

Olivier Messiaen: un abridor de mundos

Entrevista a Cirilo Vila realizada por Rodrigo Torres, rememorando al músico Olivier Messiaen con ocasión de su muerte.

Rodrigo Torres: Existe consenso en considerar a Olivier Messiaen como una figura de referencia de gran importancia en la música de este siglo, tanto como creador y maestro. Quisiéramos saber qué significa para usted la muerte de Messiaen.

Cirilo Vila: Tomado como creador musical mi idea es que Messiaen aún en vida constituía una especie de clásico del siglo xx; un clásico en vida en el sentido de que a lo menos en la segunda mitad de este siglo pareciera ser, sin discusión, la única figura parangonable con los grandes clásicos de la primera mitad del siglo xx, Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky, Alban Berg, Anton Webern y otros. Lo digo en el sentido de que es una figura que pareciera ya no ser discutida, porque puede haber otros músicos también de gran categoría en la segunda mitad del siglo xx, y los hay, pero que son de tendencia muy definida, y como en la música de nuestro tiempo hay muchas tendencias, incluso algunas antagónicas, entonces no hay figuras que —como Messiaen— conciten un aprecio tan unánime. Yo percibo en Messiaen a una figura que concita un reconocimiento unánime del valor de su obra; en ese sentido es —como lo has dicho— una figura de referencia. Eso sólo para mí ya traduce la importancia, la significación del hecho de que una persona de esa categoría haya dejado este mundo. De ser un clásico en vida pasa a ser un clásico en términos bastante más definitivos.

RT: ¿Y cuál es la importancia, el aporte de este clásico en la composición musical del siglo xx?

CV: La importancia que yo veo, tratando de resumirla, sería la de aportar una posibilidad y una capacidad de renovación del lenguaje musical bastante amplia, si bien pareciera haber sido referida más específicamente al ritmo, al aspecto temporal de la música y al aspecto tímbrico, el color. Ahí parecieran centrarse, en una primera aproximación, sus grandes aportes.

Otra cosa que me resulta bastante clara es la siguiente: Messiaen, probablemente por haber sido francés, recoge una actitud que también fue la de Debussy y que es muy de la cultura francesa, la de abrirse al resto del mundo y recoger ahí una cantidad de elementos que después son elaborados de un modo personal, tan personal que, por otro lado, es inimitable.

En ese sentido lo considero como una figura que lleva más lejos la actitud de Debussy frente a la música de su tiempo; o sea, la de realizar una renovación que no viene de una tradición puramente europea sino que recoge una cantidad de elementos de otras culturas. Messiaen va aun más lejos que Debussy puesto que no solamente se abre a captar de un modo sistemático la cultura del hombre y a todo su acervo musical, sino que inclusive incorpora la música de la naturaleza, como es el caso del canto de los pájaros.

Respecto a esto pienso que en Messiaen esta actitud resultó ser precursora de una tendencia que se ve claramente en la música actual, música en la que en cierto momento se llegó, o por lo menos ciertos caminos de evolución continua parecieran haber llegado a un punto límite. Hoy lo que aparece es la posibilidad de abrirse espacialmente, más que temporalmente, a la música recogiendo elementos de otras culturas. Ésta es una tendencia de la música contemporánea, bastante evidente en el caso de John Cage, por ejemplo, y su relación con el Oriente. Más allá de ser un clásico reconocido tiene Messiaen esta condición precursora.

Otra cosa importante y bien sabida es que, si bien Messiaen fue un maestro en términos pedagógicos y que como gran creador pudo influir en otros, él mismo no dejó una escuela de composición, y en esto su caso es parangonable al de Debussy; o sea, es tan personal la elaboración, la mezcla con que él sintetiza todos los elementos que recoge de tantos lugares y tantas culturas, que su solución es exclusiva e inimitable.

RT: ¿Entonces Messiaen no tuvo epígonos que llegaron a formular un dogma, un modelo a imitar de lo que él hizo como compositor?

CV: Claro, es más bien una actitud. La elaboración es cosa de cada uno, de cómo cada creador en lo personal, en términos cuantitativos y cualitativos, hace su propio laboratorio, su propia mezcla, su propia fusión, palabra ésta tan en boga y que parece tan novedosa.

En general los grandes creadores son ejemplos de fusión en alguna medida. En el caso de Messiaen esto es así.

También explica esta actitud, en el caso de Messiaen por lo menos, otro factor tan importante como los otros, que es su *religiosidad*, su condición de músico católico, de católico ferviente que, por otro lado, tiene una apertura tan grande que recoge una cantidad de cosas que no son puramente la tradición católica.

