

RESUMEN

El presente trabajo es un acercamiento a la composición musical de uno de los más célebres compositores del siglo XX: Olivier Messiaen. Su labor creativa se ha basado en procedimientos técnicos reunidos por él para construir un lenguaje único, se fundamenta en modos de transposición limitada, en ritmos no retrogradables, así como en elementos simbólicos y de la naturaleza con el objetivo central de ser coherente con una sola verdad, su verdad teológica a través de la música.

Palabras clave: Olivier Messiaen, compositores del siglo XX, modos de transposición limitada, ritmos no retrogradables, verdad teológica a través de la música.

ABSTRACT

This work is an approach to musical composition Messiaen, one of the most celebrated composers of the twentieth century His original language, is based on modes of limited transposition, not retrogradable rhythms, symbolic elements in nature with the main objective to be consistent with one truth, his theological truth through music.

Key words: Olivier Messiaen, twentieth-century composers, modes of limited transposition, not retrogradable rhythms, theological truth through music.

La obra musical de Olivier Massiaen y su Inmanencia Teológica.
Vingt Regards Sur L'Enfant-Jésus
Pp. 62 a 78

**LA OBRA MUSICAL DE OLIVIER MASSIAEN Y SU INMANENCIA
TEOLÓGICA.
VINGT REGARDS SUR L'ENFANT-JÉSUS**

*Jannet Emperatriz Alvarado Delgado**
Universidad de Cuenca, Ecuador

Introducción

En oriente y en occidente la música ha constituido un medio de alabanza a Dios o a los Dioses. Los ritos religiosos en el mundo, desde culturas ancestrales indígenas hasta las actuales mestizas, se han servido de prácticas sonoras vocales o instrumentales para llegar a la trascendencia espiritual.

Una gran variedad de organizaciones sonoras, rítmicas, melódicas y armónicas han sido calificadas como música devocional, litúrgica, religiosa o divina en diferentes momentos históricos; más aún, hay grupos humanos que utilizan estas organizaciones sonoras para el culto religioso sin considerarla como música en el sentido artístico sino como un medio para llegar a categorías mentales o espirituales elevadas y sublimes. Sea como fuere, quedan estas interrogantes al respecto: ¿Qué música o sonidos nos conectan con lo divino?. ¿Quiénes componen esta música u organizan estos sonidos?...

En la llamada música occidental, compositores de varios períodos históricos y estilos, han dedicado su música a Dios o se han inspirado en Él para componerla.

El inglés William Byrd (1543-1623) creó algunas misas para la iglesia católica y también para la iglesia anglicana en un lenguaje barroco; igualmente Thomas Tallis (siglo XVI), importante compositor de música sacra, lo hizo para la iglesia protestante.

* Correo electrónico: jannetalvaradodelgado@yahoo.es. Artículo enviado el 04/05/2013 y aprobado por el comité editorial el 06/06/2013

Sobresale la figura genial de Juan Sebastián Bach (1685-1750) y su inmensa producción organística, vocal y orquestal destinada a los oficios divinos y al compromiso espiritual: la *Pasión según San Juan* (BWV 245), escrita en 1723, la *Pasión según San Mateo* (BWV 244) en 1729; la *Gran Misa en si menor* (BWV 232), en 1733, el *Oratorio de Navidad*, en 1734, el *Oratorio de Pascua*, en 1736; muchas obras más, son ejemplo de una nueva música religiosa contrapuntística que influiría en toda la historia de la música sucesiva. En términos de Wolff: “poco después de 1750, la teoría de la música alemana se reorientó casi exclusivamente por la influencia dominante de la ‘escuela de Bach’, y la teoría europea de la música la siguió medio siglo después”¹.

Obras no específicamente sacras, tienen un mundo religioso implícito. El teólogo Küng en su libro: *Música y Religión: Mozart, Wagner, Bruckner*², expone tres obras para él de trascendencia religiosa: la *Misa de la Coronación K 317* de Mozart; *Parsifal de Wagner* y la *Sinfonía no. 8* de Bruckner. En su estudio encuentra la espiritualidad en la música tonal de Mozart, la redención en la de Wagner y establece un puente entre la música clásica y la música “actual” europeas en Bruckner y su sinfonismo complicado.

