

OLIVIER MESSIAEN
Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus



MORTEN HEIDE

OLIVIER MESSIAEN — Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus

CD 1 (60:33)

- | | | | |
|----|------|---|-------|
| 1 | I | Regard du Père: Extrêmement lent. Mystérieux, avec amour | 7:50 |
| | | Contemplación del Padre | |
| 2 | II | Regard de l'étoile: Modéré | 3:11 |
| | | Contemplación de la estrella | |
| 3 | III | L'échange: Bien modéré | 3:50 |
| | | El intercambio | |
| 4 | IV | Regard de la Vierge: Bien modéré | 5:45 |
| | | Contemplación de la Virgen | |
| 5 | V | Regard du Fils sur le Fils: Très lent | 7:46 |
| | | Contemplación del Hijo sobre el Hijo | |
| 6 | VI | Par Lui tout a été fait: Modéré, presque vif | 12:23 |
| | | Por Él todo fue hecho | |
| 7 | VII | Regard de la Croix: Bien modéré | 3:59 |
| | | Contemplación de la Cruz | |
| 8 | VIII | Regard des hauteurs: Vif | 2:40 |
| | | Contemplación de las alturas | |
| 9 | IX | Regard du temps: Modéré | 3:01 |
| | | Contemplación del tiempo | |
| 10 | X | Regard de l'Esprit de joie: Presque vif | 10:08 |
| | | Contemplación del Espíritu de gozo | |

MORTEN HEIDE, piano

CD 2 (75:20)

- | | | | |
|----|-------|---|-------|
| 1 | XI | Première communion de la Vierge: Très lent | 7:43 |
| | | Primera comunión de la Virgen | |
| 2 | XII | La parole toute-puissante: Un peu vif | 3:01 |
| | | La Palabra todopoderosa | |
| 3 | XIII | Noël: Très vif, joyeux | 4:38 |
| | | Navidad | |
| 4 | XIV | Regard des Anges: Très vif | 5:07 |
| | | Contemplación de los Ángeles | |
| 5 | XV | Le baiser de l'Enfant-Jésus: Très lent, calme | 12:36 |
| | | El beso del Niño Jesús | |
| 6 | XVI | Regard des prophètes, des bergers et des Mages: Modéré | 3:24 |
| | | Contemplación de los profetas, los pastores y los Magos | |
| 7 | XVII | Regard du silence: Très modéré | 5:52 |
| | | Contemplación del silencio | |
| 8 | XVIII | Regard de l'Onction terrible: Modéré | 7:36 |
| | | Contemplación de la Unción terrible | |
| 9 | XIX | Je dors, mais mon cœur veille: Lent | 10:30 |
| | | Yo duermo, pero mi corazón vela | |
| 10 | XX | Regard de l'Église d'amour: Presque vif | 14:53 |
| | | Contemplación de la Iglesia de amor | |

Olivier Messiaen — un innovador consciente de la tradición

El compositor, organista, profesor de música y ornitólogo francés Olivier Messiaen (1908-1992) fue el maestro de los modos musicales, ritmos, canto de pájaros y los colores sonoros. Adoraba la simetría y habría encontrado apropiado que su vida terrenal, que comenzó ocho años dentro del siglo XX, también terminara ocho años antes de la conclusión del siglo.

Olivier Messiaen nació en Aviñón como el hijo mayor de Pierre Messiaen y Cécile Sauvage. Su padre era profesor de inglés y traductor de literatura inglesa, mejor conocido por sus traducciones al francés de las obras completas de Shakespeare. Su madre era poetisa y escribió una colección de poesía melodiosa y simbolista titulada *L'Âme en Bourgeon* [El Alma en Brote] mientras esperaba a Olivier. La colección, compuesta por veinte poemas, estaba dedicada a su hijo; gira en torno a su experiencia del embarazo y la maternidad, sugiriendo proféticamente que Olivier Messiaen se convertiría en algo extraordinario. Estaba segura de que esperaba a un hijo e igualmente convencida de que se convertiría en un artista. Sin embargo, no se convirtió en poeta; ese papel lo asumió su hermano menor, Alain. En uno de los poemas de Cécile Sauvage, la primera estrofa dice:

*Enfant, pâle embryon, toi qui dors dans les eaux
Comme un petit dieu mort dans un cercueil de verre,
Tu goûtes maintenant l'existence légère
Du poisson qui sommeille au-dessous des roseaux.*

*Niño, pálido embrión, tú que duermes en las aguas
Como un pequeño dios muerto en un ataúd de vidrio,
Ahora saboreas la existencia ligera
Del pez que dormita bajo de los juncos.*

Más adelante en el mismo poema, describe cómo rodea a su hijo:

*Je suis autour de toi comme l'amande verte
Qui ferme son écrin sur l'amandon laiteux,
Comme la cosse molle aux replis cotonneux
Dont la graine enfantine et soyeuse est couverte.*

*Estoy a tu alrededor como la almendra verde
Que cierra su estuche alrededor del núcleo lácteo,
Como la vaina suave de pliegues algodanosos
De la cual la semilla infantil y sedosa está cubierta.*

(Traducción: Morten Heide)



Messiaen con sus padres en 1910

Messiaen mencionó la importancia de su madre a lo largo de su vida, enfatizando que *L'Âme en Bourgeon* fue crucial para su personalidad, trayectoria y desarrollo artístico. Estaba convencido de que la personalidad de una persona se forma desde la concepción. Que Messiaen se convirtiera en compositor parecía predestinado en los poemas de su madre. En el libro de entrevistas *Olivier Messiaen: Musique et couleur* (1986) con Claude Samuel, Messiaen relató cómo su madre tenía intuiciones poéticas y, antes de su nacimiento, escribió: «Je souffre d'un lointain musical que j'ignore» [Sufro de una música distante desconocida para mí] y «Voici tout l'Orient qui chante dans mon être / Avec ses oiseaux bleus, avec ses papillons» [Aquí todo el Oriente canta en mi interior / Con sus pájaros azules y sus mariposas]. Cécile Sauvage no podía saber que Messiaen más adelante en la vida se convertiría en ornitólogo, dejaría que el canto de los pájaros inspirara sus composiciones, que los ritmos de la India serían la base rítmica de gran parte de su música, o que llegaría a amar Japón.

En 1909, la familia Messiaen se mudó de Aviñón a Ambert y, durante la Primera Guerra Mundial, el padre y el tío de Olivier fueron llamados al servicio militar. A partir de 1914, vivió con su hermano, madre y abuela en Grenoble, ubicada en la antigua región de Dauphiné. Fue en ese paisaje alpino donde se fundó su amor por la naturaleza. Más tarde en la

vida, Messiaen construyó una casa en las montañas de Dauphiné, donde pasaba sus vacaciones de verano y componía la mayoría de su música.

Mientras la familia vivía en Grenoble, Messiaen aprendió por sí mismo a tocar el piano. Ya en 1917, escribió su primera composición para piano, *La Dame de Shalott*, basada en un drama de Tennyson. Cada año, para Navidad y su cumpleaños, deseaba y recibía partituras de ópera de compositores como Mozart, Gluck, Berlioz y Wagner. Las leía todas a primera vista y cantaba todos los roles. También adquiría partituras para piano y destacaba especialmente a Debussy y Ravel, afirmando que la música impresionista no le parecía en absoluto moderna.

Messiaen creció en un hogar literario. Aprendió a leer temprano y cuenta cómo, antes de cumplir los 15 años, había «devorado alrededor de cuatro mil libros». De su padre heredó el amor por las obras de Shakespeare, que representaba con teatro de marionetas para su hermano, interpretando todos los roles él mismo. Creaba decoraciones y colocaba papel celofán de colores contra la ventana para producir varios efectos de iluminación. Más tarde en la vida, Messiaen desarrolló un cariño por las vidrieras y sus efectos deslumbrantes, que utilizó para describir su propia música. Acerca de las vidrieras, mencionó que el detallado catecismo colorido que representan de cerca desaparece cuando se ve desde lejos. Todos los colores se fusionan en una sola tonalidad brillante, cuyo propósito ya no es representar o instruir, sino deslumbrar. Sobre los dramas de Shakespeare, dijo: «El clima en estos dramas, torrentes voluptuosos de imágenes de terror y poesía, es el clima de mi música».

De su madre heredó el amor por la poesía, los cuentos de hadas y lo sobrenatural. En el libro de entrevistas de Brigitte Massin, *Olivier Messiaen: Une poétique du merveilleux* (1989), finalmente logra hacer que Messiaen se desvíe de su mantra eterno «Je suis né croyant» [Nací creyente], que repitió a lo largo de toda su vida. Messiaen admite que su fascinación infantil por el encanto de los cuentos de hadas lo hizo receptivo a las historias milagrosas de la Biblia, lo que finalmente lo llevó a leer toda la Biblia hasta que se dio cuenta de que era profundamente creyente.

Messiaen podría haber sido escritor si no fuera por el regalo que recibió a los 10 años. Después de la guerra, la familia se mudó a Nantes, y fue allí donde Messiaen recibió sus primeras lecciones formales de piano y

armonía. Su profesor de armonía, Jehan de Gibon, le regaló la partitura de la ópera *Peleas y Melisenda* de Debussy. Messiaen le cuenta a Claude Samuel cómo «un maestro de provincia había puesto una verdadera bomba en manos de un niño. Para mí, esa partitura fue una revelación, amor a primera vista; la canté, la toqué y la canté una y otra vez. Esa fue probablemente la influencia más decisiva que he recibido».

En 1919, Pierre Messiaen consiguió empleo en París y, con tan solo 11 años, Olivier Messiaen ingresó al Conservatorio de París. Entre sus profesores se encontraban Maurice Emmanuel (historia de la música y métrica griega), Marcel Dupré (órgano) y Paul Dukas (composición). También recibió clases de tímpanos y percusión, lo cual se escucha claramente en muchas de las obras orquestales de Messiaen, donde la percusión ocupa un lugar destacado. Las lecciones con Emmanuel despertaron un interés en los ritmos griegos y modos exóticos, que más tarde resultarían cruciales para el lenguaje musical que desarrolló Messiaen. Emmanuel había compuesto seis sonatinas para piano; la segunda, con el subtítulo *Pastorale* (1897), está llena de canto de aves estilizado, y la cuarta, titulada *sur des modes hindous* [en varios modos hindúes] (1920), es un ejemplo de sus eclécticos intereses académicos. Ambas anticipan directamente el futuro creativo de Messiaen.

Mientras aún era estudiante, Messiaen escribió *Le Banquet Céleste* para órgano (1928), ocho *Préludes* para piano (1929) y *Diptyque* para órgano (1930) subtulado [ensayo sobre la vida terrenal y la eternidad bendita]. Los *Preludios* de Messiaen, una obra impresionante para un joven de 20 años, muestran una clara influencia de Debussy, pero también pueden percibirse como una síntesis de todas las impresiones recopiladas durante sus años en el Conservatorio de París. En los tres trabajos, Messiaen emplea de manera consistente sus llamados *modes à transposition limitée* [modos con transposiciones limitadas]; modos que utilizaría prácticamente en todas sus obras hasta la *Messe de la Pentecôte* para órgano (1950).

En 1930, Messiaen dejó el conservatorio habiendo ganado cinco veces el primer premio. Al año siguiente, se convirtió en la persona más joven en ser nombrada organista principal en la iglesia de la Santísima Trinidad en París, donde permaneció hasta su muerte 62 años después. A pesar de muchos años de servicio fiel, solo publicó una única obra litúrgica: el motete *O sacrum convivium!* (1937). Sus obras con títulos cristianos deben entenderse como meditaciones. Él enfatiza que no son místicas sino teológicas. Su objetivo era transmitir las verdades teológicas de la fe católica.

Durante toda su vida, Messiaen estuvo profundamente arraigado en su fe católica. Esto se reflejó en su música meticulosamente elaborada, que predominantemente llevaba un enfoque y contenido místico-religioso. Declaró públicamente su propósito al componer en varias ocasiones. A Claude Samuel, le dijo:

La primera idea que quería expresar, la más importante, es la existencia de las verdades de la fe católica. Tengo la suerte de ser católico. Nací creyente y las Escrituras me impresionaron incluso cuando era niño. La iluminación de las verdades teológicas de la fe católica es el primer aspecto de mi obra, el más noble, y sin duda el más útil y valioso, quizás el único que no lamentaré en la hora de mi muerte.

Ya en 1944, cuando Messiaen tenía 35 años y publicó su primer tratado *Technique de mon langage musical* [Técnica de mi lenguaje musical], describió en el primer capítulo lo que buscaba:

Un punto llamará nuestra atención en primer lugar: *el encanto de las imposibilidades*. Buscamos una música resplandeciente que brinde, al sentido auditivo, placeres voluptuosamente refinados. Al mismo tiempo, esta música debe poder expresar sentimientos nobles (y especialmente los más nobles de todos, los sentimientos religiosos exaltados por la teología y las verdades de nuestra fe católica). Este encanto, a la vez voluptuoso y contemplativo, reside particularmente en ciertas imposibilidades matemáticas de los dominios modal y rítmico. Los modos, que no pueden transponerse más allá de cierto número de transposiciones porque siempre se vuelve a las mismas notas; los ritmos, que no pueden retroceder porque se encuentra entonces el mismo orden de valores: estas son dos imposibilidades relevantes.

Los dos enunciados anteriores encapsulan de manera elocuente la coherencia con la que Messiaen, a lo largo de casi toda su vida, permaneció fiel a sus convicciones religiosas y artísticas.

En 1932, Messiaen se casó con la violinista y compositora Claire Delbos, con quien tuvo un hijo, Pascal, en 1937. Su matrimonio feliz tomó un giro trágico: hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, ella comenzó a mostrar signos de trastorno mental, y después de una operación en 1949, su comportamiento se volvió cada vez más impredecible. En 1953, Claire Delbos fue ingresada en un sanatorio, donde permaneció hasta su muerte el 22 de abril de 1959.

El punto de inflexión llegó en 1935 con la obra para órgano sobre el nacimiento de Cristo, *La Nativité*. A partir de aquí, su estilo comenzó a cambiar, especialmente en el ámbito rítmico, como resultado de sus investigaciones sobre el ritmo que lo habían cautivado durante mucho tiempo. El subtítulo, [nueve meditaciones para órgano], revela la naturaleza contemplativa de la filosofía de Messiaen, que más tarde alcanzaría su clímax en *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* [Veinte contemplaciones sobre el Niño Jesús].

