

Olivier Messiaen y el sonido-color

Trinidad Lull Naya

Profesora del Conservatorio Profesional de Música de Valencia. Doctora por la Universidad de Valencia

RESUMEN

Este artículo nos adentra en el universo creador de Olivier Messiaen, a través de una de sus características más emblemáticas y originales: el sonido-color. El concepto se plantea entrelazado con la trayectoria biográfica del compositor, partiendo desde el nacimiento y génesis de las primeras intuiciones, hasta el florecimiento y expresión del mismo como pilar representativo de su lenguaje armónico.

Palabras clave: Messiaen, sinestesia, sonido-color, Delaunay, Blanc-Gatti, modos de transposiciones limitadas.

ABSTRACT

This article leads us into Olivier Messiaen's creative univers, trough his most remarkable and original characteristic: the colour-sound. The concept is developed along with the author's biography, starting from the birth and genesis of the first intuitions, till its flourishing and full expression as a representative pillar of his harmonic language.

El presente artículo surge a raíz de la conferencia pronunciada en el salón de actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, con motivo de la conmemoración del centenario natalicio del compositor francés Olivier Messiaen. Dicha conferencia fue celebrada el 10 de diciembre de 2008, recordando de este modo la efemérides exacta del compositor, ya que Messiaen nació en Avignon el 10 de diciembre de 1908, hijo de Pierre Messiaen, profesor de inglés y traductor de Shakespeare y de Cécile Sauvage, poetisa de renombre.¹ Como es sabido, estamos frente a uno de los creadores musicales más importantes e influyentes del pasado siglo y para rendir homenaje al bello espacio de acogida, el discurso versó sobre una de las características más originales y controvertidas de su lenguaje: el sonido-color.

La gestación de este rasgo distintivo proviene de las visiones coloreadas que tenía el propio compositor, es decir, Messiaen poseía la cualidad sinestésica de ver colores cuando escuchaba música, e incluso solamente con leerla. Por esta razón, esta capacidad no solamente queda plasmada a lo largo de sus escritos, sino que también desarrolla su lenguaje armónico. “*Toute la vie d’Olivier Messiaen a été une recherche de la couleur*”.² Con esta afirmación categórica

empieza el séptimo y último tomo de su monumental *Tratado de Ritmo, Color y Ornitología* dedicado esencialmente a estas cuestiones.

Evidentemente, la relación entre sonidos y colores fue una constante en su producción, llegando al paroxismo con la obra *Couleurs de la Cité céleste* de 1963, en la que su estructura formal obedece íntegramente a los colores. Messiaen, en el prefacio de la partitura, escribe:

“*Les thèmes mélodiques ou rythmiques, les complexes de sons et de timbres, évoluent à la façon des couleurs. Dans leurs variations perpétuellement renouvelées, on peut trouver des couleurs chaudes et froides, des couleurs complémentaires influençant leurs voisines, des couleurs dégradées vers le blanc, rabattues par le noir. On peut encore comparer ces transformations à des personnages agissant sur plusieurs scènes superposées et déroulant simultanément plusieurs histoires différentes*”.³

Como podemos constatar, estas cuestiones indiscutiblemente importantes para el compositor, fueron objeto de curiosidad y de asombro sobre todo por parte de sus alumnos. Recuérdese, por ejemplo, la familiar escena en la que Messiaen entra en su clase y se sienta al piano a analizar una de sus obras más queridas: la ópera *Pelleas et Mélisande*⁴ de Claude Debussy. El compositor asocia determinados pasajes de la citada obra con colores concretos, preguntando a los

¹ Recordemos que el compositor morirá en París el 27 de abril de 1992.

² Toda la vida de Messiaen ha sido una búsqueda del color (MESSIAEN, Olivier: “Plan général du tome VII”, en *Traité de rythme, de couleur et d’ornithologie*, Paris, Alphonse Leduc, 2002, tomo VII, p. XIII).

³ Los temas melódicos o rítmicos, los complejos de sonidos y de timbres, se transforman como lo hacen los colores. En sus variaciones perpetuamente renovadas, podemos encontrar colores cálidos y fríos, colores complementarios influyendo en sus vecinos, colores esclarecidos hacia el blanco y oscurecidos hacia el negro. Podemos incluso comparar estas transformaciones con personajes actuando en varias escenas superpuestas y desarrollando simultáneamente historias diferentes (MESSIAEN, Olivier: “Première Note de l’Auteur”, en *Couleurs de la cité céleste*, Paris, Alphonse Leduc, 1963).

