



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL,
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE

PROGRAMA DE DOCTORADO EN MÚSICA

***“CATALOGUE D’OISEAUX”, O. MESSIAEN: UN ESTUDIO
DE SU UNIVERSO INTERPRETATIVO A TRAVÉS DE
“II. LE LORIOT” Y “IV. LE TRAQUET STAPAZIN”***

TESIS DOCTORAL

Presentada por Gregorio Benítez Suárez

Dirigida por el Dr. Jorge Sastre Martínez

Valencia, julio de 2016

A Gregorio, Pilar y Mariola.
Mis mejores amigos

ÍNDICE

Agradecimientos.....	vii
Resumen / Abstract / Resum.....	ix/x/xi
1. INTRODUCCIÓN	
1.1 Justificación y objetivos.....	1
1.2 Generalidades y particularidades.....	4
1.3 Estado de la cuestión.....	10
1.4 Metodología y marco teórico.....	12
2. EL ENTORNO DE <i>CATALOGUE D' OISEAU</i> .	
2.1 La década de los 50.....	15
2.2 Las transcripciones ornitofónicas antes de <i>Catalogue</i>	24
2.3 Olivier Messiaen e Yvonne Loriod.....	43
3. LOS PÁJAROS	
3.1 Clasificación.....	51
3.2 Descripción.....	55
3.2.1 Los pájaros de II. <i>Le Lorient</i>	55
3.2.2 Los pájaros de IV. <i>Le Traquet Stapazin</i>	74
4. ANÁLISIS FORMAL	
4.1 Consideraciones generales.....	104
4.2 Los dos <i>cahiers</i>	109
4.2.1 Un primer esbozo sobre IV. <i>Le Traquet Stapazin</i>	109
4.2.2 La forma: Macro y microestructura en IV. <i>Le Traquet Stapazin</i>	114
4.2.3 Aspectos generales de II. <i>Le Lorient</i>	130

4.2.4 La forma: Macro y microestructura en II. <i>Le Lorient</i>	135
5. EL INTÉRPRETE FRENTE A LA OBRA	
5.1 Sobre el concepto de obra.....	155
5.2 La interpretación del canto de los pájaros.....	165
5.3 El espacio sonoro-temporal.....	173
5.4 La escritura de II. <i>Le Lorient</i> y IV. <i>Le Traquet Stapazin</i>	184
5.5 La “tradicción” interpretativa.....	204
6. CONCLUSIONES.....	215
7. BIBLIOGRAFÍA	
Música impresa empleada como ejemplo.....	223
Partituras.....	224
Libros y artículos.....	224
Tesis doctorales.....	243
Documentos en línea.....	244
8. DISCOGRAFÍA.....	245
9. SOPORTES AUDIOVISUALES.....	247
ANEXOS:	
ANEXO I: Índice de obras.....	249
ANEXO II: Recopilación de interpretaciones de la obra de Olivier Messiaen durante el año del centenario de su nacimiento en 2008.....	265
ANEXO III: Modos de transposición limitada.....	313
ANEXO IV: Acordes de II. <i>Le Lorient</i> provenientes de <i>Cinq Rechants</i> , y temas “flor” y “estatua” en <i>Turangalila</i>	317

ANEXO V: Relación de colores establecida por Messiaen en los acordes empleados durante los bloques de versos.....	325
ANEXO VI: Los protagonistas de II. <i>Le Lorient</i> y IV. <i>Le Traquet Stapazin</i>	331
ANEXO VII.a: Traducción del prefacio de II. <i>Le Lorient</i>	341
ANEXO VII.b: Traducción del prefacio de IV. <i>Le Traquet Stapazin</i>	345
ANEXO VIII.a: Artículo sobre Yvonne Loriod (<i>Melómano</i> , nº 209, pp. 20-24).....	349
ANEXO VIII.b: Artículo sobre <i>Catalogue d'oiseaux</i> (<i>Melómano</i> , nº 219, pp. 20-24).....	357
ANEXO IX: Concierto en el Teatro de la Maestranza de Sevilla (17 de mayo de 2016).....	365

Agradecimientos

En primer lugar, me gustaría agradecer la continua labor de apoyo de mis padres y hermana, sin la cual, ninguna de las líneas que conforman esta tesis doctoral podría haberse realizado. Su amparo supera el mero apoyo moral, pues, sin su ayuda económica, los primeros pasos que sirvieron de motor para poner en marcha el resto de la investigación no se habrían podido dar. Quiero enfatizar, asimismo, el profundo agradecimiento a mi hermana por toda su infinita paciencia en su tarea de traductora e intérprete en los innumerables viajes a París que sirvieron como estímulo durante todo el proceso de gestación del presente trabajo.

Igualmente, quisiera dar las gracias a todo el conjunto de profesionales que han servido, de manera directa o indirecta, como elementos guía para la confección de los distintos apartados que organizan el cuerpo de la investigación. En este punto, no me puedo olvidar de los profesores Markus Tomas, Roger Muraro, Pierre-Laurent Aimard y Sebastián Mariné, a los que agradezco todo el asesoramiento musical recibido durante la elaboración de esta tesis, así como el percusionista Malcolm Ball, al que doy las gracias en reconocimiento por toda la información aportada sobre la difusión en concierto público de la obra de Messiaen.

De igual manera, me gustaría aprovechar estas líneas para agradecer al organista y antiguo compañero de estudios David Largo Dios todo su conocimiento aportado sobre el órgano, aspecto que me ha ayudado a tener una perspectiva mayor de la interpretación de la música de Messiaen en ese instrumento y sus distintas analogías con la interpretación pianística.

Otro de los nombres que debo citar por su tarea de orientación en el terreno de los cantos de pájaros es el del ornitólogo Juan Oñate, cuya colaboración altruista fue indispensable a la hora de entender mejor las vocalizaciones de estos maestros de la naturaleza y al que agradezco, enormemente, su cesión de todo el material fotográfico que se contiene en el sexto anexo.

Por último, quisiera mostrar mi más sincero agradecimiento al Dr. Jorge Sastre por toda su labor de revisión realizada en esta tesis doctoral, así como la llevada a cabo con el trabajo de investigación previo que dio origen a la misma. Sin sus proposiciones de mejoras y sugerencias esta disertación no habría alcanzado su forma final.

Resumen

El propósito fundamental que se ha perseguido en esta tesis es el de realizar una indagación, observada desde el prisma del intérprete, de *Catalogue d'oiseaux*, utilizando su segundo y cuarto cuaderno como objeto de estudio a la hora de abordar su enfoque estético y pianístico.

La necesidad de aproximarse a la obra desde una óptica interpretativa surge de la paradoja existente entre la importancia que esta composición ocupa en el catálogo compositivo de Olivier Messiaen y el peso real que la partitura posee entre los pianistas actuales. Debido a la evolución del lenguaje compositivo del autor, que se plasma en una mayor complejidad conceptual, *Catalogue d'oiseaux* genera una serie de interrogantes de orden interpretativo que la alejan del resto de la producción pianística “tradicional”. Este factor se traduce, frecuentemente, en apriorismo y axiomas que generan visiones excesivamente polarizadas sobre la ejecución de la obra.

Para solventar este atrincheramiento entre planteamientos antagónicos, se ha empleado una metodología basada en trazar una “idea de obra” a través del estudio de la ubicación temporal de la composición, el análisis formal y la apreciación de las transcripciones ornitofónicas. Este encuadre de índole teórico actúa de vehículo para desgranar la naturaleza interpretativa de *Catalogue*, donde acercarse a las transcripciones, entender la importancia del elemento temporal y asimilar la escritura de estos dos cuadernos sirven de herramientas para revelar una creación musical mucho más abierta, aspecto que se corrobora con el estudio la tradición interpretativa de la obra. Todo ello muestra una composición que escapa de postulados simplistas, ofreciendo al pianista un universo de posibilidades interpretativas que supera cualquier viejo debate en torno a la ejecución de esta partitura colosal de la literatura pianística.

El estudio llevado a cabo cristaliza con la grabación sonora de ambos cuadernos, así como la inclusión de ambas piezas dentro de un recital para el ciclo de “Jóvenes Intérpretes” del Teatro de la Maestranza de Sevilla. Del mismo modo, parte del material de investigación ha servido para la confección de dos artículos para la revista *Melómano* que se incluyen como anexos, así como la impartición de una serie de conferencias-conciertos alrededor del pianismo de Olivier Messiaen en diversos conservatorios y universidades españolas el próximo año 2017 con motivo del 25º aniversario de la muerte de Olivier Messiaen.

Abstract

The main objective pursued in this thesis is that of conducting an enquiry on *Catalogue d'oiseaux*, observed through the eyes of the performer, using its second and fourth books as the focus of this study when addressing its aesthetic and pianistic approach.

The need to gain a closer view of the piece from a performer's perspective arises from the paradox between the importance of this composition in Olivier Messiaen's catalogue of compositions and the real meaning the piano score has among pianists of today. Due to the evolution of the author's composition language, which is expressed in greater conceptual complexity, *Catalogue d'oiseaux* generates a series of performance-related questions, distancing it from other "traditional" pianistic productions. This factor often leads to apriorism and axioms that generate excessively polarised views on the performance of the piece.

In order to resolve this clash between antagonistic approaches, a methodology has been applied which is based on tracing the "notion of a piece" by studying the timing of the composition, conducting a formal analysis and considering the oritophonical transcriptions. This theoretical framing acts as a vehicle to uncover the performative nature of *Catalogue*, where analysing the transcripts, understanding the importance of the time element and assimilating the writing of the two books are tools to relieve a more open musical creation, an aspect confirmed in the study as regards the traditional performance of the work. All of that shows a composition that breaks free from simplistic postulates, offering the pianist a universe of performing possibilities that go beyond any old debate regarding the performance of this extraordinary score of piano literature.

The study concludes with a sound recording of the two books and the inclusion of the two pieces in a recital for the Young Performers Cycle of Seville's Maestranza Theatre. Furthermore, part of the research material has been used to write two articles for *Melómano Magazine*, which are included as annexes, and in some conferences-concerts about the pianism of Olivier Messiaen at different Spanish conservatoires and universities in 2017 on the occasion of the 25th anniversary of Olivier Messiaen's death.

Resum

El propòsit fonamental que s'ha perseguit en aquesta tesi és el de realitzar una indagació, observada des del prisma de l'interpret, de *Catalogue d'oiseaux*, utilitzant el seu segon i quart quadern com a objecte d'estudi a l'hora d'abordar el seu enfocament estètic i pianístic.

La necessitat d'aproximar-se a l'obra des d'una òptica interpretativa sorgeix de la paradoxa existent entre la importància que aquesta composició ocupa en el catàleg compositiu d'Olivier Messiaen i el pes real que la partitura posseeix entre els pianistes actuals. A causa de l'evolució del llenguatge compositiu de l'autor, que es plasma en una major complexitat conceptual, *Catalogue d'oiseaux* genera una sèrie d'interrogants d'ordre interpretatiu que l'allunyen de la resta de la producció pianística “tradicional”. Aquest factor es tradueix, freqüentment, en apriorisme i axiomes que generen visions excessivament polaritzades sobre l'execució de l'obra.

Per a solucionar aquest atrinxerament entre plantejaments antagònics, s'ha emprat una metodologia basada a traçar una “idea d'obra” a través de l'estudi de la ubicació temporal de la composició, l'anàlisi formal i l'apreciació de les transcripcions ornitofòniques. Aquest enquadrament d'índole teòric actua de vehicle per a desgranar la naturalesa interpretativa de *Catalogue*, on acostar-se a les transcripcions, entendre la importància de l'element temporal i assimilar l'escriptura d'aquests dos quaderns serveixen d'eines per a revelar una creació musical molt més oberta, aspecte que es corrobora amb l'estudi la tradició interpretativa de l'obra. Tot açò mostra una composició que escapa de postulats simplistes, oferint al pianista un univers de possibilitats interpretatives que supera qualsevol vell debat entorn de l'execució d'aquesta partitura colossal de la literatura pianística.

L'estudi dut a terme cristal·litza amb l'enregistrament sonor de tots dos quaderns, així com la inclusió d'ambdues peces dins d'un recital per al cicle de “Joves Intèrprets” del Teatre de la Maestranza de Sevilla. De la mateixa manera, part del material de recerca ha servit per a la confecció de dos articles per a la revista *Melómano* que s'inclouen com a annexos, així com la impartició d'una sèrie de confèrencies-concerts al voltant del pianisme d'Olivier Messiaen en diversos conservatoris i universitats espanyoles el pròxim any 2017 en motiu del 25è aniversari de la mort d'Olivier Messiaen.

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación y objetivos

*Voici tout l'Orient qui chante dans mon être
Avec ses oiseaux bleus, avec ses papillons
(Cécile Sauvage, L'Âme en bourgeon)¹*

Mucho se ha escrito ya sobre la obra y la persona de una de las figuras artísticas más relevantes del siglo pasado. Posiblemente, sea muy difícil encontrar en la actualidad una producción literaria tan extensa sobre un compositor reciente como la que trata sobre Olivier Messiaen; y es que el genial músico francés dejó un legado tan influyente en las corrientes musicales de la segunda mitad del siglo XX, que entender su obra no deja de ser un itinerario ineludible para cualquier interesado en conocer la música de nuestros días. En esta noble labor de escribir sobre su creación musical mucho le debemos al mismo compositor, pues fue el propio Messiaen el encargado de acercarnos por primera vez a su universo compositivo con la publicación, en 1944, de su tratado *Technique de mon langage musical*². Esta tarea culminaría décadas más tarde con la publicación póstuma del monumental *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*³ (1949-1992), en el cual desgrana a través de sus siete partes, tres de los elementos que –junto a los misterios de la fe cristiana– conforman su cosmos creativo: el ritmo, la relación sonido-color y el canto de los pájaros⁴.

Este último aspecto apasionó al compositor desde su juventud y ha sido una fuente inagotable de artículos y monografías hasta el día de hoy, destacando de manera

¹ Cécile Sauvage (1883-1927) fue una poetisa francesa, madre de Olivier Messiaen. Durante los meses de embarazo escribió el poemario *L'Âme en bourgeon (El alma floreciente)*, en el cual trata, haciendo gala de un rico imaginario simbólico, todo el misterio de la gestación (Honegger II, 1970: 713). El compositor confesaba frecuentemente cómo esta colección de poemas marcó su destino y personalidad artística, dada la acentuada naturaleza profética del texto (Samuel, 1986/1994: 13-14). Los versos citados aparecen en: Sauvage, C. (1910). *L'Âme en bourgeon* (VI. Tu tettes le lait pur...). En C. Dingle y N. Simeone (Eds.). (2007). *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*. Aldershot/Burlington: Ashgate, p. 208.

² Messiaen, O. (1993). *Técnica de mi lenguaje musical*. (Daniel Bravo López, Trad.). París: Alphonse Leduc. (Trabajo original publicado en 1944).

³ Messiaen, O. (1994-2002). *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. (Vols. I-VIII). París: Alphonse Leduc.

⁴ Una exposición muy detenida de la relevancia de estos elementos en su obra musical puede ser encontrada en: Messiaen, O. (1988). *Conférence de Kyoto*. París: Alphonse Leduc.

muy especial aquellos escritos que se han centrado en un asunto como la veracidad de las transcripciones del canto de los pájaros empleadas en su música. Los postulados más reconocibles sobre esta cuestión oscilan entre las posiciones relativistas de académicos como Meri Kurenniemi⁵, a otras mucho más antitéticas y encontradas como las de los musicólogos Norman Demuth⁶ y Trevor Hold⁷, defensor y detractor –respectivamente– de la autenticidad de estas transcripciones. Esta visión, en cierta medida, “maniquea” fue abordada por el Prof. Robert Fallon en *The Record of Realism in Messiaen’s Bird style*⁸, donde supera este debate encarándolo desde una óptica conceptual y estética; habiendo servido sus conclusiones, nuevamente, como punto de estudio y discusión sobre el tema en artículos como los realizados por el Prof. Marcus Pendergrass y Jahangir Iqbal⁹.

Fuera de toda esta temática que trata sobre la exactitud o fidelidad de sus transcripciones, otros nombres propios en la investigación sobre el estilo *oiseau*¹⁰ en la música del compositor son, indiscutiblemente, el musicólogo y pianista Prof. Peter Hill¹¹, que ha dedicado al papel de la ornitología en la obra de Messiaen un vasto catálogo de su bibliografía, y los también británicos Robert Sherlaw Johnson¹² y Paul Griffiths¹³. Asimismo, Michael Edward Edgerton ha sido el primero en tratar la

⁵ Kurenniemi, M. (1980). Messiaen, the Ornithologist. *Music Review* 41, 2, pp. 121-126.

⁶ Demuth, N. (1960). Messiaen’s Early Birds. *Musical Times*, 101, pp. 627-629.

⁷ Hold, T. (1970). The Notation of Bird Song: a Review and Recommendation. *Ibis*, 112, pp. 113-122.

Hold, T. (1971). Messiaen’s Birds. *Music & Letters* 52, 2, pp. 113-122. De igual manera, David Morris (1989: 142) es otra de las personalidades más destacadas que han defendido la inverosimilitud de sus transcripciones. Sin embargo, no se cita arriba ya que su visión es, en cierto modo, incompleta al no tratar en su estudio transcripciones posteriores a la década de los 40.

⁸ Fallon, R. (2007). The Record of Realism in Messiaen’s Bird Style. En C. Dingle y N. Simeone (Eds.). *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature* (pp. 115-136). Aldershot/Burlington: Ashgate.

⁹ Pendergrass, M. e Iqbal, J. (2013). Realism in Messiaen’s Oiseaux Exotiques: A Correlation. *H-SC Journal of Sciences*, Vol. II, pp. 1-7.

¹⁰ Con la denominación de “estilo *oiseau*” o “*style oiseau*” se hace referencia a toda la música compuesta por Messiaen que hace del uso del material musical proveniente del canto de los pájaros su rasgo identitario principal. Aunque el término fue acuñado por el propio compositor (Messiaen, 1944/1993: 38) rápidamente se extendió su empleo entre los académicos, siendo David Drew (1954: 44) uno de los primeros estudiosos en emplear esta expresión en sus escritos.

¹¹ Hill, P. y Simeone, N. (2007). *Olivier Messiaen: Oiseaux Exotiques*. Aldershot/Burlington: Ashgate.

Hill, P. y Simeone, N. (2005). *Messiaen*. Londres: Yale University Press.

Hill, P. (1994). *The Messiaen Companion*. Londres: Faber Finds.

Hill, P. (1994). For the birds. *Musical Times*, septiembre 1994, pp. 552–555.

Hill, P. (2014). The Genesis of Messiaen’s Catalogue d’oiseaux. En S. McCarrey y L. A. Wright (Eds.). *Perspectives on the Performance of French Piano Music* (pp. 53-76). Farham/Burlington: Ashgate.

¹² Johnson, R. S. (1975). *Messiaen* (Ed. 2008). Londres: Omnibus Press.

Johnson, R. S. (1994). Birdsong. En P. Hill (Ed.). *The Messiaen Companion* (pp. 249-265). Londres: Faber Finds.

¹³ Griffiths, P. (1985). *Olivier Messiaen and the Music of Time* (Ed. 2008). Londres: Faber Finds.

fenomenología de las dinámicas del canto de las aves en la música de Messiaen¹⁴, y el Dr. David Kraft es el autor del majestuoso *Birdsong in the Music of Olivier Messiaen*¹⁵, que supone la aparición de un auténtico vademécum sobre las transcripciones del canto de los pájaros en el corpus compositivo del músico francés; y no son los únicos, pues la lista de autores interesados en el binomio Messiaen-Pájaros sería realmente interminable, ya que ha sido –y sigue siendo– motivo de indagación en numerosas tesis y artículos.

Así pues, ¿qué sentido tendría adentrarse de nuevo en una obra tan paradigmática de este género como *Catalogue d'oiseaux*? ¿Qué se podría aportar ahora que no haya sido previamente considerado por otros? Para hallar la respuesta sería oportuno hacer una breve comparación de una situación, cuanto menos, paradójica: la proporción desigual existente entre el incalculable número de escritos que tratan sobre la influencia del mundo ornitológico en la producción musical del compositor francés, con el peso real que una obra tan representativa del estilo *oiseau* como la tratada en la presente tesis posee entre los pianistas actuales. Si académicos como Madeleine Hsu manifiestan sin reservas que las grandes obras para este instrumento escritas por Messiaen no suelen encontrarse en el repertorio estándar de cualquier pianista (1996: 13), lo cierto es que, dentro del corpus pianístico del compositor, una obra como *Catalogue* tampoco posee excesiva popularidad entre los grandes intérpretes, a pesar de la extrema relevancia que ostenta en el inventario artístico del autor. Posiblemente, su producción musical pueda jactarse de ser más tocada y conocida que la de otros compositores coetáneos, pero en el terreno pianístico, la interpretación de *Catalogue d'oiseaux* queda relegada a exiguas actuaciones realizadas –en la mayoría de los casos– por “especialistas” en este repertorio. Como muestra, tómese un ejemplo muy cercano y significativo como es el ciclo de Grandes Intérpretes de la Fundación Scherzo, uno de los más relevantes internacionalmente y con mayor variedad no solo de intérpretes, sino también de programación. En él, durante sus dos décadas de historia, solo se ha interpretado una única pieza de toda la colección: *Le Traquet Stapazin* (La collalba rubia)¹⁶.

¹⁴ Edgerton, M. E. (2010). Messiaen and Birdsong – A consideration of avian dynamics. En J. Crispin (Ed.). *Olivier Messiaen. The centenary papers* (pp. 80-101). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

¹⁵ Kraft, D. (2013). *Birdsong in the Music of Olivier Messiaen*. Londres: Arosa Press.

¹⁶ La pieza fue interpretada en el Auditorio Nacional de Música de Madrid por Anatol Ugorski el 20 de octubre 1998 y por Pierre-Laurent Aimard en el 26 de octubre de 2010. Del mismo modo, durante la

Es cierto que abundan los contenidos teóricos, analíticos e incluso estéticos referentes a obras como *Catalogue d'oiseaux*, pero hasta el momento no existe un verdadero trabajo de aproximación a ella desde el prisma del intérprete, que aborde todo el exigente proceso de estudio y revise, desde la perspectiva pianística, los diferentes parámetros que conforman una escritura tan particular como la de esta obra.

El objetivo perseguido en esta disertación es, pues, el de poder llevar a cabo una aproximación interpretativa de dos de las piezas más destacadas de todo *Catalogue* como son II. *Le Loriot* y IV. *Le Traquet Stapazin*, tratando al ejecutante y al instrumento como elementos transversales durante toda la investigación. Para ello, el enfoque –iniciado desde el mismo momento de aprendizaje y aproximación a la partitura– se ha articulado en diversas partes que engloban el proceso analítico por el cual el pianista asimila la arquitectura global y particular de cada pieza, la relevancia del conocimiento del canto de los pájaros empleados y las características propias que se derivan de la escritura empleada por el compositor, todo ello pasando por el filtro del intérprete como ejecutante del material musical.

1.2 Generalidades y particularidades

En 1958, Olivier Messiaen publica *Catalogue d'oiseaux*, la obra que con el paso del tiempo supondría la mayor serie de piezas para piano en su producción creativa. Al igual que ocurrió en 1945 con *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*¹⁷, la obra fue estrenada en la Sala Gaveau¹⁸ de París el 15 de abril de 1959 por su segunda esposa, la pianista

celebración del centenario del nacimiento del compositor, en el año 2008, *Catalogue d'oiseaux* (o algunas de sus piezas integrantes) no fue tan representada como otras obras para piano de Messiaen como *Oiseaux Exotiques*, *Petites esquisses d'oiseaux* o el ciclo *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Una recopilación de todas las actuaciones mundiales llevadas a cabo durante el año 2008 puede ser consultada en el Anexo II de la presente disertación.

¹⁷ Messiaen, O. (1947). *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. París: Éditions Musicales Durand.

¹⁸ La representación tuvo lugar en el marco de los conciertos de *Le Domaine musical*, una sociedad de conciertos fundada por Madeleine Renaud, Jean-Louis Barrault y Pierre Boulez en 1952 en la ciudad de París y disuelta en 1973. Dicha sociedad persiguió devolver a la capital gala al escaparate de la actividad musical internacional tras el período posterior a la segunda guerra mundial; unos lustros calificados por musicólogos como Claude Samuel (2005: 9) como “lúgubres” en los que a interpretación de obras contemporáneas se refiere. Para reactivar el interés por la música del momento, su director artístico, Pierre Boulez, promovió –de manera muy especial– la difusión de las nuevas vanguardias en estas series de conciertos, aunque también se programaría música antigua hasta el período preclasicista. Numerosas obras de compositores contemporáneos como el propio Boulez, Stravinsky, Stockhausen, Nono, Berio, Xenakis y cómo no, Messiaen, fueron estrenadas de forma mundial o nacional en estos ciclos. Uno de los mayores estudios sobre toda la actividad musical desarrollada en las series de conciertos de *Le Domaine*

francesa Yvonne Loriod¹⁹, quien comparte la dedicatoria de la obra junto con los pájaros²⁰. La interpretación completa de la serie rebasa holgadamente las dos horas y media de duración, y para su composición –que comprendió desde octubre de 1956 al primero de septiembre de 1958²¹– el músico empleó un compendio de cantos de pájaros, materiales compositivos y una serie de innovaciones en el tratamiento de las transcripciones del canto de los pájaros²² que hicieron que *Catalogue d’oiseaux* marcara un punto de inflexión en su ya fructífera carrera compositiva, llegando a estar considerada por académicos como Harry Halbreich (2008: 240) como una auténtica obra de referencia no solo en su catálogo compositivo, sino un precedente prodigioso en la música del siglo pasado sin el cual ciertas páginas de Boulez, Stockhausen o Xenakis serían inconcebibles. Al mismo tiempo, y a modo anecdótico, la obra fue la primera de todo su catálogo para piano solo en la cual utiliza explícitamente en su título el término “*Oiseaux*”²³.

musical durante estos casi dos decenios puede ser hallado en: Aguila, J. (1992). *Le Domaine musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*. París: Fayard.

¹⁹ Previamente, la misma intérprete había realizado dos audiciones parciales de la obra en la misma sala. La primera de ellas, que llevó por nombre “*Tendances, une nouvelle écoute*”, el 30 de marzo de 1957 con los cuadernos I, VI, V, II, VIII y XIII, a pesar de estar anunciada en el programa una séptima pieza –VII. *La Rousserolle Effarvate*– que no fue posible interpretar debido a que el compositor no la terminó a tiempo para que Loriod pudiese adentrarse en su estudio. La segunda audición, por su parte, tuvo lugar el día 25 de enero de 1958 y estuvo dedicada íntegramente al séptimo cuaderno, la pieza más larga de todo *Catalogue d’oiseaux* (Hill & Simeone, 2007: 90).

²⁰ Messiaen no los cita directamente en la dedicatoria, sino que utiliza una alusión poética: “*à ses modèles ailés*” (a sus modelos alados) (trad. a.). Todas las traducciones que aparecen en la presente investigación están realizadas por el autor.

²¹ A pesar de ser la fecha de composición que el propio Messiaen da de la obra, Peter Hill (2014: 61) sitúa los orígenes de la misma en 1954-55.

²² Algunos de estos aspectos serán tratados durante el desarrollo de la tesis. Para una visión más detallada de cada uno de ellos consúltense: Sun, S. W. (1995). *Birdsong and Pitch-class Sets in Messiaen’s “L’Alouette Calandrelle”*. Tesis doctoral, University of Oregon, Eugene, Oregon, EE.UU. / Philips, J. (1977). *The Modal Language of Olivier Messiaen; Practices of “Technique de mon langage musical” as reflected in Catalogue d’oiseaux*. Tesis doctoral, Peabody Conservatory of Music, Baltimore, Maryland, EE.UU.

²³ Previamente, en la misma década de los 50, compuso otras dos obras para piano solista y orquesta en cuyo título utilizó una referencia directa al mundo ornitológico: *Réveil des Oiseaux* (1953), para piano y orquesta, y *Oiseaux Exotiques* (1956), para piano y conjunto instrumental. Con posterioridad publicaría solo tres obras que contienen vocablos similares: *La Fauvette des Jardins* (1970), para piano solo, *Petite Esquisses d’Oiseaux* (1985), para piano solo y *Un Vitrail et des Oiseaux* (1986), para piano y conjunto instrumental. Gracias a las investigaciones en el repertorio no publicado de Olivier Messiaen realizadas por el Prof. Peter Hill sabemos que llegó a componer otra pieza para piano solo que contiene un vocablo ornitológico. La partitura en cuestión se trata de *La Fauvette Passerinette* (1961), redescubierta por Hill en el año 2013. Más información sobre esta obra puede ser encontrada en: Smith, C. (2013). Recently discovered Olivier Messiaen piano work to be premiered this autumn [versión electrónica], *Grammophone*, 31 de julio de 2013. Recuperado el 11 de octubre de 2014, de <<http://www.grammophone.co.uk/classical-music-news/recently-discovered-olivier-messiaen-piano-work-to-be-premiered-this-autumn>>.

Catalogue d'oiseaux está compuesto por trece piezas o “*Cahier/s*”²⁴, repartidas en siete libros, que a su vez comprenden respectivamente 3, 1, 2, 1, 2, 1 y 3 piezas. Una de las particularidades más significativas –como puede observarse a simple vista– reside en la distribución palindrómica de los libros. Asimismo, cada libro contiene siempre un número primo de piezas²⁵ y el orden y duración de estas representan un elemento esencial para el balance del conjunto de la obra. Así, la duración de los libros en espejo –primero y séptimo, segundo y sexto, y tercero y quinto– es admirablemente similar; por su parte, el libro cuarto, VII. *La Rousserolle effarvatte*, actúa como libro pivote en la estructura global de la obra y posee la mayor extensión de toda la serie²⁶, con una duración aproximada de treinta minutos, prácticamente el doble de los otros dos cuadernos más largos que componen *Catalogue d'oiseaux*²⁷. A continuación, se describe la estructura de la obra con la correspondiente traducción al español de la especie de pájaro utilizada en el título:

Libro 1

- I. *Le Chocard des Alpes* (La chova piquigualda)
- II. *Le Lorient* (La oropéndola)
- III. *Le Merle bleu* (El roquero solitario)

Libro 2

- IV. *Le Traquet Stapazin* (La collalba rubia)

²⁴ Término original utilizado por el compositor cuyo significado en castellano es el de cuaderno. En la presente tesis ambos términos serán utilizados indistintamente.

²⁵ Desde temprana edad los números primos ejercieron una fuerte fascinación en la figura de Messiaen debido al carácter enigmático que desprende su naturaleza indivisible (Samuel, 1999: 118). Para el compositor, todo número poseedor de la propiedad de la primalidad representaba el carácter indivisible de Dios, y eran –al igual que los pájaros– un símbolo de lo que la teología católica denomina “Principio de la Sacramentalidad cristiana”, por el cual se manifiesta la presencia de Dios en la naturaleza humana y en todo el proceso de la creación. En *Catalogue d'oiseaux* tanto el número total de piezas (13) como el número de libros (7) son a su vez números primos. Para obtener una visión más amplia sobre este aspecto consúltese: Fallon, R. (2007). *The Record of Realism in Messiaen's Bird Style*. En C. Dingle y N. Simeone (Eds.). *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*. Aldershot/Burlington: Ashgate, pp. 126-130.

²⁶ En su origen, la duración de esta pieza rondaba los 17 minutos, aunque Messiaen realizó una revisión de la misma prolongando su duración hasta la actual. Para estudiosos como Peter Hill y Nigel Simeone (2005: 221), tal consideración de agrandar el séptimo cuaderno hace pensar que *Catalogue d'oiseaux* fue concebido en un comienzo como una obra “abierta” con una distribución interna muy distinta a la estructura simétrica final. La concepción de la obra como una colección de piezas o un ciclo es tratada en el subapartado 5.1.

²⁷ IV. *Le Traquet Stapazin* y X. *Le Merle de roche*, cuya duración oscila entre los 15 y 17 minutos.

Libro 3

V. *La Chouette Hulotte* (El cárabo)

VI. *L'Alouette Lulu* (El totovía)

Libro 4

VII. *La Rousserolle Effarvate* (El carricero común)

Libro 5

VIII. *L'Alouette Calandrelle* (La terrera común)

IX. *La Bouscarle* (El ruiseñor bastardo)

Libro 6

X. *Le Merle de Roche* (El roquero rojo)

Libro 7

XI. *La Buse Variable* (El ratonero común)

XII. *Le Traquet Rieur* (La collalba negra)

XIII. *Le Courlis cendré* (El zarapito real)

Cada uno de los *cahiers* lleva el nombre de un pájaro “solista” representativo de la región francesa en la cual se recrea la composición. Si en *Réveil des oiseaux* y en *Oiseaux exotiques* el lenguaje musical estaba basado exclusivamente en el canto de los pájaros²⁸ (Messiaen, 1988: 10-11), con *Catalogue d'oiseaux* Messiaen agranda su campo referencial, desarrollando la acción de la pieza en una localización específica durante un período de tiempo que abarca el transcurso de las horas del día y/o de la noche²⁹. Toda la obra está repleta de motivos alegóricos a las fuerzas de la naturaleza³⁰

²⁸ Véase también el prefacio del propio autor en: Messiaen, O. (1955). *Le Réveil des oiseaux*. París: Éditions Musicales Durand. Asimismo, parece que el compositor sufrió un lapsus durante su conferencia de Kioto (Messiaen, 1988: 11), pues en el caso particular de *Oiseaux exotiques* Messiaen utiliza también ritmos hindúes y griegos en la percusión como se cita en el subapartado 2.1 (Messiaen, 1985: 6-7).

²⁹ Como señala Paul Griffiths (1985: 181), son los tres cuadernos más extensos (IV. *Le Traquet Stapazin*, VII. *La Rousserolle Effarvate* y X. *Le Merle de Roche*) los que pretenden seguir, explícitamente, el progreso del día mediante su estructura y, de manera muy especial, mediante indicaciones en la partitura.

³⁰ Messiaen concebía los elementos naturales como un componente vertebrador de la organización global de la obra. “*Au début et à la fin de l'oeuvre, les grandes forces naturelles, la montagne et la mer : première pièce, la haute montagne [...] dernière pièce, le grand océan.*” (Halbreich, 2008: 242). (Al comienzo y al final de la obra, las grandes fuerzas naturales, la montaña y el mar: primera pieza, la alta montaña [...] última pieza, el gran océano).

y al propio hábitat del pájaro protagonista. El “solista”, a su vez, se ve acompañado por el canto de otros congéneres que coexisten en su misma ubicación. Para conseguir transportar al intérprete y al oyente a la atmósfera que se pretende evocar, Olivier Messiaen escribió al comienzo de cada *cahier* un prefacio con cierto tinte poético, en el cual describe meticulosamente el desarrollo programático de la pieza y el entorno natural en el que los pájaros utilizados habitan.

Los dos cuadernos tratados en la presente disertación pueden ser considerados como dos de las piezas más representativas y entrañables de toda la serie, incluso para el propio compositor, pues el mismo Messiaen consideraba a IV. *Le Traquet Stapazin* su *cahier* favorito de toda la obra (Hill, 1994: 336) y II. *Le Lorient* es, sin duda alguna, la pieza más personal e íntima de todo *Catalogue*; sirviéndose de la homofonía fonética de las palabras Lorient/Loriod³¹ para escribir un verdadero homenaje sonoro a la que, con el paso de los años, se convertiría en su segunda esposa: la pianista Yvonne Loriod.

Ciñéndonos a II. *Le Lorient*, segundo cuaderno del primer libro y de toda la obra, se puede apreciar cómo la pieza representa una auténtica antología de los cantos más representativos de algunos de sus pájaros fetiches, como son la propia oropéndola (*Lorient*), el mirlo (*Merle noir*), el zorzal común (*Grive musicienne*), el petirrojo (*Rouge-gorge*) o la curruca mosquitera (*Fauvette des jardins*)³². Messiaen ambienta el discurso musical en una triple localización: Gardépée (Charente), Orgeval (Yvelines) y “les Maremberts”, Sologne (Loir-et-Cher)³³ en un período de tiempo que abarca desde las 5:30 horas de la madrugada hasta el mediodía. El *cahier* es un claro reflejo del mundo simbolista más secreto del compositor, el cual incorpora de manera muy sutil en la última parte de la obra y bajo el canto ralentizado, amanerado, casi hipnótico de la oropéndola, las armonías de los versos de la coda de la tercera pieza de *Cinq*

³¹ Lorient (Oropéndola) y Loriod (apellido de su segunda mujer) son palabras que a pesar de su distinta escritura poseen idéntica pronunciación en lengua francesa.

³² Todas estas aves juegan un papel muy importante en la producción musical del compositor, llegando – como en el caso del mirlo común o la curruca mosquitera – a ser empleados como título de algunas de sus obras, como en *Le Merle Noir* (1951), para flauta y piano y *La Fauvette des jardins* (1970), para piano solo. Un estudio más detenido de cada uno de los pájaros integrantes de cada cuaderno se realiza en el subapartado 3.2 de esta tesis.

³³ Estas localizaciones fueron muy fructíferas para Messiaen en lo que a transcripciones del canto de la oropéndola se refiere. En Orgeval, en el departamento de Yvelines, efectuó su primera anotación del canto de este pájaro, realizando después numerosos dictados del mismo en la Branderaie de Gardépée. Sin embargo, su recuerdo sonoro más apreciado del canto de esta ave lo anotó en el centro de Francia, en “les Maremberts” cerca de Salbris, en el departamento de Loir-et-Cher (Messiaen, 2000: 450).

*Rechants*³⁴; pero no emplea unos acordes cualquiera, se trata de una genuina declaración de amor basada en la armonización que conforma las sílabas del verso: “*Tous les philtres sont bus ce soir*”³⁵ (Hill & Simeone, 2005: 230).

En el caso concreto del segundo libro y de la única pieza que lo integra, IV. *Le Traquet Stapazin*, Olivier Messiaen nos traslada íntegramente al litoral del Rosellón³⁶, muy cerca de la frontera española, más concretamente a Banyuls-sur-Mer. La costa bermeja, abrazada por los Pirineos y el mar mediterráneo, es el lugar escogido para ambientar una de las piezas más hermosas de toda la colección, en la que diez pájaros acompañan al canto omnipresente de la collalba rubia (*Traquet Stapazin*)³⁷ en un paisaje dominado por los viñedos, el mar, las montañas y la vegetación propia de la garriga. Solo un pájaro compite en protagonismo con el solista que da título al *cahier* cuarto, y no es otro que la *Fauvette à lunettes* (curruca tomillera), que con su carácter dulce y locuaz contrarresta el canto explosivo y brusco del *Traquet Stapazin*³⁸. Su relevancia es tal, que la pieza termina con el nostálgico recuerdo de su refrescante melodía ralentizada, dejando un marcado sabor de “oído” a Mi Mayor.

El sol, por su parte, es el elemento de la naturaleza utilizado por Messiaen para estructurar la forma tripartita de este *cahier*. Desde su salida, a tempranas horas de la mañana, hasta su puesta total, impregna al discurso musical de su luz y una amplia gama de colores, llegando a evocar en el último tramo de la pieza al sexto movimiento de la sinfonía *Turangalila*, VI. *Jardin du Sommeil d'Amour*.

³⁴ Messiaen, O. (1949). *Cinq Rechants*. París: Éditions Salabert.

³⁵ “Todas las pócimas (de amor) se han bebido esta noche”. La utilización del término “de amor” entre paréntesis se hace en base a la traducción al inglés que hace el mismo Peter Hill del citado verso: “*All the love potions have been drunk this evening*” (idem).

³⁶ El Rosellón es también la región elegida para otras dos piezas más de *Catalogue d'oiseaux*: III. *Le Merle bleu* y XII. *Le Traquet rieur*. Del mismo modo, parece que la comarca de Banyuls despertó mucha admiración por su riqueza ornitológica en la figura del compositor, llegando a citar esta localización como uno de sus recuerdos ornitológicos más bellos dentro la geografía europea en su segundo volumen del quinto tomo de *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (Messiaen, 2000: 601).

³⁷ La collalba rubia (*oenanthe hispanica*) actualmente se traduce en lengua francesa como *Traquet Oreillard*, no *Traquet Stapazin*. El vocablo utilizado por Messiaen, sin embargo, no es incorrecto, aunque cayó en desuso por los ornitólogos franceses en época reciente, ya que con el término *Traquet Stapazin* se hacía referencia a lo que antiguamente se creía que era una subespecie del *oenanthe hispanica* que habita en la franja meridional de Europa. Para más información sobre este aspecto consúltese: Crespon, J. (1840). *Ornithologie du Gard et des pays circonvoisins*. París: Bianquis-Gignoux, p. 163.

³⁸ Olivier Messiaen trata extensamente el rol de la curruca tomillera dentro del segundo libro de *Catalogue d'oiseaux* en: Messiaen, O. (1999). *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, Vol. 5. París. Alphonse Leduc. pp. 511-515.

1.3 Estado de la cuestión

Describir las características principales que presenta la naturaleza de dos cuadernos como II. *Le Lorient* y IV. *Le Traquet Stapazin* resulta muy valioso a la hora de establecer la primera toma de contacto con una composición tan peculiar dentro del corpus creativo de Olivier Messiaen como es *Catalogue d'oiseaux*. Como se hacía mención en el primer subapartado, en la actualidad el compositor francés sigue siendo una de las figuras musicales recientes que abarca una de las mayores bibliografías existentes, y *Catalogue* posee un porcentaje considerable dentro de todo este material de investigación. Lamentablemente, toda la bibliografía citada durante el subapartado 1.1 no tiene su reflejo en la difusión de la obra ni en el grado de conocimiento de la misma. Si bien, muchas de las causas que desembocan en esta situación serían extrapolables a gran parte de la producción musical contemporánea, en el caso de *Catalogue d'oiseaux* no deja de ser un factor muy contradictorio que exige un nuevo enfoque del estudio llevado a cabo hasta el momento sobre esta obra.

A las investigaciones realizadas, ya mencionadas en las tres primeras páginas de esta disertación, habría que añadir otras publicaciones que nos sirven como punto de partida a la hora de ubicar el proceso de investigación que pretendemos desarrollar a lo largo del cuerpo de tesis. Uno de los estudios más completos referidos a la música, obra y estética de Olivier Messiaen fue llevado a cabo por su alumno Harry Halbreich³⁹. La recopilación de información sobre el catálogo compositivo de Messiaen realizada por este musicólogo permite orientar los primeros pasos sobre el estudio de la distribución de la materia musical en estas dos piezas. Así, el amplio proceso de análisis formal al que hemos sometido a ambos *cahiers* durante el cuarto apartado toma en consideración los análisis previos realizados no solo por Halbreich, sino por otros referentes en el estudio de la obra de Messiaen como Gilles Tremblay⁴⁰, Robert Sherlaw Johnson⁴¹ y Michèle Reverdy⁴².

Sin embargo, tanto los procedimientos analíticos como conclusiones halladas por estos autores caen en resultados muy contradictorios que impiden una correcta apreciación del componente estructural en estos dos cuadernos, por lo cual se mostró

³⁹ Halbreich, Harry (2008). *L'oeuvre d'Olivier Messiaen*. París: Fayard.

⁴⁰ Tremblay, G. (1970). Oiseau-nature, Messiaen, Musique. *Cahiers canadiens de musique* (Conseil canadien de la musique), n° 1, printemps-été 1970, pp. 15-40.

⁴¹ Johnson, R. S. (2008). *Messiaen* (5ª Ed.) (pp. 137-158). Londres: Omnibus Press.

⁴² Reverdy, M. (1978). *L'oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen* (pp. 71-89). París: Leduc.

necesario un nuevo enfoque que otorgara a la estructuración del material musical de ambas partituras de una nueva perspectiva analítica.

Por otro lado, el eje central del estudio del proceso interpretativo –presente en el subapartado 5.2– se sitúa en las figuras de dos grandes organistas y difusores de la música para este instrumento como son Almut Röβler y Jon Gillock. La organista alemana fue la autora de uno de los compendios estéticos e interpretativos más interesantes surgidos en torno a Messiaen con su trabajo *Contributions to the spiritual world of Olivier Messiaen*⁴³. Del mismo modo, el Dr. Gillock ha hecho de las ideas presentes en *Performing Messiaen's Organ Music*⁴⁴ un auténtico texto de referencia para el estudio de los modelos interpretativos de la producción organística de Messiaen. En ambas publicaciones se incluye la problemática que plantean los clichés interpretativos⁴⁵ surgidos en torno al estilo *oiseau*. No obstante, y a pesar de la utilidad de sus postulados a la hora de conocer la interpretación del estilo *oiseau*, el camino trazado por ellos resulta insuficiente para delinear mucha de las directrices principales que rigen el estudio de la interpretación pianística de *Catalogue d'oiseaux*. A ello contribuye la idiosincrasia acústica propia de estos dos instrumentos y la difícil analogía que, debido a este motivo, es posible establecer –en ocasiones– entre las transcripciones para órgano y piano. Por ello, dentro del ámbito que compete a la ejecución pianística de *Catalogue*, debemos centrarnos en otras fuentes adicionales que han resultado de gran importancia en el marco metodológico como son las grabaciones sonoras.

Los registros sonoros existentes hasta el día de hoy se encuentran presentes en las páginas 205 y 206 de esta tesis, y son tratados en mayor profundidad durante todo el subapartado 5.5. Todos ellos constituyen un provechoso legado musical que servirá de simiente para desarrollar un estudio de la tradición interpretativa de *Catalogue d'oiseaux* a lo largo de más de cincuenta años. Desgraciadamente, si se exceptúan los casos de Yvonne Loriod, Robert Sherlaw Johnson, Peter Hill y –en menor medida–

⁴³ Röβler, A. (1986). *Contributions to the spiritual world of Olivier Messiaen* (Barbara Dagg y Nancy Poland, Trads.). Duisberg: Gilles and Francke. (Trabajo original publicado en 1986).

⁴⁴ Gillock, J. (2010). *Performing Messiaen's Organ Music. 66 Masterclasses*. Bloomington: Indiana University Press.

⁴⁵ Con el término “cliché interpretativo” se hace alusión a visiones excesivamente polarizadas referidas a la ejecución del texto musical en la obra de Messiaen, muy especialmente en aquella producción donde el estilo *oiseau* posee una presencia considerable. Estas visiones antitéticas pueden ser resumidas en planteamientos que defienden la objetividad y fidelidad más rigurosa al detallismo de la notación musical frente a otras, mucho más subjetivas, que ven en el texto musical un material mucho más maleable por el gusto y percepción artística del intérprete.

Roger Muraro, el resto de pianistas que ha grabado *Catalogue* no ha dejado excesiva constancia de su trabajo de esta obra con el compositor en publicaciones u otro tipo de material. El estudio de la tradición interpretativa viene a completar, de este modo, ese vacío existente alrededor de la ejecución de *Catalogue d'oiseaux*, para lo cual resultó necesario esbozar una metodología analítica como la que se detalla a continuación.

1.4 Metodología y marco teórico

La metodología empleada ha estado dirigida a favorecer la revisión constante de los planteamientos asentados en torno a la “música *oiseau*” de Messiaen, haciendo uso – de manera recurrente– de la extensa bibliografía a la que hemos hecho alusión con anterioridad para cuestionar una serie de parámetros musicales que inciden de manera directa en la interpretación de la obra. El conocimiento de la ornitofonía, o canto de los pájaros, ha sido realizado mediante el estudio comparativo de las descripciones de las distintas vocalizaciones de los pájaros empleados en cada cuaderno con las propias transcripciones empleadas por el compositor. Por su parte, la utilización de los recursos bibliográficos ha servido también para guiar gran parte del cuerpo de investigación, ya que el número de testimonios legados por estudiosos del compositor permite abrir los primeros debates referidos al pensamiento artístico de Messiaen. Fruto del empleo de las afirmaciones procedentes del entorno más cercano al músico francés se han esbozado algunos de los núcleos de este proceso metodológico, como es el centrado en el análisis del componente formal como elemento sustentador del contenido programático. Esta relevancia que se le otorga a la estructura musical como herramienta para el acto interpretativo está asociada, de manera directa, con la recepción del fenómeno musical en el oyente. Vincular la importancia que posee el sometimiento del discurso musical al programa extramusical es una de las claves que permite llevar a cabo un doble enfoque de la forma musical en estos dos cuadernos de *Catalogue d'oiseaux*. Esta sucesión de acontecimientos sonoros yuxtapuestos en la que se incluyen transcripciones de cantos de pájaros y elementos descriptivos se integra en unas estructuras de apariencia muy compleja pero que pueden ser desgranadas a través del empleo de una doble observación que contemple la macroestructura y microestructura de ambas piezas.

Igualmente, ha sido de gran importancia a la hora de investigar las posibilidades interpretativas que ofrece la escritura de *Catalogue* la utilización de registros fonográficos como material complementario a los soportes bibliográficos. Los soportes sonoros vienen a complementar durante el proceso metodológico todo el vacío existente referido a la cuestión interpretativa de, no solo *Catalogue d'oiseaux*, sino el estilo *oiseau* en general. Emplear estas fuentes como material que ponga en cuestión algunos planteamientos interpretativos defendidos y asentados en el pensamiento musical cercano al compositor, ha sido una de las piedras angulares de toda la metodología llevada a cabo en la vertiente interpretativa de la tesis. De la observación y comparación de las principales versiones registradas de estos cuadernos se ha podido extraer gran parte de las conclusiones que permiten una visión diferente del texto musical presente en ambas piezas.

A estas dos herramientas metodológicas principales utilizadas en el terreno analítico e interpretativo habría que añadir una tercera, surgida del estudio de la obra con discípulos directos del compositor. El contacto con alumnos de Messiaen, unido al estudio individual de ambas partituras, ha permitido una aproximación más natural al texto musical y a los modelos interpretativos más habituales observados en el material fonográfico. Este contacto con fuentes directas ha sido necesario debido al poco material bibliográfico generado de manera directa por intérpretes y conocedores de la obra para piano de Messiaen. La integración de estos tres elementos a lo largo del cuerpo de tesis ha sido clave en la definición de una idea de obra que rompa con los clichés interpretativos en los que se encuentra polarizado *Catalogue d'oiseaux* y permita un acercamiento completo del intérprete a la naturaleza artística de la obra.

Por último, cabría citar en este subapartado los procedimientos usados para recoger las distintas interpretaciones públicas de la obra de Messiaen que se incluyen en el segundo anexo. Esta recolección, realizada durante el año del centenario del nacimiento del compositor, ha sido posible mediante la consulta a distintas fuentes como las editoriales poseedoras de los derechos de la obra del compositor (Leduc, Durand y Universal), el Festival Messiaen 2008 de Londres, la distribuidora SEEMSA, la Royal Academy of Music de Londres, así como el admirable material recopilado durante el año 2008 por el percusionista Malcolm Ball y que ha sido cedido generosamente para la elaboración de esta tesis.

2. EL ENTORNO DE *CATALOGUE D'OISEAUX*

2.1 La década de los 50

Resulta un elemento esencial, de cualquier aproximación que desee hacerse a una obra artística, realizar una breve referencia a la ubicación espacio-temporal de la misma a fin de comprender, de manera más exhaustiva, el entorno creativo en el cual se vio envuelta su producción. Si bien es cierto que este punto resultaría universal a cualquier obra musical, en el caso particular de *Catalogue d'oiseaux* cobra especial transcendencia dada la enorme importancia que tiene la década de los años 50 en la creación musical de Olivier Messiaen; y es que en este espacio de tiempo, marcado por la dinamización que empieza a tomar el panorama musical parisino gracias a los ciclos de conciertos de *Le Domaine Musical*, confluyen dos factores que ejercerán un estímulo excepcional en su producción compositiva, como son la nueva dimensión que alcanza el empleo del canto de los pájaros en su escritura musical y el gran interés que despiertan las posibilidades interpretativas del piano, en parte influenciado por el afianzamiento de su vínculo con su –por entonces– alumna Yvonne Loriod.

Para captar de manera más precisa la relevancia de este decenio en su catálogo de obras es necesario entender, al mismo tiempo, el proceso de continua evolución de su personalidad artística, basado principalmente en una búsqueda constante de nuevos espacios creativos. Dicha búsqueda dará como resultado la aparición de diversas transformaciones en su estilo musical sin que ello suponga una renuncia a las singularidades previas de su lenguaje y estética, sino más bien una evolución centrada en las innovaciones e indagaciones realizadas en estos campos del conocimiento, como ocurre de manera muy clarividente con la ornitofonía durante este período. Pero para comprender correctamente, y de manera más rigurosa, cómo uno de los pilares de su universo artístico como el canto de los pájaros –hasta el momento tratado como un mero elemento ornamental o complementario de su lenguaje musical– pasa a situarse como el núcleo principal de inspiración y creación compositiva durante los años 50, es necesario retrotraerse unos años, a la década anterior⁴⁶; período en el cual concluye la trilogía

⁴⁶ Uno de los estudios más importantes sobre la actividad musical y personal de Messiaen en los primeros años de la década de los 40 puede ser encontrado en: Simeone, N. (2007). Messiaen in 1942: a working musician in occupied Paris. En R. Sholl (Ed.). *Messiaen Studies* (pp. 1-33). Cambridge: Cambridge University Press.

*Tristan*⁴⁷ –con la colosal *Turungalila-Symphonie*⁴⁸ a la cabeza– y su escritura compositiva alcanza una madurez sin precedentes con la creación de obras celeberrimas como *Quatuor pour la fin du Temps*, *Visions de l’Amen* o *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus*. Después de este período tan intenso, al que el propio Messiaen llamará “mi década más feliz”⁴⁹, y en el que se estrenarán y editarán algunas de las composiciones más admirables de su inventario artístico, el músico francés parece precisar de nuevos estímulos que agranden su horizonte creativo⁵⁰. Para ello recurre, en un primer momento, a la experimentación, en la denominada etapa renovadora o experimental (1949-1952)⁵¹; en la cual, el compositor parece situarse en la misma corriente que las vanguardias europeas de postguerra⁵² (Hill & Simeone, 2007: 21), dando como resultado la creación de obras como *Cantéyodjayâ*, *Quatre Études de rythme*, *Messe de la Pentecôte*, *Livre d’orgue* y *Timbres-durées*⁵³, que intentan explorar nuevos

⁴⁷ Dicha trilogía engloba además de *Turungalila*, *Harawi* y *Cinq Rechants*.

⁴⁸ La influencia de *Turungalila* en la producción musical posterior de Messiaen quedará de manifiesto en obras como *Catalogue d’oiseaux* como se mostrará durante el transcurso de esta tesis. A su vez, su influjo será bastante notable en las obras inmediatamente posteriores a su composición, incluyéndose algunas de las piezas que ven la luz durante el período experimental (Johnson, 2008: 101).

⁴⁹ Comunicación personal realizada por George Benjamin a Peter Hill. Citado en: Hill, P. y Simeone, N. (2007). *Olivier Messiaen: Oiseaux Exotiques*. Aldershot/Burlington: Ashgate, p. 21.

⁵⁰ Autores como Malcolm Hayes (1994: 198) refuerzan esta visión en la que Messiaen, lejos de mantenerse complacido en el mundo sonoro “hedonista” creado en *Turungalila-Symphonie*, continúa la búsqueda de nuevas maneras de pensamiento musical más “austeras” y “herméticas”. Frente a este enfoque que resalta o intenta dar un sentido artístico al rumbo que toma la música del compositor a partir de 1949, autores como Peter Hill y Nigel Simeone (2005: 178-179) ven un empeoramiento del estado de salud de su esposa, Claire Delbos, como una de las causas principales por las cuales Messiaen abandona algunos de sus grandes proyectos para el futuro más cercano, con el fin de centrarse de manera exclusiva en la composición de piezas, o colecciones de piezas, de proporciones más modestas, destinadas a ser interpretadas en instrumentos solistas idóneos para la experimentación, como el órgano y el piano, de los cuales el propio Messiaen era un intérprete avezado.

⁵¹ Pese a que el encuadre más usual de esta etapa suele considerarse de 1949 a 1951 (Johnson, 2008: 101) (Kraft, 2013: 101) (Lanza, 1980/1986: 69-70), autores como Hill y Simeone (2005: 201) se muestran partidarios de enmarcar esta época de experimentación y renovación entre 1949 y 1952 debido a que la fecha real de finalización de *Livre d’orgue* fue el año 1952.

⁵² Este acercamiento a las corrientes de postguerra no solo se produjo en su ámbito compositivo sino también en el lectivo, pues a pesar de las dificultades por encontrar y difundir música de la segunda Escuela de Viena en el París de los primeros años de la década de los 40 (McNulty, 2007: 65) Messiaen analizó música de Schönberg y Berg en su clase de armonía del Conservatoire National Supérieur de Musique; mostrando, en cierto modo, su desencanto con algunos de estos creadores al no haber mostrado interés alguno en serializar otros parámetros musicales como el timbre, la duración o las intensidades (Gólea, 1960: 247). A pesar de que Messiaen suele ser considerado a menudo como el primer serialista en su sentido integral, con la composición del segundo de sus *Études de rythme*, *Mode de valeurs et d’intensités*; lo cierto es que él nunca se consideró como tal, enalteciendo la figura de Anton Webern como el verdadero compositor serial (Samuel, 1994: 192). De la misma manera, *Mode de valeurs et d’intensités* –pieza a la que se atribuye el nacimiento de lo que poco después se denominará “serialismo integral”– no es una obra propiamente serial (Toop, 1971: 141-169) en un sentido estricto, como lo sería posteriormente la *Sonata para dos pianos* de Goeyvaerts, la *Sonata para dos pianos* de Fano o *Structures I* de Boulez.

⁵³ Esta obra supone la única incursión de Messiaen en el mundo de la música concreta y, como afirma Christopher Brent Murray (2013: 123), su mayor importancia reside, principalmenete, en ser la última pieza experimental del compositor. Del mismo modo, John Milsom (1994: 70-71) ve en la creación de

procedimientos compositivos a través de prácticas especulativas en el ámbito estructural, rítmico, dinámico, o mediante la utilización de técnicas sistemáticas que logren sintetizar sus ideas musicales dentro de un nuevo lenguaje más racional e intelectualizado. Los medios compositivos que aparecen en este breve período de tiempo serán usados solo de manera puntual en algunas composiciones posteriores siendo uno de los ejemplos más célebres la introducción a la séptima escena de su ópera *Saint François d'Assise*⁵⁴, aunque ejercerán una gran influencia en alguno de los nombres propios de las nuevas corrientes musicales de la Europa de la segunda mitad del siglo XX, como sus alumnos Pierre Boulez o Karlheinz Stockhausen. Sin embargo, no será su música para piano la que nos guíe de manera directa al tipo de composición que encontramos en los años 50, sino su música para órgano. Y es que si bien es cierto que, salvo en *Île de feu I*⁵⁵, en el resto de piezas para piano de esta época no se encuentra reminiscencia alguna del estilo *oiseau*, el canto de los pájaros se había seguido manteniendo como un elemento de la misma transcendencia sonora en la mente del compositor⁵⁶ y tal interés tiene su reflejo en el importante corpus organístico de este período, con la aparición de dos títulos más que significativos: *Communion (Les Oiseaux et les sources)* de la *Messe de la Pentecôte*⁵⁷(1950) y *Chants d'oiseaux* del *Livre d'orgue*⁵⁸(1952). En ambas, y de manera muy especial en *Livre d'orgue*, se muestran algunos de los rasgos premonitorios de las grandes partituras que vendrán a continuación, a través del empleo de unas transcripciones cada vez más complejas e identificables. A su vez, el mismo año de composición de *Livre d'orgue* verá la luz otra

esta obra para cinto una continuación de la búsqueda de nuevas exploraciones tímbricas realizadas en la música para órgano de este período especulativo como *Messe de la Pentecôte* y, muy especialmente, *Livre d'Orgue*.

⁵⁴ El caso más visible de la utilización de procedimientos seriales en *Catalogue d'oiseaux* es, obviamente, la V. *Chouette Hulotte*, donde aparecen recursos similares a los empleados en *Mode de valeurs et d'intensités*. Sin embargo, como señala Harry Halbreich (2008: 246), la utilización de parámetros que organizan el empleo de las duraciones y las intensidades sonoras en este *cahier* responde a una finalidad puramente descriptiva que pretende plasmar el lado más aterrador de la noche.

⁵⁵ Véase ejemplo 7.

⁵⁶ Véase la entrevista concedida el 28 de marzo de 1948 al periodista Robert de Saint-Jean para el diario *France-Soir*. En ella menciona, por primera vez, a los pájaros como los músicos más influyentes de su creación artística, destacando muy especialmente el carácter artístico de las estrofas del mirlo común. La conversación, traducida al inglés, aparece íntegra en: Hill, P. y Simeone, N. (2005). *Messiaen*. New Haven/London: Yale University Press, pp. 176-178.

⁵⁷ No es la única parte de esta misa en la que la música de las aves es apreciable, pues en el Ofertorio (*Les choses visibles et invisibles*) puede observarse también cierta influencia del estilo *oiseau*. Véase el punto 2.2.

⁵⁸ La presencia del canto de los pájaros también sería perceptible en 3. *Les Mains de l'abîme* y, muy especialmente, en 7. *Soixante-quatre durées*.

partitura esencial para comprender la génesis de *Catalogue d'oiseaux, Le Merle noir*⁵⁹ para flauta y piano, una pieza que a pesar de su breve duración (apenas 6 minutos) supone un verdadero nexo de unión⁶⁰ entre la producción musical desarrollada durante esta etapa especulativa y las grandes obras “ornitológicas” de la recién comenzada década de los 50. Para afirmar esto baste observar el grado de precisión y detallismo – bastante desconocido hasta entonces– con el que Messiaen escribe la transcripción del mirlo común⁶¹ y, sobre todo, el rol que juega su canto en la flauta, pues ya no se trata de un simple elemento “sazonador” de la escritura, sino del componente base sobre el que se sustenta el propio discurso musical de la pieza. El piano, por su parte, desarrolla unos patrones rítmicos que quedan en un segundo plano, algo novedoso hasta entonces, pues las obras de esta etapa experimental poseedoras de cierta presencia del estilo *oiseau* en su escritura sometían el material ornitológico a la rigurosidad del proceso compositivo. Es pues *Le Merle noir* una partitura clave para entender todas las grandes empresas compositivas a las que Messiaen hará frente durante los años 50, un decenio que puede ser denominado sin ninguna reserva como la “década *oiseaux*”, al verse en ella publicadas tres de las grandes creaciones “ornitológicas” de toda su producción musical, y que marcarán, con el paso de los años, un punto de inflexión en su catálogo compositivo y literatura pianística⁶².

No obstante, en este desarrollo de la meticulosidad en las transcripciones del canto de los pájaros hay un hecho que suele pasar desapercibido para numerosos estudiosos y que ocurre justo antes de la finalización de *Livre d'orgue*⁶³. El

⁵⁹ Obra compuesta en marzo de 1952, y no en 1951 como suele aparecer (Hill & Simeone, 2005: 199). Su composición fue un encargo del Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de París para el concurso de flauta.

⁶⁰ Autores como el Dr. David Kraft (2013: 123) sostienen que la mayoría de musicólogos observan esta pieza como la primera, en toda la producción musical del compositor, en estar basada exclusivamente en el canto de los pájaros. Sin embargo, tal afirmación choca con los posicionamientos de grandes expertos como Peter Hill y Nigel Simeone (2005: 200), quienes consideran las secciones lentas de la pieza (marcadas como *presque lent, tendre*) como partes que, de manera evidente, no pertenecen o presentan similitud con el canto de los pájaros; viendo en la idea musical presente en estas secciones un momento de reflexión individual o bien una finalidad descriptiva, como luego desarrollará en mayor grado en *Catalogue d'oiseaux*.

⁶¹ Véase ejemplo 11.a.

⁶² Si se exceptúa el conciso *Prélude* de 1964, redescubierto por Yvonne Loriod en el año 2000 (Messiaen, O. (2002). *Prélude*. París: Éditions Musicales Durand), en el resto de su corpus para piano solo Messiaen hará uso siempre del estilo *oiseau* como núcleo central de la escritura compositiva, como ocurrirá con posterioridad en *La Fauvette Paserinette* (1961), *La Fauvette des Jardins* (1970), *Petites esquisses d'oiseaux* (1985), o en las piezas para piano solo de *Des Canyons aux Étoiles* (1974): IV. *Le Cossyphé d'Heuglin* y IX. *Le Moqueur polyglotte*.

⁶³ Esta colección de siete piezas para órgano será la que narre, por primera vez, la localización en la cual se ha anotado el canto de los pájaros. La aportación de este elemento informativo será habitual en cada uno de los trece cuadernos de *Catalogue d'oiseaux*.

acontecimiento en cuestión, que a la postre se revelará como un hecho decisivo, fue la sugerencia de la editorial parisina Alphonse Leduc de poner en contacto al músico francés con el ornitólogo Jacques Delamain a fin de recibir clases sobre el canto de las aves en su casa de Gardepée, en el suroeste francés (Hill & Simeone, 2005: 200). Estudiosos como el Prof. Peter Hill (2014: 57) destacan de este encuentro la gran influencia que ejerció la instrucción de Delamain sobre la figura de Messiaen, quien a partir de abril de 1952 tratará de manera mucho más sistemática sus aproximaciones al canto de las aves. Y es que después de esta breve visita al naturalista, Messiaen empezaría la recolección metódica de cantos de pájaros en sus *Cahiers de notation des chants d'oiseaux*, anotaciones que supondrán la simiente sobre la cual brotará gran parte del material musical utilizado en la composición de las tres grandes partituras para piano de esta década como son: *Réveil des oiseaux*, *Oiseaux exotiques* y *Catalogue d'oiseaux*.

Cualquier acercamiento que se pretenda hacer a los dos *cahiers* motivo de estudio en esta tesis pasa, de manera inevitable, por conocer mejor la naturaleza artística de las dos obras para piano y orquesta predecesoras a *Catalogue d'oiseaux*. En la primera de ellas, *Réveil des oiseaux* (1953), Messiaen marcará un antes y un después en su producción musical, pues puede ser considerada como la primera obra compuesta íntegramente con material resultante del canto de los pájaros, ya que en palabras del propio compositor: “*There’s really nothing but bird songs in it, without any added rhythm or counterpoint*”⁶⁴ (Samuel, 1986/1994: 131).

El autor prescinde, por lo tanto, de la utilización de cualquier componente modal, tonal o disposición rítmica; confiando, exclusivamente, en la belleza y variedad del material ornitológico empleado a la hora de estructurar la deriva sonora de la obra (Nichols, 1986: 56). Aunque el nivel de elaboración de las transcripciones para piano que aparecen en *Réveil des oiseaux* es todavía bastante primario, utilizándose en la mayoría⁶⁵ de ellas líneas melódicas⁶⁶ que rehúyen el empleo de cualquier armonización;

⁶⁴ No hay realmente nada en ella que no sea cantos de pájaros, sin ningún ritmo añadido o contrapunto.

