

## RESUMEN

*Presentamos en este artículo una aproximación al estudio de la noción de “sonido-color” del compositor francés Olivier Messiaen, de una gran importancia para la comprensión de su obra. La relación entre timbre, armonía y forma que en ella se establece es muy estrecha, instalando la idea de forma como resultado de una poética del color que permite a su vez aflorar la manifestación exterior de la significación interior. El estudio específico de algunas texturas observadas en su ópera Saint François d’Assise y en otras de sus obras confirma la importancia del timbre como elemento formal de su gramática compositiva.*

*Palabras clave: Olivier Messiaen, ópera Saint François d’Assise, timbre y forma.*

## ABSTRACT

*This article presents an approach to the study of Olivier Messiaen’s notion of “sound-colour”, which is of great importance for the understanding of his work. Messiaen’s work shows a very close relationship between timbre, harmony and form. This relationship sets up the idea of form as a result of a poetics of colour that allows the outward manifestation of inner significance. The specific study of some textures observed in his opera Saint François d’Assise and also in other works confirms the importance of timbre as a formal element of his compositional grammar.*

*Keywords: Olivier Messiaen, opera Saint François d’Assise, timbre and form.*

El Timbre como elemento formal en la obra de Olivier Messiaen:  
La orquestación en el *Saint François d'Assise*, una poética del color  
Pp. 98 a 119

## EL TIMBRE COMO ELEMENTO FORMAL EN LA OBRA DE OLIVIER MESSIAEN: LA ORQUESTACIÓN EN EL *SAINTE FRANÇOIS D'ASSISE*, UNA POÉTICA DEL COLOR

*Dr. Vicent Minguet\**  
*Universidad de Valencia*  
*España*

### INTRODUCCIÓN

El papel central de la obra de Olivier Messiaen en la composición musical del siglo XX ha sido objeto de una multiplicidad de estudios y publicaciones que se han incrementado considerablemente en el transcurso de los últimos años. Las investigaciones centradas en el análisis de su obra o en las circunstancias en las que ésta se gestó se han multiplicado de manera exponencial si comparamos su número y volumen con el de los pocos estudios que existían a finales de los años ochenta, momento en que Messiaen ya había escrito prácticamente la totalidad de su música.

Una mirada retrospectiva nos permite afirmar sin duda alguna que el incremento de la literatura científica dedicada a Messiaen ha conocido diversas fases. Tal como subraya Robert Fallon, las publicaciones disponibles con anterioridad al año 1995 eran alrededor de unas veinte, y la mayor parte estaban redactadas en francés, con algunas excepciones notables en inglés o en alemán<sup>1</sup>. A partir del mencionado año, y durante la década que transcurre

---

\* Correo Electrónico vicent.minguet@gmail.com artículo recibido el 31/03/2016 y aceptado por el comité editorial el 25/04/2016

<sup>1</sup> Fallon califica esta etapa de “descriptiva”, puesto que las fuentes de la mayor parte de las publicaciones con las que se contaba eran las declaraciones, las entrevistas o los escritos publicados hasta el momento por Messiaen. Véase Fallon, Robert (2010). “Olivier Messiaen: Le livre du centenaire”, *Journal of the American Musicological Society*, 63-2, p. 378. En francés los monográficos más destacables eran los de Antoine Goléa (1961), Pierrette Mari (1965) y Claude Samuel (1967), en lo referente a las entrevistas, fuente casi exclusiva del resto de publicaciones, entre las que destacaban los análisis de Michèle Reverdy (1978 y 1988) y Harry Halbreich (1980),

hasta el 2005, se dobla aproximadamente el número de publicaciones: aparecen dieciséis monográficos nuevos, por no mencionar el número de tesis doctorales defendidas a lo largo de este período cuyo tema central es la vida o la obra de Messiaen. La década que transcurre entre 2006 y el presente muestra un florecimiento todavía mayor: el volumen de trabajos con el que se contaba en 1995 se ha triplicado.

Las razones de este aumento exponencial son múltiples. En primer lugar, la muerte de Messiaen, acaecida en 1992, convierte al compositor y su obra en foco de atención en la prensa musical internacional. El deceso se transforma inmediatamente en pretexto para los homenajes más diversos (conciertos, conferencias, congresos, grabaciones, etc.). En segundo lugar, asistimos a la publicación progresiva entre los años 1994 y 2002 de los siete volúmenes del *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, publicación que permitió un acercamiento definitivo al gran cuerpo teórico e intelectual de Messiaen, cuyo acceso había estado hasta entonces casi exclusivamente reservado a aquellos que habían frecuentado sus clases en el Conservatorio de París y a las personas más cercanas al círculo personal o familiar del autor. Si estas dos circunstancias no habían sido suficientes, se añadió una tercera y última, aunque no menos importante: en 1998 se celebraba el centenario del nacimiento de Messiaen, acontecimiento que contribuyó todavía más al aumento de la literatura científica. Mientras que las publicaciones anteriores a 1995 eran de carácter más técnico y descriptivo, las posteriores amplían y enriquecen el campo de investigación hasta situarlo en la perspectiva de disciplinas tan diversas como la filosofía, la teología, las bellas artes, la literatura comparada o los *religious studies*. La tendencia creciente a la interdisciplinariedad como característica esencial de algunas publicaciones más recientes<sup>2</sup> ha permitido, asimismo, subrayar el valor universal de la obra de Messiaen como una de las aportaciones centrales de la historia musical occidental del siglo XX.

La asociación del sonido y el color en la obra de Messiaen ha dado lugar también a una literatura científica abundante. El tópico de la sinestesia en Messiaen ha sido abordado desde múltiples ángulos. Paul Dworak, en su estudio sobre el papel del color en la obra *Couleurs de la cité céleste*, destaca el hecho de que Messiaen se cuenta entre los pocos compositores que “no sólo utiliza las asociaciones entre timbre y color de manera simbólica”, sino que además “especifica los colores en la partitura”<sup>3</sup>.

---

en francés; las publicaciones de Aloyse Michaely (1987) y Theo Hirsbrunner (1988), en alemán; y las de Robert Sherlaw-Johnson (1989) y Peter Hill (1995) en inglés. Para una lista completa de la bibliografía científica sobre Messiaen hasta el año 2007 véase Benitez, Vincent (2007). **Olivier Messiaen. A Research and Information Guide**. Nueva York: Routledge.

<sup>2</sup> Véase Dingle, Christopher y Nigel Simeone, (2007). **Olivier Messiaen. Music, Art and Literature**. Farnham: Ashgate; y Shenton, Andrew (2010). **Messiaen the Theologian**. Farnham: Ashgate.

<sup>3</sup> Dworak, Paul E. (2010) “Color Harmonies and Color Spaces Used by Olivier Messiaen in *Couleurs de la cité céleste*”. Traducción propia.  
<[http://www.pauldworak.net/publications/music/RCE/icmpc11\\_full\\_paper\\_dworak.pdf](http://www.pauldworak.net/publications/music/RCE/icmpc11_full_paper_dworak.pdf)> [09/02/2016].