Piqué Collado en su *Teología y música: Una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del Misterio* (Agustí, Balthasar, Sequeri; Victoria, Schönberg, Massiaen)³, analiza algunos fragmentos de obras de los compositores mencionados como posibles lugares teológicos (*locus Theologicus*), propone acercamientos entre trascendencia, música, espacio y resonancia; entre la percepción sonora, artística y la realidad teológica. Plantea la necesidad de una reflexión musicológica y teológica.

Es importante reconocer que las creaciones musicales profanas o religiosas desarrolladas en los últimos cuatro siglos en la cultura occidental, han sido en su mayoría sustentadas en la tonalidad, sin embargo el vuelco de consonancias y disonancias surgido a partir de la ampliación tonal, el atonalismo, serialismo y demás técnicas posteriores al romanticismo, formó parte de las composiciones sacras que ante el asombro de los oídos conservadores de públicos y creyentes se abrieron espacio en los nuevos siglos.

Dentro de estas nuevas tendencias, técnicas y estéticas se enmarca la producción musical de Messiaen, sobre la que reflexionaremos en este trabajo.

1 Wolff, Christoph (2008). *La biografía definitiva del genio musical del barroco*. Barcelona. Ed. Robinbook

2 Küng, Hans (2008). *Música y Religión: Mozart, Wagner, Bruckner*. Madrid: Editorial Trotta, traducción de Jorge Delke

3 Piqué Collado, Jorge (2006). *Una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del Misterio* (Agustí, Balthasar, Sequeri; Victoria, Schönberg, Massiaen). Ed. Pontificia Universidad Gregoriana

Olivier Messiaen (1908-1992)

La afinidad con la fe católica es la característica que sobresale inmediatamente, cuando se habla de Messiaen, uno de los compositores más connotados del siglo XX. A lo largo de su vida la cercanía con lo místico, ha sido el motor que lo ha guiado. En su Francia natal su infancia estuvo influenciada por la literatura, su madre Marie Sauvage era poetisa y su padre traductor; la naturaleza le cautivó profundamente al igual que el catolicismo que practicó. En el conservatorio de París fue discípulo de Dupré, Dukas entre otros. Su quehacer profesional estaba repartido entre la composición, la labor de organista en la iglesia de la Santísima Trinidad de París por 60 años desde 1930 y la ornitología, de la cual llegaría a ser gran especialista. Fue un heredero de las técnicas compositivas de vanguardia de comienzos del siglo XX. Se lo suele relacionar con el serialismo, sin embargo su lenguaje compositivo se volvió propositivo y original. Messiaen dijo al respecto:

“Personalmente, yo compongo para defender algo, para expresar algo, para situar algo. Cada obra nueva evidentemente plantea problemas nuevos, aún más complejos en cuanto que nuestra época ha dado lugar a multitud de estéticas que provocan batallas; yo trato de conocerlas todas y de permanecer del todo ajeno a unas y a otras”⁴.

El descubrimiento de la ópera *Don Giovanni* de Mozart, del lenguaje de Debussy con su ópera *Pelléas et Mélisande*, de la armonía de Ravel, de la música griega antigua, de los modos asiáticos melódicos y rítmicos, serían decisivos en el desarrollo de su lenguaje musical.

“Iluminar las verdades teológicas de la fe católica...”⁵

Esta frase, Messiaen utilizó para categorizar a la expresión del “amor divino” como primer y más noble propósito de su música. Desde sus obras de juventud se destaca ese objetivo. *Le banquet céleste* (El banquete celeste) (1926-1928) su primera obra para órgano, testifica la entrega a su fe. Este instrumento llegaría a ser parte íntima de su vida diaria desde 1931 cuando obtuvo el nombramiento de organista de la iglesia de la Santísima Trinidad de París. Sus interpretaciones agrupaban a autores barrocos como Bach, a su propia música y a improvisaciones que llegaría a hacerlas con maestría para acompañar y realzar textos litúrgicos.

4 Samuel, Claude (1999). **Fe, amor y naturaleza**. Texto publicado originalmente en Claude Samuel, *Permanences d'Olivier Messiaen: Dialogues et commentaires*, Paris, Actes Sud. Traducción Ana Useros.