Cuando estalló la Segunda Guerra Mundial, Messiaen se unió al ejército como auxiliar médico. En mayo de 1940, fue capturado y llevado al campo de prisioneros Stalag VIII-A en Görlitz. Aquí, Messiaen conoció a tres músicos para quienes escribió su *Quatuor pour la fin du temps* [Cuarteto para el fin del tiempo] para clarinete, violín, violonchelo y piano, una de las obras maestras del siglo XX. El cuarteto se estrenó en enero de 1941 en el campo de prisioneros, interpretado tanto para prisioneros como para guardias.

En marzo de 1941, Messiaen fue liberado y regresó a París, donde el 17 de abril fue nombrado profesor de armonía. Hasta 1978, ocupó dos cátedras más en el Conservatorio de París: desde 1947 en análisis musical, estética y ritmo, y desde 1966 como profesor de composición. Muchos compositores estudiaron con él, y siempre declaró que su tarea como maestro era ayudar a cada estudiante a descubrir su talento individual y su lenguaje musical. Boulez, Stockhausen, Xenakis, Benjamin y Murail, por mencionar algunos, estudiaron con Messiaen, pero su música no suena ni como la de su maestro, tampoco como la de los demás.

Después de su nombramiento en el Conservatorio de París, Messiaen conoció a la joven estudiante y virtuosa pianista Yvonne Loriod (1924-2010), quien más tarde se convirtió en su segunda esposa en 1961. Era una pianista increíblemente talentosa, que a la edad de 14 años ya había interpretado ambos volúmenes de *El clave bien temperado* de Bach, todos los conciertos para piano de Mozart, las 32 sonatas para piano de Beethoven, así como obras románticas de Chopin y Schumann. Se formó una conexión especial entre los dos. Yvonne Loriod simpatizaba totalmente con la música de Messiaen, convirtiéndose rápidamente en su intérprete más destacada. Él encontró en ella una musa y un talento musical fascinante. Esto resultó en una asociación creativa de toda la vida, donde prácticamente todas las obras de Messiaen tenían el piano como solista; estas obras estaban dedicadas a Yvonne Loriod. Messiaen la describió a Antoine Goléa en *Rencontres avec Olivier Messiaen* (1960) como «una pianista excepcional, sublime y brillante, cuya existencia transforma no solo la



Messiaen y Loriod, c. 1944

forma creativa de escribir del compositor, sino también su estilo, su visión del mundo y su mentalidad». A Claude Samuel, le dijo que «porque todo es posible para ella, puedo permitirme las mayores excentricidades».

Hasta 1940, el piano desempeñó un papel menos significativo en la producción de Messiaen, mientras que las obras para órgano ocupaban un lugar central. Sin embargo, después de que se encontrara con las incomparables habilidades pianísticas de Loriod, su enfoque cambió y su estilo de escritura se volvió notablemente virtuoso. La escritura para piano de Messiaen no solo fue inspirada por las habilidades trascendentales de Loriod, sino también por una profunda admiración por la tradición virtuosa del piano que él atribuía a compositores como Rameau, Scarlatti, Mozart, Chopin y, finalmente, Debussy, Ravel y Albéniz. En particular, la suite para piano de Albéniz, *Iberia*, que Messiaen consideraba una obra maestra, tuvo una gran influencia en su estilo de escritura. Al igual que Scarlatti, Albéniz utilizó en gran medida la *acciaccatura* (un acorde que contiene simultáneamente una disonancia y su resolución) en *Iberia*. Messiaen desarrolló aún más esta técnica. Consideró que sus *acordes de conglomerado* eran

una de sus innovaciones más importantes en la composición para piano.

Con la presencia de Yvonne Loriod en la vida de Messiaen, creó primero las *Visions de l'Amen* (1943) para dos pianos, donde la primera parte está escrita para ella. Esto fue seguido por *Trois petites Liturgies de la Présence Divine* [Tres pequeñas liturgias de la presencia divina] (1944) para piano solo, ondas martenot, celesta, coro de mujeres, percusión y orquesta de cuerda, así como la suite de más de dos horas para piano solo *Veinte contemplaciones sobre el Niño Jesús* (1944). Ambas obras representaron las últimas piezas religiosas de Messiaen durante más de 15 años. No obstante, con el cambio de enfoque del órgano al piano, trasladó la música inspirada en lo religioso fuera de la iglesia y la llevó a las salas de conciertos.

Morten Heide



Vingt Regards sur l'Enfant Jesus Veinte contemplaciones sobre el Niño Jesús

Había guerra en Europa, y Francia estaba ocupada por Alemania cuando Olivier Messiaen comenzó a componer su obra más grande hasta la fecha, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, el 23 de marzo de 1944. A finales de agosto, las tropas aliadas liberaron París y la composición de la obra se completó el 8 de septiembre de 1944.

Los títulos de Messiaen no siempre son fáciles de traducir de manera precisa. El verbo *regarder* puede significar tanto «observar» como «ver». Sin embargo, la palabra *regard* en esta obra no implica solo observaciones fugaces, sino también, y especialmente, contemplación y meditación. Por lo tanto, he optado por traducir el título de la obra como *Veinte contemplaciones sobre el Niño Jesús*.

Maurice Toesca fue un escritor francés contemporáneo que, junto con Messiaen, fue invitado por Radio France a colaborar en una obra de radio que describiera el nacimiento de Cristo a través de palabras y música. El radioteatro nunca se concretó, ya que Messiaen se salió mucho del marco propuesto. Toesca solo había escrito *Les douze Regards* [Las doce contemplaciones], y Henry Barraud de Radio France se dio cuenta de que la música de Messiaen nunca funcionaría bien como música de fondo para un radioteatro.

Pero la obra fue completada y el 26 de marzo de 1945 tuvo su estreno en la Salle Gaveau de París, interpretada por la pianista Yvonne Loriod, a quien la pieza estaba dedicada. Ella tenía solo 21 años en ese momento. *Veinte contemplaciones sobre el Niño Jesús*, al igual que *Tres pequeñas liturgias*, recibió inicialmente una recepción mixta en la prensa francesa. Sin embargo, la opinión pública finalmente se volcó abrumadoramente a favor de Messiaen y hoy en día *Vingt Regards* es ampliamente considerada como una de las composiciones centrales para piano del siglo XX. ¡Una verdadera obra maestra!

Veinte contemplaciones sobre el Niño Jesús presenta todo un mundo de expresiones, desde lo meditativo hasta lo explosivo, desde lo exquisitamente placentero hasta lo salvajemente brutal. La monumental obra de Messiaen puede considerarse como una exhibición de arte sonoro, donde veinte cuadros representan

diferentes aspectos de la infancia de Jesús: algunos de los cuadros son impresionantemente hermosos, mientras que otros muestran imágenes impactantes de las grandes preguntas de la vida y las profundidades teológicas. La música es un claro amplificador de las historias bíblicas y la teología cristiana. Un logro para el pianista y un cautivador viaje musical hacia el interior para todos.

La obra también puede experimentarse como una descripción incomparable de la narrativa navideña y su significado, completamente libre de clichés sobre paja y heno. Incluso considerándola como una obra navideña, se puede escuchar a lo largo del año. No es necesario ser creyente para tener una gran experiencia al escuchar la pieza. El oyente, al igual que con toda otra música, puede escuchar la obra sin ninguna predisposición, ya sea un movimiento a la vez o de un tirón. Sin embargo, ciertamente encontrará otras formas de adentrarse en la música y sus numerosas capas, si obtiene una comprensión de la simbología e intenciones del compositor. Porque Messiaen siempre nos comunicará algo, ¿pero qué?

Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus está lleno de simbolismo, números a los que Messiaen atribuye significados específicos, referencias melódicas a otras obras y, lo más importante, cinco temas recurrentes (leitmotifs) que ayudan al oyente a navegar por esta enorme suite para piano. Tres de los cinco leitmotifs tienen una carga simbólica muy fuerte y vale la pena conocerlos y escucharlos (véase Guía de audición y análisis musical). Además, comprender la estructura de la pieza resulta intrigante. Pero primero, veamos qué escribió Messiaen en el prefacio de la obra:

Contemplaciones al Niño-Dios en el pesebre y Miradas que se posan sobre él: desde la Mirada inefable de Dios Padre hasta la Mirada múltiple de la Iglesia de amor, pasando por la Mirada increíble del Espíritu de gozo, por la Mirada tan tierna de la Virgen, luego con los Ángeles, los Magos y las criaturas inmateriales o simbólicas (el Tiempo, las Alturas, el Silencio, la Estrella, la Cruz).

La Estrella y la Cruz comparten el mismo tema porque una abre y la otra cierra el período terrenal de Jesús. El *Tema de Dios* se encuentra evidentemente en la «Contemplación del Padre», «del Hijo» y «del Espíritu de gozo», en «Por Él todo fue hecho», en «El beso del Niño Jesús»; está presente en

la «Primera comunión de la Virgen» (ella llevaba a Jesús dentro de ella), se magnifica en «la Iglesia de amor», que es el cuerpo de Cristo. Sin mencionar los cantos de pájaros, carillones, espirales, estalactitas, galaxias, fotones, y los textos de Dom Columba Marmion, Santo Tomás [de Aquino], San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Lisieux, de los Evangelios y del Misal que me han influenciado. Un *Tema de acordes* circula de una pieza a otra, fragmentado o concentrado en un arco iris; véase también cánones rítmicos, polimodalidades, ritmos no retrogradables amplificados en ambas direcciones, duraciones progresivamente aceleradas o ralentizadas, ampliaciones asimétricas, cambios de registro, etc. — La escritura para piano es muy elaborada: arpeggios invertidos, resonancias, características diversas. — Dom Columba Marmion (*Jesu Cristo en sus misterios*) y después Maurice Toesca (*Las doce contemplaciones*) hablaron de las contemplaciones de los pastores, los ángeles, la Virgen, el Padre celestial; retomé la misma idea tratándola de manera un poco diferente y añadiendo dieciséis nuevas contemplaciones. Más que en todas mis obras anteriores, busqué aquí un lenguaje de amor místico, a la vez variado, poderoso y tierno, a veces brutal, con disposiciones multicolores.

Es un bocado sustancial y se ramifica en muchas direcciones, así que permíteme explicar lo esencial antes de presentar cada movimiento. Dom Columba Marmion fue un abad benedictino y uno de los autores católicos más influyentes del siglo XX. Influyó profundamente en Messiaen, especialmente a través de su colección de sermones instructivos titulada *Le Christ dans ses mystères* (París 1919, *Jesu Cristo en sus misterios*). Esta colección, que abarca el año litúrgico con 20 conferencias, se alinea con el número de movimientos en *Vingt Regards* y los poemas en la colección de Cécile Sauvage, *L'Âme en bourgeon*. La obra de Messiaen refleja el libro de Marmion con su intrincada estructura de hilos verticales y horizontales, y repite significativamente la estructura simétrica. Todo esto y mucho más ha sido explicado excelentemente por Siglind Bruhn en su libro *Messiaen's Contemplations of Covenant and Incarnation* (2007, también disponible en francés y en la edición original en alemán (2006)).

En *Veinte contemplaciones sobre el Niño Jesús* hay cinco temas recurrentes, o leitmotivos. El **Tema de Dios**, del cual surge el *Tema de amor*, está anotado en *fa* sostenido mayor y consiste rítmicamente en tres valores de nota corta seguidos de dos largas:



Todo el primer movimiento, *Contemplación del Padre*, es una larga presentación del *Tema de Dios*, el leitmotiv más importante de la obra. Aparece nuevamente en su totalidad en una forma variada en el quinto movimiento, *Contemplación del Hijo sobre el Hijo*. En el vigésimo movimiento, *Contemplación de la Iglesia de amor*, el *Tema de Dios* se presenta por tercera y última vez en su totalidad, en una forma extendida en la segunda parte del movimiento, sirviendo como una apoteosis extática de toda la obra. Fragmentos del *Tema de Dios* también aparecen en los movimientos que representan a cada una de las tres personas de la Trinidad. Además, el tema se insinúa en el decimonoveno movimiento: *Yo duermo, pero mi corazón vela*. Los movimientos con el *Tema de Dios* se pueden marcar de la siguiente manera:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

Visto de esta forma queda claro que la numeración de los títulos no es arbitraria. Los ocho movimientos con el *Tema de Dios* enmarcan cuatro grupos, cada uno compuesto por tres movimientos que se centran en seres simbólicos, lo inmaterial o lo no divino. Volveré a estos movimientos a continuación.

Messiaen suele anotar su música con alteraciones locales en lugar de armaduras de clave. La excepción son los movimientos con seis sostenidos como armaduras de clave, que generalmente se identifican como *fa* sostenido mayor. Los acordes de *fa* sostenido mayor suelen aparecer en estos movimientos, especialmente en la primera inversión con *la* sostenido duplicada como la nota superior. Sin embargo, los movimientos anotados con seis sostenidos de ninguna manera son tonales, sino más bien modales (como la mayoría de los otros movimientos).

Messiaen emplea siete *modos de transposición limitada*. El primer modo es la escala de tonos enteros (que solo se puede transponer una vez antes de que las notas se repitan, es decir, tiene dos transposiciones posibles, denominadas como modo 1¹ y 1²). El segundo modo es una escala que consiste en semitonos y

tonos alternados. Tiene tres transposiciones y es el favorito de Messiaen. Los acordes de *fa* sostenido mayor están incluidos en la primera transposición del segundo modo, 2¹, que se muestra aquí (suponiendo que *si* bemol y *la* sostenido son armónicamente equivalentes):





Bruhn (2007: 48) argumenta que el amor evocado por la simetría vertical del *Tema de amor* es el «entre Dios y aquellos que, como se lee en el Génesis, creó a su imagen». Las características más destacadas del primer movimiento, *Contemplación del Padre*, y del *Tema de amor* son, respectivamente, la nota superior *la* sostenido y el acorde de *fa* sostenido mayor con sexta en su primera inversión. Dado que *Contemplación del Padre* y el *Tema de amor* representan el amor de Dios, podemos, según Bruhn (2007: 49), tratar ambos atributos como símbolos y llamarlos el «tono de amor» y el «acorde de amor».