⁶⁵ Como se trata en el siguiente subapartado, de los treinta y ocho cantos empleados en la composición de la obra solo doce aparecen, de manera breve, en transcripciones formadas por complejos de acordes en el piano o mediante la combinación de timbres instrumentales. A pesar del carácter, en cierto modo, básico de gran número de las transcripciones que aparecen en esta obra, es la primera vez en toda la producción de Messiaen que la línea melódica del canto de un ave se muestra acompañada por un contorno armónico. Esta peculiaridad, que no ha de ser entendida como una armonización en un sentido tradicional sino como una “colorización” de la línea melódica (Johnson, 1994: 253-254), será habitual en las composiciones

lo verdaderamente interesante de esta composición, a la hora de abordar *Catalogue d'oiseaux*, reside en la manera en la cual Messiaen articula el contenido musical de la obra, ya que la distribución de todo el material musical está intrínsecamente condicionada por un programa descriptivo que alude al canto de los pájaros desde la medianoche de un día de primavera hasta la medianoche siguiente⁶⁷. Estaríamos hablando, pues, de un sometimiento riguroso del discurso sonoro al contenido extramusical⁶⁸ presente en el programa, rasgo que se llevará a cabo posteriormente en *Catalogue d'oiseaux* de una manera, si cabe, más precisa, con la elaboración de los prefacios –citados con anterioridad en el subapartado 1.2– en los cuales, el compositor narrará detenidamente la acción en la que se desarrollará cada *cahier*.

Esta búsqueda de realismo, basada en la utilización mayoritaria de cantos sin “aditivos” coloristas durante un período de tiempo determinado no se encuentra en el collage sonoro que supone la siguiente obra en aparecer en su catálogo creador: *Oiseaux exotiques*. La composición, encargo de su alumno Pierre Boulez para los ciclos de conciertos de *Le Domaine Musical*, se aleja de la “monocromía” de su predecesora, pudiéndose considerar como la primera obra de todo el corpus musical de Messiaen en la cual el autor intenta plasmar el timbre del canto de cada pájaro a través del enriquecimiento vertical de las transcripciones⁶⁹, haciendo uso de complejos de acordes que, si bien habían sido utilizados de forma puntual en *Réveil des oiseaux*, ahora son empleados de manera sistemática con la finalidad de interferir en los armónicos de la

posteriores, muy especialmente en *Catalogue d'oiseaux*, donde se emplearán diversas texturas a la hora de representar el canto cada pájaro como se tratará en el siguiente punto.

⁶⁶ Véase el siguiente subapartado 2.2 Las transcripciones ornitofónicas antes de *Catalogue*.

⁶⁷ Malcolm Troup (1994: 396) reseña el hecho de que Messiaen utilice en esta obra, por primera vez en su catálogo compositivo, la escala circadiana. El uso de esta progresión temporal como columna sustentadora del entramado programático y formal de una pieza será uno de los elementos más llamativos de algunos de los cuadernos que conforman *Catalogue d'oiseaux*.

⁶⁸ Peter Hill y Nigel Simeone (2007: 27-28) aprecian esta obra como una composición heredera de la corriente experimental, debido a esta subordinación estructural y al empleo de transcripciones todavía muy primigenias. La esencia de esta experimentación residiría, así pues, en las normas fijadas por la propia naturaleza, incluyéndose la utilización de cantos anotados directamente desde la fuente original sin alteraciones, y la obediencia del discurso formal a la sucesión de cantos que aparecerían en una localización natural específica durante el transcurso de las primeras horas del día.

⁶⁹ A pesar de que Olivier Messiaen afirmó públicamente, en el discurso de recibimiento del premio Erasmus, que la información sonora para escribir las transcripciones utilizadas en esta obra provenía de anotaciones realizadas durante los descansos entre los conciertos de sus giras por países extranjeros (Rößler, 1986: 45), lo cierto es que fueron mayoritariamente pautadas gracias a una grabación comercial de 78 rpm que llevaba por nombre *American Bird Songs* de Comstock Publishing, como desveló por primera vez el Prof. Robert Fallon (2005: 200-220). Durante décadas se ha ignorado la utilización de otras grabaciones en el proceso compositivo de *Catalogue d'oiseaux*, pero gracias a las recientes indagaciones realizadas por el Peter Hill (2013: 157-162) en este terreno, sabemos que también se sirvió de tres colecciones de cantos de aves de distintos países europeos para la recopilación de material ornitológico de algunos de los pájaros que aparecen esta obra.

línea melódica del canto de cada ave; consiguiendo, de este modo, modificar la cualidad tímbrica⁷⁰. El grado de implicación de la mano del compositor en el material ornitológico mostrado en *Oiseaux exotiques* será tal, que la musicóloga Pierrette Mari llegará a afirmar: “[...] *on ne sait plus si c’est lui [Messiaen] qui parle “oiseaux” ou si ce sont eux qui chantent Messiaen*”⁷¹ (1965: 163).

Sea como fuere, a pesar de emplear una plantilla orquestal mucho más reducida que en la obra precedente⁷², *Oiseaux exotiques* aporta una enorme paleta colorista que causó un gran asombro entre el público asistente⁷³ a su estreno, enfatizado este hecho por la mala recepción que había recibido *Réveil des oiseaux* dos años atrás (Hill & Simeone, 2007: 47).

La obra, un auténtico compendio de cantos de cuarenta y ocho pájaros en su mayoría de Norteamérica –aunque también aparecen otros oriundos de Sudamérica, India, China, Malasia y las islas Canarias (canario silvestre)– fue definida por el mismo compositor como una creación “falsa” en contraposición a la “veracidad” de *Catalogue d’oiseaux* (Rößler, 1986: 33), dado que el canto de estos pájaros nunca podría haber tenido lugar en un entorno natural real debido a su variopinta procedencia. Aunque en la

⁷⁰ Consúltense: Messiaen, O. (1988). *Conférence de Kyoto*. París: Alphonse Leduc, p. 10. / Samuel, C. (1994). *Olivier Messiaen: Music and Color. Conversations with Olivier Messiaen*. Portland: Amadeus Press, pp. 94-95. Del mismo modo, sería necesario subrayar en este apartado que con dichos acordes el compositor no pretende, exclusivamente, un acercamiento a la tímbrica del canto original del pájaro, sino una recreación del plumaje de este o del paisaje que habita (Halbreich, 2008: 94). En la primera nota del autor realizada en el prólogo de *Oiseaux exotiques*, Messiaen se encarga de afirmar: “[...] *cette ouvre est très colorée: toutes les couleurs de l’arc-en-ciel y circulent, y compris le rouge, couleur des pays chauds et du beau “Cardinal rouge de Virginie”* (1985: v). ([...] esta obra está muy coloreada: todos los colores del arco iris fluyen en ella, incluido el rojo, color de los países cálidos y del bello “cardenal rojo”).

⁷¹ [...] ya no se sabe si es él [Messiaen] quien habla “pájaro” o si son ellos quienes cantan “Messiaen”.

⁷² *Oiseaux exotiques* está concebida para ser interpretada en una pequeña orquesta sin cuerdas, con plantilla: 2.1.4.1.-2.1.0.0.-piano, glockenspiel, xilófono y cinco percussionistas, en un total de diecinueve ejecutantes. Es la formación más reducida que podemos encontrar en toda la literatura para orquesta del compositor francés, requiriendo incluso menor número de intérpretes que otra obra orquestal sin presencia de instrumentos de cuerdas como *Couleurs de la Cité céleste*, en la cual se precisan veinte instrumentistas. Por su parte, *Réveil des oiseaux* utiliza recursos de orquesta sinfónica con el siguiente plantel instrumental: 4.3.4.3.-2.2.0.0.-piano solo, celesta, xilófono, glockenspiel a teclado, dos percussionistas-cuerdas: 8.8.8.8.6.

⁷³ Algunas de las críticas más entusiastas con las que fue recibida el estreno y las primeras interpretaciones de esta obra pueden ser encontrada en: Demarquez, S. (1956). *Domaine Musical. Guide du concert*, nº 23, p. 867. / Myers, R. H. (1959). Notes from abroad: France. *Musical Times*, nº 97, p. 268. / Weissman, J. S. (1960). Reports from abroad: Cologne. *Musical Times*, nº 101, pp. 102-103. / Henderson, R. L. (1961). Opera and concerts in London: concerts. *Musical Times*, nº 102, p.427. Del mismo modo, Elliot Carter elogió la obra calificándola como “fantástica” al escucharla por primera vez en el año 1959 durante el ISCM Festival de Roma (Bernard, 1997: 24). La contraposición a tal entusiasmo se produjo en el estreno en España de la obra el 24 de junio de 1963, en el marco del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, donde la crítica local definió a *Oiseaux exotiques* como “una descripción inútil de una especie de pajarera infernal” (Kastiyo & del Pino, 2001: 219).

composición el músico francés empleó también ritmos hindúes y griegos⁷⁴ para ser tocados en la percusión no afinada, la obra es –en su inmensa mayoría– una composición escrita con transcripciones provenientes del canto de estas aves exóticas, si bien, su estructura no se rige por el guion preestablecido en un programa extramusical previo, sino por la yuxtaposición de secciones ricas en contrastes de timbres y texturas (Johnson, 2008: 123) que dan, de esta manera, origen a los seis *tuttis* y cinco *cadenzas* de piano en los que se articula la obra.

Oiseaux exotiques supone, al igual que *Réveil des oiseaux*, un paso crucial en la evolución del lenguaje musical y pianístico de Olivier Messiaen, pues ambas presentan características compositivas e instrumentales que verán su reflejo en la majestuosa obra que se consagrará como la culminación artística de este decenio: *Catalogue d'oiseaux*.

A pesar de que la mayoría de las características propias más significativas de la obra han sido trazadas en el apartado anterior, el encaje de *Catalogue* en la década *oiseaux* se caracteriza por la gran inquietud y motivación creadora en la figura de Messiaen, auspiciada de manera decisiva por el creciente dinamismo cultural que se estaba promoviendo en la escena musical francesa desde *Le Domaine Musical*. El valiosísimo servicio instrumental que presta Yvonne Loriod a las composiciones más recientes del compositor y la madurez que alcanzan las transcripciones del canto de los pájaros después de *Oiseaux exotiques*, se encargarán de crear el caldo de cultivo idóneo para que Messiaen vuelva a retomar la gestación de una obra de proporciones ciclópeas⁷⁵, haciendo –en este caso concreto– uso del extenso material ornitológico “recolectado” desde su encuentro con Delamain para crear los puntales de una obra que, por primera vez, no se limita a incluir exclusivamente cantos de pájaros o patrones rítmicos ocasionales, sino también elementos descriptivos que agranden la referencia poética del programa musical al que va ceñido cada pieza, sirviéndose, de este modo, de una escritura que amplía sus posibilidades compositivas, instrumentales y estéticas.

⁷⁴ El análisis más profundo de los sistemas de organización rítmica empleados en esta obra puede ser encontrado en: Simundža, M. (1988). Messiaen's Rhythmical Organization and Classical Indian Theory of Rhythm (II). *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 19, 1, pp. 53-73.

⁷⁵ A finales de los años 40, justo después de la publicación de *Turangalila*, Messiaen tenía en mente la composición de una ópera, tal y como refleja en su entrevista a *France-Soir* el 28 de marzo de 1948 (Hill & Simeone, 2005: 177-178). Como se comentaba en la nota 50 (p. 16) de la presente tesis, los biógrafos Peter Hill y Nigel Simeone consideran que el agravamiento del estado de salud de su primera esposa, Claire Delbos, se mostró decisivo a la hora de abandonar empresas de esta envergadura. La composición de su única ópera se llevaría a cabo más de treinta años después con la finalización de *Saint François d'Assise*, su partitura de mayor duración.

Aunque *Catalogue d'oiseaux* suponga el culmen de estos dos lustros de intensa actividad creativa, el cierre a esta década marcada por el canto de los pájaros lo pondrá un triste acontecimiento acaecido justo una semana después del triunfal estreno⁷⁶ –en su versión integral– realizado por Yvonne Loriod. La muerte de su primera esposa, la violinista Claire Delbos, el día 22 de abril de 1959, marcará el fin de la época en la que el material ornitológico se manifestó como la materia prima de tres de las obras más relevantes de toda su producción artística. El comienzo de una nueva etapa estaba a punto de empezar con la composición, por encargo de Heinrich Strobel para el festival de Donaueschingen, de *Chronochromie*⁷⁷, partitura para gran orquesta sin presencia de piano⁷⁸, impregnada también extensamente por las transcripciones de cantos de pájaros; si bien, en esta composición tan trascendental, el músico francés no los emplea como el único material musical base de la escritura, sino como un elemento compositivo más, que –combinado con transformaciones simétricas de las duraciones y otros elementos de índole colorista⁷⁹– se revelará como un claro referente de la expansión del mundo sonoro que conocerán las últimas creaciones musicales del compositor, pudiéndose considerar como una obra puente entre el lenguaje que había dominado la década de los 50 y las técnicas compositivas más avanzadas.

⁷⁶ Véase: Demarquez, S. (1959). *Catalogue d'oiseaux d'Olivier Messiaen. Guide du concert*, nº 233, p. 42. Citado en: Hill, P. y Simeone, N. (2005). *Messiaen*. New Haven/London: Yale University Press, p. 228.

⁷⁷ Con la publicación de *Chronochromie* Messiaen llegó a afirmar: “*Cette oeuvre est le résultat de ma dernière résurrection*” (Goléa, 1960: 279). (Esta obra es el resultado de mi última resurrección). El mismo compositor señala el resurgimiento de una nueva etapa con esta afirmación. No obstante, estudiosos como Amy Bauer conciben esta nueva composición como: “[...] *a culmination of the style oiseau from 1953 onwards*”. (2007: 145). ([...] una culminación del estilo *oiseau* de 1953 hacia adelante). Dicha posición choca con la de Richard Toop (2004: 473-474), quien considera que con la aparición de *Chronochromie* Messiaen retoma la composición de obras con un “programa teológico explícito”, en la cual los pájaros dejan de ser la materia principal del entramado compositivo. Este postulado se ve reforzado por opiniones como las de Stephen Schloesser (2014: 503), quien además deja abierto el interrogante de una hipotética concepción de esta partitura como obra funeral por la muerte de Claire Delbos.

⁷⁸ El propio Strobel, gerente de la recién creada orquesta de la Südwestrunkfunk (SWR), pidió expresamente a Messiaen que no utilizara ondas Martenot ni piano en este encargo: “*Attention, Messiaen! Cette fois-ci! Pas d'Onde (sic), pas de piano!*” (Goléa, 1960: 280). (¡Ojo Messiaen! ¡Esta vez ni ondas (Martenot) ni piano!).

⁷⁹ Un análisis muy detenido de la utilización de estos elementos en la obra puede encontrarse en: Messiaen, O. (1996). *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. (Tomo III). París. Alphonse Leduc, pp. 79-101.

2.2 Las transcripciones ornitofónicas antes de *Catalogue*

A pesar de que Messiaen no es, ni mucho menos, el primer compositor que intenta plasmar el canto de las aves en su música, la dimensión que ocupa este aspecto en su creación sonora hace que deba ser tratado con especial énfasis a la hora de abordar cualquier aproximación a una obra como *Catalogue d'oiseaux*⁸⁰. Así pues, si como se citaba anteriormente, la ornitofonía se convirtió en el material base de las grandes empresas compositivas de la década *oiseaux*, resultaría apropiado –al mismo tiempo que útil– conocer mejor la evolución que experimentan sus transcripciones, desde la primera aparición en el inventario de obras de Messiaen hasta la creación de *Catalogue*, en aras de un mejor entendimiento del lugar que ocupa la partitura en el desarrollo de la escritura musical y pianística del compositor durante los distintos espacios temporales de su producción.

A menudo, la figura de Messiaen suele ser apreciada –de manera desvirtuada– como la de un mero amanuense de las melodías de las aves, que se ve sometido exclusivamente a la redacción del dictado de los cantos y que emplea el material musical obtenido de este sin ningún aderezo en la creación de la partitura. Esta visión tan habitual en los sectores más ajenos y desconocedores de la música del compositor francés impregna gran parte de las publicaciones sobre música existente hasta el día de hoy, pero en este escueto repaso por la evolución de las transcripciones se demostrará cómo el compositor pasa de esbozar casi de una manera apática el canto de las aves en sus primeros intentos, a unas transcripciones cada vez más preocupadas por el detallismo y la precisión. Todo este proceso culminará con la aparición de las “colorizaciones” de las líneas melódicas, bien sea a través del empleo de acordes conformando texturas homofónicas⁸¹ o mediante el uso los acordes-color⁸², capaces de

⁸⁰ Vladimir Jankélévitch (1983/2005: 65-66) señala a *Catalogue d'oiseaux* como la primera obra que huye de las “onomatopeyas literarias” realizadas, previamente, por otros autores a la hora de plasmar el canto de los pájaros en música. Lamentablemente, tal afirmación carece de rigor, al no ser la primera obra de Messiaen en la que el compositor utiliza transcripciones que pretenden ser un registro fiel de la veracidad del canto de los pájaros, como se muestra en este subapartado. Sin embargo, el planteamiento de Jankélévitch no carece de importancia, puesto que Messiaen puede ser considerado como el primer compositor que abandona el uso de “convenciones imitativas” habituales en otros compositores anteriores como, los también franceses, Daquin, Rameau, Couperin o Saint-Saëns.

⁸¹ El término homofonía que se utilizará durante toda esta tesis responde a la formulación planteada por Pierre Boulez (1963/2009: 171-173), quien lo vincula de manera directa a la idea de monodía organizada en una dimensión vertical.

⁸² Acorde cuya sonoridad precede a la transcripción del canto del pájaro y la impregna de una marcada atmósfera con una fuerte insinuación colorista por parte del compositor. Autores como Robert Sherlaw Johnson (1975: 137) sostienen que estas armonías previas son una parte integral e insoluble de la

recoger –en ambos casos– de la manera más exacta posible, no solo los giros y rasgos más identificativos del canto de cada pájaro, sino una tímbrica cada vez más definida y la tan ansiada evocación colorista con la que el compositor asocia a cada ave⁸³. Por último, sería necesario clarificar que los pájaros, a pesar de ser una “inclinación personal”⁸⁴ del músico francés desde su juventud, deben ser percibidos como un elemento simbólico de su música⁸⁵ que, si bien en los albores de su corpus musical el empleo de estos cantos pasa de manera inadvertida en el proceso compositivo, cobrará una especial transcendencia a partir de los años 40, aspecto que se procede a exponer a continuación.

Como afirma Robert Sherlaw Johnson (1994: 249), las primeras anotaciones de cantos de pájaros realizadas por Messiaen se remontan a 1923⁸⁶, aunque habrá que esperar a la década siguiente para poder apreciar los primeros contornos melódicos que insinúen ciertos rasgos de la música de estas aves en el trazo de su escritura. Durante mucho tiempo se daba por sentado que el primer empleo de cantos de pájaros en el inventario compositivo de Olivier Messiaen aparecía en el año 1935, en su obra para órgano *La Nativité du Seigneur* (Griffiths, 1985: 166); sin embargo, Robert Sherlaw Johnson emplaza esta primera utilización de material con influencia ornitológica unos años antes, en su obra *L'Ascension* (1932-33). En ambos casos, como se muestra en los ejemplos siguientes, el diseño melódico sugiere cierta presencia del estilo *oiseau* en la escritura, aunque no hay una alusión en la partitura, ya sea de manera directa o indirecta, a la utilización de un material proveniente de una fuente externa.

transcripción propiamente dicha, debiéndose considerar la transcripción como un todo formado por la línea melódica del canto y el acorde-color.

⁸³ Véase nota 70, p. 21.

⁸⁴ El término empleado (traducción de *goût personnel*) es la propia explicación que da Messiaen a la cuestión de su fascinación por el mundo ornitológico tal y como aparece en: Mille, O. (Productor y director) (2002). *Olivier Messiaen. La Liturgie de Cristal* [DVD]. Francia: Artline Films, [4'15''-4'20''].

⁸⁵ Existe una amplísima bibliografía sobre este enfoque simbólico del canto de las aves. Una sinopsis de los aspectos más significativos puede hallarse en: Shenton, A. (2008). *Olivier Messiaen's System of Signs: Notes Towards Understanding His Music*. Aldershot/Burlington: Ashgate, pp. 60-63.

⁸⁶ Messiaen reconoce la baja calidad de sus primeras transcripciones debido a los problemas de exactitud e identificación del canto de cada pájaro (Mille, 2002: 4'48''-4'58''). La afirmación de Johnson sitúa el comienzo de las anotaciones en una época compositiva muy temprana, mientras que Peter Hill (2013: 145) es más prudente al localizar estos orígenes, al menos, desde 1940. Ambas fechas, previas a su encuentro con Delamain, chocan con las palabras de propio compositor quien sostenía, en un coloquio en 1968, durante el Festival “Messiaen” de Düsseldorf, que para comenzar a anotar transcripciones era necesario reconocer el canto que se estaba escuchando, y para conseguir ese conocimiento resultaba indispensable realizar una excursión al campo acompañado de un ornitólogo (Röbber, 1986: 31).

Ejemplo 1.a: Alléluias sereins d'un âme qui désire le ciel, cc. 12-15, de *L'Ascension* (versión para órgano), © Con la amable autorización de Éditions Leduc, al igual que el resto de ejemplos de dicha editorial incluidos en la presente tesis.

R. Flûtes 8, Octavin *pp*
Sw. Flute 8, 2 *pp*

P. Clarinette
Ch. Clarinet

Tir. R. seule
Sw. to Pd.

G. Flûte harm.
Gr. Claribel

Ejemplo 1.b: II. Les berges, c. 11, de *La Nativité du Seigneur*, © Leduc.

P: Salicional 8

G: Bourdon 8

P

Este uso de material ornitológico no deja de ser un elemento puntual, pues el empleo de la música del canto de los pájaros no empezará a constituirse en un hecho sintomático hasta la aparición, en el decenio siguiente, del *Quatuor pour la fin du Temps* (1941), en cuyo primer y tercer movimiento el compositor empleará –en el violín y clarinete– material procedente del canto de las aves. Al mismo tiempo, el famoso cuarteto será la primera obra en la cual Messiaen hable de manera explícita del canto de los pájaros utilizados en el proceso compositivo de la pieza, si bien es cierto que no señala aún sobre el texto musical el pájaro específico, sí lo hará en las notas del autor realizadas en el prefacio de la partitura, donde comenta, sin precisar en qué momento durante el transcurso de la obra, la utilización del canto del mirlo común y del ruiseñor

(1942: I)⁸⁷. La importancia del estilo *oiseau* en esta partitura es tal que el compositor se servirá del tercer movimiento, *Abîme des oiseaux*, para ilustrar por primera vez, en su tratado *Technique de mon langage musical* (Messiaen, 1944/1993: 38-39) el empleo directo del canto de los pájaros en su música. Sin embargo, como se muestra en el ejemplo a continuación, será un movimiento sin ninguna alusión expresa en su título al mundo ornitológico como I. *Liturgie de cristal* el único que expone simultáneamente el canto de estas dos aves en toda la obra.

Ejemplo 2: I. Liturgie de cristal, cc. 1-6, de *Quatuor pour la fin du Temps*, © Con la amable autorización de Éditions Durand, al igual que el resto de ejemplos de dicha editorial incluidos en la presente tesis.

The image shows a musical score for four instruments: Violon, Clarinette en SI b, Violon, and Cl. The score is divided into four systems. The first system includes the Violon and Clarinette en SI b parts. The Violon part is marked "Bien modéré, en poudrolement harmonieux" and "(comme un oiseau)". The Clarinette part is marked "(comme un oiseau)" and "p expressif". The second system includes the Violon and Cl. parts. The Violon part is marked "vers la pointe". The Cl. part is marked "p". The score features various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings.

Si *Quatuor pour le fin du Temps* supone la primera proposición sería de reflejar en el texto musical el canto de dos especies de pájaros específicas, *Visions de l'Amen* (1943) será el primer intento de plasmar en el relieve del piano el *style oiseau*. A pesar de que son numerosos los momentos durante el transcurso de esta obra en los que el compositor incluye pequeños fragmentos con insinuaciones melódicas y rítmicas que pueden asemejarse al canto de un pájaro⁸⁸, será el quinto movimiento, con el explícito título de *Amen des Anges, des Saints, du Chant des oiseaux*, el encargado de mostrar abiertamente la primera adaptación de las transcripciones del canto de pájaros a la

⁸⁷ El canto del mirlo aparece en el clarinete, mientras que el ruiseñor se muestra en el violín. A pesar de ser marcados como "*comme un oiseau*" (como un pájaro), el contorno melódico es bastante reconocible y hace posible tal identificación. Esta práctica de etiquetar el canto de cada pájaro como "*comme un oiseau*" o simplemente "*oiseau*", sin detallar la especie, será una práctica habitual en las primeras composiciones salvo algunas excepciones como se señala en los ejemplos a continuación.

⁸⁸ Un análisis más profundo de este aspecto, junto con una serie de ejemplos y ampliaciones de la cuestión ornitológica en la obra puede encontrarse en: Kraft, D. (2013). *Birdsong in the Music of Olivier Messiaen*. Londres: Arosa Press, pp. 62-65.

escritura pianística, dotándola, así, de una libertad melódica y rítmica que en palabras de Michèle Reverdy: “*renouvelle la respiration musicale*”⁸⁹ (1978: 33).

Ejemplo 3: V. *Amen des Anges, des Saints, du Chant des oiseaux*, cc. 78-84, *Visions de l’Amen*, © Durand.

La aportación de *Visions de l’Amen* es significativa debido al hecho de suponer la primera señal de estilo *oiseau* en la literatura pianística del compositor, pero será con la aparición de una de sus obras para piano más emblemáticas como *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus* cuando el autor vaya un paso adelante y señale en la partitura, por primera vez, el canto de una especie de pájaro en concreto. Así, en VIII. *Regard des Hauteurs* Messiaen parece haber adquirido la suficiente “madurez ornitológica” para etiquetar el canto de un ruiseñor, la alondra y –aunque de una manera menos específica– el mirlo⁹⁰. Esta octava pieza es la única donde el compositor identifica el canto del

⁸⁹ Renueva la respiración musical.

⁹⁰ Aunque el compositor habla en las notas del autor que preceden a la obra de la presencia de cantos de aves como el ruiseñor, mirlo, curruca, pinzón, ruiseñor bastardo, verdecillo y –sobre todo– la alondra (Messiaen, 1947: II), solo etiqueta durante el transcurso de la pieza, propiamente, el canto del ruiseñor (*rossignol*) y alondra (*alouette [des champs]*), siendo la tercera aparición ornitológica mucho menos precisa en su indicación al tratarse de un verdadero popurrí de distintos cantos marcado como “*le merle et tous les oiseaux*” (el mirlo y todos los pájaros).

pájaro empleado, ya que en otras con relativa presencia del canto de pájaros como IV. *Regard de la Vierge*, V. *Regard du Fils sur le Fils*, VIII. *Première communion de la Vierge*, XIV. *Regard des Anges* y XX. *Regard de l'église d'amour*, Messiaen se limita a escribir *comme un chant d'oiseaux* o, sencillamente, *oiseaux*⁹¹.

David Kraft (2013: 66) sostiene que el tratamiento del canto de los pájaros sufre una transformación considerable en este ciclo de piezas pues, a diferencia de las transcripciones anteriormente tratadas, no son empleados con una mera función decorativa, sino que empiezan a jugar un papel cada vez mayor como elementos solistas en la escritura. Como puede apreciarse en este fragmento del ejemplo 4, el canto de los pájaros empieza a dejar de ser expuesto como una cita musical esporádica para comenzar a formarse en un material musical capaz de comprender mayor espacio y relevancia compositiva dentro la obra.

Ejemplo 4: VIII. *Regard des Hauteurs*, cc. 4-19, de *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, © Durand.

The image shows a musical score for 'Regard des Hauteurs' by Olivier Messiaen. It consists of three systems of two staves each. The first system is marked 'p' and includes '7 (pour 4)' and 'dr.' with a bracketed '8' above. The second system includes 'p', 'f', and 'mf stacc. (L'alouette)' with a bracketed '8' above. The third system includes 'legato', 'f', and 'stacc. sempre' with a bracketed '8' above. There are also markings for 'Trio.' and '(♩ = 126)'.

⁹¹ La presencia de frases con presencia del estilo *oiseau* varía considerablemente en cada una de los movimientos citados. Del mismo modo, David Kraft (2013: 62-77) sostiene que la presencia de cantos o llamadas de pájaros no se ha de limitar, exclusivamente, a las apariciones que señala el compositor en la partitura, llegando a afirmar la existencia de otras intervenciones sin etiquetar en otras muchas piezas de esta obra.

El canto de los ruiseñores y mirlos se mostrará presente en otras obras contemporáneas y posteriores a *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, como *Trois petites liturgies de la Présence Divine* (1944), *Harawi* (1945) y *Turangalîla-Symphonie* (1948), si bien Messiaen no volverá a etiquetar la especie hasta comienzos de la década de los 50 en su obra *Messe de la Pentecôte*. Esta falta de indicaciones directas sobre la partitura choca, incluso, en apariciones tan fácilmente reconocibles como la del ruiseñor en el sexto movimiento de la sinfonía *Turangalîla*, donde el piano presenta el dibujo de su canto en una línea melódica indicada, sencillamente, *comme un chant d'oiseaux* (ejemplo 5). Las transcripciones del canto de ruiseñores y mirlos ocupa gran parte del material ornitológico de la década de los 40, en parte debido, como afirma Robert Sherlaw Johnson (1994: 249-250), a que se trata de dos especies muy comunes en las localizaciones geográficas donde Messiaen residía o pasaba sus vacaciones, además de que las características de ambos cantos serían relativamente fáciles de plasmar sobre el papel pautado.

Ejemplo 5: VI. Jardin du sommeil d'amour, cc. 1-6, de *Turangalîla-Symphonie*,
© Durand.

Très modéré, très tendre ($\text{♩} = 60$)
expressif (le plus lié possible)

(*) Ondes Martenot et cordes jouent le 3° thème cyclique.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line features a melisma marked '8va-' and is followed by a piano section with dynamics ranging from *mf* to *p*. The piano accompaniment includes various rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf* and *p*. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with a section marked 'p sec sans péd. (**)' indicating a piano section without pedal. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

De cualquier modo, a pesar de que el mismo Johnson (ibídem, 252) destaca que las transcripciones que aparecen en estas obras no poseen ese grado de meticulosidad y precisión que empezarán a mostrar a partir de 1953, hay un hecho crucial en lo que a concepción de las transcripciones se refiere, y que surge en 1945 con la composición de *Harawi*, para soprano y piano. Aunque, a priori, toda la atención ornitológica pudiera parecer estar centrada en la décima pieza, *Amour oiseau d'étoile*, los estudiosos Peter Hill y Nigel Simeone (2007: 23) sitúan el foco en la segunda canción de este ciclo, *Bonjour toi, colombe verte*, afirmando que supone un claro ejemplo de cómo Messiaen empieza a utilizar transcripciones “imaginarias” junto a otras realistas en el proceso compositivo⁹². El canto de pájaro realista estaría presente en las dos cadenzas que realiza el piano solo y que aparecen marcadas como “*comme un oiseau*”⁹³, mientras que el material imaginario se mostraría en la parte para piano de los tres versos que

⁹² La afirmación de Hill y Simeone no carece de debate, pues como se ha citado anteriormente, David Kraft (2013: 57-99) en su análisis de cantos de pájaros en el catálogo compositivo de Messiaen identifica, en obras predecesoras, presencia de material que muestra ciertas características melódicas y rítmicas del canto de los pájaros, y que no se encuentra etiquetado como tal en la partitura. Otra de las posturas que vendrían a contradecir este posicionamiento es la de Trevor Hold (1971: 113-122), quien mantiene que muchas de las primeras transcripciones de Messiaen se encuentran “amoldadas” o escritas en el modo dos. El asunto no es motivo de indagación ni posicionamiento en la presente disertación, pero la utilización de las tesis de Hill y Simeone en este aspecto se debe al ejemplo tan claro que supone II. *Bonjour toi, colombe verte* respecto a esta doble utilización del material ornitológico. De la misma manera, al situar el empleo de este recurso en este ciclo de canciones se pretende dar más énfasis al carácter “experimental” de *Harawi*, aspecto que ha sido subrayado por la cantante alemana Sigune von Osten (2013: 119) en su estudio sobre esta obra.

⁹³ Hill y Simeone (2007: 23) identifican la transcripción como un canto híbrido de mirlo y alondra.

conforman la pieza, realizando una especie de contrapunto de la línea melódica interpretada por la cantante (ejemplo 6). El comienzo de la utilización del canto del ave como un material imaginario y dúctil supone una asimilación integral de la fenomenología de la música de los pájaros en su escritura compositiva; una auténtica simbiosis con la esencia sonora de estos cantantes de la naturaleza, así como un incremento del grado de sofisticación de las transcripciones (Sholl, 2007: 49).

Ejemplo 6: II. Bonjour toi, colombe verte, cc. 28-30, de *Harawi*, © Leduc.

Si Messiaen utilizaba este material de manera moldeable igual que otros elegían el sintetizador en las vanguardias más especulativas del siglo pasado (Samuel, 1986/1994: 94), el período experimental del compositor francés no renunciará al empleo de transcripciones en su entramado compositivo. En el terreno pianístico, como se trataba en el subapartado anterior, la relevancia del canto de las aves es ínfima, con la escueta aparición en *Île de feu I* (ejemplo 7) de una sola transcripción marcada, sencillamente, como “oiseau” que se repetirá dos veces al comienzo y final del estudio.

Ejemplo 7: *Île de feu I*, cc. 5-6, © Durand.

A musical score for piano, featuring a complex texture with multiple voices. The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, *sf*, and *f*. The notation is dense, with many notes and rests, and includes fingerings and articulation marks.

Con la creación de sus dos grandes composiciones organísticas de este período, Messiaen volverá a identificar el canto del pájaro transcrito en la partitura como ocurre en 4. Communion y 5. Sortie, de su obra *Messe de la Pentecôte*. En la primera de ellas, Messiaen etiqueta el canto del ruiseñor y mirlo, mientras que en 5. Sortie señala la presencia de un coro de alondras (ejemplo 8). Quizá no se aprecien en *Messe de la Pentecôte* grandes innovaciones en la escritura de las transcripciones respecto a otras obras precedentes, aunque lo cierto es que el aspecto más interesante radicará en la exploración acústica que realiza el compositor a través del uso de combinaciones de registros con los que intentará plasmar las características sonoras de los diferentes timbres de las aves empleadas.

Ejemplo 8: Sortie, cc. 18-23, de *Messe de la Pentecôte*, © Leduc.

R: fonds et anches 16, 8, 4, mixtures | Pos: prestant 4, flûte 4, cornet, mixtures et piccolo |
 G: fonds 16, 8, 4, plein-jeu | Péd: tirasse Pos. seule |
 Vif (Chœur des alouettes)

GPR

MAN. *stacc. ff* (Durées chromatiques, de 23 à 1)

R 23

22

PED. *non leg. f*

* *legato f* ↑ (Durées chromatiques, de 4 à 25)

5 6 7 8 9

MAN. 21 20

PED. 10 A 11 12

A musical score for organ, featuring a complex texture with multiple voices. The score includes dynamic markings such as *stacc. ff*, *non leg. f*, and *legato f*. The notation is dense, with many notes and rests, and includes fingerings and articulation marks.

La complejidad de las transcripciones irá un paso más allá con *Livre d'Orgue*, partitura que supone una continuación de los procesos compositivos experimentado en *Messe de la Pentecôte*. La cuarta pieza y núcleo central de la obra, *Chants des oiseaux*, representa la mayor utilización del canto de los pájaros en su lenguaje musical hasta ese momento, pudiéndose considerar como una auténtica fantasía ornitológica en la cual el canto de las aves empieza a lograr una primera “soberanía” compositiva, en lugar de ser tratado meramente como un elemento subsidiario. En esta pieza central, el compositor francés utiliza, a modo de cadenzas, el canto del mirlo común (*Merle noir*), petirrojo (*Rouge-gorge*) y ruiseñor (*Rossignol*); cantos que, si se exceptúa el del petirrojo, también aparecerán utilizados a modo de diálogo junto al zorzal común (*Grive musicienne*), conformando –de esta manera– la escritura mayoritaria de la partitura (ejemplo 9).

La última pieza de esta obra, *Soixante-quatre durées*, presentará también el canto del mirlo y la curruca capirotada (*Fauvette à tête noire*) aunque sus apariciones no posean tanta relevancia como en la pieza anterior al ser tratadas como un elemento más de la escritura musical de la obra.

Ejemplo 9: *Chants des oiseaux*, cc. 8-16, de *Livre d'Orgue*, © Leduc.

The image shows three systems of musical notation for an organ piece. The first system is for the 'merle noir' (black thrush) and is marked 'Presque vif et fantaisiste'. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingering numbers (1-5). The second system is for the 'rossignol' (nightingale) and 'grive musicienne' (musician thrush). It consists of two staves: a treble clef staff for the 'rossignol' and a bass clef staff for the 'grive musicienne'. The 'rossignol' part is marked 'Un peu lent', 'Très modéré, tendre', and 'Un peu lent', with a dynamic of 'pp'. The 'grive musicienne' part is marked 'Bien modéré, autoritaire' and 'Un peu lent', with a dynamic of 'ff'. The third system is for the 'merle noir' and is marked 'Presque vif et fantaisiste'. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingering numbers (1-5).

En cualquier caso, y como señala la organista Dame Gillian Weir (1994: 370), llegados a este punto resulta interesante advertir cómo la naturaleza de las transcripciones varía de un instrumento a otro, siendo difícil encontrar similitudes entre las características del canto del ruiseñor empleado en *Chants des oiseaux* (ejemplo 10.a)

–escrito en dinámicas mayoritariamente suaves, con un registro que ayuda a generar una atmósfera “apacible”– con las que utilizará en otras obras para piano posteriores, como puede apreciarse en la comparación establecida en el ejemplo 10.b con en el sexto *cahier de Catalogue d’oiseaux*.

Ejemplo 10.a: Chants des oiseaux, c. 74 (extracto), de *Livre d’Orgue*, © Leduc.

R: flûte 4, octavin 2, bourdon 16 |

Très modéré, tendre

MAN. *pp* (*rossignol*) *mf* *ppp* *mf* *ppp*

MAN. *pp* *mf* *pp* *f*

MAN. *pp* *p* *ppp*

Ejemplo 10.b: VI. *Alouette lulu*, cc. 15-19, © Leduc.

Rossignol

vif (♩ = 152)

ff (*brillant, mordant*) *f* *mf* *ff* *mf*

(*sans péd.*) *Red.* *Red.* *

Un peu vif (♩ = 116)

f *mf* *ff* *p* (*comme un clavecin mêlé de gong*)

Red. *Red.* *

Le Merle noir significará la aparición de la primera obra con rasgos definitorios de la denominada década *oiseaux*. El canto del mirlo, presente en la flauta exclusivamente, refleja toda la evolución que experimentan las transcripciones de Messiaen en el espacio de tiempo abordado hasta ahora, pudiéndose observar en el discurso musical de la flauta una minuciosidad en el uso de dinámicas, fraseos y matices

impensable, si se comparase –como ocurre en el ejemplo 11.b– con el canto de otro mirlo transcrito en la década anterior.

Ejemplo 11.a: *Le Merle noir*, cc. 4-8, © Leduc.

Ejemplo 11.b: *Abîme des oiseaux*, cc. 1-11, de *Quatuor pour la fin du Temps*, © Durand.

Este nivel de elaboración y complejidad será habitual en las transcripciones venideras, caracterizadas, además de por el nivel de detallismo, por la variedad de cantos utilizados. Así, como se hacía referencia en el punto 2.1, *Réveil des oiseaux* es la primera obra de Messiaen formada de manera integral por cantos de pájaros. La partitura, esculpida a partir de las transcripciones de treinta y ocho especies distintas cuyas apariciones se muestran identificadas sobre el papel, supone un enorme avance en el desarrollo de la escritura del canto de los pájaros. Aunque las investigaciones llevadas a cabo por Peter Hill (2013: 144) en los *Cahiers de notation des chants d'oiseaux* demuestran que las transcripciones empleadas son prácticamente una copia de las anotaciones realizadas en estos cuadernos, sin ninguna alteración considerable sobre el

texto final de la partitura; el factor más determinante será el hecho de que Messiaen trate sobre el piano, por primera vez, transcripciones de tan alto grado de minuciosidad, teniendo que adaptar, sobre el relieve y las características sonoras peculiares del instrumento, toda la extensa gama de indicaciones y matices propias del nivel de sofisticación que habían alcanzado estas apariciones ornitológicas a partir de su encuentro con Delamain⁹⁴.

Ejemplo 12: *Réveil des oiseaux*, p. 1 (partitura piano), © Durand.

Un peu vif (♩ = 116)
SOLO DE ROSSIGNOL

8-
mf f mf g. g. g. dr. 5 dr. 5 dr.
* * * * *
pp mf f tio, tio, pp ppp f
(sfreusfreusfreu) * * * * *
8-
sti, sti, sti, (ti-ko ti-ko ti-ko, comme du clavecin)
mf f f pp p
(sonorité: pincé) * * * * *

De la misma manera, y aunque debe ser entendido como un hecho circunstancial sin ocupar una gran extensión o relevancia dentro de la obra⁹⁵, será la primera vez que Messiaen emplee transcripciones homofónicas, utilizando complejos de acordes que acompañan a la línea melódica del canto de aves como el *Grive musicienne* (zorzal

⁹⁴ A pesar de que Hill (ibídem, 146) habla todavía de anotaciones elementales o primarias en los primeros *Cahiers de notation des chants d'oiseaux* de 1952, observa una rápida evolución en los cuadernos de 1953, no solo en riqueza detallista sino en “coherencia musical”.

⁹⁵ La mayoría de las transcripciones utilizadas en la obra muestran únicamente la línea melódica del canto del pájaro o, en el caso de las transcripciones para piano, la línea doblada a la octava.

común), *Mésange bleue* (tórtola común), *Huppe* (abubilla), *Corneille noire* (corneja negra), *Sitelle* (trepador azul), *Pigeon ramier* (paloma torcaz), *Pic vert* (pito real), *Pic épeiche* (picapuntas mayor), *Verdier* (verderón común), *Étourneau-sansonnet* (estornino pinto) y, como se muestra en los ejemplos a continuación, el *Serin cini* (verdecillo) y *Loriot* (oropéndola).

Ejemplo 13.a: *Réveil des oiseaux*, p. 34 (partitura piano), © Durand.

Ejemplo 13.b: *Réveil des oiseaux*, p. 55 (partitura general), © Durand.

Por último, otro de los rasgos más llamativos de la escritura de *Réveil des oiseaux* será el empleo de transcripciones que utilicen el contraste dinámico a modo evocación de una realidad espacial. Este uso, como puede apreciarse en el ejemplo 14, consiste en la utilización de dos transcripciones en niveles dinámicos diferenciados, dotando, de este modo, al canto de algunos pájaros de una ilusión de lejanía respecto al de otros congéneres o al propio oyente. La práctica de este recurso será bastante

habitual en *Catalogue d'oiseaux*⁹⁶ y responde a una clara intención programática, pues ensalza una finalidad puramente descriptiva

Ejemplo 14: *Réveil des oiseaux*, p. 37 (partitura piano), © Durand.

La falta de un propósito descriptivo sobre un programa extramusical es un factor determinante sin el cual las características de las transcripciones utilizadas por Messiaen en su siguiente creación no serían del todo bien entendidas. Como sostiene el propio Peter Hill sobre *Oiseaux exotiques*: “Messiaen seems to have realized that rendering birdsong in musical notation was not a matter of copying but of translation”⁹⁷ (2013: 152).

Para comprender la afirmación de Hill es necesario mencionar algunos de los rasgos diferenciales de esta obra respecto a su predecesora. El primero de ellos reside en la procedencia de los cantos utilizados, que como se nombraba en el subapartado anterior, ya no se limitan al ámbito francés o europeo. Este aspecto, perceptible con una simple lectura de las notas del autor escritas a modo de prefacio en la partitura, no dejaría de ser anecdótico si en el proceso transcriptor de estos cantos intercontinentales no tuviéramos la prueba fehaciente de que Messiaen utiliza por primera vez grabaciones de audio para crear las transcripciones utilizadas en la pieza. El uso de grabaciones sonoras posibilitó al compositor realizar múltiples escuchas de no solo un mismo pájaro, sino de un mismo modelo o patrón de canto realizado por un solista específico, logrando conseguir así una mejor percepción de los rasgos más recónditos de las características de su canto, hecho que trajo consigo un aumento del grado de precisión de la transcripción. Este desarrollo de la minuciosidad había sido también notorio en *Réveil*

⁹⁶ Véanse los ejemplos 32.a y 32.b, donde Messiaen utiliza el contraste dinámico entre las transcripciones de dos collalbas rubias para generar la sensación de distancia espacial.

⁹⁷ Messiaen parece haberse dado cuenta de que representar cantos de pájaros en notación musical no era una cuestión de calcar sino de traducir.

des oiseaux, aunque sus transcripciones fueran realizadas dentro de las limitaciones que acarrea la escucha efímera del canto de un pájaro en su localización natural.

Sin embargo, la nula intención de plasmar un contenido extramusical en la partitura hace que el compositor centralice el foco en la transcripción en sí, considerándola un fin y no un medio compositivo, de ahí la búsqueda de una “traducción” musical y no un “plagio” del canto de las aves. Es esta nueva concepción que alcanza los cantos en *Oiseaux exotiques* lo que hace que Messiaen emplee –de manera más extensa– las transcripciones homofónicas en la escritura de la pieza en búsqueda de una evocación colorista y, como no, de la tímbrica del canto de cada pájaro. La utilización de este tipo de textura impregnará la inmensa mayoría de transcripciones de la obra, de manera muy especial las que aparecen en la parte para piano (ejemplo 15), pues con el uso de estas sonoridades verticales en las transcripciones Messiaen consigue ampliar las posibilidades tímbricas del instrumento, gracias a lo cual la obra se convertirá, a la postre, en un “casi concierto para piano”⁹⁸.

Ejemplo 15: *Oiseaux exotiques*, cc. 37-42, © Con la amable autorización de Universal Edition.

Grive des bois, d'Amérique
 Très modéré (un peu rubato, laissez longuement vibrer)
 (♩ = 80)

The musical score consists of two systems. The first system has a treble clef and a bass clef. The treble clef part is marked 'éclatant ensoleillé' and 'f'. The bass clef part is marked '(laissez vibrer)'. The second system also has a treble clef and a bass clef. The treble clef part is marked 'f' and 'poco rall.'. The bass clef part is marked '(laissez vibrer)'. The score includes various dynamic markings such as 'f', 'ff', and 'poco rall.'. The piece is characterized by its use of vertical sonorities and its evocative, coloristic quality.

⁹⁸ El uso de los términos entre comillas hace alusión a la descripción que realiza Messiaen (1985: V) de esta obra en las notas del autor.

Sin embargo, será con la llegada de *Catalogue d'oiseaux* cuando las transcripciones homofónicas aparezcan con una nueva forma de escritura, esta vez basada en la diferenciación dinámica de la línea melódica respecto a los acordes que la conforman, como se distingue en los compases a continuación provenientes del tercer *cahier* de la obra.

Ejemplo 17: III. *Le Merle bleu*, cc. 14-16, © Leduc.

Cochevis de Thékla
 Modéré (♩=100)

Línea melódica del canto del ave

Catalogue d'oiseaux será, a su vez, la primera vez que Olivier Messiaen emplee los acordes-color para transcribir cantos de pájaros, dando así origen a la obra con mayor recurso en el empleo de transcripciones hasta esa fecha. No obstante, a pesar de que con la aparición de *Catalogue* las transcripciones alcancen el mayor grado de sofisticación hasta el momento, deben ser siempre entendidas como una parte –mayoritaria, aunque no exclusiva– del material musical empleado en la partitura, ya que el resto de la escritura estará formada por motivos y acordes con una finalidad descriptiva y estructuradora, como será tratado en apartados posteriores.

No se podría dar por finalizado este apartado sin observar el paralelismo existente entre el auge de la complejidad de las transcripciones utilizadas por Messiaen y el afianzamiento que toma, en esta década de los años 50, su vínculo con Yvonne Loriod, una pianista capaz de plasmar –a través de sus numerosas cualidades interpretativas e intelectuales– toda la meticulosidad que alcanzaba la nueva la escritura del canto de los pájaros en el piano de Messiaen.

2.3 Olivier Messiaen e Yvonne Loriod

La figura de Yvonne Loriod-Messiaen es, indudablemente, el elemento de esta sección menos tratado por los estudiosos sobre el compositor francés si hacemos referencia a la bibliografía existente actualmente sobre su persona. Esta falta de indagaciones sobre la pianista gala resulta, cuanto menos, chocante, pues desde el siglo XIX, en la Alemania de Robert Schumann y Clara Wieck, la historia de la música no había conocido un binomio tan estrechamente unido como el de estas dos personalidades artísticas. Incluso en épocas más recientes, la colaboración que establecieron determinados compositores como Debussy, Ravel o Albéniz con intérpretes como Marguerite Long, Ricard Viñes o Blanche Selva no se vio tan condicionada, o retroalimentada, como la relación de Yvonne Loriod con su marido.

Este segundo apartado de la tesis doctoral tiene como función principal entender la atmósfera y circunstancias creativas en las que se vio envuelta la composición de *Catalogue d'oiseaux*; sin embargo, toda la elaboración de este breve punto debe ser apreciada, de manera simultánea, como una revisión de la figura de la intérprete, editora⁹⁹, compositora¹⁰⁰, alumna y esposa de Olivier Messiaen.

⁹⁹ Esta faceta es, junto a la de compositora, la menos conocida de la pianista francesa. A ella le debemos la edición de destacadas obras del catálogo compositivo de Messiaen, entre las que sobresalen su *Pièce pour le tombeau de Paul Dukas*, *Feuillets inédits*, *Le Tombeau resplendissant*, *Éclairs sur l'au-delà...* y *Concert à Quatre*. Asimismo, llevó a cabo la edición de la partitura vocal con reducción para piano de *Saint-François d'Assise* (Leduc) y ejerció de revisora de la partitura general de la misma ópera. Pero es, sin duda alguna, su faraónica labor en el *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* la que destaca por encima de las demás y la que hizo posible que el tratado viera la luz después de la muerte del compositor. Como afirma Jean Boivin (2013: 345), su papel en la publicación de los siete tomos que conforman el *Traité* no se limitó, meramente, a recolectar y ordenar el material que había dejado Messiaen para tal empresa, sino que desarrolló un rol muy activo tomando iniciativas como la de incluir notas en capítulos que Messiaen dejó incompletos, reproducir textos que habían sido publicados en otros sitios e, incluso, llegó a publicar versiones alternativas de capítulos que el compositor había reescrito.

¹⁰⁰ A pesar de poseer una sólida formación en el campo de la composición y haberse formado con Darius Milhaud (composición) y Messiaen (armonía) en el Conservatorio de París, su obra es muy poco extensa

Habitualmente, la persona de Yvonne Loriod suele ser observada como un elemento complementario en la creación musical de Messiaen, una especie de intérprete virtuosa situada a la sombra de un gran compositor. Este hecho, tan inusual en una época como la segunda mitad del siglo XX, en la que los grandes intérpretes eclipsaron a los compositores del momento, no incomodó nunca a la pianista, pues como afirmaba en una entrevista concedida al periódico *El País* durante su última visita a España¹⁰¹: “Fui su esposa y no me importa que en las entrevistas que me hacen hablemos más de él que de mí. Es un honor”¹⁰².

La frase, marcada por una profunda modestia, no hace justicia a la relevancia que jugó su persona en la figura de Olivier Messiaen, ya que como subrayaba Roger Muraro con motivo del fallecimiento de la pianista: “*If Messiaen did not have a Loriod [...], Messiaen probably would not be Messiaen*”¹⁰³.

La declaración del Prof. Muraro, una de las personas que mejor conoció tanto al matrimonio como al tándem artístico Messiaen-Loriod, no debería ser percibida como un mero elogio a la memoria de su querida profesora, pues a pesar del cierto tono categórico que podría apreciarse en ella, si Messiaen no hubiera sido Messiaen sin la presencia de Loriod, la música de nuestros días tampoco sería tal y como la conocemos, dado el enorme influjo que tuvo en las corrientes posteriores. Por ello, debido a la enorme importancia que tuvo la pianista en la deriva de la música contemporánea, sírvase el testimonio de Muraro como punto de partida para la pequeña reelaboración de la visión sobre la pianista francesa que se realiza en la confección de este subapartado.

Para ello, es necesario buscar la primera toma de contacto entre ambos protagonistas y remontarnos a principios de la década de lo 40, durante el transcurso de las primeras clases de armonía que impartía el compositor en el Conservatorio de aquel

y conocida. Diversos factores influyen en ello, pues a pesar de que la propia Loriod se consideraba a sí misma como compositora, fue el consejo del director del Conservatorio parisino, Claude Delvincourt, el que provocó que tuviera que elegir entre la composición o su carrera pianística (Hill/Loriod, 1994: 289-290). En su reducida producción destaca *Trois Melopées africaines* (1945), la única que fue estrenada en público.

¹⁰¹ La visita se debió al concierto que realizaba la solista el día 8 de junio de 1999 durante el tercer ciclo de conciertos organizado por la asociación ProMúsica en el Auditorio Nacional de Música de Madrid. La pianista interpretó la parte para piano de *Des Canyons aux Étoiles...* con el Proyecto Gerhard bajo la batuta de Xavier Güell.

¹⁰² Ruiz Mantilla, J. (1999, 9 de junio). Yvonne Loriod, viuda de Messiaen, cree que los discos aseguran el legado del compositor. *El País digital* [en línea]. Disponible en: http://elpais.com/diario/1999/06/09/cultura/928879209_850215.html [recuperado el 20 de diciembre de 2014].

¹⁰³ Si Messiaen no tuviera una Loriod [...], Messiaen probablemente no sería Messiaen. Citado en: Griffiths, P. (2010, 19 de mayo). Yvonne Loriod, Pianist and Messiaen Muse, Dies at 86. *The New York Times* (New York Edition), p. B18.

París ocupado, y en la cuales, además de Loriod, se encontraban otros alumnos ilustres como Pierre Boulez, Serge Nigg, Jean-Louis Martinet, Maurice Le Roux, Raymond Depraz o Yvette Grimeaux. Messiaen, que acababa de obtener el puesto gracias a la vacante que había originado André Bloch a causa de su condición judía (Boivin, 1995: 31), se encontró con una alumna brillante que –ya con catorce años– era capaz de abordar un repertorio negado para la mayoría de concertistas, y que abarcaba desde los dos volúmenes de *Das wohltemperierte Klavier* de Bach, a las treinta y dos sonatas para piano de Beethoven, pasando por la integral de conciertos para piano de Mozart, además de otras grandes obras del repertorio romántico¹⁰⁴. La primera presentación musical se produciría poco después, cuando el compositor escuchó a la joven –de apenas diecisiete años– interpretar sus ocho *Préludes* en el salón de su madrina¹⁰⁵.

La admiración del músico hacia la pianista no se hizo esperar, pues en 1943 compuso la primera obra dedicada a ella: *Visions de l'Amen*¹⁰⁶. Desde aquel momento, el nombre de la estudiante pasaría, paulatinamente, a estar cada vez más ligado al del compositor, hecho que a menudo impide observar la auténtica trayectoria profesional de la pianista; pues al contrario de lo que pudiera parecer o derivarse de su vínculo con Messiaen, Loriod interpretaba un variado repertorio que conjugaba la inclusión de obras “habituales”¹⁰⁷ con creaciones recientes de Messiaen u otros compositores contemporáneos como André Jolivet, Jean Barraqué o el mismo Boulez¹⁰⁸. Si bien es cierto que las posibilidades de interpretar otro repertorio ajeno a Messiaen se redujeron considerablemente debido a su admiración hacia su profesor, resulta innegable afirmar

¹⁰⁴ La pianista explicaba su vasto repertorio afirmando: “De joven yo tenía un don, que Dios me dio, que era aprender muy deprisa” (Martín Bermúdez, 1995: 134-136). Testimonio de dicha facilidad para aprender es el estudio que hizo en tan solo ocho días del segundo concierto para piano de Bartók, una de los conciertos más difíciles de todo el repertorio (Hill & Simeone, 2005: 163/n. 38).

¹⁰⁵ Según narra la propia Loriod, el estudio de estos *Huit Préludes* para piano se debió a la demanda de su profesor de piano, Lazare Lévy, de conocer la partitura que le había enviado la editorial Durand, la cual le resultaba difícil de leer debido a sus problemas de vista. Al acceder Loriod a la petición, su madrina, la pianista de origen austríaco Nelly Eminger-Sivade, sugirió a su ahijada que interpretara la obra para Messiaen, dado que era su profesor de armonía en ese momento (Hill/Loriod, 1994: 289).

¹⁰⁶ La obra es la primera de las nueve que compuso a lo largo de su carrera que están dedicadas explícitamente a Yvonne Loriod, bien sea a título individual o compartiendo la dedicatoria con otro protagonista. El resto de partituras estaría formado por *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, *Réveil des oiseaux*, *Oiseaux exotiques*, *Catalogue d'oiseaux*, *Sept Haïkai*, *La Fauvette des jardins*, *Petites Esquisses d'oiseaux* y *Concert à quatre*.

¹⁰⁷ Una discusión más extensa de su relación con compositores y su inclusión en los programas de conciertos puede hallarse en: Serrou, B. (director). (2002). Capítulo 18: Elève de Messiaen. *Yvonne Loriod-Messiaen*, (video). INA Musique Mémoires series. París: INA. Disponible en: <http://grands-entretiens.ina.fr/video/Musique>.

¹⁰⁸ No solo incluía música actual en sus programas, sino que además fue la encargada de realizar el estreno de varias obras de los compositores arriba citados, como la Sonata para piano de Barraqué (1957), la segunda Sonata para piano de Jolivet (1959), la segunda Sonata para piano de Boulez (1950) o *Structures II* (1961) del mismo compositor.

que el compositor supo responder a tal entrega y profesionalidad dedicando al piano una parte muy importante de su producción musical, no solo en obras escritas expresamente para este instrumento, sino en otras en las cuales el piano desarrolla un papel muy importante como *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine*, *Turangalîla-Symphonie*, *Couleurs de la Cité céleste*, *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, *Des Canyons aux Étoiles...*, *Un Vitrail et des oiseaux*, *La Ville d'En-Haut* y *Pièce pour piano et quatuor à cordes*¹⁰⁹.

Hasta ahora hemos abordado el vínculo Messiaen-Loriod de la manera más habitual, observando a Yvonne Loriod como una persona que puso sus capacidades interpretativas al servicio de la composición musical de un genio como Olivier Messiaen, propiciando un desarrollo de su escritura pianística como el compositor no había podido imaginar. El mismo músico comentaba este aspecto de la siguiente manera:

*Il est évident qu'en écrivant les Vingt Regards ou le Catalogue d'oiseaux, je savais qu'ils seraient joués par Yvonne Loriod ; je pouvais donc me permettre les plus grandes excentricités puisque tout lui est permis ; je savais que je pouvais imaginer des choses très difficiles, très extraordinaires et très neuves, qu'elles seraient jouées et bien jouées*¹¹⁰ (Reverdy, 1978: 6).

De tal afirmación se deduce un hecho fácilmente observable, y es que a pesar de que Messiaen tenía al piano como primer instrumento y sus habilidades con el mismo eran bastante notorias, el compositor reconocía la facilidad de Loriod para afrontar las piezas más exigentes con una soltura que marcaba la diferencia respecto a sus capacidades pianísticas¹¹¹. Pierre-Laurent Aimard hablaba del punto de inflexión que había supuesto Loriod en la escritura para piano de Messiaen del siguiente modo:

¹⁰⁹ A toda esta serie de obras hay que añadir aquellas que fueron dedicadas a la pianista y que se citaron, anteriormente, en la nota 106.

¹¹⁰ Es obvio que en la redacción de *Vingt Regards* o *Catalogue d'oiseaux* yo sabía que serían tocadas por Yvonne Loriod; por lo tanto, me podía permitir las mayores excentricidades ya que todo se permitía, sabía que podía imaginar cosas muy difíciles, muy extraordinarias y muy novedosas, que serían tocadas y bien tocadas.

¹¹¹ Puede observarse tal afirmación en el ejemplo que establece Messiaen de su interpretación de algunas piezas de la suite *Ibéria* de Albéniz con la de la propia Loriod, en la que el compositor reconoce: *I'll never be able to play them [Almería, El Polo, Lavapiés] like Yvonne Loriod* (Samuel, 1986/1994: 114). (Nunca podré tocarlas como Yvonne Loriod).

*Before they met, his piano music reflected his organist's background: it was less virtuosic, less challenging, it had less variety. And all of a sudden he integrated all the brilliant pianistic ability of this young prodigy*¹¹².

Todo el énfasis se suele centrar, pues, en las aptitudes técnicas e interpretativas de Loriod y su influencia en la escritura pianística de Messiaen, pero pocos estudios sobre su persona destacan sus dotes intelectuales fuera de su memoria prodigiosa. Precisamente, son estas capacidades lo que debería llamar la atención en una obra como *Catalogue d'oiseaux*, ya que, si bien es cierto que determinados pasajes serían inconcebibles sin su excelencia para la ejecución pianística, la obra en su conjunto no sería imaginable sin las grandes aptitudes que poseía la intérprete para abordar ideas musicales cada vez más complejas; pues, como afirma Christopher Dingle (2013.b: 201), la eliminación de barreras técnicas provocó, al mismo tiempo, la supresión de limitaciones conceptuales en la música de Messiaen. Este hecho se vio enfatizado en su labor pedagógica, ya que como narraba uno de sus alumnos más destacados como Nicholas Angelich: “*She [Yvonne Loriod] gave me confidence, but she also instilled in me the need to have a clear idea about the concept of the piece and the right sound*”¹¹³ (Timbrell, 1999: 169).

Su búsqueda de la idea sonora de cada obra es un reflejo de la propia mentalidad compositiva de Messiaen plasmada en el terreno interpretativo¹¹⁴, siendo una muestra más de la retroalimentación que llevaron a cabo ambas personalidades en el ámbito artístico. Será, precisamente, este propósito de definir en la mente del ejecutante la idea de obra el que nos sirva para trazar todo el proceso de aproximación a *Catalogue*

¹¹² Antes de conocerse, su música para piano reflejaba su origen de organista: era menos virtuosa, menos desafiante, tenía menos variedad. Y de repente integró todas las brillantes habilidades pianísticas de esta joven prodigio.

Citado en: Anderson, M. (2010, 20 de mayo). Yvonne Loriod: Pianist who became the muse and foremost interpreter of the works of her husband Olivier Messiaen. *The Independent* [en línea]. Disponible en: <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/yvonne-loriod-pianist-who-became-the-muse-and-foremost-interpreter-of-the-works-of-her-husband-olivier-messiaen-1977590.html> [recuperado el 21 de diciembre de 2014].

¹¹³ Ella me dio seguridad en mí mismo, pero también me inculcó la necesidad de tener una idea clara sobre el concepto de la pieza y el sonido correcto.

¹¹⁴ Esta afirmación cobra fuerza en palabras de Roger Muraro, quien explica haberse beneficiado del asesoramiento musical recibido a partes iguales tanto por parte de Olivier Messiaen como de Yvonne Loriod. Los consejos convergerían siempre en la misma idea musical, si bien el compositor se centraba en sugerencias más generalistas, de orden estético, y la pianista en detalles más precisos. El testimonio puede ser hallado en: Loÿs, P. H. (Productor). (2005). Yvonne Loriod, Un regard sur Olivier Messiaen... avec Roger Muraro. Este documento audiovisual está incluido como DVD extra en: Roger Muraro (piano), *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* [DVD]. Francia: Accord-Universal Classics France.

d'oiseaux, teniendo siempre presente la enorme influencia de esta personalidad musical en el pianismo de Olivier Messiaen.

Por ello, cabe destacar que Yvonne Loriod, a pesar de haberse forjado directamente en la tradición pianística francesa¹¹⁵, supo asimilar sin ningún prejuicio el nuevo lenguaje que la música de postguerra empezaba a desarrollar, dotando a la escritura de Messiaen de unos nuevos horizontes que dejaron su impronta en la escritura para piano de los años 50. Este decenio, con el cual se empezaba el segundo apartado de la disertación, debe entenderse como el afianzamiento de su vínculo personal y artístico, lo cual tuvo su reflejo en la composición de grandes obras pianísticas durante estos dos lustros, hecho que supuso el nacimiento de una auténtica década dorada para el instrumento. La presencia de Yvonne Loriod en la vida del compositor revitalizó la creación artística de este, propiciando toda una generación de sentimientos y emociones complejas de definir, en un período, como es la década de los 50, de sabor muy amargo para Messiaen debido a la enfermedad que afectaba durante años a Claire Delbos.

El legado de la intérprete sigue vigente actualmente a través de sus alumnos¹¹⁶, entre los que se encuentran alguno de los pianistas franceses más relevantes de la actualidad como Michel Béroff, Pierre-Laurent Aimard, Roger Muraro o Nicholas Angelich. La heterogeneidad de sus personalidades artísticas es un fiel reflejo del tipo de pedagogía que caracterizaba a la musa de Messiaen, siendo otro paralelismo más que podemos encontrar con la labor docente de su marido¹¹⁷.

¹¹⁵ Loriod fue una alumna destacada de Lazare Lévy y Marcel Ciampi en el Conservatoire National Supérieur de Musique de París. Ambos profesores fueron alumnos directos de una de las grandes leyendas de la pedagogía pianística francesa como Louis Diémer, profesor de destacadas figuras del pianismo del siglo XX como Alfred Cortot, Robert Casadesus o el español José Cubiles, y discípulo, asimismo, de otro de los nombres de referencia de la tradición musical francesa como Antoine François Marmontel, profesor de Claude Debussy. De igual manera, Carolin Rae (2013: 236) reseña la influencia que recibió del legado chopiniano a través de su profesor Isidor Philipp, discípulo del distinguido alumno de Chopin Georges Mathias.

¹¹⁶ Su actividad pedagógica no solo se limitó al Conservatorio de París, pues fue nombrada también profesora en Alemania, en la Hochschule für Musik de Karlsruhe (Gagné, 2012: 160).

