

Olivier Messiaen: el músico rítmico

Dra. Trinidad Lull Naya
Profesora de piano
Conservatorio Superior de Música
“Joaquín Rodrigo” de Valencia

RESUMEN

Aproximación a la figura de Olivier Messiaen y a su lenguaje musical a través del estudio de uno de sus elementos más destacados: el ritmo. La preocupación por este parámetro musical dominó toda la trayectoria vital del compositor, lo que le condujo a profundizar en el estudio, no solamente de la tradición musical occidental, sino en el de los sistemas rítmicos de otras culturas. Tomando como base la importantísima aportación teórica de sus escritos, se van esclareciendo diversos elementos básicos del lenguaje rítmico de Messiaen, como por ejemplo, la utilización de los números primos, el valor añadido o los ritmos no retrogradables, para desvelar hasta qué punto el ritmo fue un elemento que definió su originalidad creadora.

Palabras clave: Olivier Messiaen / ritmos no retrogradables / ritmos hindúes / valor añadido.

ABSTRACT

An examination of Olivier Messiaen and his musical language through the study of one of his more notable elements: his rhythms. A concern for this musical parameter dominated the composer's entire career, which led him to study in depth not only the Western musical tradition, but the rhythmic systems of other cultures as well. Based on the monumentally important theoretical contribution of his writings, several basic elements of Messiaen's rhythmic language are elucidated, such as his use of prime numbers, added value, and non-retrogradable rhythms, to reveal to what extent rhythm was an element that defined his creative originality.

Keywords: Olivier Messiaen / non-retrogradable rhythms / Indian rhythms / added value.

I. LOS ESTUDIOS DE OLIVIER MESSIAEN SOBRE EL RITMO

El ritmo ha sido una de las mayores preocupaciones musicales de Olivier Messiaen y así ha quedado reflejado tanto en sus composiciones como en sus obras teóricas, no en vano se define a sí mismo como músico rítmico¹:

“Je considère que le rythme est la partie primordiale et peut-être essentielle de la musique; je pense qu’il a vraisemblablement existé avant la mélodie et l’harmonie, et j’ai enfin une préférence secrète pour cet élément”.²

En su primer tratado, *Technique de mon langage musical* publicado en 1944³ dedica al ritmo seis

de los diecinueve capítulos de que consta dicho tratado, a lo largo de los cuales nos explica la importancia del ritmo hindú llamado *Râgavardhana*, el empleo del valor añadido, la utilización de las aumentaciones y disminuciones rítmicas, así como de los ritmos no retrogradables y los cánones y pedales rítmicos, sirviéndose para ello de ejemplos extraídos de las obras que ha escrito hasta este momento. Aunque no es ésta la primera vez que el compositor expone sus procedimientos rítmicos, si no que ya en el prólogo de la partitura del *Quatour pour la fin du Temps*, en el segundo apartado titulado *Petite théorie de mon langage rythmique*,⁴ Messiaen describe brevemente algunos principios rítmicos ya presentes en esta obra. Pero volviendo a *Technique*, de los numerosos ejemplos musicales que el compositor expone en *Technique*, casi la mitad son citas textuales de sus obras. Algunos de ellos están extraídos de las primeras obras de su catálogo, cuando su lenguaje todavía se está consolidando,⁵ pero los referidos a los procedimientos rítmicos son de obras posteriores escritas a partir de 1935, fecha a partir de la cual se va afirmando su originalidad creadora tal y como nos la explica en este primer tratado.

En efecto, con la aparición en 1935 de *La Nativité du Seigneur* para órgano se inaugura un período mucho más definido estéticamente, en el que los estudios sobre el ritmo están dando los primeros frutos. Desde este momento, en su música desaparece la noción de compás y surge

1 En numerosas ocasiones Messiaen se define como músico rítmico, como por ejemplo en la conferencia que pronunció en la ciudad japonesa de Kyoto en 1985: “je suis un musicien rythmicien” (MESSIAEN, Olivier: *Conférence de Kyoto*, Paris, Alphonse Leduc, 1988, p. 1).

2 “Considero que el ritmo es la parte primordial y quizás esencial de la música, pienso que probablemente haya existido antes que la melodía y la armonía, en fin, tengo una preferencia secreta por este elemento” (SAMUEL, Claude: *Permanences d’Olivier Messiaen*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 101).

3 MESSIAEN, Olivier: *Technique de mon langage musical*, 2 vol, Paris, Alphonse Leduc, 1944. Traducido al español como *Técnica de mi lenguaje musical* por la misma editorial en 1993.

4 Conceptos como el valor añadido, la aumentación y disminución de valores, los ritmos no retrogradables o el pedal rítmico, son explicados por el compositor en el segundo apartado del prólogo de la partitura titulado *Pequeña teoría de mi lenguaje rítmico* (MESSIAEN, Olivier: “Préface”, en *Quatour pour la fin du Temps*, Paris, Durand, 1941, pp. II-IV).

5 Las obras citadas de esta primera época son: *Préludes* para piano, primera de su catálogo escrita en 1929; *Les offrandes oubliées* para orquesta de 1930; *Le Banquet céleste* para órgano; *Fantaisie Burlesque* para piano; *Hymne au Saint-Sacrement* para orquesta y *Thème et variations* para violín y piano, todas de 1932.

el valor añadido, así como también empieza a utilizar ritmos basados en los pies métricos y de los deçî-tâlas, todo esto junto a otros procedimientos de desarrollo rítmico cada vez más elaborados.