Por otra parte, en su investigación sobre el sonido-color en la obra de Messiaen, Wai-Ling Cheong ha analizado algunas de estas asociaciones en obras que van desde *Les Offrandes oubliées* (1930) hasta el *Concert à quatre* (1992)<sup>4</sup>. Pero sin duda alguna, uno de los estudios fundacionales sobre la cuestión es el de Jonathan Bernard, de la Universidad de Yale<sup>5</sup>. Bernard no sólo analiza las correspondencias que se establecen entre los acordes y sus sucesivas asociaciones polícromas, sino que relaciona su consistencia y significación con una cuestión también de orden estructural, sentando un precedente sustancial en esta línea de estudios. Pese a todo, Bernard no tuvo a su disposición el *Traité*, y en su estudio utiliza la *Technique de mon langage musical* como fuente teórica primaria. El recurso a la *Pitch class set theory* o “teoría de los conjuntos de alturas”, como principal herramienta metodológica de su investigación, muestra por otra parte la que fue una tendencia del análisis musical de la música atonal en muchas universidades norteamericanas, cuyo foco se estableció en los años setenta en Yale a través de Allen Forte<sup>6</sup>.

## 1. EL SONIDO-COLOR Y EL SAINT FRANÇOIS D'ASSISE

Un primer análisis de la configuración instrumental de la orquesta del *Saint François d'Assise* de Olivier Messiaen, desde el punto de vista del uso de las texturas sonoras, nos permite afirmar que, tal y como ocurre en la tradición francesa, sobre todo a partir de la obra de Claude Debussy, el timbre puede convertirse en un elemento formal, en un recurso articulador del discurso musical. Es preciso subrayar aquí una vez más que el estudio del color en la música de Messiaen, es indispensable para la plena comprensión de su obra y de la aportación que esta supone en el marco de la música occidental del siglo XX. Pese a la recurrencia con la que se utiliza y se repite este tópico, no se trata de una cuestión baladí, en absoluto. Messiaen utilizaba la armonía y en general el fenómeno armónico en función de la sonoridad y de las sensaciones polícromas a las que su privilegiada y colorida audición interior daba vida. Así pues, en el tratamiento armónico de Messiaen no observamos relación con las tradicionales teorías de la armonía sobre la correcta conducción de las voces.

La armonía, para Messiaen, es la armonía natural, “la verdadera, la única, la que por esencia deleita, aquella que la melodía reclama, la que de ella nace y en ella preexiste escondida, a la espera de manifestarse”<sup>7</sup>. Esta armonía, concebida en gran medida como resultado de una especial predilección por la

---

<sup>4</sup> Cheong, Wai-Ling (2013). “Toward a Theory of Synaesthetic Composition: A Case Study of Messiaen’s Sound-Colour and Bedazzlement”, *Histories and Narratives of Music Analysis*. Milos Zatkalik y Denis Collins (editores). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, pp. 581-596.

<sup>5</sup> Bernard, Jonathan W. (1986). “Messiaen’s Synaesthesia: The Correspondence between Color and Sound Structure in his Music”. *Music Perception*, 4, pp. 41-68.

<sup>6</sup> Véase Forte, Allen (1973). *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press.

<sup>7</sup> Messiaen, Olivier (1944). *Técnica de mi lenguaje musical*. París: Leduc, p. 75.

resonancia natural, no está sin embargo exenta de una gran impronta cromática, en el sentido de una traducción sonora de la impresión que el color y la luz producen en el espíritu cartesiano de Messiaen, tal y como podemos observar en la multiplicidad de propuestas armónicas que ya en los años cuarenta, anota en su **Técnica de mi lenguaje musical**<sup>8</sup>. En esta publicación, encontramos propuestas armónicas que se manifiestan tempranamente en su obra, como fruto de lo que él mismo denomina un “secreto deseo de suntuosidad mágica en la armonía”<sup>9</sup>. El origen de este deseo hay que buscarlo tanto en su personal sensorialidad auditiva como en la relación que gracias a ella establece con la visualización interior del color, fenómeno al que siempre se refirió Messiaen como determinante en su comprensión de la simultaneidad armónica.

Esta particularidad condujo a Messiaen a considerar la armonía desde la perspectiva de lo que el compositor denominó el “sonido-color”. En su infatigable búsqueda del sonido-color, Messiaen dedicaría los años más fructíferos de su vida de compositor a la nada desdeñable tarea de reflejar esa audición policroma, su “secreto deseo de suntuosidad”, en cada una de sus obras, hasta el punto que, con el tiempo, se convirtió en una de las características más representativas de la escritura orquestal que practicó. Pero no solo de esta, sino también de la escritura para órgano o para piano. Así lo reflejan de manera explícita algunos de los comentarios que podemos encontrar en las partituras sus obras. En *La fauvette des jardins* (1970), para piano solo, se manifiesta de manera explícita la voluntad del compositor sobre la percepción clara del color que el público debe poder apreciar gracias a la atenta observación por parte del intérprete de las duraciones de los acordes<sup>10</sup>.

El uso generalizado de las notas añadidas en la configuración de los acordes, un uso que observamos sobre todo a partir de Claude Debussy, como consecuencia de la pérdida de la funcionalidad armónica que la tonalidad les confería, adquiere un gran protagonismo en la concepción sonora de Messiaen, que las justifica como componentes de la resonancia de la nota fundamental. En este sentido, y en un contexto ajeno a la tonalidad tradicional como el de la obra de Messiaen, las notas añadidas actúan también como un elemento que modifica el timbre del acorde, que le da cuerpo a la sonoridad que lo caracteriza en cada caso.

---

<sup>8</sup> Nos referimos aquí a los acordes con sexta y cuarta aumentada añadidas, los acordes apoyaturados sobre dominante, los acordes de la resonancia, los acordes que generan los siete modos de transposiciones limitadas, o los acordes del total cromático, entre otros.

<sup>9</sup> Messiaen (1944). **Técnica de...**, p. 75.

<sup>10</sup> “Respetar las duraciones de los acordes al final de los períodos, para que los colores sean perceptibles” nos dice Messiaen en una de las indicaciones de la partitura. Messiaen, Olivier (1971). *La fauvette des jardins*. París: Leduc, 1971, p. 7. El texto en su idioma original es el siguiente: “*Bien observer les durées des accords de fin de périodes, pour que les couleurs en soient perceptibles.*”

De ello se desprende la configuración de un vocabulario armónico difícilmente separable del tímbrico. En Messiaen, la armonía y el color instrumental, la orquestación, están situados en el mismo plano de inmanencia. Difícilmente podemos estudiar la primera sin atender a la peculiaridad textural de su configuración, una cualidad que Messiaen traduce a través del color de manera explícita.

En el marco del *Saint François d'Assise*, basta observar la diversidad de las coloraciones a las cuales Messiaen somete la tríada perfecta mayor de *do*, a menudo con su sexta añadida, como en el coro final de la octava escena (ver ejemplo 1). Observamos también esta sonoridad-color, que representa la luminosidad del blanco, en el tema de la alegría (ver ej. 2), instrumentado en la sección de viento-metal, y en el beso al leproso de la tercera escena (ver ej. 5), que Messiaen asigna a las ondas Martenot. Algunos ejemplos más de esta textura sonora y tímbrica tan característica son; el solo de viola del ángel de la quinta, y también los epílogos finales de las escenas sexta y octava. Messiaen le atribuye además una especial significación: la pureza, la gracia y la perfecta alegría que el protagonista de la ópera experimenta a través de la imitación de Cristo.

La percepción del color se establece de este modo como uno de los aspectos centrales en la apreciación de la música de Messiaen, un aspecto desgraciadamente demasiado subjetivo, razón por la cual su estudio ha sido en muchas ocasiones desatendido. Es precisamente en este concepto central, en el sonido-color y en la luminosidad resplandeciente de la resonancia natural, donde reside la lección armónica y tímbrica de la orquestación de Messiaen.