Así, el amor de Dios se manifiesta especialmente en cuatro símbolos, representados por diferentes parámetros musicales que ocurren con frecuencia en la obra: El *Tema de Dios* es la encarnación horizontal y el «acorde de amor» es la encarnación vertical, mientras que la nota *la* sostenido es un símbolo local y el segundo modo es un símbolo global del amor de Dios.

El *Tema de amor* es también una parte oculta e integrada del *Tema de Dios*. En la *Contemplación del Padre*, el *Tema de amor* está oculto en los compases 15-17 (minuto 05:34-06:00 en esta grabación). Además, *este tema* aparece en el sexto movimiento, *Por Él todo fue hecho*, el décimo movimiento, *Contemplación del Espíritu de gozo*, el decimonoveno movimiento, *Yo duermo, pero mi corazón vela*, y en el vigésimo movimiento, *Contemplación de la Iglesia de amor*.

El **Tema de la Estrella y la Cruz** tiene un doble significado, simbolizando tanto la estrella que anunciaba el nacimiento de Jesús como la cruz en la que murió. La primera abrió y la segunda cerró el tiempo terrestre de Jesús. Este leitmotiv aparece, por lo tanto, en la segunda y séptima contemplación. La primera frase de tres del tema se ve así:



El **Tema de alegría** es una figura ascendente similar a una escala de siete notas, que recuerda a la escala mixolidia. Se escucha repetidamente en la décima contemplación.



El **Tema de acordes** no tiene ningún significado simbólico, pero impregna la obra tanto armónica- como decorativamente en una multitud de formas. Puede ser difícil de notar debido, en parte, a su brevedad y su fuerte cromatismo. Aparece en los movimientos: 6, 9-11, 13-15 y 17-20.



Al examinar la forma de *Veinte contemplaciones sobre el Niño Jesús*, se pueden extraer varias conclusiones. Algunos argumentan a favor de la forma rondó de la obra, es decir, ABACADAEA, donde A corresponde a los movimientos con el *Tema de Dios*, según se indica en página 16. Las demás letras representan grupos de tres contemplaciones cada uno, y el alcance de los grupos aumenta desde el grupo C hasta la culminación en E con el decimoctavo movimiento: *Contemplación de la Unción terrible*, simbolizando la unción de Cristo.

También se pueden percibir indicios de una forma ABA al examinar los movimientos completamente o parcialmente notados con seis sostenidos: 1+5+6 (A¹) y 15+19+20 (A²). La sección B abarcaría entonces los movimientos 7-14.

Finalmente, la decimaquinta contemplación, *El beso del Niño Jesús*, es un extenso movimiento de variación, una forma en sí misma.

Siglind Bruhn (2007: 145-147), en sus análisis, en los cuales me apoyo, ha argumentado de manera convincente que la estructura es una forma sonata oculta, es decir, con una sección de exposición, desarrollo, recapitulación (con elementos contrastantes) y coda-síntesis. Según Bruhn, la sección de exposición consiste en los primeros cinco movimientos, donde se presentan todos los elementos esenciales de toda la obra. El desarrollo consta de siete contemplaciones, que Messiaen dedica a arrojar más luz sobre aspectos individuales o grupos de símbolos. Las posiciona estratégicamente en puntos de número impar, enfatizando así la estructura perfectamente simétrica de la composición:

6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

Cuatro de los movimientos (subrayados arriba): 7, 11, 15, 19, se refieren de diversas maneras al niño en la cuna (véase análisis abajo) y están equidistantes numéricamente. En el centro de los siete movimientos que constituyen la sección de desarrollo se encuentra el movimiento 13, *Navidad*. Los dos movimientos restantes, 9 y 17, exploran el misterio de la Encarnación y están posicionados simétricamente a cada lado del movimiento 13. Ambos desafían aspectos de lo que significa ser humano: el tiempo y la comunicación. Con sutiles recursos musicales, nos invitan a imaginar un mundo donde el tiempo y la comunicación tienen más de una dimensión.

La recapitulación de la obra o los movimientos contrastantes, según Bruhn, consisten en movimientos con números pares:

6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

Estas seis contemplaciones crean contraste dentro del ciclo, y su propósito no es una exploración adicional del material musical o teológico principal. Los movimientos 6 y 20 constituyen la coda o síntesis de la obra. El sexto movimiento mira hacia atrás en el tiempo hacia la creación del mundo, mientras que el vigésimo movimiento mira hacia adelante a la comunidad cristiana, que comenzó a surgir 30 años después del nacimiento de Jesús.

Independientemente de cómo uno elija analizar la(s) forma(s) musical(es) de la obra, rápidamente se hace evidente que Messiaen ha tenido éxito al pensar de manera holística y que esta ambigüedad puede interpretarse como un símbolo de la igual importancia de todos los elementos en relación con Dios. Todo esto puede no ser necesariamente relevante para la experiencia de la obra de Messiaen, pero tampoco es insignificante, ya que el propio compositor deseaba que el oyente también se interesara por los aspectos formales de su música.

Veinte contemplaciones sobre el Niño Jesús está lleno de **simbolismo numérico**, que tanto da estructura y forma a la obra como contribuye a la narrativa. El **tres** representa la Trinidad, y en *Vingt Regards* es un número que ocurre con frecuencia. Todos los cánones son para tres voces, varios movimientos operan con tres capas musicales concurrentes, y progresiones de acordes de tres voces, así como el tercer modo, se utilizan para expresar lo divino. Sin embargo, Messiaen sólo se refiere directamente al uso simbólico del número dos veces: en el quinto movimiento: «Tres sonoridades, tres modos, tres ritmos, tres músicas superpuestas», y en el vigésimo movimiento: «Tres presentaciones del *Tema de Dios*».

Donde tres representa lo divino, **cuatro** representa lo humano. El cuarto movimiento lleva apropiadamente el título de *Contemplación de la Virgen*, y el decimosexto movimiento (4x4) *Contemplación de los profetas, pastores y Magos*. Messiaen utiliza el cuarto modo y progresiones de acordes de cuatro voces para expresar el aspecto humano.

En sus estudios de ritmos indios, Messiaen aprendió que **cinco** es el número sagrado para el dios hindú de cinco caras, Shiva, una especie de «figura de Cristo» capaz de vencer la muerte. Cada quinto movimiento representa a una persona en la Trinidad: 1 (el Padre), 5 (el Hijo), 10 (el Espíritu de gozo), 15 (el beso del Niño Jesús, como la manifestación visible del Dios invisible) y 20 (la Iglesia de amor, que es la extensión de Cristo).

Dios creó el mundo en **seis** días a través de la Palabra: «En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios». Por lo tanto, el sexto movimiento es *Por Él todo fue hecho*, y el duodécimo movimiento es *La Palabra todopoderosa* (2x6).

Siete es un número sagrado y un símbolo de completitud y descanso divino, ya que Dios descansó en el séptimo día. *Contemplación de la Cruz* es el séptimo movimiento, porque la muerte de Jesús en la cruz restauró el orden perturbado por el pecado original. *Contemplación de los Ángeles* es el decimocuarto movimiento (2x7) porque los ángeles son «seres ya confirmados en la gracia».

La obra para órgano *La Nativité* de 1935 consta de **nueve** movimientos que simbolizan la maternidad y los nueve meses de embarazo. De manera similar, la *Contemplación del tiempo* es el noveno movimiento, ya que, según explica Messiaen, Dios es eterno, lo que significa que el tiempo no existe para Dios. Sin embargo, al hacerse humano a través de los nueve meses de embarazo, Dios entra en una relación con el tiempo, y la segunda persona de la Trinidad se vuelve temporal. La *Contemplación de la Unción terrible* es el decimoctavo movimiento (2x9). Messiaen explica en su *Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie, volumen II*: «La divinidad se extiende sobre la humanidad a través de Cristo, el único Hijo de Dios: esta unción sobrecogedora, esta elección de cierta carne por parte de la terrible Majestuosidad, sugiere tanto la Encarnación como la Natividad».



Guía de audición y análisis musical

En la partitura, cada una de las veinte contemplaciones comienza con un epígrafe que expresa la teología del movimiento. En el prefacio, Messiaen añade información detallada sobre cada movimiento. Estos comentarios introductorios son a veces bastante técnicos, a veces surrealistas. He optado por dejar que Messiaen hable sin editar, citando sus comentarios sobre las veinte contemplaciones (*en cursiva*) con mis observaciones adicionales a continuación.

I *Regard du Père* — Contemplación del Padre

Frase completa sobre el Tema de Dios.

Y Dios dijo: «Este es mi Hijo amado, en quien tengo complacencia».

Se trata de amor paternal. Toda la frase está anotada en *fa* sostenido mayor y utiliza el segundo modo, el símbolo del amor de Dios. Los tresillos de semicorcheas extremadamente lentos y constantemente pulsantes dan la impresión de una tranquilidad sobrehumana, el paso del tiempo y la eternidad de Dios. Cada tresillo comienza con un acorde en el registro bajo, seguido de uno similar en el registro medio y, finalmente, una octava en *pianissimo* (*ppp*) en el registro agudo. Los últimos 22 pulsos del movimiento disminuyen desde *ppp* hasta casi el silencio. Esta aparentemente interminable continuación sugiere que la mirada del Padre siempre está presente, incluso detrás de todas las demás contemplaciones a las que el oyente ahora dirigirá su atención.

II *Regard de l'étoile* — Contemplación de la estrella

Tema de la Estrella y la Cruz.

Choque de la gracia... la estrella brilla ingenuamente, coronada por una cruz...

El movimiento comienza con el choque de la gracia, que a lo largo de cinco compases expresa tanto la gracia de que Dios ha tomado forma humana para acercar a los humanos a Él, como el impacto de que Dios elija

sacrificar a este humano en la cruz. El movimiento está lleno de mensajes codificados. Según Bruhn (2007: 152), el comentario de Messiaen habla de una contraposición entre la distancia física y metafísica. Las estrellas son objetos materiales pero inalcanzables para los humanos, aunque aún así son visibles. La cruz, de la que habla Messiaen, no es la cruz física en la que Jesús fue crucificado, sino la cruz metafísica que cuelga sobre la estrella, desde el día en que Jesús nace en Belén y que, como realidad espiritual, determina toda su vida terrenal y su destino final. El hecho de que la cruz cuelga sobre la estrella se simboliza visualmente en el *Tema de la Estrella y la Cruz*, donde el motivo cruzado de las primeras cuatro notas forma una cruz inclinada, representando el dolor que fue para Jesús llevar esta cruz metafísica durante toda su vida:



(Figuras de Bruhn,2007: 154-155.)

El movimiento sigue una forma dividida en tres partes. Después del primer choque de la gracia y el sonido de las campanas, se presenta todo el *Tema de la Estrella y la Cruz*, de manera sobria y en unísono con una separación de cuatro octavas. Esto recuerda a un canto litúrgico. Otro choque de la gracia es seguido nuevamente por el mismo tema, pero esta vez como una variación ornamentada. Sin embargo, después de un tercer choque de la gracia, no sigue, como podríamos esperar, el *Tema de la Estrella y la Cruz*. La tercera manifestación de este tema se completa solo en el séptimo movimiento, *Contemplación de la Cruz*, subrayando simbólica- y estructuralmente que el orden del mundo solo se restauró con la crucifixión de Jesús.

Los tres acordes misteriosos de la coda solo los comprendemos cuando descubrimos, en el noveno movimiento, *Contemplación del tiempo*, que son precisamente el elemento fundamental sobre el cual se

construye su canon rítmico ternario, simbolizando atemporalidad. Más tarde, estos tres acordes se transforman en las campanas navideñas en el decimotercer movimiento, *Navidad*. Véase ilustración en la página 42.

III L'échange — El intercambio

Descenso en gavilla, ascenso en espiral; terrible comercio humano-divino; Dios se hace hombre para hacernos dioses...

Dios es la línea en terceras alternadas: lo que no se cambia, lo que es diminuto. El hombre son los otros fragmentos que crecen, crecen y se vuelven enormes, según un proceso de desarrollo que llamo: «ampliación asimétrica».

Una serie de procesos de desarrollo musical expresa transformación espiritual en un largo y poderoso *crescendo*. Generalmente, Messiaen utiliza estos procesos como recurso musical cuando quiere transmitir una transformación, la creación divina a través del poder de la Palabra o, como en este caso, el intercambio entre la naturaleza divina y humana de Cristo cuando la Palabra se hace carne. Dicha técnica es tan frecuente en el ciclo que el principio merece una descripción más detallada; también se presenta en los movimientos 6, 10, 14 y 20.

En los primeros dos compases se presentan las cuatro figuras, que son los elementos fundamentales del movimiento y que representan aspectos del «terrible comercio» al que alude el título. Estos dos compases se repiten 11 veces, y en cada repetición, algunas notas permanecen constantes, mientras que otras cambian con el mismo intervalo ascendente o descendente.

En el primer compás: las terceras descendentes e inalterables representan el descenso de Dios, eterno e inmutable, a la tierra, pero el motivo fuertemente descendente también simboliza, según Bruhn (2007: 158), la «autohumillación de Dios en su Encarnación terrenal».



La segunda figura, el motivo de octavas que sigue en el bajo, comienza en un *mi* y crece en fuerza y extensión. Después de 11 cambios cromáticos, el motivo de octavas termina en un *mi*, el centro tonal del movimiento y una nota con cierto simbolismo divino («Dios es [...] lo que no se cambia»). (Figuras de Bruhn, 2007: 159).



Como señala Bruhn (2007: 161), podemos ver esta «primera bifurcación como el ejemplo que Jesús da a la humanidad, el desarrollo de un hombre excepcional que comienza y termina en el *mi* inmutable, eterno y, por implicación, divino».

Vale la pena señalar que el primer compás consta de siete tiempos y tres segmentos, lo que subraya la preferencia de Messiaen por la simbología numérica: el número siete desempeña un papel importante en Apocalipsis y señala hacia el destino humano en el Día del Juicio. Esto se combina con el número tres, que simboliza la Trinidad. El segundo compás consta de cuatro tiempos y cuatro segmentos, enfatizando así la parte humana en el intercambio humano-divino.

El segundo compás presenta la tercera y cuarta figura, ambas cambiantes: la tercera asciende «en espiral» y, junto con la cuarta, expresa, según Bruhn (2007: 162), «la respuesta terrenal, el desarrollo espiritual de los seres humanos en su intento de imitar a Cristo». En medio de la multitud de tonos que cambian en la cuarta figura, una nota permanece constante: *mi*, señalando así la presencia intangible pero confiable y constante del Creador entre sus criaturas.