Las siguientes obras citadas en *Technique* componen su catálogo hasta 1943,⁶ es decir, su segundo ciclo para órgano *Les Corps glorieux* de 1939, sus dos primeros ciclos vocales, *Poèmes pour Mi* de 1936⁷ y *Chants de terre et de ciel* de 1938, para soprano y piano, *Quatour pour la fin du Temps* de 1941 escrito en cautividad⁸ para clarinete, violín, violonchelo y piano, y *Visions de l'Amen* de 1943 para dos pianos.

Si bien es cierto, el estudio sobre el ritmo se completa y amplía considerablemente con su gran obra teórica *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*⁹, escrito a lo largo de toda su vida y publicado en siete volúmenes, de los que los cuatro primeros están dedicados al ritmo, el quinto, volumen doble, está destinado al canto de los pájaros, el sexto a Debussy y el séptimo a los modos y el sonido-color. Al consultar solamente el índice de cada uno de los volúmenes, podemos constatar que en este tratado conviven disertaciones del más alto nivel teórico y expli-

caciones detalladas sobre sus recursos rítmicos, junto a análisis minuciosos de fragmentos de sus obras, incluyendo análisis de obras de otros compositores, entre los que encontramos por ejemplo a Mozart,¹⁰ Beethoven,¹¹ Stravinsky¹² o Debussy, como hemos comentado.

De los cuatro primeros tomos mencionados dedicados al ritmo, son los tres primeros los encargados de desarrollar sus procedimientos, ya que el estudio rítmico del cuarto volumen está centrado principalmente en el Canto gregoriano y en el desarrollo melódico-rítmico en Mozart. Un análisis de la *Messe de la Pentecôte* para órgano, pieza que escribió en 1950 y un breve comentario de cada uno de los conciertos para piano de Mozart¹³, completan este tomo.

Efectivamente, los tres primeros volúmenes constituyen un gran testamento rítmico, algo más de mil trescientas páginas de explicaciones teóricas sobre la concepción del tiempo y del ritmo, un estudio en profundidad de los grandes sistemas antiguos como la Métrica griega o los ritmos hindúes, unido a descripciones de los originales recursos que utiliza como los ritmos no retrogradables, pedales y cánones rítmicos, personajes rítmicos o permutaciones simétricas,

6 A excepción de *Prélude* para órgano de 1935, *O sacrum convivium!*, para coro a capella y *Fête des belles eaux* para seis ondas Martenot, ambas escritas en 1937 y *Rondeau* para piano de 1943. Tampoco aparecen citadas en *Technique de mon langage musical* las obras que han quedado inéditas como *Deux Monodies en quarts de tons* de 1938 y *Musique de scène pour un Oedipe* de 1942, escritas para onda Martenot sola, y *Cheurs pour une Jeanne d'Arc* para dos coros mixtos a capella.

7 Un año después, en 1937, Messiaen escribe la versión para soprano y orquesta.

8 En mayo de 1940, en plena Segunda Guerra Mundial, Messiaen es capturado por los alemanes y es llevado a un campo de prisioneros cerca de Nancy. Durante la noche es trasladado a otro campo, Görlitz, bautizado por los militares con el nombre de *Stalag VIII A*, en Silesia, hoy territorio polaco, en el que estará prisionero durante aproximadamente un año. Allí compone el famoso *Quatour* para piano y tres instrumentistas más, pues estaban prisioneros con él, un violinista, Jean Le Boulaire, un clarinetista, Henri Akoka y un violonchelista, Etienne Pasquier. El estreno tuvo lugar el 15 de enero de 1941 en el propio campo con los intérpretes anteriormente mencionados y el propio Messiaen al piano.

9 MESSIAEN, Olivier: *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, Paris, Alphonse Leduc, 1994-2002.

10 Junto a los conciertos para piano del compositor clásico, Messiaen dedica una parte considerable de su cuarto volumen al análisis rítmico de las melodías mozartianas, en un apartado titulado *Mozart y la acentuación* (MESSIAEN, Olivier: *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, tomo IV, Paris, Alphonse Leduc, tomo IV, 1997, pp. 131-157).

11 El análisis rítmico del segundo movimiento de la séptima sinfonía de Beethoven se halla recogido en el primer tomo (MESSIAEN, Olivier: *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, tomo I, Paris, Alphonse Leduc, 1994, pp. 117-119).

12 Análisis de *La consagración de la primavera* de Stravinsky (MESSIAEN, Olivier: *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, tomo II, Paris, Alphonse Leduc, 1995, pp. 97-147).

13 Las explicaciones que se recogen en el cuarto volumen de este tratado sobre los conciertos para piano de Mozart corresponden a las notas al programa escritas por Messiaen con motivo de la integral de dichos conciertos interpretada por Yvonne Loriod del 7 de noviembre al 19 de diciembre de 1964 (MESSIAEN, Olivier: *Traité ...*, tomo IV, p. 17).