⁴ Es el momento de recordar que esta partitura le fue regalada por su primer profesor de armonía, Jehan de Gibon, cuando tenía tan sólo diez años de edad e inmediatamente quedó fascinado por ella, aprendiendo a tocarla, cantando a la vez todos sus personajes. Sin lugar a dudas, Jehan de Gibon fue un profesor decisivo en su formación musical, el propio compositor en las conversaciones con Claude Samuel nos revela que fue un gran artista: “*Ce dernier professeur, qui était à la fois très pauvre et un très grand artiste, ne m’a jamais oublié; il m’a écrit régulièrement pendant toute sa vie, et j’ai même eu la joie de le recevoir quelques mois avant sa mort*” (SAMUEL, Claude: *Permanences d’Olivier Messiaen. Dialogues et commentaires*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 186).

alumnos su opinión al respecto. Éstos quedan totalmente perplejos y desconcertados, sin más respuesta que unas risas espontáneas, a lo que Messiaen en tono jocoso añade: ¡siempre hay desconfianza con los colores!⁵

Asimismo, Alain Louvier, que fue discípulo suyo, declara que solamente el enorme respeto que los alumnos le tenían, les impedía contrariar al maestro en estas cuestiones más subjetivas que científicas, aunque inmediatamente añade que sería imposible escribir esa música orquestal tan rica, sin ver interiormente esos colores descritos por el propio compositor con tanto detalle.⁶

Si bien es cierto, fue uno de sus cuatro rasgos incomprendidos, como advierte el principio de la conferencia pronunciada en noviembre de 1985 en la ciudad japonesa de Kyoto, en la que Messiaen en tono lapidario, nos habla de cuatro desgracias ante las que el transcurrir del tiempo solamente le ha aportado soluciones parciales. En esta conferencia, el compositor nos revela uno de los mayores obstáculos que le ha planteado su vida profesional: la incompreensión sufrida a lo largo de su itinerario en cuatro ámbitos muy definidos, a saber, el ritmo, el sonido-color, el canto de los pájaros y la música religiosa.⁷

Así pues, en lo que concierne al sonido-color Messiaen expresa:

“je vois des couleurs intellectuellement lorsque j’entends ou que je lis de la musique, et que mes élèves comme mes auditeurs ne voient pas de couleurs du tout”.⁸

Tal vez, pueda haber surgido entre los lectores la siguiente pregunta: ¿de dónde nace en Messiaen esta fascinación por el mundo del color? Sin duda, la respuesta la encontramos en una

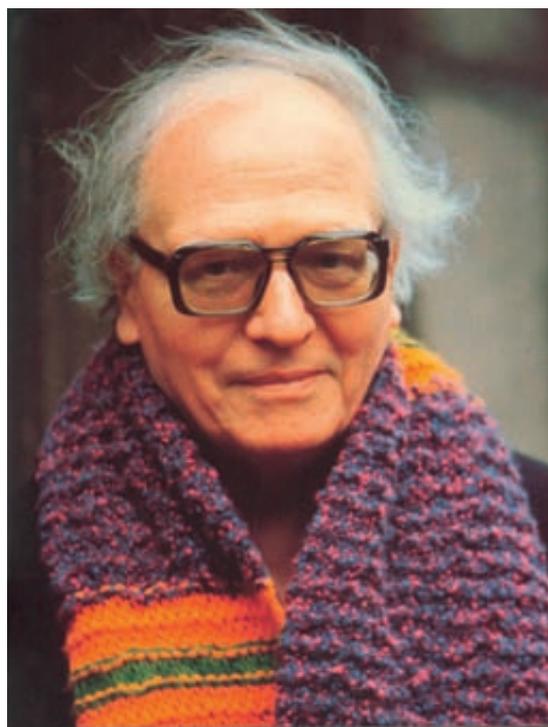


Fig. 1.- Olivier Messiaen, 1982.

serie de experiencias acontecidas a lo largo de su vida y que empiezan ya en su niñez.