5 Samuel (1999). **Fe, amor**

En esta obra ya se advierte la presencia de su técnica compositiva aunque no totalmente desarrollada, es decir de los modos de transposición limitada y los ritmos no retrogradables. Al escuchar esta obra, se percibe su intención de trascendencia al conjugar la armonía pedal característica del órgano, su melodía y ritmo serenos y sus nuevas técnicas. La obligada audición de *Le banquet céleste* y de todas las obras que se citen en la presente reseña nos darán la certeza de sus propósitos.

Para Messiaen tanto sus composiciones profanas como las religiosas se encontraban bajo la misma intención divina, la estética era la misma, su objetivo de que su música religiosa se escuchara en salas de conciertos se hizo realidad en vida, este es el caso de dos de sus obras en particular: *Trois petites liturgies de la Présence Divine* (Tres pequeñas liturgias de la Presencia Divina) (1943-1944) y *La Transfiguration de Notre Seigneur Jesus-Christ* (La transfiguración de Nuestro Señor Jesucristo) (1965-1969).

Defendía esta perspectiva estético-religiosa evocando a Mozart, quien compartía posiciones artísticas parecidas:

“Veo la mejor prueba de ello en el hecho de que músicos muy conocidos, Mozart, por ejemplo, hayan podido utilizar exactamente el mismo lenguaje para obras de tendencia muy profana y para obras de carácter muy religioso, obras en ambos casos muy logradas, sin que se modificaran realmente sus cánones estéticos”⁶.

Cuando se estrenaron las *Trois petites liturgies de la Présence Divine* en 1945 en el conservatorio de París, en momentos de reciente pos-guerra; se contaba con la presencia de personalidades de varias ramas del arte: Boulez, Poulenc, Eluard, Cocteau, etc, quienes esperaban ávidamente constatar la devoción católica rompiendo cánones sonoros; y como en toda puesta artística un grupo comparte, celebra y magnifica el entusiasmo de lo diferente y otro lo denigra; en este caso no faltó quien califique su música de estridente y contradictoria respecto a los textos que utilizaba y quienes acusen al compositor de padecer un pseudomisticismo...⁷ sin comprender la profundidad y detalle de su trabajo.

Particularidades de la composición de Messiaen

Un compositor para quien su música es la expresión de la verdad, de la fe católica, escogió técnicas compositivas audaces para su momento histórico en el siglo XX y otras particularidades de otros órdenes como la naturaleza,

6 Samuel (1999). **Fe, amor**

7 Eymar, Carlos (2006). “Olivier Messiaen y su búsqueda espiritual”. Revista de espiritualidad. Madrid

el amor, el canto de los pájaros, los efectos de sinestesia sonido-color y lo religioso. Además su anhelo era compartir con sus estudiantes sus hallazgos para que ellos puedan continuarlos, desarrollarlos o desecharlos,⁸ les invitaba a descubrir sus propias sendas compositivas.

Los rasgos característicos de su lenguaje musical se pueden resumir en los siguientes:

- Las melodías
- Los ritmos hindúes
- Los ritmos no retrogradables
- Las permutaciones simétricas
- Los modos de transposición limitada
- La relación sonido-color
- Los pájaros

Las Melodías

La preferencia que otorga Messiaen a la melodía como elemento de construcción musical es calve para entender su obra. Escribe en su libro *Técnica de mi lenguaje musical*: “La melodía, que es el más noble elemento de la música, ha de ser el objeto principal de nuestra búsqueda”, “¡Que no deje de ser soberana!”¹⁰. Presenta las melodías en diferentes formatos: “salmódica, vocalización, antífona, estrofas, coplas con estribillo, forma en trio, forma puente -ABCBA-, desarrollo de orden dramático, cuadro en varias partes según la división del poema”¹¹.

Algunos intervalos melódicos comparte permanentemente con Mozart o Debussy como el de sexta mayor descendente.

El canto gregoriano el único que merecía el epígrafe de “música litúrgica” para el compositor. Realizaba melodías basadas en algunos perfiles melódicos gregorianos.

Por ejemplo:



8 Cfr. en Messiaen, O., 1993.

9 Messiaen, O (1993). *Técnica de mi lenguaje musical*. Alphonse Leduc Editions musicales, 4ta. Edición, traducción de Daniel Bravo López. París.