RT: ¿Esta religiosidad de Messiaen es también renovadora y renovada?

CV: Yo diría que su religiosidad por supuesto se manifiesta prioritariamente en lo que se entiende por religión, en la trascendencia y en la alabanza a la divinidad como músico católico. Pero hay en él una religiosidad como actitud humana más general, en su forma de percibir el mundo, como una especie de gran unidad. Si bien él interpretaba todo bajo la perspectiva del Dios cristiano, como creador, su actitud es también hacia el mundo, a rescatar una cantidad de cosas que revelan fervor; y este fervor está referido no solamente a lo que es la religión en un sentido tradicional —y en este caso la religión católica— sino también a esa otra faceta de Messiaen, la de músico profano y que se refiere muy específicamente a lo que es el amor humano, el amor de pareja, el erotismo humano. En este punto dejó abierta la discusión acerca de qué misteriosa relación pueda haber entre el erotismo y el misticismo en Messiaen.

Sin embargo, en su música, que traduce una fe tan ferviente, y especialmente del punto de vista del timbre y del punto de vista del goce armónico —eso es también herencia de Debussy— hay una voluptuosidad sonora que pareciera ser ajena a lo que tradicionalmente se entiende por música religiosa,

que supone un cierto ascetismo. Por el contrario, en su música hay una especie de goce de la vida, un goce sensual muy pleno; tanto es así que en su momento la religiosidad de Messiaen fue bastante cuestionada por muchos que eran religiosos más tradicionales. Fue puesta en tela de juicio como una religiosidad sospechosa porque se manifestaba de este modo tan sensual, tan voluptuoso en términos sonoros, en términos musicales. Y ahí hay, a lo mejor, otra síntesis, que él expresó a su manera.

Se puede decir que en él confluyen armónicamente el amor divino y el amor profano en una actitud de amor general que es este ir hacia el mundo.

RT: Yo relaciono esta actitud de amor con la extraordinaria capacidad de comunicación de su música. Me pasa personalmente lo siguiente: siendo Messiaen un compositor contemporáneo, y esto ligado con la idea tan habitual de que lo contemporáneo está hecho con un lenguaje nuevo y difícil, y por ello lejano o inaccesible a la percepción de un público amplio, sin embargo pareciera que su música es en general de más fácil acceso y aceptación que la de otros clásicos contemporáneos. Entonces le pregunto ¿sobre qué elementos hacen que su música tenga, si la tiene, esa gran capacidad de comunicación?

CV: Yo creo que por un lado está ese fenómeno que antes señalábamos, esa especie de sensualidad sonora, especialmente desde el punto de vista del timbre, del color, que seguramente lo hace muy atractivo. Hay obras en que eso es más relevante que en otras. Yo diría que tu percepción es bastante justa en general, con la siguiente consideración: si bien en Messiaen esa es su actitud permanente, hay en él ciertos períodos, especialmente uno, en que pareciera haber entrado más directamente en la experimentación vanguardista que fue tan propia de la música de la postguerra. Hay un momento en que Messiaen tiene esta idea de aplicar los procedimientos de serialización no a las alturas sino a los otros parámetros, entiéndase ritmo, dinámica, ataques; entonces aparece su famoso estudio para piano *Modos de Valores e Intensidades*, que es una especie de revelación para muchos músicos de la vanguardia europea de ese momento, especialmente para Stockhausen. Es una obra que en ese momento tuvo una proyección muy grande, influyó en muchos, abrió caminos y nuevas posibilidades. En cambio para Messiaen fue un punto de experimentación que después dejó atrás; es decir, no era su interés prioritario, mas tuvo la capacidad de proponer algo bastante novedoso y renovador, que al juntarse con la influencia de Anton Webern y el serialismo de la Escuela de Viena, llega al planteamiento del serialismo integral. Sin embargo, Messiaen nunca llegó a ese punto, pues en general nunca comulgó mucho con el serialismo de la Escuela de Viena. Si bien a partir de entonces hay un período en que su música se hace un poco menos voluptuosa o entra en un juego de mayor rigor aparente y comparativamente, hasta llegar a una obra como *Cronocromía* que es también una obra muy decisiva, y que en la música de orquesta es quizás lo más nuevo que produjo como búsqueda, en el sentido de una actitud experimental. Pero la mayor parte de su obra pareciera corresponder a esto otro que dices tú y que yo creo que viene en gran medida, del hecho de que la música de Messiaen en su primer momento, entre las dos guerras, aparece más bien como una réplica; o sea,