Efectivamente, desde su infancia, Messiaen estuvo seducido por los colores. Este hechizo le llevaba a realizar decorados de teatro en miniatura, en los que el fondo de la escena era de papel de celofán de colores, de tal modo, que cuando la luz del sol pasaba a través de ellos, proyectaba reflejos coloreados.⁹ Estos decorados le servían para interpretar para un único espectador, su

⁵ MILLE, Olivier. En : *Olivier Messiaen. La Liturgie de Cristal* [DVD]. [Paris]: IDÉALE AUDIENCE INTERNATIONALE, 2007.

⁶ Podemos leer estas palabras en la breve introducción escrita por Alain Louvier expresamente para el volumen séptimo de su tratado: *“Seul l’immense respect que ses élèves avaient pour Messiaen les retenait de trop le taquiner sur cette question, à l’évidence plus subjective que scientifique ou expérimentale. Plus encore, nous savions que les extraordinaires couleurs de son orchestre n’auraient jamais pu exister sans ses visions intérieures”* (MESSIAEN, Olivier: “Avant-propos”, en *Traité de rythme, de couleur et d’ornithologie*, Paris, Alphonse Leduc, 2002, tomo VII, p. IX).

⁷ MESSIAEN, Olivier: *Conférence de Kyoto*, Paris, Alphonse Leduc, 1988.

⁸ Veo colores intelectualmente cuando escucho o leo música, y tanto mis alumnos como mis oyentes no ven colores en absoluto (*Ídem*, p. 1).

⁹ Messiaen nos explica con detalle la construcción de estos decorados: *“j’utilisais comme fond de scène des cellophanes que je trouvais dans des boîtes de bonbons ou dans des sacs de pâtisserie, et je peignais ces cellophanes avec des encres de couleur et de la peinture à l’eau ; puis je plaçais mes décors devant une vitre, et le soleil, passant à travers les cellophanes colorées, faisait des projections lumineuses et colorées sur le plancher de mon petit théâtre ainsi que sur les personnages”* (SAMUEL, Claude, *op. cit.*, p. 64).



Fig. 2.- Helice de Robert Delaunay

hermano Alain cinco años menor que él, las que por aquel entonces eran sus representaciones preferidas: las obras de Shakespeare.

Verdaderamente estamos ante un hecho extraordinario, pues aunque sabemos que el padre de Messiaen era profesor de inglés y traductor del célebre dramaturgo mencionado, no es habitual la expresión de este talento creativo, desbordante en un niño de ocho años. A decir verdad, este mundo fantástico impregnó la esencia creativa del compositor hasta convertirse en uno de los pilares que sustentaron su universo creador. De ahí que años más tarde, Messiaen escribiera: “*Le climat de ces drames (...), voluptueux torrents d’images d’horreur et de poésie, est celui de ma musique*”.¹⁰

Solamente como cita curiosa revelamos la indiscutible pasión que abrigaba el joven Messiaen por la lectura, llegando a devorar desde los ocho a los quince años, alrededor de unas cuatro mil obras, como manifiesta Mari Pierrette en su libro sobre el compositor.¹¹

Pero retomando el tema que nos ocupa, no podemos obviar su primer encuentro con las vidrieras de la Saint Chapelle en París, cuando la familia se instala en la ciudad, al ser nombrado su padre profesor de inglés en el instituto Carlogmagnon.¹² Messiaen tenía diez años y queda realmente impresionado, afirmando que este acontecimiento le marcaría para el resto de su vida.¹³

Otra “emoción coloreada”, utilizando una expresión muy típica del compositor, fue el

descubrimiento de los cuadros de Robert y Sonia DELAUNAY, estas representaciones de discos entrecortados de tan variados colores. Es sabido que Robert Delaunay fue uno de los pintores más admirados por Messiaen por ser el precursor de la pintura abstracta, pero sobre todo porque nuestro músico veía plasmadas en los cuadros del pintor sus visiones coloreadas.¹⁴

Por otro lado, la influencia de Paul Dukas, su profesor de composición y orquestación en el Conservatorio Nacional de París es determinante. En las conversaciones con Claude Samuel, Messiaen confiesa que la orquestación de *Ariane et Barbe-Bleue* le cautivó cuando tenía 18 años, sobre todo, la unión que establece entre la orquestación y la tonalidad con los colores.¹⁵

