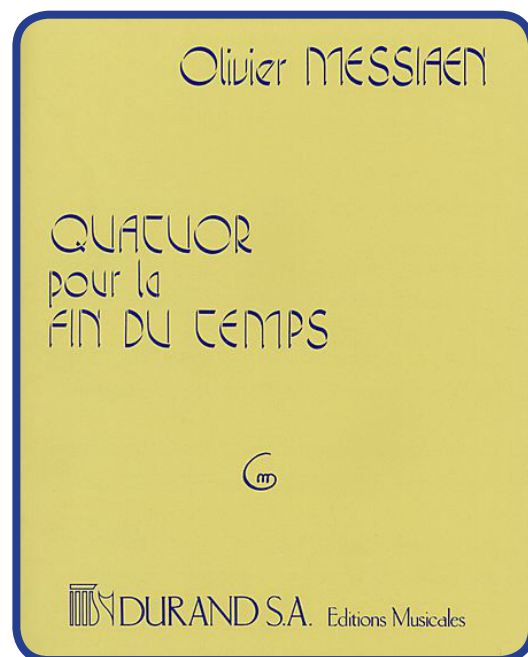
sino del punto donde ambas se cruzan: la propia obra. Y, ante todo, de lo que ésta nos dice del autor: en qué medida su expresión es producto de vivencias y deseos hondos y vehementes. En este sentido, el conocimiento de las creencias estéticas de un compositor y cómo las traduce en música es piedra de toque para el juicio de su honestidad compositiva y artística. Por tanto, no deseamos tanto saber la vida de un compositor como saber qué ideas creyó y qué quiso, no necesitamos tanto entender sus técnicas como saber por qué las utilizó. Y sólo sabiendo estas cosas estaremos en disposición de entender, más que memorizar, la vida y la técnica de cualquier autor.



Esto ocurre porque la música no es un lenguaje, sino una hermosísima pluralidad de lenguajes, y eso es lo que da a cada compositor su voz peculiar. La técnica viene a ser como la gramática, interesante pero sin contenido hasta que no se aplica. Y en su aplicación pueden darse resultados distintos. (Las frases: "¿Puedo compararte a un día de verano?" -Shakespeare- y "¿Debo suscribirme a una revista de baloncesto?" son estructuralmente idénticas.) La biografía es fuente de experiencias que sólo al articularse lingüísticamente provocan nuestro interés.

Sobre el siglo XX

Visto el enfoque con que seguirán estas páginas, conviene situar al compositor en su entorno histórico. Messiaen ha sido quizá uno de los más grandes artistas de nuestra época. Una época de tremendas convulsiones artísticas, de profundos cambios y extraordinarios hallazgos. La historia musical de nuestro siglo es de una riqueza y una vitalidad incomparables. Y sin embargo, es muy mal conocida, indudablemente por lo poco que se la interpreta. Ello es debido a los profundos cambios que ha sufrido el lenguaje, lo que siempre ha conllevado el rechazo a lo largo de la historia. Encontramos así quien rechaza la música del XX por su dureza -ignorando, por ejemplo, las dulcísimas sonoridades de Debussy-, por su cerebralidad ¡algo de lo que sería difícil acusar a Strawinsky!-, por su escasa rigurosidad -falta que Schönberg ciertamente no cometió- o por otras razones igualmente injustificadas.



La novedad del lenguaje es el único problema para este sector de la audiencia. Y sin embargo, el compositor cambia el lenguaje porque lo necesita y eso le trae más trabajos y penas que si fuera a lo fácil, que es lo que ya sabe, no lo que necesita inventar. Por eso, desde este prólogo quiero sustentar la causa de la música de nuestra época, en la esperanza de que ello me permita después concentrarme exclusivamente en Messiaen. Para ello propongo estos tres pensamientos.

- *Nadie sigue la tradición con más fidelidad que los compositores contemporáneos. El compositor siempre renovó porque no es posible la sinceridad al mismo tiempo*

que el t3pico. Pero lo que no es t3pico sorprende. Por ello se critic3 amargamente a Beethoven, por eso se dej3 morir a Mozart y por ello se rechaz3 a otros tantos.

- *Nos estamos convirtiendo en guardianes de museos.* Profesi3 sin duda honorable, pero escasamente artstica. Adem3s no estamos conservando todas las obras de m3rito, sino una capa muy restringida de ellas: ¿cu3ntas cantatas de Bach se interpretan en salas de concierto?, ¿cu3ntos cuartetos -no importa el compositor-?, ¿cu3ntos lieder?
- *Si al p3blico no se le da lo que necesita, lo buscar3 en otra parte.* Pues la m3sica de nuestro siglo viene de cosas que est3n la vida real, en la calle. Y no deja de ser curioso que una cantidad considerable de la m3sica de consumo est3 adoptando formas de expresi3n que est3n ya m3s que inventadas por los compositores contempor3neos.

Es adem3s muy hermosa la situaci3n de la m3sica de hoy: a falta de una preceptiva 3nica, el autor tiene en sus manos la posibilidad de construir en cada caso el lenguaje que mejor se acomode a la expresi3n de cada momento: no dejemos que se pierda una tal riqueza. Y es bueno recordar que estamos hablando de Messiaen, que recib3 cr3ticas de tradicionalistas y contempor3neos pero que persever3 en sus ideas y que nos ha dejado en su obra una de las manifestaciones m3s ricas, expresivas y sinceras de todos los tiempos.

Tiempo y m3sica

Muchas han sido las conquistas de nuestro siglo, como muchas han sido las de nuestro autor. Sin embargo, como bloque central de este texto, me basar3 en una de las que han sido m3s sorprendentes: los diferentes usos del tiempo.

Siendo como es la m3sica un arte que se desarrolla en el tiempo, parece bastante raro, cuando no inusitado que se hayan realizado tan pocas investigaciones -y composiciones- explorando la naturaleza del tiempo.





Como es evidente, la música mediatiza nuestra percepción del tiempo. En los pocos segundos del “*Vals del minuto*”, nuestra sentido del tiempo recibe probablemente una cantidad de estímulos equiparable a la de cualquier adagio barroco mucho más largo. Ello es así porque *no sólo percibimos como unidades rítmicas las duraciones individuales, sino también grupos de duraciones y otras estructuras complejas*. De este modo, las cuatro primeras notas de la Quinta sinfonía de Beethoven son aprehendidas como un único acontecimiento. E

incluso percibimos como unidades grupos de estos grupos, y así sucesivamente hasta un nivel controlado sólo por circunstancias contextuales.