como una postura alternativa o antagónica al neoclasicismo imperante en esa época. Es el caso de Messiaen y del grupo "La Joven Francia" en el que estaba Jolivet, quienes reivindicaban una actitud de la música ligada a este viejo término de la inspiración o como se la quisiera llamar, y que de alguna manera hace aparecer a Messiaen, comparativamente, como a un músico con un planteamiento más bien romántico. Debussy, en este sentido, también puede ser catalogado de romántico, en cierta medida, como actitud y no como estilo. En Messiaen hay también esta actitud de que la música no sea prioritariamente un terreno para la especulación sino que, más que nada, sea la traducción (manifestación) de todo un mundo interior, el punto de partida. No hay que olvidar que en su libro *Técnica de mi lenguaje musical* parte reivindicando, en primer término, la importancia de la melodía, o sea, para él sigue siendo ese un planteamiento *sine qua non* para toda música. Bueno, esos son elementos que, comparativamente por lo menos, hacen que su llegada sea más directa.

Y la otra cosa es que en su sintaxis recurre bastante frecuentemente al fenómeno de la reiteración de secciones completas que, de alguna manera, hacen que su música sea comprensible en términos más directos.

Creo que por ahí va la explicación de ese fenómeno que mencionas tú.

Y sobre esto una cosa muy bonita que comentó alguna vez en sus clases, una de esas cosas que decía como al pasar y que fue muy significativa. Tenía gran admiración por los músicos de vanguardia, los encontraba muy admirables en todo lo que hacían; siempre tuvo, y entiendo que siempre siguió teniendo, un gran aprecio por Boulez. Tanto era así que decía que toda la Escuela serialista de Viena era nada más que un preludio para la obra de Boulez. No sé si en eso era demasiado nacionalista y francés; es un punto de vista tan discutible como otro. Dentro de toda esta gran amplitud de espíritu, Messiaen tenía como todo ser humano, como todo músico, sus gustos propios, sus preferencias; también había músicos franceses que gozaban de su mayor antipatía.

Bueno, comentando que admiraba todas estas músicas que hacían los jóvenes músicos de la vanguardia de aquella época o la que ya habían hecho, entonces dijo que solamente le quedaba una duda, una pregunta que se hacía siempre: *¿por qué le tenían tanto miedo al intervalo de tercera?* Y eso solo es bien significativo pues en el fondo es reivindicar la consonancia imperfecta, que es la base de todo el edificio de la armonía clásico-romántica y de la sensualidad sonora, la suavidad de la tercera. En Messiaen esta suavidad está en el movimiento lento de la sinfonía *Turangalila*, por ejemplo; uno diría que es un caso de romanticismo rescatado.

RT: Volvamos al hecho de considerar a Messiaen como el caso de un compositor que no hizo escuela. Si bien su música era inimitable, numerosos y destacados compositores de generaciones posteriores reconocen la influencia que en ellos tuvo Messiaen como extraordinario maestro. Desde su punto de vista ¿qué significado le asigna al aporte de Messiaen en esta dimensión, es decir, como maestro de nuevos creadores?

CV: Yo lo interpreto de esta manera: ¿Cuál fue su importancia con respecto a la vanguardia después de la Segunda Guerra?

Pareciera ser que estos músicos de la vanguardia, dentro de la Escuela Serialista de Viena, se remiten básicamente a Anton Webern más que a Schoenberg. Ven en Anton Webern la cosa más nueva. Muchos de estos músicos convierten esto en un juego excesivamente especulativo, y una figura como la de Messiaen, que propone la serialización de otros parámetros que no son las alturas, aparece como un complemento de la Escuela de Viena y va a generar, en definitiva, esta idea del serialismo integral, que también puede llegar a extremos especulativos como de hecho llegó. Justamente aquí uno puede ver que aquellos músicos que hicieron las propuestas musicales más válidas, más permanentes, las más genuinamente musicales, por así decirlo —o sea, musicales en su origen pues la especulación viene después— son aquellos que a su vez hicieron una especie de síntesis entre Anton Webern y Olivier Messiaen (estoy tratando de explicar muy globalmente el fenómeno). Creo que quienes realizaron esa operación, cada uno a su manera, llegaron a resultados y encontraron la posibilidad de liberarse también a su vez. O sea, una obra como *Le marteau sans maître* de Boulez supone un gesto de liberación frente al serialismo integral y eso traduce claramente todo un influjo de Messiaen, como esa sonoridad que rescata la cosa oriental y una cantidad de cosas. Yo interpreto así una explicación global de este fenómeno: los músicos más interesantes, con propuestas válidas, pasaron por esa experiencia de la síntesis entre Webern y Messiaen.