Fig. 1.- Olivier Messiaen. 1952

todo esto ilustrado con ejemplos y análisis de sus partituras. Entre ellas, las más citadas son: *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* (1944), *Visions de l'Amen* (1943) y *Quatre études de rythme* (1949-1950) para piano; *Turangalîla-Symphonie* (1946-1948), *Chronochromie* (1959-1960) y *Sept Haïkai* (1962) para orquesta; *Livre d'orgue* (1951) para órgano; *Cinq Rechants* (1948) para doce voces mixtas a capella y *Quatour pour la fin de Temps* (1941).

Además de su libro de técnica y su gran tratado, contamos con tres conferencias publicadas que el compositor pronunció a lo largo de su vida, tres escritos que nos revelan una vez más su pensamiento musical. Son conocidas como la conferencia de Bruselas¹⁴ impartida en dicha ciudad con motivo de la Exposición Internacional de 1958, la conferencia de Notre-Dame¹⁵ enunciada en la catedral de Notre-Dame en París el 4 de diciembre de 1977 y la conferencia de Kyoto del 12 de noviembre de 1985. Tanto en la de Bruselas como en la de Kyoto hace referencia a cuestiones rítmicas, exponiendo afirmaciones como la siguiente:

“Les actuelles disputes entre les tenants de la musique modale ou tonale, polytonale ou atonale, dodécaphonique sérielle ou non sérielle, me semblent limitées, ridicules et vaines. C'est pourquoi je travaille depuis dix ans à un traité de Rythme”.¹⁶

Con esta rotundidad se expresaba el compositor en 1958, época en la que los compositores occidentales estaban totalmente sumergidos en el serialismo, pero Messiaen, después de serializar todos los parámetros musicales en *Mode de valeurs et d'intensités* en 1949, no sigue por ese camino, no le interesa y se dedica a investigar

¹⁴ MESSIAEN, Olivier: *Conférence de Bruxelles*, Paris, Alphonse Leduc, 1960.

¹⁵ MESSIAEN, Olivier: *Conférence de Notre-Dame*, Paris, Alphonse Leduc, 1978.

¹⁶ “Las actuales disputas entre los partidarios de la música modal o tonal, politonal o atonal, dodecafónica serial o no serial, me parecen limitadas ridículas y vanas. Es por lo que trabajo desde hace diez años en un tratado de Ritmo” (MESSIAEN, Olivier: *Conférence de Bruxelles*, p. 3).

sobre el ritmo. El compositor explica que habiendo sido alumno de armonía y más tarde profesor de esta misma materia, había sufrido cruelmente por no poder aprender ni enseñar el ritmo.¹⁷ Al mismo tiempo denuncia la excesiva importancia que los músicos han atribuido a los fenómenos sonoros, pues a propósito de la famosa frase *la música se hace de sonidos*, Messiaen escribe estas palabras:

“*Moi, je dis non! La musique ne se fait pas seulement avec de sons... elle se fait aussi avec des intensités et des densités (c'est l'ordre dynamique) - avec des timbres et des attaques (c'est l'ordre phonétique) - avec des accents, des arsis et des thésis, des tempi différents (c'est l'ordre cinématique) - enfin et surtout, avec du temps, des divisions du temps, des nombres et des durées (c'est l'ordre quantitatif)*”.¹⁸

2. LA NOCIÓN DEL RITMO EN MESSIAEN: PERIODICIDAD IRREGULAR

El tratamiento del ritmo en Messiaen se aparta de la noción que se venía teniendo en la música culta occidental sobre este término y se aproxima más a las concepciones rítmicas de otras culturas basadas en métricas irregulares, ya que en su música desaparece la noción de compás y el ritmo se articula a partir de la duración más breve y sus agrupaciones, creando un movimiento irregular. De hecho, la primera cuestión que aborda en *Technique de mon langage musical* es la *música sin compás*, explicándola del siguiente modo:

“*substituiremos las nociones de –compás– y –tiempo– por la intuición de un valor breve (la semicorchea*



Fig. 2.- Messiaen en las montañas de Petichet, su residencia de verano. 1977

por ejemplo) y sus multiplicaciones libres. Lo cual nos llevará hacia una música más o menos “desacompañada”, que forzosamente va a implicar reglas rítmicas precisas”.¹⁹

La primera obra en la que apreciamos esta característica es *La Nativité du Seigneur*,²⁰ en la que ya no indica la cifra de compás como en las obras precedentes.²¹ En lo sucesivo, el compositor mantendrá la barra de separación entre compases, pero no para establecer unidades regulares de medida sino para marcar períodos e indicar la duración de las alteraciones, de ahí

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ “Yo digo no! La música no se hace solamente con sonidos...se hace también con intensidades y con densidades (es el orden dinámico) –con timbres y ataques (es el orden fonético); con acentos, arsis y tesis, tiempos diferentes (es el orden cinemático)– finalmente y sobre todo, con el tiempo, con divisiones del tiempo, con números y duraciones (es el orden cuantitativo)”. *Ibidem*.

¹⁹ MESSIAEN, Olivier: *Técnica de mi lenguaje musical*, Paris, Alphonse Leduc, 1993, p. 9.

²⁰ En la partitura de *La Nativité* el compositor escribe unas explicaciones para comprender mejor esta pieza, como hará después en *Quatour*, aunque en cuanto al ritmo solamente presenta el empleo del valor añadido (MESSIAEN, Olivier: “Note de l’auteur”, en *La Nativité du Seigneur. Neuf Méditations pour Orgue*, Paris, Alphonse Leduc, 1936).