Un grupo de acontecimientos muy parejos entre sí lo sentimos como un *ahora* cuya duración se extenderá hasta un siguiente grupo de características distintas. Tenemos entonces que percibimos el tiempo musical como una sucesión de estos instantes. Si los instantes son breves, tendremos una sensación temporal acelerada. Si son largos, decelerada. Si son demasiado breves, no los sentiremos como diferenciados entre y parecerá un único instante. En la literatura y el cine nos encontramos situaciones análogas, y así oímos hablar de películas “*lentas*” o “*rápidas*” y libros de iguales características.

Una de las maneras de conseguir esto en música, es, evidentemente, el tempo. Pero no es la única posible, y probablemente es ineficaz como único recurso. Es más sutil controlar, de manera proporcionada y equilibrada la duración de cada instante por medio del grado de contraste entre unos sucesos y otros, o por la cantidad de notas. Por ejemplo, una progresión basada en dos corcheas, parecerá más precipitada que una basada en cuatro, aunque lleven el mismo tempo.

Tiempo dialéctico

Por nuestra educación y entorno, tendemos a tener como estilo-guía en nuestra escucha la tonalidad. En ella, los sucesos temporales buscan ser muy apremiantes y tensos, cada uno conduciéndonos al siguiente, con breves reposos en las cadencias. El apre-

mio se produce por la oposición *dialéctica* entre dos comportamientos -tensión/relajación-, lo que produce una necesidad de continuación parecida a la de una narración de la que esperamos el final. Ello nos ha condicionado a la percepción de estructuras temporales que denomino dialécticas o narrativas, que no son exclusivas del estilo tonal. Sabemos que en el lenguaje tonal, así como en otros, los elementos no están en un nivel paritario, sino fuertemente jerarquizados. Siendo así, *es prácticamente imposible detenernos en un instante de la música*. Por el contrario, el juego de tensiones y distensiones que se crea sólo nos produce satisfacción en el momento de relajamiento de la tensión. Pero, aunque eso ocurre con alguna frecuencia, sólo en la vuelta al nivel de tensión más bajo, producida en circunstancias especialísimas alcanzamos la sensación de final. En esta medida, nuestra percepción temporal se ve siempre impulsada hacia adelante en el transcurso de la obra, sin reposo alguno. En otras palabras: *el tiempo se convierte en una compulsión*. Ello, por supuesto, es de vital importancia para la creación de la forma musical, *una forma musical de contenido esencialmente dramático, en la que lo que cuenta es la consecución de objetivos concretos, no cada uno de los acontecimientos que nos llevan a ellos*.

Podemos sin embargo pensar en otros tipos de percepción del tiempo: por ejemplo existen músicas en diversas culturas y momentos de la historia en que se producen acontecimientos (que en adelante llamaré *evos*) que se perciben como una única duración *satisfactoria por sí misma*. Así ocurre por ejemplo en gran parte de la obra de Debussy, en la que un elemento (una armonía una escala, una superposición...) se mantiene durante un periodo prolongado, recreándose en sí mismo y sin producir de forma clara el deseo de pasar a un acontecimiento distinto. Percibimos entonces el tiempo como una serie de *duraciones estáticas*, en lugar de pulsiones. Ello no quiere decir que el *evo* se tenga que componer de elementos inmóviles. Por el contrario es fácil, y posiblemente más eficaz, que el *evo* esté fuertemente perfilado rítmicamente. Únicamente es necesario evitar la perentoriedad de la necesidad de pasar al siguiente acontecimiento. Conseguimos así una música en que la percepción del tiempo no se produce tanto como un camino que pretende llevarnos a un fin, sino como uno o varios momentos internamente unitarios uno a uno. A este comportamiento lo denomino *mesotiempos* cuando su duración no es notable y *tiempo congelado* o *macrotiempo* cuando la extensión es importante.

Para matizar esto debo decir que el concepto de *evo* no ha estado totalmente ausente de la tonalidad ni de estilos pseudotonales. Sólo cuando el concepto de desarrollo invade todo el discurso musical el *evo* se hace inusual o imperceptible, circunstancia en la que creo encontrar una de las fuerzas que impulsan la disolución de la tonalidad. En otras palabras: el tiempo narrativo necesita totalmente un comportamiento *viable* de desarrollo. Como consecuencia de esto nos encontramos con que la forma musical que emplee tiempos congelados *debe basarse mucho más en estereotipos seccionales —y por ello contrastantes— que en desarrollos*. Quien conozca algo de Messiaen sabe que, precisamente, una de las críticas que se le hacen es su gusto por las formas seccionales. Espero demostrar que, lejos de ser un defecto. Eso es una necesidad absoluta para la perfecta adecuación del lenguaje a sus fines.

“Querría yo decirle al fugaz momento:
«detente. ¡Eres tan bello!»”
Fausto, Goethe

Tiempo
y forma

Debo decir, por último, que en este trabajo intentaré explicar como gran parte del lenguaje de Messiaen se encamina hacia el “tiempo congelado”. Que me centre en esa característica se debe ante todo a su fácil comprensión, en modo alguno a que sea la única característica destacable del autor.

Influencias

Sobre nuestro autor han ejercido influencias las cosas más variadas. Hubiera sido sumamente fácil que ello le llevara a caer en el riesgo del pastiche, de la cita anecdótica. Lejos de ello, el lenguaje de Messiaen es de una tremenda unidad, causada sin duda por el espíritu sincrético que subyace a estas elecciones. Vamos por ello a examinar una por una las influencias más relevantes en su obra y cómo y por qué le son extraordinariamente útiles para sus propósitos.

Religión

Quizá uno de los aspectos más inhabituales de Messiaen sea su profunda fe católica: en efecto, en estos tiempos el arte religioso no ha tenido en modo alguno la trascendencia que en otras épocas. Más aún, la religiosidad de Messiaen no es en absoluto velada y

si no ahí tenemos títulos como “Tres pequeñas liturgias de la Presencia Divina”, “La transfiguración de nuestro Señor Jesucristo”, “San Francisco de Asís” y otros para demostrarlo. Esto ha atraído numerosas críticas sobre su obra: del público religioso, por la extrañeza del lenguaje y de la conducción de voces (y quizá por la tremenda vivacidad del discurso musical); de la crítica musical especializada por la insistencia en temáticas religiosas, la falta de consideración hacia la llamada “música absoluta” y lo que ellos llamaban

“No quiero terminar esta introducción sin agradecer a: Mis maestros: Jean y Noel Gailon que agudizaron en mí el sentido de la armonía “verdadera”, Marcel Dupré que me orientó en el contrapunto y la forma, Paul Dukas que me enseñó a desarrollar, a orquestar, a estudiar la historia del lenguaje musical con un espíritu de humildad e Imparcialidad. -Aquellos que me Influyeron: mi madre (la poetisa Cécile Sauvage), mi mujer (Claire Delbos), Shakespeare, Claudel, Reverdy y Eluard, Helio y Dom Columba Marmion (¿osaré hablar de los “Libros santos” que contienen la única “verdad”?), los pájaros, la música rusa, el genial “Pelléas et Mélisande” de Claude Debussy, el canto llano, la rítmica hindú, las montañas de Dauphiné y, en fin, todo lo que es vidriera y arco Iris.”
“Técnica de mi lenguaje musical” Messiaen

“armonías reaccionarias”. Sobre estas críticas hablaré más adelante. Por el momento, baste decir que la religiosidad de Messiaen es profundamente sincera.