Aunque sin lugar a dudas, el encuentro a la edad de 23 años con el pintor suizo (y músico amateur) Charles Blanc-Gatti es crucial, pudiendo afirmar con rotundidad que el influjo causado por este artista en nuestro creador fue determinante para el posterior desarrollo de su teoría sobre el sonido-color. Blanc-Gatti estaba afectado por una enfermedad llamada sinestesia fisiológica, que consiste en un desarreglo del nervio óptico y del nervio auditivo, que permite ver colores a la vez que se escuchan sonidos. En realidad se trata de un efecto similar al producido por algunas drogas sintéticas como la mesalina, extraída de un cactus mejicano llamado peyotl y a la que ciertos artistas han recurrido,

¹⁰ “El clima de estos dramas, voluptuosos torrentes de imágenes de horror y de poesía, es como el de mi música” (PIERRETTE, Mari: *Olivier Messiaen*, Paris, Ed.Seghers, 1965, p. 8).

¹¹ Las lecturas preferidas en su infancia comprenden, junto a los dramas isabelinos, las tragedias de Calderón, Lope de Vega y Goethe, e igualmente los cuentos fantásticos de Edgar Poe, la magia de las baladas de Villon y los cuentos de hadas de Mme d’Aulnoy, como constatamos en la obra anteriormente citada de Mari Pierrette.

¹² Messiaen incorpora el colorido de las vidrieras a su sistema armónico, concretamente se trata de los acordes sobre la dominante invertidos sobre la misma nota del bajo, explicados por primera vez en su primer tratado, los que producen estos destellos coloreados: “*Faisons du multicolore, un effet de vitrail, et disposons les différents renversements de l’accord ainsi appoggiaturé sur une note de basse commune*” (MESSIAEN, Olivier: *Technique de mon langage musical*, Paris, Alphonse Leduc, 1944, vol I, p. 43) Podemos leer esta misma explicación en la traducción española: “Tratemos de crear un efecto de vidriera multicolor, y dispongamos las diferentes inversiones del acorde así apoyaturado sobre una nota de bajo común” (MESSIAEN, Olivier: *Técnica de mi lenguaje musical*, Paris, Alphonse Leduc, 1993, p. 69).

¹³ En el inicio del séptimo tomo del *Tratado de ritmo, color y ornitología*, dedicado precisamente al sonido-color, Messiaen nos relata las experiencias que influyeron en la génesis de esta particularidad de su lenguaje musical (MESSIAEN, Olivier: *Traité de rythme, de couleur et d’ornitologie*, Paris, Alphonse Leduc, 2002, tomo VII, p. 7).

¹⁴ Otra característica admirada por Messiaen fueron las experiencias del pintor con los colores complementarios, como nos relata en las conversaciones con Claude Samuel (SAMUEL, Claude, *op. cit.*, p. 67).

¹⁵ SAMUEL, Claude, *op. cit.*, p. 286.



Fig. 3.- L'orchestre de Blanc-Gatti.

precisamente para deleitarse con esas visiones coloreadas.¹⁶

Messiaen quedó profundamente admirado por este hecho, hasta el punto de darse cuenta que él mismo veía colores cuando escuchaba música: “*intelectualmente, no por los ojos*”, matiza el compositor.¹⁷ En efecto, dice Messiaen:

“*...depuis toujours, lorsque j’entends ou lorsque je lis de la musique (en l’entendant intérieurement), je vois dans ma tête des complexes de couleurs qui marchent et bougent avec les complexes de sons*”.¹⁸

A fuerza de observar este fenómeno, el compositor deduce unas leyes generales, que podemos sintetizar de este modo: no son los sonidos individuales los que engendran colores, sino las agrupaciones de sonidos y cada uno de estos complejos sonoros tiene un color bien definido.