²¹ En *Apparition de l’Église éternelle*, pieza también para órgano de 1932, tampoco indica la cifra de compás, pero su concepción rítmica es muy sencilla, ya que el compás aunque no esté escrito, está implícito en la música.

que la distancia entre las barras de compás no sea siempre la misma al tener un número distinto de pulsaciones.

En *Action de grâces*, primera canción del ciclo *Poèmes pour Mi* encontramos un ejemplo significativo de esta concepción rítmica. En primer lugar, para poder interpretar la partitura tenemos que pensar en la mínima pulsación, en este caso la semicorchea y en segundo lugar, si contamos las pulsaciones que están contenidas entre dos barras de compás, advertimos que son diferentes en cada división, deduciendo que su finalidad consiste en señalar de algún modo la estructuración de las frases y motivos del discurso musical.

Observamos estas mismas características en el sexto movimiento, *Danse de la fureur, pour les sept trompettes* del *Quatour pour la fin du Temps*. Por un lado, vemos que la escritura al unísono entre los cuatro instrumentos está separada por la barra de compás, señalando así los reposos momentáneos para ayudar a los intérpretes en su labor, pero por otro, se imponen la irregularidad rítmica junto a la pulsación de semicorchea, evidenciando una vez más el pensamiento rítmico del compositor. La primera pieza del ciclo para órgano *Les corps glorieux*, titulada *Subtilité des corps glorieux* constituye otro ejemplo de esta construcción rítmica basada en una duración breve y sus agrupaciones, creando un discurso rítmico irregular.²²

Si bien es cierto, la idea de compás está tan impregnada en nuestro pensar musical que a la hora de enfrentarse a una música donde dicha noción no existe, tenemos cierta dificultad para concebirla o ejecutarla. Messiaen, consciente de

ello, deja una recomendación a los intérpretes en el prólogo de *Quatour pour la fin du Temps*, que consiste en que cuenten mentalmente la pulsación de semicorchea al principio del estudio, para facilitar la ejecución de la pieza:

“...il leur suffit (aux exécutants) de jouer le texte, les notes et les valeurs exactes, de bien faire les nuances indiquées. Dans les morceaux non mesurés comme *Danse de la fureur, pour les sept trompettes*, ils peuvent, pour l'aider, compter mentalement toutes les doubles croches, mais seulement au début de leur travail; ce procédé pourrait alourdir fâcheusement l'exécution en public : ils devront alors conserver en eux le sentiment des valeurs sans plus”.²³

Nuestro concepto tradicional del ritmo también reposa sobre una trama de pulsaciones isócronas, pero éstas a su vez se pueden dividir o multiplicar en partes iguales dando siempre números enteros y originando una periodicidad regular que se representa a través del compás. En la música de Messiaen, es la duración más breve la que nos sirve como unidad elemental indivisible, admitiendo solamente múltiplos, es decir, esta mínima fracción de duración se agrupa formando estructuras irregulares imposibles de cuadrar en compases.

Esto mismo sucede en la música de otras culturas como por ejemplo en las tradiciones populares de Bulgaria y Rumanía, cuyo ritmo, para nuestro oído formado en pulsaciones iguales nos suena desacompañado, como si estuviera cojo:²⁴

“músicas que no están construidas a partir de compases, en el sentido en que los entiende el solfeo clásico,

²² En algunas obras de esta época, como por ejemplo *Liturgie de cristal*, primera pieza de *Quatour*, el compositor encuadra todo su entramado rítmico en un compás, en este caso un D , pero evidentemente, esta estructuración obedece solamente a una cuestión de ayuda para la interpretación, pues su concepción rítmica no solo no se ajusta a la acentuación del D , sino que es totalmente independiente.

²³ “Les basta (a los intérpretes) tocar el texto, las notas y los valores exactos, hacer bien los matices indicados. En los fragmentos no medidos como la *Danse de la fureur, pour les sept trompettes*, pueden para ayudarse, contar mentalmente todas las semicorcheas, pero solamente al principio de su trabajo; este procedimiento podría entorpecer desagradablemente la ejecución en público: deberán conservar el sentimiento de los valores sin más en ellos mismos” (Messiaen, Olivier: “Préface”, en *Quatour...*, p. IV).

²⁴ En un interesante artículo sobre el ritmo, su autor, Arom Simha explica que las músicas tradicionales de los Balcanes se designan con la palabra de origen turco *aksak* que significa cojo, por su carácter asimétrico (AROM, Simha: “En busca del tiempo perdido: la métrica y el ritmo en la música”, en *Quodlibet*, 16, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2000, p. 13).

sino más bien sobre pulsaciones, es decir, una sucesión de unidades de tiempo isócronas y de igual intensidad que pueden materializarse mediante un gesto, palmadas o utilizando cualquier otro medio de percusión”.²⁵

De hecho, los comentarios de Messiaen sobre el ritmo en la música occidental son bastante severos:

“Les classiques, au sens occidental de ce terme, sont de mauvais rythmiciciens, ou plutôt des musiciens qui ignorent le rythme” ...“Mozart est, au contraire, un extraordinaire rythmicien. Quant aux œuvres de Bach ou de Prokofiev, elles paraissent rythmiques précisément parce qu’elles n’ont pas de rythme”.²⁶

La explicación de Messiaen es que una continuidad de sonidos con la misma duración no constituye un ritmo, pues no hay variedad, al oyente le resulta cómodo, pero no hay un elemento que se oponga a otro, es lo más opuesto a lo que sería un ritmo. Si pensamos en la melodía nos resulta evidente, ya que la repetición de un sonido en la misma altura no constituye una melodía. Prosigue el compositor con una descripción semejante para el jazz, donde las sín copas no hacen más que contradecir los valores uniformemente iguales, en los cuales se instala confortablemente el oyente.