No sería fácil encontrar una tal profesión de fe en compositor alguno. Y conviene decir que esta fe es marca de la obra de nuestro autor, como lo ha sido de la obra de, por ejemplo, J. S. Bach. Si a éste último lo escuchamos con gusto, no hay razón alguna para que a Messiaen le demos otro trato por su religiosidad.

E, igualmente, para los creyentes a quienes moleste la novedad y personalismo de su lenguaje, hay que recordar que la experiencia religiosa siempre ha sido profundamente personal. ¿Cómo expresarte entonces si no es a través de un lenguaje propio?

En todo caso, la fe de Messiaen está inquebrantablemente unida a las ideas de naturaleza y amor. De la naturaleza, toma el canto de los pájaros y el paisaje alpino. Del amor -entendido en su sentido místico- la de la Eternidad y el buen entendimiento entre las personas.

Y con esto hemos llegado a una característica absolutamente omnipresente en la música de Messiaen: *la congelación del tiempo*. En efecto, técnicas que glosare brevemente más tarde, como la rítmica aditiva, los cánones micropolifónicos, las formas seccionales, las polirritmias y otras tienen por resultado que el concepto del tiempo cambie radicalmente. Para nuestros oídos, acostumbrados a la incesante percusión *regular* de una parte fuerte, el hecho de que la parte fuerte sea imprevisible e incluso a veces existente sólo de manera teórica, causa un efecto muy curioso: no percibimos el tiempo musical como un flujo de acontecimientos, sino como un ahora de una duración indeterminada. Algo así es la idea de la Eternidad para los teólogos: no es un tiempo ilimitado sino *la interrupción del flujo del tiempo*. También la naturaleza, otra fuente de inspiración para nuestro personaje, se comporta así: nada empieza ni termina verdaderamente. Simplemente es.

En este mismo sentido, técnicas como los modos de transposiciones limitadas, los ritmos no retrogradables y, en fin, todo lo que él denomina “el encanto de las imposibilidades” tiene un objetivo muy similar: la elusión de todo comportamiento que proporcione una

“Después de haber reclamado ‘una música verdadera, es decir, espiritual, una música que sea un acto de fe; una música que afecte a todos los sujetos sin dejar de afectar a Dios: en fin, una música original en la que el lenguaje abra algunas puertas, descuelgue algunas estrellas aún lejanas”

“Para extraer con una fuerza duradera nuestras tinieblas enfrentadas con el Espíritu Santo, para elevar sobre la montaña las puertas de nuestra prisión de carne, para dar a nuestro siglo el agua viva de la que se siente sediento, haría falta un gran artista que fuera también gran artesano y gran cristiano.”

“Técnica de mi lenguaje musical” Messiaen

Tiempo congelado y eternidad

“Mi secreto deseo de suntuosidad mágica en la armonía me empujó hacia esas escapadas de fuego, esas bruscas estrellas, esos ríos de lavas azul-naranja, esos planetas de turquesa, esos violetas, esos granates de arborescentes cabellos, esos remolinos de sonidos y colores en confusiones de arco iris de los que ya hablé con amor en el Prefacio de mi Cuarteto para el fin de los Tiempos”
“Técnica de mi Lenguaje Musical” Messiaen

pauta demasiado evidente. Así: las repeticiones literales (que dañan ritmos demasiado predecibles); los desarrollos “orgánicos” (que plantearían una división entre partes de mayor y menor importancia, y en esa medida una distinta importancia entre dos tipos de acontecimientos temporales); los

centros tonales demasiado definidos (que harían excesivamente claro qué nota es o no centro tonal, y por tanto la cercanía o lejanía de él); de conjuntos escalísticos utilizados durante mucho tiempo (lo que haría demasiado notorio cuándo salimos de uno y cuándo entramos en otro); etc..

Cabe preguntarse si la elección de estos comportamientos ha sido conscientemente hecha. Ciertamente, el autor ha reflexionado profundamente sobre su propia música, como demuestran sus escritos, sus prefacios y sus experimentaciones (recordemos que Messiaen es en justicia el padre y primer compositor del serialismo integral *técnica que soto empleó en una obra: Modo de valores e intensidades*). En ningún momento Messiaen habla de la congelación temporal como técnica. Sin embargo, en el prólogo al *“Cuarteto para el fin de los Tiempos”* cita el Apocalipsis, en el pasaje en que el ángel dice: *“y no habrá más tiempo”*. Asimismo, una extensa parte de sus títulos parecen referirse a condiciones atemporales. Así: *“Aparición de la Iglesia eterna”, “El Banquete celeste”, “Resurrección”, “Los cuerpos gloriosos”*... Pienso que esto es prueba suficiente de que el deseo de lo atemporal estaba presente en nuestro autor. Siendo así, que la elección de los procedimientos que llevan a ello haya o no sido consciente, se vuelve irrelevante.

Sinestesia

El tema del que voy a hablar ahora tiene quizá una importancia menor que el anterior en la obra de Messiaen: nuestro autor percibía los sonidos como colores. En su libro, así como en prefacios e incluso en el propio cuerpo de sus partituras, nos encontramos pasajes de enorme potencia descriptiva del color, llegando a incluir como guía al director el *color* de determinados pasajes. Hay que decir que, más que los sonidos, percibe *los intervalos* como colores. Por ello unos agregados le servirán a modo de coloración de determinados pasajes y otros para situaciones distintas. Ello se hace especialmente evidente en el *“Catálogo de pájaros”* —donde la descripción del paisaje es constante—, pero también en el resto de su producción (citemos como ejemplo evidente *“Los colores de la Ciudad Celeste”*).