**Ejemplo 1.** Olivier Messiaen, *Saint François d'Assise*, Escena 8, cifra 153, c. 12.  
Tríada perfecta mayor de *do* con la sexta añadida.



**Ejemplo 2.** Olivier Messiaen, *Saint François d'Assise*, Escena 3, cifra 22, c. 10.  
Tema de la alegría. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

Por otra parte, debemos insistir una vez más en el hecho que la concepción del fenómeno de la simultaneidad sonora desde la perspectiva del color rara vez conduciría a una herramienta de análisis funcional, en el sentido que esta ha sido utilizada para la comprensión de la forma en la música correspondiente al denominado período de la práctica común. El propio Messiaen lo confirma cuando nos dice que “los acordes *clásicos* implicaban atracciones y resoluciones. Mis acordes son colores. Engendran colores intelectuales que evolucionan a su vez con ellos”<sup>11</sup>. Este es un hecho que no podemos descuidar cuando se acomete el estudio o el análisis de la música de Messiaen.

La elección de los acordes, sus sucesiones y encadenamientos, superposiciones y transformaciones, que Messiaen compara con “personajes que actúan sobre distintas escenas superpuestas y que representan a la vez varios relatos diferentes”<sup>12</sup>, responden a criterios que sitúan constantemente la sonoridad en el mismo plano de inmanencia que el timbre y su inevitable impresión sensorial asociada al color<sup>13</sup>. En relación con esta idea, podríamos hablar de una poética del color si no fuera porque la impresión que el propio compositor tenía de la audición musical estaba indisolublemente ligada a la subjetividad que implicaba su extraordinaria capacidad sensorial. Pese a ello, el esfuerzo de traducción musical de los colores “escuchados” interiormente se convierte en el caso de Messiaen en un principio generador que nos conduce de manera casi inevitable a tratar el campo de la simultaneidad sonora, desde una perspectiva renovada que sitúa el foco de atención sobre la estrecha relación existente entre armonía y timbre, y que se traduce por la simultaneidad de diferentes capas o niveles de texturas en el plano armónico<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Samuel, Claude (1999). *Permanences d'Olivier Messiaen*. Dialogues et commentaires. París: Actes-Sud, p. 97

<sup>12</sup> Messiaen, Olivier (1963). *Couleurs de la Cité Céleste*. París: Leduc, p. i. El texto en su idioma original es el siguiente: “On peut encore comparer ces transformations à des personnages agissant sur plusieurs scènes superposées et déroulant simultanément plusieurs histoires différentes”.

<sup>13</sup> Vale la pena referirnos aquí a la palabra que se utiliza en alemán para designar el timbre, *Klangfarbe*, un sustantivo compuesto a su vez por *Klang* (“sonido”) y *Farbe* (“color”).

<sup>14</sup> En relación con esta idea de capas o niveles de texturas destaca la aportación conceptual de Vincent Benítez, y su propuesta de análisis armónico a partir de lo que denomina “contraste simultáneo” y “diseños aditivos”.

## 2. EL PAPEL DEL TIMBRE EN LA ARTICULACIÓN DE LA FORMA

En una obra como el *Saint François d'Assise*, que resume quizás mejor que ninguna otra el pensamiento musical, teológico y estético de Messiaen, y en la cual el compositor refleja más de medio siglo de investigación, estudio y aplicación de ideas de todo tipo, observamos determinadas recurrencias tímbricas en el plano temático que nos permiten destacar la aportación del timbre a la articulación formal y subrayar una vez más la importancia de este elemento y su asociación con el plano de la simultaneidad sonora, en la actitud compositiva de Messiaen. En este sentido, es también necesario remarcar que por forma entendemos, en línea con la noción de Kandinsky, la manifestación exterior de la significación interior. El privilegio de determinadas simultaneidades sonoras a las que Messiaen asigna una textura instrumental característica, se convierte en un principio generalizado a lo largo de la ópera. Existe además una estrecha correspondencia de naturaleza armónica y tímbrica en la configuración de la textura, de los correspondientes temas y motivos melódicos de los personajes que escuchamos a lo largo de las casi cinco horas de duración de la obra: el protagonista, San Francisco de Asís, a quien Messiaen añade los hermanos franciscanos; León, Maseo, Rufino, Silvestre, Bernardo y Elías, un leproso y un ángel.

Tal correspondencia debe ser estudiada desde la toma en consideración de una asociación consciente de los acordes, los registros, agudos, medios o graves, y las combinaciones de los diversos efectivos instrumentales que dan vida a los respectivos temas.

Las texturas orquestales que Messiaen elabora a lo largo de la obra van desde el solo sin acompañamiento hasta la explosión de la masa sonora saturada: todo un abanico de posibilidades y combinaciones extremadamente novedosas. Conviene destacar asimismo que la economía de uso de un aparato tan complejo, no puede ser producto de un cualquier azar, ya que el más mínimo desequilibrio conduciría irremisiblemente a la desestabilización de los cimientos de un monumento como este, de gran envergadura.

Los efectivos instrumentales que Messiaen solicita son propios de un aparato orquestal de dimensiones claramente posrománticas: un total de 119 músicos. Messiaen utiliza una amplia sección de viento-madera (3 flautas piccolo, 3 flautas, 3 oboes, 1 corno inglés, 2 requintos, 3 clarinetes, 1 clarinete bajo, 1 clarinete contrabajo, 3 fagots y 1 contrafagot); una sección de viento metal wagneriana (6 trompas, 1 trompeta piccolo, 3 trompetas, 4 trombones, 2 tubas y 1 tuba contrabajo); una sección de cuerdas bien nutrida (16 violines primeros, 16 segundos, 14 violas, 12 violonchelos y 10 contrabajos); un trío de percusiones de láminas formado por marimba, xilófono y *xilorimba*, a los que también añade un vibráfono y un *glockenspiel*; una sección de 5 juegos diferentes de multipercusión; y un trío de ondas Martenot que en determinadas secciones

de la obra asume un protagonismo absoluto; a los que además hay que añadir un aparato vocal formado por un coro de ciento cincuenta cantantes.

Sonoridad, afinación, ajuste y precisión en los ataques, equilibrio sonoro y dinámico en las diversas familias orquestales y en la mezcla de sus timbres, todo es en efecto esencial para el correcto funcionamiento de un complejo sonoro de las citadas características, cuyo ensamblaje presenta un reto mayúsculo para el compositor. El trabajo de orquestación del *Saint François d'Assise* responde a cálculos meditados, fruto por una parte de la experiencia y, por otra, de la intuición perspicaz de un músico que bebe de la tradición tanto como de la vanguardia. Un organismo instrumental como el del *Saint François d'Assise* sorprende en primer lugar por su excepcional volumen. Pese a ello, encontramos precedentes claros en la producción del propio Messiaen, como la *Turangalila-Symphonie* (1946-1948), para piano, ondas Martenet y gran orquesta, o *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1965-1969), para coro mixto, siete solistas instrumentales y gran orquesta sinfónica. Estudiando estas partituras comprobamos que el aparato orquestal del *Saint François d'Assise* no es tan insólito como en algunas ocasiones se ha querido afirmar<sup>15</sup>. Pese a ello, no es menos cierto que las grandes dificultades logísticas con las que el propio compositor tuvo que lidiar en el estreno de la obra reflejan la enorme ambición y las proporciones hasta ese momento inigualadas del proyecto.