En definitiva, para Messiaen la variedad rítmica debe prevalecer por encima de la cuadratura del compás:

“une musique rythmique est une musique qui méprise la répétition, la carrure et les divisions égales, qui s’inspire en somme des mouvements de la nature, mouvements de durées libres et inégales”.²⁷



Fig. 3.-Olivier Messiaen y Pierre Boulez. 1966

3. LAS FUENTES PRIMIGENIAS

Llamamos así a los tres grandes sistemas musicales estudiados en profundidad por el compositor y que fueron auténticos pilares en el desarrollo de su pensamiento rítmico, nos referimos al canto gregoriano, a la métrica griega y a los *deçî-talas* o ritmos populares de la India antigua. En la conferencia de Kyoto, el compositor empieza el apartado dedicado al ritmo recordando que después de haber finalizado sus estudios en el conservatorio de París, profundiza de manera autodidacta en los escritos sobre el ritmo adentrándose en el aprendizaje de los sistemas rítmicos mencionados:

“J’ai d’abord travaillé le plain-chant ou chant grégorien, et l’alternance des arsis et des thésis, c’est-à-dire

²⁵ *Ibidem*, p. 5.

²⁶ “Los clásicos, en el sentido occidental de este término, son malos rítmicistas, o más bien músicos que ignoran el ritmo (...) Mozart es, al contrario, un extraordinario rítmicista. En cuanto a las obras de Bach o de Prokofiev, nos parecen rítmicas precisamente porque no tienen ritmo” (SAMUEL, Claude, *op. cit.*, p. 102).

²⁷ “Una música rítmica es una música que desprecia la repetición, la cuadratura y las divisiones iguales, que se inspira en resumidas cuentas en los movimientos de la naturaleza, movimientos de duraciones libres y desiguales” (*Ibidem*).

des levées et des retombées, et le mélange du 2 et du 3. Ensuite, j'ai abordé la Métrique grecque, avec l'emploi des nombres premiers (par exemple la chiffre 7 dans les Épitrites ou la chiffre 11 dans le vers Aristophanien). Puis, j'ai longuement réfléchi sur les Decî-tâlas ou rythmes provinciaux de l'Inde Antique".²⁸

Lo que más fascina al compositor del canto gregoriano²⁹ son los neumas, pues en estas pequeñas fórmulas melódicas de duraciones libres y desiguales, el compositor encuentra la libertad rítmica presente en la naturaleza, y también, ¿cómo no?, en el canto de los pájaros:

“La chose merveilleuse du plain-chant: ce sont les «Neumes»”...“On les trouve aussi dans le chant des oiseaux: la fauvette des jardins, la fauvette à tête noire, la grive musicienne, l'alouette des champs, le rouge-gorge, font des neumes”.³⁰

El canto gregoriano no emplea más que ritmos de dos o tres unidades, cada arsis y cada tesis tiene que tener por lo menos dos notas simples, pero no más de tres.³¹ Las notas simples constituyen el denominado Tiempo simple, es decir la fracción precisa y definida de la duración, lo que nosotros llamamos pulsación, y por tanto indivisible, pero pudiéndose multiplicar por dos y por tres, formando entonces el denominado Tiempo compuesto, que es la agrupación de esas unidades binarias o ternarias.

Las variaciones rítmicas, pero también de tempo,³² junto a las combinaciones de dos y tres unidades, características del ritmo gregoriano, engendran una gran flexibilidad de movimiento

que fascinará a Messiaen y constituye el germen del posterior desarrollo rítmico en la música del compositor. Libertad rítmica que empieza a plasmar en *La Nativité* como hemos comentado y que alcanzará su plenitud en el estilo pájaro, escritura fundamentada en el canto de los pájaros y que desarrollará el compositor a partir de la década de los cincuenta con la obra *Réveil des oiseaux* para piano y orquesta compuesta en 1953.

Pero no solamente los neumas, también las formas gregorianas influyen en el lenguaje del compositor, sobre todo el Salmo y el Aleluya, como vemos de forma paradigmática en *Action de grâces*, canción en la que tanto la letra como la música constituyen un salmo, una alabanza de acción de gracias cuyo texto es salmodiado en su mayor parte y en el que se realizan vocalizaciones para resaltar el significado de aquellas palabras consideradas importantes por el autor, como por ejemplo la realizada en la sección final sobre la palabra aleluya.³³

Esta flexibilidad rítmica que acabamos de exponer se hallaba ya presente en la métrica griega, cuyo estudio emprendió Messiaen cuando todavía era alumno del conservatorio con el profesor Maurice Emmanuel, obteniendo por cierto, un primer premio en la clase de Historia de la Música impartida por dicho profesor en el año 1929.