Sinestesia y color armónico

Esta característica tiene consecuencias inevitables sobre la música. En primer lugar, si los agregados armónicos son representantes de distintos “cotonos”, y el autor no desea ver menguada su paleta, *deberá utilizar todos los intervalos de forma igualitaria, sin pre-*

ferencias apriorísticas. Esta circunstancia puede parecer que había sido ya resuelta por la Segunda Escuela de Viena, pero el hecho es que no. Durante una muy considerable parte del XX como reacción a la excesiva cantidad de terceras del XVIII y XIX, se han utilizado grandísimas cantidades de séptimas, novenas, tritonos...» En sí mismo esto no es en absoluto censurable. Pero si se hace evitando sistemáticamente los intervalos de tercera, sexta, etc.. no estamos en realidad emancipando la disonancia, sino creando un nuevo concepto de la misma (no olvidemos que la dicotomía consonancia/disonancia es en el fondo una condición definida por la acentuación rítmica y la redundancia interválica). En el momento estrictamente actual de la composición, los compositores hablan de la recuperación del intervalo, refiriéndose a la posibilidad de utilizar séptimas o terceras sin que a nadie parezca uno u otro intervalo indigno de un compositor de hoy, sino más o menos apropiado a la circunstancia compositiva de un momento concreto de una obra dada. Esta riqueza de intervalos utilizables es, como vemos, una conquista que debemos en gran medida a Messiaen. No nos importa si la relación sonido-color es existente o ficticia; el hecho es que por sentirla y expresarla, Messiaen ha realizado una gran conquista para la música.

La segunda consecuencia que tiene esta concepción colorista sobre la música es la siguiente: *la armonía se ve imposibilitada de asumir funciones conductoras*. Efectivamente: si cada agregado se toma como color, y se pretende hacerlo de manera consecuente, debemos crear las condiciones en que cada "color" se pueda utilizar con plena libertad, sin obligaciones, ningún pintor piensa en que, por ejemplo, el azul necesite "resolver" en el verde. Por el contrario, su gama de colores se ve sólo atemperada por su criterio. Así le pasa a Messiaen: cada acorde debe ser siempre utilizable si él así lo decide. Por lo tanto, *la armonía debe encontrarse exenta de función*. Armonías de estas características no son desde luego, una aportación de Messiaen y, de hecho, el nombre "Debussy" estará acudiendo a todas las mentes. Sin embargo, el hecho es destacable *porque está en el más perfecto acuerdo con la idea de congelación del tiempo*. Obsérvese que para un agregado exento de función, no hay apremio alguno en cuanto a la necesidad de pasar al siguiente. Por lo tanto, la utilización de armonías de este tipo provoca por sí misma la congelación temporal. Ésta es quizá una de las características más curiosas de nuestro autor: circunstancias que en su origen son muy remotas entre sí se conjugan en un lenguaje perfectamente unitario. Esto es lo que él llama -el encanto de las imposibilidades.

Los pájaros

Se han dado muchas interpretaciones erróneas a la utilización en Messiaen del canto de los pájaros. Messiaen no pretende *reproducir* el canto de los pájaros sino en sus propias palabras *transcribir, transformar e interpretar*. Encontramos así que en ocasiones se ve forzado a representar con semitonos intervalos menores que el semitono, nuestro

Paul Dukas decía: «Escuchad a los pájaros, son grandes maestros» No he dejado de seguir ese consejo para admirar, analizar y anotar los cantos de los pájaros.
“Técnica de mi Lenguaje Musical” Messiaen

Por la mezcla de sus cantos, los pájaros hacen encabalgamientos de pedales rítmicos extremadamente refinados. Sus contornos melódicos, los de los mirlos, sobre todo, sobrepasan en fantasía a la imaginación humana. Como usan intervalos no temperados menores que el semitono, y como es ridículo y vano imitar servilmente a la naturaleza, vamos a dar algunos ejemplos de melodías tipo «pájaro», que serán transcripción, transformación, interpretación de cantos y trinos de nuestros pequeños servidores del inmaterial gozo.
“Técnica de mi Lenguaje Musical” Messiaen

autor inmediatamente agranda en medida similar el resto de los intervalos, de modo que una segunda puede convertirse en tercera, y así sucesivamente. Como se ve la reproducción es de un tipo nada servil. Igualmente encontraremos que, lejos de emplear los medios electroacústicos que estuvieron a su disposición para emplear en su obra grabaciones de pájaros, busca siempre combinaciones instrumentales y agregados

armónicos que le recuerden el timbre del ave en cuestión, no podemos pensar que la inexactitud de estas imitaciones ha sido el objetivo de Messiaen, puesto que rehusa emplear estos recursos. Ni siquiera podemos pensar que Messiaen esté interesado en

hacer sentir la imitación de cada uno de los pájaros que emplea, puesto que no es en absoluto infrecuente que yuxtaponga, o incluso superponga, los cantos de dos pájaros distintos, de modo que tienden a mezclarse impidiendo su reconocimiento individual. Tendremos que pensar entonces que el uso de estos cantos es sólo una fuente de inspiración, importante pero en ningún caso relevante para la propia esencia del lenguaje, con lo que quiero decir que la obra de Messiaen va mucho más allá de un mero descriptivismo colorista.

Y sin embargo, en la opinión de muchos, Messiaen es el músico que con mayor fidelidad ha reproducido el canto de los pájaros en la historia. Miembro de varias sociedades ornitológicas, su conocimiento del canto de pájaros de todo el mundo es, probablemente inigualado. Es muy significativo que la reproducción del canto que hace Messiaen sea más reconocible para músicos que para ornitólogos, precisamente por su carácter no servil.

Sin pretender parecer demasiado insistente, debo además hacer notar que el canto de los pájaros es de tal naturaleza que tampoco implica un tempo narrativo (generalmente son llamadas breves repetidas un número indefinido de veces, *de manera siempre modificada*). Parece entonces que también los pájaros sirven a una finalidad bien definida en su lenguaje.



El amor

Esta ha sido una considerable influencia para Messiaen, aunque hay que matizar que cuando no se trata de un amor místico (que pienso se ha hecho evidente en el apartado a) se trata del amor entre esposo y esposa o el amor universal humano. Se puede decir que el mito de Tristán e Isolda es fuente de muchas de las obras amatorias del compositor. Así tenemos, sin ser exhaustivos, *“Harawi (canto de amor y muerte)”*, *“Turangalila”* -cuya traducción del sánscrito incluye significados como canto de amor, himno al gozo, tiempo y ritmo-, *“Poemas para mí”*, y otras.