RT: Para apreciar y valorar más profundamente esta condición de Messiaen como maestro, su testimonio me parece muy importante puesto que usted fue alumno de él. ¿Cómo fue esta experiencia, qué podría comentar al respecto?

CV: Yo tuve la experiencia de ser alumno de la clase de análisis de Messiaen en el Conservatorio de París en los períodos 64-65 y 65-66. Esta clase era un lugar bastante extraordinario literalmente. Era una clase *ad hoc* que un Director del Conservatorio de París tuvo la visión de crearle en un momento dado a Messiaen para su uso y disfrute, y para el disfrute de todos los que tuvimos la suerte de llegar ahí. Más de una vez dijo que siempre le había gustado que su clase se hubiera llamado *clase de ritmo*, que bien se sabe era para él una clave. Tenía programas anuales —como 4 ó 5— que eran cíclicos y uno de ellos era sobre el ritmo específicamente. El primer año me tocó la música de piano y el segundo año el ritmo, y eso significaba pasar por una cantidad de casos, desde Oriente, al canto gregoriano hasta llegar a sus propias experiencias, pasando por Debussy y otros. Era abordar un panorama de la historia de la música centrado en el aspecto del ritmo.

Aparte de la cosa humana con este personaje tan afable, tan cordial, que aparecía siempre muy modesto incluso en su indumentaria, que no tenía nada que ver con el resto de los profesores todos más formales, la clase de Messiaen era la experiencia de alguien que sentado al piano se ponía a analizar una cantidad de repertorio que él iba tocando; y en esto ¿cuáles eran las cosas importantes? Aparte de una cultura muy vasta, vastísima y no solamente

musical, él demostraba cómo ir rescatando aquellas cosas nuevas que había en toda la música de todos los tiempos y no solamente en la música del siglo xx, *cómo ir rescatando la novedad y la vigencia de las obras del pasado*. En este sentido yo en alguna ocasión dije una frase que para mí resume toda esta palabrería. Con la idea de definirlo me vino muy espontáneamente la imagen de un *abridor de mundos*, porque Messiaen no solamente mostraba la música nueva actual, sino que las de cualquier época pero rescatando la novedad, la vida, lo vigente que había en ellas, fuese el canto gregoriano o la Segunda Sonata de Pierre Boulez, era lo mismo; y que todavía podían ser elementos fecundantes de la música actual, por así decir. Entonces era un abridor de mundos y además era un estímulo para la creación.

Esto suponía además otra cosa muy linda para uno, como músico latinoamericano medio cohibido frente a todo lo que ocurría en aquel tiempo, en el que parecía que todo pasaba por la exigencia de lo especulativo: Messiaen era encontrar la posibilidad de un diálogo con alguien si bien reconocía la importancia de eso, tenía una actitud liberadora, de rescatar los valores de todas las músicas de todos los tiempos —lo que raramente pasaba en ese momento en que los músicos estaban solamente centrados en la vanguardia. Entonces, encontrar un músico como él, que no sólo valoraba el siglo xx sino también a Mozart, Chopin, Debussy, el canto gregoriano, era sentirse reconfortado, era sentir que uno no estaba tan perdido por seguir amando a estos compositores, aunque también uno quisiera hacer algo más o menos nuevo, en ese entonces parecía que eran mundos antagónicos, y todavía pueden parecerlo a algunos, eso siempre puede suceder. Messiaen gozaba de toda la música y lo hacía a uno gozar de toda la música también.

La forma en que procedía suponía que las personas llegaban con algún método, con una formación en otras asignaturas. Analizaba, como dije, sentado al piano y nosotros con la partitura, e iba comentando lo que analizaba. Surgía entonces otra faceta de Messiaen, su gran candor, como el de un niño que descubre gozosamente algo en la música, y en música que él conocía mejor que nadie; sin embargo parecía que cada vez estaba descubriendo algo en las obras que analizaba. Al tocar el piano de pronto quedaba como en una especie de éxtasis y volvía a repetir un fragmento y decía "*¡pero si esto es extraordinario, escúchenlo de nuevo!*"; y esto podía ocurrir, ya digo, con cualquier compositor.