Por otro lado, cuando un complejo sonoro se transporta hacia el agudo, los colores se van difuminando, es decir, se acercan al blanco, y cuando se transporta hacia el grave, éstos se van oscureciendo, es decir, se acercan al negro. No obstante, si transportamos el mismo complejo sonoro un semitono, los colores cambian completamente, en consecuencia existen doce combinaciones de colores cambiantes para cada uno de los doce semitonos.¹⁹

Messiaen no mostró ningún interés especial en explicar científicamente estas reglas,²⁰ pues como comenta Gianfranco Vinay en *Les couleurs des sons*, nuestro creador es ante todo un naturalista y no un técnico.²¹ Es decir, se trata más bien de expresiones de su talento creador íntimamente unidas a la génesis de sus exuberantes paletas orquestales, aunque por supuesto dichas leyes generales son indudablemente realidades objetivables para el compositor, como lo demuestra el siguiente ejemplo explicado por él mismo en la conocida como conferencia de Notre Dame y que cito textualmente para no perder ni un ápice de su exuberancia:

“*Voici, par exemple, un complexe de sons qui donne un ensemble: cendré, vert pâle, mauve. Si nous le transportons dans l’aigu en le changeant d’octave, il sera presque blanc, avec quelques reflets de vert et de violet très pâles. Si nous le transportons dans le grave en le changeant d’octave, il sera presque noir, avec des relets verts et violet très foncé. Si, maintenant, nous le transposons un demi-ton plus haut, il sera vert émeraude, violet améthyste et bleu pâle. Si nous le transposons un ton plus haut, il donnera des bandes obliques rouges et blanches, sur fond rose à dessins noirs. En le transposant un demi-ton plus bas, il sera blanc et or; un ton plus bas nous aurons des cristaux couleur terre brûlée, violet améthyste,*

¹⁷ *Ídem*, p. 7.

¹⁸ “Desde siempre, cuando escucho o leo música, escuchándola interiormente, veo en mi cabeza complejos de colores que se mueven y se agitan con los complejos de sonidos” (*Ibidem*).

¹⁹ El compositor explica por primera vez la teoría sobre el sonido-color en la Conferencia de Notre Dame (MESSIAEN, Olivier: *Conférence de Notre-Dame*, Paris, Alphonse Leduc, 1978).

²⁰ Existen estudios acústicos que relacionan la correspondencia entre los sonidos y los colores como los realizados por Hermann von Helmholtz en su *Optique physiologique* (VINAY, Gianfranco: “Les couleurs des sons” en LESURE, Anik, SAMUEL, Claude, *Olivier Messiaen, le livre du centenaire*, Paris, Simétrie y France Music, 2008, p. 150).

²¹ *Ídem*, p. 154.

bleu de prusse clair, marron chaud et rougeâtre, avec des étoiles d'or".²²

A decir verdad, el término sonido-color como tal, aparece explicado por el compositor en esta conferencia, pronunciada en la catedral de Notre-Dame en París el 4 de diciembre de 1977. Por primera vez nos habla Messiaen de dos experiencias, ambas basadas en la vibración y necesarias para comprender el sonido-color. Se trata por un lado de los sonidos armónicos y por otro de los colores complementarios.

De algún modo Messiaen establece una interconexión entre ambos fenómenos, necesaria según el compositor para poder comprender totalmente la música, sin embargo dicha interrelación no se agota en ella misma, pues posee el poder de dejarnos maravillados y deslumbrados en el regocijo de dichos colores y sonidos, permitiéndonos adentrarnos en el dominio de lo sublime, de aquello que nos trasciende, de lo sagrado en definitiva:

"A mon avis, on ne comprend pas totalement la musique si on n'a pas expérimenté souvent ces deux phénomènes: - couleurs complémentaires, - résonance naturelle des corps sonores.

Et ces deux phénomènes sont liés au sentiment du sacré, à l'éblouissement qui engendre la Révérence, l'Adoration, la Louange".²³

En realidad, aunque el compositor nos ofrece una bella disertación de su perspectiva teológica, no deja de ser curiosa la conexión que establece entre la música y lo sobrenatural, entre lo terrestre y lo divino. En otras palabras, su desbordante

percepción sensorial, como constataremos a continuación, configura su apasionada espiritualidad, constituyendo la llave que permite abrir su espíritu a la contemplación de la naturaleza y de las verdades de la fe, como explica Vinay en el artículo mencionado anteriormente.²⁴

Volviendo a la resonancia natural, es sabido que dicho fenómeno consiste en que un sonido genera una serie de armónicos que se oyen a la vez que dicho sonido, llamado principal, pero en menor proporción. Pues bien, la mayoría de la gente escucha con claridad los dos primeros y con cierta dificultad un tercer sonido. Algunos oídos privilegiados pueden incluso oír un cuarto sonido pero ya muy tenue. ¡Messiaen podía percibir hasta siete sonidos diferentes del sonido principal.²⁵

En conclusión, la percepción sensorial de Messiaen es sorprendente, no solamente tiene unas visiones exuberantes de colores, sino también una percepción auditiva realmente extraordinaria, inconcebible para un oído común.