10 Messiaen (1993). *Técnica...* p. 8

11 Messiaen (1993). *Técnica...* p. 7

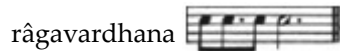
12 Messiaen (1993). *Técnica ...* p. 36

De cualquier manera su propósito artístico era la exaltación teológica, su “verdad religiosa”:

Poèmes pour Mi (1936) con texto de él mismo, obra dedicada a su primera esposa; *Chants de Terre et de Ciel* (1932) para soprano y piano en seis movimientos; *Trois mélodies* (1930) para soprano y piano con textos de Messiaen y de su madre Cecile Sauvage; *la merle noire* (1951-1952) para flauta y piano entre muchas obras más, denotan la supremacía melódica.

Los ritmos hindúes

A partir de la rítmica hindú, de los ritmos de la antigua Grecia y de oriente en general, Messiaen desarrolló sus primeros conceptos de ritmo en su trabajo creativo. Aumentando o disminuyendo valores sobre fórmulas rítmicas como sobre el ritmo *râgavardhana* de la india enmarcó el desarrollo de su propuesta:



En *Chants de terre et de ciel: Arc-en-ciel d'innocence y en minuit pile et face*, Seis melodías para soprano y piano (1938) podemos escuchar valores añadidos y aumentaciones temporales.

Los ritmos no retrogradables:

En la técnica imitativa barroca a varias voces o contrapunto imitativo, existe el procedimiento de imitar la voz o melodía principal desde la última nota hacia la primera, éste es el movimiento llamado retrogradable; mientras que el movimiento no retrogradable consiste en tener el mismo resultado rítmico si se lee de derecha a izquierda o de izquierda a derecha.

Messiaen explica de manera muy didáctica el significado de su técnica en la conferencia que ofreció en Japón en 1985 al recibir el premio Kyoto:

“Desde hace mucho tiempo, en las artes decorativas (arquitectura, tapicería, vidrieras, parterres de flores) se emplean motivos inversamente simétricos, ordenados alrededor de un centro libre”, *aprovecha este procedimiento simétrico para encontrar la relación con sus fórmulas rítmicas*. “El ritmo no retrogradable hace exactamente lo mismo. Son dos grupos de duraciones, retrogradadas la una en relación a la otra, que encuadran a un valor central, libre y común a los dos grupos”¹³

13 Messiaen, O. (1985). Conferencia de Kyoto. <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=519>

Ejemplo de ritmo no retrogradable:



En la *La nativité du Seigneur* su primera obra para órgano está presente este procedimiento, de ahí en adelante sería común. En su *Quatuor pour la fin du temps*, explica introductoriamente que se obtendrán los mismos valores comenzando la lectura desde la derecha o desde la izquierda. Así se constata también en *Danse de la fureur por les sept trompettes*, sexta parte del cuarteto.

Manuscrito de Messiaen : *Danse de la fureur por les sept trompettes*:



Danse de la fureur pour les sept trompettes (début),
sixième partie de *Quatuor pour la fin du Temps*
(ce manuscrit porte le cachet "Stalag VIII A")

15

14 Messiaen (1993). *Técnica...* p 17

15 Langlois, Frank (2006). *Regards sur Olivier Messiaen*. París: Ed. Durands. p. 7

Modos de transposición limitada

Una de las particularidades de la modalidad en la composición, es la ausencia de una tónica permanente, de un sonido central o más importante; pudiendo haber cambios permanentes de sus centros de articulación o atracción sonora. Este procedimiento es el mismo de los siete modos de transposición limitada que propone Messiaen. Están basados en la escala cromática por lo que después de transportarlos subiendo o bajando uno o varios semitonos ya no se los puede transponer más, porque se regresaría al primer modo o primera disposición interválica de tonos y semitonos dentro de una octava:

Modo I



Modo II



Modo III



Modo IV



Modo V



Modo VI



Modo VII



La relación sonido-color

Messiaen veía colores en la emisión del sonido, esta correspondencia lo podía sentir de forma intelectual, determinadas frecuencias de sonido vibraban con determinados colores. Este efecto no solo sentía cuando oía música o sonidos, sino cuando leía partituras. Al respecto señala:

“A fuerza de observar lo que ocurría en mi interior, deduje una ley. Un complejo de sonidos situados en el registro medio, si se queda en el mismo lugar, engendra siempre los mismos colores. Si se transporta una octava más aguda, esos mismos colores se degradan hacia el blanco (es decir, se hacen más claros), si se transporta una octava más grave esos mismos colores se recubren de negro (es decir, se vuelven más oscuros). Si se transporta el mismo complejo de sonidos medio tono, un tono, una tercera, una cuarta, etc., los colores correspondientes cambian completamente. De ahí se deduce que hay 12 combinaciones de colores para cada complejo de sonidos, que cambian con cada uno de los 12 semitonos, pero que la combinación de color permanece inalterable cuando simplemente se cambia de octava, con un aclarado si se trata de octavas más agudas y un oscurecimiento si se trata de octavas más graves”¹⁶.

La reivindicación de la disonancia en la música contemporánea en parte se le debe a Messiaen porque el concepto sonido-color que él propuso, se extendía a la reutilización de intervalos que para la escolástica clásica no se catalogaban como óptimos o de buen gusto.

Secuencias armónicas también las expresaba con colores que variaban según sus objetivos sonoros. La asignación de colores a sonidos o de sonidos a colores era de dominio del propio Messiaen, esto puede resultar ficticio para el analista o el estudioso de su obra, pero para él era una realidad; cuando sonaba música, él veía “vibraciones sonoras” expresadas en colores específicos y sus gamas. Sin embargo el color al que se refiere no es el color concebido y utilizado por un artista plástico sino el color que brota de la vibración sonora.

Este efecto de sinestesia constituía un motivo más para la alabanza. Varias obras muestran con claridad estos propósitos. En las *Tres pequeñas liturgias de la presencia divina*, los colores se relaciona con la armonía, destacando la presencia de Dios en nosotros, en si mismo y en todas las cosas.

16 Messiaen (1985). Conferencia...

Otras obras en las que se refleja esta simbiosis son: *Couleurs de la cité celeste* para piano y conjunto instrumental (1963), *Huit Préludes* para piano (1929), etc. Langlois cita una frase de Messiaen para referirse a sus ocho preludios para piano:

“Dans ses Huit Préludes, les sons-couleurs conditionnent tout le reste : ‘Au moyen de modes harmoniques, transposables seulement un certain nombre de fois, et tirant de ce fait leurs coloris particuliers, je suis arrivé à opposer des disques de couleurs, à entrelacer des arcs-en-ciel, à trouver en musique des ‘couleurs complémentaires’. Les titres des Préludes cachent des études de couleurs’.”¹⁷

“En sus ocho preludios, el sonido-color condiciona todo lo demás: ‘A través de los modos armónicos, transportables sólo un cierto número veces con sus colores particulares, he llegado a oponer discos de colores, a entrelazar arcos en el cielo, a encontrar en la música los ‘colores complementarios’. Los títulos de los Preludios encierran estudios de colores’.”¹⁸

Los pájaros

Los pájaros eran los grandes maestros de Messiaen¹⁹, de ellos aprendía música y su obligación era transcribir, transformar e interpretar sus cantos. Estas aves para él eran un modelo de creatividad, agilidad y musicalidad, simplemente traspasaban los límites humanos de fantasía a través de sus ritmos, contornos melódicos e intervalos. Al ser un ornitólogo, estudió hasta convertirse en un especialista en la materia, llegando a conocer pájaros de algunos lugares del mundo: Francia, Estados Unidos de América, África, India, América del Sur entre otros.

Registraba sus cantos directamente de la naturaleza con papel y lápiz o con magnetófono. En *Le Réveil des oiseaux* (1953) (*El despertar de los pájaros*) para piano y orquesta, inventó acordes sobre notas melódicas hasta llegar a recrear el canto superpuesto de varios pájaros. La instrumentación en esta obra busca identificarse con el timbre de los pájaros a través de las flautas, el xilófono y el piano. Sobre esta obra dice el compositor:

“La nature nos surpasse infiniment et je lui ai toujours demandé des leçons, par goût, j’ai aimé les oiseaux, j’ai donc spécialement

17 Langlois (2006). *Regards...* p.10

18 Traducción : Jannet Alvarado

19 Messiaen (1993). *Técnica...*

interrogé les chants des oiseaux; j'ai fait de l'ornithologie. Les oiseaux ont tout inventé"²⁰.

