

# Recordando a Olivier Messiaen

A través del recuerdo de algunos de sus alumnos chilenos,  
la *Revista Musical Chilena* rinde un homenaje al notable  
compositor y maestro francés Olivier Messiaen.

## *Gracias, Maestro\**

por  
*Carlos Riesco*

A comienzos de mayo de 1949 recibí en Nueva York una comunicación oficial, en la cual se me anunciaba que había sido aceptado en el curso de composición que impartiría el compositor francés Olivier Messiaen en Tanglewood, escuela musical de verano de gran renombre y prestigio en los EE.UU.

Desde hacía tres años yo estaba radicado por razones de estudio en ese país y ya había estado con anterioridad en esta famosa escuela (en 1947), ocasión donde había tenido la oportunidad de estudiar con Aaron Copland. Debo reconocer que en aquel año de 1949 el nombre de Olivier Messiaen me era completamente desconocido, como también lo era para gran parte de los músicos con los que yo me relacionaba. Esto no era algo de extrañar, por cuanto la Segunda Guerra Mundial había afectado muy negativamente las actividades musicales y culturales de los países, tanto en el continente europeo como en los EE.UU.

Eramos siete los alumnos de composición que habían sido aceptados para estudiar con Messiaen: cuatro estadounidenses y tres de otras nacionalidades; empero, yo tenía la ventaja de ser el único que hablaba algo de francés y podía comunicarme directamente con el Maestro, sin la necesidad de un intérprete.

Mi primer encuentro con este insigne compositor francés me dejó con cierto sabor de amargura, que me tuvo sin dormir durante varios días. De partida, al entrar a la sala para tener mi clase particular, también las había en conjunto con los otros alumnos, noté que el maestro tenía en una de sus mejillas una pequeña raya verde que atribuí a que de seguro se había rozado con una lapicera de tinta, quedando manchado sin darse cuenta, y así, se lo hice saber. De inmediato me agradeció mi preocupación, haciéndome ver que no se trataba de un rayado con tinta, sino de un tatuaje que le habían hecho contra su

\*Artículo publicado en diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, suplemento *Artes y Letras* (domingo 12 de julio 1992), p. E10.

*Revista Musical Chilena*, Año XLVI, julio-diciembre, 1992, N° 178, pp. 91-108.

voluntad, en calidad de prisionero de guerra, confinado en un campo de concentración durante el último conflicto mundial. Enseguida se subió la manga de la camisa para mostrarme otro tatuaje que le habían grabado en el brazo con el número de serie que le correspondía como prisionero. Me sentí confundido y apesadumbrado ante la realidad y le pedí disculpas por haber sido tan entrometido involuntariamente, pero él no le otorgó ninguna importancia al hecho. Por el contrario, me relató con toda naturalidad algunos recuerdos que trajo a su memoria, de su permanencia en el campo de concentración, sin el menor dejo de amargura.

Cuando lo habían detenido llevaba consigo la partitura de la *Suite Lírica* de Alban Berg, único documento musical que le acompañó durante el período de detención, obra a la cual le tenía un especial cariño debido a estas circunstancias. Sin embargo, estando en prisión conoció al violoncellista Etienne Pasquier y a otros dos músicos aficionados cuyos nombres no recuerdo: el uno violinista, el otro clarinetista. Para ellos, e incluyéndose a sí mismo como pianista, compone una obra basada en el Apocalipsis, el *Cuarteto para el Fin de los Tiempos*, obra que estructura de memoria y que sólo pudo anotar cuando los alemanes, en conocimiento del hecho, le facilitaron papel pautado, un lápiz y una goma de borrar. A mediados del mes de enero 1941 tuvo lugar el estreno de este singular cuarteto en el *stalag* actuando al piano el compositor y los músicos ya mencionados, ante un público constituido por cinco mil prisioneros de guerra y todos los oficiales del estado mayor alemán. Agregó Oliver Messiaen que nunca en su vida una obra musical suya fue escuchada con tanto recogimiento y emoción. Al parecer, cuando esta obra fue estrenada en París en 1942, estando el compositor ya en libertad, no tuvo ni por asomo el mismo éxito, sino, por el contrario, fue recibida con frialdad y verdadera reticencia por el público tradicionalista.