La asociación de determinados colores, texturas o combinaciones instrumentales con eventos concretos del programa narrativo de la obra no es, sin embargo, una innovación exclusiva de Messiaen. En el *Pelléas et Mélisande* de Debussy ya observamos muestras de asociaciones privilegiadas por el compositor en momentos muy concretos de la obra. Debussy recurre a determinadas texturas instrumentales de una manera casi preestablecida. El timbre y la orquestación en Debussy se convierten a menudo en un elemento estructural más<sup>16</sup>. De hecho, en la obra de Debussy, el sonido se convierte en uno de los primeros modelos de la forma. Debussy no es un descubridor en este sentido, si bien con sus obras ofrece la carta de presentación por excelencia de una práctica que, bajo las manos de otros compositores, había sido empleada hasta entonces de una manera hasta cierto punto intuitiva.

En un caso como el de Wagner, aunque el discurso llega a veces a estar focalizado sobre el parámetro tímbrico, el sonido nunca se sitúa en un primer

---

Benítez, Vincent (2002). "Simultaneous contrast and additive designs in Olivier Messiaen's Opera, *Saint François d'Assise*", *The Online Journal of the Society for Music Theory*, 8-2 <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.02.8.2/mto.02.8.2.benitez.html>> [11/09/2015].

<sup>15</sup> López López, José Luis (2012). "Saint François d'Assise, la ópera del espíritu", *Mundoclásico* <<https://www.mundoclasic.com/ed3/documentos/16131/Saint-Francois-dAssise-opera-Espiritu>> consultado el [21/11/2015].

<sup>16</sup> DeVoto, Mark (2003). "The Debussy Sound: Colour, Texture and Gesture". *The Cambridge Companion to Debussy*. Simon Trezise (editor). Cambridge: Cambridge University Press, p. 180.

plano desde el punto de vista formal. A diferencia de lo que ocurre en algunas obras de Debussy, en la obra de Wagner el timbre y la orquestación en general son más bien un apoyo de lo extra-musical, del plano narrativo, pues están fundamentalmente a su servicio. La significación de un uso como este radica en la asociación que el oyente puede establecer entre el plano dramático o teatral, por un lado, y el plano musical, por el otro. En relación con esta constatación evidente, podemos afirmar que las ideas musicales de Wagner están completamente en función de la abstracción, del plano extra-musical que la gobierna de una manera inexorable. El timbre en Wagner, contrariamente a lo que ocurre en Debussy, no es otra cosa que una herramienta al servicio del programa narrativo, un medio más para transmitir la carga narrativa de los personajes y su destino. En definitiva, una herramienta que nunca podríamos situar en el mismo plano de inmanencia que el resto de parámetros sonoros.

La crítica de Nietzsche a Wagner incide precisamente en este aspecto de manera punzante: la disociación del timbre, una especie de abducción que lo separa de su valor puramente musical y que sólo busca la afectación del receptor, es uno de los motivos que, aparentemente, llevaron a Nietzsche a rechazar el modelo de Wagner. El motivo hay que buscarlo en la abstracción de carácter intelectual y las pretensiones trascendentales que emanan de una tal actitud. Desde entonces, Nietzsche defendería el modelo de Georges Bizet, en el que el sonido no sería portador de otro mensaje que no fuera el de la expresión de naturaleza pura y exclusivamente musical.

En el caso de Messiaen hay que situar la cuestión en un terreno manifiestamente diferente. En primer lugar, conviene recordar que se trata de un continuador de la modalidad que ya encontramos en Debussy. A pesar de todo, la modalidad de Messiaen es una modalidad ampliada, una modalidad que el compositor sistematiza y dota de una coherencia extrema con la elaboración de su propio vocabulario armónico y melódico: los modos de transposiciones limitadas. En segundo lugar, tal y como ya lo ha sugerido el compositor y musicólogo francés François Bernard Mâche, tampoco debemos olvidar que el parámetro tímbrico no es un elemento primordial exclusivo de la gramática compositiva de Messiaen, aunque su importancia es sin embargo más que considerable.

Mâche nos recuerda que Messiaen “no sólo debe a Debussy la idea de un sistema polimodal; también tomó de él lecciones de instrumentación, y comparte su gusto por las divisiones, los acentos [...], los efectos de campanas e incluso hasta el gamelán balinés”<sup>17</sup>. Esta cuestión nos parece evidente, como

---

<sup>17</sup> Mâche, François-Bernard (2000). *Un demi-siècle de musique et toujours contemporaine*. París: L'Harmattan, p. 49. El texto en su idioma original es el siguiente: “Messiaen ne doit pas seulement à Debussy l'idée d'un système polymodal, il lui a aussi pris des leçons d'instrumentation, et a partagé son goût pour les divisions, les accents [...], et les effets de cloches allant même jusqu'au gamelan balinais”.

también nos lo parece el hecho de que el mérito más destacable de Messiaen radica, sobre todo en una exploración rítmica tan evidente como original, y en el uso sin precedentes de tamaño calado en el contexto de la música occidental del canto de los pájaros como fuente de inspiración melódica a lo largo de más de medio siglo de creación musical.

Quizás el aporte más destacable de Messiaen, recordémoslo, quedara dentro del campo del ritmo, un terreno que revoluciona por completo en comparación con el trabajo de sus contemporáneos. Mâche, que fue alumno de Messiaen, también insiste en que el maestro sistematizó sus procedimientos rítmicos en un momento en que este aspecto musical estaba aún entregado al instinto y a la originalidad, o más bien a la rutina. En este sentido, Mâche llega hasta el punto de afirmar que el mérito de Messiaen radica precisamente en haber dado lugar a un “renacimiento del ritmo en la música occidental”<sup>18</sup>. No es casual, por lo tanto, que el ritmo y el color sean los protagonistas indiscutibles, aunque no los únicos, de todos y cada uno de los siete volúmenes del *Traité* Messiaen<sup>19</sup>.

Concebido inicialmente en 1955 como un único volumen donde el compositor explicaba detalladamente los modos, así como otras cuestiones relacionadas con la melodía o las particularidades de los cantos de pájaros, el proyecto del *Traité* se convierte en una especie de *work in progress* que permanece inédito y en constante gestación a lo largo de cuatro décadas. A pesar del trabajo constante en su redacción, el *Traité* no llega a adquirir las dimensiones que actualmente presenta hasta los últimos años de vida de Messiaen. El trabajo granítico que supuso la preparación de esta publicación en siete voluminosos tomos, donde Messiaen recogió la mayor parte de los temas estudiados en sus clases del conservatorio mantuvo ocupado al compositor hasta su muerte. El destino quiso que Messiaen no llegara a ver editado el *Traité*. El trabajo final de edición y confección lo llevó a cabo la viuda del compositor, la pianista francesa Yvonne Loriod, entre los años 1992 y 2001. El primer volumen fue publicado en 1994 y el séptimo en 2001.

---

<sup>18</sup> Mâche (2000). *Un demi-siècle...*, p. 50. Pese a que la aseveración de Mâche nos parece un punto excesivo, no negaremos el hecho de que el trabajo rítmico de Messiaen supuso un revulsivo para las jóvenes generaciones de compositores del momento, entre las que se contaba Mâche, que vieron en aquel lenguaje un ejemplo modélico de modernidad musical.

<sup>19</sup> Nos referimos al conocido *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (“Tratado de ritmo, de color y de ornitología”), que fue publicado póstumamente por las ediciones Alphonse Leduc de París. La soprano norteamericana Melody Baggech realizó una traducción inglesa del primer volumen del *Traité*. Véase Baggech, Melody (1998). *An English translation of Olivier Messiaen's "Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie"*. Tesis para optar al grado de Doctor. Universidad de Oklahoma. Existe también una traducción alemana de Anne Liebe y Oliver Vogel que contiene una selección de textos de los diferentes volúmenes del *Traité*. Véase Messiaen, Olivier (2012). *Texte, Analysen, Zeugnisse*. Vol. I. Hildesheim: Olms.