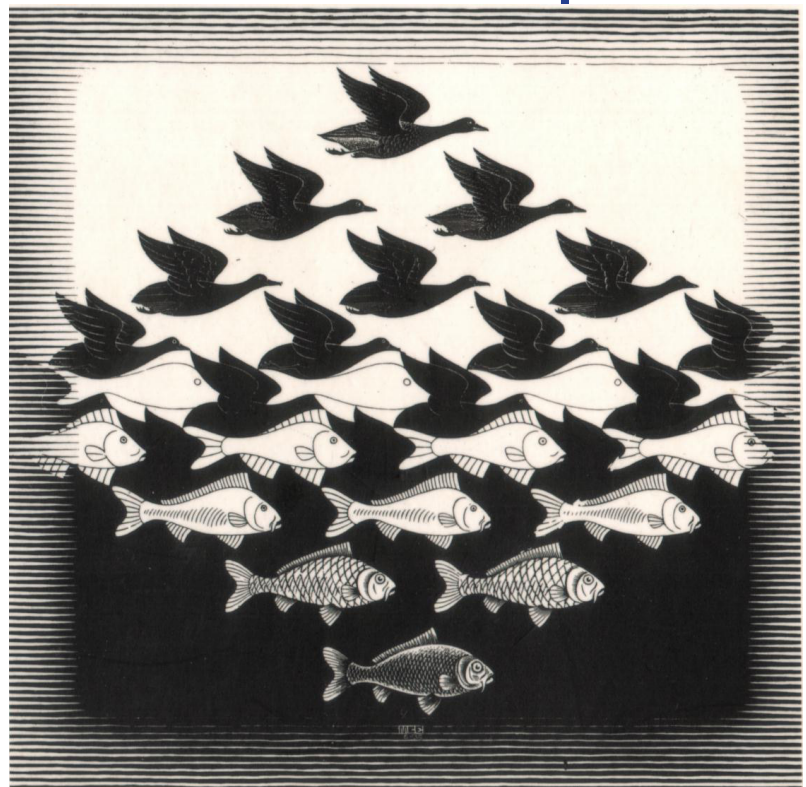
Si se me permite una opinión personal, diría que quizá el amor sea la fuerza globalizadora que explica los elementos anteriormente tratados y su perfecta conjunción. Amor a su fe, a la naturaleza, a la humanidad... Por otra parte eso justifica muy bien el tremendo vigor de su música, la suntuosidad de su armonía y la sensualidad de sus melodías, así como su necesidad de congelar el instante.

Lenguaje

Después de lo dicho en el prólogo, no parece normal que dedique una sección a hablar de las técnicas de nuestro autor. Y es que, efectivamente, el repaso que voy a hacer de su técnica es superficial e incompleto, de manera muy voluntaria por mi parte. No busco tanto hablar de sus técnicas (para lo que sirve muy bien el tantas veces citado *“Técnica de mi lenguaje musical”*) como indagar cuál sea su significado, y sobre todo averiguar por qué se funden tan fácilmente en un lenguaje unificado. Pretendo demostrar que Messiaen, lejos de ser un compositor sin capacidad de desarrollar ideas musicales, no creía en su necesidad; que lejos del pastiche, su enorme diversidad de procedimientos tiene una finalidad unitaria; pretendo, en fin, mostrar lo evidente: Messiaen ha sido uno de los más grandes.

Las imposibilidades

Messiaen denomina *“el encanto de las imposibilidades”* a la característica principal de su lenguaje: el gusto por lo paradójico, por la perspectiva engañosa, por efectos caleidoscópicos. En este sentido, Messiaen realiza en música lo que M.C. Escher en pintura. Si el uno juega con nuestro sentido de la vista, el otro con nuestro oído. Las escaleras imposibles de uno son quizá los modos de transposiciones limitadas del otro. Y, sobre todo: las teselaciones del plano (y por lo tanto su negación de un sentido preferente en él) de uno, es la congelación temporal del otro. Entiéndase esto, naturalmente, como analogía, y no como traducción. Escher y Messiaen son productos de su tiempo, que es el nuestro. Un momento histórico en que no es clara



Modos de transposiciones limitadas

la dirección de la flecha del tiempo, en que las matemáticas admiten (teorema de Gödel) su incompletitud y en que la física (principio de indeterminación) admite que no le es posible el conocimiento absoluto. La ciencia se complace en la paradoja, que parece ser la mejor expresión del funcionamiento del mundo.

Básicamente, el encanto de las imposibilidades se fundamenta en ciertas simetrías que hacen peligrar algunas estabilidades a las que estamos demasiado acostumbrados. Hablaremos en primer lugar de los modos de transposiciones limitadas: al observarlos, nos daremos cuenta de que se fundan en una serie de formantes interválicos repartidos uniformemente dentro de la octava. Es precisamente por eso que al transportarlos más allá de un número determinado de veces nos encontramos con otras versiones del modo. Por ejemplo, si transportamos el modo 1 más de un semitono, volvemos a la forma original o a la única transposición posible. Pero más importante que eso es la siguiente característica: por estar constituidos por fragmentos interválicos idénticos, pueden tener centros tonales múltiples. Es decir, si creamos mecanismos cadenciales sobre una de sus notas, son inmediatamente aplicables a otras del mismo modo. Se produce así un ambiente con centros tonales intercambiables, que, por ser múltiples, niegan la posibilidad de una auténtica tónica. Por ello el paso por uno u otro de ellos no tiene el mismo potencial de distensión que una tónica habitual, ni el alejamiento produce una tensión igual de notable que en la tonalidad. Desdramatizar así los modos, conduce a que sean muy estables, lo que sirve perfectamente a los intereses del tiempo congelado.

Modo 1

Modo 2

Modo 3

Modo 4

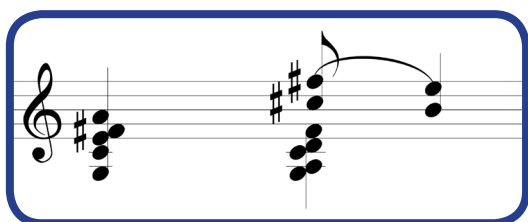
Modo 5

Modo 6

Modo 7



Otra de las técnicas pertenecientes al encanto de las imposibilidades es la utilización de ritmos no retrogradables. Se trata de ritmos cuya retrogradación produce de nuevo el mismo ritmo. Lógicamente ello ocurre porque se componen de un formante rítmico al que se suma su retrogradación, con un valor central común. El valor que esto tiene musicalmente es el siguiente: tendemos a oír la aceleración de los valores rítmicos como una conducción a la cadencia, o al menos a puntos de gran importancia musical, así como la deceleración parece responder a otros apremios. En el caso de un ritmo no retrogradable no se produce una pulsión de ese tipo puesto que reúne simultáneamente las dos direcciones.