Pero no fue ésta la razón que me quitó el sueño por varios días; fue el talento y capacidad musical de que hizo gala el compositor francés en nuestro primer encuentro. En efecto, entre las obras musicales que yo llevaba para mostrarle había incluido una *Passacaglia* y *Fuga* compuesta para piano. Debo reconocer que la composición era bastante difícil de ejecutar al piano, debido al lenguaje contrapuntístico que no se acomodaba fácilmente al instrumento de teclado. Recuerdo muy bien que Olivier Messiaen se sentó en un sillón a escudriñar mi partitura manuscrita, con toda seriedad. Esta obra dura alrededor de 12 minutos, pero él estuvo examinándola por más de media hora. Luego cerró la partitura y la dejó a un costado sobre una mesa.

—“Esta obra —me dijo— no está pensada para piano, sino más bien para un conjunto orquestal. Yo le aconsejo que la vuelva a escribir; esta vez para orquesta de cuerdas”.

—“Maestro —le contesté— las variaciones centrales de la *Passacaglia* son muy arpegiadas y no se prestan mucho para un lenguaje orquestal”.

—“Monsieur Riscó —siempre el Maestro pronunció mi nombre de esta manera— los arpeggios los puede usted presentar como acordes sujetos a ritmos varios e incisivos que pueden resultar más elocuentes para lo que quiere decir”.

Entonces se levantó del sillón y se acercó al piano, sin partitura, ejecutando mi obra de memoria; cuando estimaba necesario sugerir cambios, los improvisó sin dificultad, en el estilo de la obra, mientras se mantenía rigurosamente fiel al original cuando le parecía que estaba bien.

Demás está decir lo deprimido que quedé ante esta extraordinaria demostración de talento y capacidad musical y me limité a decirle que me parecía que había equivocado mi camino y más me valía dedicarme a otra cosa en vez de la música. Messiaen me explicó entonces que él además de componer era organista y había sido entrenado como instrumentista para improvisar sobre cualquier tema que se le diera y también a memorizar, como parte sustantiva de su oficio.

Dos semanas más tarde me pasó un coral de Bach y me solicitó que lo aprendiera de memoria, pero sin usar el piano. Cuando volví a clase, creí haber cumplido a cabalidad con la tarea que me había encomendado. Sin embargo, la prueba a que fui sometido resultó ser bastante más difícil de lo que yo había imaginado.

Indicó que me sentara y tocara la voz de bajo en el piano, cantara la voz de contralto y además marcara el ritmo de la voz superior con un lápiz que me pasó. Debo reconocer que a primeras, se me armó un enredo mental verdaderamente angustioso, el cual pude resolver con la ayuda del profesor, quien me fue indicando cómo debía concentrarme y relajarme a la vez para salir airoso en esta clase de práctica. Así, nos pasamos todo el transcurso de la clase frente a los más variados ejercicios: tocando al piano tres voces mientras cantaba una cuarta voz; Messiaen tocando una parte, a la vez que cometía errores, para comprobar si yo me daba cuenta, mientras yo ejecutaba el resto, etc. Al término de las dos horas de clase, me sentía mucho más capacitado para enfrentarme a este tipo de tareas, y adquirí plena conciencia del camino que había que seguir para lograr un adiestramiento adecuado en el campo de la música.