### 3. EJEMPLOS Y PRECEDENTES FORMALES EN LA OBRA DE MESSIAEN

La multiplicidad de texturas y combinaciones de colores instrumentales que encontramos en el *Saint François de Assise* no son siempre una aportación nueva en el contexto de la obra de Messiaen. Un ejemplo claro de la asociación del canto de la alondra al grupo de percusión de tipo gamelán —formado por las percusiones de láminas—, ya aparece en *Couleurs de la Cité Céleste* (1963), para piano solo, tres clarinetes, tres xilófonos, orquesta de viento-metal y percusiones metálicas. En esta obra Messiaen emplea el mismo grupo instrumental con la función homorrítmica del canto de pájaro. Desde el punto de vista del plano estructural, el protagonismo de la percusión de láminas en el *Saint François de Assise* es indiscutible. En la ópera destaca también el recurso a este color sonoro dentro de las oberturas instrumentales —breves, pero de una gran intensidad rítmica— en las escenas primera y sexta, donde escuchamos los motivos de pájaro repetidos de manera incesante. Con estos pasajes de “estilo gamelán”, Messiaen rinde su homenaje personal al teatro balinés, donde según el compositor “los espectáculos siempre se introducen con el toque de los metalófonos”<sup>20</sup>.

Por otra parte, hay que destacar el hecho de que la asociación de una combinación instrumental específica con un determinado evento del programa narrativo interior de la obra, se convierte en un procedimiento común en el *Saint François d'Assise*. En este sentido, la orquestación supone una contribución directa más, a la articulación formal de la obra. La combinación de la familia del viento-madera con la percusión de láminas es un buen ejemplo. La sonoridad que resulta de esta hibridación es el fruto de una concurrencia que tiene lugar hacia el final de la primera escena, *La Croix* (“La Cruz”), donde se presenta uno de los símbolos cristianos más importantes, portador de un mensaje de “reintegración y enraizamiento”<sup>21</sup>.

En la sección inicial, Messiaen nos presenta el canto de una alondra común con la textura homorrítmica de la percusión de láminas (ver ej. 3).



**Ejemplo 3.** Olivier Messiaen, *Saint François d'Assise*, Escena 1, cifra 1, cc. 1-3.  
Motivos de alondra en la percusión gamelán. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

<sup>20</sup> Samuel (1999). *Permanences...*, p. 375. Los primeros contactos de Messiaen con el gamelán balinés se remontan al año 1931, cuando tuvo lugar en París la Exposición Colonial Internacional. Para un estudio comparado de la influencia del gamelán balinés en la obra de Messiaen véase Puspita, Amelia (2008). *The Influence of Balinese Gamelan on the Music of Olivier Messiaen*. Tesis para optar al grado de Doctor, Universidad de Cincinnati.

<sup>21</sup> Guiberteau, Francine (1985). “*Le Saint François d'Assise d'Olivier Messiaen: événement et avènement*”. *Analyse Musicale*, 1, p. 65.

En el curso de los acontecimientos, este canto alterna con otra melodía de pájaro interpretada por la sección de viento-madera que representaría una segunda variante del mismo pájaro, otra alondra (ver ej. 4).



**Ejemplo 4.** Olivier Messiaen, *Saint François d'Assise*, Escena 1, cifra 4, cc. 1-2. Motivos de alondra en la sección de viento-madera. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

La alternancia de estas dos variantes de canto de alondra —asociado por una parte a las percusiones de tipo gamelán y, por otro, a la sección de viento-madera—, queda mitigada cuando ambas concurren en la citada hibridación hacia el final de la escena, en la cual los dos grupos instrumentales interpretan a la vez el respectivo motivo de la alondra, dando lugar a un nuevo color instrumental y a una nueva sección. Ahora bien, lo más sorprendente de este procedimiento es que esta primera hibridación tímbrica se transformará en una unidad de orden estructural, ya que Messiaen la conservará a lo largo de la obra y la volverá a emplear en numerosas ocasiones. No encontramos ante la típica “oposición adyacente de bloques sonoros” dentro de un contexto de “distribución diacrónica”<sup>22</sup>.

Por otra parte, la imaginación tímbrica de Messiaen se sitúa en el mismo plano que la armonía. El propio compositor nos recuerda que la dificultad en la transcripción del canto de pájaro no sólo reside en el timbre, sino en la asociación de los acordes y agregados sonoros que lo constituyen, es decir, en la armonía, que para Messiaen;

[...] es una de las fuentes de coloración de mi orquestación, pues para traducir los timbres son absolutamente necesarias las combinaciones de armónicos [...]. Cuando reproduzco un canto de pájaro, ya sea en la orquesta o el piano, cada nota presenta un acorde. No se trata de acordes clasificables, sino de agregados sonoros cuya función es la de aportar un timbre determinado a aquella nota [...]. Es un enorme trabajo de imaginación<sup>23</sup>.

Tal como indica el profesor Javier Costa en su estudio sobre las *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, el concepto de densidad armónica y su variabilidad adquiere a menudo una dimensión de carácter estructural. Costa señala hasta ocho acepciones o posibilidades en la formación de los acordes: como entidad básica con notas añadidas; como resonancia; como combinación de intervalos; como

<sup>22</sup> Véase Guigue, Didier (2007). “La sonorité comme élément structurel chez Messiaen: quelques annotations sur le *Catalogue d'oiseaux*”. *Musurgia*, XIV-1, p. 39. Traducción propia.

<sup>23</sup> Samuel, C. (1999). *Permanences...*, p. 138.

acorde sobre Dominante; como modelo de secuencia armónica; como resultado del movimiento de las voces; como elemento de color; y finalmente, como mixtura<sup>24</sup>.

Los breves comentarios instrumentales aislados también desempeñan un papel destacado en el plano de la estructura que podemos asociar con el plano de la orquestación. Encontramos una muestra evidente de este procedimiento hacia el final de la tercera escena, cuando Francisco besa al leproso. El *pp* orquestal que acompaña a la acción del protagonista, el gesto interválico de las cuartas descendentes, nos recuerda la configuración tímbrica de los temas que Messiaen relaciona tradicionalmente con el tópico narrativo del amor. El tema del amor aparece en obras como las *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), para piano; las *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (1969), para órgano; o en la ya mencionada *Turangalila-Symphonie* (1946-1948), para piano, ondas Martenot y gran orquesta. En esta última, el tema del amor místico siempre aparece instrumentado en las cuerdas con sordina y las ondas Martenot.

El beso de San Francisco al leproso, situado en la tercera escena del *Saint François d'Assise*, se escucha enmarcado en una agógica que refleja una extrema lentitud contemplativa, y parece confirmar una vez más unpreciado recurso de la gramática tímbrica de Messiaen. Tal como ocurría en la *Turangalila* con el tema del amor místico, escuchamos de nuevo aquí la misma combinación instrumental, que termina sobre la tríada perfecta de *do* en una posición de cuarta y sexta. Messiaen introduce el comentario musical del beso al leproso en la sección de cuerda —que toca *legatissimo* con sordinas y en *divisi*— y en las ondas Martenot (ver ej. 5).