¹¹⁷ La tarea docente de Messiaen suele ser percibida como la de un profesor que ayudaba a sacar lo mejor de cada alumno, respetando siempre sus individualidades y peculiaridades propias. El ejemplo más claro de esto es Iannis Xenakis, quien fue rechazado por Arthur Honneger y Nadia Boulanger como alumno y al que el propio Messiaen acogió en su clase como alumno oyente, desaconsejándole seguir un estudio tradicional e intentando explotar su formación como arquitecto (Xenakis, 2004/2009: 20). El paralelismo más claro en el caso de Yvonne Loriod lo encontramos en su alumno Roger Muraro, de formación poco convencional y rechazado previamente en dos concursos de acceso al Conservatoire National Supérieur de Musique de París. Loriod lo admitió en su última oportunidad para ser aceptado en el conservatorio (Bernager & Manceaux, 2011: 30'08''), a pesar de tener 19 años, lo cual suele ser visto como una edad tardía para la entrada en esa institución, siendo hoy en día uno de los pianistas franceses más reconocidos y de mayor proyección internacional.

Aunque el mejor testimonio de Yvonne Loriod en la música de Messiaen se muestra en la edición del gigantesco *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, la finalización del *Concert à Quatre*, la labor de revisora constante de su obra y, cómo no, en la elaboración de la integral para la obra de piano registrada por la intérprete para el sello Erato¹¹⁸, colección con la que culmina la colaboración más estrecha que haya conocido la historia de la música más reciente. Un ejemplo más de como: “*She provided practical support to an impractical man*”¹¹⁹ (Dingle, 2013.b: 205).

¹¹⁸ La serie originariamente englobaba la integral de la música de Messiaen en diecisiete discos compactos. Actualmente dicha colección se encuentra descatalogada, aunque algunas de las grabaciones pueden obtenerse de manera individual.

¹¹⁹ Ella aportó apoyo práctico a un hombre impráctico.

3. LOS PÁJAROS

3.1 Clasificación

Llegados a este apartado de la tesis y antes de profundizar en la clasificación de los cantos utilizados por Messiaen en ambos *cahiers*, sería menester establecer un nuevo término que aparecerá, de ahora en adelante, de manera recurrente a fin de ser más precisos y correctos cuando se haga mención a la naturaleza sonora de cada ave. El vocablo en cuestión es vocalización o voz, con el cual se hace referencia a toda manifestación acústica que es emitida, preferentemente, por el aparato fonador del animal (Marler & Slabbekoorn, 2004: 464). Por extensión, se engloban en dicho término tanto al canto como al reclamo del pájaro. La diferencia entre canto y reclamo es –en cierto modo– arbitraria, relacionándose habitualmente canto con las vocalizaciones más largas y complejas del ave, asociadas con el cortejo o el apareamiento; mientras que los reclamos son sonidos cortos y distintivos de carácter funcional y/o comunicativo¹²⁰, como pudiera ser la llamada de alerta ante una amenaza (Ballester, 1996: 43-44).

El mismo compositor hacía especial hincapié en la diferenciación de los tipos de sonidos emitidos por las aves, llegando a establecer, además de la habitual separación entre canto y reclamo, una clasificación del canto en tres tipos, como se puede apreciar en este discurso pronunciado durante la entrega del premio Erasmus en 1971:

*Leaving aside the cries which act as a kind of signal, a sort of communication (“langage communicable”), it can be said that there are three types of birdsong: the one indicating possession, which says, “this branch, this hen, this feeding-ground is mine”; the enticing one, intended to impress and win over the hen; and the song at break of day and in the evening twilight (the most beautiful and the most artistic of them all)*¹²¹ (Röbber, 1986: 44).

¹²⁰ Una ampliación de estos aspectos de índole puramente ornitológica puede encontrarse en: Ehrlich, P. R., Dobkin, D. S. y Wheye, D. (1988). *Bird Voices & Vocal Development, de Birds of Stanford essays* [en línea]. Disponible en: <http://www.stanford.edu/group/stanfordbirds/SUFRAME.html> [recuperado el 30 de diciembre de 2014].

¹²¹ Dejando de lado los reclamos, los cuales actúan como un tipo de señal, una especie de comunicación (lenguaje comunicativo); se puede decir que hay tres tipos de canto: el que indica posesión, que expresa, “esta rama es mía, esta hembra, esta zona de alimentación es mía”; el seductor, previsto para impresionar y persuadir hembras; y el canto al amanecer y al ocaso de la tarde (el más bello y el más artístico de todos ellos).

Así pues, y una vez aclarado la utilización del término voz o vocalización, a lo largo de todo el cuerpo de tesis, se procede a clasificar a las especies de aves empleadas en la composición de estos dos cuadernos de la obra.

En el primero de ellos, II. *Le Lorient*, Messiaen hace uso de las vocalizaciones de ocho pájaros bastante comunes en la geografía francesa y europea. Por su parte, durante el segundo libro de *Catalogue d'oiseaux*, Olivier Messiaen utiliza las transcripciones de once pájaros muy habituales del rincón sureste francés.

Seguidamente, se procede a la clasificación de cada una de estas aves según la división basada en biotopos¹²² que realiza el propio Messiaen en el primer volumen (*Chant d'oiseaux d'Europe*) del quinto tomo de su *Traité de rythme, couleur et d'ornithologie* (1999: 5-8).

II. Le Lorient.

IV) El bosque: *Grive musicienne* (Zorzal común), *Rouge-gorge* (Petirrojo) y *Pouillot véloce* (Mosquitero común).

IX) Jardines y parques: *Fauvette des jardins* (Curruca mosquitera), *Lorient* (Oropéndola), *Rouge-Queue à front blanc* (Colirrojo real) y *Troglodyte* (Chochín).

X) Las ciudades (núcleos urbanos): *Merle noir* (Mirlo común).

IV. Le Traquet Stapazin.

I) Alta montaña: *Grand Corbeau* (Cuervo).

VII) Viñas: *Bruant Ortolan* (Escribano hortelano) y *Bruant Fou* (Escribano montesino).

VIII) Praderas y campos (espacios descubiertos, grandes prados y campos de cereales): *Bruant Proyer* (Triguero) y *Chardonneret* (Jilguero).

XI) Desiertos, garrigas y montes bajos: *Fauvette à lunettes* (Curruca tomillera), *Fauvette Orphée* (Curruca mirlona), *Traquet Stapazin* (Collalba rubia) y *Cochevis de Thékla* (Cogujada montesina).

¹²² Espacio físico cuyas condiciones climáticas y geográficas son las apropiadas para la supervivencia y desarrollo del conjunto de seres vivos que integran un ecosistema.

XII) Hypolaïs¹²³: *Hypolaïs polyglotte* (Zarcero común).

XIV) Océanos y costas: *Goéland argenté* (Gaviota argétea).

Según una clasificación puramente biológica, los pájaros utilizados en ambas piezas se agruparían en las siguientes familias:¹²⁴

II. Le Lorient.

Familia *Troglodytidae*: *Troglodyte* (Chochín).

Familia *Oriolidae*: *Lorient* (Oropéndola).

Familia *Sylviidae*: *Fauvette des jardins* (Curruca mosquitera) y *Pouillot véloce* (Mosquitero común).

Familia *Turdidae*: *Rouge-gorge* (Petirrojo), *Rouge-Queue à front blanc* (Colirrojo real), *Merle noir* (Mirlo común) y *Grive musicienne* (Zorzal común).

IV. Le Traquet Stapazin.

Familia *Emberizidae*: *Bruant Ortolan* (Escribano hortelano), *Bruant Fou* (Escribano montesino) y *Bruant Proyer* (Triguero).

Familia *Fringillidae*: *Chardonneret* (Jilguero).

Familia *Corvidae*: *Grand Corbeau* (Cuervo).

Familia *Sylviidae*: *Hypolaïs polyglotte* (Zarcero común), *Fauvette à lunettes* (Curruca tomillera), *Fauvette Orphée* (Curruca mirlona).

Familia *Turdidae*: *Traquet Stapazin* (Collalba rubia).

Familia *Alaudidae*: *Cochevis de Thékla* (Cogujada montesina).

Familia *Laridae*: *Goéland argenté* (Gaviota argétea).

¹²³ Es la única clasificación que realiza Messiaen en dicho tratado que no tiene en cuenta la ubicación en la que el ave es localizable, sino la especie. Comparte este apartado únicamente con otro congénere, *l'Hypolaïs icterine* (zarcero icterino) (Messiaen, 1999: 7).

¹²⁴ El listado se basa en las separaciones de especies existentes en: Del Hoyo, J., Elliott, A., Sargatal, J. y Christie, D. A. (Eds.). (1992-2013). *Handbook of the Birds of the World* (Vols. 3, 9, 10, 11, 13, 14, 15 y 16). Barcelona/Bellaterra: Lynx Edicions.

Finalmente, podemos hablar de una organización de los pájaros existentes en estos dos cuadernos según parámetros estrictamente musicales. Así, nombres de referencia como Robert Sherlaw Johnson (1975: 144-146), catalogan a estos “músicos de la naturaleza” según su juego tonal dentro de la pieza¹²⁵; pues a lo largo de todo *Catalogue* se encuentran transcripciones que encajan en tonalidades o polarizaciones más o menos definidas, que contrastan con otras no tonales o con una ambigüedad tal que se muestra imposible un encasillamiento dentro de cualquier centro gravitatorio.

Dentro de las transcripciones del cuarto cuaderno en las que se puede reconocer la tonalidad de Mi Mayor se encuentran: *Bruant Ortolan* (Escribano hortelano), *Fauvette à lunettes* (Curruca tomillera) y *Bruant Fou* (Escribano montesino).

Asimismo, Johnson utiliza un apartado de transcripciones tonalmente menos definidas o ambiguas entre las que se encontrarían: *Chardonneret* (Jilguero), *Bruant Proyer* (Triguero), *Hypolaïs polyglotte* (Zarcero común) y *Cochevis de Thékla* (Cogujada montesina).

Por último, las transcripciones “atonales” o indefinidas albergarían a los siguientes pájaros: *Traquet Stapazin* (Collalba rubia), *Fauvette Orphée* (Curruca mirlona), *Goéland argenté* (Gaviota argénteo) y *Grand Corbeau* (Cuervo).

Aunque Johnson no efectúa la misma clasificación –propia de dicha– para los pájaros de II. *Le Lorient*, a continuación, se procede a la agrupación de las transcripciones utilizadas en el segundo *cahier* siguiendo los mismos parámetros que se han utilizado en la clasificación de IV. *Le Traquet Stapazin*.

Transcripciones enmarcadas en Mi Mayor: *Lorient* (Oropéndola) y *Pouillot véloce* (Mosquitero común). Del mismo modo, se enmarcarían en este grupo las transcripciones del *Rouge-Queue à front blanc* (Colirrojo real), *Merle noir* (Mirlo común) y *Troglodyte* (Chochín), al mostrarse envueltas en la resonancia del acorde de Mi Mayor a pesar de que su diseño melódico no manifieste ninguna reminiscencia con dicho acorde.

¹²⁵ Johnson (1975: 132-135) realiza también una clasificación en cuatro grupos de estas aves atendiendo a las características de su canto. Sin embargo, dicha clasificación cae en cuestiones no del todo justificables, o exactas, desde el punto de vista ornitológico, como puede ser el hecho de englobar en el primer apartado a aves “que no tienen canto” como la gaviota argénteo o el cuervo, o utilizar múltiples clasificaciones de un mismo pájaro como el jilguero. Por ello se omite tal clasificación en este apartado, dejando –exclusivamente– la que realiza sobre el rol tonal a lo largo del cuarto *cahier*.

Transcripciones ambiguas, sin una connotación tonal tan explícita: *Rouge-gorge* (Petirrojo) y *Grive musicienne* (Zorzal común).

Transcripciones indefinidas tonalmente: *Fauvette des jardins* (Curruca mosquitera).

3.2 Descripción

Seguidamente, se procede a la descripción del canto de los diecinueve pájaros utilizados en los dos *cahiers* motivo de estudio en la investigación. El orden de las especies analizadas se basa en el propio orden de aparición de cada una de ellas en sus respectivos cuadernos.

3.2.1 Los pájaros de II. *Le Lorient*

1) *Lorient* (Oropéndola): Posiblemente sea una de las especies a las que Olivier Messiaen dedica más espacio en su primer volumen del quinto tomo de *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, así como uno de los cantos más empleados en su corpus creativo, no solo en obras con marcado tinte ornitológico como *Réveil des oiseaux*, *La Fauvette des jardins* o el mismo *Catalogue d'oiseaux*, sino en composiciones de fuerte condición religiosa como su ópera *Saint François d'Assise* o la titánica *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*¹²⁶. No es de extrañar que el canto de este solista se muestre en un dilatado catálogo de obras, pues las anotaciones de su voz no cesaron prácticamente desde la década de los cincuenta hasta los últimos años de vida del compositor¹²⁷.

¹²⁶ Es preciso diferenciar, debido a que suele ser un error habitualmente cometido, esta oropéndola de la especie utilizada en el segundo movimiento de *Des canyons aux Étoiles*, cuyo título induce a la confusión al ser titulado: *Les orioles*. La especie que se menciona en el título suele ser traducir al castellano también como oropéndola, pero en realidad hace alusión a un género de ave originaria del continente americano de la familia *Icteridae* que no se muestra entroncada con la oropéndola (*Oriolus oriolus*) de este segundo cuaderno.

¹²⁷ El mismo Messiaen (1999: 448-449) ilustra el apartado reservado a esta ave en su *Traité* con una de las últimas anotaciones de su canto, realizada en Sologne, el día 17 de mayo de 1991; situando su primera transcripción de la oropéndola en Orgeval, el 18 de junio 1954 (ibídem, 450). Las investigaciones llevadas a cabo por Peter Hill (2013: 150). sobre los *Cahiers de notation des chants d'oiseaux* sitúan una transcripción anterior a la proporcionada por Messiaen en la misma ubicación, el día 4 de junio de 1953. Como dato curioso, el origen de la transcripción utilizada en el comienzo de este cuaderno no se encuentra en una localización natural sino en una grabación comercial de 78 rpm titulada *Radionsfågelskivor* realizada por Gunnar Lekander y Sture Palmér para la Radio sueca (Hill, 2014: 61).

Dentro del estudio de la voz del pájaro que da nombre al segundo cuaderno de *Catalogue d'oiseaux* sobresale su canto de timbre aflautado y penetrante (Perrins, 1987: 184), con estrofas breves y muy musicales¹²⁸ (Jutglar, 1999: 504). Messiaen utiliza siempre frases muy concisas, interrumpidas por silencios de duración variable, para plasmar esta característica; aunque el rasgo sonoro que capta la atención del oyente desde el primer momento es la armonización que envuelve a su canto, pues el propio Messiaen (1999: 448) destacaba que la voz de la oropéndola era “*riche en harmoniques*”¹²⁹. Para ello, y como se muestra en los siguientes ejemplos, el compositor emplea una transcripción en textura homofónica con la línea del canto del ave en el registro más grave y en un nivel dinámico superior a los acordes que conforman la colorización de la melodía en la mano derecha. Un ejemplo más de la modificación del timbre de la línea melódica a través de la superposición de sonoridades verticales que interfieren en los armónicos de esta, consiguiendo alcanzar –de esta manera– un timbre específico al mismo tiempo que logra enriquecer la connotación colorista del canto¹³⁰.

Ejemplo 18.a: II. *Le Lorient*, c. 5, © Leduc.

Ejemplo 18.b: II. *Le Lorient*, c. 101, © Leduc.

¹²⁸ Algunos ornitólogos como Lars Svensson y Håkan Deli describen sus vocalizaciones como un “or-i-ol”, de ahí el carácter onomatopéyico del nombre que recibe en francés o inglés (Bruun, 1970/1985: 212).

¹²⁹ Rica en armónicos.

¹³⁰ Como señala Marilyn Nonken (2014: 175), en su estudio sobre la influencia de Messiaen sobre Murail y otros espectralistas, no es posible desvincular armonía y timbre en la figura de Messiaen, como si de dos entidades de percepción independientes se tratase; siendo los complejos armónico-tímbricos sinónimos de la relación sonido-color.

Como puede apreciarse, las transcripciones de la línea melódica en la mano izquierda están en la segunda transposición del modo 2¹³¹ y en ella destaca, de manera especial, la acentuación utilizada por el compositor, la cual aporta una cadencia rítmica muy reconocible en muchas de las apariciones de su canto. Además de la riqueza colorista que añade la dimensión homofónica, numerosas transcripciones de las estrofas de este solista se encuentran envueltas en la sonoridad del acorde de Sol# Mayor como se aprecia en el fragmento a continuación, logrando –de esta manera– una riqueza armónica aún mayor de esta voz¹³².

Ejemplo 19: II. *Le Lorient*, cc.1-2, © Leduc.

A pesar de mostrarse como un canto fácilmente reconocible a lo largo del cuaderno, el momento de mayor recreación de su voz se encuentra en lo que probablemente sea uno de los instantes de mayor fantasía de todo *Catalogue d'oiseaux*, y no es otro que la aparición de su voz de manera ralentizada y encerrada entre complejos de acordes (presente en el pentagrama central del sistema a tres pentagramas del ejemplo 20) junto a la base armónica proporcionada por una serie de acordes provenientes de la coda de la tercera pieza de *Cinq Rechants*¹³³.

¹³¹ El uso de este modo no es observable en la totalidad de las transcripciones de este pájaro, aunque sí en la mayoría de ellas. Este aspecto es bastante significativo, pues Messiaen (2002: 118) asocia la segunda transposición de este modo con colores dorados, del mismo modo que señala sobre la partitura tal característica del canto de la oropéndola con la indicación *doré* (dorado). Una explicación más detallada de la construcción de este modo aparece en el anexo III.

¹³² Como se hacía alusión en líneas precedentes, la búsqueda de la riqueza colorista a través del empleo de diversas combinaciones armónicas debe ser entendida también como una forma de plasmar el colorido plumaje de este pájaro. No en vano Messiaen escribe en el prefacio a la pieza (Anexo VII.a): *Le Lorient, le bel oiseau jaune d'or aux ailes noires* [...]. *Son chant coulé, doré, comme un rire de prince étranger, évoque l'Afrique et l'Asie* [...], *remplie de lumière et d'arcs-en-ciel*. (La oropéndola, el bello pájaro amarillo oro de alas negras [...], lleno de luz y de arcoiris). Esta descripción del canto y del color del pájaro influirá en la sonoridad global de la pieza, marcada por una fuerte atmósfera a Mi Mayor como será tratado en el apartado analítico de esta tesis.

¹³³ Véase el anexo IV.

Ejemplo 20: II. *Le Lorient*, cc. 115-117, © Leduc.

Lent (♩ = 56)

dr. dessus

m.d.

m.g.

g. dessus

Acordes de Cinq Rechants

El canto de la oropéndola jugará un papel esencial en la estructuración formal de la pieza, como se tratará más adelante, utilizándose sus frases como un auténtico elemento motivico a la hora de vertebrar la disposición del material musical empleado en la partitura; pudiéndose considerar que la repetición específica de la primera estrofa de su aparición a lo largo del discurso musical –presente en el ejemplo 19– posee una connotación temática por la literalidad de la repetición y por aparecer en momentos de gran relevancia a la hora de articular las distintas secciones que componen este segundo *cahier*.

2) Rouge-queue à front blanc (Colirrojo real): Poseedor de tres apariciones en la pieza, el canto del colirrojo se muestra, al igual que su congénere la oropéndola, transcrito de manera homofónica con predominancia dinámica de la línea melódica más grave sobre la superior. Todas estas tres transcripciones que Messiaen utiliza en la pieza se muestran sobre la resonancia de un acorde –Mi mayor las dos primeras y Sol# Mayor la última de ellas– que no solo se encargan de proporcionar el espacio sonoro para la recreación de las características de su voz, sino de aportar una notoria insinuación colorista sobre la cual aparecerá las frases del colirrojo real.

Su canto, corto y melodioso, se reconoce por empezar con un tono silbante prolongado, al que se une una serie de tonos algo más graves y de duración más breve, una especie de “iii- tre tre ...” (Nicolai, et al, 1984/1990: 202) que suele finalizar con breves gorjeos (Perrins, 1987: 256).

Ejemplo 21: II. *Le Lorient*, cc. 10-11, © Leduc.

Rouge-queue à front blanc

Como se aprecia en el ejemplo 21, así como el que tiene lugar a continuación, Messiaen señala en la partitura tales características del canto del colirrojo real mediante la indicación “*appuyé*”¹³⁴ y “*gazouillé*”¹³⁵ sobre los motivos que conforman la frase; enfantizando, así, los rasgos más identificables de su canto.

Del mismo modo, otros ornitólogos se encargan de definir su estrofa como una “obertura estándar pero con un final distinto en los detalles” (Svensson & Grant, 1999/2001: 262); o como un canto “con un inicio repetido pero muy variado en su continuación” (Jutglar, 1999: 428). Estos dos aspectos son fácilmente perceptibles tras observar estrofas como las que se presentan a continuación, donde se muestra la aparición del *Rouge-queue à front blanc* más amplia de todo el segundo cuaderno, siendo –además– un ejemplo perfecto para observar tal particularidad en los tres modelos de frase que presenta esta transcripción.

Ejemplo 22: II. *Le Lorient*, cc. 19-21, © Leduc.

Rouge-queue à front blanc (♩ = 108)

Modéré

Messiaen (1999: 474), asiduo a comparar células y motivos rítmicos con los pies métricos de la poesía clásica, describe este tipo de comienzo como un “*amphimacre*”¹³⁶, y en cierto modo, será este motivo anfímacro el encargado de proporcionar ese tono

¹³⁴ Insistente, pesado, apoyado.

¹³⁵ “Gorjeado”, adjetivación del verbo *gazouiller* (gorjear).

¹³⁶ Anfímacro. (Del término griego ἀμφιμακρός) Pie poético grecolatino formado por tres sílabas, la primera y última larga, y la segunda breve (Pedrell, 2009: 16).

nostálgico al suave canto del colirrojo real, ave que se sustentará sobre la misma base armónica que el siguiente de los solistas en manifestarse en la pieza.

3) *Troglodyte* (Chochín): Precedido en sus tres únicas intervenciones en la pieza por el canto del colirrojo real, y envuelto en su misma resonancia sonora, el chochín contrasta en carácter y rítmica con el resto de las aves aparecidas hasta el momento en el *cahier*. Descrito en la partitura por el compositor como “*autoritaire, clair, rapide et decide*”¹³⁷, su canto aparece transcrito por medio de dos líneas melódicas paralelas de igual intensidad en un nivel dinámico que se presenta constante desde el comienzo de la frase hasta el final. Esta última característica refleja una de las peculiaridades más destacables de su voz, en la que –a diferencia de otras especies de este cuaderno– apenas se producen modulaciones de intensidad en el transcurso de sus prolongadas estrofas (Jutglar, 1999: 417).

Las frases del canto del chochín se distinguen de la de otras congéneres por la sucesión y la reiteración de motivos agudos y trinos de duración considerable, junto con la alternancia con otros elementos como oscilaciones rápidas de elementos agudos y graves, a modo de gorjeo (Bruun, 1970/1985: 220). De igual modo, el compositor habla en su *Traité de rythme, de couleur, et d’ornithologie* de un canto formado por notas “*stridentes, impérieuses, percutantes, qui comprend des motifs rythmés, un roulement central très rapide et une conclusion sur deux sons disjoints*”¹³⁸ (Messiaen, 1999: 476).

Tales características pueden ser advertidas en cualquiera de las transcripciones del chochín mostradas en el *cahier*, como se expone en estos dos ejemplos a continuación que tienen lugar en la primera parte de la obra, y en los que se puede contemplar la inclusión de reiteraciones sobre una misma nota junto a trinos y trémolos, como si de una especie de gorjeo incesante se tratase.

¹³⁷ Autoritario, claro, rápido y decidido.

¹³⁸ Estridentes, imperiosas, percusivas, que comprenden motivos rítmicos, una rotación central muy rápida y una conclusión sobre dos sonidos disjuntos.

Ejemplo 23.a: II. *Le Lorient*, c. 12, © Leduc.

Troglodyte
 Très vif (♩ = 168) (autoritaire, clair, rapide et décidé)

Ejemplo 23.b: II. *Le Lorient*, c. 22, © Leduc.

Troglodyte
 Très vif (♩ = 168)

La utilización de la sonoridad del pedal y del registro más agudo del piano¹³⁹ para plasmar el canto del *Troglodyte*, así como la riqueza en acentos y *staccati* que presentan algunos elementos de su transcripción, favorecerá la recreación de un timbre con resonancias metálicas que ornitólogos como Lars Svensson y Peter J. Grant (1999/2001: 254) consideran característico de la especie.

Es pues esta dimensión tímbrica, unida a las particularidades rítmicas y expresivas de la voz del chochín, lo que contrasta no solo con el canto de las aves precedentes, sino con la aparición fugaz –casi “mágica– del solista que le sucede a continuación: el petirrojo.

4) Rouge-gorge (Petirrojo): Es una de las aves más comunes no solo en el territorio francés, sino en todo el continente europeo, aunque su papel a lo largo de este *cahier* es ciertamente ínfimo dado que apenas posee dos escuetas intervenciones en la primera parte de la obra. Dichas apariciones no hacen justicia a la variedad de elementos melódicos que conforman sus estrofas, siendo –posiblemente– este segundo

¹³⁹ El registro más agudo, en la naturaleza percusiva de un instrumento como el piano, será empleado habitualmente por Messiaen como tesitura idónea para recrear el timbre metálico de otras muchas aves, como puede apreciarse también en el canto del *Cochevis de Thékla* (cogujada montesina) de IV. *Le Traquet Stapazin*.

cuaderno de *Catalogue d'oiseaux* una de las piezas menos indicada para apreciar todas las características sonoras del canto de esta especie¹⁴⁰.

A pesar de ser el pájaro favorito de Yvonne Loriod, y de aparecer asiduamente en la composición de grandes obras de su producción musical, no será hasta el último período de su vida cuando Messiaen, persuadido por su esposa, no le otorgue un papel protagonista en su obra *Petites esquisses d'oiseaux* (1985) (Dingle, 2013.a: 65); pudiéndose considerar, hasta la composición de esa partitura, como un ave complementaria, aunque no por ello carente de relevancia en el discurso musical de muchas de las piezas en las que Messiaen utiliza su canto.

En el caso concreto de sus dos breves apariciones en II. *Le Lorient*, el compositor emplea el mismo gesto melódico descendente dos veces, a modo de *quasi glissando*¹⁴¹, seguido, tras una sucinta pausa, de un acorde a tres voces precedido de una apoyatura breve que genera un simpático ritmo yámbico¹⁴².

Ejemplo 24: II. *Le Lorient*, c. 13 (c. 30), © Leduc.

Rouge-gorge
Un peu vif (♩ = 138)
P (tendre, confiant) pp
Red. Red. Red. *

Este mismo motivo descendente será bastante habitual en transcripciones muchos más amplias de su voz, bien sea apareciendo en la misma textura a dos voces (ejemplo 25.a), o empleando una sola línea melódica (ejemplo 25.b). En ambos casos, el rápido descenso de notas puede percibirse como esa aceleración en la “bajada de tono” que posee el canto del petirrojo (Svensson & Grant, 1999/2001: 258), todo ello

¹⁴⁰ A lo largo de todo *Catalogue* solo vuelve a aparecer en IX. *La Bouscarle*, siendo este cuaderno mucho más adecuado para observar los rasgos más identificativos de su voz, ya que posee tres intervenciones. Concretamente, la última de todas ellas (IX. *La Bouscarle*, p. 20) es una auténtica síntesis de algunos de los motivos más representativos de su canto.

¹⁴¹ Terminología tomada prestada de la utilizada por el Dr. David Kraft (2013: 181) para referirse al mismo efecto sonoro.

¹⁴² Una explicación de este patrón rítmico, junto a otros presentes en el canto del cuervo, se realiza en la tabla 1, presente en la página 85 de esta disertación.

transcrito en un nivel dinámico muy suave que facilita la recreación de la voz de este pájaro, de canto melancólico y “solemnemente aflautado” (Nicolai, et al, 1984/1990: 202).

Ejemplo 25.a: II. *La Bouscarle*, c. 63, © Leduc.

Musical score for 'Rouge-gorge' from 'La Bouscarle'. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features a piano introduction with a tempo marking of 'Un peu vif (♩ = 126)'. The music is marked 'pp (liquide, confiant)' and includes a 'Péd. sempre' instruction. The score consists of two staves with various fingering and articulation markings, including accents and slurs. A dynamic marking of 'ppp' is present in the second staff. The piece ends with an asterisk (*).

Ejemplo 25.b: I. *Le Rouge gorge*, c. 4, de *Petites esquisses d'oiseaux*, © Leduc.

Musical score for 'Le Rouge gorge' from 'Petites esquisses d'oiseaux'. The score is in G minor (one flat) and 3/4 time. It features a piano introduction with a tempo marking of 'Vif (♩ = 184)'. The music is marked 'pp' and includes a 'Ped.' instruction. The score consists of two staves with various fingering and articulation markings, including accents and slurs. A dynamic marking of 'ppp' is present in the second staff. The piece ends with an asterisk (*).

Messiaen describe esta sucesión rápida de notas en dirección descendente como uno de los “temas” más típicos que suele mostrar las estrofas del petirrojo (1999: 147), y en una alusión directa a la transcripción empleada en II. *Le Lorient* (ejemplo 24) define a esta bajada como:

[...] *cascade de sons perlés, de gouttes d'eau légères, suivi, après un bref silence, de deux notes conjointes descendantes, flûtées, tendres, confiantes et amicales*¹⁴³ (ídem).

A pesar de la fugacidad de ambas intervenciones, el efecto producido por el falso *glissando* crea una ilusión sonora similar a la que se podría lograr con un instrumento como las ondas Martenot, por lo que podemos considerar estas dos apariciones del petirrojo como uno de los momentos de mayor efecto tímbrico de todo el cuaderno.

¹⁴³ Cascada de sonidos perlados, de gotas de agua ligeras, seguido, tras un breve silencio, de dos notas conjuntas descendentes, aflautadas, tiernas, confiadas y amistosas.

5) *Merle noir* (Mirlo común): Es una de las aves más populares de todas las que se encuentran presentes en esta pieza, al ser bastante fácil de encontrar en entornos habitualmente frecuentados por humanos como parques, jardines, plazas y demás espacios urbanos. Del mismo modo, el mirlo será uno de los pájaros que mayor número de compases ocupe en el catálogo musical de Messiaen, pues sus transcripciones se muestran ya desde las primeras obras con influencia ornitológica hasta las últimas partituras creadas por el compositor.

Al igual que el petirrojo, posee –exclusivamente– dos apariciones en la primera parte de la pieza, aunque en su caso, la duración de ambas es bastante dispar, como se muestra en los ejemplos 26.a y b. Será, junto al mosquitero común y la breve introducción de la curruca, el único canto de este segundo cuaderno que utilice una sola línea melódica bañada en la sonoridad de un acorde para su representación en el pentagrama, estando su primera aparición envuelta en la resonancia pedal del acorde de Mi Mayor y la segunda en el del Sol# Mayor. Estas dos estrofas, mostradas de manera casi consecutiva, no suponen su única presencia en el conjunto de *Catalogue d’oiseaux*, ya que además de en II. *Le Lorient*, el canto del mirlo común se encuentra presente en VII. *La Rousserolle effarvete* y IX. *La Bouscarle*¹⁴⁴, donde alcanza más protagonismo que el otorgado por el compositor en el curso de este segundo *cahier*.

Hablar del mirlo común y de Olivier Messiaen es ahondar en las más profundas raíces compositivas del músico francés, pues no sería concebible hablar de composición en Messiaen sin nombrar a esta especie “fetiche” que se encuentra presente en, prácticamente, toda la producción “ornitológica” con piano del compositor si se exceptúan aquellas que utilizan cantos de pájaros no europeos como *Oiseaux exotiques*, *Sept Haïkai*, *Couleurs de la Cité céleste* y *Des Canyons aux Étoiles...*¹⁴⁵.

Dejando de lado este fuerte vínculo del compositor con la especie, las vocalizaciones del mirlo han sido descritas por nombres de referencia de la ornitología como Fieder Sauer de la siguiente manera:

¹⁴⁴ Las apariciones en estos dos *cahiers* no solo difieren en longitud o importancia a lo largo del discurso sonoro de cada pieza, sino también en la naturaleza de la transcripción utilizada por Messiaen para plasmar su canto, siendo –en ambos cuadernos– transcripciones homofónicas.

¹⁴⁵ Las únicas excepciones serían *Concert à Quatre*, en el que utiliza pájaros de diversos continentes, incluidos el europeo, y donde no hay ninguna alusión al mirlo común, y *La Ville d’En-Haut*, donde el compositor emplea exclusivamente el canto del zarcero común, curruca capirotada y curruca mosquitera.

El canto del mirlo es el más musical, insuperable en riqueza de melodías y en armonía, [...] una de las mejores melodías emitidas por un pájaro europeo, superior incluso a la del ruiseñor (1982/1983: 214).

Ciertamente los elogios de Sauer reflejan los mismos cumplidos que profesaban otros ornitólogos como Bertel Bruun (1970/1985: 263) al canto de esta ave, quien destacaba, por encima de cualquier otra cualidad sonora, la musicalidad de las estrofas constituyentes de su canto. La citada musicalidad de las frases de este solista se debe a la ilimitada variedad de motivos que la conforman, pudiéndose considerar como una “melodía silbada” (Jutglar, 1999: 440), siendo posible apreciar determinada direccionalidad melódica en los gestos que forman su estrofa.

Ejemplo 26.a: II. *Le Lorient*, c. 15, © Leduc.

Merle noir
vir (♩=144)
sans sourd.
f (avec 2^e péd.)
(brillant et gai) (Ced. III *sempre*)

Ejemplo 26.b: II. *Le Lorient*, c. 17, © Leduc.

Merle noir
vir (♩=144)
sans sourd.
f (avec 2^e péd.)

A pesar de que, en cierta manera, resulta injusto hablar de un pájaro tan importante como el mirlo en una pieza como la presente, dado que resulta imposible tener una visión más global de la riqueza de su canto con la apreciación de estas dos únicas transcripciones; el diseño melódico presente en ambas intervenciones de II. *Le*

Loriot dibuja una fuerte musicalidad de la estrofa de esta ave, en la cual es posible observar la presencia de distintos motivos que conforman una melodía que asombra, además de por su riqueza de matices, por su flexibilidad interválica. Todo esto da origen a uno de los fraseos musicales más atrayentes a la hora de plasmar su interpretación en el instrumento, generando –al mismo tiempo– gran nivel de exigencia en el intérprete gracias a la precisión de las indicaciones que se muestran sobre su línea melódica.

6) *Grive musicienne* (Zorzal común): Quizá sea uno de los pocos pájaros transcritos por Messiaen que pueda disputar la hegemonía del mirlo común en todo el corpus compositivo¹⁴⁶ del músico galo; y es que la propia denominación que recibe este ejemplar de la familia de los *Turdidae* en lengua francesa revela que estamos ante el “*plus beau chanteur de France*”¹⁴⁷ (Mille, 2002: 8’40’’-45’’), como el mismo Messiaen se encargaba de describir.

Aunque de distinta índole, el canto del zorzal común destaca, al igual que el del mirlo, por la pluralidad de elementos motívicos utilizados en su canto, si bien es cierto que, dentro del ámbito ornitológico, se señala como rasgo más diferenciador respecto a la especie precedente el uso de repeticiones regulares de cada uno de los motivos que conforman su estrofa (Perrins, 1987:166). Esa predisposición a la repetición de elementos cortos, “simples pero musicales” (Jutglar, 1999: 442), puede ser observada en cada una de sus dos destacables intervenciones en la obra, donde Messiaen define a su canto como “*actif, incantatoire*”¹⁴⁸.

Ejemplo 27.a: II. *Le Loriot*, cc. 23-29, © Leduc.

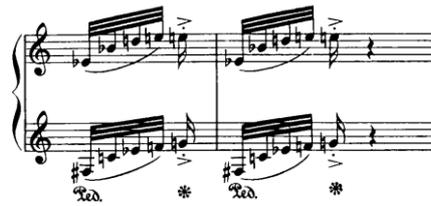
Grive musicienne
 Vir (♩=144)

f (*actif, incantatoire*) *mf* *f*

¹⁴⁶ A pesar de mostrarse en numerosas obras del compositor (incluso en algunas en las que no aparece el mirlo común como el *Concert à Quatre*), también es cierto que la presencia del canto del zorzal común en la producción compositiva de Messiaen no empezaría hasta la década de los años 50, con la publicación de *Livre d’Orgue*; quedando, por consiguiente, fuera del proceso compositivo en obras emblemáticas como *Quatuor pour la fin du Temps*, *Visions de l’Amen*, *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus* y *Turangalila-Symphonie*, además de otras obras posteriores con marcado carácter ornitológico como *Un Vitrail et des oiseaux*.

¹⁴⁷ Más hermoso cantante de Francia.

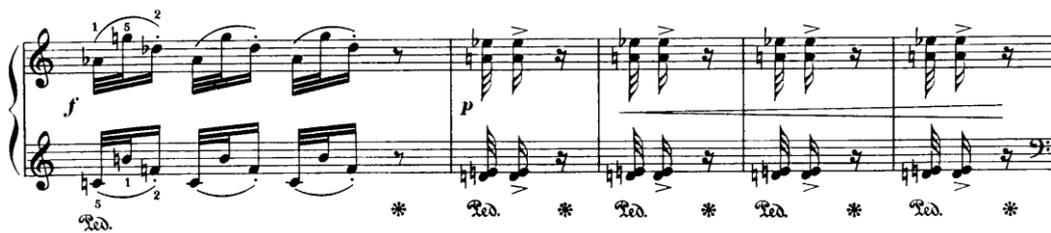
¹⁴⁸ Activo, cautivador.



Ejemplo 27.b: II. *Le Lorient*, cc. 122-131, © Leduc.

Grive musicienne

Vir (♩ = 144)



Dentro del aspecto puramente musical, las transcripciones de *Grive musicienne* se muestran expuestas sobre dos líneas melódicas de igual intensidad dinámica, llegando, en momentos ocasionales, a la utilización de tres, cuatro o cinco voces para representar su canto como se aprecia en el ejemplo 27.b. Del mismo modo, la variedad del registro dinámico utilizado es la más importante de todas las vocalizaciones de

pájaros utilizadas en la obra; destacando la minuciosidad con la que Messiaen esboza cada uno de sus gestos melódicos, como también ocurría con el mirlo común, aunque debido a la extensión de las dos estrofas del zorzal, el canto transcrito de *Grive musicienne* es el que mayor número de matices sobre la partitura presenta de todo este segundo cuaderno.

Cualquier otra comparación entre el canto de estas dos aves sobre la partitura carecería de sentido, ya que la naturaleza sonora de las dos apariciones del zorzal difiere mucho de las que realiza su congénere el mirlo; pues a diferencia de esta especie, su transcripción no se ve envuelta en ninguna sonoridad pedal creada por la resonancia de un acorde, siendo además, por las características de la misma, una transcripción ambigua e indefinida tonalmente, donde el componente rítmico iguala en importancia a la dimensión melódica de cada motivo utilizado. No se puede obviar que la riqueza rítmica que posee la transcripción de *Grive musicienne* es una de las más variadas de cada uno de los setenta y siete cantos empleados por Messiaen en todo *Catalogue d'oiseaux*, llegando a superar –incluso– en este aspecto a otros cantos que destacan por su componente rítmico, como ocurre con el caso del cuervo que se analiza en el siguiente subapartado.

7) *Fauvette des jardins* (Curruca mosquitera): Por su relevancia y extensión en la obra podemos hablar, sin lugar a dudas, de la coprotagonista de este segundo cuaderno de la serie; ya que las tres amplias intervenciones de este pájaro darán lugar a auténticas *cadenzas* que, por su duración y complejidad, pondrán a prueba las capacidades interpretativas del ejecutante. Si bien es cierto que no podemos hablar en singular de la transcripción empleada, debido a que se muestra en una textura contrapuntística a dos voces generada por el canto de dos curruacas mosquiteras, también aparece –de manera más exigua– en una sola línea melódica al comienzo de cada *cadenza* contrapuntística, sobre la resonancia de un acorde previo. Su canto actuará, pues, como una especie de prelude de la posterior intervención simultánea de los dos congéneres que se muestra en el ejemplo 28.

De toda la familia de las curruca, la curruca mosquitera es la más utilizada por Messiaen en su producción musical¹⁴⁹, teniendo como culmen de este hecho la composición de una de sus grandes obras para el instrumento como *La Fauvette des jardins* (1970), de más de treinta minutos de duración; una obra que –en opinión de discípulos del compositor como Harry Halbreich (2008: 255)– supera en nivel de elaboración a otra pieza titánica de *Catalogue d’oiseaux* como VII. *La Rouserolle effarvete*.

Del mismo modo, la presencia de esta curruca es notoria en otras célebres obras del corpus compositivo de Messiaen, destacando –muy especialmente– en *Un Vitrail et des Oiseaux* (1986), donde la parte solista del piano se basa exclusivamente en su canto.

Ejemplo 28: II. *Le Lorient*, cc. 44-45, © Leduc.

1^{re} Fauvette des jardins
 Très vif (♩ = 160)
 mf (avec volubilité)

2^e Fauvette des jardins (mettre très peu de pédale)

De voz sonora y fluida (Perrins, 1987: 174), el canto de la *Fauvette des jardins* destaca por sus largas estrofas de notas rápidas, sin llegar a constituirse nunca en una melodía clara (Svensson & Grant, 1999/2001: 281). Las tres *cadenzas* de la curruca mosquitera dan clara muestra de ello, pues además de una extensión que parece no tener fin, el compositor se encarga de anotar en su canto “*très vif*” (muy vivo) y “*avec volubilité*” (con locuacidad); todo ello dentro de un diseño melódico que continuamente se manifiesta bastante abrupto y en el cual resulta difícil establecer una direccionalidad fija.

¹⁴⁹ En *Catalogue d’oiseaux* se puede apreciar la presencia de otras aves de esta familia como la *fauvette grisette* (curruca zarquera) en XI. *La Buse variable*; la *fauvette à tête noire* (curruca capirotada) en IX. *La Bouscarle*; y las curruca tomillera y mirlona (*fauvettes à lunettes /Orphée*), en IV. *Le Traquet Stapazin*.

Por su parte, la descripción de Messiaen del canto de la curruca mosquitera concuerda con todo lo descrito hasta ahora, cobrando especial interés la reseña que hace el compositor sobre el timbre de esta ave, ya que habla de sus vocalizaciones del siguiente modo:

Son chant est une série ininterrompue de traits, sans motifs ou thèmes particuliers. Ce sont des durées égales, débitées rapidement, avec une grande volubilité, et une invention mélodique inépuisable. [...] Le timbre de la Fauvette des jardins est mélodieux, un peu roulé, il se maintient dans un “mezzo forte” uniforme¹⁵⁰ (1999: 370).

Si se exceptúan los de carácter estrictamente tímbrico, cada uno de los rasgos distintivos del canto de la *Fauvette des jardins* citados hasta el momento se muestra en cada una de las transcripciones empleadas por el compositor en este *cahier*, como se aprecia en su primera intervención¹⁵¹ (ejemplo 29). En ella se observa un canto repleto de elementos melódicos que se entrelazan entre las dos voces de estos solistas, creando un indescifrable tejido contrapuntístico que generará una tumultuosa sensación sonora en el oyente.

Ejemplo 29: II. *Le Lorient*, cc. 32-42, © Leduc.

1^{re} Fauvette des jardins
Très vif (♩ = 160)
mf (avec volubilité)

2^e Fauvette des jardins
mf (mettre très peu de pédale)

¹⁵⁰ Su canto es una serie de trazos ininterrompidos, sin motivos o temas concretos. Son de igual duración, soltados rápidamente, con gran locuacidad, y una invención melódica inagotable. [...] El timbre de la curruca mosquitera es melodioso, un poco vibrante, se mantiene dentro de un “mezzo forte” uniforme.

¹⁵¹ Debido a lo dilatado de las tres apariciones en la pieza se ha omitido la inclusión completa de la tercera y más amplia intervención de la *Fauvette des jardins* en este apartado, utilizando como ejemplo la primera aparición en el cuaderno. Esta primera aparición es de mayor duración que la segunda –cuyo comienzo se muestra en el ejemplo 28–, aunque su extensión se reduce a la mitad de la tercera y última.

The image displays four systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation is highly technical, featuring rapid sixteenth-note passages, triplets, and complex fingering patterns (e.g., 1-2-3-4-5, 3-1-2, 5-2-1). Arrows and other markings indicate specific articulations and phrasing. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system is the most densely written, with many notes beamed together. The second system shows a more open texture with some rests. The third system continues the intricate melodic lines. The fourth system concludes with a final cadence-like passage, marked with a fermata and a final double bar line.

Las características del canto de esta ave fueron, así pues, una herramienta idónea para la creación de la auténtica fantasía ornitológica que suponen las tres *cadenzas* de las currucas mosquiteras que conforman la parte central de la pieza; en las cuales, se suceden los giros melódicos de manera continua, sin la repetición de ningún motivo específico, dando así origen a uno de los momentos de mayor “virtuosismo ornitológico” en la literatura pianística de Olivier Messiaen.

8) *Pouillot véloce* (Mosquitero común): El último pájaro en aparecer en este segundo cuaderno posee uno de los momentos musicales de mayor relevancia estructural en el transcurso de la obra, como se tratará en el cuarto apartado dedicado a

la cuestión formal. Esta importancia estructural a la que hacemos mención es un hecho bastante curioso, debido a que su canto no deja de ser un mero momento de serenidad después de las tres soberbias intervenciones de las currucas mosquiteras; siendo además, sus dos transcripciones, espacios de gran estatismo armónico en los que parece “no pasar nada”, salvo el recreo en el juego de sílabas que integran su canto. Será, precisamente, de esta sobriedad e inmovilismo armónico de donde surja su importancia como sección pasarela en el diseño formal de la pieza; pues, posiblemente, no podamos hablar de un solista alado que cautive al oyente por la belleza de los motivos que encontramos en su estrofa. Sin embargo, sus dos apariciones –realizadas de manera casi consecutiva– proporcionan al oído un momento de inusual sosiego y apacibilidad debido a la parsimonia con la que se muestra su voz, transcrita en una sola línea melódica sobre la resonancia cobriza¹⁵² del acorde de Mi Mayor.

El canto en sí del mosquitero común se caracteriza por ser una monótona secuencia, lenta y acompasada, de notas claras (Svensson & Grant, 1999/2001: 306). Los motivos empleados en cada serie de notas suelen ser descritos como un “chiff-chaff”¹⁵³ muy distintivo de sonidos repetidos sin orden dentro de la frase (Perrins, 1987: 176). Messiaen, por su parte, lo describe como “[...] *un chant sautillant, d’une régularité moqueuse, presque un metronomme*”¹⁵⁴ (1999: 204).

Sin lugar a dudas, cada una de las particularidades citadas del canto del mosquitero común encaja perfectamente en las dos transcripciones utilizadas en este *cahier* como puede observarse en los ejemplos siguientes.

Ejemplo 30.a: II. *Le Lorient*, c. 100, © Leduc.

Pouillot véloce
Très modéré (♩ = 80)

mf (tranquille et doux - paix et solennité de la clarté)

(plein soleil de midi)

¹⁵² Messiaen describe la sonoridad del acorde de Mi Mayor que precede a la intervención del *Pouillot véloce* como *cuivré* (cobrizo).

¹⁵³ En lenguas como la inglesa y la alemana, el nombre que recibe este pájaro es onomatopéyico, siendo denominado “*Chiffchaff*” y “*Zilpzalp*”, respectivamente; en una clara alusión a las dos sílabas principales que integran su voz.

¹⁵⁴ [...] un canto caprichoso, de una regularidad burlona, casi un metrónomo.

Ejemplo 30.b: II. *Le Lorient*, c. 103, © Leduc.

Pouillot véloce
Très modéré (♩ = 80)

16

mf

*

La sencillez motívica, así como la consistencia armónica que presentan ambas transcripciones, causa una gran perplejidad en el oyente, acostumbrado –hasta ese momento– a la sucesión continua de las distintas complejidades rítmicas y tímbricas que acontecen en II. *Le Lorient*. Del mismo modo, esa falta total de direccionalidad y sensación de libre albedrío con la que se suceden las sílabas en ambas frases del *Pouillot véloce* crea, auditivamente, una gran expectación hacia lo que debe acontecer a continuación.

Por todo ello, Messiaen, una vez más, da muestra de su maestría compositiva, al insertar su canto entre los dos grandes protagonistas de la obra: la oropéndola y la curruca mosquitera. Esta yuxtaposición creará lo que en el apartado analítico será denominado como un espacio de “retransición”¹⁵⁵, en el cual el discurso musical parece retomar la atmósfera propicia para volver al elemento sonoro más reconocible de cuantos se hallan en el cuaderno: la estrofa primera del canto de la oropéndola.

¹⁵⁵ Como se profundizará posteriormente, el término “retransición” en Messiaen, y de manera particular en estos dos cuadernos, resulta fuertemente controvertido y no debe ser apreciado de una manera literal. Más bien, el concepto “retransición” debe entenderse como una sección –en este caso concreto formada por un canto de pájaro– que actúa de unión entre otras dos apariciones (o elementos motívicos) dentro de una partitura, obviándose cualquier función conductora del discurso musical, pero generando una ambientación sonora adecuada para la recapitulación de un motivo identificable.

3.2.2 Los pájaros de IV. *Le Traquet Stapazin*

1) *Traquet Stapazin* (Collalba rubia): Es el pájaro que desarrolla el papel principal y da nombre al cuarto cuaderno de la serie. Descrito por el autor en el prefacio como “*un grand seigneur espagnol*”¹⁵⁶, sus apariciones a lo largo de la pieza son muy frecuentes, cobrando especial protagonismo en la sección central de la misma cuando el sol alcanza su posición cenital. Su canto llama poderosamente la atención por su explosividad y brusquedad. Durante esta pieza Messiaen utiliza frases concisas –algo muy característico de la especie– con un diseño interválico en forma de zigzag que parecen estrellarse súbitamente sobre una nota seca. Con ello, el compositor persigue reproducir los cambios rápidos de tonos y el carácter precipitado propio de este tipo de collalba (Jutglar, 1999: 434). He aquí una muestra de tales características pautadas:

Ejemplo 31: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 54-55, © Leduc.

Traquet stapazin
vir (♩=160)

(sans péd.)

Durante la primera parte de la pieza se muestra exclusivamente en solitario, con breves apariciones que parecen romper la atmósfera calmada creada por el compositor; pero será a partir de la segunda sección donde su canto gane relevancia, apareciendo en numerosas ocasiones solo como solista, sino también acompañado por el canto de otro *Traquet Stapazin* (ejemplo 32.a y b), dando así origen a pasajes en los que dos collalbas rubias se contestan.

Ejemplo 32.a: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 237-238, © Leduc.

1^{er} Traquet stapazin 2^e Traquet stapazin
vir (♩=160)

(sans péd.)

¹⁵⁶Un gran señor español.

Ejemplo 32.b: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 248-249, © Leduc.

Como puede apreciarse, Messiaen juega con los cambios dinámicos para generar una sensación de distancia espacial, en la cual el oído pueda recrear cómo dos collalbas rubias se responden desde dos localizaciones distintas dentro de un mismo entorno.

Las apariciones del *Traquet Stapazin* suelen ir acompañadas de las indicaciones “*fier et brusque*”¹⁵⁷ y el nivel dinámico más habitual en sus transcripciones es el *forte*, aunque se emplea también el *fortissimo* y *mezzoforte*. No obstante, y a modo casi anecdótico, en la última aparición presente en el ejemplo 33, el compositor escribe un *pianissimo* junto a la indicación “*loin sur la route*”¹⁵⁸ a fin de producir, una vez más, un efecto de lejanía del solista.

Ejemplo 33: IV. *Le Traquet Stapazin*, c. 268, © Leduc.

El timbre de la collalba rubia resultó difícil de plasmar para Messiaen incluso mediante la utilización de recursos orquestales, siendo diversos los experimentos que realizó con diferentes combinaciones instrumentales a lo largo de su vida compositiva (Messiaen, 1999: 522). La particularidad tímbrica de la voz de este pájaro reside en su tono apagado, monótono y áspero (Jutglar, 1999: 434). El compositor empleó la textura homofónica para reflejar la voz del *Traquet Stapazin* en el piano, basando la transcripción en dos líneas melódicas de la misma importancia dinámica, en la que cada una de ellas realiza un diseño muy similar; sin embargo, no guardan la misma relación

¹⁵⁷ Orgullosa y brusco (precipitado).

¹⁵⁸ Lejos en el camino.

interválica, y aunque a simple vista pudiera parecerlo, no son exactamente diseños paralelos. Como indica el profesor Allen Forte (2007: 110) en su ensayo *Messiaen's mysterious birds*¹⁵⁹, Messiaen emplea el modo cuarto de transposición limitada a lo largo de la pieza como fuente principal para la transcripción del canto del *Traquet Stapazin* en la voz superior, mientras que el modo tres es el encargado de generar el diseño de la línea melódica inferior.

2) ***Bruant Ortolan*** (Escribano hortelano): Precedido siempre por dos acordes que “colorean” y anuncian todas sus apariciones¹⁶⁰, el escribano hortelano es un pájaro de canto fácilmente reconocible, incluso por neófitos en el terreno ornitológico, gracias a su simplicidad y tono melódico. Messiaen (1999: 241) describe la estructura básica de este como “*cinq notes répétées, louré, pourvues chacune d'une petite note très breve, le tout suivi d'une note plus basse et tenue*”¹⁶¹, apreciación que puede ser observada en el ejemplo a continuación.

Ejemplo 34.a: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Tomo V, Volumen I, p. 241, © Leduc.



Para el compositor, el final de la estrofa del *Bruant Ortolan* se encuentra repleto de expresividad. Así, ya desde el mismo prefacio hace referencia a su terminación melancólica¹⁶², y en su quinto tomo del *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (Messiaen, 1999: 241) menciona una especie de *tórculus*¹⁶³ que aporta mucha emotividad al encanto de la estrofa.

¹⁵⁹ El Prof. Forte realiza en el citado estudio un análisis de las fuentes armónicas empleadas por Messiaen para la transcripción del canto de los trece pájaros protagonistas de los respectivos cuadernos que conforman *Catalogue d'oiseaux*. Una ampliación de estas observaciones puede ser encontrada en: Forte, A. (2007). *Messiaen's mysterious birds*. En R. Sholl (Ed.) *Messiaen Studies* (pp. 101-118). Cambridge: Cambridge University Press.

¹⁶⁰ Véase ejemplo 35.a.

¹⁶¹ Cinco notas repetidas, ligado, provistas cada una de ellas de una apoyatura muy breve, seguidas de una nota más grave y tenue.

¹⁶² “*Le Bruant Ortolan lance avec extase ses notes répétées flûtées, à terminación melancolique*”.

(El escribano hortelano lanza con éxtasis sus notas repetidas aflautadas, con terminación melancólica)

¹⁶³ Neuma simple gregoriano de tres notas, de las cuales la segunda es más aguda que las otras dos. Su origen etimológico proviene del verbo latino *torquere* (torcer), por su forma quebrada (Cardine, 2005: 37). Se trata, meramente, de un floreo ascendente simple sobre una nota fundamental, más que un diseño

Ejemplo 34.b: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Tomo V, Volumen I, p. 241, © Leduc.



Ornitólogos como Francesc Jutglar (1999: 560-561) destacan sobre todo su timbre aflautado y algo afónico, con cierta resonancia metálica, como uno de los aspectos más singulares de su voz. Messiaen añade la indicación “*flûte*”¹⁶⁴ frecuentemente y señala la utilización del *deuxième pédale* o pedal *una corda*¹⁶⁵ en todas las apariciones del *Bruant Ortolan*. Como se observa en los siguientes ejemplos, la textura empleada para la transcripción, al igual que ocurría con la collalba rubia, es la homofónica, si bien en el caso del escribano hortelano Messiaen yuxtapone a la línea melódica principal en *mezzoforte* una doble voz superior paralela en *piano*.

Ejemplo 35.a: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 5-6, © Leduc.

Bruant Ortolan (dans la vigne)
Bien modéré (♩ = 60)

Acordes-color
Bien modéré (♩ = 60)

p **Modo IV**

p **(flûte, mélancolique, extatique)**

mf (+⁶Red. III) (avec 2^e Péd.)

(3^e Péd. *sempre*) * ☒

6^a Tr. 2^a Tr.

melódico como el que se puede observar en las tres notas finales del ejemplo 34.b. No obstante, las alusiones a términos gregorianos en Messiaen son bastante frecuentes, dedicando un apartado del cuarto volumen de su *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* al canto llano. Dos de las publicaciones más interesantes sobre la herencia del *cantus planus* en Messiaen se pueden hallar en: Boivin, J. (2007). Musical analysis according to Messiaen: a critical view of a most original approach (The melodic treasure of Gregorian chant). En C. Dingle y N. Simeone (Eds.). *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*. (pp. 137-157). Aldershot/Burlington: Ashgate. / Sánchez Verdú, J. M. (2000). Estudios sobre la presencia del Canto Gregoriano en la composición musical actual a través del análisis de obras de O. Messiaen, G. Ligeti y C. Halffter. *Revista Música (RCSMM)*, nº 4, 5 y 6, pp. 25-65.

¹⁶⁴ Aflautado.

¹⁶⁵ El pedal *una corda*, literalmente “una cuerda” –también llamado pedal izquierdo, pedal celeste o, como en el ejemplo, segundo pedal– ejerce una acción sobre el teclado que tiene como finalidad desplazar levemente los martillos para que golpeen una única cuerda (en lugar de las tres habituales en el registro medio-agudo). Sin embargo, como señala Jeremy Siepmann (1996/2003: 26), la función principal de este mecanismo no es la de reducir la intensidad sonora, sino alterar la condición tímbrica del instrumento. El timbre del piano experimenta una transformación notable mediante la utilización de este pedal, consiguiendo un sonido más suave y redondo, de ahí que Messiaen sea tan meticuloso a la hora de escribir su uso en todas las apariciones del *Bruant Ortolan*.

Ejemplo 35.b: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 23-24, © Leduc.

Sus apariciones tienen lugar, únicamente, en la primera y última sección de la pieza. El mayor protagonismo lo alcanza en su tercera aparición, donde ofrece unas pequeñas modificaciones de su patrón rítmico, lo que supone que sea la transcripción de *Bruant Ortolan* más extensa durante todo este *cahier*¹⁶⁶.

Ejemplo 36: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 57-62, © Leduc.

¹⁶⁶A pesar de no ser el tema de investigación en la presente tesis, y tratándolo de manera muy liviana, lo cierto es que resulta llamativo cómo Messiaen (1999: 241) describe meticulosamente el canto del escribano hortelano como “cinco notas repetidas”, en contraposición a otros ornitólogos que lo detallan como estrofas estructuradas sobre cuatro o cinco repeticiones, o un número indeterminado de reiteraciones sobre un mismo motivo (Jutglar, 1999: 560) (Jiří, 1989: 285). Este punto es realmente curioso, máxime cuando el propio Messiaen llegó a comentar que el canto de un pájaro no solo dependía de la especie sino también del carácter del individuo, existiendo dentro de la misma especie variaciones entre los mismos individuos (Samuel, 1986/1994: 87).

A través de importantes archivos sonoros como *The Cornell Lab of Ornithology* (<http://macaulaylibrary.org/search?location_id=&location_type_id=&location=&recordist=&recordist_id=&catalogs=&behavior=&behavior_id=&tab=audio-list&taxon_id=12001754&taxon_rank_id=67&taxon=ortolan+bunting>) se puede apreciar cómo el número de repeticiones en las estrofas del *Bruant Ortolan* es, en cierto modo, aleatorio y no sería del todo acertado hablar en términos absolutos de un patrón fijo como hace Messiaen. Obviamente, no tenemos acceso a aquellos escribanos que sirvieron de modelo durante esos días de junio de 1957 para las transcripciones empleadas en este cuarto cuaderno, cosa que sí ocurre con otros pájaros de *Oiseaux exotiques* y el mismo *Catalogue d’oiseaux* (Hill, 2014: 61) que fueron transcritos desde unas grabaciones de 78 rpm, como ocurría con la transcripción de la oropéndola del comienzo de II. *Le Lorient*. No obstante, cabe pensar que el compositor podría utilizar el número cinco, una vez más, por ser un número primo. Si se observa el ejemplo 36, se puede advertir cómo las repeticiones presentes en el canto del escribano hortelano responden siempre al mismo número primo de repeticiones (cinco), exceptuando la primera estrofa fragmentada en un grupo de cuatro y otro grupo de tres repeticiones, consiguiendo así un total de siete repeticiones del mismo motivo. No es la primera vez que el compositor altera voluntariamente las repeticiones, pues Messiaen ya se encargó de hacerlo en las transcripciones del *Cardinal rouge de Virginie (cardinalis cardinalis)* de *Oiseaux exotiques*, a fin de alcanzar un número primo de los motivos del canto de esta ave (Fallon, 2007: 122).

3) *Fauvette à lunettes* (Curruca tomillera): Posiblemente sea el canto de todo el segundo libro que mejor se quede grabado en la memoria auditiva del oyente. En este *cahier* desarrolla un rol primordial, llegando a rivalizar en protagonismo con el propio *Traquet Stapazin*, al que podríamos denominar su antagonista dentro de la obra dado el carácter contrapuesto de ambas voces¹⁶⁷ (Messiaen, 1999: 511). Sus estrofas destacan por su aire musical y poco apresurado respecto al de otras currucas (Jutglar, 1999: 461), y para Messiaen (1999: 508) su canto era sencillamente “*exquis*”¹⁶⁸. A él se refiere continuamente como un canto de virtuosismo delicado, de una locuacidad dulce y luminosa, que derrama un color soleado (ibídem, 508-511).

Ejemplo 37.a: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 25-27, © Leduc.

¹⁶⁷ La antítesis que representan y desarrollan ambos pájaros en el “diálogo” y la disposición estructural de la obra se tratan en el punto a continuación.

¹⁶⁸ Exquisito, adorable.

Ejemplo 37.b: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 63-65, © Leduc.

Fauvette à lunettes

Bien modéré (♩ = 54) Un peu vif (♩ = 138)

mf (gai) *p* *mf (ensoleillé, avec volubilité)*

Como puede contemplarse en los ejemplos presentes, su estrofa suele comenzar con dos motivos apoyados y, en el caso particular de este *cahier*, su línea melódica se sustenta sobre un acorde de Mi Mayor con la sexta añadida¹⁶⁹, consiguiendo –de este modo– dotar a todas las apariciones de la curruca tomillera de una luminosidad que cautiva rápidamente al oído¹⁷⁰.

Aunque su canto solo se muestre en la primera sección y la coda final, donde su número de apariciones es mucho más nutrido que el de la collalba rubia¹⁷¹, lo cierto es que el compositor le otorga una relevancia extrema en momentos claves, llegando a concluir la pieza con el recuerdo de su canto, como se observa en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 38: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 271-272, © Leduc.

(souvenir de
la Fauvette à
lunettes) →

Extrêmement lent (♩ = 52)

p *p* *p* *p*

(sans Péd.)

¹⁶⁹ El uso de la cuarta aumentada o sexta añadida en un acorde perfecto es bastante usual en Messiaen. En claro vínculo con la tradición francesa de Debussy o Ravel –o en el caso concreto de la sexta añadida podríamos incluso retrotraernos hasta Rameau– Messiaen (1944/1993: 63-64) concibe estas notas añadidas como elementos sazonadores del color que “transforman insidiosamente sus matices” (ídem).

¹⁷⁰ Para Messiaen, la función del acorde (como componente acompañante de la línea melódica) no es la de “acompañar”, sino “identificarse” con ella y aportarle al mismo tiempo sustancia y coloración (Boulez, 1984: 289).

¹⁷¹ En la primera sección se muestra once veces por solo tres apariciones de la collalba rubia. En la coda final son cuatro sus apariciones, aunque poseen una gran extensión, por una única y sucinta de la collalba rubia.

El amplio registro interválico de su canto, así como la variedad de pequeños motivos ascendentes y descendentes que conforman su diseño (Messiaen, 1999: 508) posibilita la aparición de una amplia gama de estrofas muy ricas en diversidad melódica durante todo el *cahier*, como se muestra en los ejemplos a continuación.

Por todo ello, la *Fauvette à lunettes* puede ser considerado como uno de los pájaros más populares de todo *Catalogue d'oiseaux*.

Ejemplo 39.a: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 69-74, © Leduc.

Ejemplo 39.b: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 104-105, © Leduc.

Ejemplo 39.c: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 258-259 (Aparición encadenada a serie de acordes), © Leduc [continúa en la página siguiente].

Fauvette à lunettes
(dans la garrigue)
Un peu vif. (♩ = 126)

(Ped. sempre) (sans péd.) Ped.

4) *Goéland argenté* (Gaviota argétea): Una de las gaviotas más frecuentemente visibles en los litorales de la Península Ibérica (de Andrés y Sacristán, 1986: 162), es la única ave de la familia *Laridae*¹⁷² que está presente en este cuaderno¹⁷³, y junto a *Goéland cendré* (gaviota cana) y la *Mouette rieuse* (gaviota reidora)¹⁷⁴, las tres únicas gaviotas utilizadas por el compositor en toda la colección.

La voz de las aves de esta familia, aunque difiere obviamente dependiendo de la especie, destaca por su potencia (Jutglar, 1999: 293) y por la emisión de sonidos maullantes, chirriantes o similares a las risotadas¹⁷⁵, siendo utilizado el término “ladrido”¹⁷⁶ para referirse en ocasiones al sonido que emiten (ibídem, 293-313). Messiaen destaca entre sus vocalizaciones su repertorio de llamadas tan variado:

*Aboiements, percussions sèches dans le grave, note aiguë plaintive, arpegge vers l'aigu, vers un son tenu, ensemble de cris précédés d'une petite note dérramant fortissimo puis diminuant*¹⁷⁷ (Messiaen, 1999: 630).

¹⁷² Esta amplia familia engloba a todas las gaviotas.

¹⁷³ También puede ser hallada en los cuadernos III. *Le Merle blue*, XII. *Le Traquet rieur* y XIII. *Le Courlis cendré*.

¹⁷⁴ La *Goéland cendré* (gaviota cana) aparece en el *cahier* XIII. *Le Courlis cendré*, y la *Mouette rieuse* (gaviota reidora) –además de aparecer en el mismo cuaderno anteriormente citado– en VII. *La Rousserolle Effarvatte*.

¹⁷⁵ Messiaen utiliza habitualmente el término “*ricanement*” (risotada o risa sarcástica) en algunas de las transcripciones de la gaviota argétea. Véase el ejemplo 42.a.

¹⁷⁶ Véanse los ejemplos 41.a y b, donde el compositor utiliza el término descriptivo: “*aboiement hurlé*” (ladrillo aullado).