Después de una triple repetición del motivo inicial en octavas poderosas, la enorme transformación concluye adecuadamente con una figura de doce tonos y un *mi* sincopado, como para asegurarnos de la presencia eterna e inquebrantable de Dios.

IV Regard de la Vierge — Contemplación de la Virgen

Inocencia y ternura... la mujer de la Pureza, la mujer del Magnificat, la Virgen mira a su Hijo...

He querido expresar la pureza en la música: se necesitaba cierta fuerza, y sobre todo mucha ingenuidad, ternura infantil.

De los cinco movimientos que constituyen la exposición del ciclo, solo el cuarto expresa la presencia humana en las primeras horas del Niño Jesús. Una canción de cuna en ritmo irregular expresa el amor de la Virgen María por el Niño Jesús. Con sus recuerdos tonales de la *Contemplación del Padre*, el repetitivo *la sostenido* («tono de amor») en tres octavas, y armonías que recuerdan al «acorde de amor», el amor de la madre por el niño se convierte en una expresión del amor de Dios por la humanidad.

La canción de cuna se ve interrumpida por figuras rápidas en el registro agudo, que quizás expresan la ansiedad reprimida de la Virgen María al presentir que la muerte de su hijo está predestinada. La monotonía tranquila de la canción de cuna regresa pero se ve nuevamente interrumpida por un potente motivo cromático alrededor de la nota *do sostenido* en el centro del teclado. El motivo recuerda a uno de la tercera sección de *Visions de l'Amen*, «Amen de l'agonie de Jésus», donde Messiaen retrata a Jesús en el Monte de los Olivos en el momento en que comprende su destino pero se aterra ante la magnitud de los sufrimientos que le esperan. En este contexto, podemos entender el motivo cromático como una expresión de la excitación, la premonición y la comprensión por parte de la Virgen María del destino al que está sometido el Niño Jesús.

Su excitación termina abruptamente con un grito en el registro agudo del piano seguido de un racimo de las cuatro teclas más graves. Cada vez que Messiaen utiliza racimos de notas en el registro más bajo del piano en la obra, simboliza reverencia: «Hágase tu voluntad».

La segunda mitad del movimiento regresa a la canción de cuna, pero a un ritmo más lento que antes y con la adición de una voz superior que es casi igual al motivo cromático. Mientras la Virgen María observa al Niño Jesús, ya no puede liberarse de la angustia que la premonición de los sufrimientos de Jesús ha causado.

V *Regard du Fils sur le Fils* — Contemplación del Hijo sobre el Hijo

Misterio, rayo de luz en la noche — refracción de la alegría, los pájaros del silencio — la persona del Verbo en una naturaleza humana — union de las naturalezas humana y divina en Jesucristo...

Se trata obviamente del Hijo-como-Verbo mirando al Hijo-como-Niño-Jesús. Tres sonoridades, tres modos, tres ritmos, tres músicas superpuestas. Tema de Dios y canon rítmico mediante la adición del puntillo. La alegría está simbolizada por canto de pájaros.

El movimiento que concluye la exposición es una variación del primer movimiento; se escucha nuevamente todo el *Tema de Dios*, pero en el registro medio del piano. Simultáneamente con esta expresión del amor de Dios, suenan dos capas musicales adicionales, en el mismo registro agudo pero de naturaleza completamente diferente. Representan dos aspectos simultáneamente idénticos y distintos de Jesús: La primera capa está compuesta exclusivamente por triadas en *pianissimo* (*pp*) en el modo 6³. Esto simboliza la naturaleza divina de Jesús, o el Hijo-como-Verbo, que mira abajo hacia el Hijo-como-Niño-Jesús. La segunda capa está compuesta exclusivamente por acordes de cuatro notas en *ppp* en el modo 4⁴ y simboliza la naturaleza humana de Jesús, el Hijo-como-Niño-Jesús. Ambas capas comienzan simultáneamente y tienen el mismo ritmo: la firma rítmica de Messiaen. (Figura de Bruhn, 2007: 53)



En la segunda capa, todas las duraciones de las notas son una mitad más largas que en la primera capa, por lo que desde el segundo acorde se desvíen rítmicamente. Observamos cómo cuatro ritmos simétricos (Messiaen los llama «ritmos no retrogradables»; es decir, una serie de duraciones que es idéntica cuando se lee al revés) son seguidos por un ritmo con valores de nota cada vez más largos hacia una infinitud hipotética. Messiaen utiliza esta firma rítmica cuando quiere mostrar musicalmente que un ser eterno y divino entra en la vida temporalmente establecida de la humanidad.

Dos veces durante el movimiento, la música mística en las capas una y dos es interrumpida por alegre canto de pájaros, que suena al mismo tiempo que el *Tema de Dios*. Son los músicos más destacados de la naturaleza irrumpiendo en júbilo porque el amor de Dios se manifiesta en la Encarnación del Hijo.

VI Par Lui tout a été fait — Por Él todo fue hecho

Abundancia de espacios y duraciones; galaxias, fotones, espirales opuestas, relámpagos inversos; por «Él» (el Verbo) todo fue hecho... en algún momento, la creación nos abre la sombra luminosa de su Voz...

Es una fuga. El sujeto nunca se presenta de la misma manera: desde la segunda entrada, cambia de ritmo y registros. Obsérvese el divertimento donde la voz superior trata el sujeto en un ritmo no retrogradable eliminado a la derecha y a la izquierda, mientras el bajo toca fortissimo y repite un fragmento del sujeto en una ampliación asimétrica. Párrafo central sobre valores muy cortos y muy largos (lo infinitamente pequeño, lo infinitamente grande). Retoma de la fuga retrogradada, cancrizante. Stretto misterioso. Tema de Dios fortissimo; presencia victoriosa, el rostro de Dios detrás de la llama y la ebullición. La creación retoma y canta el Tema de Dios en un canon de acordes.

Esta es uno de los movimientos extremadamente difíciles para el pianista, no solo técnicamente, sino también mentalmente. El movimiento retrocede en el tiempo y sirve como una síntesis de elementos de la exposición (los primeros cinco movimientos). Messiaen ha llamado al sexto movimiento tanto el «big bang» de la obra como simplemente «la fuga».

Aunque el título pueda sugerir la creación del mundo, como se describe en Génesis 1, la intención de Messiaen es probablemente expresar la creación tal como se describe en San Juan 1: «En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios». El nacimiento del Niño Jesús es la culminación de esta creación: «Y aquel Verbo fue hecho carne, y habitó entre nosotros». El Niño Jesús es el Verbo que crea el mundo, y la sección trata sobre él como el creador. Véase también los movimientos 5, 12 y 18.

El tema principal o sujeto de la fuga consta de ocho tonos, que son adecuadamente extraídos del modo 4⁵ de Messiaen, que simboliza el aspecto humano del Niño Jesús:



Su respuesta, el contrasujeto, contrasta con su intervalo de tritono y su secuencia cromática ternaria:



El tritono crea una sensación de tonalidad flotante y simboliza la presencia de lo divino. El ritmo ternario y la secuencia de tres partes evocan asociaciones con la Trinidad.

La fuga, que abarca la primera quinta parte del movimiento, experimenta numerosas transformaciones, incluyendo desplazamientos de octava, ampliaciones asimétricas como en el tercer movimiento, así como en forma de canon y ritmado con la firma rítmica característica de Messiaen como en el quinto movimiento.

La fuga es seguida de un breve interludio que expresa las «galaxias, fotones» mencionados por Messiaen en el epígrafe. El contrasujeto se escucha aquí primero fragmentado, luego expandido varias veces con cada vez

más notas. Está interrumpido cada vez por un canon entre las manos sobre acordes escuchados en la parte fugada.

Después del interludio, la fuga se reproduce al revés («cancrizante») nota por nota, lo que permite al oyente experimentar un anticlímax controlado. El resultado es un impresionante palíndromo («espirales opuestas, relámpagos inversos...»), que constituye casi la mitad del movimiento y, en toda su complejidad, expresa el caos de la creación.

El siguiente canon a tres voces (en «stretto misterioso») sobre el sujeto de la fuga experimenta ampliaciones estrictamente asimétricas en un *crescendo* y *accelerando* de 12 compases. Cada voz del canon consta de cinco veces tres semicorcheas; junto con la tríada, este ritmo sirve como recordatorio de la Trinidad. El orden absoluto con el que el sujeto de la fuga se transforma en las tres voces puede interpretarse como una declaración simbólica sobre la legalidad de la creación. Le sigue un pasaje donde el sujeto de la fuga en octavas en la mano izquierda experimenta procesos de desarrollo similares y regulares durante 12 compases, mientras que la mano derecha toca el tema de la fuga en inversión con longitudes de frase incompatibles. Esta legalidad frente a la irregularidad es seguida por siete compases con siete semicorcheas cada uno, donde la música disminuye su velocidad. El uso del número 7 en este pasaje puede interpretarse como una referencia al Apocalipsis, que habla de un juicio final inminente y donde el número 7 aparece con frecuencia. Por lo tanto, este pasaje sirve como un recordatorio de la potencial pecaminosidad que puede resultar de la relación conflictiva entre la obediencia y la realización de preferencias individuales.

La desaceleración conduce a un clímax poderoso: el *Tema de Dios* se escucha tres veces en *fortississimo* (*fff*) en diferentes tonalidades sobre un estruendo ensordecedor («el rostro de Dios detrás de la llama y la ebullición»). Cada tonalidad representa una de las tres posibles transposiciones del segundo modo; el símbolo modal del amor de Dios se escucha, por lo tanto, en todas sus tres manifestaciones. Después de cada presentación del *Tema de Dios*, se escucha el *Tema de amor*. Messiaen muestra musicalmente que Dios se comunica con sus criaturas sin que ellas lo vean. Lo hace con amor y convicción de que su plan con la creación dará frutos.

En la coda, anotada en *fa* sostenido mayor, primero se escucha cómo «la creación retoma y canta el *Tema de Dios* en un canon de acordes». Luego, el *Tema de amor* en la mano izquierda se repite 25 veces bajo un pedal de *do* sostenido en la mano derecha, una secuencia cromática descendente y algunas notas sostenidas (*re*, *fa*, *la* y *do*) que se acentúan y dan la impresión del «acorde de amor». Parece como si Messiaen quisiera decirnos que la creación, ya sea del universo o del Niño Jesús, es el resultado de amor.

En un último pasaje, que en su estructura y ritmo es similar al interludio de la fuga, se expresa nuevamente la presencia invisible de Dios: los primeros tres acordes del *Tema de Dios* se tocan *fortissimo* (*ff*) en rápidas fusas, mientras que un acorde tomado del estruendo ensordecedor en el clímax se repite en *pp*. Estos simbolizan respectivamente «lo infinitamente pequeño, lo infinitamente grande». La cantidad de repeticiones refleja la predilección de Messiaen por los números primos: el *Tema de Dios* se escucha primero como tres, luego cinco, siete y finalmente once fusas, mientras que el acorde en *pp* se repite primero 31, luego 29 y finalmente 23 veces. Messiaen concluye la pieza con el tema de la fuga en *fff* en *stretto* entre las manos, y un arpeggio potente y acelerado seguido de un largo calderón.

VII Regard de la Croix — Contemplación de la Cruz

Tema de la Estrella y la Cruz.

La Cruz le dice: serás sacerdote en mis brazos...

En el segundo movimiento, después del tercer choque de la gracia, no se presentó el *Tema de la Estrella y la Cruz*. Aquí tiene su tercera presentación completa, esta vez en octavas a cuatro voces a un cuarto del tempo de la ejecución del tema en el segundo movimiento. Messiaen muestra así que después del anuncio de la estrella, se requería una cruz en el Gólgota para completar el destino de Jesús, ya que, como fueron las palabras de Jesús en la cruz antes de exhalar su último aliento: «Consumado es».

Bajo el tema, se escuchan acordes suspirantes en movimiento cromático. Jesús gime por el destino doloroso que le ha sido asignado desde su nacimiento. Entre cada media frase, se escuchan dos veces acordes de *la* bemol menor con sexta, que recuerdan al «acorde de amor». Parece expresar que la crucifixión misma es un acto divino de amor.

En el quinto movimiento vimos cómo Messiaen utiliza el sexto modo para representar lo divino, mientras que el cuarto modo se utiliza para representar el aspecto humano. Lo mismo ocurre en el séptimo movimiento, donde los pasajes entre las seis medias frases del tema, al igual que los dos últimos acordes del movimiento, consisten precisamente en el sexto modo en la mano derecha y el cuarto modo en la izquierda: la cruz mira hacia abajo al Niño Jesús para finalmente abrazarlo.

VIII *Regard des hauteurs* — Contemplación de las alturas

Gloria en las alturas... las alturas descienden sobre el pesebre como el canto de una alondra...

Cantos de pájaros: ruiseñor común, mirlo, curruca, pinzón, jilguero europeo, cetia ruiseñor, serín verdecillo, y sobre todo la alondra.

En este caso no se trata de la transcripción exacta y reproducción fiel del canto de los pájaros que atrajo a Messiaen en la década de 1950, sino más bien de una metáfora musical de júbilo: la naturaleza expresa su alegría por el nacimiento de Jesús y la gracia de Dios. Al mismo tiempo, el canto de los pájaros expresa la presencia de Dios en la naturaleza: «¡Gloria a Dios en las alturas, y en la tierra paz!»

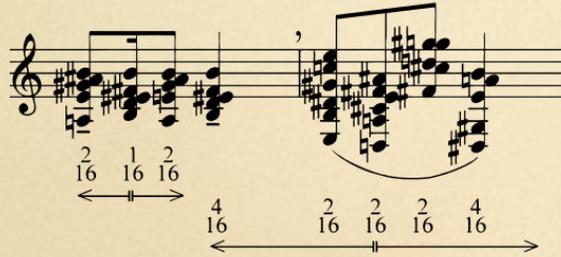
IX *Regard du temps* — Contemplación del tiempo

Misterio de la plenitud de los tiempos; el Tiempo ve nacer en él a Aquel que es eterno...

Tema breve, frío, extraño, como las cabezas en huevo de Chirico; canon rítmico.

Messiaen intenta aquí, con dos temas alternantes, expresar tanto la paradoja de que Aquel que es eterno puede nacer en el Tiempo y volverse temporal, como la diferencia entre el tiempo tal como lo experimentamos los humanos y la eternidad.