En cualquier caso, en el primer volumen de su tratado sobre el ritmo, nos deja un estudio exhaustivo sobre la métrica griega, empezando por explicarnos que aunque no tengamos documentos musicales de la época, los literarios son abundantes y por suerte para nosotros, en los

²⁸ “En primer lugar trabajé el canto llano o canto gregoriano, y la alternancia de arsis y tesis, es decir de elevaciones y de caídas, y la mezcla del 2 y del 3. A continuación, abordé la Métrica griega, con la utilización de los números primos (por ejemplo la cifra 7 en los Epitretos o la cifra 11 en el verso de Aristófanes). Después, reflexioné detenidamente sobre los Decî-tâlas o ritmos populares de la India Antigua” (MESSIAEN, Olivier: *Conférence de Kyoto*, p. 2).

²⁹ Messiaen asimila a la perfección *Le Nombre musical Grégorien* de Dom Mocquereau.

³⁰ “Lo maravilloso del canto llano: los Neumas. Los encontramos también en el canto de los pájaros: la curruca mosquitera, la curruca capirotada, el zorzal común, la alondra común, el petirrojo, realizan neumas” (MESSIAEN, Olivier: *Conférence de Notre-Dame*, pp. 3-4).

³¹ *Arsis*, elemento sonoro de arranque, de impulso, y *tesis*, elemento sonoro de reposo.

³² Como por ejemplo el pequeño *rallentando* que precede al *quilisma*, o la ligera prolongación de los sonidos con epísema horizontal.

³³ Sobre este tema se puede consultar: LULL NAYA, Trinidad: “Las formas gregorianizantes en el primer ciclo vocal de Olivier Messiaen: *Poèmes pour Mi*”, en *Quodlibet*, n. 49, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2011, pp. 49-72.

griegos clásicos poesía, música y danza estaban íntimamente ligadas, de ahí que todo lo concerniente al ritmo en la poesía se puede aplicar a la música. Su base rítmica se apoya en un principio muy sencillo, la existencia de dos duraciones, la larga y la breve, siendo una el doble de valor de la otra, y los conocidos como pies métricos que no son otra cosa sino agrupaciones de varias largas y varias breves. Estos pies métricos se reúnen formando los versos y éstos a su vez forman las estrofas, cuyas combinaciones son las que forman las grandes construcciones literarias de la época como por ejemplo la *Oda*, la *Tragedia* o la *Comedia*.³⁴

La característica más original que presenta la métrica griega para el compositor es la posibilidad de crear estructuras rítmicas basadas en los números primos. Las más sencillas consisten en los pies métricos basados en el cinco o en el siete, como el baco, breve-larga-larga, el antibaco, larga-larga-breve o el crético, llamado también anfímacro, larga-breve-larga, todos de cinco tiempos y los epítretos de siete, que contienen tres largas y una breve, cuyo emplazamiento va variando de posición. Pero realmente existen numerosas asociaciones entre los pies métricos que dan origen a las más variadas combinaciones rítmicas, como la nombrada por Messiaen sobre el verso de Aristófanes de 11 tiempos que está formado por un dáctilo (larga-breve-breve), un tróqueo (larga-breve) y un espóndeo (larga-larga).³⁵

Por lo que respecta a la música tradicional hindú, Messiaen inicia su estudio de la mano



Fig. 4.- Seiji Ozawa y Olivier Messiaen. 1983

una vez más de Maurice Emmanuel.³⁶ La riqueza rítmica que descubre en los sistemas clásicos de la India le atrapa de tal modo, que profundiza en su estudio deduciendo toda una serie de principios rítmicos que utilizará en sus propias obras. Los *deçî-tâlas* que venimos nombrando en este artículo no son otra cosa que ritmos (*tâla*) de diferentes provincias (*deçî*) que fueron recogidos por el teórico hindú Çârngadeva en el *Samgîta-Ratnâkara*, obra escrita en la primera mitad del siglo XIII, cuyo título significa *Océano de la Música* o *Mina de diamantes de la música*. De los siete volúmenes de que consta, el quinto está dedicado al ritmo y es aquí donde encontramos la tabla de los 120 *deçî-tâlas* estudiados por Messiaen: “el más extraordinario catálogo de ritmos de toda la historia de la música”.³⁷ A este catálogo pertenece el ritmo mencionado anteriormente,

³⁴ Messiaen cita como los más importantes estudiosos sobre el ritmo griego de la época clásica a Aristóxeno de Tarento y a Hefestión (MESSIAEN, Olivier: *Traité...*, tomo I, p. 73).

³⁵ Realmente la métrica griega entraña una mayor complejidad, al igual que el Canto gregoriano o los ritmos hindúes que vamos a describir a continuación, pero la finalidad de nuestro artículo es mostrar aquellas características más originales de cada sistema que influyeron de manera decisiva en el compositor galo.

³⁶ Messiaen se convirtió en un gran admirador de la música de Maurice Emmanuel, sobre todo de las *Trente Chansons bourguignonnes* de 1913, pero recordemos también que este compositor escribirá en 1920 una sonatina para piano sobre modos hindúes, *Sonatina IV: sur des modes hindous* (HILL, Peter y SIMEONE, Nigel: *Olivier Messiaen*, Paris, Fayard, 2008, p. 33).

³⁷ Con estas palabras califica el compositor esta compilación de ritmos: “Le plus extraordinaire catalogue de rythmes de toute l’histoire de la musique” (MESSIAEN, Olivier: *Traité...*, tomo I, p. 250).