¹⁷⁷ Ladrillos, percusiones secas en el registro grave, nota aguda quejumbrosa, arpeggio sobre el agudo, sobre un sonido tenido, conjunto de gritos precedidos de una nota breve que arrancan *fortissimo* y después disminuyen.

El compositor utiliza su canto siete veces a lo largo de este cuaderno, cinco en la primera sección y dos en la coda, siendo su segunda aparición (ejemplo 40) la más extensa de este.

Ejemplo 40: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 31-36, © Leduc.

Goéland argenté
Modéré (♩ = 80)

Vif (♩ = 144)

ff (cruel)

mf

f

(aboyé)

f

f

f

f

Red. *

Entre su repertorio vocal tan variado, la gaviota argétea posee una llamada maullante de carácter modulante muy característica, formada por las notas bisílabas “ía-ía-ía” (Jutglar, 1999: 308). Messiaen se refiere a ella como “hurlement décroissant”¹⁷⁸ en el primer volumen de su quinto tomo del *Traité de rythme, de couleur et d’ornithologie* (1999: 630), y la transcribe de forma muy elocuente en dos apariciones –mostradas a continuación– que tienen lugar al final de la primera sección y en la coda.

Ejemplo 41.a: IV. *Le Traquet Stapazin*, c. 89, © Leduc.

Goéland argenté
Un peu vif (♩ = 118)

ff (aboiement hurlé)

Red. *

¹⁷⁸ Aullido decreciente.



Ejemplo 41.b: IV. *Le Traquet Stapazin*, c. 256, © Leduc.

Goéland argenté (*volant au dessus de la mer*)
 Un peu vif (♩ = 116)
 ff (aboiement hurlé)

Musical score for Example 41.b, showing a forte (ff) passage with fingerings and a fermata.

El compositor también hace referencia a las “*percussions sèches dans le grave*”¹⁷⁹ como uno de los reclamos característicos de la especie. Ornitólogos como Felix Jiří (1989: 173) hacen mención a esta voz definiéndola como una especie de grito sonoro “ga-ga-ga”. Tales características son apreciables en las transcripciones presentes en los ejemplos a continuación.

Ejemplo 42.a: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 102-103, © Leduc.

Goéland argenté
 Vif (♩ = 144)
 p (ricanement percuté, très sec)
 8 (sans péd.)

Musical score for Example 42.a, showing a piano (p) passage with a fermata and the instruction “sans péd.”

Ejemplo 42.b: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 269-270, © Leduc.

Goéland argenté (*très loin, sur la mer noire*)
 Vif (♩ = 144)
 très sec
 pp
 8 (sourdine seule)

Musical score for Example 42.b, showing a pianissimo (pp) passage with a fermata and the instruction “sourdine seule”.

¹⁷⁹ Percusiones secas en el registro grave.

5) *Grand Corbeau* (Cuervo): Al igual que la gaviota argétea sus apariciones se limitan a la primera y última sección del segundo libro. Messiaen (1999: 33) destaca en su vocabulario los graznidos graves y roncós, así como los sonidos picados y cortantes, los gritos súbitos y desgarrados, y las notas repetidas un poco sordas. Tal descripción encaja con la de otros ornitólogos como Ángeles de Andrés y Antonio Sacristán (1986: 107) que señalan como aspectos más notorios de su voz los “graznidos profundos, ladridos secos y emitidos a intervalos, y su potente reclamo (GROCC)”.

Llama poderosamente la atención la riqueza rítmica con la que Messiaen transcribe su canto en su aparición más extensa (ejemplo 43); una transcripción que, incluso, ha llegado a ser analizada por el Dr. David Kraft observando en ella la presencia de determinados patrones métricos como se muestra en la siguiente tabla.

Tabla 1: Patrones métricos en el canto del cuervo según David Kraft.

Canto homorrítmico del cuervo (cc. 77-87)	
Compás	Característica del compás
1	Epítrito II [- u - -] ¹⁸⁰
2	Yambo [u -]
3	Diyambo [u - u -]
4	Obstinación armónica
5	Yambo [u -]
6	Complejo de tres acordes
7	Crético [- u -]
8	Dos “puñaladas” ¹⁸¹
9	Complejo de cinco acordes
10	Baquio [u - -]
11	Tríbraco + Baquio [u u u + u - -]

¹⁸⁰ “U” se refiere a un pulso breve, lo que en los compases del ejemplo 43 se correspondería con la figura de fusa. Por su parte, “-” hace referencia al pulso largo que tendría su equivalencia en la figuración de semicorchea presente en el citado ejemplo. La descripción de los patrones métricos se ha realizado siguiendo los parámetros explicados en: Pajares Alonso, R. L. (2012). *Historia de la música en seis bloques* (Bloque 5: Altura y Duración). Madrid: Visión Libros.

¹⁸¹ Traducción literal del término original inglés 2 “stabs”, con el que David Kraft hace referencia a esos dos acordes incisivos que se hallan en el compás octavo del ejemplo 43.

Ejemplo 43: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 76-88, © Leduc.

Grand Corbeau

Un peu vif (♩ = 132)

ff (râpeux, rauque)

c. 1 c. 2 c. 3

c. 4 *red.* * c. 5 c. 6 c. 7

c. 8 c. 9 c. 10

Modéré (♩ = 80)

c. 11

Como se puede apreciar, las transcripciones del cuervo poseen también gran riqueza de matices y graduaciones dinámicas, aunque sus apariciones en este *cahier* son muchos más concisas que las del ejemplo 43 y con marcada predominancia del ritmo yámbico [u -]. Este hecho aporta una gran “inquietud” métrica y ansiedad perturbadora respecto a otros pájaros mucho más estables tanto en el plano rítmico como en el armónico.

Obsérvese la preponderancia de los patrones yámbicos en la transcripción del cuervo presente en los dos ejemplos a continuación, cuya extensión se ajusta más a la media de sus apariciones en la obra.

Ejemplo 44.a: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 37-40, © Leduc.

Grand Corbeau
Un peu vif (♩ = 132)

Ejemplo 44.b: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 12-13, © Leduc.

Grand Corbeau
(sur les rochers de la falaise)
Modéré (♩ = 80)

6) *Chardonneret* (Jilguero): De llamativo plumaje caracterizado por su máscara roja y el amarillo de sus alas –aparte de otras salpicaduras de negro y blanco en cabeza, alas y cola– que contrastan con su tonalidad general de color pardo claro, el jilguero es uno de los pequeños grandes virtuosos del mundo vocal ornitológico por la belleza, variedad y locuacidad de sus motivos. Su canto de timbre líquido, que Messiaen (1999: 310) describe muy elocuentemente como un “glockenspiel”, resulta peculiar por su gran continuidad y sus escuetos silencios entre frases. La heterogeneidad de motivos abarca los trinos, gorjeos y la sucesión rápida de figuraciones agudas (Jutglar, 1999: 544). A lo largo de la pieza su canto se presenta –únicamente– en la primera y última sección, bien sea de manera monódica (precedida por la resonancia de un acorde o arpeggio), o realizando un juego contrapuntístico con el canto de otro segundo jilguero, caso que ocurre en su última y más extensa aparición (véase el ejemplo 46).

Su presentación en la obra es esquivada y, en cierto modo, inesperada. En ella, la línea melódica muestra un sencillo diseño interválico en forma de quintas ascendentes y séptima descendente sobre la base sonora del acorde de la *Fauvette à lunettes*. La

simplicidad de su primera aparición –presente en el ejemplo 45– es tal, que apenas hace intuir al oyente las florituras que puede realizar con su canto.

Ejemplo 45: IV. *Le Traquet Stapazin*, c. 15, © Leduc.

Chardonneret
 Vir (♩ = 160)
 16.....

p (*très clair, comme un glockenspiel*)

Ejemplo 46: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 207-236, © Leduc.

1^{er} Chardonneret
 Vir (♩ = 160)
 8.....

Modéré (♩ = 80)
mf (*massif*)
mf

p (*très clair*)

2^e Chardonneret

mf (*m.d. dessus*)
tr (*tr*)

mf (*m.g. dessous*)

En pasajes contrapuntísticos como este, el virtuosismo de la voz del jilguero es comparable a la habilidad y exhibición de recursos técnicos que debe hacer el pianista para conseguir plasmar en el instrumento la nutrida gama de matices y elementos de índole dinámica y expresiva que posee el canto simultáneo de dos *chardonnerets*.

La representación del color del plumaje de un ave no era un aspecto novedoso para Messiaen, pues como ya se ha comentado, en la obra *Oiseaux exotiques* el propio compositor insistía en que la instrumentación y el conjunto tímbrico de la obra no intentaban plasmar únicamente los diversos cantos de los pájaros utilizados, sino también el color de sus plumajes. Algo parecido ocurre con el canto del *Chardonneret* en dos apariciones que tienen lugar en la primera sección; en las cuales, sus estrofas se muestran precedidas por arpegios ascendentes¹⁸² que surgen de la resonancia del Si natural¹⁸³ y que evocan su colorido plumaje. La influencia del último Debussy es patente, y en ellas se puede apreciar al Messiaen más refinado como se observa en los ejemplos a continuación.

¹⁸² De tales arpeggios cabe deducirse también un recurso retórico del propio compositor intentando describir, a través de los coloridos arpeggios, no solo el hermoso plumaje del jilguero sino también el grácil vuelo de este; aspecto que no debería sorprender, pues como afirma Halbreich (2008: 90), Messiaen no solo describe el canto o el plumaje del pájaro, sino también su vuelo. La figura de la hipotiposis, o utilización de elementos musicales con una finalidad pictórica (normalmente asociada a un texto como la define Joachim Burmeister [1606: 62] en su tratado *Musica poetica*), puede ser también hallada en los arpeggios –en este caso descendentes– del *Cochevis de Thékla* (cogujada montesina), llegando a indicar el propio compositor en sus apariciones “*chant au vol*” (canto al vuelo). Véase ejemplo 56.a.

¹⁸³ La armonía utilizada en estos arpeggios juega un papel muy importante en el desarrollo estructural de la pieza como se tratará en el siguiente apartado de la tesis dedicado al análisis formal de ambos cuadernos.

Ejemplo 47.a: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 41-46, © Leduc.

Chardonneret
Vif (♩ = 160)

Très vif (♩ = 184)

mf

mf

mf

p
(très clair, comme un glockenspiel)

(Péd. sempre)

(Péd. sempre)

(Péd. sempre)

(Péd. sempre)

*

Ejemplo 47.b: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 92-93, © Leduc.

Très vif (♩ = 184)

mf

mf

p
(très clair, comme un glockenspiel)

(Péd. sempre)

7) *Fauvette Orphée* (Curruca mirlona): La mayor de las curruacas que frecuenta la franja suroccidental de Europa, es también una de las indiscutibles protagonistas de este cuarto cuaderno. A pesar de su tamaño, no es un pájaro fácil de divisar, pues suele salir poco al descubierto, prefiriendo enredarse por las ramas de las encinas o alcornoques. Es pues, más fácilmente localizable por su característico canto que por su avistamiento¹⁸⁴ (Oñate 2009: 291).

Sus vocalizaciones cobran especial importancia durante el núcleo de la obra, aunque también aparece más brevemente en la primera y última sección de esta. La extensión que poseen sus apariciones en la parte central (ejemplos 48.a y 48.b), mucho mayor que la media, hace que podamos hablar de auténticas *cadenzas*¹⁸⁵ como señala Kraft (2013: 186).

Ejemplo 48.a: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 148-158, © Leduc.

¹⁸⁴ Messiaen, como buen conocedor de los hábitos de esta curruca, la menciona en el prefacio de IV. *Le Traquet Stapazin* como “cachée dans les chênes-lièges” (oculta en los alcornoques). Asimismo, hace referencia a esta localización en algunas de sus apariciones a lo largo de la pieza (véase ejemplo 49).

¹⁸⁵ El Dr. Kraft también utiliza el vocablo *cadenza* para referirse a otras apariciones bastante amplias que tienen lugar en la parte central del *cahier* como son las del *Bruant fou* y el *Cochevis de Thékla*.

Ejemplo 48.b: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 161-171, © Leduc.

Fauvette Orphée
Modéré (♩ = 88)

Su voz, sonora, vigorosa y aflautada¹⁸⁶, recuerda a la del mirlo común, de ahí el nombre que recibe en castellano (Oñate, 2009: 291). Sus estrofas están formadas por la repetición de 2-4 motivos muy simples, similar a un “tíru-tíru-tíru” o “tituí-tituí-tituí” (Jutglar, 1999: 465-466).

Ejemplo 49: IV. *Traquet Stapazin*, cc. 244-246, © Leduc.

Fauvette Orphée (*dans les chênes-lièges*)
Modéré (♩ = 88)

f (flûté, gros, un peu grincé)

¹⁸⁶ El compositor indica cuidadosamente en algunas de sus apariciones “flûté, gros, un peu grincé” (aflautado, corpulento, un poco chirriante). Véanse los ejemplos 48.a y 49.



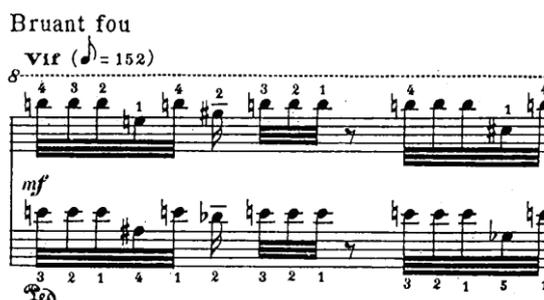
En el ejemplo anterior puede apreciarse cómo Messiaen transcribe las células motivicas “tíru-tíru-tíru” –características de esta especie– por medio de grupos de dos o de tres notas abarcados por ligaduras, con acento en la primera de ellas. La finalización se realiza siempre sobre una nota picada, aumentando –de este modo– el efecto dinámico de la acentuación en el motivo.

El empleo de la textura homofónica será, por su parte, un denominador común a todas las transcripciones de aves que aparecen en la sección central de IV. *Le Traquet Stapazin* y cuyas descripciones proceden a continuación

8) *Bruant fou* (Escribano montesino): Junto con el del escribano hortelano y la curruca tomillera, el canto del escribano montesino es –probablemente– una de las transcripciones que mejor impregnen a la obra de un intenso aroma a Mi Mayor. Sus apariciones son únicamente dos, aunque de destacable duración especialmente en el caso de la última de ellas (ejemplo 51). Precedido en ambas ocasiones por las abruptas estrofas de la collalba rubia y sucedido por el vigoroso canto de la curruca mirlona, Messiaen emplea para su transcripción la textura homofónica con dos líneas melódicas muy similares de la misma intensidad dinámica, aunque no exactamente paralelas.

Sus vocalizaciones destacan por el uso de estrofas constantes, rápidas, de tesitura aguda y sonoridad algo débil, en las que se suceden notas silbantes muy agudas con otras más graves junto con pausas muy breves (Jutglar, 1999: 559).

Ejemplo 50: IV. *Le Traquet Stapazin*, c. 119, © Leduc.



The image displays two musical staves, likely for piano accompaniment. The top staff includes fingerings (e.g., 2, 1, 4, 3, 2, 4, 1, 4, 5, 2, 1, 1, 5, 3, 2) and performance markings such as *dr.* and *Péd. sempre*. The bottom staff also includes fingerings (e.g., 2, 4, 1, 3, 2, 3, 2, 1, 5, 1, 5, 1, 2, 3, 4, 1, 5, 1) and the instruction *(Péd. sempre)*. A small asterisk (*) is located at the end of the second staff.

Messiaen (1999: 243) dedica a su canto un apartado bastante reducido en el quinto tomo del *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, refiriéndose a su melodía como “très rapide semble tourner en rond comme une toupie”¹⁸⁷. El análisis más extenso de su transcripción lo realiza David Kraft, quien analiza ambas intervenciones del siguiente modo:

B natural is the reference note common to both cadenza and source. Equally, continual demisemiquavers are typically broken up by grace notes and semiquaver G#s in both instances. The demisemiquavers are mostly divided into groups of threes and fives. The groups of threes are usually tribachic cells; however, many *porrectus flexus*¹⁸⁸ melodic shapes are found. The melodic shape B-E-B-G# is written with a group of three followed by a single note, but groups of five also present this shape with two additional B naturals at the beginning, or as part of a cell. With the exception of the occasional C# and Bb, the entire solo is based around the *porrectus flexus*, B -E-B-G#¹⁸⁹ (2013: 187).

¹⁸⁷ Muy rápida parece dar vueltas en redondo como una peonza.

¹⁸⁸ Neuma compuesto gregoriano formado por un *porrectus* (nota aguda, grave y aguda) concluido de modo descendente sobre una nota más grave (Cardine, 2005: 55).

¹⁸⁹ El si natural es la nota de referencia común en ambas cadenzas y fuentes. Igualmente, el flujo continuo de fusas se encuentra habitualmente interrumpido por apoyaturas breves y los Sol# en semicorchea. Las fusas están en la mayoría de los casos divididas en grupos de tres o cinco. Los grupos de tres son normalmente células de patrón tríbraco (U U U); sin embargo, se encuentran muchas figuraciones de *porrectus flexus*. El diseño melódico Si-Mi-Si-Sol# está escrito en un grupo de tres seguido de una nota separada, pero los grupos de cinco presentan también dicho diseño precedidos de dos Si al comienzo o como parte integrante de la célula. Con la excepción ocasional del Do# y el Si b, el solo entero gira en base al *porrectus flexus* Si-Mi-Si-Sol#.

Ejemplo 51: IV. *Le Traquet Stapazin*, c. 146, © Leduc.

Bruant fou
vir (♩ = 152)

The musical score is divided into four systems, each starting with a repeat sign (8). The first system begins with a *mf* dynamic and includes a *Péd.* instruction. The second system features dynamics *p*, *f*, and *mf*, with a *(Péd. sempre)* instruction. The third system also includes a *(Péd. sempre)* instruction. The fourth system starts with *pp* and *mf* dynamics, and ends with a *p* dynamic and an asterisk (*).

El análisis de Kraft posee cierto interés, pero cae en inexactitudes, pues es cierto que la tríada del acorde de Mi Mayor se presenta a modo de *porrectus flexus* en varias ocasiones, pero no solo aparece acompañado de modo ocasional del Do# y el Si b. En el cómputo global de las dos transcripciones, y de modo significativo en la última de ellas (que puede considerarse una extensión motívica de la primera), el abanico sonoro se amplía de tal modo que incluye –además del Do# y Si b anteriormente citados– el Sol, Fa#, Do natural, Fa natural y La.

9) **Bruant Proyer** (Triguero): Otra de las aves que aparece –exclusivamente– en la sección central y que, gracias a su característica voz, logra hacerse un importante hueco en la memoria auditiva del cuarto cuaderno. Sus apariciones, siempre precedidas por unos acordes-color, son cuatro, aumentando la duración e inclusión de nuevos elementos sonoros en cada una de ellas conforme se van mostrando en el transcurso de la obra¹⁹⁰. Para ornitólogos como Francesc Jutglar (1999: 564), su canto, muy monótono, empieza con un goteo de notas agudas, secas y ásperas, que se aceleran hasta acabar en un trino algo metálico. Su timbre ha sido comparado en ocasiones como “semejante al sonido que se produce al sacudir un manajo de llaves” (de Andrés y Sacristán, 1986: 78), comparación que Messiaen (1999: 309) recoge en su *Traité de rythme, de couleur et d’ornithologie*, añadiendo también el símil de “comme des cassures de cristal”¹⁹¹.

Ejemplo 52: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 127-128, © Leduc.

El *Bruant Proyer*, al igual que ocurre con el siguiente congénere, el *Hypolaïs polyglotte*, realiza una marcada función estructural dentro del segundo libro, basada – muy especialmente – en finalizar y articular los largos solos de la curruca mirlona (*Fauvette Orphée*) en la sección central. A su vez, se encarga de anunciar nuevas apariciones (como ocurre con el *Cochevis de Thékla* en el ejemplo 54) gracias a la expectación que los silencios finales y la disminución del nivel dinámico genera en la atmósfera del momento.

Ejemplo 53.a: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 156-162, © Leduc.

¹⁹⁰ Véanse los ejemplos 52, 53.a y b, y el ejemplo 54.

¹⁹¹ Como roturas de cristal.

Bruant Proyer
Modéré (♩ = 88)

Modéré (♩ = 96)

p *mf* *p* *pp* *ppp*

(doux, comme des cassures de cristal)

(chuchoté, ouaté)

(Péd. sempre)

Fauvette Orphée
Modéré (♩ = 88)

f *mf*

Ejemplo 53.b: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 168-175, © Leduc.

(Fauvette Orphée)

Modéré (♩ = 96)

p *pp*

Bruant Proyer
Modéré (♩ = 88)

p *mf* *p* *pp* *ppp*

(Péd. sempre)

Fauvette Orphée
Modéré (♩ = 88)

f *p* *mf* *f*

En su última aparición, que finaliza con una larga pausa tras la cual aparece el alborozado canto del *Cochevis de Thékla*, Messiaen aumenta esa “carrerilla” que parece

coger el canto del triguero antes de alcanzar el trino (en este caso más largo que en las ocasiones anteriores). Quizá, lo verdaderamente interesante de esta última transcripción, mostrada en el ejemplo siguiente, se halla en el modo en el que finaliza su canto. Messiaen (1999: 310) habla de un *porrectus*¹⁹² y una bajada más extensa como elementos encargados de aportar más ternura a la finalización de la estrofa.

Ejemplo 54: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 177-180, © Leduc.

The image shows two musical excerpts from 'Le Traquet Stapazin'. The first excerpt, 'Bruant Proyer', is in 5/8 time and features a 'porrectus' section. It includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *pp*, along with performance instructions like '(Péd. sempre)'. The second excerpt, 'Cochevis de Thékia', is also in 5/8 time and marked 'Vif' with a tempo of 152. It includes dynamic markings like *pppp*, *mf*, *ff*, and *p*, and a performance instruction: '(chant au vol, joyeux, grésillant, mêlé de cris)'. Both excerpts include fingerings and pedaling markings.

10) *Hypolaïs polyglotte* (Zarcero común): El pájaro con la aparición más fugaz de todo el cuarto cuaderno, pero no por ello carente de relevancia. Messiaen sitúa su larga frase justo antes del clímax central, en el que los acordes aumentan su intensidad dinámica evocando el posicionamiento del sol en la parte más alta de la esfera celeste, creando así –en palabras del propio compositor– una “*bande lumineuse sur la mer*”¹⁹³.

Ejemplo 55: IV. *Le Traquet Stapazin*, c. 128-130, © Leduc.

The image shows the musical score for 'Hypolaïs polyglotte', marked 'Très vif' with a tempo of 176. The score is in 5/8 time and features a dynamic marking of *f* with the instruction '(brusquement très vite, avec véhémence)'. It includes fingerings and pedaling markings throughout the piece.

¹⁹² Véase nota 188, p. 94.

¹⁹³ Banda luminosa sobre el mar.

(le disque d'or du soleil monte plus haut dans le ciel - bande lumineuse sur la mer) →

Acordes alusivos al sol sobre el firmamento

Lent (♩ = 72) (majestueux, sonore, coloré - laissez résonner toutes les notes)

El zarcero común posee un timbre mate y chirriante similar al del carricero común (Messiaen, 1999: 574) y suele utilizar motivos imitativos de otras aves, como el propio carricero, la alondra o diversas currucas (ibídem, 577). Messiaen reseña la división de su canto en dos partes: una primera, que en el caso de esta aparición en IV. *Le Traquet Stapazin* es omitida, que englobaría una especie de prelude basado en un ritmo yámbico [u -] sobre dos sonidos disjuntos ascendentes que se repiten muchas veces, muy rápido y *forte*. Y una segunda parte, basada en lo que el autor describe como un “*bavardage volubile et très rapide*”¹⁹⁴ (ibídem, 574) como se refleja en el ejemplo anterior.

Messiaen transcribe –en esta aparición tan fugaz– ese fluir acelerado, ese parloteo incesante bruscamente finalizado que resulta tan característico en el canto de esta especie (Jutglar, 1999: 457), dotando a su estrofa de una virulencia y vitalidad¹⁹⁵ que contrasta con el afable y monótono canto de su predecesor, el triguero.

Asimismo, el zarcero común se encarga de preludiar la subida del disco solar a lo alto del cielo durante las horas centrales del día, momento en el que se alcanza el cenit y el canto del *Traquet Stapazin* aparece con mayor insistencia.

¹⁹⁴ Charloteo locuaz y muy rápido.

¹⁹⁵ El mismo compositor se encarga de anotar en su transcripción tales cualidades indicando “*brusquement très vite, avec véhémance*” (bruscamente muy vivo, con vehemencia).

11) *Cochevis de Thékla* (Cogujada montesina): Al igual que en III. *Le Merle Bleu*, donde Messiaen le otorga un papel primordial gracias a la importancia que adquieren sus apariciones en forma de dueto, esta ave habitual de las latitudes mediterráneas goza de un gran protagonismo en el cuarto *cahier* de *Catalogue d'oiseaux*. A pesar de ser el último “solista” en aparecer en la obra y de poseer una única, aunque muy extensa, aparición (si se exceptúan los tres efímeros intervalos en los que su llamada¹⁹⁶ “interrumpe” el “tema del mar” en la coda), podemos calificar al *Cochevis de Thékla* como un actor de enorme transcendencia en el transcurso de la pieza dada su ubicación en la misma¹⁹⁷.

Su presencia irrumpe súbitamente al final de la sección central, donde rompe el plácido y melancólico ambiente creado por el triguero (*Bruant Proyer*). Dicha aparición está cimentada sobre siete estrofas de distinta duración, precedidas por un motivo descendente que se encarga de proporcionar una resonancia a re# menor para cada una de ellas.

Ejemplo 56.a: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 178-180, © Leduc.

Ejemplo 56.b: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 181-182, © Leduc.

¹⁹⁶ Messiaen utiliza el vocablo “*cri d’appel*” en estas concisas apariciones, lo que en términos ornitológicos se correspondería con el reclamo de llamada. Véase ejemplo 61.a, página 112.

¹⁹⁷ Dentro de la estructura y duración total de la pieza, su aparición tendría lugar en la sección áurea.

Messiaen (1999: 539) define su canto como “*grésillant, exultant, quelquefois perlé, et extrêmement virtuose*”¹⁹⁸ y algunos ornitólogos, como Francesc Jutglar” (1999: 390), destacan su timbre metálico y su “canto agudo, en el que se alternan silbidos cortos, trémolos y notas dobles”. El propio Messiaen (1999: 539-540) detalla tales características tímbricas y melódicas¹⁹⁹ en el quinto tomo de su *Traité*, llegando a describir las llamadas agudas de su canto al vuelo como “*ressemblant à la toux d’un enfant atteint de la coqueluche*”²⁰⁰ (ibídem, 539).

Como se muestra en los ejemplos 57. a y 57.b, el compositor logra transcribir tales elementos agudos mediante la reiteración del si7 durante toda la transcripción. Esta reiteración la consigue mediante ostinaciones o repeticiones de la nota en cuestión, o a través del empleo de células ascendentes que culminan en acentos sobre la misma, intentando plasmar –de este modo– su timbre metálico en una tesitura idónea para ello.

Ejemplo 57.a: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 185-186, © Leduc.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a violin part (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The violin part has a melodic line with a series of eighth notes, some with accents, and a final note with a fermata. The piano accompaniment features a repetitive eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The second system continues the piano accompaniment, showing a crescendo and dynamic markings from *mf* to *ff* and then *p*. The piano part includes a *Péd. sempre* instruction and a fermata over the final note.

Ejemplo 57.b: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc.187-188, © Leduc.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a violin part (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The violin part has a melodic line with a series of eighth notes, some with accents, and a final note with a fermata. The piano accompaniment features a repetitive eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. The second system continues the piano accompaniment, showing a crescendo and dynamic markings from *mf* to *ff* and then *p*. The piano part includes a *Péd. sempre* instruction and a fermata over the final note.

¹⁹⁸ Chisporroteante, desbordante de alegría, a veces adornado, y extremadamente virtuoso.

¹⁹⁹ El propio músico señala en la aparición del *Cochevis de Thékla* que su transcripción es un crisol de diferentes motivos, indicando “*mêle de cris*” (mixtura de gritos, llamadas) al comienzo de la misma, como puede observarse en el ejemplo 56.a.

²⁰⁰ Parecido a la tos de un niño aquejado de la tos ferina.

Sin duda alguna, el virtuosismo impregna toda su monumental transcripción, exigiendo por parte del intérprete unas cualidades técnicas que permitan alcanzar una amplia gama de matices y diferenciaciones dinámicas. Podemos hablar de su aparición como un auténtico clímax²⁰¹, en el que se alcanzan momentos de gran riqueza rítmica, intensidad sonora y extraordinarios *crescendi* que desembocan, de forma repentina, en una espaciosa pausa que sirve para articular la estructura formal de la pieza y para recobrar la exquisita atmósfera del comienzo de la misma.

Ejemplo 58: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 191-195, © Leduc.

The musical score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is marked with a tempo of '♩ = 120'. The first system (measures 191-195) begins with a *mf* dynamic and includes a *Péd.* marking. The second system (measures 196-200) features dynamic markings of *ff*, *p*, *mf*, *ff*, *p*, and *mf*. The third system (measures 201-205) includes *f*, *pp*, and *f* markings. The fourth system (measures 206-210) starts with *mf*, *ff*, *p*, and *pp*, followed by a *cresc.* marking. The fifth system (measures 211-215) begins with *f* and *ff* markings. The score concludes with a double bar line and an asterisk (*).

²⁰¹ En el cuarto *cahier* encontramos un doble clímax en la sección central protagonizado por dos elementos de distinta naturaleza como son esta transcripción de la cogujada montesina y los acordes del disco solar. Tal dualidad es tratada en el siguiente apartado.

4. ANÁLISIS FORMAL

4.1 Consideraciones generales

Para llevar a cabo un verdadero examen analítico de IV. *Le Traquet Stapazin* y II. *Le Lorient* resulta imprescindible realizar una importante apreciación previa sobre el concepto análisis, pues habitualmente, tal término se muestra arraigado en la tradición musical germana, en la cual, la forma se revela como una especie de organismo envolvente que –por medio del desarrollo temático y armónico– condiciona el discurso musical²⁰² al cual está intrínsecamente unido. Del mismo modo, el análisis que se aborda en esta tesis tiene una finalidad interpretativa, procurando observar y reseñar aquellos aspectos que resulten más útiles y atrayentes para el pianista a la hora de abarcar todo el proceso de aprendizaje y aprehensión de ambas piezas. Por ello, se destaca de manera muy especial un componente tan enigmático en la figura de Messiaen como es el aspecto estructural de cada cuaderno, ya que desgranar la distribución de la materia musical a lo largo de cada pieza es un elemento esencial a la hora de comprender la naturaleza musical e interpretativa de la misma, y evitar, así, que la ejecución de la partitura sobre el instrumento no derive en un sinsentido debido a la particularidades y complejidades propias del lenguaje creativo del compositor²⁰³.

Para comprender el difícil encuadre que tiene el análisis tradicional con el fin de realizar el examen y desglose de estos dos *cahiers*, es importante observar que para Messiaen el componente formal no se trataba de una prioridad compositiva y, en su

²⁰² Importantes estetas como Enrico Fubini (1976/2002: 483) precisan que el análisis musical, como disciplina, surge con los postulados de Schenker expuestos, durante el período de 1906 a 1935, en su tratado *Neue musikalische Theorien und Phantasien*. A su vez, el análisis de la forma como elemento organizador de la dialéctica musical ha sido tratado por numerosos estudiosos del ámbito germano, entre cuyas publicaciones más significativas destacan: Schmidt, L. (1990). *Organische Form in der Musik: Stationen eines Begriffs 1795-1850*. Kassel: Bärenreiter. / Thaler, L. (1984). *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*. Múnich/Salzburg: Katzbichler.

²⁰³ La idea de asociar una correcta interpretación con el entendimiento de la forma de una obra musical no es algo novedoso, aunque en el caso de *Catalogue d'oiseaux* no se haya enfocado un análisis que sintetice estos dos puntos hasta ahora. Grandes pensadores como Theodor Adorno (1993/2003: 61) pusieron de manifiesto, refiriéndose a Beethoven y otros compositores anteriores, la necesidad de asimilar la disposición estructural de una partitura a la hora de ser interpretada, llegando a afirmar: “Uno de los propósitos esenciales en una interpretación de Beethoven es el de comprender sus formas como el producto de esquemas preordenados y de la idea formal específica de cada pieza particular” (ídem). La concepción formal de Messiaen difiere de la de Beethoven, aunque con tal afirmación se demuestra que el elemento estructural debe ser objeto de apreciación para cualquier intérprete que se adentre en el estudio de una obra musical.

extensa bibliografía como teórico musical, apenas le dedicó relevancia a tal aspecto²⁰⁴. Él mismo llegó a declarar: “*Mes meilleures ouvres sont peut-être celles où il n’y a pas de forme, au sens strict*”²⁰⁵ (Szernovicz, 1987: 30).

Aunque pudiera parecer lo contrario, Messiaen no niega en tal enunciado la existencia de formas o estructuras sustentadoras del diálogo musical en su producción artística, pues con “*sens strict*” hace referencia a ese enfoque tradicional de la forma al que nos hemos referido al comienzo de este apartado y cuyo análisis resulta inválido para adentrarse en el estudio de la música del compositor galo, pues como el propio Messiaen defendía: “*En musique, la forme est peu importante, que ce soit la tonalité ou le sérialisme... L’essentiel est ce que l’on a à exprimer*”²⁰⁶ (Walter, 1983: 18).

Con tal afirmación, y trasladándola al ámbito de ambos cuadernos de *Catalogue d’oiseaux*, se vislumbra, de modo palmario, la subordinación de la estructura al programa. Ahora bien, llegados hasta este punto podría parecer que el componente formal-estructural en Messiaen es meramente un elemento azaroso y carente de relevancia²⁰⁷, que no pasa por el mismo filtro de razonamiento o empirismo sistemático por el que criba otros parámetros de su escritura como la armonía o el ritmo; y es aquí donde surge un aspecto de gran interés, habitualmente ignorado, que debe considerarse antes de adentrarnos en el análisis de estas dos partituras. El aspecto, en cuestión, es el mismo concepto de forma musical, puesto que la estructura de una obra es una manera de ritmo más, una forma de ritmo entendida a “gran escala” ya que supone una

²⁰⁴ En el ciclópeo *Traité de rythme, de couleur et d’ornithologie* no le dedica ni un solo apartado a este asunto. Asimismo, en *Technique de mon langage musical* emplea el capítulo XII al estudio de ciertos procedimientos técnicos en formas como la sonata o la fuga, pero sin profundizar en la función formal dentro de la obra musical (Messiaen, 1944/1993: 51-61). Sin embargo, gracias a indagaciones como las realizadas por Yves Balmer (2013: 73) sobre la génesis de *Visions de l’Amen* sabemos que, realmente, la construcción formal era un asunto al que el compositor dedicó gran interés y esfuerzo, demostrado este hecho por el amplio número de anotaciones y apuntes relacionados de manera directa con la forma de la partitura que estaba gestándose.

²⁰⁵ Quizá mis mejores obras son aquellas que no tienen forma, en un sentido estricto.

²⁰⁶ En música, la forma es poco importante, ya sea tonalidad o serialismo... Lo esencial es lo que se tiene que expresar.

²⁰⁷ Habitualmente el plano formal en la creación de Messiaen es acusado, de manera errónea, de ser el único parámetro compositivo en el cual el músico francés no hizo gala de su sofisticación e ingenio creativo. Las posturas más representativas a estas premisas las encarnan André Hodeir, Harry Halbreich y Jean Boivin que mantienen la falta de innovación e ineficiencia de Messiaen en el terreno formal (Hodeir, 1961: 97), la inexistencia de una estructura general en sus obras, basando su composición musical exclusivamente en pequeñas estructuras (Halbreich, 2008: 193) y la tendencia a prestar importancia al instante sonoro en detrimento de la arquitectura global (Boivin, 1995: 191).

distribución y ordenación²⁰⁸ de la naturaleza del discurso sonoro observada y entendida desde mayor perspectiva. Hablar de ritmo y Messiaen hace imposible que el elemento formal sea juzgado como irrelevante a la hora de plasmar estas dos piezas sobre el instrumento, cobrando una relevancia extrema en el análisis interpretativo que abordamos. Podría parecer arriesgado defender este planteamiento que asocia estructura con ritmo de manera directa, pero las investigaciones más recientes del Dr. Shigeru Fujita sobre *Des Canyons aux Étoiles...* demuestran lo contrario y refuerzan este postulado²⁰⁹. Para el musicólogo japonés, el análisis de los bloques o microsecciones que conforman las partes estructurales en los diferentes movimientos que integran la obra revela el uso de procedimientos lógicos, aunque –a simple vista– la forma que adopta la partitura de cada uno de los movimientos de *Des Canyons aux Étoiles...* pudiera parecer irracional y desvinculada de cualquier planteamiento sofisticado en su diseño²¹⁰. Para llegar a esta consideración, el Dr. Fujita observa los distintos bloques que aparecen en la distribución de la partitura como elementos que sufren las mismas transformaciones que el compositor emplea con el ritmo. Así pues, Messiaen partiría de una “proto-idea” formal, basada en una distribución simétrica de cada pieza (ABA) y de los distintos bloques²¹¹ que integrarían cada una de estas secciones; esta primera idea se vería alterada por la aplicación de procedimientos de modificación rítmica²¹² sobre los bloques dando así origen a esa disposición “ilógica” que presentaría la sucesión de las distintas ideas musicales a lo largo del transcurso de cada pieza (Fujita, 2010: 103-106).

²⁰⁸ Vincular forma y estructura con ordenación sonora es establecer un paralelismo más con la propia idea de ritmo, pues como se encargaba de proclamar Igor Stravinsky: “[...] el oficio [del ritmo] consiste en ordenar el movimiento” (1970/1977: 32). El Dr. Joel Lester va más allá al afirmar: “El término ritmo denota aquellos aspectos de la música que tienen que ver con el tiempo y la organización del tiempo (1989/2005: 23).

²⁰⁹ Fujita, S. (2010). *Des Canyons aux Étoiles...: Messiaen’s rational thinking in the designing of musical form*. En J. Crispin (Ed.). *Olivier Messiaen. The centenary papers* (pp.102-109). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

²¹⁰ El Dr. Shigeru Fujita reconoce en su estudio que esta idea no es invención del todo suya y menciona a la musicóloga gala Geneviève Mathon como la precursora de resaltar ciertos planteamientos estructurales en la música de Messiaen sobre los cuales él profundiza. Las tesis de esta musicóloga francesa pueden ser halladas en: Mathon, G. (1995). *Les Couleurs de la Cité céleste, éléments d’analyse. Musurgia*, Vol. II, n° 1, pp. 141-158.

²¹¹ Aunque su análisis incumbe al resto de movimientos de *Des Canyons aux Étoiles...*, el Dr. Fujita se centra en su estudio en el estudio del segundo movimiento, *Les Orioles*, en el cual cada bloque se correspondería con la aparición de un canto de pájaro indicado sobre la partitura por el compositor.

²¹² Nos referimos a todos los recursos de mutación rítmica utilizados por el compositor como el empleo de los valores añadidos, ritmos no retrogradables, disociaciones y simetrías rítmicas, además de otros principios asociados a la rítmica-métrica hindú y griega que han sido ampliamente explicados por el propio Messiaen en los tres primeros tomos de *Traité de rythme, de couleur et d’ornithologie*. Una explicación más extensa de este aspecto puede encontrarse en: Fujita, S. (2010). *Des Canyons aux Étoiles...: Messiaen’s rational thinking in the designing of musical form*. En J. Crispin (Ed.). *Olivier Messiaen. The centenary papers* (pp.102-109). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, p.106.

El procedimiento utilizado por el Dr. Fujita sería, sin lugar a dudas, válido para analizar el aspecto formal y estructural de ambos cuadernos de *Catalogue d'oiseaux*, sin embargo, dada la complejidad del mismo análisis, no sería del todo productivo desde el punto de vista interpretativo ya que, en el terreno práctico, el grado de minuciosidad de su método dificultaría la tarea de facilitar al pianista el proceso de aprendizaje de cada *cahier*, por lo que se aboga en esta tesis por utilizar un novedoso enfoque analítico que considere la macro y microestructura de cada pieza.

Dejando a un lado estos razonamientos, y como hacíamos alusión en el subapartado 1.3, los trece cuadernos que integran *Catalogue d'oiseaux* han sido analizados por destacadas personalidades del “mundo Messiaen” como Gilles Tremblay, Robert Sherlaw Johnson y Michèle Reverdy, llegando en los tres casos a conclusiones un tanto contradictorias como apunta Harry Halbreich en *L'Oeuvre d'Olivier Messiaen* (2008: 241). La mayor indagación en el análisis estructural de la pieza ha sido, sin duda alguna, realizada por Johnson, aunque la falta de material temático –en un sentido tradicional– propicia que sus conclusiones se presten a numerosas discusiones.

Aunque con algunas excepciones, como puede ser la coda de IV. *Le Traquet Stapazin*²¹³, las diferentes piezas que integran *Catalogue d'oiseaux* no dejan de estar constituidas por una sucesión de ideas aisladas que raramente representan explícitamente una direccionalidad dentro de la obra (ThurLOW, 2007: 120), suponiendo este punto el mayor desafío analítico, pues direccionalidad y análisis son dos elementos presentes en cualquier enfoque analítico habitual, como ha sido citado anteriormente. Por ello, las distintas disposiciones de esas “ideas aisladas” en cada uno de los *cahiers* provocan que cada cuaderno de la obra presente unas particularidades singulares que hacen imposible la generalización a la hora de hablar de elementos cohesionadores comunes a todas las piezas. Como muestra a tal afirmación tómense los cuadernos I. *Le Chocard des Alpes* y IV. *Le Traquet Stapazin*. En el primero de ellos, Messiaen unifica la partitura a través de la homogeneidad de los patrones rítmicos, el cromatismo ubicuo, las dinámicas, el empleo habitual de las texturas homofónicas y la utilización de casi la

²¹³ Messiaen emplea dos temas secundarios del sexto movimiento de su sinfonía *Turangalila* (véanse ejemplos 61.a y 61.b). En la coda aparece el “tema del mar” que se muestra dividido en tres secciones (cc. 150, 152 y 154), en las cuales, se puede apreciar una direccionalidad con finalidad resolutive.

totalidad del registro del piano²¹⁴; mientras que –en el cuaderno cuarto– Messiaen logra la cohesión global de la pieza a través de la oposición y heterogeneidad del material empleado. Este juego antagónico puede apreciarse fácilmente a través de la observación del canto de los dos grandes protagonistas del segundo libro: la collalba rubia (*Traquet Stapazin*) y la curruca tomillera (*Fauvette à lunettes*)²¹⁵. Esta última posee un canto refinado, melódico y de estrofas más amplias que su antagonista la collalba rubia. Asimismo, sus apariciones –siempre en textura monódica– enfatizan y refuerzan la atmósfera envolvente a Mi Mayor de la pieza. Por el contrario, la collalba rubia con su canto abrupto y precipitado rompe la calma estable que predomina en la composición. Al igual que ella, la gaviota argéntea o el cuervo, con sus cantos atonales representan la antítesis al equilibrio y quietud que el centro referencial de Mi Mayor se encarga de proporcionar.

Así pues, IV. *Le Traquet Stapazin* logra su unidad, por paradójico que parezca, a través de la interrupción, tensión y oposición que determinados materiales empleados ejercen sobre el centro armónico de Mi Mayor o sobre las armonías constituyentes de los versos²¹⁶ que evocan la posición del disco solar²¹⁷. Es pues, este juego de tensión y distensión por medio de la utilización de transcripciones antitéticas (atonales, ambiguas o tonalmente definidas en Mi Mayor) el encargado de generar la coherencia a lo largo de toda la pieza.

Este aspecto también sería, en cierta medida, extrapolable a II. *Le Lorient*, si bien sus tensiones no se concentrarían tanto en el uso de cantos contrastantes a pequeña escala, ya que muchos de ellos se muestran sobre la misma resonancia del mismo acorde, sino por la gran contraposición que existe entre la sección central de la obra –tanto en empleo de cantos utilizados y texturas– respecto a las otras dos secciones donde se encuentra enmarcada.

Sin embargo, la existencia de un elemento vertebrador interno propio y no identificable en otros cuadernos como son las cadenas de acordes que actúan de “hilo

²¹⁴ Una ampliación de los parámetros citados puede hallarse en: Johnson, R. S. (1975). *Messiaen* (Ed. 2008) Londres: Omnibus Press, pp. 135-138.

²¹⁵ Algunos estudiosos, como Peter Hill (1994: 336), llegan a hablar sin reservas de la curruca tomillera como el “héroe” o solista principal de la obra, considerando a las apariciones de la collalba rubia como meras “interjecciones” o “estribillos bruscos” que, en cierto modo, reprimen el carácter lírico y tonalmente estable que el canto de la curruca tomillera proporciona.

²¹⁶ El vocablo verso se toma prestado del término empleado por David Kraft (2013: 185) para referirse al módulo de acordes que sirven para definir las diferentes secciones en las que se dividiría el segundo libro de *Catalogue*. Dicho análisis es discutido en el punto 4.2.2.

²¹⁷ Tales versos se encuentran en IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 106-107, 109-111, 115-117, 129-132, 134, 136, 138, 140 y 239-241.

conductor” entre los distintos módulos que conforman la sección central de la pieza, así como otros aspectos que serán detallados de manera más pormenorizada en los subapartados siguientes, hacen necesario que ambos cuadernos deban ser tratados de manera independiente²¹⁸.

Debido a este motivo, a continuación se procede al análisis individualizado de estos dos cuadernos, invirtiendo el orden de aparición de ambas piezas hasta ahora utilizado en esta tesis. IV. *Le Traquet Stapazin*, a causa de su mayor duración y complejidad estructural, será analizada en primer lugar, pues resultaría conveniente considerar algunas características idiosincrásicas de esta pieza antes de adentrarse en el estudio del segundo cuaderno. La finalidad que se pretende conseguir con ello es la de alcanzar un entendimiento mejor de II. *Le Lorient* y de establecer, previamente, determinadas aclaraciones sobre el enfoque analítico basado en la macro y microestructura, para lo cual el cuarto *cahier* se revela como una partitura idónea dada su extensión y heterogeneidad de elementos compositivos.

4.2 Los dos cahiers

4.2.1 Un primer esbozo sobre IV. *Le Traquet Stapazin*²¹⁹

Uno de los rasgos más destacables de *Catalogue d’oiseaux*, y muy especialmente de este segundo libro, reside en el empleo de elementos programáticos “extramusicales” con carácter descriptivo, a través de los cuales se evocan imágenes de la naturaleza, y que desempeñan un cometido muy destacado a la hora de articular la obra en diferentes secciones. Podemos hablar de la existencia de tres componentes motivicos de esta índole en todo el cuarto cuaderno.

²¹⁸ La exigencia de tener que plasmar de manera independiente ambas piezas viene dada por una necesidad de ser fieles a la propia condición musical de cada cuaderno, pues como Theodor Adorno sostenía: “Cuanto menos se ajusten las obras a un medio preestablecido, a una forma preestablecida [...] más necesitarán por su propia entidad, de un análisis hecho a la medida” (1999: 111).

²¹⁹ Todos los planteamientos tratados en el análisis de ambas piezas que se desarrolla a continuación son propios, sin bien en algunos casos concretos se establecen comparaciones y/o paralelismos con análisis previos realizados por algunos de los estudiosos citados en el subapartado anterior.

El primero de ellos, encargado de adentrarnos en el *cahier* y de estructurar la primera sección, representa a los “*vignobles en terrasses*”²²⁰ como se muestra en el ejemplo a continuación.

Ejemplo 59: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 1-2, © Leduc.

The image shows a musical score for a piano piece. The title is "Bien modéré (♩ = 66) (vignobles en terrasses)". The score is in G major and 6/8 time. It features a descending sequence of four chords in the right hand, each with a red box around it. These chords are labeled as "6ª Tr.", "3ª Tr.", "4ª Tr.", and "1ª Tr." below the staff. The left hand has a bass line with a red box around the first chord and a blue box around the second and third chords. The text "Modo IV" is written in the center of the score. To the right, there are two chords with a green box around them, labeled "Acordes de resonancia superior". The score includes dynamics like "p" and "Ped." (pedal) and a fermata over the final chord. A green bracket is above the right-hand chords.

Como se puede observar, el comienzo del motivo posee un diseño a modo de pequeña catábasis²²¹, formado por cuatro acordes descendentes que confluyen en una nota pedal de Mi que, a su vez, se muestra acompañada por unos acordes de resonancia superior²²². Asimismo, el complejo de acordes que forma el motivo de los viñedos en terrazas se basa en dos disposiciones interválicas distintas (encuadradas en rojo y azul respectivamente) de cuatro transposiciones diferentes del modo cuarto, que es el modo predominante de este *cahier* y aparece en numerosos acordes-color dentro de la pieza²²³ (Forte, 2007: 110-111).

²²⁰ Viñedos en terrazas.

²²¹ Aunque en retórica musical la figura de la catábasis aparece asociada a “un pasaje musical de diseño descendente que expresa una imagen o afecto descendente, grave o negativo” (Pajares Alonso, 2014: 223), en este caso, el uso del término catábasis pretende vincularse más a una descripción visual y no tanto a un afecto; siendo la imagen en cuestión el paisaje, en pendiente escalonada, del cultivo de los viñedos en terrazas descrito de manera muy elocuente a través de esta cadena de acordes.

²²² La utilización de los efectos de resonancias está fuertemente influida por las enseñanzas de Paul Dukas. Con tales acordes de resonancia Messiaen intenta provocar una analogía similar a la que se produciría en la resonancia natural de un sonido. Una explicación muy minuciosa y más extensa del empleo de estos acordes de resonancia puede ser hallada en: Messiaen, O. (1993). *Técnica de mi lenguaje musical* (pp. 69-73) (Daniel Bravo López, Trad.). París: Alphonse Leduc. (Trabajo original publicado en 1944), y Messiaen, Olivier (2002). *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (Tomo VII) (pp.150-160). París. Alphonse Leduc.

²²³ Como se citó en el punto 3.2.2, página 76, también es el modo empleado para la transcripción de la voz superior del canto del *Traquet Stapazin*.

El segundo componente motivico citado, al que anteriormente hemos denominado verso, juega un papel vertebrador con carácter secundario a lo largo de la pieza, y en él, Messiaen evoca el sol y sus diferentes posicionamientos durante su ciclo circadiano. Una muestra de la primera utilización de este elemento en la pieza se enseña en el ejemplo siguiente.

Ejemplo 60: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 106-107, © Leduc.

Estos acordes²²⁴, que se muestran acompañados de otros más breves que actúan como resonancias inferiores y superiores, y son descritos por Messiaen como “à renversements transposés sur la même note de basse”²²⁵ (1999: 522). Asimismo, el empleo de estos acordes son un claro ejemplo de cómo en la música de Messiaen, a diferencia de la armonía tradicional, la estructura armónica del sonido no se fundamenta en el bajo; sino que este, de algún modo, se desplaza al registro intermedio, siendo desde ese momento una especie de eje central²²⁶ sobre el que gravitan las resonancias tanto superiores como inferiores (Johnson, 1975: 139 y 142).

²²⁴ Para Messiaen no hay ningún asunto baladí o dejado a la mera casualidad, y la armonía utilizada en estos acordes es una muestra de ello. Previamente, el jilguero, a través de los arpeggios coloridos, se ha encargado de mostrar las notas que conforman la armonía de dichos acordes. Véase ejemplo 47.a en la página 90.

²²⁵ “de inversiones transportadas sobre la misma nota del bajo”. Una explicación más detenida de sobre estos acordes se realiza en el subapartado a continuación.

²²⁶ Tal procedimiento no es exclusivo de Messiaen pues ya había aparecido en la música de Webern o Varèse. Aunque quizá, el ejemplo más característico y análogo a Messiaen sea el de su compañero en la *Jeune France* André Jolivet, quien hizo del “doble bajo” uno de sus principios compositivos más habituales. Jolivet superpuso dos fundamentales que evolucionaban según su propia serie de armónicos y, al igual que Messiaen, creó la resonancia inferior a través de los armónicos inferiores de un acorde, o lo que es lo mismo, los sonidos resultantes de dicho acorde (Beltrando-Patier, 1982/1996: 853). Un estudio más detenido del influjo mutuo en el lenguaje compositivo de ambos músicos puede encontrarse en:

Lent (♩ = 48)
(m.g. dessus) pp m.g. pp

Un peu vif (♩ = 126)
m.d. mf — f — mf

m.d. mf m.g. (avec 2^e Péd.)

P m.g. m.g. pp m.g. mf + Red. III

Ejemplo 61.b: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 264-266, © Leduc.

Diseño del "tema estatua"

Très lent (♩ = 40)

mf

* Red. Red. Red. Red. Red. Red.

Fauvette à lunettes
Un peu vif (♩ = 126) (♩ = 189)

mf (Péd. sempre) (sans péd.) *

Para finalizar este apartado cabe reseñar que, como se citaba al comienzo del mismo, a pesar de las distintas indagaciones en el estudio analítico de numerosas obras de Messiaen, hasta el momento no existe realmente un análisis “interpretativo” que facilite la asimilación y eventual memorización de la pieza desde el enfoque del ejecutante. Dicho análisis es, ciertamente, un elemento clave para cualquier pianista que quiera adentrarse en el estudio del cuarto cuaderno de *Catalogue d’oiseaux*, dada la notable extensión de la pieza y sus enormes exigencias interpretativas.

Seguidamente, procedemos a realizar un análisis que favorezca la aprehensión global de la obra desde su planteamiento formal.

4.2.2 La forma: Macro y microestructura en IV. *Le Traquet Stapazin*

Hablar de estructura en Messiaen es hacerlo de un auténtico mosaico²²⁸ de elementos variados que constituyen una entidad formal más amplia, cuya arquitectura gravita –de manera inexorable– alrededor de la función que cada uno de estos pequeños elementos desarrolla, a modo de tesela, en la distribución global de la pieza. De ahí la importancia al hablar de macroestructura y microestructura²²⁹ cuando se intenta examinar la construcción interna y externa de esta obra.

La forma, o macroestructura, básica del cuarto *cahier* es claramente tripartita²³⁰: **A-B-A¹** (+ **Coda**)²³¹. La articulación de las diversas partes que componen la pieza se

²²⁸ El término empleado para describir su estructura formal como un mosaico viene dado por la afirmación de su alumno Pierre Boulez (1966: 68) que sostiene que Messiaen “[...] *ne compose pas, il juxtapose*” (no compone, yuxtapone). Con tal afirmación se hace referencia al método compositivo que Messiaen utilizó en la mayor parte de su producción musical y que se caracterizó por adosar recurrentemente ideas musicales eliminando el concepto de transición dentro de la obra. Será pues, a través de la repetición-variación de estas ideas musicales (ahora no tan vinculadas a elementos temáticos sino a parámetros como la textura, *tempo* o timbre), como Messiaen cree diferentes patrones estructurales de cuyas combinaciones surja este sofisticado mosaico musical (Keym, 2007: 191).

²²⁹ La elección de ambos enfoques resulta esencial a la hora de sortear el problema que habitualmente plantea el análisis formal tradicional en la música de Messiaen, cayendo frecuentemente en miradas incompletas desde perspectivas muy generalistas o exámenes exageradamente meticulosos que olvidan la arquitectura sobre la que se cimienta la obra. Haciendo uso de la dialéctica de Boulez: “[...] la obra impone la elección de medios para aproximársele” (1992: 182).

²³⁰ A diferencia del análisis de Michèle Reverdy, que establece la existencia de cuatro secciones, en el presente análisis se engloba a la coda como parte coexistente dentro de la sección A¹. Entre otros motivos, se lleva a cabo esta inclusión de la coda en la última sección del cuaderno porque, junto a A¹, emplea los mismos cantos de pájaros que aparecen en A (con la excepción del anecdótico “eco” del *Cochevis de*

hace de acuerdo a la utilización específica de determinados elementos musicales como son los cantos de once aves y sus diferentes combinaciones, el empleo de motivos programáticos con pretexto descriptivo, y la utilización del silencio como componente delimitador de las diferentes secciones²³².

Ejemplo 62.a: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 104-105, © Leduc. (Final de A)

Fauvette à lunettes
Un peu vif (♩ = 188)

Ejemplo 62.b: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 194-195, © Leduc. (Final de B)

Thékla). Al mismo tiempo, devuelve a la obra la estabilidad tonal y placidez de A que se intentó reestablecer durante la reexposición. Por otro lado, el comienzo de coda final que propone Reverdy (1978: 76) tendría lugar en el compás 239, coincidiendo con la tercera y última aparición de los versos del disco solar, en este caso evocando el ocaso. La duración de la coda, de este modo, sería muchísimo más amplia que la de la propia reexposición (A¹) y, además, su comienzo no estaría tan definido como en el compás 250, en el cual aparece el “tema del mar” tras una larga pausa.

²³¹ La utilización de letras como A y B no ha de ser tomada, tampoco, en un sentido riguroso como si de un *lied* ternario tradicional se tratase. La distribución del cuaderno en tres partes se hace, como se verá en este apartado, siguiendo parámetros tales como el canto de los pájaros empleados, uso de motivos y “función tonal” dentro del transcurso de la pieza. Del mismo modo, gracias a las indagaciones llevadas a cabo por Peter Hill (2014: 74) sobre el origen de este cuaderno sabemos que la forma final sufrió diversas modificaciones al estar planteado, desde un principio, que la sección A¹ fuese mucho más concisa, como una breve reexposición de tres de los cantos de A.

²³² El silencio juega un importante papel estructurador en numerosas obras de Messiaen, sin embargo, su importancia en este libro es realmente extrema, pues por medio del empleo de largos silencios el compositor organiza el discurso musical como se puede apreciar en los ejemplos de este apartado. De la misma manera, el silencio desarrolla una faceta muy importante en la concepción musical del compositor francés, aspecto que será tratado en el punto 5.3.

Ejemplo 62.c: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 248-251, © Leduc. (Final de A¹ y comienzo de la coda)

The image shows two pages of a musical score. The top page is for '1^{er} Traquet stapazin' and '2^e Traquet stapazin'. The tempo is 'Vif (♩ = 160)'. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The bottom page is for 'Cochevis de Thékla'. It is divided into two sections: 'Lent (♩ = 48) (la mer)' and 'Un peu vif (♩ = 120)'. The tempo changes from 'Lent' to 'Un peu vif'. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes various dynamics and performance instructions such as '(sans péd.)', '(m.g. dessus)', '(m.g. dessous)', '(tendre et chantant)', '(cri d'appel)', and '(avec 2^e Péd.)'. There are also fingerings and articulations indicated throughout the score.

La pieza posee un contenido programático basado en las diferentes posiciones que ocupa el sol en el transcurso horario que abarca desde las 5 a.m. hasta las 9 p.m. del mismo día. El disco solar, como tal, aparece representado por medio de acordes en lo que hemos denominado **versos** (véase ejemplo 60) y es un elemento vertebrador más de la obra, aunque a diferencia de autores como David Kraft (2013: 185), en este análisis se le otorga un papel secundario dentro de la estructura básica de la misma, aunque no por ello carente de relevancia.

La **primera sección (A)** posee las apariciones de los siguientes pájaros:

- Collalba rubia (C.r.)
- Escribano hortelano (E.h.)
- Curruca tomillera (C.t.)
- Gaviota argétea (G.a.)
- Cuervo (C.)
- Jilguero (J.)
- Curruca mirlona²³³ (C.m.)

²³³ La curruca mirlona (*Fauvette Orphée*) aparece solamente en la tercera sección de A, actuando —más bien— como un prelude del papel tan importante que desarrollarán sus largas apariciones durante B.

Dicha sección está, a su vez, dividida en tres secciones²³⁴. Cada una de estas aparece encabezada por el motivo de “*vignobles en terrasses*” (ejemplo 59) y quedan delimitadas entre ellas por amplios silencios que aumentan su duración según la sección. La extensión de cada pequeña sección es a su vez distinta, aumentando su duración gradualmente de la primera a la tercera.

La estructura básica de esta primera sección denominada A sería²³⁵:

A

A.I (cc.1-18)

Vignobles en terrasses

C.r.

E.h.

C.t.

G.a.

C.

C.t.

J.

C.t

A.II (cc. 19-51)

Vignobles en terrasses

C.r.

E.h.

C.t

G.a

C.

J.

(G.a.)

C.t

A.III (cc. 52-105)

Vignobles en terrasses

C.r.

E.h.

C.t.

C.

G.a.

J.

C.t

C.m.

(G.a)

C.t

La estructura de la **segunda sección (B)**, por su parte, es bipartita, pudiéndose distinguir una primera sección, acotada por la utilización de los versos I y II y un pequeño interludio que actúa como nexo entre ambos; y una segunda sección, en la que tendrían lugar largas apariciones de los solistas presentados en el interludio anterior y que culminaría con la *cadenza* de la cogujada montesina.

Los versos, que evocan el desplazamiento solar desde la alborada hasta alcanzar su posición cenital²³⁶, se basan en la armonía de un acorde de novena de Dominante con

²³⁴ Peter Hill (2014: 74) denomina a estas tres secciones de A como “*couplets*”, sin embargo, con la utilización de dicho término se podría establecer cierta analogía con la forma rondó, por lo que se prefiere el uso de un vocablo más neutral para hacer referencia a estos tres episodios que integran la primera parte del cuaderno.

²³⁵ Aparecen subrayadas aquellas aves que protagonizan una aparición más extensa de lo habitual y entre paréntesis aquellas cuya aparición es tan breve que puede ser considerada como una mera interjección entre las dos aves que la acompañan.

²³⁶ Messiaen indica en estos versos: “*le disque rouge et or du soleil sort de la mer et monte dans le ciel*” (El disco rojo y oro del sol sale del mar y sube en el cielo), “*le disque rouge et or du soleil monte plus haut dans le ciel*” (El disco rojo y oro del sol sube más alto en el cielo) y “*Plein soleil*” (A pleno sol).

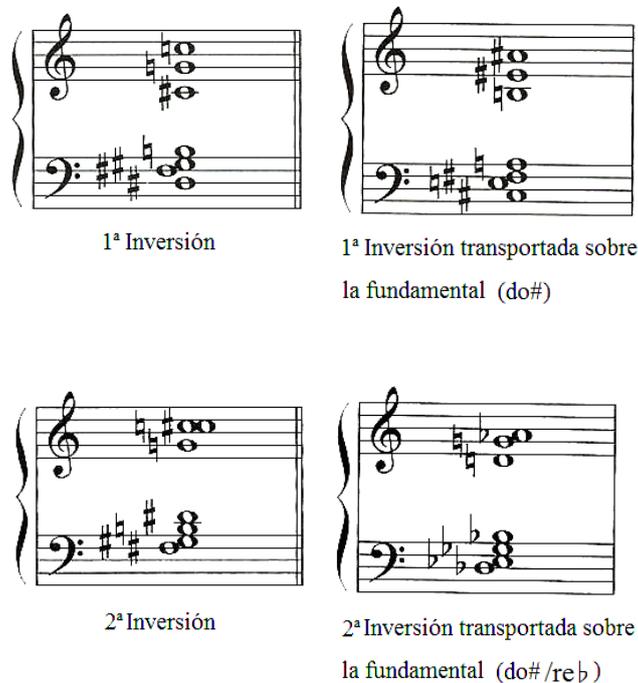
cuarta suspendida, en el cual la sensible es sustituida por la tónica (en el caso del ejemplo 63, fa#) y al que Messiaen “sazona” con dos apoyaturas (do y sol) de la apoyatura original del acorde²³⁷.

Ejemplo 63: *Traité de rythme, de couleur, et d’ornithologie*. Tomo VII, p. 137, © Leduc.

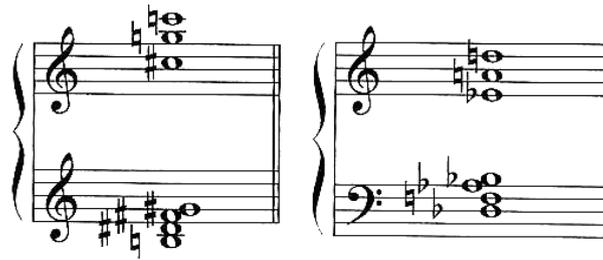


Mediante las inversiones del acorde inicial de cada verso se obtiene una estructura interválica propia que el compositor se encarga de transportar sobre la misma nota del bajo (en el caso del acorde anterior do#). Messiaen crea, de este modo, todo el material armónico de los bloques de versos de la sección central.

Ejemplo 64: *Traité de rythme, de couleur, et d’ornithologie*. Tomo VII, p. 138, © Leduc.



²³⁷ El empleo de este acorde es bastante habitual en Messiaen y su aparición puede ser ya observada en obras como *Quatour pour la fin du Temps*, aunque es otra célebre pieza ornitológica como *La Fauvette des jardins* (pp. 4, 18, 21, 22, 24, 47, 48, 49, 53 y 55) la que muestra mayor presencia de este tipo de acorde en toda su literatura para el instrumento.

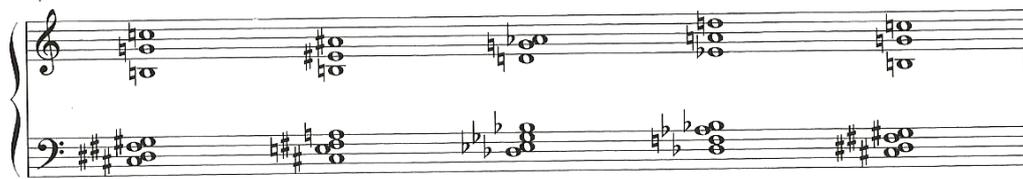


3ª Inversión

3ª Inversión transportada sobre la fundamental (do#/re♭)

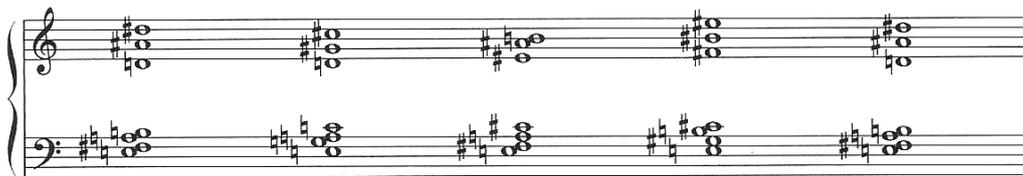
Asimismo, como se muestra en los siguientes ejemplos, cada uno de estos grandes bloques, versos I y II, pueden ser divididos en dos grupos de versos cada uno, teniendo de este modo cuatro acordes que sirven como base para dicho procedimiento en esta primera subsección de B²³⁸.

Ejemplo 65.a: *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*. Tomo VII, p.142-146, © Leduc.