El primer tema es homófono y consiste principalmente en octavas y quintas, y en su forma básica en dos ritmos simétricos. Expresa el tiempo tal como lo experimentamos los humanos: siempre avanzando rápidamente, con supuestas repeticiones que indican que estamos atrapados en un marco de posibilidades limitadas. (Figuras en página 35 de Bruhn, 2007: 204-206).



El segundo tema es un canon rítmico a tres voces cuyos acordes en *pp* consisten principalmente en tritonos, así como octavas aumentadas y disminuidas. Sus voces superiores e intermedias provienen de la coda del segundo movimiento. Sigue un esquema estricto, expresando así su sumisión a las reglas divinas. Este tema representa la eternidad. Bruhn escribe (2007: 203) que «imaginar la plenitud del tiempo es como intentar establecer contacto con uno de los rostros vacíos de Chirico. [...] no podemos comprender el principio ni el fin del tiempo, y mucho menos su esencia o negación radical».

The image shows a piano score with three staves: a treble clef staff at the top, a middle staff with a C-clef (soprano), and a bass clef staff at the bottom. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#). The score begins with a measure marked with a '15' above the treble staff and a '15' below the bass staff. The first measure contains a chord in the treble and bass, and a single note in the middle staff. The second measure contains a chord in the treble and bass, and a single note in the middle staff. The third measure contains a chord in the treble and bass, and a single note in the middle staff. The fourth measure contains a chord in the treble and bass, and a single note in the middle staff. The fifth measure contains a chord in the treble and bass, and a single note in the middle staff. The sixth measure contains a chord in the treble and bass, and a single note in the middle staff. The seventh measure contains a chord in the treble and bass, and a single note in the middle staff. The eighth measure contains a chord in the treble and bass, and a single note in the middle staff. The score is marked with *pp* in the treble and bass staves. Dotted lines connect the notes in the middle staff to the notes in the treble and bass staves.

X Regard de l'Esprit de joie — Contemplación del Espíritu de gozo

Danza vehemente, tono embriagador de los cornos, éxtasis del Espíritu Santo... la alegría de amor del Dios bienaventurado en el alma de Jesucristo...

Siempre me ha impactado el hecho de que Dios sea feliz, y que esta alegría inefable y continua habite en el alma de Cristo. Una alegría que, para mí, es un éxtasis, una exaltación en el sentido más desbordante de la palabra.

Forma: Danza oriental en el extremo grave, en neumas desiguales, como el canto llano. Primer desarrollo sobre el Tema de alegría. Ampliación asimétrica. Una especie de aire de caza en tres variaciones. Segundo desarrollo sobre el Tema de alegría y el Tema de Dios.

Repetición de la danza oriental, extremo agudo y extremo grave juntos. Coda sobre el Tema de alegría.

El Espíritu de gozo reacciona a los eventos en Belén y difícilmente puede interpretarse como algo más que la tercera persona de la Trinidad: el Espíritu Santo. Al igual que el octavo movimiento, el décimo expresa alegría. En este movimiento central, Messiaen desea destacar un rasgo de Dios a menudo pasado por alto, «que Dios sea feliz». El movimiento está enmarcado adecuadamente por dos danzas como manifestación musical de éxtasis y deleite. Las semicorcheas rápidas, cuyas notas provienen todas del modo 4², que simboliza al Niño Jesús, evocan —como señala Robert Sherlaw Johnson en su biografía de Messiaen— asociaciones con el gradual mucho más lento *Haec dies* para el Domingo de Pascua. (Figura de Bruhn, 2007: 63)

Las semicorcheas son interrumpidas 16 veces por violentos estallidos de corcheas. Es plausible interpretar estos estallidos violentos como los címbalos bíblicos mencionados en el último Salmo 150 de la Biblia, donde dice «Alabadle con címbalos resonantes; Alabadle con címbalos de júbilo.»

A continuación, sigue una sección que presenta tres veces el *Tema de alegría*; siete tonos ascendentes de la escala mixolidia, la primera vez desde *si bemol*, la segunda desde *sol* y la tercera desde *mi*, pero inconclusa. Precisamente la nota *mi* sirve como puente y adquiere un significado especial para la siguiente tercera sección, donde los procesos de desarrollo musical de Messiaen expresan nuevamente una transformación espiritual en un largo y poderoso *crescendo* a lo largo de doce compases, cada uno con cinco corcheas. Lo único que no cambia es la última nota de cada compás en ambas manos: la nota *mi*, que simboliza lo eternamente inmutable: Dios. Después de los doce compases y un breve movimiento ondulatorio sobre el punto de pedal *mi*, siguen cinco compases donde la nota *mi* adquiere cada vez más peso, para en el último compás ser tocada en cinco octavas descendentes unísonas en todo el teclado. El número cinco adquiere así un significado especial junto con la nota *mi*. Esta cifra es un símbolo numérico de Cristo, en recuerdo de las cinco heridas que sufrió en la crucifixión. También es el número de letras en el acrónimo griego ΙΧΘΥΣ (IKhThUS), que representa su nombre y misión: Jesús (I), Cristo (X), de Dios (Θ) Hijo (Υ), Salvador (Σ). En el cristianismo, el cinco también se utiliza como símbolo de la combinación de 2+3, a menudo representado en el arte cristiano con una mano levantada con tres dedos extendidos como símbolo de la Trinidad. Los dedos doblados, el anular y el meñique, son las dos facetas de Cristo, el lado humano y el divino.

La siguiente sección central es la cuarta de las siete del movimiento, única temáticamente en el ciclo e ilustrando el «tono embriagador de los cuernos». Con la posición central del décimo movimiento en el ciclo y la predilección de Messiaen por la simetría, se puede asumir que esta sección tiene un significado especial. La mayor parte se mueve en un compás de cinco tiempos, y ya en el tercer compás se escucha claramente el ritmo de 2+3 semicorcheas, que apunta a la presencia de Jesús como la suma de los dos. Musicalmente, la sección está en el segundo modo. Temáticamente, la sección recuerda en contornos al *Tema de amor*, que también termina con una cuarta descendente, y —junto con el segundo modo— simbolizan el amor de Dios. Pero ¿por qué Messiaen lo llama un canto de caza?

entonces, saltará inmediatamente a su regazo y podrá capturarse. El unicornio simboliza la Encarnación de Jesús en el vientre de la Virgen María, y por lo tanto, la anunciación o el nacimiento.

En el mundo del arte, a menudo se representa a la Virgen María sentada en un jardín rodeado por un muro «Hortus conclusus», que simboliza su virginidad impenetrable. En su regazo descansa un unicornio. Fuera del muro, el arcángel Gabriel se disfraza como un cazador y toca un corno natural mientras sostiene a cuatro perros de caza con correa, que persiguen al unicornio hacia el regazo de la Virgen María. En el fondo, suelen verse símbolos de la Trinidad: una paloma como símbolo del Espíritu Santo, Dios en el cielo que envía al pequeño Jesús en un resplandor a la tierra, llevando consigo una cruz. Los cuatro perros a menudo se nombran según las cuatro cualidades divinas que han llevado a la Encarnación, mencionadas en el Salmo 85:10: «La misericordia y la verdad se encontraron; La justicia y la paz se besaron». La canción de caza de Messiaen suena apropiadamente en acordes a cuatro voces. Cuando Messiaen llama la sección una canción de caza en un movimiento que describe la contemplación del espíritu de gozo, debe ser para establecer un paralelo con la representación artística del mito de la virgen y el unicornio y expresar alegría por la anunciación y el nacimiento del Niño Jesús.

En la quinta sección, se escucha el *Tema de alegría* al principio y al final, ahora en acordes de potentes campanadas y con el quinto y sexto tono cambiados rítmicamente, como expresión del éxtasis del Espíritu de gozo. El *Tema de Dios* se escucha en el medio, tocado en un ritmo rápido y danzante. La sexta sección vuelve a la danza oriental que abrió la pieza, pero con una textura diferente. Los 16 estallidos, que antes consistían en acordes fuertemente disonantes, ahora son reemplazados por acordes consonantes en una inversión del «acorde de amor». Esto muestra que el amor de Dios está presente incluso en los estallidos musicales más salvajes de la exaltación.

XI *Première communion de la Vierge* — Primera comunión de la Virgen

Un cuadro donde la Virgen está representada arrodillada, recogida sobre sí misma en la noche — un halo luminoso sobresale de su vientre. Con los ojos cerrados, ella adora al fruto oculto en ella. Esto sucede entre la Anunciación y la Natividad: es la primera y la más grande de todas las comuniones.

Tema de Dios, volutas suaves, en estalactitas, en abrazo interior. Recuerdo del tema de «La Virgen y el Niño» de mi Natividad. Magnificat más entusiasta. Acordes especiales y valores de 2 en 2, cuyas pulsaciones graves representan los latidos del corazón del Niño en el seno de su madre.

Desvanecimiento del Tema de Dios.

Después de la Anunciación, María adora a Jesús en ella... ¡mi Dios, mi hijo, mi Magnificat! — mi amor sin ruido de palabras...

Infinita ternura, la adoración de la Virgen al niño que lleva en su seno. Dos veces se escucha un racimo de las notas más profundas del piano como expresión de reverencia. Su alegría, exaltación y canto de alabanza cobran vida en la sección central, donde el *Tema de Dios* se interpreta con ritmos entusiastas, similares a la canción de caza en el movimiento anterior. La siguiente secuencia contrastante, compuesta por pares de acordes que se extienden gradualmente, expresa transformación o desarrollo espiritual. Es durante los últimos cinco pares de acordes (ejecutados en arpeggios cada vez más lentos) donde se puede escuchar los pulsos profundos en el bajo, expresando los latidos del corazón del Niño Jesús. En la meditación final, el *Tema de Dios* se fragmenta y surgen silencios, como si quisiera transmitir que las palabras son insuficientes para expresar los sentimientos de la Virgen: «mi amor sin ruido de palabras...». Presencia de ternura en el intervalo final divino del abrazo interno.

XII La parole toute-puissante — La Palabra todopoderosa

Monodia con percusión grave.

Este niño es el Verbo que sustenta todas las cosas con el poder de su palabra...

Como escribe Messiaen, Jesús es ante todo la Palabra encarnada. Sin embargo, comprender el significado de «la Palabra» está más allá de la comprensión humana. El segundo fragmento del epígrafe da la impresión de un compromiso, un pacto, de cumplir con su palabra.

Una monodia simple y continua en *fortissimo* en octavas sobre un ostinato rítmico en el bajo, que (según Messiaen) debe sonar como un tam-tam, expresa respectivamente el poder creativo de la Palabra y la

reverencia. Este ostinato rítmico, golpeado 21 veces, consiste en una de los «ritmos no retrogradables» de Messiaen (es decir, ritmos simétricos; véase el quinto movimiento). En semicorcheas, consta de los valores 3-5-8-5-3, lo que sugiere asociaciones con la serie de Fibonacci, donde cada número es igual a la suma de los dos anteriores. Cada ostinato está separado por siete pausas de semicorcheas. Cuando Messiaen utiliza el número siete de manera llamativa, generalmente apunta hacia el Apocalipsis o la suma de 3+4, es decir, el encuentro entre lo trinitario y lo temporal.

El movimiento no utiliza ninguno de los siete modos de Messiaen. Su única conexión con los símbolos religiosos del ciclo consiste en el racimo de notas del ostinato y su ritmo simétrico. El racimo fue presentado por primera vez en medio del cuarto movimiento, *Contemplación de la Virgen*. La manifestación más fuerte del racimo se encuentra en el duodécimo movimiento, donde se toca ininterrumpidamente en *fortissimo*. Al repetir el ostinato de *La Palabra todopoderosa* 21 veces (3x7), Messiaen sugiere que la Palabra no solo crea, sino que también juzgará al final de los tiempos.

En el movimiento, la monodia se encuentra en dos registros diferentes: en el registro grave, suele ser palindrómica tanto en ritmo como en tonos, y consta de intervalos muy grandes. Esto expresa lo divino. En el registro medio, los intervalos son pequeños, lo cual, desde el siglo XVII, ha sido interpretado como una expresión del aspecto humano. Precisamente, la monodia en el registro medio está rodeada cada vez por la nota *re* en octavas, precedida por una cascada descendente de tonos, como si fuera la fuerza divina que se precipita hacia un mundo de existencia humana e impermanencia.

XIII Noël — Navidad

Carillón — Las campanas de Navidad dicen con nosotros los dulces nombres de Jesús, María, José...

El movimiento es un rondó, que tanto en el título como en los estribillos expresa una alegría despreocupada y exuberante por la festividad terrenal anual. En los cuatro estribillos se escuchan las campanas navideñas y un conjunto de notas graves que expresan reverencia. El final de las campanas del estribillo consta de tres acordes, que son una variante de los que escuchamos por primera vez en la coda del segundo movimiento y que posteriormente simbolizaron la eternidad en el canon rítmico del noveno movimiento. (Figura de Bruhn, 2007: 209)



2.º mov.: coda



9.º mov.: canon rítmico



13.º mov.: campanas navideñas

La parte central expresa el aspecto más suave y contemplativo de la celebración navideña, enfatizando que con su nacimiento, el Niño Jesús se convierte en parte de la Santa Trinidad. Esta sección utiliza principalmente el tercer modo, uno que Messiaen no emplea tan frecuentemente en *Vingt Regards* y que subraya el simbolismo numérico presente en esta sección. El número tres también se refleja en los tres compases, cada uno compuesta por tres pausas de corchea, contribuyendo así a la atmósfera meditativa de la parte central.

XIV *Regard des Anges* — Contemplación de los Ángeles

Destellos, percusiones; aliento poderoso en inmensos trombones; tus siervos son llamas de fuego... — luego el canto de los pájaros que devora el azul, — y la sorpresa de los ángeles crece: porque no es a ellos, sino a la raza humana, a la que Dios se ha unido...

En las tres primeras estrofas: resplandor, canon rítmico y fragmentación del Tema de acordes.

Cuarta estrofa: cantos de pájaros. Quinta estrofa: el estupor de los ángeles se amplía.