También tenemos entre las técnicas de Messiaen la de los acordes con nota añadida. Notemos que para Messiaen determinados intervalos necesitan resolución. Así, por ejemplo las notas a distancia de sexta o de tritono del centro tonal están obligadas a resolver sobre él- *Pero éstas son precisamente las notas que añade al acorde que se construye sobre el centro tonal. (Acorde de sexta y cuarta añadidas)*. Siendo así, ese acorde será de obligada resolución pero deberá resolver sobre sí mismo, con lo que permanece inmóvil. Otro caso es la adición de apoyaturas a un acorde, apoyaturas a las notas así introducidas, más las notas de resolución de unas y otras (el llamado “acorde sobre la dominante”). Se produce así nuevamente un acorde obligado a resolver sobre sí mismo. Hay que decir que estamos empleando la terminología acordal del propio Messiaen, que es inapropiada en algunos aspectos (como cuando habla de resolver un acorde sobre sí mismo, sería más pertinente hablar de acordes estáticos. En cualquier caso, este procedimiento tiene el mismo resultado que los anteriores.

Otros elementos

Tenemos una inagotable variedad de éstos. Voy, sin embargo a exponer solo unas pocas, en la intención de mostrar la tremenda unidad del lenguaje de Messiaen.

RITMOS ADITIVOS: los oyentes occidentales estamos acostumbrados a un concepto rítmico peculiar: *los ritmos divisivos*. Éstos consisten en la división regular del tiempo en partes iguales. Estos ritmos producen una alternancia regular entre pulsos débiles y fuertes. De manera se obtiene una percepción rítmica predecible: sabemos cuándo se puede esperar una parte fuerte y cuándo no. Ritmos de este tipo son extremadamente útiles para la obtención de tiempos narrativos, precisamente por su predecibilidad.

Existen, sin embargo, otras posibilidades rítmicas. La que nos va a ocupar ahora es una de las favoritas de Messiaen: *los ritmos aditivos*. Éstos consisten en ritmos que se producen por sumas de un valor mínimo prefijado. Digamos como ejemplo que este valor sea la corchea. En este caso, cualquier combinación de corcheas (negras con o



sin puntillo, blancas, blancas ligadas a una corchea...) sería aceptable. Lo interesante de esta técnica es que aplicada convenientemente *destruye* toda noción de pulso regular, dado que acabamos sintiendo como

Ritmos
no retrogradables

Acordes con
notas añadidas

Técnicas rítmicas

parte fuerte cada producción de una nueva duración si estas son lo suficientemente diversificadas. En esa medida, la producción de pulsos no resulta en principio predecible para el oyente, con lo que la percepción temporal pasa casi sin excepciones a tiempo congelado. Pero, además, con el interés, añadido de que se suelen lograr perfiles rítmicos extremadamente violentos, con lo que se da gran realce a la obra.

RITMOS DE CONTORNO: Aparte de ritmos divisivos y aditivos tenemos una tercera posibilidad: los ritmos de contorno. Éstos son quizá los menos predecibles de todos los ritmos, porque no se componen tanto de valores prefijados como de relaciones entre valores. Digamos, como ejemplo, qué tenemos tres tipos de valores: largo, intermedio y breve, a los que numeramos 1,2, y 3. Si el ritmo que queremos hacer es, por ejemplo, 2-3-1, hay una cantidad infinita de duraciones que nos servirán para expresarlo. El oído percibirá la continuidad rítmica tras varias apariciones del 2-3-1, pero no predecir las duraciones concretas. Nuevamente obtenemos congelación temporal.

PIES MÉTRICOS: Con gran frecuencia encontramos en nuestro autor la utilización de ritmos repetidos una y otra vez: ritmos que son normalmente de naturaleza aditiva. A menudo estos ritmos provienen de la métrica griega o de la música hindú, y es característico que tengan números primos por base. Todas estas características hacen inviable la percepción de pulsos regulares, con lo que obtenemos nuevamente el mismo efecto.

Es además necesario decir que la utilización por parte de Messiaen de metros griegos e hindúes no tiene carácter de cita folklorista. Por el contrario, simplemente le sirven de medio para desarrollar su propia personalidad. Sí alguna prueba hiciera falta de esto, démonos cuenta de que la música griega antigua difícilmente hubiera podido tener influencia sobre Messiaen -nadie de nuestro siglo ha podido oír-la- y de que la rítmica hindú que utiliza es la del siglo XII, hallada entre las páginas de la *Encyclopédie de la Musique* de Lavignac.

RITMOS CON VALORES AÑADIDOS: Consisten en valores breves añadidos a un ritmo dado, como prolongación, como nota o como silencio. Se quiebra así la posible regularidad de ritmos ya de por sí suficientemente irregulares, con el resultado de aún menor predecibilidad (de hecho un ritmo aditivo pasa a menudo a ritmo de contorno), produciéndose así el efecto acostumbrado.

RITMOS AUMENTADOS Y DISMINUIDOS:

Este recurso no es en absoluto patrimonio de nuestro autor, pues como sabemos es uno de los favoritos de los contrapuntistas desde la escuela franco-flamenca. Sin embargo, Messiaen tiende a utilizarlo de manera irregular, sea haciendo aumentaciones y disminuciones basadas en números primos -en lugar de los tradicionales valores dobles

o cuádruplos- o sea sumando valores al ritmo básico, con lo que el perfil rítmico varía y se convierte en ritmo de contorno.

POLIRRITMIA: Como era de esperar, Messiaen no se contenta con la complejidad rítmica ya comentada: además produce varios estratos de ella por la superposición de pies métricos u otros tipos de ritmos, volviendo así absoluta la impredecibilidad. Casos especiales de esto son los llamados cánones micropolifónicos, que consisten en cánones (totales o sólo rítmicos) que se producen a intervalos de tiempo muy breves. Dado que las notas largas tienden a atraer sobre sí los acentos, cada nota larga de cada entrada del canon intentará asumir un acento siendo inmediatamente neutralizada por la siguiente voz. De esta manera, nuevamente el tiempo se congela.

Otro caso similar es la superposición de un pie métrico y otro melódico. Pensemos por ejemplo en un ostinato de nueve duraciones que sólo emplea, por orden, cinco alturas distintas. El oído percibe dos ciclos distintos, dentro de una sola línea, con lo que la percepción temporal queda en suspenso.