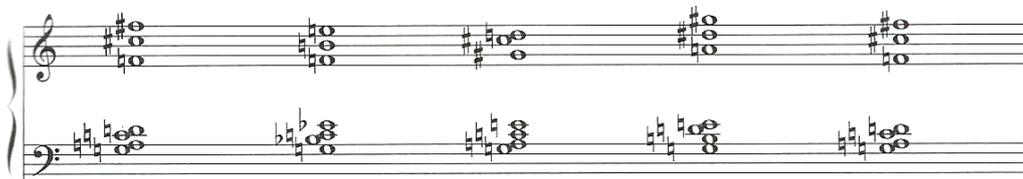
Acorde original

Inversiones transportadas sobre la misma nota del bajo



Acorde original

Inversiones transportadas sobre la misma nota del bajo



Acorde original

Inversiones transportadas sobre la misma nota del bajo

²³⁸ Cada una de estas series de acordes representan una amplia gama de colores para el compositor. Una descripción de la relación sinestésica que Messiaen establece en cada una de estas sonoridades verticales puede ser consultada en el anexo V de la presente tesis.

The image shows a musical staff with two systems. The first system shows a chord in its original position (root position). The second system shows the same chord in its first, second, and third inversions, all transposed so that the bass note remains the same as in the original chord.

Acorde original Inversiones transportadas sobre la misma nota del bajo

Ejemplo 65.b: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 106-117 (verso I) /129-133 (verso II.1), © Leduc.

Verso I.1

The score for 'Verso I.1' is in 3/4 time, marked 'Lent' (♩ = 72). The lyrics are: '(le disque rouge et or du soleil sort de la mer et monte dans le ciel)'. The music features a piano accompaniment with a melody in the right hand. Two specific chords are highlighted with green boxes: the original chord and its first inversion. The original chord is in the right hand, and the first inversion is in the left hand. The dynamic marking is *mf*.

Acorde original

1ª Inversión

The score for 'Traquet stapazin' is in 3/4 time, marked 'Vif' (♩ = 160) and 'Lent' (♩ = 72). The lyrics are: '(dr. dessus) sec' and '(fier et brusque)'. The music features a piano accompaniment with a melody in the right hand. A specific chord is highlighted with a green box, representing its second inversion. The dynamic marking is *f*.

2ª Inversión

The score for 'Traquet stapazin' continues with two more chords highlighted with green boxes. The first is the third inversion of a chord, and the second is the original chord. The dynamic marking is *f*.

3ª Inversión

Acorde original

Verso I.2

1ª Inversión

2ª Inversión

3ª Inversión

Verso II.1

Acorde original

1ª Inversión

2ª Inversión

3ª Inversión

La particularidad principal de estos versos reside en las interrupciones súbitas y bruscas del *Traquet Stapazin*, que parece cantar de modo delirante ante un sol que – poco a poco – va coronándose en lo alto de la cúpula celeste; protagonizando, de este modo, un primer clímax en la obra. Sin embargo, estos paréntesis que protagonizan las

estrofas concisas de la collalba rubia, como ocurre en los últimos acordes del verso II presentes en el ejemplo 66, sirven para separar las apariciones del acorde principal respecto a sus inversiones transportadas sobre la misma nota del bajo.

Ejemplo 66: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 134-142, © Leduc.

Verso II.2

Acorde original

1ª Inversión

2ª Inversión

3ª Inversión

Por otro lado, la sección intermedia que actúa como puente entre ambos bloques de versos sirve como pequeña exposición de los cantos que aparecerán durante la segunda sección de B, en la cual tendrán lugar largas apariciones de algunos de los solistas de la obra como se muestra en el ejemplo a continuación. El canto del escribano montesino (E.m.) realiza su presentación en la pieza, al igual que el triguero (T.), que

desarrollará un importante papel articulador entre las diferentes estrofas de la sección siguiente. La curruca mirlona, por su parte, protagoniza una aparición muy extensa, muy acorde con los solos que desarrollará durante B.II.

Quizá, el elemento más anecdótico sea la pasajera, y exclusiva, aparición del vehemente canto del zarcero común (Z.c.), que parece “colarse” entre la apacible atmósfera del canto del triguero y la solemnidad del verso II; protagonizando, así, una sorpresa en lo que sería la disposición estructural de esta sección.

Ejemplo 67: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 119-130, © Leduc.

Bruant fou **Escribano montesino**
Viv (♩ = 152)

mf

dr.

(Péd. sempre)

Curruca mirlona
Modéré (♩ = 88)

f

(flûte, gros, un peu grincé)

più f *mf* *più f* *mf* *più f* *mf*

The image shows a musical score for piano. It consists of four systems of music. The first system is for 'Bruant fou' with a tempo of 'Viv' (♩ = 152). It features a piano accompaniment with fingerings and dynamics like 'mf'. The second system continues the 'Bruant fou' piece, including a 'dr.' (diminuendo) marking and a 'Péd. sempre' instruction. The third system introduces 'Curruca mirlona' with a tempo of 'Modéré' (♩ = 88) and a dynamic of 'f'. It includes a '(flûte, gros, un peu grincé)' instruction and 'Péd.' markings. The fourth system continues 'Curruca mirlona' with dynamics ranging from 'più f' to 'mf' and 'Péd.' markings.

The image shows a page of musical notation for piano. It contains five distinct pieces or sections:

- Bruant Proyer Triguero**: Marked "Modéré (♩ = 88)", starting with a forte (*f*) dynamic and ending with piano (*p*) and pianissimo (*pp*). It includes fingerings and a "Péd. sempre" instruction.
- Hypolais polyglotte Zarcero común**: Marked "Très vif (♩ = 176)", starting with forte (*f*) and described as "brusquement très vite, avec véhémence".
- Verso II**: Marked "Lent (♩ = 72)", described as "majestueux, sonore, coloré, laissez résonner toutes les notes".
- Two additional sections of **Verso II** with similar markings and dynamics.

A descriptive note in French is present: "(le disque d'or du soleil monte plus haut dans le ciel - bande lumineuse sur la mer) →".

La segunda parte que conformaría B, podría denominarse la sección de los solos. En ella tienen lugar una extensa transcripción del escribano montesino, tres apariciones de la curruca mirlona, tres estrofas del triguero y la amplia *cadenza* de la cogujada montesina (Co.m.) con la que finaliza esta sección central del *cahier*. El triguero, como se citaba anteriormente, será el encargado de articular las apariciones continuas de la curruca mirlona a través de sus tres frases utilizadas a modo de estribillo; acotando, de esta manera, esta segunda sección de B en cuatro partes.

La primera comenzaría con el canto del escribano montesino (que parece volver a recuperar efímeramente cierta sonoridad a Mi Mayor) y la curruca mirlona. La segunda parte –al igual que la tercera– comprendería únicamente un extenso solo de la

curruca mirlona, aunque su aparición en el caso de la tercera parte es algo más concisa. Finalmente, la cuarta parte estaría ocupada por las estrofas que conforman la *cadenza* de la cogujada montesina.

B

B.I (cc. 106-145)

Verso I sobre do# y mi (cc. 106-118)

+ C.r. *"le disque rouge et or du soleil sort de la mer et monte dans le ciel"*

Interludio (cc. 119-128)

E.h.

C.m.

T.

(Z.)

Verso II sobre sol y si b (cc. 129-145)

+ C.r. *"le disque rouge et or du soleil monte plus haut dans le ciel" / "Plein soleil"*

B.II (cc. 146-195)

E.m.

C.m.

-T. (estribillo)-

C.m.

-T. (estribillo)-

C.m.

-T. (estribillo)-

Cadanza Co.m.

Grosso modo, la sección B puede ser considerada como una especie de gran “entreacto”, en el cual, la pieza pierde esa referencia armónica en torno a Mi Mayor que presidía la primera sección. El canto de la collalba rubia adquiere una importancia extrema en esta parte de la obra al interferir en el discurso ascendente de los versos (sobre do#-mi-sol-si b) y logra “sabotear” el clima armónico imperante. De modo percedero, esa referencia a Mi Mayor será recuperada en las dos intervenciones del escribano montesino; aunque serán los cantos de la curruca mirlona, triguero y cogujada montesina los que aporten una indeterminación armónica que consiga ubicar el discurso musical en un punto de tal ambigüedad, que hasta la recapitulación del motivo de los “*vignobles en terrasses*” no sea posible identificar de nuevo ningún elemento motivico de la sección A.

La **reexposición**²³⁹, A¹, comienza del mismo modo y disposición que A, exceptuando las intervenciones de la curruca tomillera y la gaviota argétea, que son omitidas y no volverán a aparecer hasta el final de esta sección, durante la coda final. Son numerosos los patrones que indican al oído el retorno a la sección A, como la reaparición del motivo de “*vignobles en terrasses*” señalada anteriormente y el canto del

²³⁹ El empleo que hacemos del término reexposición difiere del principio resolutivo que le otorga Charles Rosen (1980/1998: 299) a esta sección dentro de una forma musical como puede ser la sonata. Este principio de recapitulación como resolución será apreciable en la coda, donde la obra retoma finalmente la estabilidad armónica de Mi Mayor, debiendo entenderse –por lo tanto– A¹ como una vuelta a la escucha de elementos guía identificables por el oyente (véase nota 248, p.130).

escribano hortelano, curruca tomillera²⁴⁰ y cuervo, que vuelven a mostrarse después de la sección central de la pieza en la cual no fueron utilizados. El canto del jilguero, por otro lado, vuelve a revelarse, aunque de modo muy distinto al que nos había acostumbrado en sus primeras apariciones. Durante A¹ no se muestra de forma monódica sobre la resonancia de un acorde o arpeggio, sino de manera contrapuntística, en la cual el canto de dos pequeños jilgueros protagoniza uno de los momentos de mayor virtuosismo y riqueza dinámica de toda la pieza²⁴¹.

En A¹ podemos hablar también de una articulación interna de la sección protagonizada por el extenso verso III que alude a la puesta del disco solar²⁴². Teniendo este último aspecto en consideración, esta parte de la obra quedaría dividida en tres subsecciones, más el anexo de la coda final.

Ⓐ¹

A¹.I (cc. 196-238)

vignobles en terrasses

C.r.

E.h.

C.r

C.

Dueto de Jilgueros

C.r.

Verso III (cc. 239-241)

*"entouré de sang et
d'or, le soleil descend
derrière la montagne"*

· **Diseño descendente**

· **Diminuendo en terrazas**

A¹.II (cc. 242-249)

(CODA)

C.r.

C.m.

E.h.

C.r.

El canto de la collalba rubia gana cierto protagonismo en esta sección mediante las apariciones de dos congéneres que parecen contestarse (como ya había ocurrido en los compases 141-145), mientras que la curruca mirlona, tan presente en la sección central, se despide finalmente de la pieza en la subsección A¹.II, tras una intervención algo más breve de lo habitual.

Por otro lado, el juego armónico en esta tercera sección es muy similar al utilizado durante A, con esa pugna entre la estabilidad de Mi Mayor y las interrupciones bruscas del canto atonal de la collalba rubia o el cuervo; aunque a diferencia de la parte final de A, donde se concluye con una envolvente atmósfera a Mi Mayor, el canto del

²⁴⁰ Como se citó anteriormente, no aparece en la sección A¹ propiamente, sino en la coda de esta.

²⁴¹ Véase ejemplo 46.

²⁴² No se trata de una mera apreciación subjetiva, pues al igual que pasaba con los dos bloques de versos anteriores, Messiaen escribe en este último: "*entouré de sang et d'or, le soleil descend derrière la montagne*" (rodeado de sangre y de oro, el sol descende detrás de la montaña). Al mismo tiempo, evoca el ocaso utilizando un diseño descendente en los acordes, una dilatación gradual de la duración de los acordes de resonancia y un *decrescendo* global organizado en cinco niveles oscilantes entre el *ff* y el *pp*.

Traquet Stapazin, al menos momentáneamente, parece conseguir su objetivo de colocar a la obra en un limbo tonal, sin ninguna referencia clara a Mi Mayor. Esa preponderancia de cantos perturbadores e indefinidos se verá trastocada con la llegada de la **coda**, en la cual el coprotagonista de la pieza, la *Fauvette à lunettes*, se encargará de encauzar finalmente el discurso musical hacia un luminoso final donde la esencia de Mi Mayor se mostrará de manera diáfana a través de las largas y vistosas apariciones de esta curruca. Podemos hablar en esta última sección de cierta integración musical a través de la inclusión de material temático nuevo procedente del sexto movimiento de la sinfonía *Turangalila, Jardin du Sommeil d’amour*,²⁴³ utilizado conjuntamente con transcripciones del canto de pájaros. Tanto es así, que las tres amplias estrofas de la curruca tomillera que tienen lugar en esta sección aparecerán encadenadas a una serie de acordes; al igual que el “tema del mar”, que se muestra fragmentado en tres pequeñas estrofas intercaladas por breves llamadas de la cogujada montesina. La estructura de la coda se rige, a rasgos generales, por la distribución de estos dos módulos de estrofas.

Coda (cc. 250-272)

			(Epílogo) (cc. 266-272)
Tema del mar (Tema flor 1ª parte)	(G.a.)	Acordes	E.h.
Co. m.		C.t.	C.r. (pp)
Tema del mar (Tema flor 2ª parte)		Acordes.	G.a. (pp)
Co. m.		C.t.	
Tema del mar (Tema flor 3ª parte)		Acordes (Tema estatua)	<i>souvenir de la</i>
Co. m.		C.t.	<i>Fauvette à lunettes</i>

La intervención de la gaviota argéntea, con su característico canto estridente de ladridos en diseño descendente, sirve para articular estas dos secciones de estrofas dentro de la coda como permite apreciar el ejemplo siguiente.

Ejemplo 68: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 254-259, © Leduc.

The musical score is divided into two sections. The first section, 'Lent' (♩ = 48), is marked '(m.g. dessus)' and features piano (pp), mezzo-forte (mf), and mezzo-giochiato (m.g.) dynamics. The second section, 'Un peu vif' (♩ = 126), is marked 'm.d.' and features mezzo-forte (mf), forte (f), and mezzo-forte (mf) dynamics. The score includes piano (p), violin (vln.), and cello (cello) parts. A box labeled '+ Red III' is present at the end of the piano part in the second section.

²⁴³ El material temático se muestra en los ejemplos 61.a y 61.b, así como en el anexo IV.

Goéland argenté (*volant au dessus de la mer*)

Un peu vif (♩ = 116)

ff (*aboiement hurlé*)

The score for 'Goéland argenté' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Pedal markings 'Ped.' are placed below the bass staff. The dynamic is marked *ff* and the mood is 'aboiement hurlé'.

(rouge, orange, et violet du ciel,
au dessus de la montagne)

Très lent (♩ = 40)

p *mf* (*rêveur, contemplatif*)

This section continues the piece with a much slower tempo. It features long, sustained chords and melodic lines. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Fingerings are indicated. Pedal markings 'Ped.' are present. The dynamics shift from *p* to *mf*. The mood is 'rêveur, contemplatif'.

Fauvette à lunettes
(dans la garrigue)

Un peu vif (♩ = 126)

mf (*clair, avec fraîcheur*)

(*Ped. sempre*) * (*sans péd.*)

The score for 'Fauvette à lunettes' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated with numbers 1-5. Pedal markings 'Ped. sempre' and 'sans péd.' are present. The dynamic is marked *mf* and the mood is 'clair, avec fraîcheur'.

El epílogo final lo protagonizan tres de los solistas principales del cuaderno, como son el escribano hortelano, la gaviota argéntea y, como no podía ser menos, la collalba rubia. Messiaen evoca en estas tres breves apariciones la noche²⁴⁴ y la lejanía de estas aves²⁴⁵ que, de algún modo, parecen despedirse y partir de la localización de la obra. El exquisito broche de oro lo pondrá la sutil intervención del “*souvenir de la Fauvette à lunettes*”²⁴⁶, que marcado como “*extrêmement lent*” y “*sans pédale*”²⁴⁷, deja

²⁴⁴ En el caso del escribano hortelano escribe “*dans la vigne et la nuit*” (en la viña y la noche). La intervención de la gaviota argéntea, por su parte, está indicada como “*très loin sur la mer noire*” (muy lejos sobre la mar negra).

²⁴⁵ Como era comentado en el apartado dedicado a las transcripciones empleadas en este cuaderno, para lograr un efecto de lejanía, el compositor escribe el canto de la collalba rubia en un insólito *pianissimo* al igual que la gaviota argéntea.

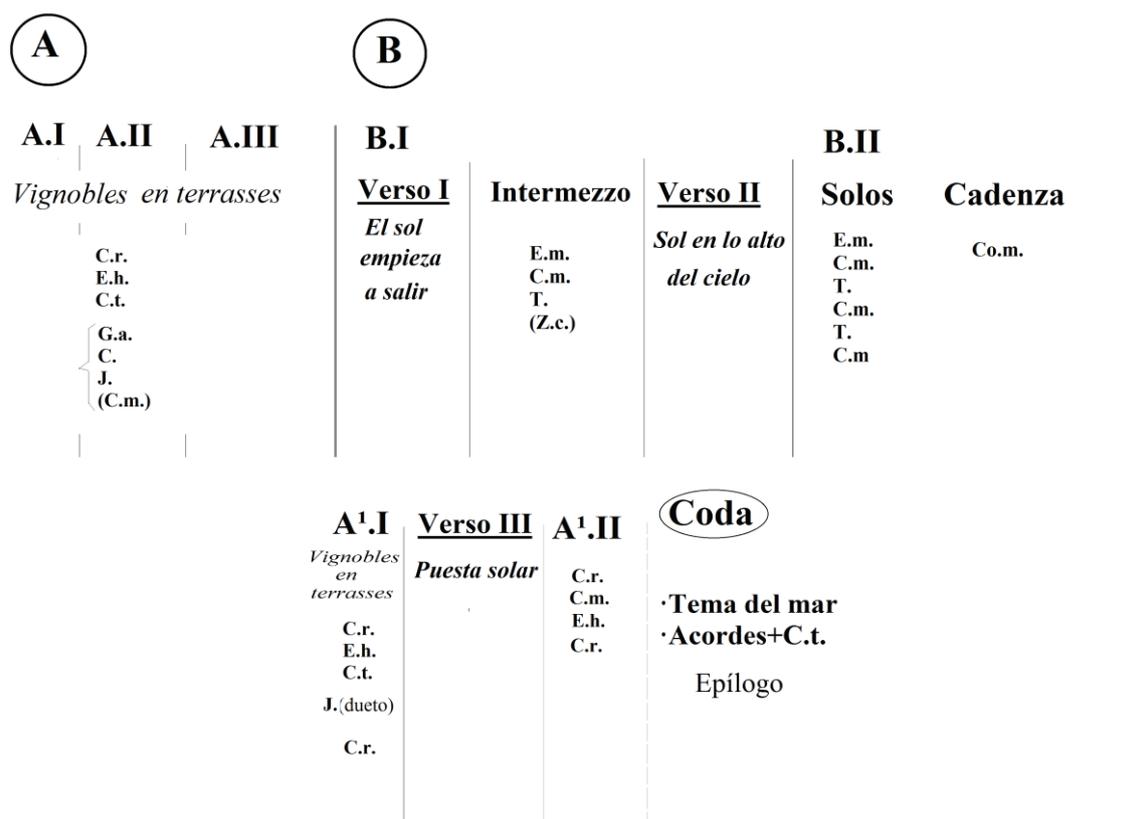
²⁴⁶ Recuerdo de la curruca tomillera.

²⁴⁷ Estudiosos como Peter Hill (1994: 350-351) subrayan cómo Messiaen no abandona la minuciosidad de su escritura ni siquiera en el último fragmento de la pieza, pues –cuidadosamente– ralentiza el *tempo* y escribe la melodía del canto de la *Fauvette à lunettes* en un esmerado *legato* envuelto sobre el largo arco de una ligadura expresiva. Todo ello aparece meticulosamente marcado sin la utilización de pedal, pues no será hasta la última nota de la línea melódica cuando indique la utilización del mismo. Este sofisticado

ese gentil recuerdo en el oído del melodioso canto de la curruca tomillera y su “perfume armónico” al acorde de Mi Mayor.

De esta pluralidad de ideas musicales, en la que cada una de ellas parece estar identificadas con propósitos programáticos, surge el misterio formal del segundo libro de *Catalogue d’oiseaux*. Tratándose, a pequeña escala, de una estructura subyugada a la narración extramusical del programa, ya sea a través de motivos descriptivos o cantos de pájaros. No obstante, observada desde una percepción más dilatada, las tres grandes partes que articulan la obra desempeñan un notable cometido armónico y distribuidor del material musical, ya que es gracias a este parámetro macroestructural como Messiaen consigue introducir al oyente en su peculiar discurso sonoro.

A grandes rasgos, la arquitectura general de la pieza podría encuadrarse desde ambos enfoques en este diagrama analítico:



Sin la organización a gran escala de todo el material musical empleado estaríamos hablando, mera y exclusivamente, de ideas inconexas e incoherentes, sin función alguna en el transcurso de la obra. Sin embargo, será precisamente gracias al

detalle creará un bello efecto de resonancia sobre el acorde final de Mi Mayor con el que se despide el cuaderno.

empleo de recursos reconocibles para el oído, como los motivos descriptivos o el canto tan característico de algunos solistas, como Messiaen estructura el presente cuaderno²⁴⁸ siguiendo las pautas del programa extramusical. Simultáneamente, consigue dotar a la pieza de una lógica interna (que no direccionalidad, como se hacía referencia en el apartado 4.1) que permite su apreciación artística por parte del oyente, aun cuando este ignore el desarrollo programático insinuado por el compositor.

4.2.3 Aspectos generales de II. *Le Lorient*

Empezaremos a aproximarnos a esta eximia pieza del primer libro de *Catalogue d'oiseaux* intentando partir desde los puntos en común con la obra anteriormente tratada, ya que en los dos cuadernos el aroma a Mi Mayor es bastante notable y ambas partituras emplean material musical proveniente de fuentes externas, como es la citada utilización del “tema del mar” procedente del sexto movimiento de *Turangalila-Symphonie* en la coda de IV. *Le Traquet Stapazin* y la aparición de los acordes finales de la coda de la tercera pieza de *Cinq Rechants* en la parte final de II. *Le Lorient*. Fuera de estos dos aspectos, el único paralelismo que se podría entablar entre ambas creaciones es el uso de una estructura tripartita en la que se evoca el paso del tiempo. Esta estructura, o diseño, cobra especial simplicidad en el caso del segundo *cahier* dada la manera en la que Messiaen utiliza el canto de los pájaros y, sobre todo, por el uso que realiza de unos acordes que surgirán, a priori, como acordes-color pero que irán evolucionando a lo largo de la pieza hasta convertirse en un auténtico encadenamiento sonoro, a modo de coral, que se encargará de guiar y delimitar las distintas secciones que conforman la estructura.

²⁴⁸ Este hecho no debería pasar inadvertido, ya que a pesar de que puedan ser de naturaleza descriptiva como el motivo de los “*vignobles en terrases*”, todo elemento utilizado desarrolla un papel muy importante en la dimensión temporal con la que trabaja el compositor a la hora de estructurar la partitura; organizando, de esta manera, el material sonoro y permitiendo la inteligibilidad de la pieza a través del empleo de elementos de fácil identificación para el oyente. No hay que olvidar que, en última instancia, el reconocimiento de la lógica interna que posee el discurso musical de una partitura depende de la memoria humana y para ello es necesario que el compositor aporte elementos reconocibles para determinar, en el caso concreto de Messiaen, los distintos módulos que integran la estructura de la pieza. Para expertos en la analítica formal como Clemens Kühn (1989/1998: 17), es este juego que se entabla entre la “expectación” y el “recuerdo” en el oyente el encargado de forjar la idea formal de una obra.

Pero antes de adelantar nada, sería oportuno centrar el foco en aquellas características a las que el análisis de IV. *Le Traquet Stapazin* han resultado ajenas y, sin las cuales, este cuaderno no sería del todo bien percibido.

En primer lugar, el hecho que debe ser entendido como mayor disimilitud respecto a todo lo que hemos visto hasta este momento reside en esos acordes que actúan de “hilo conductor” en el transcurso de la partitura. Si bien es cierto que en Messiaen no resulta posible hablar de direccionalidad salvo en contadas ocasiones que alcanzan el nivel, en algunos casos, de mera anécdota; en este segundo cuaderno se puede advertir una pequeña ruptura con el estatismo creado por la yuxtaposición de elementos, tan usual en la escritura de la pieza anterior. Esa diferencia en la conducción de la materia musical respecto a IV. *Le Traquet Stapazin* la encarnarían los nombrados encadenamientos de acordes que generan gran expectación en el oyente y, aunque de una manera que no debe ser entendida en un sentido tradicional, se encargan de dirigir el discurso musical. Para comprender mejor por qué el músico emplea este elemento hay que reparar en la utilización de los cantos aparecidos a lo largo del cuaderno. No es del todo cierto que no exista una oposición o contraste entre los cantos empleados, pero tal característica no desempeña un cometido tan importante como en el cuarto cuaderno. Así, en II. *Le Lorient*, Messiaen no cohesiona el diálogo sonoro a través del juego de la tensión y distensión, o lo que es lo mismo generando una ruptura sobre un centro tonal estable (Mi Mayor), sino que fragmenta la pieza a través de la oposición entre la parte central, conformada por los tres episodios del canto contrapuntístico de las dos *fauvettes des jardins*, y el resto de secciones que integran el cuaderno. Es ahí, una vez se observa la disección de las distintas partes por separado, cuando cobra especial relieve el papel unificador de los corales de acordes; unos elementos que, además, desarrollan el mismo papel estructural y delimitador que desempeñaba el silencio en IV. *Le Traquet Stapazin*, aunque aportando una continuidad en el discurso musical inusitada en la pieza anterior.

A continuación, se procede a exponer de manera esquematizada la progresión que desarrollan estos acordes en el transcurso de la pieza.

Ejemplo 69.a: Primera sección (las alteraciones solo afectan a las notas indicadas).

Acordes de 7ª Acordes de 9ª

Ejemplo 69.b: Sección central (empleo de acordes perfectos).

Four systems of musical notation, each consisting of two staves (treble and bass clef) with chords. The chords are perfect triads or dyads, with notes marked with sharp signs to indicate alterations.

El aspecto más controvertido en este segundo cuaderno puede ser la consideración de la primera estrofa de la oropéndola como una frase temática²⁴⁹ –en un

²⁴⁹ Se ha sido muy cuidadoso a la hora de utilizar este término, pues cumple con la definición de “tema” que proporciona el diccionario Harvard de la música, que define a tal concepto como: “Una idea musical,

sentido poco ortodoxo— a lo largo de la disposición de la pieza. En primer lugar, las apariciones de esta ave se agrupan en dos grandes módulos que pueden considerarse una especie de exposición y reexposición en la estructura global de la partitura como se tratará en el subapartado a continuación. Del mismo modo, esa primera estrofa a la que se hacía mención, vuelve a reexponerse de forma aislada y manera totalmente idéntica, sin modificación alguna, en los compases 101 y 136, coincidiendo con el proceso de “retransición” y el mismo final de la pieza. Este hecho resulta inusual en un compositor como Messiaen²⁵⁰, pero existe de manera patente y explícita en la pieza, siendo su primera estrofa un elemento con una clara finalidad identificativa en el oyente dado lo inconfundible de su canto y la literalidad de la exposición del mismo.

En el ejemplo a continuación se muestra un primer módulo “temático” en la primera parte de la pieza donde se han rodeado con un círculo una serie de notas que aparecen en la primera estrofa del canto del *loriot* y que volverán a aparecer en el resto de apariciones que conforman este módulo, pudiéndose considerar dichos sonidos como notas estructurales que se encargan de unificar toda esta sección de la obra.

Ejemplo 70: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 254-259, © Leduc.

[...] que forma la base o el punto de partida para una composición o sección importante” (Randel, 1986/2004: 998). La primera aparición de la oropéndola cumpliría con este precepto al poseer una serie de notas que vuelvan a aparecer de manera recurrente en el resto de pequeñas estrofas que conforman el primer módulo de la pieza como se muestra en el ejemplo 70. La consideración más controvertida, no obstante, es el empleo que se ha hecho de esta primera estrofa como una “frase”, ya que no expresa movimiento tonal o direccionalidad hacia un punto de descanso —o al menos tal cual suele ser entendido en el análisis tradicional—, cualidades que definen a la frase musical según David Beach (2012: 32). Sin embargo, esta primera aparición de la oropéndola sí que lograría expresar una ideal musical bien constituida, siendo este el único requisito que, según el mismo teórico, debe cumplir una unidad musical para ser considerada como frase (ídem).

²⁵⁰ Se destaca el carácter excepcional de este factor pues no se puede hablar en Messiaen de un procedimiento temático habitual debido a la naturaleza no repetitiva del canto de los pájaros, donde ni siquiera la repetición exacta de un mismo canto sirve para unificar la forma de una pieza (Johnson, 2008: 131). En este análisis sobre II. *Le Loriot* no hablamos de la primera aparición de la oropéndola como un elemento cohesionador de la obra, pero sí como un componente esencial para la articulación del texto y la generación de dos grandes secciones dentro de la pieza, enfatizado este aspecto por el empleo, por parte del compositor, de repeticiones exactas del mismo modelo de canto.

4.2.4 La forma: Macro y microestructura en II. *Le Lorient*

Hablando siempre a rasgos generales, el análisis de la distribución estructural del segundo cuaderno que se procede a analizar a continuación posee ciertas similitudes con algunas conclusiones llevadas a cabo por Michèle Riverdy²⁵², resumiéndose básicamente todas estas semejanzas en establecer una división en tres partes de la pieza, más una coda que comenzaría a partir del compás 132²⁵³ (**A-B-A¹** [+ **Coda**]). La segmentación en tres partes de esta partitura no requiere de excesivo grado de sofisticación analítica, como ocurría en IV. *Le Traquet Stapazin*, pues Messiaen agrupa los cantos de las aves en tres grandes secciones de la obra que tienen como protagonistas al inconfundible canto de la oropéndola (y otros congéneres) en la primera y última sección, y al dueto de currucas mosquiteras en su virtuoso tejido contrapuntístico en la parte central.

Dentro de la **primera parte** de la pieza (**A**) se presenta la inmensa mayoría del material musical que se empleará y desarrollará en el transcurso de la misma. En esta porción del esquema general de la partitura aparece el canto de todos los solistas del cuaderno si se exceptúan las dos currucas mosquiteras (*fauvettes des jardins*) que serán las encargadas de copar el protagonismo en la sección central y el mosquitero común (*pouillot véloce*), responsable de anunciar la recapitulación del canto de la oropéndola al final de la sección intermedia. De este modo, Messiaen utiliza en esta parte **A** el canto de las aves que aparecen a continuación:

- Oropéndola (O.)
- Colirrojo real (C.r.)
- Chochín (Ch.)
- Petirrojo (P.)
- Mirlo común (M. c.)
- Zorzal común (Z. c.)

²⁵² Consúltese: Reverdy, M. (1978). *L'oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen*. París: Leduc, pp. 73-74.

²⁵³ También Harry Halbreich (2008: 243) habla de una forma ternaria y coincide en ubicar a la coda en esta parte de la pieza.

Todas estas vocalizaciones se muestran conectadas mediante el empleo de los acordes citados en el punto anterior o mediante el uso de una resonancia pedal de uno de estos acordes, como ocurre con la resonancia de Mi Mayor en los casos del colirrojo real y chochín. El juego que desarrollan los acordes en esta primera sección de la obra se basa en un diálogo pregunta-respuesta como se aprecia en el ejemplo siguiente.

Ejemplo 71.a: II. *Le Lorient*, c. 1, © Leduc. (Pregunta)

Ejemplo 71.b: II. *Le Lorient*, c. 10, © Leduc. (Respuesta)

Del mismo modo, como se observa en el próximo fragmento extraído de la partitura, el primer encadenamiento importante de acordes ocurre en esta primera parte de la pieza y tendrá, como función esencial, enlazar los distintos bloques protagonizados por las apariciones de distintos cantos (en este caso concreto el petirrojo [*rouge-gorge*] y el mirlo común [*merle noir*]). Al mismo tiempo, esta concatenación de acordes consigue reestablecer la sonoridad de Mi Mayor –en la que se muestra la primera estrofa del mirlo– y que fue dejada a un lado tras el carácter pentatónico de la efímera intervención del petirrojo.

Ejemplo 72: II. *Le Lorient*, cc. 13-15, © Leduc.

The image shows a musical score for piano, divided into two main sections: 'Rouge-gorge' and 'Merle noir'.
 The 'Rouge-gorge' section starts with the tempo marking 'Un peu vif (♩ = 138)' and 'Lent (♩ = 60)'. It includes dynamic markings such as *P* (*tendre, confiant*), *pp*, and *pp legatissimo*. The score features complex chordal textures and includes a box labeled 'Encadenamiento de acordes' with a sequence of chords and fingerings. Pedal markings like 'Ped.' and 'sourd.' are present throughout.
 The 'Merle noir' section begins with the tempo marking 'vif (♩ = 144)' and dynamic markings *f* and *ff*. It includes the instruction '(avec 2^e ped.)' and '(brillant et gai) (Ped. III sempre)'. The score shows rapid chordal passages and intricate fingerings, with a '3' marking indicating a triplet or similar rhythmic figure.

Teniendo estas características en consideración, la estructura de A quedaría dispuesta en tres módulos²⁵⁴ muy cohesionados gracias al empleo de los acordes y la utilización de cantos que aparecen, de manera casi ininterrumpida, a lo largo de esta primera sección.

El primero de estos módulos estaría delimitado por la extensa aparición de la oropéndola (*loriot*) y las proposiciones de los “acordes pregunta-respuesta” que se encargarían de articular las distintas estrofas que conformarían este canto. El segundo módulo partiría de la resonancia pedal del acorde de Mi Mayor generado en la conclusión del acorde respuesta (ejemplo 71.b), y sobre la cual aparecerían el canto del colirrojo real (*rouge-queue à front blanc*) y el chochín (*troglodyte*). Este módulo, más variado que el anterior, constaría, a su vez, del canto del petirrojo (*rouge-gorge*) y el mirlo común (*merle noir*), viéndose las dos estrofas de este último acotadas por los acordes en su forma de encadenamiento o mediante el juego de proposiciones pregunta-

²⁵⁴ Debido a las particularidades propias de esta primera parte del segundo *cahier*, se evitará hablar de pequeñas “secciones” dentro de la sección A (vocablo que sí ha sido utilizado en el análisis de IV. *Le Traquet Stapazin* y se utilizará en la sección B de II. *Le Lorient*); recurriendo al término “módulo” para referirnos a los diferentes aglutinamientos de cantos de pájaros –u otro material como acordes– que se encuentran en la distribución estructural de esta sección inicial y final de la pieza.

Segundo módulo

Loriot
Lent (♩ = 60) Bien modéré (♩ = 100)

Rouge-queue à front blanc
Lent (♩ = 60) Modéré (♩ = 108)

pp sourd. *mf sans sourd.* *pp sourd.* *p appuyé sans sourd.* *pp gazouillé*

ped. ped. *ped. ped.* *ped. ped.* *ped. ped.*

Troglodyte
Très vif (♩ = 168) (autoritaire, clair, rapide et décidé)

mf *tr* *tr*

(*ped. sempre*)

Rouge-gorge
Un peu vif (♩ = 138) Lent (♩ = 60)

P (tendre, confiant) *pp* *pp legatissimo*

sourd.

*ped. ped. ped. ** *ped. ped. ped. ped. + ped. III **

Merle noir
Vif (♩ = 144)

f sans sourd. (*avec 2^e ped.*)

(*brillant et gai*) (*ped. III sempre*)

Lent (♩ = 60)

pp
sourd.
p

Red. + Red. III

Merle noir **Vif** (♩ = 144)

Rouge-queue à front blanc **Lent** (♩ = 60) **Modéré** (♩ = 108) **Tercer módulo**

sans sourd.
f (avec 2^e péd.)

pp
sourd.
p

p appuyé
pp gazouillé

mf sans sourd. *p*

Red. Red.

p appuyé
pp gazouillé

mf (péd. sempre)

(péd. sempre)

Troglodyte **Très vif** (♩ = 168)

mf

(péd. sempre)

Grive musicienne **Vif** (♩ = 144)

f (actif, incantatoire)

mf *f*

Red. Red. * Red. Red. * Red. Red. * Red. * Red. *

Rouge-gorge **Un peu vif** (♩ = 138)

p (tendre, confiant) *pp*

Red. * Red. * Red. Red. Red. *

B **1^{re} Fauvette des jardins**

Lent (♩ = 60) **Très vif** (♩ = 160)

pp *p* *mf* (avec volubilité)

Red. Red. Red. Red. Red. Red. *

Así pues, a modo esquemático, la primera sección de II. *Le Lorient* quedaría distribuida del siguiente modo:



Primer módulo (cc. 1-10)	Segundo módulo (cc. 11-19)	Tercer módulo (cc. 20-30)
Acorde "pregunta"	C.r. □	C.r. □
O. (primera estrofa)	Ch. □	Ch. □
Acorde "pregunta"	P.	Z.c.
O.	Bloque de acordes → (Mi Mayor)	P.
O.	M. c.	(Bloque de acordes de B)
O.	Acorde "pregunta"	
Acorde "pregunta"	M. c.	
O. (primera estrofa)	Acorde "respuesta"	
Acorde "respuesta"		

La **sección central** del cuaderno, o **B**, a la que tantas alusiones se ha hecho a lo largo de esta tesis, presenta una estructura fácilmente discernible gracias a la utilización de los encadenamientos de acordes, cuyo comisionado –además de evocar el transcurso de las horas hasta el mediodía– será el de actuar de linde y elemento guía entre los tres amplios episodios de las currucas mosquiteras (*fauvettes des jardins*). Al mismo tiempo, esta parte central de la pieza concluye de una manera un tanto inusual, al crearse una especie de atmósfera sonora idónea para preparar al oído a la reexposición del material musical que había aparecido en A, para lo cual el canto del mosquitero común (*pouillot véloce*) actúa como un elemento capital al establecer una estabilidad armónica sobre el acorde de Mi Mayor. Esta consistencia y permanencia sonora sobre dicho acorde es fruto de la propia deriva armónica en la que desembocan los encadenamientos de acordes que tienen lugar en esta sección B y que puede ser observada en el último pentagrama del ejemplo 69.b. De ahí surge el carácter de elemento conductor del discurso musical con el que nos hemos referido a ellos previamente.

Toda esta estabilidad sonora a la que se hace mención en esta parte final de la sección central de II. *Le Lorient* choca con los pasajes predecesores de las dos currucas mosquiteras de marcado carácter inestable y armónicamente indefinidos, aspecto que hace presagiar que el rumbo de la composición se dirige hacia la repetición de algún elemento ya anunciado con anterioridad. Este hecho se materializa con la yuxtaposición de la primera estrofa de la oropéndola en medio de las dos amplias frases del mosquitero común que tienen lugar al final de B, factor que –de manera evidente– demuestra la intención de un regreso hacia el material musical ya escuchado.

Es por todo ello, por lo que hablamos de una “retransición” en la parte final de B, aunque dicho concepto sea, como se comentó previamente, incompatible en un sentido estricto con la figura de Messiaen al haberse eliminado la idea de transición de su lenguaje compositivo²⁵⁵. Sin embargo, aunque no se pueda afirmar en términos categóricos –o en una acepción tradicional– la existencia de una retransición, esta última parte de B posee una finalidad conductora, al menos auditivamente, que permite intuir la vuelta a la reexposición del canto del solista que da nombre al *cahier* y con el que comenzaba la primera parte de la pieza.

Yendo a un análisis más detenido, B se encontraría estructurada en dos secciones, o lo que es lo mismo, una primera parte dominada por el canto de las *fauvettes des jardins*, a la que se hará alusión como B.I, y una segunda que actuaría de retransición hacia la reexposición del canto de la oropéndola, a la que hemos denominado B.II.

La primera de estas dos secciones estaría articulada, a su vez, en tres partes que comprenderían los tres episodios de las dos currucas mosquiteras en textura contrapuntística y los corales de acordes encargados de delimitar cada una de estas tres largas apariciones. Como se aprecia en la observación del próximo ejemplo, es la última de estas apariciones la de mayor prolongación, siendo su extensión similar a la suma de las dos apariciones predecesoras.

Ejemplo 74: II. *Le Lorient*, pp. 3-8, © Leduc.

B **B. I** **Primer episodio curruca mosquitera**

Lent (♩=60) 1^{re} Fauvette des jardins
 Très vif (♩=160) 2^e Fauvette des jardins

pp p mf (avec volubilité) mf (mettre très peu de pédale)

²⁵⁵ Véase la nota 228, p. 114.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with complex rhythmic patterns and fingerings.

Second system of musical notation, continuing the piece with intricate fingerings and articulation marks.

Third system of musical notation, including a tempo change to **Lent** (♩ = 60) and dynamic markings *p* and *mf*. A green box highlights the bass line with the instruction "Red Red Red Red Red".

1^o Fauvette des jardins **Segundo episodio**

Fourth system of musical notation, starting with the tempo **Très vif** (♩ = 180) and dynamic marking *mf*. The instruction "(avec volubilité)" is present. A red bracket highlights the beginning of the system.

Fifth system of musical notation, featuring complex rhythmic patterns and fingerings. The instruction "2^o Fauvette des jardins (mettre très peu de pédale)" is written below the system.

Sixth system of musical notation, continuing the piece with detailed fingerings and articulation.

Seventh system of musical notation, showing further development of the musical theme.

Eighth system of musical notation, including a tempo change to **Lent** (♩ = 60) and dynamic markings *mf* and *f*. A green box highlights the bass line with the instruction "Red Red Red Red Red".

1^{re} Fauvette des jardins

Très vif (♩ = 160)

Tercer episodio

mf
(avec volubilité)

*

1^{re} Fauvette des jardins

mf
(mettre très peu de pédale)

2^e Fauvette des jardins

mf

mf

mf

mf

mf

mf

B.II surgiría de la resonancia del acorde de Mi Mayor dejada en el último bloque de acordes presente en el ejemplo precedente y que actuarían como elemento puente entre ambas secciones de B. A diferencia de los bloques anteriores, este último coral de acordes no se articula sobre la idea dinámica de un *crescendo*, sino que llegados al acorde de do menor –situado en el centro de esta progresión– la intensidad dinámica disminuirá paulatinamente y se dirigirá hacia un acorde inesperado, pero no desconocido, como es Mi Mayor; comenzando, así, la primera muestra de retorno evidente hacia una sonoridad propia de A. Como se expone en el ejemplo a continuación, es el empleo del canto inmutable e impávido del mosquitero común (*pouillot véloce*) el componente ornitológico utilizado por Messiaen para generar esa atmósfera sonora a la que se hacía mención anteriormente y que tenía como principio volver a gestar el entorno armónico y dinámico propicio para la recapitulación del canto de la oropéndola. La muestra más evidente de la utilización de B.II como una sección con carácter retransitivo se produce gracias al efímero intermedio protagonizado por la primera estrofa de la oropéndola que había aparecido en la primera sección del cuaderno, consiguiendo “despejar dudas” en la memoria auditiva del oyente sobre el rumbo que tomará la pieza en la siguiente sección.

Ejemplo 75: II. *Le Lorient*, p. 8, © Leduc.

B. II

→ **Mi Mayor**

→ **(A')**

Una vez trazadas las peculiaridades de los planteamientos analíticos de esta sección sobre la partitura, el esquema estructural de B quedaría conformado de la siguiente manera:

B

B.I (cc. 31-99)

- Acordes
- Primer episodio** (Carrucas mosquiteras)
- Acordes
- Segundo episodio**
- Acordes
- Tercer episodio**

B.II (cc. 99-103)

- Mosquitero**
- Primera estrofa Oropéndola**
- Acordes (Mi Mayor)**
- Mosquitero**
- ("retransición")

- Acordes —————→ Mi Mayor

Por último, la **sección final** de este cuaderno (**A¹**) –al igual que ocurría con IV. *Le Traquet Stapazin*– engloba una coda, aunque a diferencia de la empleada en el cuarto *cahier*, en ella no tiene lugar ninguna utilización de material ajeno a *Catalogue d’oiseaux* sino más bien una recapitulación de los cantos principales del comienzo de la partitura como son el colirrojo real y el chochín. Sin embargo, es en **A¹** donde Messiaen emplea las armonías de la coda final de la tercera pieza de *Cinq Rechants* (ejemplo 20), momento que supondrá uno de espacios sonoros de mayor fantasía creativa de toda esta composición.

Este factor marca y determina la distribución de la última parte de II. *Le Lorient*, cuya idea principal radica en la reexposición del canto de la oropéndola en una amplia sección de corte bastante similar a la que protagonizaba en el comienzo de la pieza, aunque sin empleo de acordes que articulen sus estrofas, dotando de una continuidad – hasta ese momento novedosa– al canto del solista que da nombre a este cuaderno. A esta extensa aparición le seguiría la frase de la oropéndola de manera ralentizada y envuelta en los acordes de *Cinq Rechants*, lo cual generará un momento de gran riqueza colorística, favoreciendo el recreo en las sonoridades y la pérdida momentánea de la noción temporal, aspecto que se verá interrumpido súbitamente por la riqueza rítmica del canto zorzal común (*grive musicienne*) que protagonizará su aparición más amplia de todo el *cahier*.

La configuración de **A¹** quedaría, pues, basada en tres módulos que aglutinarían, por separado, el canto de la oropéndola, la oropéndola más las armonías de *Cinq Rechants*, y las enérgicas estrofas del zorzal común. Obsérvese la asignación de los citados módulos en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 76: II. *Le Lorient*, pp. 9-11, © Leduc.

A¹ Lorient
 Bien modéré (♩=100) Primer módulo

8
mf
ff Red. *

A¹

Loriot
Bien modéré (♩ = 100) Primer módulo

8
mf
(coulé, doré)
ff Red. *

8
mf
ff Red. *

8
mf
ff Red. *

8
mf
ff Red. *

Lent (♩ = 56) Segundo módulo

Loriot
(nonchalant –
souvenir d'or et
d'arc-en-ciel)

m.d.
p
mf
dr. dessus
m.g.
p
Red.

m. d. *p* *d. dessus*
 m. d. *mf*
 m. g. *p* *g. dessous*

Red. Red. Red. Red. Red. Red.

m. d. *Loriot*
 m. d. *Loriot*
 m. d. *mf*
 m. g. *g. dessus*
 m. g. *p* *g. dessous*

Red. Red. * Red. * Red. *

Loriot
 Grive musicienne
 vir (♩ = 144)
 Tercer módulo
 (6 pour 5)
 (actif, incantatoire, bien prononcé)
 (6 pour 5)

ff *mf* *ff*
 Red. Red. * Red. Red. * Red. Red. *

f *p*
 Red. * Red. * Red. * Red. * Red. *

ff *f* *ff* *f* *ff*
 (sans péd.)
 Red. * Red. *

La **coda**, por su parte, se generaría como una continuación de A¹, más que como una zona anexionada y diferenciada musicalmente de su sección matriz. Este hecho es evidente al utilizar, de nuevo, los acordes del comienzo de la pieza como elemento articulador entre estos dos apartados del final de la partitura. Como ya se había mencionado, su idea se estructura en la recuperación del canto del colirrojo real y el chochín que, junto a los acordes del comienzo, habían sido mostrados en la primera parte de II. *Le Lorient*. Es por ello por lo que debe ser apreciada como una prolongación e insistencia en el material musical propio de A, a pesar de que Messiaen haga, una vez más, uso de su ingenio compositivo al aportar una gran expectación en el final de la partitura al dejar incompleto el último acorde, generando una gran tensión auditiva en los dos silencios de negra del penúltimo compás. La finalidad que se percibe con este recurso expresivo es, precisamente, la de crear la ilusión de falsa continuidad en el oyente, la expectación hacia lo que tiene que llegar, dotando de un admirable carácter conclusivo al último compás de la pieza que –como no podía ser de otra manera– contiene el canto de la primera estrofa de la oropéndola.

Ejemplo 77: II. *Le Lorient*, p. 11, © Leduc.

Rouge-queue à front blanc
 8. Modéré (♩ = 108)

pp
 appuyé
 sans sourd.
 (péd. sempre)

pp
 gazouillé
 p
 (péd. sempre)

pp
 p
 (péd. sempre)

Troglodyte
 8. Très vif (♩ = 168)

mf (autoritaire, clair, rapide et décidé)

(péd. sempre)

(péd. sempre)

Lent (♩ = 60)

pp
 sourd.
 p
 (péd. sempre)

¿Resolución?

Loriot
 8. Bien modéré (♩ = 100)

mf
 sans sourd.
 ff
 (péd. sempre)

Primera estrofa oropéndola

Partiendo de los planteamientos explicados en esta sección final del segundo cuaderno, la parte denominada A¹ se organizaría según la distribución esquemática siguiente:

A¹

- Primer módulo (cc. 104-113) O.
- Segundo módulo (cc. 114-121) O. (Lent)
- Tercer módulo (cc. 122-131) Z.c.

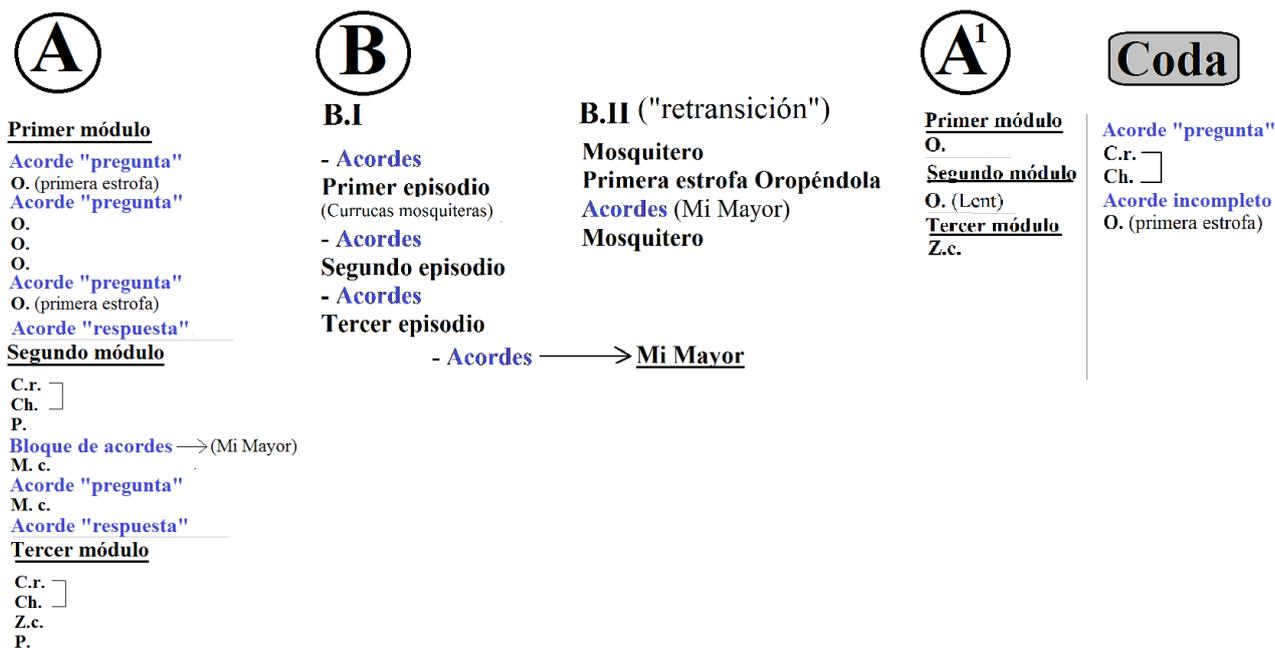
Coda (cc. 132- 136)

- Acorde "pregunta"
- C.r.
- Ch.
- Acorde incompleto
- O. (primera estrofa)

Enfocada desde una mayor perspectiva, cada una de las secciones que integran la naturaleza discursiva de este segundo cuaderno quedaría englobada en una macroestructura de forma muy similar a la de IV. *Le Traquet Stapazin*, si bien el contenido, al que nos hemos referido como microestructura, difiere notablemente respecto a esa pieza. Este factor se debe al uso de los acordes como elementos guía de la configuración estructural y a la utilización del canto del protagonista del *cahier* como

un componente temático con una clara finalidad identificativa, como ha sido expuesto anteriormente²⁵⁶.

Por todas las características tratadas en las distintas secciones de la pieza, el cuadro del ordenamiento externo de II. *Le Lorient* se reflejaría en el siguiente esquema global de la partitura:



Al igual que fue comentado en el punto 4.2.2. haciendo referencia a IV. *Le Traquet Stapazin*, es esta organización a gran escala la que hace posible hablar de una lógica interna dentro de la pieza; lógica, que en el caso particular de II. *Le Lorient*, se ve cohesionada gracias al empleo de ciertos pequeños trazos de direccionalidad provocada por la utilización de las célebres cadenas de acordes que enlazan las distintas partes que conforman las diferentes secciones de la partitura²⁵⁷.

²⁵⁶ También en el análisis que se ha realizado sobre el cuarto cuaderno se hace mención a la utilización de los motivos descriptivos como un recurso fácilmente reconocible y con una finalidad estructuradora dentro de IV. *Le Traquet Stapazin*. Sin embargo, la mayor diferencia en el uso de ambos elementos en estos dos cuadernos radica en el hecho de que los motivos descriptivos como los “*vignobles en terrasses*” juegan un papel puramente delimitador de secciones, mientras que la primera estrofa del canto de la oropéndola, más que delimitar, genera gran parte de la estructura del segundo cuaderno al mostrarse en momentos cruciales dentro del discurso de la pieza como el comienzo, “retransición” (después de la sección central), reexposición y final.

²⁵⁷ Una profundización en la problemática de la direccionalidad de estos pasajes de acordes durante la interpretación es discutida en el subapartado 5.3.

Con ambos análisis realizados en este cuarto apartado, y puestas las miras hacia la vertiente más interpretativa de esta tesis que tendrá lugar a continuación, se pretende afrontar el desafío de analizar y racionalizar el problema estructural que plantean estas dos obras de *Catalogue d'oiseaux*, con la finalidad de intentar dar a ambas estructuras musicales una forma artística, capaz de transmitir un mensaje de belleza ligado a una profunda religiosidad, aspectos que serán abordados seguidamente.

5. EL INTÉRPRETE FRENTE A *CATALOGUE D'OISEAUX*

5.1 Sobre el concepto de obra

Si cualquier creación musical que se precie plantea siempre, de manera ineludible, una serie de retos para cualquier ejecutante, entendiéndose por reto al hecho de tener que solventar el problema de plasmar sobre el instrumento lo impreso en el texto musical; en el caso particular de *Catalogue d'oiseaux*, la obra en sí no se define por plantear –exclusivamente– desafíos relacionados de manera directa con la ejecución musical, sino por generar una serie de interrogantes. Con el término interrogante se hace referencia a una dimensión conceptual que, en un amplio porcentaje del repertorio musical, pasa desapercibida o carece de esta gran relevancia, pero que en *Catalogue d'oiseaux* resulta esencial observar desde el primer instante antes de profundizar en el terreno de la interpretación de estos dos cuadernos.

Trabajar la idea de obra es un objetivo primordial que necesita ser considerado cuidadosamente desde un primer momento, ya que de cómo se realice esta toma de contacto a la composición musical se verá condicionado –de manera consustancial– el resultado interpretativo de la misma. Un primer enfoque de ámbito general sobre el concepto de obra se centra en torno a su idea de ciclo o colección de piezas, aspectos que incumben a la distribución de cada uno de los trece *cahiers* y siete libros de *Catalogue d'oiseaux*. Las posturas más reconocibles alrededor de esta dualidad están representadas en las figuras de Paul Griffiths y Peter Hill. Aunque sabemos que la idea primera de Messiaen era la de crear una obra abierta, diferente al planteamiento de simetría global por el que finalmente optó²⁵⁸, llegando incluso a prolongar la duración del cuaderno central para conseguir –de este modo– un mejor balance en el cómputo global de la obra (Hill & Simeone, 2005: 221); lo cierto es que ambas posiciones gozan de detractores y defensores. Para Griffiths (1985: 189), la enorme duración de todo *Catalogue d'oiseaux*, así como el peso que adquiere cada uno de los *cahiers* integrantes (llegando en algunos casos a poseer proporciones de sonata), dificulta enormemente la

²⁵⁸ Autores como Robert Fallon (2010: 131-132) observan un paralelismo entre la disposición en diseño palindrómico de los cuadernos de *Catalogue d'oiseaux* con los patrones de series simétricas en los que Dante agrupa los poemas en *La vita nuova* y *Purgatorio* de la *Divina Commedia*. Del mismo modo, no será la primera ni última vez que Messiaen se valga de tales planteamientos simétricos en sus composiciones, pues la misma distribución es también apreciable en *Les Corps glorieux*, *Sept Haïkai*, *Des Canyons aux Étoiles...* y *Éclairs sur l'au-delà...* (ídem).

interpretación completa de la obra en una sala de conciertos²⁵⁹, siendo, de esta manera, una colección de diferentes piezas individuales en contraposición al ciclo de *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Peter Hill (1994: 324), por el contrario, defiende la concepción de la obra como un ciclo, llegando a hablar de *Catalogue* como un todo, más que como una mera serie de piezas con ideas afines, sosteniendo su postura en el audaz diseño que conforman todos los cuadernos en su conjunto, aspecto que también resalta un pupilo de Messiaen como Alain Louvier (2012: 61), quien habla de *Catalogue* como una especie de gran poema sinfónico para piano solo escrito en trece cuadros.

Probablemente, tal dicotomía posea argumentos a favor y en contra, aunque la única cuestión irrefutable es que la obra, tal y como fue publicada, se entendió como un todo por parte del compositor, a pesar de que la idiosincrasia propia de cada uno de estos trece cuadernos haga imposible hablar de parámetros interpretativos comunes a todas las piezas integrantes. Por ello cada *cahier* puede ser entendido como un “microcosmos” que alberga sus propias particularidades interpretativas, en parte surgidas por las peculiaridades compositivas que presentan cada uno de ellos²⁶⁰. Al considerar cada pieza como un microcosmos estamos estableciendo también cierta independencia entre ellos, siendo el uso de componentes descriptivos (estructurales y motivicos), así como el empleo de vocalizaciones de aves, los únicos aspectos en común que comparten todos entre sí.

Por estos motivos, la obra se presta a ser observada desde ambos prismas, pudiendo ser apreciado cada *cahier* como una composición de encuadre polivalente, capaz de ser percibido como una pieza conformante dentro del engranaje de una composición de proporciones mucho mayores o –simplemente– como una obra musical autónoma, poseedora de una estructura y una forma artística que se preste a la apreciación individual sin necesidad de ser escuchada junto al resto de piezas que integran *Catalogue d'oiseaux*.

²⁵⁹ Salvo excepciones contadas, como puede ser el estreno de la obra el 15 de abril de 1959, *Catalogue d'oiseaux* raramente es interpretado de manera íntegra en una sala de conciertos por un mismo ejecutante. Como se observa en el anexo II, la mayor parte de interpretaciones de esta obra llevadas a cabo durante el centenario del nacimiento de Messiaen en el año 2008 se basaron en una selección de cuadernos o libros procedentes de esta composición, siendo también apreciable la existencia de maratones donde varios pianistas realizaron la integral de la partitura.

²⁶⁰ La falta de elementos temáticos cohesionadores comunes como ocurre en otras obras como las *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* o *Turangalila-Symphonie*, así como la diversidad estructural y descriptiva de cada una de las trece piezas, ocasiona que cada *cahier* presente unas particularidades interpretativas únicas y exclusivas que no resultan –en su totalidad– extrapolables al resto de cuadernos de la obra.

Como resultado de esto último, todo el enfoque interpretativo que se desarrolla a continuación en este apartado de la disertación debe ser percibido como el que realiza el pianista sobre II. *Le Lorient* y IV. *Le Traquet Stapazin*²⁶¹, aunque no por ello se obvian analogías y afinidades con el resto de cuadernos de la obra.

Dejando de lado el debate perenne sobre la visión global de la partitura como ciclo o colección, *Catalogue* sorprende por un factor que, a priori, podría resultar chocante para el melómano e, incluso, para el conocedor de la mayor parte de la producción del compositor francés. El hecho en cuestión, es considerar a esta colosal creación musical como una obra religiosa. Tal afirmación, a pesar de lo iconoclasta que pudiera parecer en un primer momento, debe ser matizada y explicada en el marco estético del pensamiento de maestro galo. Olivier Messiaen, o “*Le Chercheur de Dieu*”²⁶² como lo definía el padre Pascal Ide (1996: 40), no supo ni quiso discernir su profunda fe de su creación musical, incluso cuando no existiera una connotación directa en el título al componente religioso de la obra. A pesar de su profundo conocimiento teológico y sus fuertes convicciones religiosas, el porcentaje de obras de Olivier Messiaen con una finalidad litúrgica es muy reducido si se compara dentro del cómputo global de su corpus creativo. La influencia religiosa es perceptible en numerosos títulos bastante elocuentes como *Quatuor pour la fin du Temps*, *Visions de l’Amen*, *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus* o *Saint François d’Assise*, por citar solo cuatro nombres de algunas de sus partituras que poseen más popularidad y difusión; obras que, a pesar de su vertiente religiosa, detentan en mayor o menor medida presencia del estilo *oiseau*. Como sostiene Luke Berryman (2010: 237), el empleo del *style oiseau* fue una herramienta compositiva más de Messiaen para ilustrar sus ideas teológicas, muy especialmente a partir de la década de los 50, y tomando esta afirmación como punto de partida, *Catalogue d’oiseaux* no pudo evitar ser un medio idóneo para plasmar el pensamiento religioso del compositor desde una dimensión naturalista. De hecho, aunque Messiaen no escribiera –de manera única– música explícitamente religiosa, como se encarga de aclarar el padre Jean-Rudolphe Kars: “[...] *the religious dimension*

²⁶¹ Solo existe un parámetro que puede ser entendido como un elemento interpretativo de rango transversal y común a cada una de las trece piezas, que no es otro que el canto de los pájaros. El enfoque estético, así como la importancia de este en la interpretación de las vocalizaciones de las aves, se explica en el subapartado a continuación.

²⁶² El buscador de Dios.

*is always implied*²⁶³ (2007: 325). No en vano, Messiaen observa el canto de los pájaros como el antecedente ontológico y temporal de la expresión musical del ser humano, siendo una prueba del vínculo de la música con el proceso creador de Dios (Bannister, 2010: 36). Esto, a lo que nos referíamos en la nota 25 de la página 6 con el nombre de “Principio de la Sacramentalidad”, es lo que dota a *Catalogue* de una dimensión religiosa y espiritual que trasciende la visión de obra exclusivamente “naturalista” que le confiere Alain Louvier (2012: 61); siendo, por consiguiente, una partitura que busca en el elogio a la naturaleza ensalzar de manera directa la gloria de Dios²⁶⁴ sin renunciar, por ello, a la contemplación hedonista de esta música.

Resaltar en *Catalogue* este enfoque religioso tan poco usual y ajeno a la mayoría de artistas, no es una cuestión nimia, pues tendría que ser considerado con la misma importancia que posee este hecho en cualquier otra obra artística de cualquier otro creador²⁶⁵. Su concepción espiritualista, que observa a la naturaleza como un camino al ascetismo, marca la mayor diferencia respecto al carácter místico de otra de sus obras más relevantes para este instrumento como son las *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Conocer este componente de arraigo espiritual en la partitura es una de las claves para apreciar, de manera apropiada, el empleo e interpretación de las transcripciones del canto de los pájaros que se aborda en este apartado.

Al mismo tiempo, otro de los puntos que se deben tratar sobre el concepto artístico de esta composición se centra en un aspecto bastante singular que hace de *Catalogue d'oiseaux* una obra diferente y muy especial dentro de la historia de la música para piano. Como afirma Jeremy Thurlow (2007: 119), posiblemente sea difícil encontrar en todo el corpus pianístico existente hasta nuestros días una composición tan intrínsecamente unida a un contenido extramusical, en la cual cada idea sonora va inmediatamente asociada a un elemento programático. De este modo, las cuestiones interpretativas presentes en lo que hemos denominado interrogantes conceptuales

²⁶³ [...] la dimensión religiosa está siempre implícita.

²⁶⁴ Este punto se ve reforzado, una vez más, por las ideas del padre Jean-Rudolphe Kars (2007: 328), quien sostiene que es imposible no calificar como una alabanza a Dios todo el meticuloso trabajo desarrollado por el compositor en obras como *Catalogue d'oiseaux* o *La Fauvette des jardins*.

²⁶⁵ La analogía más clara que se podría establecer con la dimensión religiosa que adquiere la música profana de Messiaen la podríamos encontrar en la figura de J. S. Bach. El compositor de Eisenach escribió obras sin un propósito religioso en el que la atmósfera religiosa es más que evidente y donde los recursos retóricos están en claro vínculo con la simbología de la pasión de Cristo. Sírvese de ejemplo paradigmático a este hecho el *ethos* común que impregna los preludios y fugas n° 4 y 24 del primer volumen de *Das wohltemperierte Klavier*, o el 14 en fa# menor de la segunda serie de la misma obra. Un estudio más pormenorizado del vínculo entre espiritualidad y producción profana en la figura de Bach puede ser encontrado en: Pelikan, J. (1986): *Bach Among the Theologians*. Filadelfia: Fortress Press.

estribarían sobre cómo “mostrar”²⁶⁶ al receptor del mensaje el argumento del programa sustentador del discurso sonoro y cómo interpretar el canto de los pájaros, ya que es el material musical mayoritario con el que se genera la escritura de ambas piezas. Del mismo modo, habría que introducir una reflexión más en torno a estos interrogantes, referida –en este caso– al vínculo religioso del concepto temporal en la figura de Messiaen y su aplicación directa en la interpretación musical. De ahí, de la finalidad descriptiva inherente a la propia esencia de la obra, de la singularidad extrema del material musical utilizado por Messiaen y de la dimensión temporal aplicada a la interpretación musical surge lo que posiblemente haga de *Catalogue d’oiseaux* una composición tan llena de interrogantes para cualquier intérprete que se adentre en su estudio. Es pues una partitura cuya sustancia no solo la hace poseer exigencias relacionadas con cualquiera de los parámetros conectados con la ejecución musical, sino una creación artística que plantea, desde la primera aproximación que se realice, una cuestión sobre la idea interpretativa, entendiéndose por “idea interpretativa” el modelo por el cual el ejecutante opta a la hora de afrontar la descodificación del mensaje tan particular que posee esta partitura.

Concretando en mayor grado lo expuesto anteriormente, estamos haciendo mención a un interrogante interpretativo que tiene su germen en un problema de comunicación. El problema en sí surge por el propio carácter de obra programática que tiene *Catalogue*, ya que el oyente es incapaz de entender –a través de la escucha exclusivamente– el programa extramusical sobre el que se asienta el discurso musical de cada pieza. Esta cuestión es verdaderamente importante en el ideal compositivo de Messiaen, pues como comenta Julian Anderson: “*For Messiaen, if music lacked this communicative purpose, it became “inutile”, an empty sign, “meaningless” in the most literal sense of the Word*”²⁶⁷ (2013: 266).