“La naturaleza nos sobrepasa infinitamente y yo siempre he pedido sus lecciones, por gusto yo he amado a los pájaros y me he preguntado especialmente por sus cantos, he hecho una ornitología, he inventado todos los pájaros”²¹

En *Oiseaux exotiques* (1955) para piano, xilófono, glockenspiel, percusión, orquesta de viento madera y metal, Messiaen cita musicalmente el canto de pájaros de India, China y Estados Unidos. En *Catálogo d'oiseaux* para piano solo (1956 – 1958) amplía su dominio sonoro a los paisajes de Francia.

Messiaen no imita, recrea cantos de pájaros en fusión con su sentido de sinestesia. Su música es programática, descriptiva; este es el caso de *La Fauvette des jardins* para piano que narra el proceso de la madrugada hasta la noche con cantos de pájaros y gamas de colores. *Chronochromie* para gran orquesta (1959-1950) y *Couleurs de la cité celeste* para piano y conjunto instrumental (1963) recogen la investigación de cantos de pájaros japoneses, argentinos, brasileños de Nueva Zelanda en un jolgorio instrumental en el que iniciados o no en la música contemporánea, pueden percibir silbidos de aves.

Lo teológico

No es el propósito de esta reseña analizar cada uno de los elementos que influenciaron a Messiaen en su proceso creativo, sino mencionar algunos parámetros que confluyeron en su finalidad teológica, en el amor a las verdades cristianas, católicas y a la contemplación de la naturaleza a través de su música. A pesar de que toda su obra tiene esa confluencia estético-religiosa, algunas composiciones son dedicadas específicamente a los misterios de la vida de Jesús y a otros temas “divinos”:

L'Ascension para orquesta (1933);

La Nativité du Seigneur para órgano (1935);

Chants de terre et de ciel para soprano y piano (1938);

Les Corps glorieux para órgano (1939);

L'Amen de l'agonie de Jésus, Visions de l'Amen, para dos pianos (1943);

Vingt Regards sur l'Enfant Jésus para piano solo (1944)

Trois Petites Liturgies de la Présence Divine para coro femenino, piano solo, ondas

20 Langlois (2006). *Regards...* p.32

21 Traducción: Jannet Alvarado

Martenot, vibráfono, celesta, percusiones y orquesta de cuerdas (1944);
La Messe de la Pentecôte para órgano (1950);
Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité para órgano (1969);
La Puissance des ténèbres», del *Livre du Saint Sacrement* para órgano (1984);

Dos obras con estos argumentos fueron primordiales para Messiaen: *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus Christ* (1965 a 1969) y la ópera *Saint François d'Assise* (1975 a 1983) entre otras razones porque contienen todas las técnicas desarrolladas en su trabajo compositivo y su estructura es de grandes formatos:

Sobre la *Transfiguration de Notre Seigneur Jésus Christ* dice Messiaen:

“Numerosos pasajes de la Transfiguration están en relación directa con lo que yo llamo el deslumbramiento, es decir una sensación coloreada interior, análoga a la que los rosetones, las vidrieras, los vitrales de las grandes catedrales góticas producen en los ojos, algo terrible y sagrado, de lo que no se comprenden bien los detalles, que nos transporta a un mundo de una luz demasiado intensa para nuestra razón”²²

Sobre la ópera *Saint François d'Assise* en tres actos y ocho cuadros comenta: “*Toda la obra reposa sobre una progresión interior, no sobre una progresión dramática; en cada cuadro San Francisco recibe un acrecentamiento de la gracia*”²³.