RITMOS CROMÁTICOS: Consisten en un análogo del cromatismo de alturas: a partir de una tabla preexistente se eligen duraciones cada vez más larga o cortas, por estricto orden, con un efecto que no necesita ser similar al acelerando o retardando si este ritmo se produce superpuesto a otros.


DISLOCACIÓN RÍTMICA: Si contamos con unos valores predeterminados y vamos produciendo todas sus combinaciones posibles, teniendo en cuenta que las notas largas tienden a atraer el acento sobre si y que las muy breves tienden a atraerlo sobre la siguiente nota, encontraremos que se produce una acentuación en perpetuo cambio, y por lo tanto absolutamente impredecible.

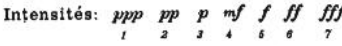
También la utilización de ritmos de contorno de cualquier tipo produce un efecto equiparable: si esperamos una determinada relación entre valores pero no sabemos la duración concreta, la acentuación será siempre una sorpresa.

PERSONAJES RÍTMICOS: Messiaen los crea por analogía con la acción dramática: un personaje inmóvil otro que actúa y otro más sobre el que actúa el anterior. Musicalmente lo traduce como tres ritmos: uno de ellos invariante, otro que va paulatinamente asumiendo protagonismo por ir prolongándose sus duraciones, y otro en que van reduciéndose. Las consecuencias rítmicas

2


Ce morceau utilise un mode de hauteurs (36 sons), de valeurs (24 durées), d'attaques (12 attaques), et d'intensités (7 nuances). Il est entièrement écrit dans le mode.

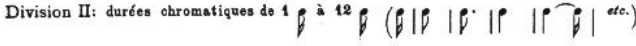
Attaques:  (avec l'attaque normale, sans signe, cela fait 12.)


Intensités:  apr.: 288


Sons: Le mode se partage en 3 Divisions ou ensembles mélodiques de 12 sons, s'étendant chacun sur plusieurs octaves, et croisés entre eux. Tous les sons de même nom sont différents comme hauteur, comme valeur, et comme intensité.

Valeurs:


Division I: durées chromatiques de 1 à 12  etc.)


Division II: durées chromatiques de 1 à 12  etc.)


Division III: durées chromatiques de 1 à 12  etc.)

Au total 24 durées: 

Voici le mode:

I  (la Division I est utilisée dans la portée supérieure du Piano)

II  (la Division II est utilisée dans la portée médiane du Piano)

III  (la Division III est utilisée dans la portée inférieure du Piano)

D. & P. 19.494

Técnicas melódicas

a gran escala son críticas: se nos hace imposible preestablecer la colocación de los acentos de cada grupo.

INTERVERSIÓN: Consiste en la presentación de una serie de notas en todas o muchas de sus ordenaciones posibles. Se consigue así por una parte una notable continuidad, por la fijeza de las alturas pero un panorama en constante cambio. Utilizando esta técnica a la vez que la dislocación rítmica el efecto es prodigioso, casi de caleidoscopio.

ELIMINACIÓN: Consiste en repetir un fragmento del tema quitando cada vez algunas de sus notas. Teniendo en cuenta que el oído no sólo percibe la superficie rítmica sino que también las agrupaciones de notas las entiende como ritmos de más alto nivel se produce un efecto de aceleración que produce en ocasiones tremendas crisis musicales. Examínense a este respecto los tantas veces plagiados compases anteriores al 55 de la fuga de *"Música para cuerda percusión y celesta"* de Bartók. Pero en Messiaen, por su complejidad rítmica, estas aceleraciones no son tan dramáticas, sino que, una vez más, impiden la percepción del decurso temporal.

ADICIÓN: Técnica que apenas necesita comentario: es justo la opuesta de la anterior, con la salvedad de que produce deceleraciones en lugar de aceleraciones.


AGRANDAMIENTO INTERVÁLICO: en un grupo de notas repetido varias veces, algunas de ellas -las más graves- van poco a poco descendiendo un semitono, otras van ascendiendo un semitono y otras permanecen inmóviles. Esta técnica es el paralelo interválico de los personajes rítmicos.


EFFECTOS DE RESONANCIA: a una nota o acorde se le añade otro acorde, generalmente en un registro extremo de modo análogo al de los armónicos lejanos. La coloración del agregado que esto produce puede y suele llegar a ser extremadamente refinada y rica.


RACIMOS DE ACORDES: se utilizan grandes cantidades de acordes que pasan velozmente al siguiente. Normalmente se trata de un mismo grupo de acordes. Obtenemos así, más que varias armonías, la sensación de una coloración armónica del espacio. Esta técnica está estrechamente emparentada con la mixtura acordal de Debussy. Por la misma razón que en lugar de percibir armonías dispersas percibimos un fondo armónico, tenemos que en lugar de oír ritmos de superficie oímos macrorritmos.

LETANÍAS ARMÓNICAS: Consisten en breves fragmentos melódicos que se repiten con armonías cambiantes. Tenemos un antecedente a esto en el tema principal del *"Preludio a la siesta de un fauno"*, de Debussy. El efecto así logrado es de liberación de la


Pour éviter l'accumulation des mots, j'ai supprimé les articles, les pronoms, les adjectifs, les prépositions, et n'ai gardé que les noms, les adjectifs, les verbes. Ce qui m'a conduit à utiliser le système des "cass", comme dans les déclinaisons latines. Et j'ai indiqué son "cass" avant chaque mot, au moyen d'une formule musicale:


génitif, ou ablatif, ou locatif: 

accusatif, ou datif: 


plus un privatif (qui signifie évidemment l'absence de): 


Les deux notions les plus importantes de toute pensée, ce que nous appelons bien imparfaitement les verbes auxiliaires: être... avoir, sont exprimées par deux formules mélodiques exactement contraires:

être:  mouvement descendant parce que tout ce qui est vient de Dieu (l'Être par excellence, Celui qui Est).

avoir:  mouvement ascendant parce que nous pouvons toujours avoir plus en nous élevant vers Dieu.

Enfin, ayant remarqué l'importance des noms royaux dans les inscriptions cunéiformes en vieux perse ("Xerxès, le grand roi, fils de Darius, le roi, l'Achéménide"), et comment ces mêmes noms royaux (Ptolémée, Cléopâtre, Ramsès, Thoutmosis), entourés d'un cartouche, ont livré à Champollion le secret des hiéroglyphes égyptiens: j'ai pensé qu'il fallait signaler à l'auditeur le seul mot important de tout langage, ce mot qui n'est plus le nom d'un roi mais du Roi des rois, le Nom Divin / Je ne l'ai pas entouré d'un cartouche, mais je l'ai dit - je l'ai bény - par un vrai thème (Wagner aurait dit un leitmotiv), et pour exprimer que Dieu est immense aussi qu'éternel, sans commencement ni fin dans l'espace comme dans le temps, j'ai donné deux formes à mon thème: une droite, une rétrograde, comme deux extrêmes qui se regardent et que l'on pourrait reculer indéfiniment...

thème de Dieu: 

le même, en sens rétrograde: 

Técnicas armónicas

melodía que ya no está circunscrita por el acorde sino coloreada por él. Como toda técnica armónica afuncional, va en contra del tiempo narrativo.