Ahora bien, todo este universo de sonido-color se materializa en su complejo entramado armónico-tímbrico, constituido principalmente por sus modos, conocidos como los modos de transposiciones limitadas y por sus representativos y frondosos acordes. Efectivamente, el sistema modal utilizado y creado por Messiaen, está unido a todo este mundo de color, por lo que la escala melódica que resulta al presentarlos es solamente una manera de exponerlos, pues en ellos no existe una nota más importante que

²² Elijamos un complejo sonoro que de un conjunto grisáceo, verde pálido y malva. Si lo transportamos hacia el agudo, subiendo una octava, los reflejos de verde y violeta serán más pálidos. Si lo transportamos una octava hacia el grave, los reflejos verdes y violetas serán más oscuros. Si ahora, lo transportamos un semitono más alto, se convierte en verde esmeralda, violeta amatista y azul pálido. Si volvemos a transportarlo un semitono más, nos dará bandas oblicuas rojas y blancas, sobre un fondo rosa con dibujos negros. Pero si lo transportamos un semitono bajo, será blanco y dorado, y un tono más bajo tendremos cristales color tierra cálida, violeta amatista, azul de Prusia claro, marrón tórrido y rojizo, con estrellas doradas (MESSIAEN, Olivier: *Conférence de Notre-Dame*, p. 10).

²³ "A mi entender, creo que no se comprende totalmente la música si a menudo no se han experimentado estos dos fenómenos: colores complementarios y resonancia natural de los cuerpos sonoros. Y estos dos fenómenos están ligados al sentimiento de lo sagrado, al deslumbramiento que engendran la Reverencia, la Adoración, la Alabanza" (*Ídem*, p. 9).

²⁴ "La stupéfaction face à la lumière, aux contrastes et aux combinaisons des couleurs entre dans la conscience de l'homme et de l'artiste, devenant une clé permettant d'ouvrir son esprit à la contemplation de la nature et des mystères de la foi" (VINAY, Gianfranco: "Les couleurs des sons" en LESURE, Anik, SAMUEL, Claude, *Olivier Messiaen, le livre du centenaire*, Paris, Simétrie y France Music, 2008, p. 147).

²⁵ Messiaen podía distinguir con claridad hasta el armónico trece, es decir, el lab si partimos de la resonancia del do como sonido generador. El compositor aclara que puede escuchar con total facilidad hasta el fa#, es decir, hasta el armónico número once y de manera más débil el lab.

otra, como ocurre en la tonalidad o en los sistemas modales antiguos, sino que el compositor los utiliza para crear un determinado ambiente sonoro, de tal manera que cuando cambia de modo, cambia de atmósfera sonora, es decir, no son un fin en sí mismo, sino un medio del que se sirve Messiaen para elaborar su lenguaje, como él mismo dice son colores,²⁶ colores armónicos: “*Les modes sont des lieux colorés, des petits pays colorés, où la couleur générale reste la même tant que l’on ne change pas de mode ou de transposition*”.²⁷

Es más, cada modo tiene un color asociado, que el compositor describe con gran minuciosidad y detalle.

Los más prolíficos de estos siete modos son el segundo, el tercero y el sexto, cada uno con sus transposiciones. Recordemos que son nombrados de transposiciones limitadas porque al cabo de un cierto número de transposiciones cromáticas, que varían en cada modo, aparecen los mismos sonidos iniciales. Como explicábamos anteriormente, la descripción de los colores asociados a los modos es tan original como generosa. Así, la primera transposición del segundo modo es azul violeta,²⁸ la segunda de color oro y pardo, y la tercera verde. Del mismo modo, la primera transposición del tercer modo es naranja, oro y blanco lechoso, la segunda gris y malva, la tercera azul y verde, y la cuarta naranja y rojo con un poco de azul.²⁹