²⁶⁶ Preferimos utilizar el término “mostrar” en lugar de “narrar”, puesto que a pesar de la fuerte conjunción existente en la obra entre sonido y palabra (entendida esta última como descripción escrita por el propio compositor de cualquier elemento musical en la partitura), la obra en sí es incapaz de narrar su argumento, solo mostrar al oyente una serie de estímulos sonoros que -de manera reflexiva o irreflexiva- despierten connotaciones de objetos referenciales en el receptor del discurso musical; lo que el esteta Leonard Meyer (1956/2001: 261-262) calificaba como “imágenes”. Depende este hecho de la falta de identificación –no de asociación– que el oyente puede realizar sobre los motivos narrativos empleados, únicamente indicados sobre la partitura o citados en el prefacio. Este factor creará gran dificultad a la hora de afrontar tanto la cuestión interpretativa como la comunicación dentro del vínculo intérprete-público.

²⁶⁷ Para Messiaen, si la música perdiera este propósito comunicativo, se volvería “inútil”, un símbolo vacío, “sin sentido” en el sentido más literal del término.

Messiaen, que en su vida fue muy claro a la hora de enfatizar su propósito de componer con el fin de expresar (Van Maas, 2009: 14)²⁶⁸, crea una obra en la que toda la disposición musical se basa en un argumento escrito en un prefacio. Parece, así, estar muy interesado en el destinatario del mensaje que porta cada composición²⁶⁹; aunque el problema comunicativo surge de la propia naturaleza descriptiva de cada *cahier*, al no existir ninguna referencia que asegure que un mismo gesto, o metáfora visual²⁷⁰, posea el mismo significado para el compositor (o intérprete) que para el receptor²⁷¹. El único procedimiento por el cual el oyente podría llegar a asimilar el argumento narrativo de la pieza sería previa explicación del mismo y, muy especialmente, realizando una lectura de la partitura durante la escucha, pues todo elemento descriptivo responde a un planteamiento y una invención totalmente subjetiva de Messiaen, incluso en aquellos elementos motivicos más elocuentes y a los que sea más fácil relacionar con una idea visual.

Para evidenciar esta afirmación pongamos un ejemplo de la que, posiblemente, sea la metáfora visual más convincente de IV. *Le Traquet Stapazin*: el motivo de los viñedos en terrazas (*vignobles en terrasses*). Estos cuatro escalones de acordes descendentes a los que hacíamos mención en el punto 4.2.1 pretenden describir el paisaje del terreno formado por distintos niveles de terrazas en los cuales se cultivan las viñas en la zona del Rosellón donde está ambientada la pieza. Visualmente, es un motivo que resulta muy persuasivo y que denota un fuerte vínculo expresivo, dada la clara correspondencia entre el grupo de acordes escritos sobre la partitura y lo que se pretende evocar. Por el contrario, desde un punto de vista meramente sonoro, para el

²⁶⁸ Sander van Maas también se encarga de precisar que, aunque mayoritariamente el maestro francés defendió este propósito compositivo, no siempre se mostró coherente con este discurso; pues como apuntaba el propio Olivier Messiaen (1994: 51) en el primer volumen de su *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, el compositor también llegó a afirmar en una ocasión delante de sus alumnos que componía por el placer de la “escucha interna” en el momento de la composición, sin mencionar explícitamente al oyente y la comunicación con el receptor (Van Maas, 2009: 14). En cambio, la mayor parte de su vida el compositor se decantó por el valor comunicativo y expresivo de su música, llegando a renegar de obras de su período experimental como *Modes de valeurs et d'intensités*, a la que observaba como una música quizá “profética” o “importante históricamente”, aunque musicalmente “cercana a la nada” (Samuel, 1986/1994: 47).

²⁶⁹ Esta importancia que otorga Messiaen al oyente contrasta con los posicionamientos de muchos músicos del momento. Sin ir más lejos, el compositor norteamericano Milton Babbitt llegó a publicar, en el mismo período en el que Messiaen componía *Catalogue d'oiseaux*, su artículo “Who cares if you listen?” (*High fidelity*, febrero 1958), en el cual defiende que a los compositores coetáneos no debería importarle en absoluto quien escucha su música.

²⁷⁰ El término (*métaphores visuelles*) se toma prestado de Alain Louvier (2012: 75), quien utiliza también el vocablo “*figuralismes*” (figuralismos) para referirse a todos los componentes motivicos a los que Messiaen asocia con una imagen visual.

²⁷¹ Para George Mead (1934/1999: 76), este es el elemento esencial que hace posible la comunicación entre el que produce el gesto y el que lo recibe, sin el cual la comunicación musical no es posible.

oyente no dejan de ser cuatro acordes que descienden de manera paulatina, resultando imposible establecer una connotación entre la serie de acordes que se escuchan y la imagen de los viñedos en terrazas que se pretende describir.

Por mucho que Messiaen hubiera pretendido establecer nexos entre los gestos musicales pautados sobre el papel y las imágenes visuales que indica sobre la misma partitura, estos figuralismos y sus connotaciones no están “estandarizadas” en el pensamiento cultural²⁷²; siendo, por lo tanto, elementos musicales que desde el prisma perceptivo solo juegan un papel estructurador y delimitador en la distribución de todo el material musical empleado por el compositor²⁷³. Este enfoque sería transferible al resto de elementos descriptivos de las dos piezas como las sucesiones de acordes de II. *Le Lorient* o los acordes que evocan las distintas posiciones del círculo solar en IV. *Le Traquet Stapazin*, siendo incluso menos evidente que en el caso de los “*vignobles en terrasses*” la relación directa entre la escritura de estos elementos citados con la finalidad que se pretende describir. Así pues, ningún oyente puede asociar de manera directa y espontánea los acordes de la sección central del cuarto cuaderno con la descripción que Messiaen señala en la partitura, recayendo toda la responsabilidad en el intérprete a la hora de actuar como componente conductor entre la idea original del compositor y la idea perceptiva que se genera en el destinatario.

Si *Catalogue d’oiseaux* se define por su carácter programático, antitético al concepto de música pura, la recepción sonora de la obra podría denominarse como la de una “escucha pura”, en la cual la esencia descriptiva de la partitura se diluye en el oído del receptor dada la dificultad de establecer relaciones semióticas de manera estricta en

²⁷² Según los planteamientos de Leonard B. Meyer, entendemos por connotaciones:

[...] aquellas asociaciones que son compartidas por un grupo de individuos dentro de una cultura. Las connotaciones se producen entre ciertos aspectos de la organización musical y la experiencia extramusical. Dado que son interpersonales, no solo debe ser común el mecanismo de la asociación al grupo cultural dado, sino que el concepto de imagen debe estar hasta cierto punto estandarizado en el pensamiento cultural; es decir: debe tener el mismo significado y producir las mismas actitudes en todos los miembros del grupo.” (1956/2013: 263)

²⁷³ Como se comentaba en el apartado analítico, los “*vignobles en terrasses*” cumplen un claro cometido articulador en el cuarto cuaderno al ser el único elemento musical que se repite de manera exacta a lo largo de esta partitura. Esa presencia, casi anecdótica, del uso de la repetición literal en una escritura de naturaleza no repetitiva responde a una razón claramente estructural, pues como comenta Aaron Copland (1939/1994: 119), el principio de la repetición es, en una amplia interpretación del mismo, un principio básico sobre el que se asienta la estructura musical.

el lenguaje musical²⁷⁴. Por paradójico que pudiera parecer, Messiaen era consciente de esta problemática, incluso dentro de los elementos musicales que resultan menos complejos de reconocer en la escucha como son las propias transcripciones de las vocalizaciones de las aves, llegando a afirmar que no era “absolutamente” necesario poder identificar el canto de los pájaros para poder disfrutar su música (Samuel, 1986/1994: 96)²⁷⁵. De este modo, el compositor consideraba al intérprete como una piedra angular que sostenía el mensaje de su obra y actuaba de nexo con el público, delegando en el instrumentista la tarea de “inferir el significado y el carácter de lo que está escrito en la partitura” (Hill, 2002/2006: 158). Para llevar a cabo esta tarea, el pianista se encontraría atrapado en una dualidad de planteamientos a la hora de abordar el estudio e interpretación de la obra. Estos dos postulados se polarizan en dos enfoques interpretativos totalmente antagónicos, como son la objetividad y la subjetividad respecto al texto musical.

Si bien es cierto que ambos posicionamientos serían comunes a cualquier obra musical que tratáramos, en este caso concreto, y dada las características de las dos piezas, se ve acrecentado por la singularidad del material empleado por el compositor, así como por el alto grado de meticulosidad y precisión de la escritura empleada. Los enfoques más objetivos llegan a considerar al texto como un elemento dogmático al cual el intérprete debe ser fiel con la finalidad de ser “honesto” a la propia idea creativa del compositor. Este tipo de postulado limita enormemente la fantasía y la libertad artística del propio intérprete, pues se basa en una visión ortodoxa y rígidamente ajustada a las demandas del texto y la multitud de indicaciones que conforman la escritura de este. Esta perspectiva interpretativa ha respondido, o sigue respondiendo, a las demandas generadas por el alto grado de indicaciones y especificaciones de matices que parecen controlar cada paso que da el intérprete en la obra, siendo por tal hecho un

²⁷⁴ Theodor Adorno (1963/1992: 1) sostiene la posición de que el lenguaje musical es más que una sucesión de meros sonidos, sin embargo, llega a la conclusión de que la música no puede configurarse en un sistema semiótico. Tal postulado, así como el carácter comunicativo del arte musical, ha sido tratado en profundidad en: Agawu, K. (2009). *Music as Discourse*. Nueva York: Oxford University Press.

En cualquier caso, debemos clarificar en esta nota, que no estamos poniendo en cuestión la capacidad de la música para transmitir emociones, e incluso emociones universales, ya que es otro tema mucho más extenso y que no tendría cabida en este estudio. Únicamente hacemos alusión a la intención de Messiaen de describir determinadas imágenes visuales a través de elementos sonoros.

²⁷⁵ De esta afirmación nace otra que será tratada con mayor detenimiento en el siguiente punto, pues Messiaen no solo llegó a afirmar que no era necesario identificar las vocalizaciones de las aves, sino que a pesar de sostener la veracidad de todas sus transcripciones reconocía, al mismo tiempo, que no resultaban reconocibles para muchos ornitólogos (Samuel, 1986/1994: 94).

posicionamiento bastante habitual en la música más reciente²⁷⁶. Por su parte, una visión subjetiva utilizaría la meticulosidad de las indicaciones como un punto de partida que abriría las posibilidades interpretativas de la obra, siendo las ideas del compositor un elemento más que conforma la creación musical, pero sin llegar a ser –en ningún caso– unas ideas que condicionan de manera categórica el resultado sonoro de la partitura. La labor del pianista se basaría, de este modo, en considerar siempre los pros y contras que provoca tal dicotomía en la música de *Catalogue d’oiseaux* y buscar los puntos de equilibrios necesarios para que su interpretación se ajuste a las exigencias que implora no solo el texto, sino la idea genuina de obra que Messiaen concibió.

Si la literalidad del texto en la ejecución fuera válida en esta creación musical aquí concluiría cualquier afán de proseguir con el estudio interpretativo de la obra, pero como señala Peter Hill: “El problema de la interpretación literal es que puede ser completamente errónea” (2006: 158). Es más, este planteamiento es absolutamente inválido para Messiaen, pues como se hacía referencia anteriormente, es el intérprete el encargado de inferir significado a la partitura; siendo, por lo tanto, un elemento comunicativo básico que no puede quedar –ni parecer– inerte a la hora de llevar al texto musical a su dimensión sonora, impregnando de manera colateral a la obra de su propia personalidad artística. De la misma manera, los postulados extremadamente subjetivos caen en reiteradas inexactitudes que desvirtúan y amaneran las ideas e indicaciones que el compositor nos deja como legado en la partitura; debiéndose encontrar, por ello, un término medio entre las ideas compositivas de Messiaen y la concepción individual del solista que guíe las licencias interpretativas de este, siendo el canto de los pájaros un árbitro dentro de esta balanza como estudiaremos en el próximo subapartado.

En cualquier caso, ya se opte por una visión más subjetiva u objetiva, el argumento programático debería convertirse siempre –según el planteamiento del compositor– en una herramienta esencial para desarrollar las capacidades interpretativas

²⁷⁶ Las posiciones más claras al respecto fueron ya formuladas por Ravel y, posteriormente, Stravinsky. Ravel hizo célebre aquella frase en la cual pedía que su música no fuera interpretada sino ejecutada (Long, 1971/1973: 16). Del mismo modo, Igor Stravinsky, utilizando la idea de Ravel declaraba:

[...] *music should be transmitted and not interpreted, because interpretation reveals the personality of the interpreter rather than that of the author, and who can guarantee that such an executant will reflect the author's vision without distortion?* (1936: 118)

(“[...] la música debe ser transmitida y no interpretada, ya que la interpretación revela la personalidad del intérprete en lugar de la del autor, y ¿quién puede garantizar que el ejecutante reflejará la visión del autor sin distorsionarla?”)

del ejecutante, pues de la exégesis o “traducción” en sonidos que se haga del mismo dependerá el resultado sonoro de cada pieza y el grado de convicción que perciba el público de la interpretación²⁷⁷.

Si como comentábamos en el apartado analítico, y aunque en un primer momento pudiera parecer todo lo contrario, la obra no se compone de una sucesión inconexa de sonidos, sino que presenta una sofisticada organización estructural lógica que permite que pueda ser percibida de manera congruente por el oído del receptor, el argumento programático que genera tal disposición estructural debería emplearse como un “as en la manga” del que el intérprete hace uso para asimilar la escritura de la obra de manera coherente y no como un mero encadenamiento de ideas.

Es la utilización abierta de esta herramienta programática²⁷⁸ la que provoca que cualquier enfoque interpretativo de la partitura pase por resolver los interrogantes musicales que se generan en la ejecución de las transcripciones del canto de los pájaros, así como en otro de los puntos más interesantes y que más se presta al juicio del intérprete como es el uso del parámetro temporal en Messiaen.

Los pájaros y el tiempo son, pues, dos conceptos cruciales en el lenguaje compositivo/comunicativo de Messiaen y los dos estribos que se encargan de guiarnos en el estudio de ambas piezas de *Catalogue d’oiseaux* en los siguientes subapartados.

²⁷⁷ Como sostiene sobre el acto de la comunicación musical el experto Gerhard Mantel: “El oyente tiene que tener la segura sensación de que el artista sabe lo que hace y por qué lo hace” (2007/2010: 217).

²⁷⁸ Cuando hablamos de interpretación abierta del componente programático nos referimos al uso absolutamente individual que cada pianista hace de la “narración” del programa extramusical. Como se ha mencionado anteriormente, no resulta posible narrar en sí el contenido descriptivo, dependiendo la percepción del oyente exclusivamente del componente estructural generado por el programa extramusical. Sería pues la idea que toma cada intérprete del programa, como un elemento guía o motor para el desarrollo de la sucesión sonora de la pieza, la encargada de crear la coherencia necesaria para aprehender la distribución del material musical de acuerdo con la idea primera del compositor. Es decir, el programa se convierte, de esta manera, en el vínculo más estrecho entre compositor e intérprete, el cual haciendo uso del contenido programático puede llegar a asimilar la disposición del texto, pudiendo servirse del programa como una simple herramienta para establecer la correlación de cantos o elementos motífcos empleados a lo largo de cada pieza o como un útil instrumento para la memorización de la obra. Del mayor o menor grado de énfasis que se preste a este guion extramusical dependerá el resultado sonoro de cada *cahier*, derivado, en este caso, por el nivel de fantasía que impregnará a la interpretación del solista.

5.2 La interpretación del canto de los pájaros

En este camino donde el intérprete empieza a forjar su idea sonora de la partitura resulta necesario centrarnos en la característica que más llama la atención desde el preciso momento en el que nos adentramos en la lectura de la obra, y que no es otro que el material musical que posee mayor presencia en todo *Catalogue* como son las numerosas transcripciones de cantos de pájaros. La cuestión interpretativa de este elemento se centra en torno al debate sobre la importancia que debe jugar el conocimiento de las vocalizaciones de las aves a la hora de realizar una interpretación coherente.

Las opiniones al respecto suelen encontrarse habitualmente concentradas entre aquellos que defienden que es estrictamente necesario saber cómo canta un pájaro a la hora de plasmar tales cualidades en la ejecución instrumental y los que consideran que el conocimiento ornitológico es irrelevante, pues la transcripción empleada por Messiaen es distinta a la propia vocalización y, por consiguiente, la interpretación debe tomar como punto de referencia la transcripción y no el canto en sí del animal. Sin ir más lejos, el pianista y pedagogo francés Pierre Réach, ganador del primer premio del concurso “Olivier Messiaen” y asistente de Yvonne Loriod en el CNSMP, afirmó que, a pesar de haber interpretado *IV. Le Traquet Stapazin* nunca había escuchado una collalba rubia²⁷⁹. Por el contrario, figuras como el Prof. Robert Fallon sostienen que: “*The bird style should mostly be played in a manner imitating the bird's song*”²⁸⁰.

Abandonando momentáneamente esta encrucijada a la que luego retornaremos, cualquier persona puede tener en su propia mente la manera en la que canta un pájaro, ya sea de una manera más o menos estilizada. Este hecho depende de múltiples factores, ya que como el mismo Messiaen confesaba a un joven Nicholas Angelich en *Une leçon paritulière avec Yvonne Loriod* (Manceaux, 2011):

²⁷⁹ Pierre Réach (comunicación personal) (2015, 1 de marzo). Del mismo modo, sería menester puntualizar que Réach no se ha prodigado en la interpretación de composiciones con presencia importante del *style oiseau*, siendo *IV. Le Traquet Stapazin* la única pieza de todo *Catalogue* que ha interpretado (precisamente en el concurso Messiaen), decantándose mayoritariamente por el repertorio previo a la década de los 50 (ídem).

²⁸⁰ “Sobre todo el estilo *oiseau* debería ser tocado en cierto modo imitando el canto del pájaro”. Robert Fallon (rfallon@cmu.edu) (2013, 12 de diciembre). Master thesis on *Catalogue d’oiseaux* / G. Benítez, dirigida por Dr. Jorge Sastre. Correo electrónico enviado a: Gregorio Benítez Suárez (gregorio_piano@hotmail.com).

*La plus grande difficulté [...] avec ma musique [...] ce n'est pas le piano, ce n'est pas la couleur, ce n'est même pas le manque de foi. Ce sont les oiseaux. Parce que je m'adresse à des gens de ville qui n'ont jamais été à la campagne et qui n'ont jamais entendu un chant d'oiseau et qui [ne] savent pas comment un oiseau chante.*²⁸¹

El amaneramiento de las vocalizaciones de los pájaros ha sido habitual en la historia de la música hasta la aparición de la figura de Messiaen. Incluso a aquellos urbanitas a los que Messiaen aludía como esa gente que “nunca ha escuchado el canto de un pájaro y que ni siquiera sabe que un pájaro canta” les resultaría fácil identificar las insinuaciones melódicas que pretenden imitar al canto de los pájaros en una obra tan popular como *Les Chants des oiseaux*²⁸² de Clément Janequin (1485-1558).

Esta identificación puede ser factible ya que responde a ciertos clichés que, tradicionalmente, han sido asociados al canto de las aves; siendo más que transcripciones –en un sentido estricto– meras insinuaciones de giros melódicos adaptados perfectamente al lenguaje empleado por el compositor. Por el contrario, Messiaen no utiliza la imitación de gestos melódicos más o menos asimilados culturalmente, sino que aprendió y alcanzó una “nueva inteligibilidad”²⁸³ a través de la escucha y el estudio de la voz de las aves. No son imitaciones²⁸⁴ en sí mismas, a pesar de que es un vocablo comúnmente utilizado y, en cierta manera, aceptado para referirse a las transcripciones; sino auténticas traducciones que, debido a las barreras de la percepción auditiva de las personas y las limitaciones instrumentales, son necesarias adaptar a un nivel humano²⁸⁵.

²⁸¹ La mayor dificultad con mi música [...] no es el piano, no es el color, ni siquiera es la falta de fe; son los pájaros. Porque me dirijo a gente de ciudad, que no ha estado nunca en el campo, que nunca ha escuchado el canto de un pájaro y que ni siquiera sabe que un pájaro canta.

La cita está extraída de los minutos 18:48 - 19:07 del documental: Bernager, O. (Productor) y Manceaux, F. (Director). (2011). *Une leçon particulière avec Yvonne Loriod* [DVD]. Alemania: Harmonia Mundi.

²⁸² Janequin, C. (1906). *Kurt Schindler Collection*. Berlín: Kurt Schindler ed.

²⁸³ El término se toma prestado del empleado por Andrew Bowie (2007: 122) para referirse al nuevo grado de asimilación musical obtenido por Messiaen gracias al conocimiento del canto de las aves. Se puede apreciar en los planteamientos de Bowie un paralelismo con la búsqueda de ese grado cero de la escritura o el principio de la tabla rasa que llevaron a cabo compositores contemporáneos de Messiaen, especialmente en el marco de los cursos de verano de Darmstadt.

²⁸⁴ Si el compositor hubiera optado por utilizar reproducciones exactas del canto de los pájaros posiblemente se habría decantado por el uso de la música concreta más de lo que lo hizo en su vida creativa. Resulta muy curioso cómo, casi al mismo tiempo que Messiaen componía esta enorme partitura, Jim Fasset creaba una obra totalmente experimental en la que aunaba el lenguaje sinfónico con la música concreta en su *Symphony of the Birds*. En ella, el autor norteamericano utiliza grabaciones reales de pájaros a las que somete a procedimientos propios de la música acusmática, de ahí la importancia que se otorga a discernir entre el término imitación y traducción.

²⁸⁵ Con esta afirmación sorteamos la crítica estética más importante que se le puede objetar a la utilización de transcripciones de voces de pájaros. Como sostiene León Tello: “El arte se define como

En este proceso de adaptación, Messiaen es un componente de gran relevancia, ya que estamos hablando de transcripciones totalmente subjetivas al haber pasado por el filtro del compositor desde un primer momento. En cierto modo, hay un elemento creativo inherente a cada una de estas transcripciones, ya que incluso el propio Messiaen afirmaba que todas sus transcripciones de *Catalogue d'oiseaux* estaban involuntariamente afectadas o inyectadas de su propia manera y método de escuchar²⁸⁶ (Samuel, 1986/1994: 94). Este hecho es evidente también en la manera en la que describe los cantos utilizados en la partitura, en los que la carga emotiva y apreciación de características casi antropomórficas en las estrofas de las aves es más que evidente²⁸⁷. Si allá por finales de la década de los 30 Stravinsky (1947/1977: 28) afirmaba que el canto de un pájaro no era arte, Messiaen lo entiende, asimila y concibe como un símbolo de la belleza de la naturaleza²⁸⁸ capaz de dar origen a la mayor parte del material de esta obra en forma de transcripción.

Estas transcripciones se someterían, pues, al dictado musical de Messiaen y son adaptadas a las características y particularidades de la escritura instrumental y la percepción auditiva humana. Por ello, tal y como describe el músico francés, todas las transcripciones pianísticas sufren las siguientes características que las diferencian respecto al canto original de los pájaros (Samuel, 1986/1994: 95)²⁸⁹:

- Modificación (ralentización) del *tempo*²⁹⁰ originario
- Transporte a octavas más bajas

creación no como imitación” (1988: 158), y es este concepto de traducción el que ha de tenerse en cuenta para considerar la interpretación de las transcripciones ornitofónicas durante este apartado.

²⁸⁶ Como afirma Jeremy Thurlow (2007: 143), en *Catalogue d'oiseaux*, Messiaen es el único humano que contempla el mundo a su alrededor, estando todo el discurso impregnado de percepción personal.

²⁸⁷ La aparición de términos como melancólico, tierno, autoritario, valiente, confiado, alegre o vehemente es habitual en estos dos cuadernos, así como en el resto de la obra. Al mismo tiempo, ese tinte poético que impregna a todos los prefacios de *Catalogue d'oiseaux* permite apreciar la fuerte influencia que jugó en el compositor el ornitólogo y naturalista francés Jacques Delamain, quien solía utilizar un lenguaje bastante evocativo en sus descripciones de pájaros y paisajes que sería muy similar al que emplearía posteriormente Messiaen. Véase: Delamain, J. (1939). *Pourquoi les oiseaux chantent*. París: Éditions Stock, p. 69.

²⁸⁸ Como el mismo Messiaen confesaba, su finalidad no era representar meramente a los pájaros, sino a la propia naturaleza, decantándose por los pájaros porque su canto era más fácil de plasmar que otros fenómenos naturales como el sonido del viento o las olas (Goléa, 1960: 223).

²⁸⁹ Una profundización en estos aspectos citados puede ser hallada en: Grintsch, J. S. (2004). Das Diktat der Vögel. Olivier Messiaen als Ornithologe und Komponist. En C. von Blumröder (Ed.). *Kompositorische Stationen des 20. Jahrhunderts. Debussy, Webern, Messiaen, Boulez, Cage, Ligeti, Stockhausen, Höller, Bayle* (pp. 35-45). Münster: Lit Verlag, pp. 39-43.

²⁹⁰ Las indicaciones de tempo escritas por Messiaen posiblemente sean uno de los temas más controvertidos en lo que a su interpretación se refiere como trataremos en el subapartado a continuación.

· Alteración de las distancias interválicas originales²⁹¹

Como resultado de este doble tamiz al que son sometidas las vocalizaciones originales y en el que se contempla no solo el propio dictado del compositor, sino el amoldamiento a escala humana e instrumental, la disimilitud entre el canto original y transcripción puede llegar a ser muy notoria en determinados casos; a pesar de que siempre, como ha sido tratado en el apartado 3.2, sea posible reconocer –con relativa claridad– características descriptivas de las voces de estas aves en las transcripciones empleadas. Esta transformación es la que hace retomar el debate sobre el que nos centrábamos al comienzo de este subapartado y en el cual nos preguntábamos sobre la importancia de conocer el canto de los pájaros y aplicar este conocimiento a la hora de interpretar las transcripciones que aparecen en el texto musical.

Volviendo la vista al momento del acercamiento entre el pianista y la partitura, el primer punto de interés posiblemente recaiga sobre las indicaciones de los diferentes cantos de pájaros señalados sobre la partitura. Es lógico que cualquier intérprete con un mínimo de inquietudes se pregunte cómo sonaría en realidad el canto de esa ave a la que se hace alusión sobre el papel. En este caso consideraríamos al canto del pájaro como la idea o concepto musical (la *eidos/εἶδος* platónica)²⁹² y como tal sería inalcanzable al tener que ser representada en un instrumento con limitaciones expresivas. La transcripción, es decir, el material impreso en la partitura que se codifica en sonido, sería dentro del mismo planteamiento platónico la “*copia imperfecta*” representada en el mundo sensorial-artístico de Messiaen y el elemento tangible al que el intérprete tiene acceso. Llegados a este punto se genera la pregunta inevitable: ¿sería posible tocar esa transcripción sin conocer el canto original del pájaro?

²⁹¹ Adaptación de todas las vocalizaciones pautadas al temperamento igual de un instrumento de afinación no variable como el piano.

²⁹² El vínculo entre Messiaen y el mundo platónico no debería resultar novedoso, pues se encuentra muy presente a través de la teología de diversos Doctores de la Iglesia a los que Messiaen profesaba una gran admiración, como ocurre con el caso de Santo Tomás de Aquino. Un estudio en profundidad del vínculo entre Messiaen y Santo Tomás de Aquino puede hallarse en: Benítez, V. P. (2010). Messiaen and Aquinas. En A. Shenton (Ed.) *Messiaen the theologian* (pp. 101-126). Farnham/Burlington: Ashgate. Del mismo modo, los lazos entre el pensamiento de Santo Tomás de Aquino y la esfera platónica pueden ser encontrados en una innumerable bibliografía entre la que destacan publicaciones como: Quinn, P. (1996). *Aquinas, Platonism and the knowledge of God* (Avebury Series in Philosophy). Aldershot/Brookfield: Avebury Publisher / Hankey, W. J. (2012): Aquinas, Plato and Neoplatonism. En B. Davies (Ed.). *The Oxford Handbook of Aquinas* (pp. 55-64). Oxford: Oxford University Press.

La respuesta debe ser precisada a fin de no caer en un argumento excesivamente simplista, pues como enfatizaba Yvonne Loriod, posiblemente la máxima autoridad en lo que a interpretación de la música para piano de Messiaen respecta, el rigor y fidelidad al texto del compositor (muy especialmente del factor rítmico) era el elemento indispensable para una correcta interpretación de la música de Messiaen (Hill/Loriod, 1994: 287). La procedencia de este postulado podría fácilmente concluir cualquier debate generado sobre la postura del intérprete ante la ejecución de las transcripciones, pero es –curiosamente– la genial pianista francesa la que nos sumerge en tal debate al escuchar sus grabaciones. Gracias al extenso material registrado por Loriod, podemos comprobar cómo ella misma se tomaba “libertades interpretativas” o “expresivas” que incurrían en ciertas deslealtades respecto al texto original de Messiaen²⁹³. Lo que hemos denominado como “libertades interpretativas” no deja de ser la aportación natural y consustancial que cualquier ejecutante hace durante el proceso de interpretación de una obra, si bien, tales variaciones pueden ser advertidas como un acercamiento a las vocalizaciones de los pájaros más que como una inclinación interpretativa personal, y no es una mera suposición, pues sabemos que Yvonne Loriod llegó a convertirse en una auténtica experta en este campo²⁹⁴. La precisión con el texto original, y muy especialmente con los aspectos rítmicos, también es muy reiterada en alumnos de Messiaen y Loriod como el Prof. Roger Muraro²⁹⁵. A pesar de defender estos postulados en sus clases, sus interpretaciones registradas de *Catalogue d’oiseaux* no dejan de caracterizarse por su gran fantasía y libertad interpretativa²⁹⁶.

Teniendo en cuenta el comentario de Loriod, solo existe otra afirmación que posea tanta autoridad categórica como la realizada por ella, y es la realizada por el propio Olivier Messiaen sobre su alumno Pierre-Laurent Aimard. Messiaen destacaba

²⁹³ Loriod, Y. (1971). *Catalogue d’oiseaux/La Fauvette des Jardins* [LP]. Francia: Erato. Véase el punto 5.5.

Dicha grabación está considerada por la crítica como una de las versiones de referencia de la obra en toda la historia discográfica (McLeish & McLeish, 1986/1998: 313).

²⁹⁴ Yvonne Loriod acostumbraba a acompañar a su esposo con una grabadora a través de las numerosas excursiones que realizaban por el campo y que tenían como finalidad anotar y/o grabar cantos que sirvieran de fuente para nuevas transcripciones. Una de las anécdotas que demuestran su conocimiento del canto de los pájaros ocurrió en las Causses (macizo central francés), cuando Loriod reconoció la voz de un zarapito real en una de esas excursiones. Messiaen parecía escéptico, pues el zarapito es un ave de litoral costero impropia del interior de Francia. Sin embargo, una vez escuchada la grabación lo corroboró, suponiendo que se trataba de un zarapito en migración (Hill & Simeone, 2005: 225-226). Este estudio y conocimiento del canto de los pájaros se debió a la insistencia de Messiaen, pues como relata la propia Loriod, en una ocasión en la que trabajaba *Le Réveil des oiseaux* con Messiaen el compositor la animó a familiarizarse con el canto de los pájaros, con especial insistencia en el conocimiento de su tímbrica (Mille, 2002 [Material Extra]: 10’ 47’’-11’ 42’’).

²⁹⁵ Roger Muraro (comunicación personal) (2014, 25 de abril).

²⁹⁶ Muraro, R. (2003). *Catalogue d’oiseaux* [CD]. Francia: Accord.

de su interpretación de IX. *La Bouscarle* la gran comprensión que Aimard hizo del contenido de la obra, subrayando como gran particularidad de este intérprete respecto a otros la familiarización, que había realizado previamente al estudio de la pieza, de los paisajes y los pájaros (Samuel, 1986/1994: 202). También, otro de los grandes nombres de la investigación sobre Messiaen como el pianista y musicólogo inglés Peter Hill, da pie a pensar que el compositor otorgaba gran relevancia al conocimiento del canto de los pájaros, puesto que solía vocalizar en clase imitaciones de aves e incluso echar mano a algún manual ornitológico²⁹⁷ (Boulez, Benjamin, Hill, 1994: 274). Las afirmaciones procedentes del mundo pianístico sobre el canto de los pájaros son realmente ínfimas en comparación con el espacio que ocupan otros aspectos del “universo Messiaen” como el ritmo, la armonía sinestésica o su estética, ya que estos posicionamientos se reducirían a los documentos escritos que nos ha sido legados por Lorigod, Messiaen y Hill.

Para encontrar un planteamiento convincente y sin ambigüedades, generado desde la propia experiencia interpretativa, es necesario desplazarnos a un mundo tan injustamente ignorado por muchos pianistas como es el de la música para órgano de Messiaen. Jon Gillock, organista especializado en la música del compositor francés y uno de los máximos difusores de las ideas interpretativas de este, sorprende con la proposición más clara al respecto. Tal y como afirma el Dr. Gillock en su magnífico tratado de interpretación titulado *Performing Messiaen's Organ Music: "The performance of these birdcalls should always try to imitate the actual birds. They should never sound like an exercise in rhythms and touches"*²⁹⁸ (2010: 190).

Así pues, ¿por qué la transcripción en sí debe someterse únicamente a la materia pautada, obviando la fuente natural? ¿Por qué, si Messiaen buscaba recrearse artísticamente²⁹⁹ más que imitar el canto, el pianista debe someterse exclusivamente a las notas transcritas sobre papel pautado? Al fin y al cabo, como mantenía Gustav Mahler: “*Es steht alles in der Partitur - nur das Wesentliche nicht*”³⁰⁰ (Astor, 2002: 77), y ningún pianista se atrevería a realizar una interpretación de una sonata mozartiana sin

²⁹⁷ Asimismo, Hill relata como en el caso de VI. *L'alouette lulu* el mismo Messiaen solía tocar el característico monótono canto de esta ave con cierto “swing” u holgura rítmica, llegando a alentarle a no ser excesivamente literal, para así conseguir un fraseo más flexible (Boulez, Benjamin y Hill, 1994: 277-278).

²⁹⁸ La interpretación de estas llamadas de pájaros siempre debería intentar imitar al pájaro real. Nunca deberían sonar como un ejercicio de ritmos y toques.

²⁹⁹ A tal planteamiento se llega en base a las conclusiones del Dr. David Kraft en: Kraft, D. (2013). *Birdsong in the Music of Olivier Messiaen*. Londres: Arosa Press (pp. 277-279).

³⁰⁰ Todo está escrito en la partitura menos lo Esencial.

conocer las óperas del genio de Salzburgo, sus melodiosas arias o su música orquestal. Un símil similar ocurriría con una sonata para piano de Schubert: ¿existe algún pianista que no haya estudiado o escuchado previamente un *lied* del mismo compositor? ¿Sería posible conseguir un fraseo de buen gusto sin conocer estas canciones?

Hablar de material musical pautado no deja de ser una discusión sobre un sistema limitado³⁰¹ e ineludiblemente condicionado por la percepción del compositor. Como plantea Peter Hill: “Las partituras contienen información musical, en parte exacta y en parte aproximada, junto con indicaciones sobre cómo puede interpretarse esa información” (2002/2006: 155). Por muy elaborada y minuciosa que sea la notación de Messiaen en esta obra, siempre deja un margen amplio de lo que puede ser denominado como “lectura entre líneas” para llevar a cabo el proceso interpretativo³⁰². Este margen es particularmente holgado en *Catalogue d’oiseaux*, pues es la primera obra para piano solo en la que la transcripción del canto de los pájaros se convierte en un elemento clave de todo el material musical. De este modo, la partitura parece liberarse del “yugo” de la batuta de composiciones precedentes como *Réveil des Oiseaux* y *Oiseaux Exotiques*; consiguiendo, así, una mayor flexibilidad en la ejecución y cercanía en la relación con el intérprete.

Así pues, si intentáramos responder con un “sí” a la pregunta de si es posible tocar *Catalogue d’oiseaux* sin conocer el canto original de cada pájaro, estaríamos cayendo en una justificación hueca y bastante cuestionable, pues el intérprete nunca llegaría a conocer y aprehender la idea sonora original (eidos).

Sin embargo, el dilema no se podría dar por finalizado aquí, pues ahora se trasladaría al ámbito de la libertad interpretativa del pianista. Como mantiene el

³⁰¹ A pesar de toda la meticulosidad con la que impregnaba su escritura, la partitura en sí no era para Messiaen un fin. Como señalaba Peter Hill: *For Messiaen the “music” was not in the notes, nor in the sounds they represent, but in the meaning which lies beyond and which through sound we hope to reveal.* (Boulez, Benjamin y Hill, 1994: 282).

(Para Messiaen la música no estaba en las notas, ni en los sonidos que representan, sino en el significado que queda más allá y el cual esperamos revelar a través del sonido).

³⁰² Llegados a este punto no se puede obviar la completa definición que Jean-Jacques Nattiez hizo de obra musical y que se adecuaba a las características que pretendemos reforzar sobre este enfoque interpretativo:

The musical work is not merely what we used to call the “text”; it is not merely a whole composed of “structures” ... rather, the work is also constituted by the procedures that have engendered it (acts of composition), and the procedures to which it gives rise: acts of interpretation and perception (1990: 9).

(La obra musical no es meramente lo que solemos llamar “texto”; no es meramente un compuesto total de “estructuras” ... Más bien, la obra está constituida por los procedimientos que la generaron (acto de composición), y por los procedimientos que la hacen surgir: acto de la interpretación y la percepción).

intérprete y pedagogo Gerhard Mantel (2007/2010: 110), el margen de libertad interpretativa se cierra en dos cuestiones esenciales:

- ¿Cuántos cambios me puedo permitir? ¿He agotado el margen de libertad estética?
- ¿Cuándo puede ocurrir que haya demasiados cambios, dónde está el límite más allá del cual se encuentran la exageración y la caricatura?

Para resolver ambos puntos es necesario, una vez más, hacer referencia a lo extraordinario y particular del material musical empleado por Messiaen. En este caso el canto del pájaro actúa como linde en los márgenes de la libertad del pianista en la ejecución. Es decir, la libertad interpretativa debe ejercerse dentro de los acotamientos existentes entre el texto (o nivel neutro³⁰³) y el canto original del ave. Esta delimitación será más o menos extensa dependiendo de las características de la transcripción en sí a la que hagamos referencia, pero en todas ellas será necesario preservar la esencia del canto original. Esta idea se ve reforzada por la visión de una de las grandes intérpretes de la música del compositor como es Almut Röbber. La organista alemana se muestra, al igual que Gillock, bastante clara a la hora de enfatizar la importancia de una interpretación inherente a la naturaleza sonora original del canto que da lugar a la transcripción. Como señala sobre el papel del ejecutante en la interpretación:

*The interpreter needs to exercise a considerable freedom with the text, a freedom which I would like to call active freedom. [...] the text of music really gives only a part of what ought to be played. [...] it is a matter of trying to hear what Messiaen hears and, if possible, to bring in one's own experience listening to birds, in order to get a feeling for when, for instance, one may not make a rallentando, which motifs are to be played like lightning, which, with emphasis and which, uniformly. [...] The result should make an impression of naturalness like one has when listening to live bird-songs in the open*³⁰⁴ (1986: 173-174).

³⁰³ Tomamos prestado el término de Jean Molino recogido por el Dr. Guerino Mazzola (2011: 23-24) en su compendio *Musical Performance* para referirse al componente pautado como un elemento neutral que alberga el mensaje material de la obra, situado en medio del proceso comunicativo entre la *Poiesis*, o creación del compositor, y la *Aesthesis*, o percepción sensible del intérprete que descodifica el mensaje.

³⁰⁴ El intérprete necesita hacer uso de una libertad considerable con el texto, una libertad a la que me gustaría llamar libertad activa [...] el texto musical realmente aporta solamente una parte de lo que debería ser tocado. [...] es un asunto de intentar escuchar lo que Messiaen escucha y, si es posible, tener en cuenta la propia experiencia escuchando a los pájaros, a fin de conseguir una sensibilidad para cuando, por ejemplo, no se puede hacer un *rallentado*, qué motivos son para ser tocados como un rayo, cuáles con

De la afirmación de Rößler se extraen los dos pivotes cruciales que, inexorablemente unidos, ayudan a comprender mejor la interpretación de estas transcripciones como son la “libertad activa”, entendida como aquella libertad individual ejercida de una manera consciente y constructiva respecto al texto, y los pájaros, apreciados como auténticos maestros³⁰⁵. Messiaen elogiaba a Aimard por su preparación en el conocimiento del canto de las aves siendo un intérprete que destaca por su alto grado de fidelidad y meticulosidad con el texto³⁰⁶. Al mismo tiempo, tuvo en Yvonne Loriod a su intérprete pianística de referencia, siendo su lectura de la obra de Messiaen menos literal y más flexible en cuanto a recursos expresivos se refiere.

Así pues, se puede ofrecer una interpretación coherente del canto de los pájaros empleados por Messiaen en *Catalogue d’oiseaux* tanto si se es más o menos fiel al elemento pautado. Ambos enfoques son posibles siempre que en ellos quede impresa – en mayor o menor grado– la esencia de la voz del ave, al mismo tiempo que la libertad interpretativa de cada pianista no supere los márgenes musicales que establece la propia idea original que da origen a la transcripción, es decir: el canto genuino de cada pájaro.

5.3 El espacio sonoro-temporal

Junto con la multitud de vocalizaciones de aves aparecidas en la partitura a modo de transcripción, el otro elemento que suscita mayor interés en la primera ojeada a la partitura es la eliminación del concepto métrico, quedando la barra de compás como un reducto carente de cualquier valor relacionado con la distribución sonora cuya finalidad es –exclusivamente– la de facilitar la lectura del intérprete. Dentro de este apartado que se centra en la observación del elemento temporal, no es solo la supresión del compás el único elemento que llama la atención del ejecutante en su aproximación a ambas piezas, ya que son la multitud de indicaciones metronómicas que atestan la partitura uno de los núcleos que necesitan ser apreciados de manera más detenida.

énfasis y cuáles, de manera uniforme. [...] El resultado debería generar una impresión de naturalidad como la que se tiene cuando se escucha en directo cantos de pájaros en el exterior.

³⁰⁵ Como es sabido, Paul Dukas animaba a escuchar a los pájaros, considerándolos “grandes maestros” (Messiaen, 1944/1993: 38). Musicólogos como Ulrich Linke sostienen la importancia de otro docente comúnmente ignorado como Maurice Emmanuel en esta idea de apreciar a los pájaros como maestros sonoros. Consúltese: Linke, U. (2013). Von Vögeln und Modi –sowie vom Tod und vom Weiterleben. Olivier Messiaens Lehrer Maurice Emmanuel. En P. Jost y S. Keym (Eds.). *Olivier Messiaen und die "französische Tradition"* (pp. 143-181). Colonia: Verlag Christoph Dohr Köln.

³⁰⁶ Véase el subapartado 5.5 referente a la tradición interpretativa de ambas piezas.

Dentro de este sinfín de directrices de *tempi*, destacan aquellos cuya velocidad es inusitadamente lenta para la percepción auditiva que pudiéramos considerar habitual.

La utilización de estas agógicas excesivamente sosegadas no solo es un ente común a los trece cuadernos de *Catalogue d'oiseaux*, sino a la inmensa mayoría de la producción musical del compositor francés. El factor en sí se encuentra ligado de manera estrecha –una vez más– a un planteamiento religioso como es el concepto de eternidad. Si echamos un breve vistazo al inventario de obras presente en el anexo I, nos llamarán singularmente la atención títulos con una fuerte presencia de algún vocablo relacionado con la dimensión temporal como 3. *Desseins éternels* (de *La Nativité du Seigneur*), *Quatuor pour la fin du Temps*³⁰⁷ (III. *Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*, V. *Louange á l'Éternité de Jésus*, VII. *Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*, VIII. *Louange á l'immortalité de Jésus*), IX. *Regard du Temps* (de *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*), *Chronochromie*, o la *Méditation n° 5: Dieu est immense, Éternel, Immuable; Le souffle de l'Esprit; Dieu est Amour* (de *Méditations sur le Mystère de la Sainte-Trinité*). Esta selección de obras de todo el corpus compositivo de Olivier Messiaen da muestra de la relevancia que ocupa el espacio temporal en su pensamiento musical, al mismo tiempo que lo vinculan directamente a una atmósfera religiosa, pues como mantiene la Dra. Diane Luchese (2010: 179), los tiempos lentos son una expresión de eternidad, que aparece unida a una dimensión espiritual o de atemporalidad. Si bien es cierto que no todas las obras citadas anteriormente están escritas en *tempi* excesivamente lentos, la presencia de este tipo de velocidades pausadas es muy usual en la figura de Messiaen como se encargó de demostrar la propia Dra. Luchese en su estudio de veinticinco obras del compositor (ibídem, 189-190). El uso de indicaciones metronómicas a velocidades muy lentas, perfectamente descritas sobre el papel, plantea una serie de observaciones que necesitan ser clarificadas para un mejor entendimiento de lo que supone la interpretación de la música de Messiaen.

Quizá, el mayor problema que presenta la lentitud de *tempi* se encuentre entrelazado a la direccionalidad de la interpretación, pues la evocación de eternidad a la que hacíamos alusión se genera mediante una profusa sensación de estatismo en

³⁰⁷ La obra suele ser erróneamente traducida en varias lenguas –entre ellas el español– como “Cuarteto para el fin de los Tiempos” en innumerables publicaciones. Hay que reseñar que la traducción correcta sería “Cuarteto para el fin del tiempo”, siendo esta matización muy importante a la hora de entender cómo Messiaen buscaba reflejar en el título la eliminación de la dimensión temporal, es decir, la eternidad.

determinados momentos del discurso musical³⁰⁸. Esta impresión en la que parece que “nada cambia” permite percibir cada fenómeno sonoro como una recreación colorista en sí misma más que como un elemento conductivo del discurso musical. Tómese como ejemplo el fragmento a continuación, en el cual los acordes utilizados por Messiaen en IV. *Le Traquet Stapazin* no cumplen una función relacionada con ninguna construcción armónica, sino más bien con una finalidad centrada en la recreación de cada uno de los acontecimientos sonoros que conforman el pasaje, dada la velocidad marcada entre paréntesis por el compositor.

Ejemplo 78: IV. *Le Traquet Stapazin*, c. 260, © Leduc.

En II. *Le Lorient* sería observable también el uso de estas velocidades lentas en las cadenas de acordes, en las cuales –dada su dilación– puede resultar difícil percibir cada serie de acordes como elementos estrictamente direccionales como tratábamos en el apartado analítico. Este hecho supone, de nuevo, que el pasaje se defina como un momento de apreciación sonora individual de cada uno de los acordes (y colores) que conforman cada encadenamiento, a pesar de servir de elementos guías encargados de dirigir el discurso musical a lo largo de la pieza.

³⁰⁸ En una conferencia sobre la música para piano de Olivier Messiaen celebrada en la Royal Academy of Music de Londres con motivo de la conmemoración del centenario del nacimiento del compositor francés, Pierre-Laurent Aimard recordaba cómo Messiaen insistía en sostener de manera severa los *tempi* más lentos de *Louange à l'Éternité de Jésus* y *Louange à l'Immortalité de Jésus* de su *Quatuor pour la fin du Temps*. Mantener el *tempo* lento como si fuera eterno, y nunca moverlo hacia delante o hacia detrás, eran las premisas sobre las que se debía regir la correcta interpretación de su estas agógicas en su música (Dingle, 2014: 37).

Ejemplo 79: II. *Le Lorient*, c. 31, © Leduc.

The musical score is for a piano piece in G major (one sharp) and 3/4 time. It is marked 'Lent' with a tempo of quarter note = 60. The piece is in a grand staff with piano (pp) and piano (p) dynamics. The bass line features a series of chords with a 'red.' (redaction) mark under each. The treble line has a melodic line with a slur over the first few notes.

Como indica una vez más la Dra. Luchese, las características presentes en ambos casos ejemplificados responden a una “manipulación” de la percepción sonora en el oyente³⁰⁹. Esta manipulación o alteración de la apreciación del material sonoro en el receptor es totalmente consciente, generando esa sensación de eternidad a través de lo que Luchese denomina la “impresión de inmutabilidad”:

Through slow pulse tempo, low rhythmic density, slow event tempo, exceptionally long notes and phrases, and slow rates of harmonic change, Messiaen stretches out information over time, to manipulate our perception of motion and duration, and thereby creates an impression of changeless³¹⁰ (ibídem, 182).

Esta ausencia de cambios, o estatismo sonoro, se genera por una razón de índole acústico-perceptiva, pues como apunta Paul Fraisse (1982: 156), el intervalo temporal en el cual dos eventos rítmicos pueden ser vinculados es de aproximadamente 1,8 segundos. De ahí surge el citado problema de la direccionalidad en la interpretación, pues dadas las pautas metronómicas anteriormente expuestas en ambos ejemplos, una ejecución literal de ambos *tempi* provocaría que cada estímulo sonoro se produjese con un margen de 1,5 segundos en el caso de los compases de IV. *Le Traquet Stapazin* (♩=40) y 2 segundos en el caso de II. *Le Lorient* (♩=30). Tales ejemplos demuestran cómo el empleo de este tipo de agógicas genera una sensación de ambigüedad en la percepción del público, cuya asimilación sonora oscilaría entre la apreciación de cada

³⁰⁹ El término manipular hace referencia a la propia afirmación de Messiaen que sostiene que, como compositor, tiene el gran poder de “alterar el tiempo” (Samuel, 1986/1994: 34).

³¹⁰ A través del pulso lento, de la baja densidad rítmica, los sucesos temporales lentos, notas y frases excepcionalmente largas, y un lento ritmo de cambio armónico, Messiaen estira la información sobre el tiempo, para manipular nuestra percepción de movimiento y duración, y de este modo crea una impresión de inmutabilidad.

sonido de manera individual, o como un elemento sonoro ligado a una dirección musical.

Del mismo modo, otro de los recursos más importantes usados por Messiaen a la hora de generar esta pérdida de la noción tangible en la dimensión temporal son las numerosas y dilatadas pausas a lo largo del desarrollo de cada cuaderno. Messiaen utiliza el silencio de una manera magistral y con un fuerte carácter simbólico durante el transcurso de la partitura, dotándolo de una enorme variabilidad de significados en el momento de llevar a cabo su interpretación. A través del transcurso de la ambos *cahiers* se puede observar cómo el compositor los emplea de manera ambivalente, bien sea como silencios separadores y articuladores de secciones, como puntos de reposo, con un fuerte carácter retrospectivo al final de una frase, como núcleos de tensión de fuerte carga psicológica, con una función dialogante entre las diversas apariciones de pájaros, a modo de puntos culminantes o, muy especialmente, como componentes generadores de un mutismo paralizante³¹¹. En este último uso del silencio, Messiaen genera la sensación “tiempo suspendido” o “tiempo anulado” de la misma manera que los ritmos no retrogradables o valores añadidos inhabilitan la predicción de la regularidad o cadencia del pulso musical³¹².

Es, asimismo, esta última función, ejercida mediante el empleo de silencios extremadamente largos durante los cuales el oyente pierde la noción del pulso, la que nos centra la atención en este estudio sobre la dimensión temporal en Messiaen, ya que es visible en un considerable porcentaje de su catálogo musical. Su presencia en IV. *Le Traquet Stapazin* es la más destacable dentro de los dos cuadernos motivos de estudio, pues –como había sido citado anteriormente– el silencio de larga dilación desarrolla un papel estructurador básico en la articulación formal de la pieza como se observa en los ejemplos siguientes.

³¹¹ Una descripción más detallada de cada una de las funciones, o significados, que desarrolla el silencio durante la interpretación puede hallarse en: Mantel, G. (2010). *Interpretación. Del texto al sonido*. (Gabriel Menéndez Torrellas, Trad.). Madrid: Alianza Editorial (Trabajo original publicado en 2007), pp. 78-83.

³¹² Véase la nota 314 (p. 179) donde se trata la importancia de la predicción del pulso en la percepción auditiva.

Ejemplo 80.a: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 16-18, © Leduc.

Fauvette à lunettes
 Bien modéré (♩ = 64) Un peu vif (♩ = 138)

Ejemplo 80.b: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 104-105, © Leduc.

Fauvette à lunettes
 Un peu vif (♩ = 138)

Ejemplo 80.c: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 194-195, © Leduc.

Ejemplo 80.c: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 267-270, © Leduc.

Bruant Ortolan (*dans la vigne et la nuit*) Traquet stapazin (*loin sur la route*)
 Bien modéré (♩ = 80) Vif (♩ = 160)

Goéland argenté (*très loin, sur la mer noire*)

Vif (♩ = 144)
 très sec

En cambio, y a pesar de que pudiera ignorarse en una apreciación realizada únicamente sobre la partitura, el empleo continuado de silencios de amplias duraciones

no obedece –de manera exclusiva– a una función formal. Por muy manifiesta y recurrente que esta sea, el empleo de largos silencios debe ser apreciado como otro de los recursos utilizados por el compositor, de manera habitual, para plasmar la esencia de la eternidad en una obra musical (Luchese, 2010: 183). Para la reputada musicóloga francesa Gisèle Brelet el silencio es todo un símbolo de este enfoque estético, pues señala que: “*The repose of silence, a symbol of suspension of time, confers eternity upon the musical form and, depriving it of its sensible existence, makes it one with its essence*”³¹³ (1958: 120).

Silencios y *tempi* excesivamente pausados son dos de las causas principales que fragmentan la continuidad sonora³¹⁴ en la música de Messiaen, originando –junto a la yuxtaposición continua de ideas musicales– ese mosaico estructural en el cual se desarrolla la obra. La lentitud de *tempi*, o la suspensión del pulso bien sea a través de la utilización de velocidades lentas o dilatados silencios, origina esa ruptura de la percepción formal dentro del concepto gestaltista. El intérprete vuelve a ser pues, en este momento, el encargado de hacer un uso correcto de las agógicas deseadas por Messiaen, no solo para ajustarse a la idea temporal del compositor, sino para reflejar en la percepción del oyente esa coherencia formal de la que hablamos en el cuarto apartado, considerándose esta como una de las tareas más complejas a la hora de mantener la lógica estructural interna de cada cuaderno.

Para interpretar de manera adecuada las velocidades musicales en Messiaen hay que partir de una premisa un tanto desconcertante, pues como describe González Mira (2011: 13), el tiempo en Messiaen es “una vivencia interior cambiante y pasajera”. Este planteamiento relativista e individualista debe ser tomado como el punto de partida hacia este estudio del elemento temporal en la interpretación de II. *Le Lorient* y IV. *Le Traquet Stapazin*, reforzando así la posición de su esposa Yvonne Loriod que, a pesar de defender un seguimiento estricto y fiel a la escritura e indicaciones del propio Messiaen, para conseguir una correcta interpretación de su música afirmaba –

³¹³ El descanso del silencio, un símbolo de la suspensión del tiempo, confiere eternidad sobre la forma musical y, privándola de su existencia perceptible, la une con su esencia.

³¹⁴ Como sostiene Wayne Chase (2006: 485-488), el cerebro humano es una máquina de predicción, cuya base se sustenta en la predicción del pulso. Debido a la lentitud de *tempi*, largos silencios, así como la continua yuxtaposición de cambios rítmicos, la percepción del pulso se hace imposible en numerosos momentos de la obra, rompiendo esta predicción de manera reiterada. Este hecho acarrea que el oyente perciba el discurso musical como un mosaico más que como una continuidad de ideas.

paradójicamente– que el uso de los *tempi* era un asunto de índole personal (Hill/Loriod, 1994: 288).

Para entender mejor la afirmación de Loriod habría que partir de la base de que existe un fuerte vínculo entre *tempo* (entendido como frecuencia del ritmo/pulso) y la naturaleza humana³¹⁵, siendo los ritmos vitales humanos, como el ritmo cardíaco³¹⁶ o el respiratorio, los encargados de establecer este paralelismo entre ritmo musical y ritmo corporal (Learreta, Sierra y Ruano, 2005: 43). Este vínculo entre ritmo vital y musical provoca que podamos hablar de *tempo*/ritmo interno y *tempo*/ritmo externo (ídem). Así, el *tempo* que es percibido por el intérprete durante la ejecución de una partitura no tiene que ser, forzosamente, el mismo que advierte el oyente. Cualquier pianista con un mínimo de experiencia conoce esta situación un tanto contradictoria y sabe que las velocidades de interpretación no siempre se ajustan a las de percepción, siendo bastante usual que muchos ejecutantes –tras realizar la audición de una grabación propia– tengan la impresión de que el *tempo* difiere, ligera o considerablemente, del que se tenía en mente cuando tocaban la obra³¹⁷. A pesar de que este aspecto sea un objeto de estudio que necesite ser tratado con un grado de minuciosidad mayor que no tendría cabida en esta tesis, podemos afirmar que son múltiples los factores que interfieren en esta bifurcación de la percepción como el aumento de la frecuencia cardíaca que se produce durante la interpretación musical³¹⁸ y que origina –por consiguiente– que el pulso vital que utilizamos de manera instintiva como eje de referencia agógica se vea desplazado. György Sándor deja patente la importancia del pulso interno del intérprete y su condicionamiento en la ejecución musical del siguiente modo:

[...] *if the beat unit of a piece is slower than our pulse, we perceive the music as slow and, of course, the reverse is also true* [...] *When we are on stage, our pulse may be*

³¹⁵ Un estudio muy destacado sobre este aspecto puede encontrarse en: Guillot Gimeno, J. (1998). El Ritmo: Una experiencia vital. *Música y Educación*, nº 33, pp.85-93.

³¹⁶ Desde antes de la invención del metrónomo el pulso cardíaco humano, y las 80 pulsaciones por minuto como media, ha sido empleado como punto de referencia a la hora de relativizar los *tempi* musicales (Lawson & Stowell, 1999: 58).

³¹⁷ Messiaen era consciente de esta situación y, como apuntaba su viuda Yvonne Loriod, solo señalaba los *tempi* en la partitura una vez que esta se había interpretado (Hill/Loriod, 1994: 288).

³¹⁸ Autores como Andrés López de la Llave y M^a Carmen Pérez-Llantada (2006: 70-72) sostienen que cada vez que un intérprete se sube a un escenario se expone a una situación de estrés. Esta situación estresante no tiene por qué tener una connotación negativa, dentro de un control adecuado, pues es un mecanismo natural para centrar nuestra atención y mecanismos físicos/cognitivos en superar un reto. El aumento del ritmo cardíaco es, en esta situación, uno de las funciones vitales afectadas, de ahí la importancia que tendría a la hora de actuar como reloj interno durante la interpretación.

*faster than normal. Will this change affect our sense of timing and our rate of playing? Of course it will*³¹⁹ (1981: 221).

Es este desplazamiento del punto de referencia el que provoca una dualidad de los *tempi* percibidos entre el intérprete y el público, pudiéndose hablar de “los *tempi*” de una obra más que del “*tempo*”, en singular y con una connotación inamovible o irrefutable. Como muestra de esta afirmación tómesese la narración que realiza Roger Muraro en su documental *Un regard sur Olivier Messiaen... avec Roger Muraro*, en la que cuenta cómo en una ocasión interpretó VII. *La Rousserolle effarvete* de una manera “sobreactuada” debido a su alto estado de nerviosismo. Según narra el propio pianista, realizó una ejecución con una gran exageración de las duraciones (y también dinámicas) que rompía el detallismo y precisión de la notación rítmica del compositor. Aunque pudiera resultar sorprendente y –sobre todo– contradictorio, Messiaen declinó las disculpas de Muraro y elogió su interpretación porque le pareció muy convincente y personal³²⁰.

Esta enorme paradoja que nos relata el pianista francés resalta la importancia que es necesaria otorgar, en cualquier estudio, al elemento temporal en la interpretación de la música Olivier Messiaen, si bien es cierto que centrar el foco sobre el aspecto agógico no es novedosa, pues la misma Yvonne Loriod comentaba su intención de revisar, en una nueva edición, las indicaciones de *tempo* para adaptarla a las verdaderas velocidades que el compositor deseaba (Hill/Loriod, 1994: 288); aunque como sabemos nunca llevó a cabo esta tarea.

Del mismo modo, Peter Hill se hace eco del propósito del compositor de mejorar y revisar destalles en la notación que inducían a confusión en la interpretación de su música (Boulez, Benjamin, Hill, 1994: 273), siendo el *tempo*, y su respectiva correspondencia rítmica, un aspecto básico para solventar estas confusiones y malentendidos que podrían generarse en la ejecución de sus partituras. Tales afirmaciones, nos sirven para evidenciar el hecho de que el concepto temporal en la interpretación de la música de Messiaen está más cerca de la lectura individual que de la

³¹⁹ [...] si la unidad de compás es más lenta que nuestro pulso, percibimos la música como lenta y, por supuesto, también sucede lo contrario. [...] Cuando estamos en el escenario, nuestro pulso puede ser más rápido de lo normal. ¿Afectará esto a nuestro sentido del tiempo y nuestro tipo de interpretación? Por supuesto que sí.

³²⁰ El fragmento íntegro puede ser encontrado en: Loÿs, P. H. (productor). (2005). Roger Muraro (piano), *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Documental: Un regard sur Olivier Messiaen... avec Roger Muraro (5. Nature, rythme, temps) [DVD]. Francia: Accord-Universal Classics France, [38' 48"-40' 43"].

meticulosidad a la indicación metronómica en sí, teniendo que entenderse esta última como una pauta para la interpretación más que un precepto estricto que limite la libertad interpretativa del pianista³²¹. Este planteamiento encontraría su sustento en las afirmaciones de la Dra. Benedict Taylor (2010: 267), quien destacaba la existencia de tres tiempos distintos en Messiaen: el interno (al cual estaríamos haciendo mención desde la perspectiva del intérprete), el externo (relacionado con la apreciación exterior de los eventos sonoros) y el abstracto, de orden matemático.

Así pues, y volviendo al núcleo de estudio de este subapartado que centra la atención sobre la utilización de las velocidades lentas en la música de Messiaen, se deduce claramente una especial inclinación por la apreciación sinestésica de cada uno de los sonidos empleados en estas velocidades tan sosegadas.

El pianista, por su parte, no tendría que mostrar ninguna reticencia a la utilización de estas agógicas durante la interpretación, aunque la ejecución de *tempi* tan lentos plantee siempre una serie de exigencias relacionadas con el mantenimiento de la atención auditiva del oyente en los momentos de mayor estatismo. Aun cuando esta idea de estatismo o inmutabilidad sea consustancial a la concepción estético-musical de Messiaen, es posible –dentro de estas agógicas pausadas– buscar cierta direccionalidad en aquellos elementos que así lo requieran, como –por ejemplo– los acordes de la sección central de II. *Le Lorient*. La direccionalidad puede encontrarse en estos encadenamientos de acordes a través de la construcción dinámica, en lugar de realizar cualquier alteración contra natura del *tempo* (o idea de *tempo* aproximada) de Messiaen. La interpretación de estos elementos verticales, a pesar estar dilatada por un espacio de cerca de dos segundos entre acorde y acorde según la indicación original, puede ser realizada con cierta lógica direccional siempre que el pianista encuentre una correlación dinámica –lo más gradual posible– entre cada uno de los acordes integrantes de estas series. Obviamente, debido a los motivos anteriormente citados, el oído humano tendrá dificultades para percibir estos encadenamientos como elementos estrictamente direccionales, incidiendo su percepción –mayoritariamente– en la apreciación individual

³²¹ En su estudio sobre la grabación de *Méditations sur le Mystère de la Sainte-Trinité* realizada por el propio Messiaen al órgano, Andrew Shenton (2007.a: 181) señala que resulta difícil calcular el *tempo* empleado por el compositor a través de indicaciones metronómicas exactas ya que no utiliza un pulso firme en la interpretación. El problema que plantea considerar las marcas metronómicas como una especie de dogma agógico es bastante señalado, máxime cuando compositores como Igor Stravinsky llegaron a apuntar que las indicaciones metronómicas escritas décadas atrás resultaban inválidas en la actualidad debido a que la velocidad de todo en el mundo había cambiado y, por consiguiente, nuestro sentido o percepción del *tempo* no podía haber permanecido inalterado (Stravinsky & Craft, 1963: 34).

de cada uno de ellos. Sin embargo, este procedimiento constructivo a través de la realización de reguladores dinámicos que se ciñan al diseño ascendente o descendente de la serie de acordes aportará siempre la coherencia interpretativa necesaria en este pasaje, o pasajes similares, haciendo que los acontecimientos sonoros se constituyan en elementos conectados y no se aprecien, de manera única, como meras ideas musicales aisladas.

Si como sosteníamos anteriormente, no es posible hablar de direccionalidad en ambas partituras en términos de construcción estructural, salvo las pequeñas excepciones del “tema del mar” al final del cuarto cuaderno o los encadenamientos de acordes de II. *Le Lorient*, sí que resulta posible encontrar durante el acto interpretativo un punto de encuentro que permita combinar el respeto al estatismo en los momentos de mayor lentitud y recreación colorista con el hecho de dirigir la atención del oyente mediante el empleo de recursos que no desvirtúen los planteamientos agógicos del compositor. La ejecución de los *tempi* lentos no debería entenderse, por lo tanto, como un inconveniente que haber de solventar por parte del intérprete, sino como la pauta clave para plasmar esa sensación temporal de música inconmensurable tan propia de Messiaen.

El *tempo* se convierte en una experiencia vital y personal en el momento que el intérprete lo asimila como un elemento propio, incluso si eso lo lleva a modificar ligeramente la indicación metronómica señalada por el compositor³²², asumiendo una recreación interna del *tempo* que está impreso en la partitura mientras toca. Mantener unas velocidades dentro de un margen de libertad interpretativo aproximado a los *tempi* estipulados sobre el papel durante la interpretación, así como intentar dar coherencia a cada acontecimiento sonoro durante el discurso, por muy aislado que el *tempo* empleado lo haga percibir, serían las pautas esenciales a tener en cuenta para encontrar el punto de equilibrio entre el concepto estético de eternidad que emana de cada pieza y la aplicación práctica –sobre el instrumento– de las ideas agógicas reseñadas en la partitura.