Su clase era entrar en la música por donde siempre hay que entrar: por la experiencia auditiva, por el goce inocente de la sensualidad sonora y también de las ideas que podía haber detrás de eso. Siempre rescataba las ideas que había detrás de los hechos musicales. Por ejemplo, en el caso de Beethoven, quien no es un músico tan próximo a él porque no tiene esta especie de voluptuosidad como valor primero sino que en él hay más bien una carga agresiva —quizá pudiera ser ésta la explicación—; sin embargo rescataba muy frecuentemente en Beethoven la idea que había detrás, que —según decía— incluso es más que la música que oímos, es una idea, una condición metafísica o algo así. Su actitud fundamental era ésta, la de gozar una vez más con las cosas que amaba.

RT: ¿En esa época, en París, la actitud de Messiaen era muy particular, muy única en el contexto de las instituciones musicales académicas?

CV: No sé, pues no tuve otras experiencias, salvo con Max Deutsch, en quien había una cosa similar en el sentido de que rescataba —como discípulo de Schoenberg— la condición romántica de su maestro que viene de un post-romanticismo. Max Deutsch consideraba que todo el juego del serialismo debía estar supeditado a la necesidad de expresión. En este sentido también era como un gran romántico, de alguna manera. Y esto, en una época donde era bastante frecuente que los análisis que se hacían —en los años 50 y 60— eran casi como estadísticas de ciertas ordenaciones interválicas y en las que se pierde de vista el hecho musical primigenio, que está sustentado después en ese rigor o lo que se quiera. Así se convierte a la obra como que primero fuera eso y no la música que es.

RT: Reducir la música sólo a sus elementos, a su sintaxis.

CV: Y ni siquiera, porque era incluso una especie de cálculo no referido a la sonoridad. Los análisis de este tipo que han quedado son interesantes porque revelan un momento en el que posiblemente estaba más en boga una actitud yo no diría intelectual sino que intelectualista, muy extremadamente intelectualista.

La actitud de Messiaen aparecía entonces como algo reconfortante y a la vez liberador. Uno no se sentía tan perdido si todavía seguía creyendo, ingenuamente, que la música primero parte de la música.

RT: Consideremos ahora el hecho de que somos chilenos y estamos desde Chile, tan distante de París, recordando a Messiaen. Me parece pertinente la pregunta por cuál es el nexo, real y vivo, que nos vincula con Messiaen, más allá del hecho de tener acceso a sus obras, que ya pertenecen al patrimonio artístico de la humanidad. En términos más específicos, del oficio musical, ¿usted piensa que tenemos un vínculo con Messiaen? Yo personalmente creo que sí, y esto porque me consta que usted, que lo conoció y fue su alumno, de alguna manera estableció ese nexo con nuestro medio musical, por la vía de su propia actividad como maestro.

CV: Bueno, si se ve desde ese punto de vista, del hecho de que he tratado de alguna manera de reproducir ciertas cosas, justamente, esta actitud —no sé si llamarla método— y esta idea de rescatar la novedad que pueda haber en toda música y no solamente en la música del siglo xx, puedo decir que sí en cierta medida, pero no sé si totalmente. Alguien que hubiera tenido la experiencia de las clases con Messiaen y después haber tenido alguna de mis clases, específicamente la clase de análisis, a lo mejor estaría en condiciones de decir hasta qué punto yo he rescatado o he tratado de rescatar algunas de esas cosas. Yo por lo menos puedo dar cuenta de que he tenido esa intención, porque me pareció que era una cosa tan extraordinaria y rica que he tratado de alguna manera de rescatar y reproducir estas especies de ideas-fuerzas al analizar obras de un pasado más o menos reciente, y también tener esa perspectiva de Messiaen más allá del trabajo habitual de análisis, de rescatar aquellas cosas que todavía tienen vigencia o que uno las siente como vigentes.

RT: Me queda muy claro que Olivier Messiaen fue muy importante en su formación y en su actividad artística.

CV: Claro, como te digo, para mí fue una especie de abridor de mundos. Además fue un período muy rico porque yo trabajaba simultáneamente con Max Deutsch. Éste me interesaba porque yo aquí no había tenido una formación tan acabada en el plano del serialismo dodecafónico de la Escuela de Viena, aunque tampoco era puramente por eso, porque el profesor era quien era también. Era tener otra visión de muchas cosas, en la que habían puntos en común y también divergencias. Después uno mismo realizaba sus propias conclusiones frente a estas dos experiencias un poco paralelas que tuve.

En lo que respecta a la clase de Messiaen, que era específicamente de análisis, me parecía que esta condición de rescatar la novedad y que esto a la vez pueda ser un estímulo, especialmente para aquellos que quieran ser compositores, para mí fue una de las experiencias más ricas que he tenido. Eso siempre lo tendré que agradecer: haber tenido esa experiencia durante esos dos años.

*Facultad de Artes
Universidad de Chile*