**Ejemplo 5.** Olivier Messiaen, *Saint François d'Assise*, Escena 3, cifra 90, cc. 1-4.  
Comentario musical de las ondas Martenot en el beso al leproso.  
Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

En lo que respecta al uso de las ondas Martenot en su obra, Messiaen asegura sentir una especial predilección, no solo porque le permite crear ataques nuevos, sino también por razones tímbricas:

---

<sup>24</sup> Véase Costa, Javier (2004). *Aproximación al lenguaje de Olivier Messiaen: análisis de la obra para piano Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Tesis para optar al grado de Doctor, Universidad de Valencia, pp. 30-35.

[...] el ‘timbre onda’ se parece a la voz humana, al saxofón y a la trompa de caza. El interés de la onda Martenot radica precisamente en la posibilidad de crear miles de timbres. Variando el número de los pequeños conmutadores electrónicos situados a la izquierda del instrumento se puede cambiar el timbre e inventar así timbres nuevos<sup>25</sup>.

El uso solista de las ondas Martenot tampoco es una novedad del *Saint François d’Assise* dentro de la obra de Messiaen<sup>26</sup>. En las *Trois Petites liturgies de la Présence Divine* (1943-44), para piano y onda Martenot solistas, celesta, vibráfono, coro femenino, y orquesta de cuerdas, ya encontramos incluso un uso similar del registro agudo de la onda Martenot, con un vibrato característico dotado de una gran fuerza expresiva que Messiaen sabe emplear explícitamente cuando conviene, sobre todo para realzar la expresión del discurso melódico. Algo parecido ocurre también en el *Chant d’amour*, segundo movimiento de la *Turangîla*, donde la onda Martenot interpreta varios pasajes solistas de un protagonismo indiscutible. Destaca asimismo la semejanza considerable, en cuanto a las características expresivas e interválicas, que podemos observar entre la melodía que la onda Martenot realiza en el sexto movimiento de la *Turangîla*, titulado *Jardin du sommeil d’amour*, y la que toca el ángel en la quinta escena del *Saint François d’Assise*, el llamado “tema de la perfecta alegría” (ver ej. 6).



**Ejemplo 6.** Messiaen, *Saint François d’Assise*, escena 5, cifra 86, cc. 1-6.

Tema de la perfecta alegría. Cortesía de Éditions Alphonse Leduc.

Otra de las características destacables del pensamiento orquestal de Messiaen es la disposición espacial de los diversos grupos instrumentales. En obras como los *Sept haikai* (1962), para piano solista y orquesta de cámara, Messiaen dispone los instrumentos sobre la escena según un criterio que podríamos atribuir a las relaciones tímbricas, ya que la disposición física de los instrumentos que propone refleja unas asociaciones que finalmente demuestran ser de orden estructural.

Ahora bien, si hay alguna obra que prefigure la suma de fuerzas que el *Saint François d’Assise* pone en juego, tal y como ya hemos mencionado anteriormente, esta sería *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1965-1969), para coro

<sup>25</sup> Samuel (1999). *Permanences...*, pp. 87-88.

<sup>26</sup> En efecto, se trata de un instrumento que Messiaen privilegia en cierta medida: ya en 1937 escribe una pieza titulada *Fête des belles eaux*, para un sexteto de ondas Martenot, creado por Jeanne Loriod (1928-2001), hermana de Yvonne Loriod.

mixto, siete solistas instrumentales y gran orquesta sinfónica. En la orquestación de esta pieza, además del uso magistral de las combinaciones tímbricas más originales, Messiaen emplea un gran efectivo de percusiones. Un total de seis intérpretes son necesarios para hacerse cargo del efectivo instrumental de percusión de la obra. Este efectivo voluminoso sólo será superado algunos años después por las grandes exigencias instrumentales a las que Messiaen se libra en la orquestación de su ópera.

Alain Michel atribuyó la exuberancia sonora de *La Transfiguration* a una traducción musical de la belleza, de la gloria de Dios, que según Michel “estaría acompañada por una nueva simpatía hacia la naturaleza”<sup>27</sup>. En efecto, Messiaen parece reflejar la belleza de la obra del creador, su exuberancia, por medio de un aparato instrumental y vocal de unas posibilidades casi inagotables. En la opinión de Messiaen, la riqueza de la orquestación del *Saint François de Assise* no refleja otra cosa que la riqueza interior de Francisco. El protagonista de la obra era en efecto, un hombre extremadamente pobre desde el punto de vista material. En cambio, Messiaen nos recuerda que Francisco era interiormente rico “por el sol, las flores, los árboles y los pájaros [...] por todo lo que lo rodeaba”<sup>28</sup>.

#### 4. LA ORQUESTACIÓN EN EL SAINT FRANÇOIS D'ASSISE

En último lugar, y enlazando con lo que ya hemos destacado en líneas anteriores, no podemos ocultar la gran originalidad de la orquestación que encontramos en la obra de Messiaen, sobre todo en relación con la de sus contemporáneos. Su vocabulario armónico, el enorme interés de sus recursos tímbricos y de las asociaciones visuales policromas, convierten el proceso de orquestación en un laboratorio bastante fructífero: el “acorde-color” de Messiaen es, en este sentido, una prefiguración de un nuevo concepto híbrido, el de “armonía-timbre”. Este concepto estará más tarde en el centro de los trabajos de los compositores de la corriente espectral<sup>29</sup>.

Insistimos una vez más en el hecho de que las combinaciones instrumentales aparentemente más originales no son extrañas a la escritura orquestal de Messiaen, al contrario. El marco del *Saint François d'Assise*, tal y como ya hemos visto, nos ofrece un buen número de referencias en este sentido. La originalidad en la instrumentación de los motivos de la séptima escena, *Les Stigmates* (“Los Estigmas”), o la incomparable lección de orquestación que supone el gran

---

<sup>27</sup> Michel, Alain (1974). “La Transfiguration et la beauté: d'Olivier Messiaen à Urs von Balthasar”, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, IV-1, p. 497.

<sup>28</sup> Samuel (1999). *Permanences...*, p. 358. El texto en su idioma original es el siguiente: “Saint François était riche du soleil, des fleurs, des arbres, des oiseaux [...], de tout ce qui l'entourait”.

<sup>29</sup> Saariaho, Kaija (1991). “Timbre et harmonie”. *Le timbre, métaphore pour la composition*. Jean-Baptiste Barrière (editor). Paris: Christian Bourgeois-IRCAM, pp. 412-453.

concierto de pájaros de la sexta escena, *Le Prêche aux oiseaux* (“El Sermón a los pájaros”), donde Messiaen presenta su episodio de pájaros probablemente más logrado, son solo algunos de los ejemplos más evidentes.

Entre los más inusuales cabe destacar el episodio inicial de la tercera escena, *Le baiser au lépreux* (“El beso al Leproso”). En ella Messiaen nos sitúa desde el inicio en una atmósfera sonora gobernada por el clarinete contrabajo y por la melodía de una onda Martenot en el extremo grave. De entrada, parece que Messiaen nos intentara transportar al ambiente de la leprosería en el que la escena se desarrolla. Con esta instrumentación, en cualquier caso, Messiaen nos sumerge de forma implícita dentro de las más oscuras profundidades del gran abismo de sufrimiento, de penitencia y de muerte que eran las leproserías de la Italia medieval.