Vingt Regards sur l'Enfant Jésus

En 1936, período de entre guerras, la música señalaba nuevos derroteros en Europa, por un lado estaba la música concreta que se fusionaba con lo experimental electroacústico, por otro lo atonal que devendría en la consiguiente dodecafonía, serialismo, serialismo integral y por otro estaba la posibilidad de seguir sirviendo al legado tonal de varios siglos cuya “afabilidad” sonora siempre ha tenido acogida. Todo señalaba continuos cambios estructurales radicales. En Francia un grupo de jóvenes compositores: Olivier Messiaen, Yves Baudrier, Daniel Lesur y André Jolivet consiguieron un manifiesto, el de la “Joven Francia” (Jeune France) con sus propósitos artísticos basados en: la sinceridad, la espiritualidad y la generosidad en contra de la fría e impersonal época. Ocho años después en 1944 Messiaen compone *Veinte miradas sobre el Niño Jesús* para piano, aplicando su propia técnica en una obra de exaltación a Cristo recién nacido, a través de varias “miradas” (veinte movimientos).

22 Messiaen (1985). Conferencia...

23 Messiaen (1985). Conferencia...

Técnicas como: modos de transposición limitada, modulaciones modales, contornos melódicos bien definidos que convergen en motivos y temas, ritmos no retrogradables, pedales rítmicos, ritmos por aumentación y disminución, acordes de varias densidades que van desde melodías acordales hasta nubes de gran densidad, gestos tonales, representaciones de cantos de pájaros, cromatismos, polifonías, intensidades extremas, entre otras características, van a desembocar en una obra contemplativa que amerita diversos análisis semióticos, filosóficos y técnicos para descubrir el significado de acto de fe que permanentemente el compositor confiere a su obra ante el intérprete, ante el público y ante la humanidad. Su estreno se realizó en marzo de 1945 a finales de la segunda guerra mundial en París a cargo de la pianista Yvonne Loriod, su esposa.

Con una duración de 125 minutos esta gran obra para piano formada por veinte movimientos está destinada a la sala de conciertos a pesar de que su título es propicio para ser escuchada en un templo.

La sensorialidad de la obra pone de relieve la vista y el oído que conforman los dos elementos sinestésicos entrelazados en la experiencia artística del compositor. Messiaen expresa en la introducción: *“Plus que dans toutes mes précédentes oeuvres, j’ai cherché ici un langage d’amour mystique, à la fois varié, puissant, et tendre, parfois brutal, aux ordonnances multicolores”*²⁴. (*“Más que en todas mis obras precedentes yo he buscado aquí un lenguaje de amor místico, a la vez variado, fuerte y tierno, a veces brutal a las ordenanzas multicolores”*).²⁵

Movimientos:

Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus (1944) pour piano

1. Regard du Père (*Mirada del Padre*)
2. Regard de l'étoile (*Mirada de la estrella*)
3. L'échange (*El cambio*)
4. Regard de la Vierge (*Mirada de la Virgen*)
5. Regard du Fils sur le Fils (*Mirada de los hijos sobre los hijos*)
6. Par Lui tout a été fait (*Por Él todo ha sido hecho*)
7. Regard sur la Croix (*Mirada de la Cruz*)
8. Regard des hauteurs (*Mirada de las alturas*)
9. Regard du temps (*Mirada del tiempo*)
10. Regard de l'Esprit de joie (*Mirada del Espíritu de alegría*)

24 Messiaen, O. (1947) *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. (Partitura). París: Ed. Durand & Cie.p.1

25 Traducción Jannet Alvarado

11. Première Communion de la Vierge (*Primera Comunión de la Virgen*)
12. La Parole toute puissante (*La palabra todopoderosa*)
13. Noël (*Navidad*)
14. Regard des anges (*Mirada de los Ángeles*)
15. Le baiser de l'Enfant-Jésus (*El beso del Niño Jesús*)
16. Regard des prophètes, des bergers et des mages (*Mirada de los Profetas, los pastores y los Magos*)
17. Regard du silence (*Mirada del silencio*)
18. Regard de l'Onction terrible (*Mirada de la Unción terrible*)
19. Je dors mais mon cœur la veille (*Yo duermo, pero mi corazón está en vigilia*)
20. Regard de l'Église d'amour (*Mirada de la Iglesia del Amor*)

En la nota de autor de la partitura, Messiaen califica como contemplación a su obra:

“Contemplation de l'Enfant-Dieu de la crèche et Regards qui se posent sur lui: depuis le Regard indicible de Dieu de Père jusqu'au Regard multiple de l'Église d'amour, en passant par le Regard inouï de l'Esprit de joie, par le Regard si tendre de la Vierge, puis des Anges de Mages et des créatures immatérielles ou symboliques (le Temps, les Hauteurs, le Silence, l'Etoile, la croix).”²⁶