Los ángeles de Messiaen no son como los frecuentes *putti* alados que hemos visto desde el Renacimiento, que se han vuelto cada vez más adorables y regordetes, y que a menudo se confunden con los querubines. Los ángeles de Messiaen son aterradores, como llamas de fuego, y tocan trombones enormes. En el prólogo de su *Cuarteto para el fin del Tiempo*, Messiaen cita el principio del capítulo 10 del Apocalipsis, que describe

a un ángel de esta manera:

Vi descender del cielo a otro ángel fuerte, envuelto en una nube, con el arco iris sobre su cabeza; y su rostro era como el sol, y sus pies como columnas de fuego. [...] y puso su pie derecho sobre el mar, y el izquierdo sobre la tierra; y clamó a gran voz, como ruge un león; [...] Y el ángel [...] juró por el que vive por los siglos de los siglos, que creó el cielo y las cosas que están en él, y la tierra y las cosas que están en ella, y el mar y las cosas que están en él, que el tiempo no sería más.

Los ángeles son mensajeros de Dios. Son seres inmortales, seguros de sí mismos y con poder para juzgar de forma independiente. Observan al Niño Jesús, pero, puros como son, no les gusta que Dios se haya humillado al permitir la Encarnación entre los humanos en lugar de entre los ángeles. Para ellos, es degradante haber sido pasados por alto.

La primera parte del movimiento comienza con una caracterización de estos ángeles. Es música centelleante y brillante, es el *Tema de acordes* en su forma más pura y efectos de percusión en los registros más distantes del piano. Luego sigue un canon rítmico de tres voces en tritono sobre la firma rítmica de Messiaen (véase el quinto movimiento). Se repite tres veces en pasajes cada vez más largos y expresa la comprensión creciente de los ángeles de que lo eterno se ha manifestado entre lo temporal. El canon rítmico es seguido cada vez por un tema lento y majestuoso en la mano izquierda, que representa los enormes trombones que tocan los ángeles. También esta sección se alarga cada vez más. Los trombones suenan para expresar que, a pesar de la comprensión creciente, los ángeles aún están sorprendidos.

En la sección central, el canto de los pájaros toma el control y su canto «devora el azul»; expresa nuevamente la alegría de la naturaleza por el hecho de que la Palabra se hizo carne. Bajo el canto de los pájaros se escuchan, en la mano izquierda, alternadamente la descripción musical inicial de los ángeles y su comprensión creciente.

Al final del movimiento, los intervalos crecientes en un largo *crescendo* representan el creciente estupor de los ángeles al darse cuenta de que «no es a ellos, sino a la raza humana, a la que Dios se ha unido...».

XV Le baiser de l'Enfant-Jésus — El beso del Niño Jesús

En cada comunión, el Niño Jesús duerme con nosotros cerca de la puerta; luego la abre hacia el jardín y se lanza como un rayo para abrazarnos...

Tema de Dios como una canción de cuna. El sueño — el jardín — los brazos extendidos hacia el amor — el beso — la sombra del beso. Un grabado me inspiró, que representa al Niño Jesús dejando los brazos de su Madre para besar a la hermanita Teresa [de Lisieux]. Todo esto es símbolo de la comunión, del amor divino. Hay que amar para apreciar este tema y esta música que desearían ser tiernos como el corazón del cielo, y nada más.

La tonalidad de *fa* sostenido mayor domina esta contemplación, que es el movimiento más programático de la obra. Como se observa en el epígrafe de Messiaen, él utiliza palabras descriptivas para cada sección de la pieza. «El sueño» abarca los primeros 62 compases o 7 minutos en esta grabación, con el *Tema de Dios* como una canción de cuna. Luego, la velocidad aumenta cuando el Niño Jesús despierta y abre la puerta al jardín (léase: el mundo). La velocidad aumenta aún más en «los brazos extendidos hacia el amor», como para expresar que el Niño Jesús viene hacia nosotros «como un rayo» (recordamos la brillante estrella sobre Belén que anunciaba el comienzo del viaje de Jesús a este mundo). Las figuras suspirantes de la música dan a los brazos extendidos un doble significado: el resultado del deseo amoroso del Niño Jesús de apresurarse a salir al mundo para abrazar a la humanidad es que más tarde terminará con los brazos extendidos en la cruz en el Gólgota.

La comunión (es decir, la eucaristía) está etimológicamente relacionada con la unión (es decir, la comunidad) y se utiliza en varios idiomas a menudo también como una metáfora de la comunicación. En la misma eucaristía, Jesús abre la puerta a una comprensión humana y a una comunión con Dios. El movimiento está marcado por el segundo modo como símbolo del amor de Dios y por el «acorde de amor», que concluye todas las frases del tema principal.

XVI Regard des prophètes, des bergers et des Mages — Contemplación de los profetas, los pastores y los Magos

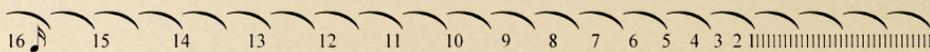
Música exótica: tambores y oboes, concierto enorme y estridente...

El movimiento está enmarcado, al igual que el decimoctavo, por pasajes palindrómicos, donde el final es una retrogradación del comienzo, es decir, se toca en orden inverso. El pasaje de la mano izquierda está construido sobre las notas *la, re sostenido y sol sostenido* en el registro más grave del piano, que al principio de ambos movimientos acelera desde redondas hasta semicorcheas. En este movimiento podemos interpretarlo como una cuenta regresiva hasta el nacimiento de Jesús. La nota grave, *la*, en el acorde simboliza reverencia, mientras que la estructura de intervalos del propio acorde se toma de la coda del segundo movimiento, *Contemplación de la estrella*, donde tiene un papel profético. Por lo tanto hay algo atemporal y profético en la estructura del acorde, y el pasaje puede interpretarse como los profetas que, a lo largo del tiempo, han anunciado la llegada del Mesías.

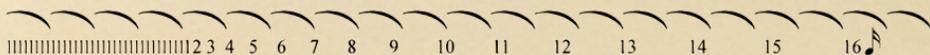
El *accelerando* inicial se combina simultáneamente con un largo *diminuendo* desde *sforzando fortissimo* (*ffff*) hasta *p*; al final, el proceso es invertido. Con la intensidad decreciente de la introducción, parece como si Messiaen quisiera preparar y enfatizar la humildad en la escena que expresa la parte central del movimiento: los tres grupos de hombres alrededor del niño en el pesebre, en el establo de la pequeña aldea de Belén.

Al mismo tiempo, la mano derecha ejecuta un patrón estable de cuatro acordes, en total 21 veces (3x7, números asociados con la Trinidad y la perfección). Esta estabilidad, junto con el *accelerando* de la mano izquierda, puede interpretarse como la comunicación continua de Dios con sus profetas a lo largo del tiempo, así como la confianza en su guía y ayuda inmutable. Gráficamente, Bruhn (2007: 246) ha ilustrado los pasajes que enmarcan el movimiento de la siguiente manera:

Compases 1-21



Compases 71-94



En sus títulos, los movimientos 16 y 18 son opuestos: el primero incluye personas de carne y hueso: los profetas, los pastores y los magos; el segundo trata sobre elementos inmateriales y simbólicos. En nuestra época, rara vez se incluyen los profetas en la iconografía navideña. En el siglo XIII, la situación era muy diferente. Los profetas alrededor del pesebre atestiguan y confirman las profecías judías sobre el nacimiento del esperado Mesías, quien vendrá a salvar al mundo. Los pastores son representantes de las personas comunes, cuya existencia humilde Jesús comparte desde el momento en que nace. Los magos, por otro lado, son expresión de las personas elevadas y educadas. También representan a otros grupos étnicos además del judío y, por lo tanto, otras regiones del mundo, siendo así una expresión de una perspectiva global. Todo esto se refleja en la música.

Después del pasaje profético inicial, se escucha una figura de tres tonos una y otra vez: *do-si-la...* que a veces termina con los tonos *re* sostenido y *do* sostenido. Son los pastores tocando sus chirimías. Su música es simple, al igual que las personas sencillas que son.

Los magos expresan una complejidad diferente. Su música consta de tres segmentos, tres ideas melódicas y principalmente tres capas. Los magos provenían de distintas regiones y, aunque se expresan de manera diferente, lo hacen al mismo tiempo en perfecta armonía cuando adoran al Niño Jesús en el pesebre. Uno de ellos se expresa con las notas *do-do* sostenido-*do-la*. Cuando la música de las chirimías de los pastores vuelve en terceras paralelas, está acompañada por estas cuatro notas en el bajo.

El pasaje final del movimiento, simétrico con el inicio y aumentando en intensidad, expresa en parte la renovada fuerza profética surgida con el nacimiento de Jesús, así como la comprensión creciente de los tres

grupos tras la consumación de la Encarnación. También transmite la creciente autoconfianza de los adoradores, ahora que la noticia del amor de Dios por la humanidad puede extenderse a todas las naciones. En la coda escuchamos las tres notas *do* sostenido, *do* y *la* en *fff* y octavas que comienzan en el registro medio y se desplazan a los registros extremos del piano. Proviene de la música de los magos y subrayan triunfalmente que la noticia de la Encarnación ahora puede llegar desde el establo hasta todos los rincones del mundo.

XVII *Regard du silence* — Contemplación del silencio

Silencio en la mano, arco iris invertido... cada silencio en el pesebre revela músicas y colores que son los misterios de Jesucristo...

Polimodalidad, canon rítmico mediante la adición de puntillo, acordes especiales, «Tema de acordes». Toda la pieza está muy elaborada como escritura para piano. Final: acordes alternados, música multicolor y etérea, en confeti, en ligeras gemas, en reflejos chocando entre sí.

La música emerge del silencio y se pone en movimiento: ligero, rápido, saltarín, deslizante, y ondulante. Finalmente, la música se desvanece y vuelve a convertirse en silencio. Muchos creyentes buscan el silencio para escuchar la voz de Dios. Messiaen parece haber intentado capturar en figuras musicales el misterio incomprensible de la voluntad divina; un misterio al que los humanos solo pueden acercarse en el silencio.

El movimiento está relacionado con el quinto, donde Messiaen hablaba de la «refracción de la alegría, los pájaros del silencio»; en los epígrafes de ambos movimientos, él describe formas inusuales de luz y el misterio de Jesucristo. La firma rítmica de Messiaen también se puede escuchar en este movimiento como un canon rítmico, donde una voz toca a la mitad de la velocidad que la otra. Sin embargo, aquí es el tercer modo sobre el cuarto, lo divino sobre lo terrenal, o como argumenta Bruhn (2007: 213): «el niño en el pesebre y el nacimiento de la buena nueva de la redención humana».

XVIII Regard del'Onction terrible — Contemplación de la Unción terrible

El Verbo asume una cierta naturaleza humana; elección de la carne de Jesús por la Majestad aterradora...

Un antiguo tapiz representa al Verbo de Dios en lucha bajo los rasgos de Cristo a caballo: solo se ven sus dos manos sobre la empuñadura de la espada que blandía en medio de los relámpagos. Esta imagen me ha influenciado.

En la Introducción y la Coda, valores gradualmente ralentizados superpuestos a valores gradualmente acelerados e inversamente.

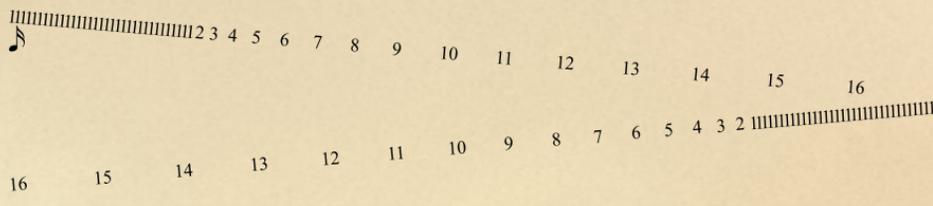
Christos es una palabra que significa «el ungido» en griego y es una traducción del término hebreo *Mesías* que también tiene la misma connotación. La ceremonia de ungir, a la que alude el título del movimiento, era un acto ritual reservado para sacerdotes, reyes y algunos profetas. Jesús estaba destinado a ser todo eso, por lo que la unción era necesaria.

La unción también se utilizaba en el contexto de los funerales. Los Evangelios cuentan que en los días previos a su muerte, una mujer unge a Jesús con aceite; en el Evangelio de San Marcos 14, 8, Jesús dice sobre la acción de la mujer: «Esta ha hecho lo que podía; porque se ha anticipado a ungir mi cuerpo para la sepultura». Así que Jesús es ungido como un rey que tiene la tarea especial de enfrentar su propia muerte. Este propósito de la Encarnación es lo que el movimiento busca expresar; que Dios decide enviar a su Hijo a los seres humanos, para que luego muera en una cruz, es lo que hace que la unción sea terrible.

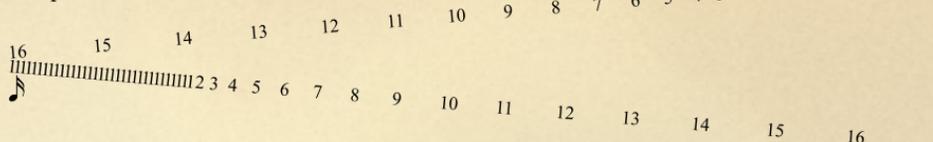
La unción es también la Encarnación misma como la consagración divina, en la cual la Palabra unge a Jesús con divinidad inmediatamente después de que Juan el Bautista lo ha bautizado en el río Jordán. Juan el Bautista, que era un profeta contemporáneo, y Jesús pueden interpretarse ambos como simultáneamente presentes al principio del movimiento. La mano izquierda se eleva desde las notas más graves del piano en un movimiento acelerado; tal vez otra cuenta regresiva, esta vez hacia el encuentro de Juan el Bautista con Jesús y el bautismo. Al mismo tiempo, la mano derecha desciende desde el registro más agudo en una progresión desacelerada, como si fuera el descenso de Jesús al río Jordán. Esta aceleración simultánea hacia arriba y desaceleración hacia abajo también refleja la profecía contada por Juan el Bautista en el Evangelio de San Juan 3, 30: «Es necesario que él [Jesús] crezca, pero que yo mengüe»

Ambos desarrollos son interrumpidos abruptamente cuando ambas manos se encuentran en el centro del piano. El encuentro entre las manos puede interpretarse como una expresión del momento en que el profeta Juan el Bautista se encuentra con Jesús, quien es bautizado (y por lo tanto ungido), y donde se completa la misión de Juan el Bautista, después de lo cual es bruscamente eliminado de la historia: otra cabeza cortada. Bruhn (2007: 246) ilustra el comienzo y el final del movimiento de la siguiente manera:

Compases 1-19



Compases 180-198



La antigua escena a la cual se refiere Messiaen proviene del extenso Tapiz del Apocalipsis en Angers, Francia, que data de finales del siglo XIV y está en la lista de Patrimonio Mundial de la UNESCO. El Apocalipsis, que ilustra el tapiz, se presenta como una profecía, y su autor, el Apóstol Juan, se describe a sí mismo como profeta. El texto es predominantemente alegórico e invita a reinterpretaciones visuales. La escena tiene el título *Le Verbe de Dieu charge les bêtes* [La Palabra de Dios persigue a las bestias]. El versículo bíblico que ilustra el tapiz es Apocalipsis 19, 11-14, que dice:



Entonces vi el cielo abierto; y he aquí un caballo blanco, y el que lo montaba se llamaba Fiel y Verdadero, y con justicia juzga y pelea. Sus ojos eran como llama de fuego, y había en su cabeza muchas diademas; y tenía un nombre escrito que ninguno conocía sino él mismo. Estaba vestido de una ropa teñida en sangre; y su nombre es: EL VERBO DE DIOS. Y los ejércitos celestiales, vestidos de lino finísimo, blanco y limpio, le seguían en caballos blancos.