De una manera similar, en la sección inicial de *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1966), para orquesta de viento y percusiones metálicas, escuchamos una intervención de la sección grave de la orquesta; fagots, contrafagot, trombón bajo, tuba y saxhorn, que enlaza con un fortísimo del *tutti* donde sobresalen los clarinetes, flautas y flautines por su tesitura. Este tipo de instrumentación nos remite a las palabras del Salmo 130, 1-2. Messiaen cita este salmo en la partitura como título del movimiento inicial: *Des profondeurs de l'abîme, je crie vers toi Seigneur* (“Desde las profundidades del abismo, mi alma clama al Señor”). Messiaen llega incluso a referirse al pasaje en cuestión con nombre propio: *Cri de l'abîme* (“grito del abismo”), y añade: “La Iglesia aplica este Salmo a las almas del Purgatorio, que esperan el Paraíso, y a todos aquellos, vivos y muertos, que esperan la resurrección”<sup>30</sup>.

Mención específica merece también la introducción orquestal de la cuarta escena del *Saint François d'Assise, L'Ange voyageur* (“El ángel viajero”). Con ella que se da inicio al segundo acto de la ópera. La variedad formidable de combinaciones instrumentales que escuchamos en esta especie de obertura instrumental es insólita. Los temas de los hermanos Bernardo, León y Elías aparecen uno tras otro, yuxtapuestos, con las intervenciones de casi todas las familias instrumentales. En este contexto, los temas musicales dan lugar a un discurso que sólo se interrumpe como consecuencia de la irrupción del canto de los pájaros, y que sirve al mismo tiempo para articular la estructura de esta sección. Escuchamos aquí, respectivamente, a los pájaros que Messiaen asocia con los *fratricellos*: el Filemón de Nueva Caledonia, la paloma de la Nueva Caledonia, y el carricero común.

---

<sup>30</sup> Messiaen, Olivier (1966), *Et exspecto resurrectionem mortuorum*. París: Leduc, p. i. El texto en su idioma original es el siguiente: “L'Église applique ce Psaume aux âmes du Purgatoire, qui espèrent le Paradis —et à

En el transcurso de la obra, observaremos además que los temas de los frailes conservan casi intactas las características relativas al su aspecto tímbrico, rítmico, melódico e incluso el registro instrumental. En el caso concreto ya mencionado de la cuarta escena, el conjunto avanza impasible, sin ningún rastro en absoluto de desarrollo temático, de derivación o de variación. De una extensión brevísima, los silencios que separan los temas son la única articulación de un discurso en el que el parámetro tímbrico se presenta en estrecha relación no solo con el armónico, sino también con el temático, y por extensión con el plano formal.

La forma es, en este contexto, el resultado de la sucesión de temas y de sus respectivos colores instrumentales: un inmenso mosaico de sonidos-colores que se yuxtaponen y se superponen. Después de todo, desde el punto de vista de la paleta instrumental, el segundo acto, *Les Laudes* ("Las Laudes"), se puede entender también a grandes rasgos como una expansión tímbrica del primero. En último término, destaca igualmente la explosión colosal de alegría a la que asistimos en el gran concierto de pájaros de la sexta escena. Es este quizás el momento preciso de la obra, en el que las combinaciones instrumentales alcanzan su punto álgido en cuanto a diversidad y a variedad tímbrica<sup>31</sup>.

## 5. INFLUENCIAS EN LAS GENERACIONES POSTERIORES

Tal como indicábamos en líneas anteriores, algunos jóvenes compositores que trabajaron a principios de los años setenta con Messiaen en su clase de composición del Conservatorio Superior Nacional de Música de París, nos referimos, entre otros, a Gérard Grisey (1946-1998), Tristan Murail (1947-) o Michaël Lévinas (1949-), desarrollaron posteriormente una serie de herramientas para la composición basadas en el análisis del timbre. Estas herramientas, entre las cuales encontramos la llamada "síntesis instrumental", permitieron elaborar timbres y armonías de una gran complejidad y al mismo tiempo de una belleza hasta ese momento inaudita. Las sonoridades resultantes de los procesos formales a los que los compositores del círculo del *L'Itinéraire* sometieron la materia sonora resultaron absolutamente nuevas, y de una gran originalidad y una fuerza expresiva.

En otros trabajos ya se ha señalado el hito que supuso a mediados de los años setenta del siglo XX la recuperación de la dimensión armónica del discurso musical dentro de las músicas de vanguardia<sup>32</sup>. La dimensión armónica se había

---

tous ceux (vivants et morts) qui attendent la Résurrection".

<sup>31</sup> El equivalente musical de este clímax en el primer acto correspondería a la danza de alegría del leproso, interpretada por la orquesta en la sexta sección de la tercera escena.

<sup>32</sup> A este respecto véase Levy, Fabien (2002). "Gérard Grisey, eine neue Grammatologie aus dem Phänomen des Klangs". *20 Jahre Inventionen Berliner Festival Neuer Musik*. Ingrid Beirer (editor). Berlín: Pfau Verlag,

difuminado por completo en las obras que la *corriente serial* había producido en las décadas inmediatas al final de la Segunda Guerra Mundial a causa de su excesivo determinismo y su obsesión por la combinatoria de las series de parámetros sonoros. Más allá del subterfugio de la combinatoria de los parámetros encarnada por el serialismo integral, y del irrefutable desacuerdo entre la teoría y la práctica que marcaba los límites del postserialismo, al que los focos de la creación musical centroeuropea de la posguerra condujeron inevitablemente, la corriente espectral consiguió, no sin dificultad, reintroducir un discurso musical con contenido armónico, “reintroduciendo así de manera progresiva al oyente, por un lado, y por otro la noción de percepción sensorial en los esquemas teóricos del compositor”<sup>33</sup>.

La gramática compositiva de los llamados compositores de “música espectral” de la primera generación, no sólo consideraba el timbre como modelo formal para la composición, en la estela de las enseñanzas recibidas de Messiaen, a la vez que proponía una nueva “jerarquización de las alturas que volvía a conectar con la idea de jerarquía que encontramos en la música tonal o modal”,<sup>34</sup> sino que además entendía el tiempo musical como materia que el compositor tenía que modelar. No es, pues, casualidad que el espectralismo naciera como consecuencia de una actitud concreta hacia el sonido, el timbre y el tiempo musical, cuestiones siempre presentes en las enseñanzas y en las obras de Messiaen. La naturaleza policroma de los acordes, de la armonía y del sonido en general, el sonido-color, por la que Messiaen abogaba de manera incondicional a través de sus lecciones de análisis y con el ejemplo tenaz de su propia música, fue sin duda esencial en la gestación de una nueva actitud compositiva.

Prueba de ello fue la defensa pública de aquella dirección estética que Messiaen realizó, reconociendo abiertamente el valor de las investigaciones de Grisey y Murail, que situaron la dimensión armónica una vez más sobre el plano musical en toda su importancia. Casi dos décadas más tarde, a finales de los años ochenta, aparecería una nueva generación de compositores, entre los que encontramos a creadores de estéticas tan contrastadas como la finlandesa Kaija Saariaho, el francés Philippe Hurel, o el italiano Fausto Romitelli, quienes situarían a su vez las conquistas y las herramientas del primer espectralismo de Grisey y Murail como punto de partida de su propia actitud compositiva,

---

pp. 18-22; y Minguet, Vicent (2013). “Memoria y erosión. La herencia de la revolución espectral y su vigencia actual en la composición”. *Musicología global*, musicología local. Javier Marín López y Pilar Ramos López (editores). Madrid: SEdeM, pp. 279-290.

<sup>33</sup> Levy, Fabien (2004). “Tournant des années 70. De la perception induite par la structure aux processus déduits de la perception”, *Le temps de l'écoute. Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores*. Danielle Cohen-Lévinas (editor). Paris: L'Harmattan, p. 116.