Olivier Messiaen solía levantarse muy temprano por las mañanas para escuchar el canto de los pájaros, los que anotaba con prolija exactitud en un cuaderno. Al principio nos parecía, a todos, una actitud un tanto extravagante la del músico francés. Sin embargo, a poco andar nos fuimos dando cuenta que el compositor tenía, al respecto, un conocimiento verdaderamente acabado. Sabía distinguir con precisión las pequeñas variaciones interválicas y rítmicas que se daban en el canto de aves de una misma especie, pero que vivían en entornos disímiles y alejados entre sí, como podían ser los E.E.U.U. y Europa. Fue entonces que supimos que él comenzaba a utilizar ya este material sonoro en composiciones suyas, algo que en años posteriores daría origen a múltiples obras como el *Catálogo de los Pájaros*, *Los Pájaros Exóticos*, además de citas muy específicas en composiciones como *Desde el cañón a las estrellas* y, particularmente, en su última obra la ópera *San Francisco de Asís* en la que hace un despliegue de imaginación extraordinaria, en el cuadro sexto del segundo acto —*Prédica a los pájaros*—, imitando el canto de las aves hasta con instrumentos de percusión.

Otra faceta que distinguía a Messiaen era su profundo sentido religioso. El compositor llegó a describirse a sí mismo en los últimos años, a manera de

epitafio, como "músico teológico". No hay lugar a dudas que su creación musical está reforzada de una fuerte carga espiritual, que nos revela a un músico místico que tiene a honra hacer gala de su fe religiosa, como una revelación de principio. Gran parte de su *Opera Magna* está impregnada de este sentimiento religioso, que es característica principal de su muy personalísimo estilo musical. Ya en esos años nos dio a conocer las *Tres Pequeñas Liturgias de la Presencia Divina*, el mencionado *Cuarteto para el Fin de los Tiempos*, algunas obras escritas para órgano y partes de la monumental y extensa obra para piano, las *Veinte Miradas del Niño Jesús*.

Las clases que impartía Olivier Messiaen despertaron gran interés y llegaron como invitados especiales algunos compositores de renombre como: Bohuslav Martinů, Leonard Bernstein, Samuel Barber y otros. El secreto de este éxito se debía a la capacidad analítica del compositor francés. Recuerdo muy en especial los análisis que hizo de la *Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky y los de algunas obras de Debussy que nos causaban admiración, debido a la profundidad de sus pensamientos y a la originalidad de sus enfoques, que llamaron la atención de los compositores visitantes. Al finalizar el curso en Tanglewood, recuerdo con mucha emoción que me regaló la partitura del *Cuarteto para el Fin de los Tiempos*, que guardo con un sentimiento de agradecimiento para con el compositor.

No quisiera terminar estas líneas, que buscan expresar un homenaje a tan distinguido músico, sin antes referirme a otra conversación que tuvimos en París en años posteriores, 1953, para ser más exacto, cuando le mostraba la partitura de mi ballet *Candelaria*. Me refería a las ventajas que significaba seguir en un ambiente como el de París, donde con sólo salir a la calle permitía encontrarse con una estatua de Balzac esculpida por Rodin, o con una catedral de la envergadura y belleza de Notre Dame o cosas parecidas. Además, encontraba que la enseñanza que se impartía en el Conservatorio era de una exigencia a la cual no estábamos acostumbrados en los países de este continente americano, lo que permitía recibir una acabada preparación musical desde muy temprana edad. También le hacía ver el significado que yo le atribuía al peso de una tradición tan importante como la francesa. Al terminar de expresarme con mi discurso panegírico sobre la cultura de Francia, me dio una gran lección sobre cuál debía ser nuestro planteamiento frente al arte:

—“Yo, en cambio, lo envidio a usted, aunque no me crea, porque puede componer lo que le venga en ganas, justamente por no haber heredado una tradición como la nuestra. Usted no tiene a un Debussy sobre sus espaldas. Es un peso muy grande. En cambio, puede crear música con toda libertad y naturalidad. No nos imite a nosotros los músicos europeos, porque por ser imitación nunca estará a la altura de lo que nosotros podamos hacer. En cambio, usted y sus compatriotas nos pueden aportar con un nuevo estilo, más fresco y espontáneo, más auténtico y novedoso”.

Sólo me resta agregar: “Gracias Maestro por todas sus enseñanzas”.