En el decimosexto movimiento, eran profetas de antaño los que se reunieron alrededor del pesebre. El Apocalipsis de San Juan señala hacia un futuro mucho después de la muerte de Jesús en el Gólgota e indica la presencia de otro profeta en la obra: el Apóstol Juan. En el decimoctavo movimiento, Juan el Bautista y el Apóstol Juan están presentes al principio y al final del movimiento, respectivamente, en los pasajes palindrómicos que lo enmarcan. Estas secuencias se basan en la misma estructura de intervalos de una cuarta sobre un tritono que en el decimosexto movimiento. El final del decimoctavo movimiento es una retrogradación perfecta del comienzo en cuanto a tonos y ritmos. Sin embargo, la dinámica no es especular, sino que forma en ambas secuencias un largo *crescendo* hacia adelante. Esto hace que el inicio del decimoctavo movimiento sea aún más poderoso en su colapso enérgico, al igual que la coda invertida se percibe aún más fuerte en su vasto despliegue. Al final, las manos comienzan su movimiento desde el centro del teclado. Según Bruhn (2007: 251), su movimiento en direcciones opuestas puede interpretarse como una expresión de la tarea profética asignada al Apóstol Juan después de la muerte de Jesús. Con sus visiones apocalípticas, esta tarea se extiende lejos hacia un futuro y proféticamente predice el fin de los tiempos.

Los pasajes enmarcadores marcan una especie de rondó, cuyos elementos principales expresan la escena ilustrada por el tapiz *La Palabra de Dios persigue a las bestias*. El poderoso coral de metales, iluminado ocasionalmente por destellos sucesivos, consiste en quintas y octavas paralelas. Expresa el poder divino, el que es «Fiel y Verdadero». Los destellos son seguidos por tres acordes quebrados, que suenan beligerantes en su ejecución. Otros pasajes rápidos expresan la caza y la huida. Característico del coral es que se transpone tres veces, primero subiendo cuatro semitonos, luego subiendo ocho, para finalmente transponerse 12 semitonos hacia arriba y así sonar en la misma tonalidad que al principio. Las tres tonalidades diferentes son también las tres posibles transposiciones del segundo modo. El *Tema de Dios* en el sexto movimiento y el canto de caza en el décimo movimiento atraviesan las mismas transposiciones, también en el segundo modo, el símbolo modal del amor de Dios.

XIX Je dors, mais mon cœur veille — Yo duermo, pero mi corazón vela

Poema de amor, diálogo de amor místico. Los silencios juegan un papel importante en él.

No es el arco de un ángel el que sonrío, — es Jesús durmiendo que nos ama en su Domingo y nos brinda el olvido...

Este movimiento es el más misterioso de todos los movimientos de *Vingt Regards*. Inicialmente, el oído se sumerge en acordes de *fa* sostenido durante un minuto y medio, como para subrayar que lo único que importa es el amor de Dios. El «acorde de amor» abre y cierra varias frases. El *Tema de amor*, escuchado por primera vez en el sexto movimiento, se desarrolla durante un tiempo considerable en la sección central con un total de nueve inserciones. Los dos primeros acordes del tema son reemplazados aquí por tres tonos descendentes y su repetición. En la coda, las pausas alternan con fragmentos de motivos melódicos. Finalmente, el silencio prevalece.

La referencia a un ángel con un arco es una metáfora de Messiaen. En el comentario de un disco, escribe que la pieza también puede explicarse mediante otra imagen del misterioso amor, tomada de los *Fioretti* [Floreillas] de Francisco de Asís. El monje Francisco pide una muestra de las alegrías de la eternidad, después de lo cual un ángel se le aparece con un violín en su mano izquierda y un arco en su mano derecha: «El ángel pasó su arco sobre las cuerdas y produjo un sonido tan hermoso que, si hubiera continuado, uno habría muerto de alegría».

XX Regard de l'Église d'amour — Contemplación de la Iglesia de amor

La gracia nos hace amar a Dios como Dios se ama; después de las gavillas de ráfagas de la noche, las espirales de angustia, aquí están las campanas, la gloria y el beso de amor... toda la pasión de nuestros brazos alrededor de lo Invisible...

Forma (el desarrollo precede a la exposición):

Desarrollo: primer tema en ritmo no retrogradable, amplificado a la derecha y a la izquierda; es interrumpido por trazos en gavillas opuestas. Tres evocaciones del «Tema de Dios» separadas por ampliaciones asimétricas.

Desarrollo del tercer tema melódico [Tema de amor]. Primer tema con gavillas, nueva ampliación asimétrica. Repique de campanas construyendo un punto de pedal en dominante y recordando los acordes de las piezas anteriores.

Exposición: Frase completa sobre el «Tema de Dios», con fanfarrias, en gloria. Larga coda sobre el «Tema de Dios» — triunfo de amor y alegría, lágrimas de alegría.

Esta grandiosa síntesis final es la culminación festiva y solemne de la obra con percusión, campanas, canto de pájaros y fanfarrias, un desarrollo magnífico del *Tema de amor* y la glorificación del *Tema de Dios*. El movimiento está impulsado por tres conceptos: alegría, transformación y, sobre todo, el amor de Dios.

El título del movimiento señala hacia el futuro después del nacimiento de Jesús; el contemplador del Niño Jesús aquí es la congregación cristiana, la iglesia, que comenzó a surgir al menos 30 años después del nacimiento de Jesús a través de la predicación. Para Messiaen, la iglesia no es tanto la institución en sí misma como la manifestación del amor de Dios en forma de comunidad. La iglesia se define así a través de la transmisión de la buena nueva sobre la Encarnación de la Palabra de un cristiano a otro; un reflejo horizontal de lo que se dio desde arriba. Figurativamente, el poste y la viga horizontal en una cruz.

La misma imagen puede describir la frase inicial de Messiaen. En lugar del conocido mandamiento en el Evangelio de San Marcos de amar al prójimo como a uno mismo, Messiaen dice que debemos «amar a Dios como Dios se ama». El primer mandamiento es teóricamente posible para todos los seres humanos, mientras que el segundo, en virtud del amor sin límites y superior de Dios, es un ideal inalcanzable para los humanos. Solo a través de la gracia de Dios logramos «amar a Dios como Dios se ama». La gracia es el amor misericordioso, el perdón inmerecido y las bendiciones que Dios otorga a las personas, independientemente de que lo merezcan. El poste de la cruz puede entenderse metafóricamente como el amor de Dios hacia nosotros y nuestro amor hacia Él. La viga horizontal simboliza el amor mutuo entre las personas. Messiaen ha intentado expresar esto al comienzo del movimiento, con varios reflejos y simetrías, ilustrado por Bruhn (2007: 269):



Ambas manos ejecutan inicialmente un rápido y arqueado pasaje en direcciones opuestas con el mismo ritmo, siendo así un reflejo vertical la una de la otra. Al mismo tiempo, el pasaje en cada mano es tonalmente simétrico alrededor de un eje central. El pasaje se repite tres veces y en cada repetición se prolonga con nuevas notas en el centro, aumentando así su extensión. Lo que no es evidente en el gráfico anterior es que la mano izquierda es un reflejo «inferior» de la derecha: mientras que la mano derecha toca principalmente cuartas justas, la mano izquierda pasa por una serie de intervalos menos «perfectos», como para expresar que nuestra imitación del amor de Dios por sí mismo es incompleta e insuficiente debido a su perfección inalcanzable. La simetría horizontal perfecta, por otro lado, puede expresar la transmisión de la buena nueva de la Encarnación del Verbo de un cristiano a otro, y que nosotros, como seres humanos, somos capaces de amar a nuestro prójimo como a nosotros mismos.

Entre cada uno de estos pasajes, se escucha un ritmo en octavas que solo es simétrico en el plano horizontal y rítmico. Estas interpolaciones se repiten dos veces, pero en cada ocasión, el ritmo se alarga con nuevas notas al principio y al final. Las octavas se tocan solo en la mano izquierda y, por lo tanto, no tienen un reflejo vertical. Al igual que las simetrías horizontales de los pasajes arqueados, esto puede expresar la transmisión de la buena nueva de la Encarnación del Verbo de un cristiano a otro.

Cuando el mismo pasaje regresa más tarde en el movimiento, las octavas en la mano izquierda han adquirido un reflejo vertical en la mano derecha, presentándolas como un recordatorio del reflejo «inferior»: que siempre será inalcanzable la imitación del amor de Dios a sí mismo por parte de los humanos.

Un fragmento del *Tema de Dios* se escucha tres veces al principio, como si fuera una cadencia compuesta: la primera vez en *si* mayor, la segunda vez en *re* bemol mayor (que es armónicamente equivalente a *do* sostenido mayor); son respectivamente la subdominante y la dominante de *fa* sostenido mayor. El tercer fragmento «decepciona» al estar en *fa* mayor. Solo en la segunda mitad del movimiento, se presenta todo el

Tema de Dios en la tónica *fa* sostenido mayor. Los fragmentos, así como cada subfrase del *Tema de Dios* completo, concluyen con un *mi* grave seguido del símbolo cíclico de reverencia: el *la* más grave del piano rodeado de tonos cromáticos. Como hemos visto en varios movimientos, el *mi* recurrente simboliza la presencia confiable de Dios. Tal vez Messiaen señala que, en los intentos inútiles de los seres humanos por imitar el amor de Dios por sí mismo, Dios siempre está presente para apoyar y guiar. Sin embargo, las personas sienten reverencia hacia Dios y su plan de salvación.

El movimiento se presenta además como una síntesis de la exposición de la obra, es decir, los primeros cinco movimientos. La completa presentación del *Tema de Dios* en la segunda mitad del movimiento es una clara referencia al primer movimiento, *Contemplación del Padre*. Esta poderosa apoteosis es interrumpida dos veces por citas del cuarto movimiento, *Contemplación de la Virgen*. Antes de la apoteosis, se escucha un pasaje con acordes de campana, cuyo motivo proviene del segundo movimiento, *Contemplación de la estrella*. En el quinto movimiento, *Contemplación del Hijo sobre el Hijo*, Messiaen presentó por primera vez su firma rítmica, que contiene cuatro ritmos simétricos. Este elemento palindrómico ha sido utilizado extensamente en el movimiento final de la obra con sus numerosos reflejos multidimensionales. También está representado el tercer movimiento:

Entre los tres fragmentos del *Tema de Dios* y su última presentación completa, se escuchan tres veces una serie de procesos de desarrollo expresando transformación y «espirales de angustia». Estos desarrollos sirven como un recordatorio del tercer movimiento, *El intercambio*, aunque la música es completamente diferente. Las octavas en la mano izquierda son acompañadas por rápidas arabescas en la mano derecha; la primera secuencia dodecafónica en la música de Messiaen. Todas estas secuencias comienzan con la nota *mi*, expresando nuevamente la presencia confiable de Dios en la transformación espiritual de la humanidad.

El *Tema de amor* está fuertemente presente en la primera mitad del movimiento, donde experimenta varios desarrollos. Este tema, que expresa el amor entre Dios y la humanidad, se presenta ahora de tal manera que el inicio consta de tres tonos descendentes que se repiten. La nueva apariencia del tema evoca asociaciones con la canción de caza en el décimo movimiento, *Contemplación del Espíritu de gozo*. En desarrollos cada vez más apasionados, las numerosas repeticiones del *Tema de amor* expresan una alegría y éxtasis enorme.

Después de una repetición de los pasajes iniciales de reflejos y palíndromos junto al tercer pasaje de procesos de desarrollo, sigue una sección con acordes de campanas y la nota pedal *do* sostenido. Hacia el final de este repique de campanas, Messiaen cita estructuras de acordes del segundo tema en el noveno movimiento, que expresaba atemporalidad. Rítmicamente, estos acordes experimentan una desaceleración estructurada de una semicorchea a 16 semicorcheas. Esto recuerda a los pasajes enmarcados en los decimosexto y decimoctavo movimientos, señalando así una conexión entre los profetas y la *Iglesia de amor*.

Finalmente, sigue la magnífica glorificación del *Tema de Dios*, que constituye la segunda mitad del movimiento. Messiaen lleva aquí su grandioso ciclo a una culminación abrumadora y conmovedora en un «triumfo de amor y alegría, lágrimas de alegría».

El *la* más grave del piano cierra el movimiento y, por ende todo el ciclo, como si Messiaen quisiera recordarnos que nunca debemos perder de vista el aspecto sobrecogedor y reverente de la Encarnación.

Morten Heide



Mis encuentros con Yvonne Loriod-Messiaen

Olivier Messiaen se convirtió en una figura crucial en mi viaje musical. Fue en su ciudad natal, Aviñón, en julio de 2002, donde tuve mi primera reunión y lecciones con la musa y segunda esposa de Messiaen, la extraordinaria pianista Yvonne Loriod-Messiaen.

Yo era un joven estudiante de piano de segundo año en el conservatorio de música en Odense, Dinamarca. Pocos años antes, mi profesor de piano de aquel entonces me había presentado una pieza del enorme ciclo para piano de Messiaen, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. La música me impactó de inmediato y generó una profunda fascinación que creció en los años siguientes. Comencé a asistir a conciertos con música de Messiaen, leí biografías y obras teóricas, y empecé a estudiar apasionadamente su música.