MODALIDAD: Conviene que la estudiemos con mayor detención que antes, puesto que el significado de la modalidad es más formal que otra cosa. Amén de todo lo dicho anteriormente, la utilización de uno u otro modo produce necesariamente una sonoridad característica que es de la mayor importancia para la producción de evos claramente identificados e identificables. Es indudable que Messiaen era consciente de ellos puesto que evita la utilización del modo 1 (idéntico a la escala de tonos enteros) para no asemejarse a Debussy, que lo emplea a menudo con ese fin.

MODULACIÓN MODAL: Hay que aclarar que cuando Messiaen habla de modulación no se refiere a un proceso precisamente idéntico a la modulación tonal. Donde ésta última tiene un enorme significado estructural la de Messiaen suele tener funciones de coloración del tiempo. Dicho esto dividiremos la modulación de nuestro autor en dos tipos: modulación de un modo a una versión transportada de sí mismo, y a un modo distinto. Es evidente que en este último caso la dureza del tránsito puede ser algo mayor, y que acompañada de las condiciones rítmicas apropiadas puede producir el cambio de evo.

POLIMODALIDAD: Como sabemos, esta técnica consiste en la superposición de dos o más estratos, cada uno en un modo distinta. Cada estrato puede y suele llevar sus propias armonías y pies métricos. Según hemos comentado anteriormente, eso da lugar a un efecto de vaguedad en la localización de los acentos que es enormemente valioso en la estética de Messiaen. Además cada estrato puede estar, bien en modos totalmente distintos, o bien en versiones transportadas del mismo modo. En este último caso tenemos una gran continuidad interválica, mientras que en otros será menor. Es fácil deducir que el concepto de consonancia/disonancia de un agregado se ve progresivamente desplazado por el dureza/suavidad del evo —determinado por la polimodalidad— pensamiento que Messiaen expresa cuando habla de "alargamiento de notas extrañas, anacrusas y desinencias" y que es vital para la cabal comprensión de mucha de la música más reciente.

MODULACIÓN POLIMODAL: Así denomina Messiaen al proceso de cambiar el sistema polimodal empleado previamente. Se puede efectuar por cambio de uno solo de los modos que la componen o por el cambio de varios o todos. De ser así, el cambio será más o menos brusco si se hace simultáneamente o de forma alternativa. La velocidad con que se efectúe el cambio será vital para determinar si se produce o no un evo distinto.

MELODÍAS DE CONTORNO: Entendiendo, como debe ser, la melodía como acontecimiento unitario y no como yuxtaposición de notas sueltas, no cabe sino considerarla un fenómeno mesoformal. Siendo así merece la pena que hablemos de un tipo especial de melodía: la

Técnicas mesoformales



que no está tan determinada por las notas exactas que la constituyen como por el trazo, el gesto que la caracteriza. Sin ser uno de los procedimientos más notables de nuestro autor, lo usa con alguna insistencia, sobre todo en las obras en que emplea el canto de los pájaros, frecuentemente coloreada por intervalos siempre distintos para cada nota.

Su estudio resulta difícilísimo, por el limitado acceso a partituras del autor. Sin embargo, dentro de las que he podido analizar encuentro las siguientes características:

- Clara predilección por las estructuras seccionales, a menudo halladas en modelos antiguos. Debe entenderse que la música con congelación temporal es prácticamente imposible sin este recurso.
- Gusto por la repetición -casi nunca inmediata- de evos. No es raro que cuando los evos son tres, encontremos una técnica análoga cuando no la misma a la de los personajes rítmicos. Debo decir que las repeticiones muestran un exquisito cuidado de no ser idénticas, algo totalmente lógico si se quiere evitar el peso de una posible reexposición, que daría al traste con las intenciones atemporales del compositor.
- Utilización de técnicas de fuga y de sonata pero con significado alterado, puesto que normalmente son técnicas episódicas o de desarrollo. Estas técnicas, cuando se utilizan sin haber marcado previamente un nivel más estable, se convierten por sí mismas en un nivel de estabilidad. Y puesto que en general no marcan ningún centro tonal están en el más perfecto acuerdo con el resto del lenguaje del compositor.
- Refinamiento extremado de la instrumentación. En las raras veces en que Messiaen desea una sección en desarrollo, suele emplear ingeniosas técnicas de crecimiento orquestal.
- Refinamiento infinito en el uso de contrastes, Messiaen emplea con el mayor desparpajo y naturalidad secciones cuasitonales frente a secciones cuasi caóticas. Es bien significativo que el grado de caos vaya creciendo según se desarrolla la obra, *porque implica que macroformalmente Messiaen si desea un pequeño transcurso temporal, separándose así claramente, por ejemplo, de las escuelas de música en proceso (como el minimalismo, que poco o nada tiene que ver con Messiaen)*
- Consciencia y utilización de las proporciones entre evos, dando en ocasiones la impresión de tratar cada evo como una duración, *a las que parece aplicar sus técnicas rítmicas.*

Conclusión

Para acabar debo insistir en que la congelación del tiempo no es un objetivo para



Messiaen sino un medio para expresar sus ideas. De ahí que sea tan distinta a la de otros autores del XX. En esa misma medida, aunque la haya convertido en el centro de mi estudio, no debe dársele una importancia desmesurada ni prioritaria. Si yo he hablado tanto de ella es por lo poco que se conoce este fenómeno en nuestros medios académicos.

Espero que este estudio demuestre de manera suficientemente clara que el lenguaje de Messiaen es tremendamente unitario y encaminado a un fin. Es, a mi juicio, uno de los ejemplos más prodigiosos de inteligencia compositiva y amoldamiento del lenguaje a la finalidad deseada que se hayan visto en toda la historia. Eso, unido a la increíble pasión que desprenden sus obras, lo convierten en uno de los músicos más fascinantes, vitales y comunicativos que se hayan visto. Por eso, invito al que conozca su música a que persista en ese placer, y, al que no, a que no se prive de acontecimiento tan incomparable.