<sup>34</sup> Beranger, Sébastien (2011). “Les déterminations du timbre... Des perméabilités de la musique spectrale au syncrétisme compositionnel”, *Musurgia*, XVIII/3, p. 30.

dejando con sus obras una huella que probablemente tampoco hubiera tenido lugar sin el legado magistral de Messiaen y su particular comprensión del tiempo musical.

No obstante, Messiaen no fue el único compositor de la segunda mitad del siglo XX que exploró las relaciones entre timbre y forma. La cuestión fue fruto del interés y el trabajo de compositores como György Ligeti, Karlheinz Stockhausen, Witold Lutoslawski, Luciano Berio, Giacinto Scelsi o incluso Krzysztof Penderecki. En cambio, la influencia de Messiaen se manifiesta en la generación de compositores espectrales por encima de cualquier otra. El lenguaje rítmico, la concepción de la forma como proceso, y la invención de imágenes sonoras mediante la exploración de diferentes temporalidades, son algunas de las herencias musicales de Messiaen que encontramos ya en el alemán Karlheinz Stockhausen, y que posteriormente tomarán cuerpo en el imaginario estético y compositivo de la llamada música espectral.

## BIBLIOGRAFÍA

- Baggech, Melody (1998). *An English translation of Olivier Messiaen's Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie*. Tesis para optar al grado de Doctor. Universidad de Oklahoma.
- Benítez, Vincent (2002). "Simultaneous contrast and additive designs in Olivier Messiaen's Opera, *Saint François d'Assise*", *The Online Journal of the Society for Music Theory*, 8-2.  
<<http://www.mtosmt.org/issues/mto.02.8.2/mto.02.8.2.benitez.html>>  
[Acceso: 11/09/2015]
- Benitez, Vincent (2007). **Olivier Messiaen. A Research and Information Guide**. Nueva York: Routledge.
- Béranger, Sébastien (2011). "Les déterminations du timbre... Des perméabilités de la musique spectrale au syncrétisme compositionnel". *Musurgia*, XVIII/3, p. 30.
- Bernard, Jonathan W. (1986). "Messiaen's Synaesthesia: The Correspondence between Color and Sound Structure in his Music", *Music Perception*, 4, pp. 41-68.
- DeVoto, Mark (2003). "The Debussy Sound: Colour, Texture and Gesture", **The Cambridge Companion to Debussy**. Simon Trezise (editor). Cambridge: Cambridge University Press.
- Cheong, Wai-Ling (2013). "Toward a Theory of Synaesthetic Composition: A Case Study of Messiaen's Sound-Colour and Bedazzlement", **Histories and Narratives of Music Analysis**. Milos Zatkalik y Denis Collins (editores). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, pp. 581-596.

- Costa, Javier (2004). *Aproximación al lenguaje de Olivier Messiaen: análisis de la obra para piano Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Tesis para optar al grado de Doctor, Universidad de Valencia.
- Dingle, Christopher y Simeone, Nigel (2007). **Olivier Messiaen. Music, Art and Literature**. Farnham: Ashgate.
- Dworak, Paul E. (2010) "Color Harmonies and Color Spaces Used by Olivier Messiaen in *Couleurs de la cité celeste*".  
<[http://www.pauldworak.net/publications/music/RCE/icmpc11\\_full\\_paper\\_dworak.pdf](http://www.pauldworak.net/publications/music/RCE/icmpc11_full_paper_dworak.pdf)> [Acceso: 09/02/2016]
- Fallon, Robert (2010). "Olivier Messiaen: Le livre du centenaire". *Journal of the American Musicological Society*, 63-2, pp. 378-392.
- Forte, Allen (1973). **The Structure of Atonal Music**. New Haven: Yale University Press.
- Guiberteau, Francine (1985). "Le *Saint François d'Assise* d'Olivier Messiaen: événement et avènement", *Analyse Musicale*, 1, pp. 61-83.
- Guigue, Didier (2007). "La sonorité comme élément structurel chez Messiaen: quelques annotations sur le *Catalogue d'oiseaux*", *Musurgia*, XIV-1, pp. 37-53.
- Goléa, Antoine (1961). **Rencontres avec Olivier Messiaen**. París: Julliard.
- Halbreich, Harry (1980). **Olivier Messiaen**. París: Fayard.
- Hill, Peter (1995). **The Messiaen Companion**. Portland: Amadeus Press.
- Hirsbrunner, Theo (1988). **Olivier Messiaen. Leben und Werk**. Laaber: Laaber-Verlag.
- Levy, Fabien (2002). "Gérard Grisey, eine neue Grammatologie aus dem Phänomen des Klangs". **20 Jahre Inventionen Berliner Festival Neuer Musik**. Ingrid Beirer (editora). Berlín: Pfau Verlag, pp. 18-22.
- \_\_\_\_\_. (2004). "Tournant des années 70. De la perception induite par la structure aux processus déduits de la perception", **Le temps de l'écoute. Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores**. Danielle Cohen-Lévinas (editor). París: L'Harmattan, pp. 103-133.

- López López, José Luis (2012). "Saint François d'Assise, la ópera del espíritu", *Mundoclásico*  
<<https://www.mundoclasico.com/ed3/documentos/16131/Saint-Francois-dAssise-opera-Espiritu>> [Acceso: 21/11/2015]
- Mâche, François-Bernard (2000). **Un demi-siècle de musique et toujours contemporaine**. París: L'Harmattan.
- Mari, Pierrette (1965). **Messiaen**. París: Seghers.
- Messiaen, Olivier (1963). *Couleurs de la Cité Céleste*. París: Leduc.
- \_\_\_\_\_ (1966). **Et exspecto resurrectionem mortuorum**. París: Leduc.
- \_\_\_\_\_ (1971). *La fauvette des jardins*. París: Leduc.
- \_\_\_\_\_ (1993). **Técnica de mi lenguaje musical**. París: Leduc.
- \_\_\_\_\_ (1994-2001). **Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie**. París: Leduc.
- \_\_\_\_\_ (2012). **Texte, Analysen, Zeugnisse**. Vol. I. Hildesheim: Olms.
- Michaely, Aloyse (1987). **Die Musik Olivier Messiaens: Untersuchungen zum Gesamtschaffen**. Hamburgo: Wagner Verlag.
- Michel, Alain (1974). "La Transfiguration et la beauté : d'Olivier Messiaen à Urs von Balthasar". *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, IV-1, pp. 493-499.
- Minguet, Vicent (2013). "Memoria y erosión. La herencia de la revolución espectral y su vigencia actual en la composición". **Musicología global, musicología local**. Javier Marín López y Pilar Ramos López (editores). Madrid: SEdeM, pp. 279-290.
- Puspita, Amelia (2008). *The Influence of Balinese Gamelan on the Music of Olivier Messiaen*. Tesis para optar al grado de Doctor. Universidad de Cincinnati.
- Saariaho, Kaija (1991). "Timbre et harmonie", **Le timbre, métaphore pour la composition**. Jean-Baptiste Barrière (editor). París: Christian Bourgeois-IRCAM, pp. 412-453.
- Samuel, Claude (1999). **Permanences d'Olivier Messiaen. Dialogues et commentaires**. París: Actes-Sud.
- Shenton, Andrew (2010). **Messiaen the Theologian**. Farnham: Ashgate.
- Sherlaw-Johnson, Robert (1989). **Messiaen**. Berkeley: University of California Press.