“Contemplación al Niño-Jesús en el pesebre y las miradas que posan sobre él: desde la mirada indescriptible de Dios Padre hasta la mirada múltiple de la Iglesia de amor, pasando por la mirada increíble del Espíritu de alegría, por la mirada tan tierna de la virgen, de los Ángeles, de los Reyes Magos, y de las criaturas inmatereales o simbólicas (el tiempo, las alturas, el silencio, la estrella, la cruz).”²⁷

El compositor trata poéticamente a los observadores del Niño Jesús, recurre al recurso literario de personificación para otorgar vida y emoción a elementos como el silencio, la iglesia, el cambio, etc. En cada movimiento acota en la partitura frases escritas, tomadas de la biblia o recreadas por él que contextualizan el sentido teológico que debe tener cada mirada en su interpretación.

Respecto a los temas musicales, son tres y se presentan cíclicamente como “leitmotifs”²⁸ en los diferentes movimientos, estos funcionan programáticamente es decir asumen un argumento sonoro e identificable en el transcurso de la obra.

26 Messiaen (1947). *Vingt...* p.1

27 Traducción Jannet Alvarado

28 Motivo conductor que representa un personaje, un lugar o un espacio.

El tema de Dios, el tema de la estrella y de la cruz y el tema de acordes son los siguientes:

THÈME DE DIEU : 

THÈME DE L'ÉTOILE ET DE LA CROIX : 

THÈME D'ACCORDS : 

29

Estos temas a más de ser cíclicos se recrean y se desarrollan en toda la suite para exaltar la gloria del Niño Jesús.

Conclusión

Desde que Messiaen inicia su carrera de músico lo hace pensando en la grandeza espiritual. Su obra profana o religiosa está relacionada con el mundo teológico, con la naturaleza, con los colores, con los pájaros y sus cantos. Para él la música es el arte más compatible con lo divino. Su compleja técnica creativa, como brevemente se ha expuesto en esta reseña, es abstracta para muchos, pero está plasmada en sus composiciones y es la mayor muestra del amor profesado a su fe cristiana.

BIBLIOGRAFÍA

Eymar, Carlos (2006). "Olivier Messiaen y su búsqueda espiritual". *Revista de espiritualidad*. Madrid

<https://www.google.com.ec/search?q=Eymar%2C+Carlos.+%E2%80%99Olivier+Messiaen+y+su+b%2C%28Búsqueda+espiritual%E2%80%9D%2C+en+Revista+de+Espiritualidad%2C+65+%282006%29%2C+Madrid%2C+pp.+645-681&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:es-AR:official&client=firefox-a> (15/3/2013).

Kung, Hans (2008). **Música y Religión: Mozart, Wagner, Bruckner**. Madrid: Editorial Trotta, traducción de Jorge Delke

Langlois, Frank (2006). **Regards sur Olivier Messiaen**. París: Ed. Durands

Messiaen, Olivier (1947). **Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus**. (Partitura). París: Ed. Durand & Cie.

_____ (1985). **Conferencia de Kyoto. Japón en 1985 al recibir el premio Kyoto**. Publicado originalmente en Olivier Messiaen, *Conférence de Kyoto*, París, Leduc. <http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=519> (15/3/2013)

_____ (1993). **Técnica de mi lenguaje musical**. Alphonse Leduc Editions musicales, 4ta. Edición, traducción de Daniel Bravo López. París.

Piqué Collado, Jorge (2006). **Una contribución dialéctico-trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del Misterio (Agustí, Balthasar, Sequeri; Victoria, Schönberg, Massiaen)**. Ed. Pontificia Universidad Gregoriana.

Samuel, Claude (1999). **Fe, amor y naturaleza**. Texto publicado originalmente en Claude Samuel, *Permanences d'Olivier Messiaen: Dialogues et commentaires*, París, Actes Sud. Traducción Ana Useros.

http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Fe,__amor__y__naturaleza_%288123%29.pdf. (5/2/2013)

Wolff, Christoph (2008). **La biografía definitiva del genio musical del barroco. Barcelona**. Ed. Robinbook