Obviamente, estos márgenes de libertad interpretativa a los que estamos haciendo alusión a lo largo de este apartado genera una diversidad de visiones respecto

³²² Hablamos de ligera modificación de la indicación metronómica, pero no así de su idea agógica. Es decir, los márgenes de libertad interpretativa no deberían contradecir las pautas agógicas como *Très lent* o *lent*, generándose así en la obra un grado de entendimiento y asimilación temporal mucho más flexible que se ajusta de mejor manera a la naturaleza humana.

al texto que se traduce en lo que puede ser considerada como una supuesta “tradición interpretativa” de la obra. Será el estudio más detenido de la pluralidad de versiones originadas sobre *Catalogue d’oiseaux* el que nos ayude a entender mejor algunos de los planteamientos en torno a la interpretación del canto de los pájaros o los *tempi* que hemos tratado hasta ahora. Sin embargo, antes de adentrarnos en la apreciación de los distintos legados fonográficos que han dejado esta variedad de perspectivas artísticas sobre ambos cuadernos, tenemos que detenernos en la observación del elemento neutro, es decir, la partitura y la escritura empleada en ella, componente que adentra al pianista en el apartado más tangible de la interpretación desde el mismo inicio de estudio de la obra.

5.4 La escritura de II. *Le Lorient* y IV. *Le Traquet Stapazin*

La escritura musical, y en este caso concreto la pianística, no deja de ser la expresión material de una intencionalidad sonora y estética. Messiaen reconocía que su escritura para piano bebía de antecedentes como Domenico Scarlatti, Jean-Philippe Rameau, Frédéric Chopin, Claude Debussy, Maurice Ravel e Isaac Albéniz³²³ (Goléa, 1960: 106). Otros autores, como Armando Gentilucci (1977: 253), muestran su vinculación esencialmente con el impresionismo de Debussy, aunque también citan a Alexander Scriabin como un referente. Lo cierto es que Messiaen solo reconocía, de manera meridiana, un estrecho lazo con Claude Debussy (Goléa, 1960: 106), siendo su vinculación con Scriabin –observada siempre desde el punto de vista de su escritura pianística– bastante difícil de establecer. A ello contribuyen las propias demandas de la escritura de Scriabin, que exigen una ejecución mucho más volátil, en la que como el propio Serguéi Prokófiev describía: “*everything seemed to be flying upward*”³²⁴ (Shlifstein, 1941/2000: 41). En cambio, la escritura de Messiaen –si se obvian excepciones como las de su período experimental o algunos ejemplos concretos

³²³ A esta lista, Caroline Rae (2013: 237) añade el nombre de Liszt, por la influencia de su pianismo en el empleo de ciertas texturas que revelan una aproximación orquestal al instrumento en obras como *Visions de l’Amen* o *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus* (ibídem, 236/251). Este vínculo también es destacado por Pierre-Laurent Aimard, quien observa en la figura de Liszt ciertas correspondencias musicales, estéticas y religiosas. Véase: Valenzuela, V. (2006). Pierre-Laurent Aimard “La Buena Música”. *Melómano*, nº 105, pp.74-77.

³²⁴ Todo parecía estar flotando. (Prokófiev hizo esta afirmación comparando la interpretación de la sonata nº 5, Op. 53 de Scriabin realizada por el propio compositor con la de Rachmáninov, en la cual la ejecución parecía estar muy asentada en el suelo).

provenientes de obras como *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*— presenta una mayor estabilidad de las posiciones de la mano y del conjunto de partes del cuerpo que intervienen en el ataque. Este factor es fruto de su condición y herencia organística, que si bien —como sostiene Pierre-Laurent Aimard³²⁵— influyó de modo directo su escritura para piano en su producción previa a conocer a Yvonne Loriod, se mantendrá de manera constante a lo largo de su creación musical para el instrumento como se observa en la profundización que se realiza en este subapartado.

Así pues, el nexo con Scriabin es posible observarlo en otros ámbitos como la dimensión mística que alcanzan las músicas de ambos creadores o, incluso, en la vinculación colorística de la apreciación del fenómeno sonoro³²⁶; en cambio, moviéndonos dentro del perímetro referido a su escritura para piano en estos dos *cahiers*, debemos centrar la atención sobre el órgano (y su vinculación con la orquestación de Messiaen) y la herencia de Claude Debussy.

Hablar de influencia organística puede resultar un arma de doble filo, pues Messiaen, en primera persona, nunca llegó a reconocer ese vínculo con la tradición organística francesa en su obra para piano. Es más, como indica Christopher Dingle (2014: 29), solemos olvidar que Messiaen fue principalmente un pianista más que un organista, a pesar de la fuerte unión que estableció con este instrumento en su labor de organista principal de la iglesia de la *Sainte-Trinité* de París durante más de cincuenta años. Sin embargo, este hecho no debería desviarnos de nuestro propósito, pues si indagamos en la historia de la música francesa podemos encontrar otro compositor, pianista y organista cuya escritura para piano bebe directamente de los planteamientos sonoros del órgano y nunca hizo referencia explícita a la influencia de este instrumento en su composición pianística. César Franck, a pesar de su origen belga, es uno de los nombres propios de la tradición organística católica francesa y sus composiciones para

³²⁵ Véase la nota 112, p. 47.

³²⁶ Aunque existen diferencias notables, e incluso insalvables, entre el teosofismo de Scriabin y la espiritualidad católica de Messiaen, al mismo tiempo que podríamos establecer una diferenciación similar entre la apreciación sinestésica del acontecimiento acústico en ambos compositores. Recientes investigaciones encuentran una conexión común entre ambos músicos en la figura del compositor armenio y maestro de la mística George Gurdjef (1866-1949), quien pasó largas estancias en Rusia y París ganando mucha notoriedad y ejerciendo una notable influencia en las esferas culturales del momento. A él, y a su discípulo y amanuense ucraniano Thomas de Hartmann, se les atribuyen las primeras investigaciones con colores y sonidos en música (Petsche, 2015: 68). Un estudio en profundidad de estos aspectos puede ser encontrado en: Sitsky, L. (2010). *Some Aphoristic Thoughts by a Pragmatic Composer on Question Linking Music and Mysticism, with some Special Reference to Olivier Messiaen*. En J. Crispin (Ed.). *Olivier Messiaen. The centenary papers* (pp. 245-255). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

piano muestran rasgos que evidencian esa influencia a través del empleo de grandes masas sonoras, largas notas pedales, densas texturas polifónicas o acompañamientos que evocan la resonancia del órgano. Sin embargo, Messiaen llegó a afirmar que la influencia de Franck en su obra era nula³²⁷ (Röbber, 1986: 37), quedando así cerrada –al menos a priori– cualquier discusión sobre este tema. En cambio, el intérprete que se acerque al estudio de *Catalogue d’oiseaux* o, más específicamente, al segundo y cuarto cuaderno de esta obra, observa y asimila –de manera casi irreflexiva– características propias de la escritura para órgano que denotan una influencia clara de este instrumento en determinados momentos de la partitura como ejemplificaremos a continuación. Es más, ahora, y con el objetivo de ser más rigurosos en nuestros planteamientos, habría que añadir que Messiaen también sufrió un pequeño lapsus cuando ironizaba sobre la influencia de Franck en su escritura, pues por otro lado también se deshacía en numerosos elogios durante su juventud hacia la obra del compositor de Lieja, llegándolo a llamar incluso el “Padre Franck” (Broad, 2012: 136).

Del mismo modo, como señala el mismo Stephen Broad (2013: 34-35) en su estudio sobre la tradición organística francesa, la influencia organística más evidente en la escritura para piano de Messiaen lo encontramos en uno de los alumnos más distinguidos de C. Franck, como fue Charles Tournemire. Aunque Broad no llega a profundizar en los nexos de la escritura pianística de Messiaen con la de Tournemire, la escritura de este organista titular de la iglesia de la *Basilique Ste-Clotilde* nos muestra unos trazos que resultan muy familiares a la hora de establecer analogías con el piano de Messiaen. Así, además de las atmósferas modales que impregnan todas las obras de Tournemire, la distribución del material sonoro en tiempos espaciados, el uso de registros extremos del piano con largas resonancias del pedal o notas pedales, así como la utilización de un pianismo “asceta” que rehúsa cualquier visión banal del instrumento son características comunes entre ambos compositores.

En los ejemplos a continuación podemos apreciar, en mayor medida, el vínculo tan estrecho que encontramos entre la escritura instrumental de Tournemire y Messiaen a través de una de las obras más célebres del discípulo de Franck como son sus *Douze*

³²⁷ La respuesta ante una pregunta de un miembro del público en una conferencia celebrada en Düsseldorf durante el primer festival “Messiaen” celebrado en diciembre de 1968 con motivo del 60 aniversario de su nacimiento fue bastante sarcástica. Ante la formulación de una cuestión en torno a la conexión entre Messiaen y Franck, Messiaen respondió tajantemente, entre risas, que no había ninguna en absoluto, que él [Franck] estaba muerto (ídem).

Préludes-poèmes, Op.58. En estos fragmentos, están presente las características arriba mencionadas, resultando fácil recordar las reminiscencias organísticas de obras como *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* o el propio *Catalogue d'oiseaux*.

Ejemplo 81.a: *Prélude-poème I*, cc. 27-28, © Con la amable autorización de Éditions Heugel.

Lento
aussi doux que possible
Rall.
Long
pppp
 Ped. *Laissez vibrer*

Ejemplo 81.b: *Prélude-poème IX*, cc. 3-6, © Con la amable autorización de Éditions Heugel.

Poco rit.
mf
 Ped. *Laissez vibrer*
 Ped. *
 Ped. *

Ejemplo 81.c: *Prélude-poème X*, cc. 39-43, © Con la amable autorización de Éditions Heugel.

Musical score for Example 81.c, *Prélude-poème X*, measures 39-43. The score is written for piano and consists of two systems. The first system shows measures 39-42 with a *pp* dynamic marking. The second system shows measures 43-45, marked *Rall.* and *ppp*. The right hand features complex chordal textures and melodic lines, while the left hand provides a steady accompaniment with sustained chords and moving lines. The piece concludes with a final chord in measure 45.

Ejemplo 81.d: *Prélude-poème XII*, cc. 81-84, © Con la amable autorización de Éditions Heugel.

Musical score for Example 81.d, *Prélude-poème XII*, measures 81-84. The score is written for piano and consists of two systems. The first system shows measures 81-83 with a *Laissez toujours* instruction. The second system shows measures 84-86, marked *Largo* and *Long*, with a *Laissez toujours vibrer* instruction. The right hand features complex chordal textures and melodic lines, while the left hand provides a steady accompaniment with sustained chords and moving lines. The piece concludes with a final chord in measure 86.

El órgano, dada su naturaleza, fue, además de un instrumento al cual Messiaen dedicó un porcentaje notable de su creación musical, una especie de gran laboratorio para la experimentación tímbrica. El enorme abanico de diferentes combinaciones tímbricas que se podían generar con los distintos juegos de registros, así como la capacidad de mantener tenidos los sonidos de manera persistente, propiciaba esa concepción del instrumento como una pequeña orquesta.

La escritura para piano denota esa misma idea, en la cual la monocromía natural del timbre pianístico parece superada por una manera de escribir y una búsqueda colorística que exige el uso de una paleta sonora con evocaciones organísticas y/u orquestales³²⁸. El propio Messiaen aseveraba que: “*The piano, which a priori seems like an instrument devoid of timbres, is, precisely because of its lack of personality, an instrument conducive to the pursuit of timbres*”³²⁹ (Samuel, 1986/1994: 55). La orquestación de Messiaen, tan característica e inconfundible como mantenía Claude Samuel en sus conversaciones con el compositor (ídem), refleja esa visión organística del tejido orquestal³³⁰, plasmando la escritura para piano estas similitudes con la orquesta de Messiaen a través de coloraciones cercanas a las sonoridades de instrumentos orquestales como las campanas, el tam-tam, el oboe, el xilófono, los trombones o los tambores³³¹ (Reverdy, 1978: 6).

Observemos las características de la escritura de estos ejemplos específicos que han sido extraídos de ambos *cahiers* para intentar establecer ciertas comparaciones con la registración organística y la instrumentación orquestal del compositor.

³²⁸ Esta idea también es compartida por Christine Logan y Rodney L. Smith (2010: 158), quienes ven en *Visions de l'Amen* para dos pianos (1943) el desarrollo de un enfoque orquestal y organístico en la escritura de ambos instrumentos.

³²⁹ El piano, que a priori parece un instrumento desprovisto de timbres, es, precisamente por su falta de personalidad, un instrumento propicio para la búsqueda de timbres.

³³⁰ La influencia organística en la escritura orquestal puede ser observada de manera más clara en obras como *L'Ascension*, partitura que conoce dos versiones, la primera para orquesta y la segunda para órgano. Como indica Malcolm Hayes (1994: 173), y dejando de lado el debate sobre si Messiaen gestó la obra en dos versiones desde el mismo comienzo, lo cierto es que el compositor tuvo la oportunidad de trabajar la versión orquestal en la consola del órgano de la *Trinité*, y pudo haber hecho lo mismo con otras obras orquestales tempranas.

³³¹ A esta idea de Michèle Reverdy se suma el experto Roger Nichols (1986: 37), quien sostiene que es posible crear sonidos en el piano que son más orquestales que aquellos propios de la orquesta. Del mismo modo, Paul Griffiths (1985: 111) se muestra enfático al reseñar los vínculos con ciertos efectos instrumentales en obras como *Visions de l'Amen*, estableciendo comparaciones entre los elementos percudidos del piano y las sonoridades de varios instrumentos de percusión.

Ejemplo 82.a: II. *Le Lorient*, c. 1, © Leduc.

Ejemplo 82.b: II. *Le Lorient*, cc. 102-103, © Leduc.

Ejemplo 82.c: IV. *Le Traquet Stapazin*, cc. 1-2, © Leduc.

En el primero de ellos existe una sutil diferencia de planos sonoros, que se refleja en una diferenciación no solo dinámica, sino tímbrica. Esto da juego a la hora de imaginar una hipotética registración en órgano, como podrían ser mano izquierda II Positif (Cor de nuit 8'), y mano derecha III Récit expressif (Bourdon 8'), con un timbre bastante aproximado, pero en dos terrazas dinámicas diferenciadas; o mano izquierda: II Positif (Salicional 8') y mano derecha: III Récit expressif (Bourdon 8'), en la cual dispondríamos de timbres distintos en cada teclado, aunque dentro de una sonoridad

bastante suave³³². Del mismo modo, la luminosidad que se desprende de los acordes del ejemplo 82.b invita a pensar en una registración más sonora³³³, pudiendo ser ambos fragmentos expuestos, dos ejemplos representativos de la escritura organística del compositor en la obra.

El ejemplo 82.c, por su parte, se presta a semejanzas orquestales que alientan la recreación tímbrica del intérprete, en uno de los pasajes más coloristas del cuarto cuaderno como se señala a continuación.

Ejemplo 83³³⁴: *Le Traquet Stapazin*, cc. 1-2, © Leduc.

La presencia de las influencias organísticas y orquestales en la escritura para piano de *Catalogue d'oiseaux* exigirán una amplia gama de dinámicas y ataques que propicien la riqueza tímbrica deseada por el compositor³³⁵. Este aspecto vincula de manera concluyente el pianismo de Messiaen con el de Claude Debussy. No en vano, el compositor reconocía que sus modelos habían sido, ante todo, Debussy y después el canto llano y los ritmos hindúes entre otra lista de influencias francesas y eslavas³³⁶. Esta “*figure d'identification*”³³⁷ para el grupo de la *Jeune France* y, especialmente, para Olivier Messiaen según definía el Dr. Damien Ehrhardt (2013: 63) a Claude Debussy,

³³² Estas sugerencias tímbricas, al igual que las realizadas sobre el ejemplo 82.b, se han llevado a cabo teniendo en cuenta los registros del órgano *Cavaillé-Coll* de la *Trinité* de París.

³³³ Algunas ideas irían orientadas a la sonoridad tímbrica en el teclado I (Grand-Orgue) de Viole de gambe (8'), Bourdon (8') o Flûte harmonique (8'); o en el II teclado (Positif) Salicional (8') o Flûte harmonique (8').

³³⁴ La instrumentación utilizada es meramente una insinuación auditiva que no pretende reflejar ningún ejemplo concreto en la escritura orquestal de Messiaen. No obstante, la combinación instrumental empleada puede recordar a la usada en obras para piano y ensemble instrumental como *Oiseaux Exotiques* (1985) o *Sept haïkaï* (1962), esta última para piano y pequeña orquesta de vientos y percusión.

³³⁵ Esta afirmación está en directa relación con las palabras de Jean Boivin (1998/ 11), quien recuerda el toque pianístico de Messiaen como extremadamente colorístico y orquestal, siendo capaz de dilucidarse sonoridades instrumentales en la lectura que el propio compositor realizaba al piano de grandes obras del repertorio orquestal como *La Mer*, *Le Sacre du printemps* o *Daphnis et Chloé*.

³³⁶ Véase: Messiaen, O. (1939): *Autour d'une parution*. *Le Monde musical*, nº 35, 30 de abril, p. 126.

³³⁷ Figura de identificación.

permite establecer ciertas analogías entre la escritura del compositor impresionista y nuestro protagonista.

A diferencia de como se encarga de defender Carla Huston Bell (1984: 14), los vínculos más claros entre ambos no solo se encuentran –exclusivamente– en la concepción colorística de la armonía (en lugar del tradicional empleo direccional de esta); sino, también, en el gusto por la contemplación de los fenómenos naturales, las sutilezas armónicas, el empleo de ricas texturas creadas a través de refinados colores tímbricos y sus innovaciones rítmicas (De Médicis, 2013: 83).

Yvonne Loriod iría aún más lejos a la hora de atribuir a la escritura de Debussy la mayor influencia en el lenguaje pianístico de Messiaen, manifestando que: “*Découvrir et jouer du Debussy a été pour Olivier Messiaen tout jeune enfant une révélation qui illuminera toute son écriture pianistique*”³³⁸ (1996: 136).

Catalogue d’oiseaux no queda ajena a esta influencia del compositor impresionista y, a pesar del amplio porcentaje que ocupa el material ornitológico en ambos cuadernos al cual no es posible vincular –en su inmensa mayoría– con la escritura de Debussy de una manera directa, se puede apreciar algún pequeño ejemplo en el que Debussy parece no andar muy lejos como observamos a continuación.

Ejemplo 84.a: II. *Le Lorient*, c. 31, © Leduc.

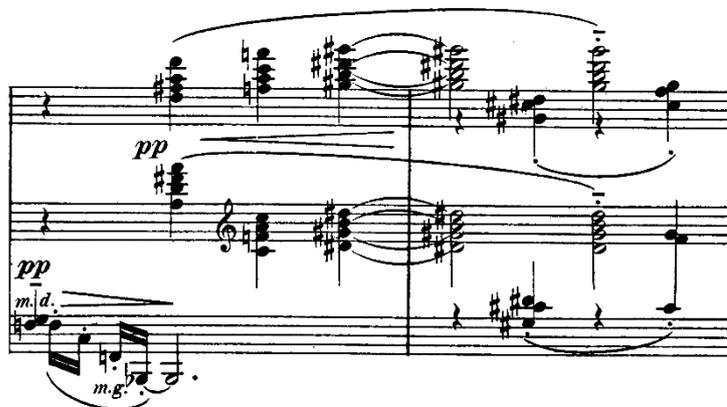
Lent (♩ = 60)

pp p

Ped. Ped. Ped. Ped. & Ped. Ped.

³³⁸ Descubrir y tocar Debussy fue para Messiaen de pequeño una revelación que iluminará toda su escritura pianística.

Ejemplo 84.b: Debussy, *Et la lune descend sur le temple qui fut* de *Images II*, cc. 44-45, © Durand.



El gusto por el uso de una escritura descriptivista, más concretamente de aquella que refleja la naturaleza y sus fenómenos, es común en ambos creadores, siendo innumerable la cantidad de fragmentos de Debussy en los que el compositor estimula la fantasía auditiva con sofisticadas sugerencias pianísticas. Messiaen bebe de ese legado en aquellos momentos en los que utiliza los figuralismos, o metáforas visuales, de los que ya hemos hablado; propiciando todos estos nexos comunes con el pianismo de Debussy, así como las evocaciones sinfónicas-organísticas, una escritura con unas altas demandas tímbrica y dinámicas.

Sin embargo, a pesar de todas las referencias pianísticas, las numerosas particularidades que hacen de *Catalogue d'oiseaux* una obra tan singular impiden poder hablar de influencias tan claras o explícitas como en otras composiciones donde el *style oiseau* posee menor peso. Si se exceptúan ocasiones contadas en la escritura concreta de ambos cuadernos, son las transcripciones ornitofónicas las que ocupan el mayor espacio en la disposición musical de las dos partituras, siendo precisamente los pájaros uno de los protagonistas que propiciaron el mayor desarrollo de la técnica de la escritura pianística del compositor (Halbreich, 2008: 94). Las transcripciones empleadas en II. *Le Loriot* y IV. *Le Traquet Stapazin* se ven englobadas bajo el común denominador de su alto grado de pianismo, pues a pesar de la gran dificultad de muchos pasajes y del hecho de tratar sobre el instrumento un material dado, o preexistente, como son las vocalizaciones de los pájaros, Messiaen consigue –de una manera magistral– amoldar toda la materia musical al relieve del teclado; consiguiendo, de este modo, una escritura

lo más pianística³³⁹ posible, dadas las circunstancias particulares de las piezas y la naturaleza propia del instrumento.

Moviéndonos a rasgos generales, la escritura de estos *cahiers* rehúsa cualquier virtuosismo banal y vacuo, gravitando toda su dificultad técnica e interpretativa en torno a su pluralidad tímbrica y complejidad rítmica. Para un mejor estudio y estructuración del material musical empleado, toda la escritura presente en ambos cuadernos de *Catalogue d'oiseaux* ha sido clasificada en dos grupos que responden al origen y función que estos elementos desempeñan dentro de la obra.

Dentro de un primer grupo, encontraríamos todos los motivos descriptivos y alegóricos, como son los acordes “pregunta” / “respuesta” y los encadenamientos de acordes de II. *Le Lorient*; así como el motivo de los viñedos en terrazas, los módulos de acordes que evocan la posición del sol y el “tema del mar”, al igual que los encadenamientos de acordes presentes en la parte final de IV. *Le Traquet Stapazin*. Estaríamos hablando, pues, en esta primera clasificación, de todo el material musical presente en las dos piezas, excepto las transcripciones del canto de los pájaros. Toda la escritura pianística de este grupo se caracteriza por su marcado estilo orquestal y/u organístico, siendo fácilmente imaginable la evocación de diferentes combinaciones instrumentales que favorecen esa “ilusión tímbrica” que hemos tratado previamente a la hora de interpretar el pasaje. La totalidad de la escritura catalogada en este grupo destacaría por el empleo de secciones de conglomerados armónicos que buscan la recreación en las sonoridades verticales y sus connotaciones colorísticas más que el uso de cualquier direccionalidad melódica, si se exceptúan el material proveniente de la coda de IV. *Le Traquet Stapazin* o los encadenamientos de acordes de II. *Le Lorient*.

Desde el punto de vista de la ejecución instrumental, cada uno de los acordes empleados en la escritura pianística de este primer grupo demanda unas posiciones muy estables de la mano. Dada la velocidad generalmente moderada o lenta con la que están marcados todos los pasajes donde aparecen estos elementos, la mano obtiene más tiempo para situarse y preparar el ataque desde una colocación más estable, en la cual, el contacto del dedo con la tecla se prolonga el tiempo necesario para establecer los

³³⁹ Yvonne Loriod destaca cómo Messiaen podía abordar y respetar en su escritura la naturaleza de cada instrumento. A pesar de la dificultad que poseía en numerosas ocasiones su música para piano, Loriod consideraba que siempre se trataba de música “tocable” y de dificultades abordables (Hill/Loriod, 1994: 286-287).

sólidos puntos de apoyos sobre los que se asentaría la ejecución de estas pequeñas secciones. Estaríamos hablando, del mismo modo, de una escritura muy funcional y “franciscana”, despojada de cualquier característica que no cumpla con un cometido realmente necesario y conforme a las intenciones descriptivas del autor, al mismo tiempo que no destaca –de manera especial– por su interés pianístico desde la óptica de la técnica instrumental, salvo si se exceptúa el enorme desafío que supone un correcto balance en la sonoridad de los acordes³⁴⁰.

El segundo de los grupos, como mencionamos anteriormente, englobaría a todas las transcripciones ornitofónicas. Según la naturaleza de su textura pueden ser, a su vez, clasificadas en tres subgrupos:

- 1) Melodía acompañada
- 2) Contrapuntística
- 3) Homofónica

En el primer subgrupo encontraríamos las transcripciones de:

- Mirlo común (*Merle noir*) – II. *Le Lorient*
- Mosquitero común (*Pouillot véloce*) – II. *Le Lorient*
- Curruca tomillera (*Fauvette à lunettes*) – IV. *Le Traquet Stapazin*
- Jilguero³⁴¹ (*Chardonneret*) – IV. *Le Traquet Stapazin*

La característica esencial de la escritura de la voz de estos cuatro pájaros reside en la claridad y sutileza de sus transcripciones. Messiaen utiliza, en el caso de la curruca tomillera, una escritura muy delicada y precisa, de sonoridad diáfana sobre el acorde de Mi Mayor. La ejecución puede ser observada –prácticamente– desde un planteamiento clavecinístico, puesto que las posiciones de la mano suelen ser muy cerradas y la acción

³⁴⁰ El balance y la equidad sonora en los complejos de acordes posiblemente sean unos de los parámetros interpretativos más dificultosos en la música para piano de Messiaen. Peter Hill relata cómo Messiaen detestaba el hecho de timbrar excesivamente, y sin justificación musical, la voz superior (Boulez, Benjamin y Hill, 1994: 275). Yvonne Loriod, por su parte, señalaba el balance como otro de los puntos interpretativos más complejos, pues si este no era el adecuado, la sonoridad global cambiaba y el dolor también (Hill/Loriod, 1994: 287).

³⁴¹ La única excepción es su última aparición, donde se muestra el canto de dos jilgueros de manera contrapuntística.

de ataque sobre la tecla se ejerce por el movimiento casi exclusivo del dedo. Es frecuente el uso de notas repetidas y la fluctuación de la direccionalidad del diseño melódico, pero siempre desde un posicionamiento muy estable y cómodo para la mano que apenas necesita realizar un desplazamiento lateral para llevar a cabo la interpretación de sus transcripciones; dejando, así, una autonomía importante a la acción dúctil del dedo para generar una articulación muy ligera que recree la locuacidad de las vocalizaciones de este pájaro.

El jilguero, por su parte, nos muestra al Messiaen más cercano a la línea *debussiana*, muy especialmente en su segunda y tercera aparición³⁴² (cc. 41-46 y 92-93), donde se muestra precedido por unos arpeggios-color que bien podrían haber sido escritos por el compositor impresionista años atrás. La transcripción de la línea melódica de su canto, donde abundan trinos, notas repetidas y diseños interválicos de gran amplitud, muestra una escritura mucho más fluida y oscilatoria del movimiento de la mano y muñeca. En esta misma línea encontraríamos a las dos transcripciones del mirlo, donde la precisión y la variedad de matices relacionados con la duración de la nota y las oscilaciones dinámicas demandan una ejecución donde la flexibilidad de la muñeca se comportará como uno de los puntos claves para poder plasmar sobre el teclado la intención sonora del compositor. Este aspecto también será esencial para la interpretación del mesurado canto del mosquitero común, donde —a pesar de la simpleza del modelo de transcripción empleado por el compositor— el peso del brazo y la flexibilidad de la muñeca serán los dos elementos más importantes a la hora de alcanzar el correcto ataque de las *acciaccatura* que integran las dos solemnes apariciones de esta pequeña ave.

El segundo subgrupo, referido a las transcripciones en textura contrapuntística, comprendería —exclusivamente— a las apariciones de la curruca mosquitera (*Fauvette des jardins*) del segundo cuaderno y la última aparición del canto del jilguero³⁴³ en IV. *Le Traquet Stapazin* (cc. 207-236). Las características de la escritura del *chardonneret* son iguales a las mencionadas previamente en el subgrupo de los cantos en melodía acompañada, si bien, el gesto más diferenciador respecto a sus apariciones clasificadas en el subgrupo anterior radica en el uso del pedal. Tal particularidad se debe a que, en el caso de las transcripciones en melodía acompañada, Messiaen utilizaba el pedal desde el comienzo del arpeggio-color hasta el final de la transcripción, o en el caso de la primera

³⁴² Véanse los ejemplos 47.a y 47.b.

³⁴³ Véase ejemplo 46.

aparición, utilizando la resonancia existente del acorde de Mi Mayor de la curruca tomillera³⁴⁴; con ello, conseguía impregnar de la sonoridad del arpeggio-color a toda la línea melódica del canto del ave. Sin embargo, debido a la extensión e inexistencia de un acorde o arpeggio-color que aporte una sonoridad base, Messiaen recurre a numerosas y precisas indicaciones de pedal que otorgan una resonancia natural e inmanente a la propia transcripción, evitando en todo momento –a través de la exactitud de sus indicaciones– crear una atmósfera excesivamente farragosa que obstruya la sonoridad clara, “como un glockenspiel”, del canto de este pájaro.

Las tres amplias apariciones de las currucas mosquiteras plantean una serie de paralelismos similares a la última transcripción del jilguero. Como citábamos con antelación, durante el apartado analítico y en el referido al estudio de las vocalizaciones, los tres amplios episodios donde se combinan simultáneamente el canto de dos *fauvettes des jardins* están precedidos, respectivamente, por una breve aparición –a modo de preludio– realizada por una única curruca en melodía acompañada sobre la resonancia de un acorde. El uso del pedal difiere del señalado por Messiaen en el dueto de jilgueros, pues su indicación *très peu pédale*³⁴⁵ es válida para todo el pasaje en el cual el intérprete podría optar³⁴⁶ por la utilización de un ligero pedal de resonancia que incidiera sutilmente en la tímbrica del canto pero que no enturbiara, en ningún caso, la densidad contrapuntística de estos episodios. Tanto las tres apariciones contrapuntísticas de las currucas mosquiteras como los jilgueros presentan una gran dificultad a la hora de llevarse a cabo sobre el teclado dada la diversidad rítmica y/o motivica de las frases empleadas en ambas voces. Para una correcta interpretación, el pianista debe tomar como referencia las acentuaciones marcadas sobre la partitura a la hora de establecer los puntos de encuentro para el ensamblaje de las dos manos. Esta pauta para el estudio, y la posterior interpretación de las transcripciones a dos voces de manera contrapuntística también puede ser extrapolable a aquellas apariciones de cantos que se muestran en textura homofónica, si bien, más que puntos de coordinación de ambas manos podemos hablar de puntos de apoyo explícitamente indicados a través de los diferentes tipos de acentos que conforman tales transcripciones.

³⁴⁴ Véase ejemplo 45.

³⁴⁵ Muy poco pedal.

³⁴⁶ La utilización del pedal es meramente opcional en las secciones del canto de las currucas mosquiteras y el compositor, para ello, incluye la sugerencia entre paréntesis.

La escritura homofónica estaría presente, pues, en el resto de transcripciones que no han sido citadas en los apartados precedentes; pudiéndose encontrar dentro de esta última clasificación, a su vez, una doble división:

En la primera de ellas, en la cual estaríamos hablando de transcripciones en las que existe una línea melódica en un nivel dinámico predominante, encontraríamos el canto de las siguientes aves:

- Oropéndola (*Loriot*) – II. *Le Loriot*
- Colirrojo real (*Rouge-queue à front blanc*) – II. *Le Loriot*
- Escribano hortelano (*Bruant Ortolan*) – IV. *Le Traquet Stapazin*

Todas ellas se caracterizan por el uso que el compositor hace de los diferentes tipos de acentuación, sirviendo los acentos escritos sobre las transcripciones –como en el caso de la oropéndola– como puntos de referencia para la ejecución instrumental a la hora de ubicar correctamente la mano y establecer los puntos de apoyo³⁴⁷.

Ejemplo 85.a: *Le Loriot*, c. 2, © Leduc.

Loriot
Bien modéré (♩=100)

Zona estable

mf sans sourd.

ff (coulé, doré)

Ejemplo 85.b: *Le Loriot*, c. 5, © Leduc.

mf

ff red.

³⁴⁷ En los ejemplos 85.a y 85.b se muestran las notas de la transcripción de la oropéndola donde se asentarían los puntos de apoyo enmarcadas dentro de un recuadro verde.

En la segunda división de transcripciones homofónicas, sin embargo, englobaríamos a aquellas vocalizaciones en las que existiría una importancia equitativa entre los niveles dinámicos de cada una de las líneas melódicas empleadas, encontrándose entre tal característica las apariciones de solistas como:

- Chochín (*Troglodyte*) – II. *Le Lorient*
- Petirrojo (*Rouge-gorge*) – II. *Le Lorient*
- Zorzal común (*Grive musicienne*) – II. *Le Lorient*
- Collalba rubia (*Traquet Stapazin*) – IV. *Le Traquet Stapazin*
- Gaviota argétea (*Goéland argenté*) – IV. *Le Traquet Stapazin*
- Cuervo (*Grand Corbeau*) – IV. *Le Traquet Stapazin*
- Curruca mirlona (*Fauvette Orphée*) – IV. *Le Traquet Stapazin*
- Escribano montesino (*Bruant fou*) – IV. *Le Traquet Stapazin*
- Triguero (*Bruant Proyer*) – IV. *Le Traquet Stapazin*
- Zarcero (*Hypolaïs polyglotte*) – IV. *Le Traquet Stapazin*
- Cogujada montesina (*Cochevis de Thékla*) – IV. *Le Traquet Stapazin*

Las transcripciones de este segundo grupo, ya se muestren precedidas de acordes-color –como el triguero y la cogujada montesina– o sin ellos, presentan unos aspectos muy interesantes desde el punto de vista de la escritura pianística.

Por un lado, existirían apariciones como las del escribano montesino, el zarcero o el chochín polarizadas sobre una o dos notas de referencia; consiguiendo, de este modo, una ubicación constante y muy estable del punto de apoyo, como puede observarse en el siguiente ejemplo.

Ejemplo 86: *Le Traquet Stapazin*, cc. 128-130, © Leduc.

Hypolaïs polyglotte
 Très vif (♩=176)

J' (brusquement très vite, avec véhémence)

Punto de apoyo constante, ubicado en torno a la nota La natural.

Punto de apoyo constante, ubicado en torno a la nota Do natural.

Ped. *

Tanto el *Bruant fou* como el *Troglodyte* tendrían sus puntos de apoyo establecidos sobre dos notas sistemáticamente señaladas a través de diferentes acentos a lo largo de sus pasajes; si bien es cierto, que en el caso concreto del escribano montesino podemos hallar –de manera momentánea– una tercera nota (fa/fa#) sobre la cual se asentaría el punto de apoyo durante la ejecución, como dejan ver estos ejemplos:

Ejemplo 87.a³⁴⁸: *Le Traquet Stapazin*, cc. 119, © Leduc.

Bruant fou
 vir (♩ = 152)

(Péd. sempre) *

³⁴⁸ En el presente ejemplo, así como en el resto que ocupan este subapartado, se ha procurado señalar en distintos colores la ubicación del punto de apoyo sobre las notas en las que este recae durante las distintas transcripciones.

Ejemplo 87.b: *Le Lorient*, c. 22, © Leduc.

Troglodyte
 8. *Très vif* (♩=168)

mf
 (péd. *sempre*) *

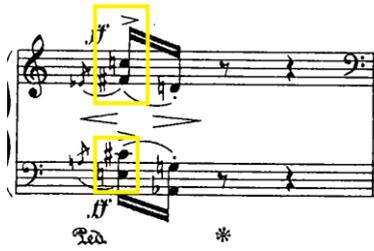
Las transcripciones de la gaviota argéntea³⁴⁹, cuervo, cogujada montesina y –en el caso del segundo cuaderno– el zorzal, serían un claro ejemplo del desplazamiento continuo del centro de referencia, bien sea a través de distancias interválicas amplias o mediante cambios de posiciones intercalados por silencios. En el siguiente ejemplo 88.a, la *Goéland argenté* muestra el cambio constante del punto de apoyo, que solo permanece estable en los compases 33, 34 y 35. Este aspecto también sería común a las transcripciones del zorzal común, cuyo uso repetitivo de motivos en sus estrofas, provoca –de manera ocasional– puntos de apoyo constantes dentro del desplazamiento habitual de este como se observa en el ejemplo 88.b.

Ejemplo 88.a: *Le Traquet Stapazin*, cc. 31-36, © Leduc.

ff (*cruel*)
 Red. * it * Red. *

Vif (♩=144) **Punto de apoyo constante**
ff *mf* *f*
 Red. * (aboyé) Red. * Red. * Red. *

³⁴⁹ La gaviota argéntea presenta en los compases 89 y 256 (ejemplos 41.a y b, respectivamente) un desplazamiento muy paulatino del punto de apoyo, por lo tanto, tales ejemplos no serían representativos de las características citadas arriba.



Ejemplo 88.b: *Le Lorient*, cc. 23-29, © Leduc.

Grive musicienne
 Vif (♩=144)

Algo similar a esta dicotomía entre repetición y oscilación del punto de apoyo ocurriría con las apariciones de la curruca mirlona, con su habitual escritura basada principalmente en acentuaciones a través de ligaduras de dos notas y a velocidad moderada, que proporciona una gran estabilidad a la hora de generar el ataque³⁵⁰.

Pero es el solista que da nombre al cuarto cuaderno el que muestra una escritura que llama la atención desde el primer momento por su diseño zigzagante, que –de modo brusco y precipitado– termina sobre una nota seca. La velocidad marcada por Messiaen (♩=160), aun cuando sea considerada como meramente referencial, y la posición de la mano, donde dado el diseño y articulación empleada³⁵¹ hace que cada dedo carezca de un punto de apoyo prolongado y estable, genera una sensación que podría ser descrita como de cierta inseguridad al no poder estabilizar la posición de la

³⁵⁰ Véanse ejemplos 48.a y 48.b, y el ejemplo 49.

³⁵¹ Messiaen elude el uso de ligaduras que induzcan a pensar en una articulación *legato*. Por el contrario, cada nota debe estar ligeramente separada.

mano sobre el teclado hasta el abrupto final de cada estrofa³⁵². Destaca especialmente en las transcripciones de la collalba rubia la demanda técnica de una articulación clara y separada de cada una de las notas que conforman su aparición en la obra, siendo este factor el que genera su primera exigencia. Para conseguir una ejecución ajustada a las necesidades de la escritura, cada dedo debe realizar un ataque preciso desde un posicionamiento muy cercano a la tecla, valiéndose levemente del antebrazo para conseguir una pequeña amortiguación que posibilite un pequeño impulso –rápido y conciso– que genere la velocidad necesaria para cada uno de los ataques, y al mismo tiempo, aporte la energía requerida para alcanzar la intensidad dinámica deseada por el compositor. Asimismo, en el momento del ataque, cada dedo genera una rápida articulación en la que debe confluír de manera exacta el impulso generado en el antebrazo. En el caso de las transcripciones arregladas y repartidas en ambas manos, el impulso se sigue generado desde el mismo lugar, si bien al abarcar con una sola mano dos notas, es necesario, a diferencia de la transcripción de una mano para cada línea melódica, cierta firmeza en la posición de la mano a fin de mantener la precisión exacta del intervalo abarcado.

Otro aspecto importante en la ejecución de estas transcripciones del *Traquet Stapazin* recaería en la acción de la muñeca, ya que debe conservar cierta elasticidad en el desplazamiento lateral en el caso de aquellas apariciones –como en el ejemplo a continuación– que posean un diseño melódico cuya ubicación sobre el teclado sea difícil de abarcar con una posición cerrada de la mano, aunque no debe mantenerse excesivamente flexible en su eje longitudinal, ya que de este modo desviaría todo el impulso que se generaba en el antebrazo.

Ejemplo 89: *Le Traquet Stapazin*, cc. 112, © Leduc.

The image shows a musical score for two staves. The tempo is marked 'Vif (♩ = 160)'. The first staff has fingerings: 2, 2, 1, 3, 5, 2, 1, 5, 1. The second staff has fingerings: 5, 5, 4, 2, 1, 2, 4, 1, 5. Dynamics are marked 'f' and 'sec'. The instruction '(sans péd.)' is written below the second staff.

³⁵² Este aspecto presenta solo validez en la ejecución de una mano para cada línea melódica. En el caso de las transcripciones de la collalba rubia escritas para ser tocadas con arreglos de acordes repartidos de manera alternativa entre las dos manos, como en el caso del compás 248 (ejemplo 32.b.), no existiría esta singularidad técnica.

Sin embargo, esta pequeña apreciación de índole técnica que se ha realizado sobre la transcripción que presenta un mayor alejamiento de los planteamientos habituales del pianismo de *Catalogue d'oiseaux*, así como la perspectiva general que hemos trazado de la escritura de ambos *cahiers*, debería ser considerada como una aproximación individual hacia la partitura, entendida y condicionada por una serie de factores supeditados a aspectos intelectuales, fisionómicos e incluso culturales de cada pianista. Muestra de este posicionamiento relativista es la diversidad de versiones que se conservan de la obra y que son el resultado de lecturas casi antagónicas de un mismo texto musical.

De ahí, de la enorme variedad de opciones que abre el universo interpretativo de *Catalogue d'oiseaux* nace la necesidad de conocer mejor la herencia que nos ha sido legada a través de los registros sonoros realizados por Yvonne Loriod y otros grandes músicos que tuvieron el privilegio de conocer y trabajar este repertorio con el mismo compositor. La grabación se revela, en este punto, como una fuente de conocimiento más, complementaria del texto musical y que permite conocer nuevos enfoques del elemento neutro.

5.5 La “tradición” interpretativa

Para realizar este encuadre sobre las diferentes versiones que existen sobre *Catalogue d'oiseaux* debemos mencionar, en primer lugar, las grabaciones que se han constituido en todo un punto referencia y medio de difusión de esta obra³⁵³.

Si bien es cierto que alumnos de Messiaen como Pierre Boulez sostenían que: *“L'œuvre signifie toujours plus que ce que le document sonore a pu figer et, en ce sens, le disque a pu créer une dangereuse confusion entre partition et réalisation”*³⁵⁴ (Bourgeois, 2005: 62); la grabación es un medio idóneo para conocer mejor, y en un

³⁵³ Es importante resaltar, en este punto, que no pretendemos establecer un debate sobre el valor de la grabación como documento sonoro, simplemente pretendemos servirnos de las grabaciones existentes de la obra para establecer una comparación que nos ayude a vislumbrar aspectos de índole interpretativa a la hora de elaborar criterios que definan una manera de tocar según una hipotética tradición de los discípulos de Messiaen. Un documento mucho más amplio y riguroso sobre la validez de la grabación y su repercusión en la interpretación puede hallarse en: Johnson, P. (2006). El legado de las grabaciones. En J. Rink (Ed.) *La interpretación musical* (Barbara Zitman, Trad.) (pp. 231-247). Madrid: Alianza editorial (Trabajo original publicado en 2002).

³⁵⁴ La obra significa siempre más que lo que el documento sonoro ha podido determinar y, en ese sentido, el disco ha podido crear una peligrosa confusión entre partitura e interpretación.

mayor grado de detenimiento, la óptica del pianista, a modo de “fotografía sonora”³⁵⁵ de un momento concreto. Es más, como afirma la esteta Susanne Langer (1953: 120), la obra musical está, en cierta medida, incompleta hasta que es interpretada, aspecto que adquiere especial importancia en un compositor como Olivier Messiaen quien –como apuntábamos en la nota 317 (p.180)– solo señalaba los *tempi* sobre la partitura una vez la pieza había sido interpretada. Por ello, la grabación, como registro y testamento acústico de la interpretación de una obra musical, puede ser considerada como una forma de notación más, capaz de reflejar con mayor exactitud la intención de un compositor cuando este es el que realiza la interpretación. Sin embargo, y como apuntaremos un poco más adelante, no existen grabaciones realizadas por Olivier Messiaen de *Catalogue d’oiseaux*, por lo que las fuentes sonoras que encontramos hoy en día se han convertido en una especie de testimonio de la tradición interpretativa de esta obra.

Hablar de “tradición” no deja de ser un término excesivamente pesado y con connotaciones controvertidas aplicables a la producción musical más reciente, dados los márgenes temporales tan reducidos de los que disfruta la difusión de esta música; sin embargo, no deberían mostrarse excesivas reticencias a la hora de valorar el legado fonográfico que hemos heredado de *Catalogue d’oiseaux*, pues como se mencionaba al inicio de este subapartado, las grabaciones existentes de la partitura han sido, y siguen siendo, el medio mayor de difusión de esta obra, dada la poca relevancia que posee en las programaciones de los solistas actuales más destacados. Hasta el día de hoy, los registros sonoros más relevantes de la integral de *Catalogue d’oiseaux*³⁵⁶ son, por orden de antigüedad:

Yvonne Loriod, 1959 (Vega C 30 A 357/358/359)

Yvonne Loriod, 1971 (Erato STU 70595-598)

Jocy de Oliveira-Carvalho, 1972 (Vox SVBX 5464)

³⁵⁵ Esta idea entre comillas está extraída de la concepción de grabación acústica que realiza Theodor Adorno, quien percibía la *Schallplatte* –o registro fonográfico– como un modelo en dos dimensiones de una realidad en tres dimensiones, entendiéndose por el adjetivo “tridimensional” a la multiplicidad de versiones que emanan de una partitura. Consúltese: Adorno, T. W. (1990). *The Form of the Phonograph Record* (Thomas Y. Levin, Trad.). Cambridge/London: MIT Press, pp. 56-61 (Trabajo original publicado en 1934).

³⁵⁶ Lamentablemente, desde hace una década, resulta difícil encontrar algunas de estas grabaciones, en especial la realizada por Robert Sherlaw Johnson, cuya escucha y estudio para la elaboración de esta tesis ha sido posible gracias al ejemplar donado por Germán Coppini a la Biblioteca Nacional de España (Signatura: DS/15364/1-3).

Robert Sherlaw Johnson, 1973 (Argo 2BBA 1005-7)
Peter Hill, 1988-90 (Unicorn-Kanchana DKP (CD) 9062/9075/9090)
Anatol Ugorski, 1994 (Deutsche Grammophon 439 214-2)
Carl-Axel Dominique, 1994 (Bis BIS-CD-594-96)
Håkon Austbø, 1997 (Naxos 8.553532-34)
Roger Muraro, 2000 (Accord B00004VTCQ)
Martin Zehn, 2000 (Arte Nova B00004TG7M)
Momo Kodama, 2011 (Triton OVCT00060)

De igual manera, existen grabaciones de extractos de la obra realizados por:

Malcolm Troup, 1967 (RCA - CAN - CCS 1022) IX. *La Bouscarle* / XIII. *Le Courlis Cendré*

Paul Crossley, 1974 (Decca / Oiseau-Lyre ZTT 819) IX. *La Bouscarle*

Peter Serkin, 1975 (RCA CRL3--0759) VII. *La Rouserolle Effarvette*

Jean-Rodolphe Kars, 2001 (Decca 468552) III. *Le Merle bleu*

Pierre-Laurent Aimard, 2008 (Deutsche Grammophon 0289 477 7452 5 GH / 0289 477 9439 4 2 CDs DDD GH2) VI. *L'Alouette Lulu* / IX. *La Bouscarle* / IV. *Le Traquet Stapazin*³⁵⁷

Por desgracia, como señalábamos anteriormente y puede apreciarse en toda esta enumeración de grabaciones, no se encuentran registros sonoros del propio Messiaen tocando –al menos– una pieza de *Catalogue d'oiseaux*; aunque sí es posible hallar dos versiones valiosísimas de la destinataria de la obra, Yvonne Loriod.

Las grabaciones de Loriod son una fuente de información de incalculable ayuda para conocer mejor los planteamientos interpretativos de Messiaen, ya que la pianista grabó la obra en presencia del compositor y ambos registros de la integral de *Catalogue* contaron con la aprobación de su marido³⁵⁸. Al mismo tiempo, es posible advertir grabaciones que fueron llevadas a cabo por pianistas externos al “mundo Messiaen”,

³⁵⁷ La grabación del cuarto cuaderno se realizó en el año 2011.

³⁵⁸ Según la clasificación establecida por el musicólogo Robert Philip (2004: 141), existen siete tipos de registros musicales dependiendo del grado de incidencia –ya sea directo o indirecto– del compositor en el proceso de grabación de su propia música. Otorgamos gran relevancia a las dos integrales de la obra llevadas a cabo por Yvonne Loriod ya que fueron las únicas realizadas en presencia del compositor. Del mismo modo, cabe destacar la valía de otros registros como los realizados por Roger Muraro, Pierre-Laurent Aimard, Robert Sherlaw Johnson, Peter Hill o Håkon Austbø, pues son grabaciones realizadas por personas que trabajaron de manera muy estrecha con Olivier Messiaen.

cuyos casos más paradigmáticos quizá sean los de Anatol Ugorski o Peter Serkin; intérpretes en los que, a pesar de haber realizado con relativa frecuencia incursiones en la producción musical de la segunda mitad del siglo pasado, la interpretación del repertorio “tradicional” ocupa la mayor parte de su actividad concertística.

No obstante, y dada la variedad de grabaciones existentes, debemos centrar la atención en este punto del estudio en aquellos registros que fueron efectuados por personas que poseían un vínculo directo con el compositor y que, por lo tanto, conocieron mejor sus planteamientos interpretativos sobre *Catalogue d’oiseaux*³⁵⁹. A pesar de que es cierto que muchos intérpretes tuvieron la oportunidad de conocer a Messiaen y de trabajar con él ocasionalmente algunos cuadernos de la obra, las grabaciones más reveladoras en este sentido son las que realizaron Yvonne Loriod, Robert Sherlaw Johnson, Peter Hill, Håkon Austbø, Roger Muraro y Pierre-Laurent Aimard, aunque en el caso de este último pianista solo hagamos alusión a su grabación de IV. *Le Traquet Stapazin*.

El primer punto que despierta la curiosidad al escuchar a estos intérpretes que conocieron y trabajaron con el propio compositor es su disparidad de planteamientos a la hora de abordar la obra, dándose origen a versiones casi antitéticas que no guardan relación con muchos de los postulados de respeto hacia el texto que son defendidos por numerosos estudiosos de la obra de Messiaen. Este planteamiento antagónico quizá encuentre su máxima expresión en la grabación de IV. *Le Traquet Stapazin* de Pierre-Laurent Aimard y Roger Muraro. Los dos pianistas, a pesar de haber trabajado la obra con Yvonne Loriod y el mismo Olivier Messiaen, interpretan el cuarto cuaderno de manera muy distinta, decantándose Aimard por la literalidad y precisión del texto mientras que Muraro nos ofrece una visión mucho más virtuosística y llena de fantasía que incurre en ciertas “libertades”, especialmente referidas a la interpretación de las vocalizaciones de los pájaros. Así, y poniendo como ejemplo las apariciones de uno de los pájaros más importantes de la pieza, Aimard interpreta la transcripción de la curruca tomillera (*Fauvette à lunettes*) de una manera estricta y fiel a la notación de Messiaen, mientras que Muraro se muestra mucho más flexible en sus fraseos, dotándola de una

³⁵⁹ Por este motivo, no se incluye en este subapartado un estudio comparativo de una de las versiones más populares y con mayor difusión entre el público melómano, como la realizada por el pianista ruso Anatol Ugorski para Deutsche Grammophon en los años noventa. La grabación de Ugorski puede ser considerada, hasta el momento, la más libre y heterodoxa de todas las existentes, con libertades agógicas y dinámicas, así como otras referidas al uso del pedal, que la sitúan en una visión de la obra más alejada – incluso – que otros postulados interpretativos que serán tratados a continuación.

fuerte cualidad melódica gracias a una sofisticada utilización del pedal y direccionalidad dinámica. Esta diferencia de visiones sería extrapolable a otros muchos cantos como el del cuervo, en los que Muraro parece mostrar un mayor énfasis en el carácter “áspero” y “ronco” que indica Messiaen en la transcripción, dotando a las apariciones de esta ave de un verdadero dramatismo contrapuesto a la interpretación –mucho más comedida y detallista– de Aimard, donde las diferenciaciones dinámicas y variedad de ataques especificados en la partitura son tan claros y exactos que incluso se podría realizar un dictado en el que se plasmaran, con todo lujo de detalles, los matices y valores rítmicos empleados por Messiaen en la transcripción.

El ejemplo de Aimard y Muraro no ha sido elegido al azar para hablar de esta disparidad de planteamientos que nos ofrecen los distintos registros sonoros que encontramos sobre *Catalogue*. Es más, ahondando en las similitudes de ambos concertistas podemos observar cómo los dos poseen numerosos puntos en común, pues estudiaron con Yvonne Loriod en el CNSMDP y trabajaron esta obra con Olivier Messiaen antes de grabarla; de igual manera, ambos tienen una edad similar³⁶⁰ e incluso nacieron en la misma ciudad (Lyon), pero con sus diferentes enfoques y apreciaciones sobre la obra son, una vez más, el fiel reflejo de una interpretación personal de dos caras de la misma moneda, las representadas por Messiaen y Loriod.

Como muy bien se encargó de demostrar Peter Hill (2007: 86) en su visión crítica de las grabaciones realizadas por los dos músicos de *Quatre Études de Rythme*, Messiaen y Loriod simbolizan dos posibles extremos de interpretación, en el cual el compositor encarnaría la flexibilidad y libertad hacia su propio texto y Loriod sería la encargada de aportar una mayor objetividad y control sobre el mismo³⁶¹. Esta dualidad no es posible encontrarla, únicamente, en Messiaen y Loriod o alumnos directos del matrimonio como Pierre-Laurent Aimard y Roger Muraro, sino que también es apreciable en las grabaciones de *Catalogue d’oiseaux* que intérpretes de generaciones anteriores como Håkon Austbø y Peter Hill nos han regalado.

³⁶⁰ Pierre-Laurent Aimard nació en 1957 y Roger Muraro en 1959.

³⁶¹ Hill llega a describir la interpretación de los *Quatre Études de Rythme* realizada por Loriod en su grabación de 1968 para Erato (4509-96222-2) como la de un ritmo inmaculado y *tempo* constante, mientras que en la grabación llevada a cabo por el mismo Messiaen (EMI France 0946 385275 2 7) el compositor se tomaba toda la libertad rítmica, incidiendo su interpretación en el gesto y la psicología musical (2007: 82-83). Esta gran libertad de la que el compositor hacía uso en las interpretaciones de su propia obra también ha sido observada de manera muy meticulosa por Christopher Dingle (2014: 37-38), quien señalaba alteraciones notables del componente rítmico en la grabación del *Quatuor pour la fin du Temps* (Accord 461 744-2) realizada por Messiaen, especialmente en el octavo movimiento de esta obra.

Ahora bien, y a pesar de que pudiera parecer que se estaba defendiendo lo contrario, como hacíamos referencia en el subapartado 5.2, Yvonne Loriod también recaía en libertades interpretativas con respecto a las indicaciones del texto, quizá en un modo menor que el propio Messiaen o Muraro, pero es posible apreciar –sin excesiva dificultad– cómo la intérprete no siempre mantenía ese rigor y fidelidad hacia las indicaciones pautadas. Tomemos como ejemplo³⁶² de este aspecto mencionado los acordes de los “*vignobles en terrasses*” del comienzo de IV. *Le Traquet Stapazin*, donde su *tempo* decae considerablemente respecto a la indicación metronómica de $\text{♩}=66$, acercándose más a una velocidad de $\text{♩}= 56-58$ que a la señalada en la partitura. Esta oscilación respecto a las indicaciones metronómicas precisamente fijadas por el compositor en el papel también es perceptible en los acordes-color que preceden al canto del escribano hortelano (*Bruant Ortolan*), donde parece coger el mismo *tempo* que había tomado previamente en los acordes de los “*vignobles en terrasses*”; o en el canto de la curruca tomillera (*Fauvette à lunettes*) donde, a pesar de la pulcritud impecable con la que traza el diseño melódico de la transcripción, su demora en los silencios finales –como en el compás 18– parece hacerle interpretar uno o dos silencios de negra extra, pues la velocidad a la que mide es ampliamente inferior a la $\text{♩}=138$. En la grabación realizada para Vega en 1959, y que supone la primera integral registrada de *Catalogue d’oiseaux* poco después de haberse estrenado, la misma intérprete parece mostrar un enfoque mucho más neutral, menos espontáneo, donde las indicaciones metronómicas son respetadas –en su amplia mayoría– de una manera casi matemática³⁶³, mostrándonos a una Loriod más cercana a la que nos describía Peter Hill en su comparativa de los *Quatre Études de Rythme*, fruto –quizá– de ese rigor en la interpretación que las consecuencias del serialismo integral había transferido al pensamiento musical de las vanguardias europeas durante la década de los cincuenta.

Loriod vuelve a ser, pues, una persona clave para comprender mejor la diversidad de visiones sobre la partitura, ya que es la misma concertista y pedagoga, a través de este testamento fonográfico, la que nos sirve de instrumento para entender cómo la interpretación de *Catalogue* dista enormemente de encuadrarse en visiones polarizadas entre la objetividad o subjetividad, siendo el enorme campo intermedio

³⁶² La comparación está extraída de la grabación realizada para Erato en 1971 (STU 70595-598).

³⁶³ Aun así, no se puede hablar, en términos absolutos, de una ejecución extremadamente clínica o racional, pues sigue incurriendo en libertades a la hora de medir como las citadas en los silencios finales de la curruca tomillera, aunque su interpretación está mucho más ceñida a la partitura que la realizada para la discográfica Erato.

existente entre ambos postulados tan extremistas el que da origen a que podamos considerar a esta obra monumental como la portadora de todo un universo interpretativo. Si como se citaba anteriormente, Hill encuadra a Loriod dentro de una visión mucho más objetiva y meticulosa respecto al texto, resulta imposible hablar de la pianista –de manera categórica– como una intérprete imparcial hacia la partitura, a pesar de que su visión y respeto hacia el material pautado sea mayor que la de otros intérpretes.

Observemos con detenimiento, en la versión de los pianistas citados, la transcripción de la cogujada montesina (*Cochevis de Thékla*) que acapara el final de la sección central de IV. *Le Traquet Stapazin* (cc. 179-196). En ella, pianistas como Roger Muraro destacan por su fantasía a la hora de interpretar el pasaje, mostrando gran énfasis agógico en los acentos del canto del pájaro, que refuerzan esa visión más libre del texto musical, dotándolo de un carácter extático, algo más precipitado en su rítmica global. Del mismo modo, su versión se distingue por una diferenciación muy reducida de planos dinámicos en la que apenas es perceptible el *mf* del arpeggio descendente que da comienzo a cada estrofa de la cogujada montesina ni el acento final con el que concluye el mismo. Pierre-Laurent Aimard, por su parte, realiza una versión mucho más ajustada al texto, en la que son apreciables los niveles y graduaciones dinámicas dentro de una medida muy precisa, menos precipitada, en la que se echa en falta esa imaginación o espontaneidad que desprendía Muraro. Peter Hill es, a rasgos generales, un pianista que se muestra en la línea expresiva de Muraro, aunque no lleva al extremo algunas de las libertades del intérprete francés. En su versión del *Cochevis de Thékla* se enfatiza más el acento sobre el re# al final del arpeggio descendente predecesor de las frases del solista, utilizando su sonoridad como la de una auténtica nota pedal que colorea las sinuosas apariciones de la cogujada, aunque estas son algo menos flexibles – en su medida– que en la versión de Muraro y se singularizan por la intensidad no solo dinámica, sino agógica, en los diferentes acentos que conforman sus estrofas. Håkon Austbø, al igual que Robert Sherlaw Johnson y las dos versiones de Yvonne Loriod, se decanta por una interpretación de niveles dinámicos bien diferenciados, con una medida muy precisa, aunque no tan rígida como la de Pierre-Laurent Aimard, en la que se suele recaer en pequeñas inexactitudes de manera ocasional provocadas por el énfasis que se realiza en algunos acentos.

Sin embargo, tanto Loriod como Johnson y Austbø poseen diferencias muy considerables en la interpretación de los tres pasajes contrapuntísticos de la curruca

mosquitera (*Fauvette des jardins*) de II. *Le Lorient*. En ellos, el pianista y musicólogo Robert Sherlaw Johnson realiza una versión a un *tempo* más pausado, en la que apenas son perceptibles los niveles dinámicos y los matices que aparecen en la transcripción. En su lugar, Yvonne Loriod se decanta en ambos registros sonoros del cuaderno –en especial el último– por una interpretación mucho más vehemente del canto de ambas currucas, muy a la manera en la que realiza estas transcripciones su alumno Roger Muraro, en la que el *tempo* es notablemente más rápido que en la versión del intérprete británico, ajustándose –de esta manera– a la velocidad inclemente señalada por Messiaen en la partitura ($\text{♩}=160$). Al mismo tiempo, las fluctuaciones dinámicas de Loriod son mucho más palpables que las de Johnson, consiguiendo el efecto real de dos pájaros que cantan simultáneamente en un modelo de ejecución que se acerca bastante a la idea de “politempi”³⁶⁴ que desarrollará posteriormente Messiaen en su ópera *Saint François d’Assise*. Esta sensación de realismo e individualidad de las voces la consigue gracias a ciertos pequeños márgenes de libertad rítmica e independencia en los fraseos con los que trata ambas vocalizaciones, sin ser perceptible el encaje rítmico –mucho más rígido– que realiza Håkon Austbø entre ambas líneas melódicas, en las cuales la flexibilidad en los fraseos y planteamientos rítmicos es menos apreciable que en la versión de la intérprete francesa, decantándose –el pianista noruego– por unas apariciones de las *fauvettes des jardins* más “sobrias”, donde la velocidad de ejecución dista considerablemente de la estipulada por Messiaen.

Así pues, y a pesar de que es posible percibir, con indiscutibles matizaciones, una dicotomía de enfoques interpretativos entre Messiaen y Loriod, Muraro y Aimard, o Hill y Austbø, incurriríamos en un planteamiento excesivamente simplista si clasificáramos a estos intérpretes –exclusivamente– dentro de moldes inamovibles referidos a interpretaciones objetivas o subjetivas respecto al mismo texto musical. Si bien es cierto que Loriod traza una óptica más detallista y fiel que Messiaen en la interpretación de los *Quatre Études de Rythme*, los planteamientos de esta gran intérprete no permanecieron pétreos a lo largo del tiempo. Muestra de ello es que su

³⁶⁴ El término es el mismo que el empleado por Messiaen para referirse a la superposición de cantos de pájaros con distintas agógicas en *La Prêche aux oiseaux*, sexta escena de su ópera (Samuel, 1986/1994: 81). Con este vocablo el compositor acentuaba el hecho de que no se trataba de una escritura polirrítmica, sino de una escritura que reflejaba un fenómeno que existe en la naturaleza, pues los pájaros no cantan a la misma velocidad. Debido a su dificultad a la hora de aplicarlo en la escritura pianística, Olivier Messiaen nunca llegó a escribir “politempi” en apariciones simultáneas de dos pájaros, aunque de la interpretación de Loriod se desprende ese realismo del fenómeno natural al que Messiaen hacía alusión.

interpretación de ambos cuadernos, realizada con algo más de una década de diferencia, supo encontrar un mayor grado de fantasía y espontaneidad con el paso de los años, habiéndose realizado durante este período un mayor grado de asimilación de la obra que se tradujo en una mayor maleabilidad del elemento neutro³⁶⁵.

Por todo ello, y después de describir estas interpretaciones (con las numerosas limitaciones que esto conlleva), llegamos a la conclusión de que no existe un “molde” común a todas las versiones existente de la obra, ni siquiera dentro de aquellas que se decantan por una visión más o menos literal del texto. Parece, por consiguiente, que no es posible hallar, en un sentido estricto, una “Escuela Messiaen” que haya generado un modelo específico de interpretación de su obra pianística³⁶⁶, sino más bien parece que la propia personalidad del compositor galo³⁶⁷ ha incentivado la multiplicidad de visiones sobre la partitura dando así origen a una obra mucho más abierta y menos polarizada de lo que, a priori, pudiera parecer. No hay una “tradición” interpretativa de *Catalogue d’oiseaux* hablando de una manera rigurosa, sino una multiplicidad de visiones – situadas en mayor o menor grado en torno a una idea interpretativa– que, en última instancia, están condicionadas al individuo que interpreta la música y no a las directrices o herencias de una “Escuela Messiaen” de piano.

Es esta falta patente de patrones homogéneos que unifiquen y presten cohesión a los postulados de cada pianista un aspecto que podría considerarse, en cierta manera, inusual, pues teniendo en cuenta lo reducido de la producción discográfica de la obra y el poco espacio temporal en el que ha surgido, la característica que define a todas las

³⁶⁵ En este mismo sentido se pronuncia el pianista y musicólogo Julian Hellaby en su estudio sobre las grabaciones existentes de *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus*. En él, el Dr. Hellaby (2009: 102) sostiene que las interpretaciones registradas de Pierre-Laurent Aimard e Yvonne Loriod son menos precisas que las realizadas por Peter Hill y él mismo (donde las duraciones son mucho más meticulosas), aunque reniega de la utilización del adjetivo “subjetivo” para calificar a las versiones de estos dos pianistas franceses. Esta afirmación viene a confirmar la inutilidad e invalidez de encasillar a los intérpretes según sus planteamientos interpretativos, pues no muestran el mismo grado de fidelidad al texto en la interpretación de otras obras del “repertorio Messiaen”, ni siquiera –como en el caso del *Catalogue* de Loriod– se mantienen constantes en la visión de una misma obra a lo largo de su vida pianística.

³⁶⁶ Enfatizamos el hecho de referirnos con esta afirmación, de manera única, a la interpretación sobre el piano de la música de Messiaen. De hecho, existen diferentes posturas sobre la interpretación de la música del compositor para órgano, donde autores como John Milsom comentan apreciaciones singulares y comunes de organistas que trabajaron la obra para órgano con el propio compositor. Véase: Milsom, J. (1994). *Organ music I*. En P. Hill (Ed.). *The Messiaen companion* (pp. 51-71). Londres: Faber Finds.

³⁶⁷ En una entrevista concedida a la revista *Scherzo*, Pierre Boulez comentaba que, si tenía que hablar de influencias, la suya era sin lugar a dudas la de Olivier Messiaen, aunque matizaba que se trataba de una influencia personal, más allá de la música que Messiaen componía (Llorente, 2010: 46). Del mismo modo, ni Loriod ni Messiaen han generado una influencia directa en la manera de tocar de sus alumnos, pudiéndose apreciar un paralelismo entre las palabras de Boulez y la influencia personal que ejercieron ambas personalidades en músicos tan dispares como Aimard, Angelich, Béroff o Muraro.

grabaciones existentes hasta el momento es la diversidad, encontrándose diferencias en la interpretación de Anatol Ugorski y Håkon Austbø como las que podemos hallar entre el Chopin de Raoul Koczalski y Krystian Zimerman. Una vez más, *Catalogue d'oiseaux* resulta ser una obra mucho menos dogmática de lo que se podría esperar en una primera impresión a causa del detallismo y riguroso esmero de la escritura de su compositor.