El color general del sexto modo en su primera transposición es dorado sobre fondo gris, con manchas naranja y ramajes verdes con reflejos dorados. La segunda es de color cuero y chocolate con zonas de anaranjado rojizo y violeta oscuro. La tercera, de color amarillo azufre transparente con reflejos malva y rincones azul y pardo violáceo, la cuarta está formada por bandas verticales amarillas, violetas y negras. El color general de la quinta transposición es dorado, azul pálido y violeta con dibujos pardos, y la sexta y última transposición de este sexto modo posee unas bandas verticales blancas y negras, cubiertas de lunares azul pálido.³⁰

Como podemos apreciar, la paleta de colores es extraordinaria, riqueza que se multiplica al realizar combinaciones entre los modos, es decir, las superposiciones modales que utiliza el compositor se convierten en verdaderas explosiones de color y consecuentemente de música.

Otro tanto cabe decir de sus acordes. La descripción de colores asociados a los mismos ya de por sí complejos, como son los acordes invertidos sobre la misma nota del bajo, los acordes de resonancia contraída, los acordes giratorios y los acordes del total cromático es pródiga hasta tal punto que nos desborda.

A modo de ilustración recogemos los colores del siguiente acorde, el número ocho de los acordes del total cromático, explicados por Messiaen en su Tratado:³¹

²⁶ En el séptimo volumen de su tratado Messiaen nos explica que sus modos no son ni melódicos ni armónicos, sino simplemente colores (MESSIAEN, Olivier, *Traité de rythme...*, tomo VII, p. 107).

²⁷ Los modos son lugares coloreados, pequeños países coloreados, donde el color general es el mismo hasta que no se cambia de modo o de transposición (MESSIAEN, Olivier: *Conférence de Kyoto*, pp. 7-8).

²⁸ A lo largo de su vida, el compositor afirmó que su color preferido era el violeta. En las conversaciones con Claude Samuel nos relata que en determinada ocasión asistió a un ballet sobre música de Beethoven y el escenario estaba iluminado con destellos violetas. Messiaen se sintió realmente contrariado e irritado, pues no comprendió como se podía mezclar el color violeta con la sonoridad de Sol mayor, creando una discordancia tan desagradable (SAMUEL, Claude, *op. cit.*, pp. 65-66).

²⁹ MESSIAEN, Olivier: *Conférence de Kyoto*, p. 7.

³⁰ MESSIAEN, Olivier, *Traité de rythme...*, tomo VII, pp. 132 y 133.

³¹ En el capítulo tercero del séptimo volumen del Tratado de ritmo, color y ornitología, en el séptimo apartado, explica Messiaen la génesis de estos complejos acordes.

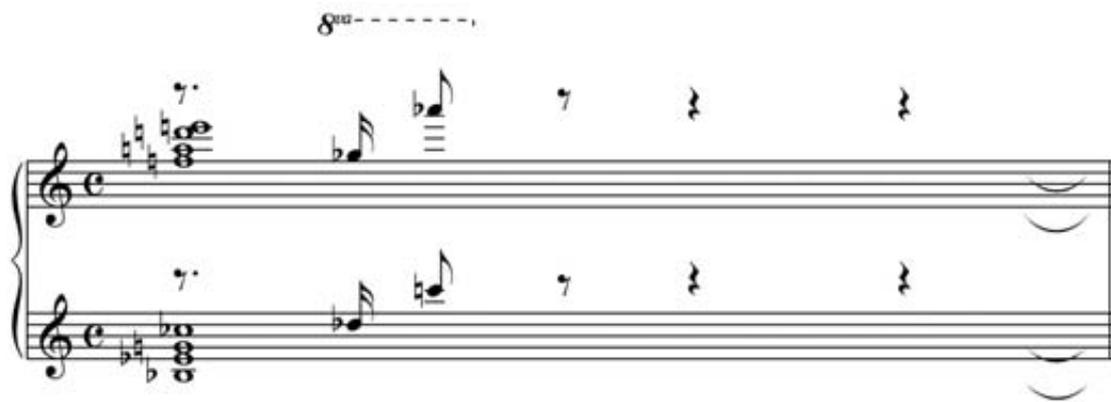


Fig. 4.- Rhythm, Joie de Vivre de Robert Dalaunay

El color que corresponde al acorde anterior es el siguiente:

“rouge-violet pourpre, comme certains pétunias, avec des lunes rouge carmin et rouge noirâtre, et des étoiles bleu pâle, les 4 notes supplémentaires ajoutent une flèche transversale verte (verte zoïsité), allant de gauche à droite et de bas en haut”.³²

Como hemos podido comprobar a lo largo de los anteriores ejemplos la gama de colores perteneciente a sus modos y a sus acordes es impresionante, lo cual nos permite apreciar a modo de anécdota, el descomunal contraste entre la música de Olivier Messiaen y la música serial, pues junto a este derroche aplastante de colorido, la música construida a partir de la serie se muestra para el compositor totalmente gris.³³ Dicho esto resulta paradójico que en determinadas ocasiones se cite al compositor solamente asociado al serialismo integral, y si bien es cierto que fue el

precursor de la serialización de la totalidad de los parámetros musicales en su celeberrima obra *Modes des valeurs et d'intensités*,³⁴ para el compositor se trató más bien de una experiencia puntual en su producción, a la que no dio la menor importancia:

“Cette musique a peut-être été prophétique, historiquement important, mais, musicalement, c'est trois fois rien”.³⁵

Por último, para finalizar esta disertación sobre el sonido-color debemos mencionar que el muestrario de acordes tan original, refinado y complejo, juntamente con sus modos, más que crear un sistema armónico válido por él mismo, está dispuesto al servicio del timbre. De este modo, Messiaen logra con el concepto de sonido-color, que las nociones de armonía y timbre estén totalmente imbricadas, en otras palabras, *“Chez Messiaen, ce terme compte à la fois de l'harmonie et du timbre”*.³⁶

³² Rojo-violeta púrpura, como algunas petunias, con lunas carmesí y estrellas rojo oscuro, y estrellas azul pálido. Las cuatro notas suplementarias añaden una flecha transversal verde (verde zoïsita), que se mueve de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba (MESSIAEN, Olivier, *Traité de rythme...*, tomo VII, p. 189).

³³ Aunque peor parada resulta la música atonal que a los oídos y ojos del compositor resulta totalmente negra: *“Rappelons-nous que pour Messiaen, la série de douze sons est grise, et la musique atonale noire!”* (HALBREICH, Harry: *L'oeuvre d'Olivier Messiaen*, Paris, Fayard, 2008, p. 147).

³⁴ En la introducción de la partitura aparecen reflejadas las tres series de doce elementos en las que se basa la composición dispuestas descendientemente. A cada miembro de la serie se le asigna una nota, en una octava dada, un valor, una dinámica y una forma de ataque.

³⁵ Esta música puede haber sido profética, históricamente importante, pero musicalmente, es casi nada (SAMUEL, Claude, *op. cit.*, p. 72).

³⁶ En Messiaen, este término hace referencia tanto a la armonía como al timbre (LOUVIER, Alain: *“Olivier Messiaen, le rythme et la couleur”* en MASSIP, Catherine, *Portraits d'Olivier Messiaen*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1996, p. 52).

Como despedida de este breve viaje por el universo poético y musical de Messiaen y en homenaje al arco iris teológico que constituye su música, exponemos a continuación estas admirables palabras que son la expresión de un genio a propósito de su creación. Ciertamente es que ante todo, Messiaen trata de expresar su fe a través

de esta música repleta de vidrieras, arco iris y movimientos deslumbrantes de colores:

*“une musique qui sois un sang nouveau, un geste signé, un parfum inconnu, un oiseau sans sommeil. Une musique en vitrail, un tournoiement de couleurs complémentaires. Une musique qui exprime la fin du temps, l’ubiquité, les corps glorieux, les mystères divins et naturels. Un arc-en-ciel théologique”.*³⁷



³⁷ Una música que sea sangre nueva, un gesto firmado, un perfume desconocido, un pájaro sin sueño. Música de vidrieras, un remolino de colores complementarios. La música que expresa el fin del tiempo, la ubicuidad, los cuerpos gloriosos, los misterios divinos y naturales. Un arco iris teológico (PÉRIER, Alain: *Messiaen*, Paris, Editions du Senil, 1979, p. 173).