Râgavardhana, formado por cuatro valores y que da título al segundo capítulo de *Técnica de mi lenguaje musical*.

Ejemplo 1



El compositor exprime las posibilidades de estos ritmos, realizando un estudio minucioso de cada uno de ellos como apreciamos en el primer volumen de *Traité de rythme*, en el que cada ritmo es presentado con su número de orden, su nombre en sánscrito, la traducción en francés de dicho nombre, la explicación de los símbolos poéticos y religiosos contenidos en su nombre, la notación rítmica hindú, la transcripción en notación europea, el número de unidades de valor que contiene y un análisis musical y rítmico del mismo.³⁸

Para Messiaen, la música hindú es la que ha ido más lejos en cuanto al ritmo se refiere. Su refinamiento y sutileza dejan atrás a nuestros pobres ritmos occidentales que solamente admiten divisiones o multiplicaciones por 2 o por 3.³⁹ En los *deçî-tâlas* encontramos por ejemplo el ritmo *Gajalîla*, que significa literalmente juego del león, y que está formado por cuatro corcheas, la última con puntillo:

Ejemplo 2



O el *Laksmîça*, muy utilizado por Messiaen, que significa calma y que está formado por cuatro valores que van aumentando progresivamente de duración:

Ejemplo 3



En conclusión, estamos ante un sistema musical en el que los ritmos tienen entidad por ellos mismos, obedecen a sus propias leyes internas y nada tienen que ver con la concepción rítmica de la música de la tradición occidental estructurada en compases y al servicio del desarrollo melódico-armónico.

4. CARACTERÍSTICAS BÁSICAS DEL LENGUAJE RÍTMICO DE MESSIAEN: NÚMEROS PRIMOS, VALOR AÑADIDO Y RITMOS NO RETROGRADABLES.

Por consiguiente, venimos afirmando que el lenguaje rítmico de Messiaen está fundamentado sobre una periodicidad irregular, originada por el sentimiento del valor breve y sus agrupaciones. Al mismo tiempo, podemos añadir que dicha irregularidad rítmica es consecuencia en primer lugar de su preferencia por los números primos y en segundo por la utilización del valor añadido.

La especial inclinación por los números primos es principalmente fruto del interés que hemos constatado en el apartado anterior y que tan explícitamente nos revela el compositor en la siguiente cita:

“*Maurice Emmanuel y Dom Mocquereau han sabido poner de relieve, el primero la variedad de la métrica griega antigua, el segundo la de los neumas del canto llano. Esta variedad nos inspirará de entrada la predilección particular por los ritmos en números primos (5, 7, 11, 13, etc.)*”.⁴⁰

Pero por otro lado, hemos de agregar una curiosidad a tener en cuenta, y es el hecho que

³⁸ MESSIAEN, Olivier: *Traité...*, tomo I, p. 264.

³⁹ *Ibidem*, p. 258.

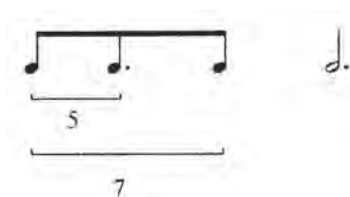
⁴⁰ MESSIAEN, Olivier: *Técnica...*, p. 9.

ya desde pequeño Messiaen sentía una atracción especial sobre estos números:

“*Quand j’étais enfant, j’ai jamais déjà les nombres premiers, ces nombres qui, par le simple fait qu’ils ne sont pas divisibles en fractions égales, dégagent une force occulte*”.⁴¹

Así pues, no solamente encontramos ritmos basados en los números primos en la métrica griega y en el canto llano, sino también en los *deçî-tâlas* hindúes, como podemos apreciar en el ritmo *Râgavardhana*.⁴²

Ejemplo 4



Por lo que respecta al valor añadido, este procedimiento consiste en un valor breve que se agrega a un ritmo cualquiera, sea por medio de una nota, de un silencio o de un puntillo y que cambia por completo su balanceo métrico. En el ritmo *Râgavardhana* que acabamos de citar, el puntillo de la segunda corchea sería un buen ejemplo. Messiaen empieza a utilizarlo en sus obras a partir de *La Nativité du Seigneur*, en cuyo prólogo explica por primera vez este recurso.⁴³

Junto al concepto de valor añadido tenemos el de preparaciones y caídas rítmicas, es decir, en el discurso melódico-rítmico llamamos preparación al fragmento que precede al acento rítmico y caída, al que le sucede. La utilización del valor añadido algunas veces precipita y otras retrasa las caídas rítmicas. Messiaen consigue el mismo efecto del rubato tradicional con el empleo del valor añadido, de manera que puede acelerar un poco el tiempo al acercarnos a un clímax añadiendo una nota en lo que él denomina preparación, y recuperar el tempo escribiendo un breve ritardando con un valor añadido por un puntillo en la caída rítmica.