Cuando inicié mis estudios en el conservatorio de música, ya tenía un interés profundo y creciente en la música del siglo XX. Mis intereses musicales eran variados y mi curiosidad era grande, pero la música de Messiaen se convirtió en mi pasión. Así que cuando me enteré de que Yvonne Loriod-Messiaen iba a enseñar en la clase magistral de verano en el Centro Acanthes anual en Villeneuve lez Avignon, y que el enfoque sería la música de Messiaen, ¡supe que tenía que participar! Además, ella estaría acompañada por sus dos colegas franceses, Roger Muraro, quien fue un antiguo alumno suyo y un destacado intérprete de la música para piano de Messiaen, y Claude Helffer. También estarían presentes varios compositores para enseñar y transmitir su música a jóvenes músicos y estudiantes de composición.

En los meses previos al curso, preparé tantos movimientos como pude de los *Vingt Regards* de Messiaen, así como algunas piezas de Betsy Jolas, Brian Ferneyhough e Ivan Fedele (los tres estarían presentes), así como de Alban Berg y Arnold Schönberg. El entusiasmo era evidente, y llegué a Aviñón con un sentimiento de gratitud y grandes expectativas.

Las semanas en la hermosa Chartreuse en Villeneuve lez Avignon no me decepcionaron. Los edificios históricos del primer y más grande monasterio cartujo en Francia, que datan de mediados del siglo XIV, proporcionaron un escenario tranquilo, solemne y austero para las clases magistrales. Las antiguas y

vacías celdas de los monjes se habían transformado en salas de práctica equipadas con pianos modernos, y las gruesas paredes de la Cartuja lograban mantener la temperatura interior cómoda abajo de 26 grados. Durante los descansos, podíamos disfrutar del encanto aislado de los patios del monasterio rodeados por los armoniosos claustros cubiertos.

La atmósfera era intensa en el sentido más positivo de la palabra, y la enseñanza era de un altísimo nivel. Fue un bombardeo de estimulación e inspiración para los sentidos y el intelecto. El nivel de los participantes era realmente alto, y reinaba una atmósfera muy amigable y solidaria.

Fueron las clases magistrales dirigidas por Yvonne Loriod-Messiaen y Roger Muraro las que tuvieron el impacto más profundo en mí. Además de mis propias lecciones, también seguí las de todos mis compañeros y, como una esponja, absorbí sabiduría de ambas actividades. Sus relatos sobre Messiaen, sus pensamientos, enseñanzas y procesos creativos me hicieron sentir más cerca del compositor, como si lo hubiera conocido personalmente.

Roger Muraro abordó los desafíos técnicos y propuso soluciones. Profundizó en el timbre y los colores, y cómo cambiar el matiz de un acorde al enfatizar ciertas notas sobre otras. Nos enseñó cómo tocar los motivos de pájaros con una velocidad específica y la cantidad adecuada de pedal para lograr un buen equilibrio entre velocidad y claridad, y producir la mayor cantidad de armónicos posible.

Yvonne Loriod-Messiaen fue menos paciente y comprensiva con nuestras dificultades técnicas. Recuerdo claramente su respuesta a un estudiante que buscaba consejo para dominar una secuencia rápida de acordes en la mano izquierda en el extremadamente difícil sexto movimiento *Por Él todo fue hecho de Vingt Regards*: «¡Oh, no es tan difícil! ¡Solo practica!», dijo con una sonrisa, se acercó al piano y ejecutó sin esfuerzo la rápida secuencia de acordes perfectamente, ¡de pie, por pequeña que fuera, junto al piano!

Sin embargo, estaba dispuesta a ofrecer sugerencias no solicitadas para formas alternativas de tocar. Una de ellas era el uso de un puño en el piano. Loriod-Messiaen nos mostró que esto podía crear un efecto sonoro único, aplicado en algunas teclas negras específicas en el registro grave. Con el músculo suave entre el meñique y la muñeca, se puede producir un sonido *fortissimo* grande, cálido y redondo al cerrar el

puño, variando la intensidad al ajustar la tensión muscular.

Otro efecto que compartió con nosotros fue duplicar octavas en el bajo en notas especialmente seleccionadas, aunque no estuviera indicado en la partitura. Según ella, Messiaen mismo había aprobado que en varias ocasiones agregara duplicaciones de octavas en notas seleccionadas. Un lugar donde sugirió este efecto fue al final de la danza oriental inicial en el décimo movimiento.

Ella requería un control completo sobre los acordes suaves. Una nota de su puño y letra sobre un pasaje *pianissimo* en mis partituras para *Vingt Regards* dice «Entendre toutes les notes!» [¡Escucha todas las notas!].

Loriod-Messiaen fue una rica fuente de historias. Generosamente ubicaba cada pieza que tocábamos en un contexto histórico relacionado con el compositor y su proceso creativo. Por ejemplo, cómo habían visitado una cueva donde vieron estalactitas, que luego lo inspiraron para las figuraciones en la mano derecha al principio del undécimo movimiento de *Vingt Regards*.

De vez en cuando, adoptaba un tono religioso. Por ejemplo, mencionó que sería apropiado rezar la oración católica de «Ave María» después del último y tierno dítone del undécimo movimiento, antes de continuar con las poderosas octavas del duodécimo movimiento. Cuando le pregunté si creía que ser católico mejoraba la interpretación de la música de Messiaen, me miró extrañada y respondió retóricamente: «¿Crees que alguien es un mejor intérprete de la música de Bach si es luterano?». Estaba claro para ella que la música de Messiaen, en su mayoría de carácter religioso, de ninguna manera estaba exclusivamente reservada para los católicos devotos.

Surgió la pregunta de si *Vingt Regards* estaba escrito para ser interpretado en su totalidad. Loriod-Messiaen reveló que a veces había interpretado todo el ciclo con dos intermedios en lugar de uno, o que a menudo solo tocaba una selección. Sin embargo, algunas de las *Veinte Contemplaciones* (como hemos traducido el título de esta obra) son más adecuadas para destacar en un programa de concierto que otras. Messiaen lamentó cómo los pianistas a menudo preferían tocar títulos encantadores e ignoraban las piezas dedicadas a los misterios de la fe cristiana. El compositor aclaró que las piezas pintorescas

obtenían su significado dentro del marco general de la composición al proporcionar contrastes que resaltan los aspectos metafísicos de la obra. Escuchar todo el ciclo de una vez es un viaje que se puede comparar con escuchar la *Novena sinfonía* de Beethoven; ambos crean un efecto acumulativo increíble hacia el último movimiento. Escuchar el final de manera aislada disminuye parte de su impacto.

Nuestros diálogos sobre la resistencia pianística llevaron a Loriod-Messiaen a contarnos sobre su gran interés en el Tour de Francia. Ella trazó paralelos entre la carrera de un deportista individual y un músico clásico. La disciplina, el arduo trabajo repetitivo del cuerpo, el entrenamiento de la resistencia física y mental, y el propio concierto, que comparó con el momento competitivo y el desempeño individual de un deportista.

Tanto Yvonne Loriod-Messiaen como Roger Muraro subrayaron que las relaciones temporales entre diferentes secciones de la misma pieza o movimiento son mucho más importantes que tocar a la velocidad exacta indicada en la partitura. Sin embargo, insistieron en duraciones precisas de las notas, incluso en patrones rítmicos complejos. Destacaron el punto de Messiaen de dejar que las secuencias de acordes se desarrollen rítmicamente con el siguiente número de semicorcheas por acorde: 1-3-2-4-3-5-...-7-9-8-10 (final del undécimo movimiento, *Primera comunión de la Virgen*) o como la secuencia de acordes a mitad del vigésimo movimiento, *Contemplación de la Iglesia de amor*: 1-2-3-4-5-6-...-13-14-15-16.

Messiaen buscaba evocar una experiencia de calma o eternidad en los movimientos lentos, un efecto mejor logrado siguiendo el tempo indicado. Irónicamente, Loriod-Messiaen tocaba *Contemplación del Padre* a un ritmo mucho más rápido que la indicación de Messiaen. Personalmente, me esfuerso por seguir sus indicaciones de tempo, especialmente en las secciones lentas, reconociendo la importancia que Messiaen atribuía a las duraciones y tempos para evocar una sensación de calma o eternidad.

En julio de 2007, tuve nuevamente el privilegio de encontrarme con Roger Muraro y Yvonne Loriod-Messiaen en las clases magistrales de Centre Acanthes en Metz. Su edad no había disminuido su capacidad para escuchar con oído agudo y brindar retroalimentación precisa y adecuada a todos los participantes. Al año siguiente, interpreté por primera vez *Veinte Contemplaciones sobre el Niño Jesús* en su

totalidad en varios conciertos en conmemoración del centenario del nacimiento de Olivier Messiaen.

Conocer y tocar para Yvonne Loriod-Messiaen y Roger Muraro fue una experiencia formativa e inolvidable. Sus perspectivas continúan inspirando mi interpretación de la música de Messiaen y enriqueciendo mi comprensión. Esta inspiración impulsó mi continua exploración de las obras de Messiaen y culminó en esta grabación.

Morten Heide



Morten Heide

El pianista, director y profesor de piano danés-sueco Morten Heide es originario de Odense, Dinamarca, y reside en Suecia desde 2013. Su perfil artístico se caracteriza por la curiosidad y un enfoque versátil y completo hacia la música. Tiene un interés particular en la música del siglo XX, así como una predilección por música poco conocida o poco interpretada de todas las épocas. Incansablemente programa piezas musicales subestimadas u olvidadas para resaltar cualidades menospreciadas en cierta música.

La música latinoamericana también forma parte del repertorio de Heide. En 2006, fue solista de piano en el estreno danés del *Concierto Romántico* del compositor mexicano Manuel Ponce, acompañado por la Orquesta Sinfónica de Odense bajo la dirección de Mei-Ann Chen. Además, ha actuado como solista y músico de conjunto con reconocidos directores como Stefan Asbury, Paul Hoskins y Christopher Austin.

Morten Heide es activo como pianista en una variedad de contextos. Sus actuaciones han deleitado audiencias en toda Escandinavia, Islandia, Alemania, Inglaterra, Francia, Italia, Letonia y México. El enfoque de Heide hacia la música es tanto intelectual como profundamente arraigado en la musicología y la práctica interpretativa. Crea cuidadosamente sus programas de solista para revelar conexiones entre diferentes obras y compositores, y a menudo enriquece la experiencia del público a través de introducciones informativas a los conciertos. Durante algunos años, también estuvo vinculado al programa de investigación «The Aesthetics of Music and Sound» de la Universidad del Sur de Dinamarca.

Morten Heide tiene una licenciatura y una maestría en piano clásico del Conservatorio de Música del Sur de Dinamarca en Odense. En 2010, debutó como pianista en la misma institución desde la *clase de solista*, una fase avanzada de estudios posteriores a una maestría. Recibió clases de Christina Bjørkøe, John Damgaard y Erik Kaltoft, centrándose principalmente en la interpretación de música contemporánea. Sus conciertos de debut fueron elogiados en los medios de comunicación y se transmitieron por el segundo canal de la Radio Nacional Danesa. Además, complementó su formación como pianista participando en varias clases magistrales y estudiando con Volker Banfield en la Hochschule für Musik und Theater en Hamburgo, Alemania.

Además de sus estudios como pianista, Morten Heide posee dos títulos de maestría en dirección coral y de ensamble clásico del Conservatorio de Música del Sur de Dinamarca en Odense y la Real Academia de Música de Estocolmo respectivamente. En 2014, recibió reconocimiento como director coral al participar en las semifinales de *The First Boris Tevlin International Competition of Choral Conductors* en Moscú. En 2015, debutó con el Coro de la Radio de Suecia. Hasta 2021, Heide fue Maestro Coral del Coro Filarmónico de la Orquesta Sinfónica de Odense. En este rol, colaboró con destacados directores como Alexander Vedernikov, Stephen Layton y Christoph Eschenbach. El trabajo intensivo con música coral a lo largo de los años ha influido profundamente su enfoque en la interpretación pianística, tanto en dimensiones polifónicas como lineales.

En 2011, Morten Heide se convirtió en el primer pianista danés en grabar la trascendental y exigente obra maestra de Olivier Messiaen, *Veinte Contemplaciones sobre el Niño Jesús*. Esta publicación marca la esperada presentación de su interpretación y resulta notable por ser su álbum debut como solista.

Para obtener más información sobre este artista, visite www.mortenheide.dk, donde puede acceder a un PDF de este folleto en varios idiomas.



Grabado en la sala de conciertos del Conservatorio de Música de Fionia en Odense en 2011 con el generoso apoyo de



Créditos:

Productor, ingeniero de sonido y edición de sonido: Torben Sminge

Todas las fotografías de Messiaen son de dominio público.

Todas las ilustraciones son de Morten Heide, a menos que se indique lo contrario.

Imagen de portada: *Retrato de Olivier Messiaen / Vingt Regards*, 1993 © Tom Phillips / Bildupphovsrätt 2022. Foto: © Tom Phillips. Todos los derechos reservados, DACS 2022.

Ilustración p. 38: *The Annunciation as an Allegorical Unicorn Hunt*, Eichstätt, Alemania, ca. 1500.

Utilizado con permiso de The Morgan Library & Museum, Nueva York. (MS M.1201)

Fotografía p. 50 de *Le Verbe de Dieu charge les bêtes* con el permiso de Paul M. R. Maeyaert.

Fotos del artista: Gunnar Egede Kristiansen

Editorial: Editions Durand

Diseño gráfico: Helgren Visual

Piano: Steinway & Sons, modelo D

Texto del folleto: Morten Heide

Técnico de piano: Henrik Clement, Pianoteket

Agradecimientos especiales a:

Mi amado Alejandro por su apoyo ilimitado, paciencia y amor.

Mi familia, mis amigos y profesores que me han apoyado, alentado e inspirado a lo largo de los años.

Yvonne Loriod-Messiaen y Roger Muraro por acercarme a Messiaen.

Mikael, Claudio y Sylvie por comentarios constructivos sobre los textos del folleto, los textos en francés de Messiaen y la corrección de pruebas.

Siglind Bruhn, Peter Hill, Malcolm Ball y Nigel Simeone por una correspondencia interesante y valiosa.



© & ℙ Morten Heide 2023

Gateway music