Otra peculiaridad del lenguaje rítmico de Messiaen son los ritmos no retrogradables, que como su nombre indica son ritmos que no se pueden retrogradar, es decir, que se leen igual de derecha a izquierda que de izquierda a derecha. Estos ritmos no retrogradables, representan para Messiaen uno de sus descubrimientos favoritos, pues aunque el compositor afirma que existen desde antiguo, añade que a nadie con anterioridad se le había ocurrido establecer una teoría musical sobre ellos.⁴⁴ Efectivamente, Messiaen establece una serie de principios rítmicos que deduce del estudio de los *deçî-tâlas*, entre los que se encuentran el principio de los números primos, el principio del valor añadido y el principio de los ritmos no retrogradables:⁴⁵

“*Depuis longtemps, dans les arts décoratifs (architecture, tapisserie, vitrerie, parterres de fleurs), on use*

⁴¹ “Cuando era niño, ya me gustaban los números primos, estos números que por el simple hecho de no ser divisibles en fracciones iguales, desprenden una fuerza oculta” (SAMUEL, Claude, *op. cit.*, p. 118).

⁴² *Deçî-tâla* cuya traducción sería, el ritmo que da una mayor vida al *râga* o melodía profana (MESSIAEN, Olivier: *Traité...*, tomo I, p. 297).

⁴³ Recordemos que esta partitura fue publicada por Leduc en 1936, seis años antes de la publicación de *Quatour pour la fin du Temps*, en cuyo prólogo también está explicado el valor añadido.

⁴⁴ MESSIAEN, Olivier : *Traité...*, tomo II, p. 7.

⁴⁵ MESSIAEN, Olivier : *Traité...*, tomo I, pp. 266-267.

de motifs inversement symétriques, ordonnés autour d'un centre libre. Cette disposition se retrouve dans les nervures des feuilles d'arbres, dans les ailes de papillons, dans le visage et le corps humain, et même dans les vieilles formules de magie. Le rythme non-rétrogradable fait exactement la même chose".⁴⁶

Uno de estos ritmos más populares en Messiaen es el *Dhenkî* hindú,⁴⁷ *deçi-tâla* que tiene su correspondencia con el anfitrión griego, es decir, larga-breve-larga:

Ejemplo 5



Un ejemplo paradigmático de la utilización del *Dhenkî* la tenemos en el desarrollo rítmico que realiza el primer piano en *Amen de la Creación*, primera pieza del ciclo *Visions de l'Amen*, en el que el ritmo de ambas manos constituye un pedal rítmico prácticamente construido a partir de este ritmo.

A propósito de los ritmos no retrogradables, Messiaen establece una correlación entre éstos y los modos de transposiciones limitadas, que realizan en sentido vertical lo que los ritmos crean en sentido horizontal. Al mismo tiempo es consciente de que tanto las "no transposiciones" como las "no retrogradaciones" resultan imposibles de escuchar en el tiempo real, sin embargo el oyente apreciará el magnetismo de su constitución, lo que Messiaen llama *charme des impossibles*:

"el oyente "[...] "aún sin querer, experimentará el extraño encanto de las imposibilidades : cierto efecto de ubicuidad tonal en la no transposición, y cierta unidad de movimiento (en la cual principio y fin, por idénticos, se confunden) en la no retrogradación. Todo ello le llevará progresivamente a esa especie de «arco iris teológico» que pretende llegar a ser el lenguaje musical cuya edificación y cuya teoría vamos buscando".⁴⁸

5. CONCLUSIONES

Como expone el propio compositor, su música es una mezcla de todos los elementos aquí explicados:

"*Mon langage rythmique est précisément un mélange de tous ces éléments: les durées distribuées en nombres irréguliers, l'absence des temps égaux, l'amour des nombres premiers, la présence de rythmes non rétrogradables et l'action des personnages rythmiques. Tout cela est mis en cause dans mon langage rythmique ; tout cela y évolue, est mélangé et superposé*".⁴⁹

Cierto es que nos reservamos para un trabajo posterior los procedimientos rítmicos más complejos como son los pedales y los personajes rítmicos o las permutaciones simétricas, pero sí nos gustaría añadir para finalizar que el lenguaje rítmico de Messiaen transcurre conforme a su propia lógica de desarrollo interno, independientemente del discurso armónico-tímbrico, y en numerosas ocasiones es este entramado rítmico el que va estableciendo y conformando la verdadera forma de la pieza.

⁴⁶ "Desde antiguo, en las artes decorativas (arquitectura, tapicería, vidriería, parterres de flores) se usan motivos inversamente simétricos, ordenados alrededor de un centro libre. Esta disposición se encuentra en las nervaduras de las hojas de los árboles, en las alas de las mariposas, en la cara y el cuerpo humano, incluso en las viejas fórmulas de magia. El ritmo no-retrogradable hace exactamente lo mismo" (MESSIAEN, Olivier: *Conférence de Bruxelles*, p. 4).

⁴⁷ *Dhenkî* es una palabra bengalí que designa una herramienta para el descascarillado del arroz, como nos explica Messiaen, esta herramienta es manejada normalmente por dos mujeres que se sitúan una a la derecha y otra a la izquierda (MESSIAEN, Olivier: *Traité...*, tomo I, p. 288).

⁴⁸ MESSIAEN, Olivier: *Técnica...*, p. 18.

⁴⁹ "Mi lenguaje rítmico es una mezcla de todos estos elementos: las duraciones distribuidas en números irregulares, la ausencia de tiempos iguales, el amor a los números primos, la presencia de ritmos no retrogradables y la acción de personajes rítmicos. Todo esto está dentro de mi lenguaje musical; todo esto evoluciona, se mezcla y superpon" (SAMUEL, Claude, *op. cit.*, p. 118).