La comparativa de las principales versiones que encontramos hasta nuestros días dan muestra de los amplios márgenes interpretativos de los que gozan las distintas visiones existentes sobre esta obra, incluso dentro del ámbito de los discípulos del compositor francés; siendo este aspecto el que corrobora la existencia de un océano de posibilidades que hace de *Catalogue d'oiseaux* una obra tan atrayente para cualquier intérprete que se adentre en su universo artístico.

6. Conclusiones

Una vez trazadas todas las secciones de esta tesis, podemos aseverar que cualquier debate centrado en la existencia de un modelo exclusivo de interpretación de *Catalogue d'oiseaux* no solo resulta poco riguroso o ajustado a la propia naturaleza de la obra, sino también se manifestaría inválido a la hora de abordar los principales desafíos que presentan las características interpretativas de dos partituras como II. *Le Lorient* y IV. *Le Traquet Stapazin*.

Articulando estas conclusiones por el mismo orden que los distintos apartados del cuerpo de tesis, se ha pretendido demostrar cómo *Catalogue* resulta una creación tremendamente novedosa e inclasificable dentro de la extensa producción musical de Olivier Messiaen compuesta hasta ese momento. Este aspecto viene corroborado por las particularidades presentes en el concepto estético de obra y la escritura instrumental de la misma, pues hasta la aparición de estos trece *cahiers*, Messiaen no afronta la composición de una partitura que aúne –integralmente– la vertebración programática del discurso musical con un empleo tan sofisticado del estilo *oiseau*. El perfeccionamiento del estilo *oiseau* queda patente en la evolución que experimentan todas sus transcripciones ornitofónicas aparecidas en su corpus creativo desde sus orígenes –a principio de los años 30– hasta el segundo lustro de la década de los 50. Este desarrollo del grado de complejidad de las transcripciones debe ser apreciado como una herramienta que ayude al intérprete a entender mejor el material musical mayoritario de la escritura de *Catalogue d'oiseaux*, observándose la minuciosidad de los matices y la recreación tímbrica como las directrices esenciales para guiar al pianista en el terreno interpretativo.

Como hicimos referencia al comienzo de la disertación, la figura de Yvonne Loriod es un componente básico a la hora de confeccionar la forma artística final de esta composición, ya que la pianista francesa no fue únicamente la destinataria de la obra, sino el verdadero motor dinamizador de la escritura pianística de Messiaen. Este hecho acrecienta el peso real que la intérprete francesa debe poseer a la hora de ejercer como centro gravitatorio de los planteamientos referidos a la ejecución instrumental de ambos cuadernos que darán lugar a la parte final de estas conclusiones.

Antes de adentrarnos en aspectos de índole estrictamente interpretativa, nos vemos obligados a detenernos en un factor injustamente estimado a la hora de emprender el estudio y conocimiento de estos dos cuadernos, como es el de la construcción formal. Desde la perspectiva del intérprete, se aprecia una distribución del material musical completamente antagónica a la actitud defendida por muchos de los discípulos del compositor. En las afirmaciones procedentes del entorno de Messiaen, la forma parecía carecer de excesiva importancia o era considerada –sencillamente– un ente insignificante dentro del perfeccionismo y refinamiento por los que se singularizaban el resto de parámetros compositivos del músico francés. Partiendo de la base de que la estructura musical es una forma de organización rítmica más, pero entendida dentro de una organización del sonido a gran escala, Messiaen no podía quedar indiferente ante la cuestión formal en una obra como esta. En el presente análisis estructural de II. *Le Loriot* y IV. *Le Traquet Stapazin* se ha demostrado que el compositor otorgó al plano formal una relevancia extrema, rompiendo –de esta manera– la continua discusión generada alrededor de la importancia de la organización estructural en la música de Messiaen. La distribución del material musical presenta un planteamiento bastante audaz, pues la estructura no solo está subyugada al contenido programático detallado en el prefacio, sino que responde a una demanda de aportar coherencia a la continua superposición de ideas musicales formadas por elementos descriptivos y cantos de pájaros. Así, como se encargó de demostrar el Dr. Shigeru Fujita en su estudio sobre *Des Canyons aux Étoiles...*, los bloques estructurales que se yuxtaponen a modo de sucesión de acontecimientos sonoros obedecen a una lógica interna. Esta importancia que Fujita dispensaba al pensamiento racional de la forma en Messiaen se basaba en el empleo de los mismos procedimientos de variación y mutación rítmica en los bloques estructurales que en el ritmo. Desgraciadamente, la complejidad para llevar a cabo su análisis y la falta de adecuación a las exigencias de un enfoque interpretativo, hizo necesaria la creación de un planteamiento analítico propio que se asentara en una observación formal a dos ejes. Dentro del eje vertical se encuadraría la disección microestructural de cada bloque o sección, sirviendo el eje horizontal para una contemplación –a mayor escala– de la macroestructura de cada *cahier*. Aunar estos dos prismas permite tener una apreciación más completa y natural del modelo de articulación formal de Messiaen, ya que sobre la macroestructura ternaria que presentan ambas piezas es posible discernir planteamientos microestructurales en los que el uso de elementos propios (como los acordes descriptivos) hacen imposible

hablar de parámetros cohesionadores comunes a todos los cuadernos; de ahí, el énfasis en reseñar la naturaleza de “microcosmos” que cada *cahier* posee.

Esta comprensión del parámetro estructural en Messiaen y la ruptura con los planteamientos precedentes que abocaban a la forma a una cuestión meramente trivial, ha sido uno de los núcleos más importantes de la investigación realizada durante la tesis, pues integrar la forma es asimilar al mismo tiempo el programa de una manera consustancial. Este último punto debería cobrar una importancia realmente destacable en la música del compositor francés, pues su obra posee siempre una finalidad comunicativa. Por ello, el intérprete es un elemento crucial que actúa de espina dorsal a lo largo de todo el proceso que hace posible que el público reciba el mensaje que el material pautado pretende transmitir.

Es este último aspecto el que sirve de simiente para la gestación de toda la sección de carácter estrictamente interpretativo, pues observar la forma artística de *Catalogue d'oiseaux* permite al intérprete adentrarse en una auténtica atmósfera de religiosidad. Esta connotación religiosa y espiritual que tanto ha sido reseñada con anterioridad, debe ser siempre considerada dentro de las particularidades que el elemento transversal de los misterios de la fe cristiana posee en toda la creación musical de Olivier Messiaen. De esta manera, descubriendo el carácter religioso de la obra se desprende una finalidad que necesita elogiar a la naturaleza, entendiéndose esta como la “lengua materna de Dios”. Por ello, todos los procedimientos compositivos están vinculados de manera directa, o indirecta, a un transfondo religioso. Esta afirmación debe ser entendida como una pauta clave para regir la respuesta a la pregunta que genera la piedra base de toda esta conclusión: **¿Cuánta libertad me puedo permitir en la interpretación de *Catalogue d'oiseaux*?**

En esta difícil tarea de contestación al interrogante cobran especial fuerza dos puntos primordiales en el lenguaje creativo del compositor como son el canto de los pájaros y el uso del espacio sonoro-temporal.

El canto de los pájaros ha sido concebido como un modelo de referencia interpretativa, aun cuando la transcripción debido a su amoldamiento a escala humana e instrumental se aleje en mayor o menor medida del canto original del ave. Por este motivo, el canto natural de cada pájaro aparecido en estos dos cuadernos debe actuar en el intérprete como una idea platónica a la que el pianista debe acercarse. La

vocalización genuina de cada ave es una linde interpretativa que delimita aspectos tan fundamentales en Messiaen como la tímbrica, la precisión rítmica y el tiempo de ejecución. Conocer el canto de estos solistas es una parte básica del aprendizaje de *Catalogue d'oiseaux*, donde el intérprete debe encontrar un término medio entre la transcripción en sí y el canto original del ave en la naturaleza. Cualquier ejecución que obvie la verdadera idea sonora que da origen a la transcripción caería en una falta de fidelidad al propio texto musical. Por paradójico que parezca esto último, y aun en el caso de las transcripciones que pueden llegar a presentar una mayor diferencia respecto a la voz original del ave, la transcripción es una traducción de Messiaen que está impregnada de su propia personalidad artística y que, por lo tanto, debe ser tenida en cuenta como un medio para la interpretación. Es decir, las transcripciones no son, en sí mismas, un fin que posean toda la información necesaria para ser plasmadas sobre el teclado, sino que los márgenes interpretativos para la ejecución de las mismas deben hallarse entre el canto original de cada pájaro y el material pautado. Solo así, se logra superar viejos debates enquistados en torno a la importancia real que debe poseer en el intérprete el conocimiento de las vocalizaciones de las aves.

Por otro lado, la relación sonoro-temporal es otra muestra más del carácter religioso de la obra, demostrado a través de la utilización de velocidades considerablemente lentas o amplios silencios. Esta evocación de la eternidad representada a través del carácter estático que impregna a gran parte de la música de Messiaen ejerce una función casi hipnótica en el oyente, perdiéndose la referencia temporal en el proceso receptivo y exigiendo –por parte del intérprete– un mantenimiento del pulso que dificulta la direccionalidad en el proceso interpretativo. El respeto a estas agógicas tan pausadas, bien sean mostradas en forma de silencios o con sonidos, es básico en la correcta ejecución de la música de Messiaen; si bien es cierto que deben obedecer a una idea global de velocidad más que a un rigor metronómico. Solo así, a través del mantenimiento de la idea agógica descrita por Messiaen, es posible realizar una aproximación ajustada a la naturaleza de la obra, donde la direccionalidad melódica –cuando así sea necesaria– deberá hallarse no tanto en la oscilación de las velocidades, sino en la construcción dinámica.

Hablar de cierta flexibilidad de agógicas más que de seguir una estricta pauta metronómica, o establecer unos márgenes de libertad interpretativa referente a las transcripciones ornitofónicas, hace justicia a la propia escritura de la obra. *Catalogue*

d'oiseaux es una creación artística que tiene un respeto máximo no solo a la escritura instrumental, sino a la personalidad de cada intérprete. Por ello, a pesar del amplio grado de meticulosidad de la escritura, no sería del todo preciso hablar de una coacción de la misma hacia el intérprete, sino más bien de una orientación que –como en el estudio discográfico se corroboró– permite la aparición de un auténtico universo interpretativo.

Para acercarse a las posibilidades que la propia escritura nos ofrece, es necesario asimilar las características del material no ornitológico que aparecen en ambas piezas. A pesar de que la presencia de este es menos numerosa que las propias apariciones de pájaros, no deja de ser imprescindible conocer mejor las reminiscencias organísticas y orquestales que plantea la escritura de Messiaen para llevar a cabo una correcta interpretación de *Catalogue*. De este modo, la escritura pianística de Messiaen se caracteriza por su respeto a la naturaleza instrumental y el alto grado de amoldamiento a la fisonomía de la mano; aunque no se constituye nunca en una escritura que concibe al piano como un fin, sino como un medio para la recreación tímbrica. El vínculo organístico y su connotación con los colores orquestales debe entenderse como un vehículo más hacia la búsqueda tímbrica, habiéndose demostrado la enorme influencia que el discípulo de Franck, Charles Tournemire, ejerció en su manera de entender la escritura para el instrumento. La insinuación colorística será, de esta manera, un elemento generador de la fantasía interpretativa que llegará a jugar el mismo papel que el conocimiento del canto de los pájaros a la hora de llevar a cabo –en este caso– una interpretación coherente de todos los elementos no ornitológicos que aparecen en el texto.

Sin embargo, al hablar de fantasía o libertad interpretativa cualquier indagación topa de manera recurrente con planteamientos de Messiaen y Loriod que, a priori, podrían resultar contradictorios al centrar sus posicionamientos –de manera tajante– sobre el rigor y fidelidad al texto musical, muy especialmente los referidos al componente rítmico. Para llegar a superar este límite que las afirmaciones del propio compositor y su esposa crean sobre este debate se tuvo la necesidad de acercarse a los testimonios fonográficos que nos han sido legados por los discípulos más directos del compositor y, muy destacablemente, por su intérprete de referencia: Yvonne Loriod.

El estudio de la discografía existente viene a corroborar todo lo anteriormente citado respecto al empleo de cierta flexibilidad en el uso de las agógicas, la

interpretación de cantos de pájaros o la fidelidad rigurosa al texto. Se puede reafirmar, una vez más, que no es posible hablar en términos precisos de una “Escuela Messiaen” en el terreno pianístico, del mismo modo que sería inviable hacerlo en el terreno compositivo. La diversidad vuelve a ser el patrón común que engloba a alumnos compositores de Olivier Messiaen como Iannis Xenakis, Pierre Boulez o George Benjamin; al igual que es la heterogeneidad de planteamientos el único elemento común apreciable en grandes pianistas que estuvieron fuertemente ligados al asesoramiento interpretativo del compositor como Pierre-Laurent Aimard, Roger Muraro o la propia Yvonne Loriod. Este conocimiento de los registros sonoros permite descubrir la existencia de un auténtico universo interpretativo dentro de la escritura de cada pieza que rompe definitivamente el atrincheramiento de ideas erróneamente atascadas en gran parte del pensamiento pianístico actual. Hablar de sometimiento o deslealtad al texto no deja de ser un debate estéril e injusto que no conduce a la verdadera aprehensión de esta obra majestuosa, pues no permite observar el verdadero océano de posibilidades interpretativas que presenta la partitura. Cualquier posicionamiento que considere la ejecución literal –sometida exclusivamente al texto– de las transcripciones ornitofónicas, caería en un vacío estético que no tendría justificación alguna dentro de los núcleos que conforman la personalidad creativa de Olivier Messiaen. Igualmente, una visión que se centre en la libertad única del intérprete y que no contemple la naturaleza primera que da origen a las transcripciones desvirtuaría cualquier vínculo con el pensamiento artístico y religioso del propio Messiaen.

Así pues, y a modo de conclusión final, podemos declarar que, si la interpretación de cualquier obra musical consiste en dar vida de nuevo a la música a través de los planteamientos artísticos del intérprete, en el caso de *Catalogue d’oiseaux* se demanda en tales planteamientos un fuerte conocimiento de la materia prima que da origen al material musical de la obra. El conocimiento ornitológico será, pues, una guía para la interpretación que abra posibilidades y opciones que desestimen cualquier visión excesivamente pétrea del texto. Por todo ello, una interpretación ceñida inflexiblemente al texto impedirá observar la auténtica dimensión religiosa que adquiere cada cuaderno, siendo necesario que el intérprete sepa justipreciar el valor del material pautado como una copia de un modelo traducido al lenguaje humano. La transcripción será, de este modo, un material que necesita ser recreado sobre el instrumento de igual manera que el compositor hizo durante el proceso de transcripción. Solo manteniendo este equilibrio

entre notación y libertad el intérprete puede elegir su opción artística de entre toda la inmensidad de posibilidades que la obra ofrece.

El trabajo llevado a cabo en la presente tesis ha servido para la inclusión de diversos cuadernos de *Catalogue d'oiseaux* en el programa que será interpretado por Gregorio Benítez en diferentes salas de conciertos como el Carnegie Hall, Wiener Musikverein o Seoul Arts Center durante la próxima temporada 2016/2017.

7. BIBLIOGRAFÍA

Música impresa empleada como ejemplo:

Debussy, C. (1908). *Images II*. París: Éditions Musicales Durand.

Messiaen, O. (1934). *L'Ascension* (versión órgano). París: Alphonse Leduc.

Messiaen, O. (1936). *La Nativité du Seigneur*. París: Alphonse Leduc.

Messiaen, O. (1942). *Quatuor pour la fin du Temps*. París: Éditions Musicales Durand.

Messiaen, O. (1947). *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. París: Éditions Musicales Durand.

Messiaen, O. (1948). *Harawi*. París: Alphonse Leduc.

Messiaen, O. (1949). *Cinq Rechants*. París: Éditions Salabert.

Messiaen, O. (1950). *Île de feu I*. París: Éditions Musicales Durand.

Messiaen, O. (1951). *Messe de la Pentecôte*. París: Alphonse Leduc.

Messiaen, O. (1952). *Le Merle noir*. París: Alphonse Leduc.

Messiaen, O. (1953). *Turangalîla-Symphonie*. París: Éditions Musicales Durand.

Messiaen, O. (1955). *Le Réveil des oiseaux* (partitura general). París: Éditions Musicales Durand.

Messiaen, O. (1964). *Catalogue d'oiseaux*. París: Alphonse Leduc.

Messiaen, O. (1964). *Prélude*. París: Éditions Musicales Durand.

Messiaen, O. (1978). *Des Canyons aux étoiles...* París: Alphonse Leduc.

Messiaen, O. (1983). *Livre d'Orgue*. París: Alphonse Leduc.

Messiaen, O. (1985). *Oiseaux exotiques*. Viena: Universal Edition.

Messiaen, O. (1988). *Petites esquisses d'oiseaux*. París: Alphonse Leduc.

Messiaen, O. (1992). *Un vitrail et des oiseaux*. París: Alphonse Leduc.

Messiaen, O. (2000). *Le Réveil des oiseaux* (partitura piano). París: Éditions Musicales Durand.

Messiaen, O. (2004). *Visions de l'Amen*. París: Éditions Musicales Durand.

Tournemire, C. (1970). *Douze Préludes-Poèmes*, op. 58. París : Heugel et Cie.

Partituras:

Janequin, C. (1906). *Kurt Schindler Collection*. Berlín: Kurt Schindler edition.

Messiaen, O. (1962). *Sept haikai*, esquisses japonaises pour piano solo et petit orchestre. París: Alphonse Leduc.

Libros y artículos:

Adorno, T. W. (1990). *The Form of the Phonograph Record* (Thomas Y. Levin, Trad.). Cambridge/London: MIT Press, pp. 56-61 (Trabajo original publicado en 1934).

Adorno. T. W. (1992). *Quasi una Fantasia: Essays on Modern Music* (Rodney Livingstone, Trad.). Londres: Verso (Trabajo original publicado en 1963).

Adorno, T. W. (1999). Sobre el problema del análisis musical. *Quodlibet*, nº 13, pp. 106-119.

Adorno, T. W. (2003). *Beethoven. Filosofía de la música* (Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons Muños, Trads.). Madrid: Akal (Trabajo original publicado en 1993).

Agawu, K. (2009). *Music as Discourse*. Nueva York: Oxford University Press.

Aguila, J. (1992). *Le Domaine Musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*. París: Fayard.

Anderson, J. (2013). Messiaen and the Problem of Communication. En C. Dingle y R. Fallon (Eds.). *Messiaen Perspectives I* (pp. 257-268). Farham/Burlington: Ashgate.

Astor, M. (2002). *Aproximación fenomenológica a la obra musical de Gonzalo Castellanos Yumar*. Caracas: CEP FHE.

Babbitt, M. (1958). Who Cares if You Listen? *High Fidelity*, VIII nº 2 (febrero), pp. 38-40, 126-127.

Ballester, A. (1996). *Consideraciones sobre las aves*. San Fernando: El Pan Nuestro.

Balmer, Y. (2013). Formal genesis in the sketches for Visions de l'Amen. En C. Dingle y R. Fallon (Eds.). *Messiaen Perspectives I* (pp. 69-83). Farham/Burlington: Ashgate.

Bannister, P. (2010). Messiaen as Preacher and Evangelist in the Context of European Modernism. En A. Shenton (Ed.) *Messiaen the theologian* (pp. 29-39). Farnham/Burlington: Ashgate.

Barenboim, D. (2008). *Music Quickens Time*. Londres/Nueva York: Verso.

Bauer, A. (2007). The impossible charm of Messiaen's Chronochromie. En R. Sholl (Ed.). *Messiaen Studies* (pp. 145-167). Cambridge: Cambridge University Press.

Beach, D. (2012). *Advanced schenkerian analysis: perspectives on phrase rhythm, motive, and form*. Nueva York/Abingdon: Routledge.

Bell, C. H. (1984). *Olivier Messiaen*. Boston: Twayne Publishers.

Beltrando-Patier, M. C. (1996). *Historia de la música. La música occidental desde la edad media hasta nuestros días*. (E. del Amo, Trad.). Madrid: Espasa. (Trabajo original publicado en 1982).

Benítez, V. P. (2007). *Olivier Messiaen. A research and information guide*. Londres/Nueva York: Routledge Music bibliographies.

Benítez, V. P. (2010). Messiaen and Aquinas. En A. Shenton (Ed.) *Messiaen the theologian* (pp. 101-126). Farnham/Burlington: Ashgate.

Benítez, G. (2015). Cinco años sin Yvonne Loriod. *Melómano*, nº 209, pp. 20-24.

Benítez, G. (2016). Catalogue d'oiseaux de Messiaen. *Melómano*, nº 219, pp. 20-24.

Bernard, J. W. (1997). *Elliot Carter: Collected essays and lectures, 1937-1995*. Rochester: University of Rochester Press.

Berryman, L. (2010). Messiaen as Explorer in Livre du Saint Sacrement. En A. Shenton (Ed.) *Messiaen the theologian* (pp. 223-239). Farnham/Burlington: Ashgate.

Boivin, J. (1995). *La Classe de Messiaen*. París: Christian Bourgois.

Boivin, J. (1998). Messiaen's Teaching at the Paris Conservatoire: A Humanist's Legacy. En S. Bruhn (Ed.) *Messiaen's Language of Mystical Love* (pp. 5-32). Nueva York/Abingdon: Garland Publishing.

Boivin, J. (2007). Musical analysis according to Messiaen: a critical view of a most original approach (The melodic treasure of Gregorian chant). En C. Dingle y N.

Simeone (Eds.). *Olivier Messiaen: Music, art and literature*. (pp. 137-157). Aldershot/Burlington: Ashgate.

Boivin, J. (2013). Genesis and Reception of Olivier Messiaen's *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie, 1949-1992: Toward a New Reading of the Composer's Writings*. En C. Dingle y R. Fallon (Eds.). *Messiaen Perspectives 2* (pp. 341-361). Farham/Burlington: Ashgate.

Boulez, P. (1966). *Relevés d'apprenti*. París: Editions du Seuil.

Boulez, P. (1984). *Puntos de referencia*. (Eduardo J. Prieto, Trad.). Barcelona: Gedisa.

Boulez, P. (1992). *Hacia una estética musical* (Jorge Musto y Hugo García Robles). Caracas: Monte Ávila Editores.

Boulez, P. (2003). *La escritura del gesto: Conversaciones con Cécile Gilly* (Ferran Esteve, Trad.). Barcelona: Gedisa (Trabajo original publicado en 2002).

Boulez, P. (2009). *Pensar la música hoy* (Eva Lainsa, Trad.) Murcia: Ed. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la Región de Murcia (Trabajo original publicado en 1963).

Boulez, P., Benjamin, G. y Hill, P. (1994). Messiaen as teacher. En P. Hill (Ed.) *The Messiaen companion* (pp. 266-282). Londres: Faber Finds.

Bourgeois, C. (2005). Le secrets d'un chef. *Le Monde de la Musique*, nº 295, pp. 58-62.

Bowen, J. A. (1996). Tempo, Duration, and Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance. *Journal of Musicological Research*, Vol.16, pp. 111-156.

Bowie, A. (2007). *Music, Philosophy and Modernity*. Cambridge/Nueva York: Cambridge University Press.

Brelet, G. (1958). Music and Silence. En S. K. Langer (Ed.). *Reflections on Art*. Baltimore: The Johns Hopkins Press.

Broad, S. (2012). *Olivier Messiaen: Journalism 1935-1939*. Farnham/Burlington: Ashgate.

Broad, S. (2013). Messiaen and the French Organ Tradition. En P. Jost y S. Keym (Eds.). *Olivier Messiaen und die "französische Tradition"* (pp. 23-46). Colonia: Verlag Christoph Dohr Köln.

Bruun, B. (1985). *Guía de las aves de España y de Europa* (José Fortes, Trad.). Barcelona: Omega (Trabajo original publicado en 1970).

Burmeister, J. (1606). *Musica poetica*. Rostock: Myliander [edición facsímil editada por Martin Ruhnke (1955). Kassel: Bärenreiter].

Cardine, E. (2005). *Semiología gregoriana* (Francisco Javier Lara, Trad.). Burgos: Abadía de Silos (Trabajo original publicado en 2005).

Chase, W. (2006). *How Music Really Works!* (2ª edición). Vancouver/Blaine: Roedy Black Publishing.

Copland, A. (1994). *Cómo escuchar la música* (Jesús Bal y Gay, Trad.). México D.F.: Fondo de Cultura Económica (Trabajo original publicado en 1939).

Crespon, J. (1840). *Ornithologie du gard et des pays circonvoisins*. París: Bianquis-Gignoux.

De Andrés, A. y Sacristán, A. (1986). *Los pájaros*. Fuenlabrada: Penthanlon ediciones.

Del Hoyo, J., Elliott, A., Sargatal, J. y Christie, D. A. (Eds.). (1992-2013). *Handbook of the birds of the world* (Vols. 3, 9, 10, 11, 13, 14, 15 y 16). Barcelona/Bellaterra: Lynx Edicions.

Delamain, J. (1939). *Pourquoi les oiseaux chantent*. París: Éditions Stock.

De Médicis, F. (2013). Olivier Messiaen et le *Pélleas et Mélisande* de Claude Debussy: La musique "de couleurs et de temps rythmés". En P. Jost y S. Keym (Eds.). *Olivier Messiaen und die "französische Tradition"* (pp. 83-106). Colonia: Verlag Christoph Dohr Köln.

Demarquez, S. (1956). Domaine musical. *Guide du concert*, n° 23, p. 867.

Demarquez, S. (1959). Catalogue d'oiseaux d'Olivier Messiaen. *Guide du concert*, n° 233.

Demuth, N. (1960). Messiaen's early birds. *Musical Times*, 101, pp. 627-629.

Deschaussées, M. (2002). *El intérprete y la música* (Rita Torrás, Trad.). Madrid: Ediciones Rialp. (Trabajo original publicado en 1988).

Dingle, C. (2013.a). *Messiaen's final works*. Farnham/Burlington: Ashgate.

Dingle, C. (2013.b). Yvonne Loriod as source and influence. En C. Dingle y R. Fallon (Eds.). *Messiaen perspectives 1* (pp. 197-210). Farnham/Burlington: Ashgate.

Dingle, C. (2014). Messiaen as Pianist: A Romantic in a Modernist World. En S. McCarrey y L. A. Wright (Eds.). *Perspectives on the Performace of French Piano Music* (pp. 29-50). Farham/Burlington: Ashgate.

Drew, D. (1954). Provisional study I. *The score*, 10, pp. 33-49.

Dumesnil, M. (1933). Conferences with Claude Debussy. *The etude Magazine: Introducing a posthumously published interview with the great French Master*, 51 (número 2), 155-156.

Edgerton, M. E. (2010). Messiaen and birdsong – A consideration of avian dynamics. En J. Crispin (Ed.). *Olivier Messiaen. The centenary papers* (pp.80-101). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Ehrhardt, D. (2013). La théorie de Messiaen et la construction de la tradition française. En P. Jost y S. Keym (Eds.). *Olivier Messiaen und die "französische Tradition"* (pp. 61-81). Colonia: Verlag Christoph Dohr Köln.

Fallon, R. (2007). The record of realism in Messiaen's bird style. En C. Dingle y N. Simeone (Eds.). *Olivier Messiaen: Music, art and literature* (pp. 115-136). Aldershot/Burlington: Ashgate.

Fallon, R. (2010). Dante as Guide to Messiaen's Gothic spirituality. En A. Shenton (Ed.) *Messiaen the Theologian* (pp. 127-143). Farnham/Burlington: Ashgate.

Fraisse, P. (1982). Rhythm and Tempo. En D. Deutsch (Ed.). *The Psychology of Music*. Nueva York: Academic Press.

Forte, A. (2007). Messiaen's mysterious birds. En R. Sholl (Ed.). *Messiaen studies* (pp. 101-118). Cambridge: Cambridge University Press.

Fubini, E. (2002). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX* (Carlos Guillermino Pérez de Aranda, Trad.). Arganda del Rey (Madrid): Alianza Editorial. (Trabajo original publicado en 1976).

Fujita, S. (2010). Des Canyons aux étoiles...: Messiaen's rational thinking in the designing of musical form. En J. Crispin (Ed.). *Olivier Messiaen. The centenary papers* (pp.102-109). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Gabrielsson, A. (1988). Timing in music performance and its relation to music. En Sloboda, J. A. *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition* (pp. 27-51). Oxford: Clarendon Press.

Gagné, N. V. (2012). *Historical dictionary of modern and contemporary classical music*. Plymouth (Reino Unido): Scarecrow Press.

Gentilucci, A. (1977). *Guía para escuchar la música contemporánea: de la primera vanguardia a la nueva música*. Caracas: Monte Ávila Editores.

Gillock, J. (2010). *Performing Messiaen's Organ Music. 66 Masterclasses*. Bloomington: Indiana University Press.

González Mira, P. (2011). "San Francisco de Asís" en vivo y en directo. *Ritmo*, nº 843, pp. 12-16.

Goléa, A. (1960). *Rencontres avec Olivier Messiaen*. París: Julliard.

Griffiths, P. (1985). *Olivier Messiaen and the music of time* (Ed. 2008). Londres: Faber Finds.

Griffiths, P. (2010, 19 de mayo). Yvonne Loriod, pianist and Messiaen Muse, Dies at 86. *The New York Times* (New York Edition), p. B18.

Grintsch, J. S. (2004). Das Diktat der Vögel. Olivier Messiaen als Ornithologe und Komponist. En C. von Blumröder (Ed.). *Kompositorische Stationen des 20. Jahrhunderts. Debussy, Webern, Messiaen, Boulez, Cage, Ligeti, Stockhausen, Höller, Bayle* (pp. 35-45). Münster: Lit Verlag.

Guillot Gimeno, J. (1998). El Ritmo: Una experiencia vital. *Música y Educación*, nº 33, pp. 85-93.

Hankey, W. J. (2012). Aquinas, Plato and Neoplatonism. En B. Davies (Ed.). *The Oxford Handbook of Aquinas* (pp. 55-64). Oxford: Oxford University Press.

Halbreich, H. (2008). *L'oeuvre d'Olivier Messiaen*. París: Fayard.

Hayes, M. (1994). Instrumental, orchestral and choral works to 1948. En P. Hill (Ed.) *The Messiaen companion* (pp. 157-200). Londres: Faber Finds.

Hellaby, J. (2009). *Reading Musical Interpretation. Case Studies in Solo Piano Performance*. Farnham/Burlington: Ashgate.

Henderson, R. L. (1961). Opera and concerts in London. Concerts. *Musical Times*, n° 102, pp. 426-427.

Hill, P. (1994). For the birds. *Musical Times*, Septiembre 1994, pp. 552–555.

Hill, P. (1994). Piano Music II. En P. Hill (Ed.) *The Messiaen companion* (pp. 307-351). Londres: Faber Finds.

Hill, P. (1994). *The Messiaen companion*. Londres: Faber Finds.

Hill, P. (2006). De la partitura al sonido. En J. Rink (Ed.) *La interpretación musical* (Barbara Zitman, Trad.) (pp. 155-171). Madrid: Alianza Editorial (Trabajo original publicado en 2002).

Hill, P. (2007). Messiaen recorded: The Quatre Études de rythme. En C. Dingle y N. Simeone (Eds.). *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature* (pp. 79-90). Aldershot/Burlington: Ashgate.

Hill, P. (2013). From Réveil des oiseaux to Catalogue d'oiseaux: Messiaen's cahier de notations des chants d'oiseaux, 1952-1959. En C. Dingle y R. Fallon (Eds.). *Messiaen perspectives I* (pp. 143-174). Farham/Burlington: Ashgate.

Hill, P. (2014). The Genesis of Messiaen's Catalogue d'oiseaux. En S. McCarrey y L. A. Wright (Eds.). *Perspectives on the Performance of French Piano Music* (pp. 53-76). Farham/Burlintong: Ashgate.

Hill, P. y Simeone, N. (2005). *Messiaen*. New Haven/London: Yale University Press.

Hill, P. y Simeone, N. (2007). *Olivier Messiaen: Oiseaux exotiques*. Aldershot/Burlington: Ashgate.

Hill, P. / Loriod, Y. (1994). Interview with Yvonne Loriod. En P. Hill (Ed.) *The Messiaen companion* (pp. 283-303). Londres: Faber Finds.

Hodeir, A. (1961). *La Musique depuis Debussy*. París: Presses Universitaires de France.

Hold, T. (1970). The notation of bird song: a review and recommendation. *Ibis*, 112, pp. 113-122.

Hold, T. (1971). Messiaen's birds. *Music & Letters*, 52, 2, pp. 113-122.

Honegger, M. (Ed.). (1970). *Dictionnaire de la musique* (1ª ed., vols. I-II). París: Bordas.

Hsu, M. (1996). *Olivier Messiaen, the Musical Mediator. A Study of the Influence of Liszt, Debussy, and Bartók*. Londres: Associated University Presses.

Ide, P. (1996). Olivier Messiaen théologien?. En N. Rose (Ed.) *Portrait(s) d'Olivier Messiaen* (pp. 39-45). París: Bibliothèque Nationale de France.

Jankélévitch, V. (2005). *La música y lo inefable* (Rosa Rius y Ramón Andrés, Trads.). Barcelona: Alpha Decay. (Trabajo original publicado en 1983).

Jiří, F. (1989). *Aves de los países de Europa*. Madrid: Susaeta.

Johnson, P. (2006). El legado de las grabaciones. En J. Rink (Ed.) *La interpretación musical* (Barbara Zitman, Trad.) (pp.231-247). Madrid: Alianza editorial (Trabajo original publicado en 2002).

Johnson, R. S. (1994). Birdsong. En P. Hill (Ed.). *The Messiaen companion* (pp. 249-265). Londres: Faber Finds.

- Johnson, R. S. (2008). *Messiaen* (5ª Ed.). Londres: Omnibus Press.
- Jutglar, F. (1999). *Aves de la Península Ibérica*. Barcelona: GeoPlaneta.
- Kars, J. R. (2007). The Works of Olivier Messiaen and the Catholic liturgy. En C. Dingle y N. Simeone (Eds.). *Olivier Messiaen: Music, art and literature* (pp. 323-333). Aldershot/Burlington: Ashgate.
- Kastiyo, J. L. y Del Pino, R. (2013). *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1952-2001)*, Vol.I. Granada: INAEM.
- Kayas, L. (2013). André Jolivet - Olivier Messiaen. Influences réciproques. En P. Jost y S. Keym (Eds.). *Olivier Messiaen und die "französische Tradition"* (pp. 219-233). Colonia: Verlag Christoph Dohr Köln.
- Kraft, D. (2013). *Birdsong in the Music of Olivier Messiaen*. Londres: Arosa Press.
- Kühn, C. (1998). *Tratado de la forma musical* (Traductor no especificado en la edición). Cooper City, Florida: SpanPress Universitaria (Trabajo original publicado en 1989).
- Kurenniemi, M. (1980). Messiaen, the ornithologist. *Music Review*, 41, 2, pp. 121-126.
- Lanza, A. (1986). *Historia de la Música, 12*. El siglo XX, tercera parte (Carlos Alonso, Trad.). Madrid: Turner Música. (Trabajo original publicado en 1980).
- Langer, S. K. (1953). *Feeling and Form*. Nueva York: Routledge.
- Lawson, C. y Stowell, R. (1999). *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Learreta Ramos, B., Sierra Zamorano, M. A. y Ruano Arriagada, K. (2005). *Los contenidos de expresión corporal*. Barcelona: INDE Publicaciones.

Leibowitz, R. (1945). Olivier Messiaen ou l'hédonisme empirique dans la musique contemporaine. *L'Arche*, n° 9 (septiembre), pp. 130-139.

León Tello, F. J. (1988). *Teoría y estética de la música*. Madrid: Taurus.

Lester, J. (2005). *Enfoques analíticos de la música del siglo XX* (Alfredo Brotons Muñoz y Antonio Gómez Schneekloth, Trads.). Madrid: Akal (Trabajo original publicado en 1989).

Linke, U. (2013). Von Vögeln und Modi –sowie vom Tod und vom Weiterleben. Olivier Messiaens Lehrer Maurice Emmanuel. En P. Jost y S. Keym (Eds.). *Olivier Messiaen und die "französische Tradition"* (pp. 143-181). Colonia: Verlag Christoph Dohr Köln.

Llorente, J. A. (2010). Pierre Boulez: un momento de síntesis. *Scherzo*, n° 257, pp. 44-47.

Logan, C. y Smith, R. L. (2010). Messiaen's Visions de l'Amen: Issues in Performance Practiced Informed by the Composer's Role as Piano, Organ and Orchestral Colorist. En J. Crispin (Ed.). *Olivier Messiaen. The centenary papers* (pp.158-178). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Long, Ma. (1973). *At the piano with Maurice Ravel* (Olive Senior-Ellis, Trad.). Londres: J. M. Dent & Sons (Trabajo original publicado en 1971).

López de la Llave, A. y Pérez-Llantada, M. C. (2006). *Psicología para intérpretes artísticos*. Madrid: Thomson.

Louvier, A. (2012). *Messiaen et le concert de la nature*. París: Cité de la musique. Les Éditions.

Luchese, D. (2010). Olivier Messiaen's Slow Music: A Reflection of Eternity in Time. En J. Crispin (Ed.). *Olivier Messiaen. The centenary papers* (pp.179-192). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

- Mantel, G. (2010). *Interpretación. Del texto al sonido*. (Gabriel Menéndez Torrellas, Trad.). Madrid: Alianza Editorial (Trabajo original publicado en 2007).
- Mari, P. (1965). *Olivier Messiaen : l'homme et son ouvre*. París: Editions Seghers.
- Marler, P. y Slabbekoorn, H. (2004). *Nature's Music. The Science of Birdsong*. San Diego: Elsevier Academic Press.
- Martín Bermúdez, S. (1995). Yvonne Loriod habla de Messiaen. *Scherzo*, nº 92, pp. 134-138.
- Mathon, G. (1995). Les couleurs de la cité céleste, éléments d'analyse. *Musurgia*, Vol. II, nº 1, pp. 141-158.
- Mazzola, G. (2011). *Musical performance. A Comprehensive Approach: Theory, Analytical Tools, and Case Studies*. Berlín/Heidelberg: Springer-Verlag.
- McLeish, K. y McLeish, V. (1998). *La discoteca ideal de la música clásica* (Montserrat Gurguí, Trad.). Barcelona: Editorial Planeta (Trabajo original publicado en 1986).
- McNulty, P. (2007). Messiaen's journey towards asceticism. En R. Sholl (Ed.). *Messiaen studies* (pp. 63-77). Cambridge: Cambridge University Press.
- Mead, G. H. (1999): *Espíritu, persona y sociedad: desde el punto de vista del conductivismo social* (Florial Mazia, Trad.). Barcelona: Paidós Ibérica (Trabajo original publicado en 1934).
- Messiaen, O. (1939): Autour d'une parution. *Le Monde musical*, nº 35, 30 de abril, p. 126.
- Messiaen, O. (1988). *Conference de Kyoto*. París: Alphonse Leduc.
- Messiaen, O. (1993). *Técnica de mi lenguaje musical* (Daniel Bravo López, Trad.). París: Alphonse Leduc. (Trabajo original publicado en 1944).

Messiaen, O. (1994-2002). *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. (Vols. I-VIII). París: Alphonse Leduc.

Messiaen, O. (1994). *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. (Tomo I). París: Alphonse Leduc.

Messiaen, O. (1996). *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. (Tomo III). París: Alphonse Leduc.

Messiaen, O. (1999). *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. (Tomo V, vol. I). París: Alphonse Leduc.

Messiaen, O. (2000). *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. (Tomo V, vol. II). París: Alphonse Leduc.

Messiaen, O. (2002). *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. (Tomo VII). París: Alphonse Leduc.

Meyer, L. B. (2001). *La emoción y el significado en la música* (José Luis Turina de Santos, Trad.). Madrid: Alianza Editorial (Trabajo original publicado en 1956).

Michels, U. (1998). *Atlas de música*, I (11ª ed. Vols.I-II). Madrid: Alianza Editorial.

Milsom, J. (1994). Organ music I. En P. Hill (Ed.). *The Messiaen companion* (pp. 51-711). Londres: Faber Finds.

Morris, D. (1989). A Semiotic investigation of Messiaen's "Abîme des Oiseaux". *Musical analysis*, 8, pp. 125-158.

Murray, C. B. (2013). Olivier Messiaen's Timbres-durées. En C. Dingle y R. Fallon (Eds.). *Messiaen Perspectives I* (pp. 123-141). Farham/Burlington: Ashgate.

Nattiez, J. J. (1990). *Music and discourse: Towards a semiology of music* (Carolyn Abbate, Trad.). Princeton: Princeton University Press (Trabajo original publicado en 1987).

Neuhaus, H. (2001). *El arte del piano* (Guillermo González y Consuelo Martín Colinet, Trads.). Madrid: Real Musical. (Trabajo original publicado en 1958).

Nichols, R. (1986). *Messiaen*. Oxford/Nueva York: Oxford University Press.

Nicolai, J., Singer, D. y Wothe, Konrad (1990). *Aves. Gran guía de la naturaleza* (Eladio Martínez Benaldo de Quirós, Trad.). León: Everest (Trabajo original publicado en 1984).

Nonken, M. (2014). Messiaen to Murail, or, What Sounds Become. En S. McCarrey y L. A. Wright (Eds.). *Perspectives on the Performance of French Piano Music* (pp. 171-197). Farham/Burlington: Ashgate.

Oñate, J. (2009). *Paseo por las aves de la serranía de Ronda*. Ronda (Málaga): La Serranía.

Pajares Alonso, R. L. (2012). *Historia de la música en seis bloques* (Bloque 5: Altura y Duración). Madrid: Visión Libros.

Pajares Alonso, R. L. (2014). *Historia de la música en seis bloques* (Bloque 6: Ética y Estética). Madrid: Visión Libros.

Pedrell, F. (2009). *Diccionario técnico de la música*. Valladolid: Maxtor (Reedición del trabajo original publicado en 1897 por el editor Isidro Torres Oriol).

Pelikan, J. (1986): *Bach Among the Theologians*. Filadelfia: Fortress Press.

Pendergrass, M. y Iqbal, J. (2013). Realism in Messiaen's Oiseaux exotiques: A Correlation. *H-SC Journal of Sciences*, Vol. II, pp. 1-7.

Perrins, C. (1987). *Aves de España y de Europa* (Margarita Costa, Trad.). Barcelona: Omega (Trabajo original publicado en 1987).

Petsche, J. J. M. (2015). *Gurdjieff and Music: The Gurdjieff/de Hartmann Piano Music and Its Esoteric Significance*. Leiden/Boston: Brill.

Philip, R. (2004). *Performing Music in the Age of the Recording*. New Haven: Yale University Press.

Quinn, P. (1996). *Aquinas, Platonism and the knowledge of God* (Avebury Series in Philosophy). Aldershot/Brookfield: Avebury Publisher.

Rae, C. (2013). Messiaen and the Romantic Gesture: Contemplations on his Piano Music and Pianism. En C. Dingle y R. Fallon (Eds.). *Messiaen Perspectives I: Sources and Influences* (pp. 235-256). Farnham/Burlington: Ashgate.

Randel, D. M. (Ed.) (2004). *Diccionario Harvard de la Música* (Luis Carlos Gago, Trad.). Madrid: Alianza diccionarios (Trabajo original publicado en 1986).

Reverdy, M. (1978). *L'oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen*. París: Alphonse Leduc.

Rosen, C. (1998). *Las formas de sonata* (Traductor no especificado en la edición). Cooper City, Florida: SpanPress Universitaria (Trabajo original publicado en 1980).

Röbber, A. (1986). *Contributions to the spiritual world of Olivier Messiaen* (Barbara Dagg y Nancy Poland, Trads.). Duisberg: Gilles and Francke. (Trabajo original publicado en 1986).

Samuel, C. (1994). *Olivier Messiaen: Music and Color. Conversations with Olivier Messiaen* (E. Thomas Glasow, Trad.). Portland: Amadeus Press. (Trabajo original publicado en 1986).

Samuel, C. (1999). *Permanences d'Olivier Messiaen. Dialogues et commentaires*. París: Actes Sud.

Sánchez Verdú, J. M. (2000). Estudios sobre la presencia del Canto Gregoriano en la composición musical actual a través del análisis de obras de O. Messiaen, G. Ligeti y C. Halffter. *Revista Música* (RCSMM), nº 4-6, pp. 25-65.

Sándor, G. (1981). *On Piano Playing. Motion, Sound and Expression*. Nueva York: Schirmer Books.

Sauer, F. (1983). *Aves terrestres* (Ramón Ribalta, Trad.). Barcelona: Blume (Trabajo original publicado en 1982).

Sauvage, C. (1910). L'Áme en bourgeon (VI. Tu tettes le lait pur...). En C. Dingle y N. Simeone (Eds.). *Olivier Messiaen: Music, art and literature* (pp. 191-278). Aldershot/Burlington: Ashgate.

Schenker, H. (1956). *Neue musikalische Theorien und Phantasien*. Viena: Universal Edition.

Schloesser, S. (2014). *Visions of Amen: The Early Life and Music of Olivier Messiaen*. Michigan/Cambridge: Wm. B. Eerdmans Publishing Company.

Schmidt, L. (1990). *Organische Form in der Musik: Stationen eines Begriffs 1795-1850*. Kassel: Bärenreiter.

Shenton, A. (2007.a). Composer as performer, recording as text: notes towards a "manner of realization" for Messiaen's music. En R. Sholl (Ed.). *Messiaen studies* (pp. 168-187). Cambridge: Cambridge University Press.

Shenton, A. (2007.b). Observations on time in Olivier Messiaen's *Traité*. En C. Dingle y N. Simeone (Eds.). *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature* (pp. 173-189). Aldershot/Burlington: Ashgate.

Shenton, A. (2008). *Olivier Messiaen's system of signs: Notes towards understanding his music*. Aldershot/Burlington: Ashgate.

Shlifstein, S. (2000). *Sergei Prokofiev: Autobiography, Articles, Reminiscences* (Rose Prokofieva, Trad.). Honolulu, Hawái: University Press of the Pacific (Trabajo original publicado en 1941).

Sholl, R. (2007). Love, mad love and the "point sublime": The Surrealist poetics of Messiaen's Harawi. En R. Sholl (Ed.). *Messiaen studies* (pp. 34-62). Cambridge: Cambridge University Press.

Siepmann, J. (2003). *El Piano* (Dora Castro, Trad.). Barcelona: Ma non troppo / Ediciones Robinbook (Trabajo original publicado en 1996).

Simeone, N. (1998). *Olivier Messiaen: a bibliographical catalogue of Messiaen's works; first editions and first performances; with programmes and documents*. Tutzing: Hans Schneider Verlag.

Simeone, N. (2007). Messiaen in 1942: a working musician in occupied Paris. En R. Sholl (Ed.). *Messiaen studies* (pp. 1-33). Cambridge: Cambridge University Press.

Simundža, M. (1988). Messiaen's rhythmical organization and classical Indian theory of rhythm (II). *International review of aesthetics and sociology of music*, Vol. 19, n°1, pp. 53-73.

Sitsky, L. (2010). Some Aphoristic Thoughts by a Pragmatic Composer on Question Linking Music and Mysticism, with some Special Reference to Olivier Messiaen. En J. Crispin (Ed.). *Olivier Messiaen. The centenary papers* (pp.245-255). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Stravinsky, I. (1936). *Stravinsky: An Autobiography*. Nueva York: Simon and Schuster.

Stravinsky, I. y Craft, R. (1963). *Dialogues and a Diary*. Garden City (Nueva York): Doubleday & Company.

Stravinsky, I. (1977). *Poética musical* (Eduardo Grau, Trad.). Madrid: Taurus (Trabajo original publicado en 1947).

Svensson, L. y Grant, P. J. (2001). *Guía de aves. La guía de campo de aves de España y de Europa más completa* (Manuel Pijoan, Trad.). Barcelona: Omega (trabajo original publicado en 1999).

Szersnovicz, P. (1987). *Olivier Messiaen: La liturgie de l'arc-en-ciel*. *Le Monde de la musique/Télérama*, n° 102, p. 30.

Taylor, B. (2010). On Time and Eternity in Messiaen. En J. Crispin (Ed.). *Olivier Messiaen. The centenary papers* (pp. 256-280). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Thaler, L. (1984). *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*. Múnich/Salzburg: Katzbichler.

Thurlow, J. (2007). Messiaen's Catalogue d'oiseaux: a musical dumbshow? En R. Sholl (Ed.). *Messiaen studies* (pp. 119-144). Cambridge: Cambridge University Press.

Timbrell, C. (1999). *French Pianism: A historical perspective* (2ª Ed.). Londres: Kahn & Averill.

Toop, R. (1971). Messiaen/Goeyvaerts, Fano/Stockhausen, Boulez. *Perspectives of new music*, Vol. 13, 1, pp. 141-169.

Toop, R. (2004). Expanding horizons: the international avant-garde, 1962–75. En N. Cook y A. Pople (Eds.). *The Cambridge history of twentieth-century Music* (pp. 453-477). Cambridge: Cambridge University Press.

Tremblay, G. (1970). Oiseau-nature, Messiaen, Musique. *Cahiers canadiens de musique* (Conseil canadien de la musique), n° 1, printemps- été 1970, pp. 15-40.

Troup, M. (1994). Orchestral Music of the 1950s and 1960s. En P. Hill (Ed.) *The Messiaen companion* (pp. 392-447). Londres: Faber Finds.

Valenzuela, V. (2006). Pierre-Laurent Aimard “La Buena Música”. *Melómano*, nº 105, pp.74-77.

Van Maas, S. (2009). *The Reinvention of Religious Music. Olivier Messiaen's Breakthrough toward the Beyond*. Nueva York: Fordham University Press.

Von Osten, S. (2013). My Collaboration with Olivier Messiaen and Yvonne Loriod on Harawi. En C. Dingle y R. Fallon (Eds.). *Messiaen perspectives 1* (pp. 101-121). Farham/Burlington: Ashgate.

Walter, E. (1983). Entretien-dossier Olivier Messiaen. *Harmonie-Panorama Musique*, 36, 18.

Weir, G. (1994). Organ music II. En P. Hill (Ed.) *The Messiaen companion* (pp. 352-391). Londres: Faber Finds.

Weissman, J. S. (1960). Reports from abroad: Cologne. *Musical Times*, nº 101, pp. 102-103.

Xenakis, I. (1994). Beau ou laid. *Neue Zeitschrift für Musik*, p. 34.

Xenakis, I. (2009). *Música de la arquitectura* (Miguel Ángel Ruiz Larrea, Trad.). Madrid: Akal (Trabajo original publicado en 2004).

Tesis doctorales:

Fallon, R. (2005). *Messiaen's mimesis: The language and culture of the bird styles*. Tesis doctoral, University of California, Berkeley, EE.UU.

Philips, J. (1977). *The modal language of Olivier Messiaen; Practices of “Technique de mon langage musical” as reflected in Catalogue d'oiseaux*. Tesis doctoral, Peabody Conservatory of Music, Baltimore, Maryland, EE.UU.

Sun, S. W. (1995). *Birdsong and pitch-class sets in Messiaen's "L'Alouette Calandrelle"*. Tesis doctoral, University of Oregon, Eugene, EE.UU.

Documentos en línea:

Anderson, M. (2010, 20 de mayo). Yvonne Loriod: Pianist who became the muse and foremost interpreter of the works of her husband Olivier Messiaen. The independent [en línea]. Disponible en: <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/yvonne-loriod-pianist-who-became-the-muse-and-foremost-interpreter-of-the-works-of-her-husband-olivier-messiaen-1977590.html> [recuperado el 21 de diciembre de 2014].

Ehrlich, P. R., Dobkin, D. S. y Wheye, D. (1988). Bird Voices & Vocal Development, de Birds of Stanford essays [en línea]. Disponible en: <http://www.stanford.edu/group/stanfordbirds/SUFRAME.html> [recuperado el 30 de diciembre de 2014].

Ruiz Mantilla, J. (1999, 9 de junio). Yvonne Loriod, viuda de Messiaen, cree que los discos aseguran el legado del compositor. *El País digital* [en línea]. Disponible en: http://elpais.com/diario/1999/06/09/cultura/928879209_850215.html [recuperado el 20 de diciembre de 2014].

Serrou, B. (director). (2002). Capítulo 18: Elève de Messiaen. Yvonne Loriod-Messiaen, (video). INA Musique Mémoires series. París: INA [en línea]. Disponible en: <http://grands-entretiens.ina.fr/video/Musique> [recuperado el 1 de diciembre de 2014].

Smith, C. (2013, 31 de julio). Recently discovered Olivier Messiaen piano work to be premiered this autumn. Gramophone [en línea]. Disponible en: <http://www.gramophone.co.uk/classical-music-news/recently-discovered-olivier-messiaen-piano-work-to-be-premiered-this-autumn> [recuperado el 11 de octubre de 2014].

8. DISCOGRAFIA

Aimard, P. L. (2008). *Hommage à Messiaen* [CD]. Alemania: Deutsche Grammophon.

Aimard, P. L. (2011). *The Liszt Project* [CD]. Alemania: Deutsche Grammophon.

Austbø, H. (1997). *Catalogue d'oiseaux / Petites esquisses d'oiseaux* [CD]. Alemania: Naxos.

Crossley, P. (1974). *Messiaen: Piano Music* [LP]. Reino Unido: Decca (Oiseau-Lyre).

De Oliveira-Carvalho, J. (1972). *Catalogue d'oiseaux* [LP]. Estados Unidos: Vox Productions.

Dominique, C. A. (1994). *Complete Bird Music for Piano Solo* [CD]. Suecia: Bis.

Hill, P. (1988-1990). *Catalogue d'oiseaux / La Fauvette des Jardins* [CD]. Reino Unido: Unicorn-Kanchana.

Johnson, R. S. (1973). *Catalogue d'oiseaux* [CD]. Reino Unido: Argo.

Kars, J. R. (2001). *Debussy, Messiaen: Piano Works* [CD]. Reino Unido: Decca.

Kodama, M. (2012). *Catalogue d'oiseaux* [CD]. Japón: Triton Hybrid.

Loriod, Y. (1959). *Catalogue d'oiseaux* [LP]. Francia: Vega.

Loriod, Y. (1968). *8 Préludes / Quatre Études de Rythme* [LP]. Francia: Erato.

Loriod, Y. (1971). *Catalogue d'oiseaux / La Fauvette des Jardins* [LP]. Francia: Erato.

Messiaen, O. (1951). *Quatre Études de Rythme* [LP]. Francia: EMI France.

Messiaen, O. (piano), Pasquier, J. (violín), Vacellier, A. (clarinete) y Pasquier, E. (cello) (2001). *Quatuor pour la fin du Temps* [CD]. Francia: Accord. (La grabación original fue publicada en 1956 para Club Français du Disque en LP-Mono).

Muraro, R. (2000). *Catalogue d'oiseaux* [CD]. Francia: Accord.

Serkin, P. (1975). *Vingt Regards Sur L'Enfant-Jésus / La Rousserolle Effarvate* [LP]. Estados Unidos: RCA.

Troup, M. (1967). *Catalogue d'oiseaux: no 9: La bouscarle; no 13: Le courlis cendré / Olivier Messian* [LP]. Canadá: RCA Victor/CBC.

Ugorski, A. (1994). *Catalogue d'oiseaux / La Fauvette des jardins* [CD]. Alemania: Deutsche Grammophon.

Zehn, M. (2000). *Catalogue d'oiseaux* [CD]. Alemania: Arte Nova.

9. SOPORTES AUDIOVISUALES

Bernager, O. (Productor) y Manceaux, François (Director). (2011). *Une leçon particulière avec Yvonne Loriod* [DVD]. Alemania: Harmonia Mundi.

Mille, O. (Productor y director) (2002). *Olivier Messiaen. La liturgie de cristal* [DVD]. Francia: Artline Films.

Samuel, C. (2005). *Pierre Boulez: Le Domaine musical*, vol. I [notas del CD]. Francia: Accord/Universal.

ANEXO I: Índice de obras

ÍNDICE DE OBRAS³⁶⁸

- 1917 *La dame de Shalott*, para piano
- 1921 *Deux ballades de Villon*, voz y piano
I. *Épître à ses amis*
II. *Ballade des pendus*
- 1925 *La tristesse d'un grand ciel blanc*, para piano
- 1926 *Fugue (sur un sujet d'Henri Labaud)*, para orquesta
- 1926-27 *Andantino*, para cuarteto de cuerdas
- 1927 *Esquisse modale*, para órgano
- 1927 *Pièce pour orgue sur un thème de Laparra*, para órgano
- 1927 *Adagio*, para órgano, violín y cello
- 1928 *Le banquet eucharistique*, para orquesta
- 1928 *Variations écossaises*, para órgano
- 1928 *L'hôte aimable des âmes*, para órgano
- 1928 *Prélude*, para órgano (Leduc)³⁶⁹
- 1928 *Le banquet céleste*, para órgano (Leduc)
- 1928 *Jésus*, poema sinfónico
- 1929 *Prélude en trio sur un thème de Haydn*, para órgano
- 1929 *Huit Préludes*, para piano (Durand):
I. *La Colombe*

³⁶⁸ La recopilación, clasificación y ordenación cronológica se ha basado, principalmente, en la presente en: Simeone, N. (1998). *Olivier Messiaen: a bibliographical catalogue of Messiaen's works; first editions and first performances; with programmes and documents*. Tutzing: Hans Schneider Verlag. / Benítez, V. (2007). *Olivier Messiaen. A research and information guide*. Londres/Nueva York: Routledge Music bibliographies.

No obstante, esta relación de obras ha sido modificada y complementada gracias a los recientes descubrimientos de piezas desconocidas, así como a la nueva fecha de composición en la que se sitúa a muchas de ellas.

³⁶⁹ Todas las obras se muestran con la editorial distribuidora entre paréntesis, excepto aquellas inéditas, descatalogadas o que no han sido editadas hasta el momento.

II. *Chant d'extase dans un paysage triste*

III. *Le nombre léger, Instans défunts*

IV. *Les sons impalpables du rêve*

V. *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*

VI. *Plainte calme*

VII. *Un reflet dans le vent*

- 1930 *Simple chant d'une âme*, para orquesta
- 1930 *Sainte-Bohème*, para coro y orquesta
- 1930 *Fugue pour le Concours de Rome*, para orquesta
- 1930 *Les offrandes oubliées*, para orquesta (Durand)
- 1930 *Les offrandes oubliées*, versión para piano (Durand)
- 1930 *Trois mélodies*, para soprano y piano (Durand):
1. *Pouquoi?*
 2. *Le Sourire*
 3. *La Fiancée perdue*
- 1930 *Le mort du nombre*, para soprano, tenor, violín y piano (Durand)
- 1930 *Diptyque. Essai sur la vie terrestre et l'éternité bienheureuse*, para órgano (Durand)
- 1931 *L'Ensorceleuse Cantate*, para soprano, tenor, bajo y piano (u orquesta)
- 1931 *Le tombeau resplendissant*, para orquesta
- 1931 *Fugue pour le Concours de Rome*
- 1931 *La Jeunesse des Vieux*, para coro
- 1932 *Hymne (Hymne au Saint Sacrement)*, para orquesta (Broude)
- 1932 *Fantasie Burlesque*, para piano (Durand)
- 1932 *Apparition de l'Église éternelle*, para órgano (Lemoine)
- 1932 *Thème et variations*, para violín y piano (Leduc)
- 1932-33 *L'Ascension, Quatre méditations symphoniques pour orchestre* (Leduc):

1. *Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père*
2. *Alleluias sereins d'une âme qui désire le ciel*
3. *Alleluia sur la trompette, alleluia sur la cymbale*
4. *Prière du Christ montant vers son Père*

1933 *Mass*, para 8 sopranos y 4 violines

1933 *Fantasie*, para violín y piano (Durand)

1934 *Morceau*, para piano

1933-34 *L'Ascencion*, versión para órgano (Leduc): Sustitución de la tercera pieza por una nueva: 3. *Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne.*

1930-35 *Offrande au Saint Sacrement*, para órgano (Leduc)

1935 *Pièce pour le tombeau de Paul Dukas*, para piano (La Revue musicale)³⁷⁰

1935 *Vocalise*, para soprano y piano (Leduc)

1935 *La Nativité du Seigneur*, para órgano (Leduc):

1. *La Vierge et l'Enfant*
2. *Les Bergers*
3. *Desseins éternels*
4. *Le Verbe*
5. *Les Enfants de Dieu*
6. *Les Anges*
7. *Jésus accepte la souffrance*
8. *Les Mages*
9. *Dieu parmi nous*

1936 *Poèmes pour Mi*, para soprano dramática y piano (Durand):

Primer Libro:

1. *Action de grâces*
2. *Paysage*

³⁷⁰ Existe una edición revisada de la partitura realizada por Yvonne Loriod para Durand (1996), con indicaciones de índole interpretativa distintas a la original para Revue Musical.

3. *La Maison*

4. *Épouvante*

Segundo libro:

5. *L'Épouse*

6. *Ta Voix*

7. *Les deux Guerriers*

8. *Le Collier*

9. *Prière exaucée*

1937 ***Fête des belles eaux***, para 6 ondas martenot

1937 ***Poèmes pour Mi***, versión para soprano dramática y orquesta (Durand)

1937 ***O sacrum convivium***, para coro mixto a capella (Durand)

1938 ***Chants de Terre et de Ciel***, para soprano y piano (Durand):

1. *Bail avec Mi*

2. *Antienne du silence*

3. *Danse du Cébé-Pilule*

4. *Arc-en-ciel d'innocence*

5. *Minuit pile et face*

6. *Résurrection*

1938 ***Deux monodies en quart de ton***, para ondas martenot

1939 ***Les Corps glorieux, Sept Visions brèves de la vie des Resucités***, para órgano (Leduc):

1. *Subtilité des Corps glorieux*

2. *Les Eaux de la Grâce*

3. *L'Ange aux parfums*

4. *Combat de la mort et de la vie*

5. *Force et Agilité des Corps glorieux*

6. *Joie et Clarté des Corps glorieux*

7. *Le Mystère de la Sainte Trinité*

1941 ***Choeurs por une Jeanne d'Arc***, para gran coro y pequeño coro mixto a capella:

I. *Te Deum*

II. Improprès

- 1941 **Quatuor pour la fin du Temps**, para violín, clarinete, violoncello y piano (Durand):
1. *Liturgie de cristal*
 2. *Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*
 3. *Abîme des oiseaux*
 4. *Intermède*
 5. *Louange á l'Éternité de Jésus*
 6. *Danse de la fureur, pour les sept trompettes*
 7. *Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*
 8. *Louange à l'immortalité de Jésus*
- 1942 **Musique de scène pour un Oedipe**, para ondas martenot
- 1943 **Rondeau**, para piano (Leduc)
- 1943 **Visions de l'Amen**, para dos pianos (Durand):
- I. *Amen de la Création, que cela soit!*
 - II. *Amen des étoiles, de la planète à l'anneau*
 - III. *Amen de l'agonie de Jésus*
 - IV. *Amen du Désir*
 - V. *Amen des Anges, des Saints, du chant des oiseaux*
 - VI. *Amen du Jugement*
 - VII. *Amen de la Consommation*
- 1944 **Trois petites liturgies de la Présence Divine**, para coro de 36 voces femeninas, piano solo, ondas martenot solo, celesta, vibráfono, maracas, pequeño y gran tam-tam y orquesta de cuerda (Durand):
- I. *Antienne de la Conversation intérieure*
 - II. *Séquence du Verbe ; Cantique divin*
 - III. *Psalmodie de l'Ubiquité par Amour*
- 1944 **Vingt Regards sur l'Enfant - Jésus**, para piano (Durand):
- I. *Regard du Père*
 - II. *Regard de l'étoile*
 - III. *L'Échange*
 - IV. *Regard de la Vierge*

- V. *Regard du Fils sur le Fils*
- VI. *Par Lui tout a été fait*
- VII. *Regard de la Croix*
- VIII. *Regard des Hauteurs*
- IX. *Regard du Temps*
- X. *Regard de l'Esprit de Joie*
- XI. *Première communion de la Vierge*
- XII. *La Parole toute puissante*
- XIII. *Noël*
- XIV. *Regard des Anges*
- XV. *Le Baiser de l'Enfant-Jésus*
- XVI. *Regard des Prophètes, des Bergers et des Mages*
- XVII. *Regard du Silence*
- XVIII. *Regard de l'Onction terrible*
- XIX. *Je dors, mais mon coeur veille*
- XX. *Regard de l'Église d'Amour*

1945 ***Chant des déportés***, para coro de sopranos y tenores y orquesta (Leduc)

1945 ***Pièce***, para oboe y piano

1945 ***Tristan et Yseult, thème d'Amour***, para órgano

1945 ***Harawi***, para soprano y piano (Leduc):

1. *La ville qui dormait, toi*
2. *Bonjour toi, colombe verte*
3. *Montagnes*
4. *Doundou tchil*
5. *L'Amour de Piroutcha*
6. *Répétition planétaire*
7. *Adieu*
8. *Syllabes*
9. *L'escalier redit, gestes du soleil*
10. *Amour oiseau d'étoile*
11. *Katchikatchi les étoiles*
12. *Dans le noir*

- 1946-48 ***Turagalîla-Symphonie***, para piano solo, ondas martenot solo y gran orquesta (Durand):
- I. *Introduction*
 - II. *Chant d'amour I*
 - III. *Turagalîla I*
 - IV. *Chant d'amour II*
 - V. *Joie du sang des étoiles*
 - VI. *Jardin du sommeil d'amour*
 - VII. *Turagalîla II*
 - VIII. *Développement de l'amour*
 - IX. *Turagalîla III*
 - X. *Finale*
- 1948 ***Cinq Rechants***, para 12 voces mixtas a capella (Salabert)
- 1949 ***Cantéyodjayâ***, para piano (Universal)
- 1949-50 ***Quatre Études de rythme***, para piano (Durand):
- I. *Île de feu I*
 - II. *Mode de valeurs et d'intensités*
 - III. *Neumes rythmiques*
 - IV. *Île de feu II*
- 1950 ***Messe de la Pentecôte***, para órgano (Leduc):
1. *Entrée (Les langues de feu)*
 2. *Offertoire (Les choses visibles et invisibles)*
 3. *Consécration (Le don de Sagesse)*
 4. *Communion (Les oiseaux et les sources)*
 5. *Sortie (Le Vent de l'Esprit)*
- 1952 ***Livre d'orgue***, para órgano (Leduc):
1. *Reprises par Interversions*
 2. *Pièce en trio*
 3. *Les Mains de l'abîme*
 4. *Chants d'oiseaux*
 5. *Pièce en trio*
 6. *Les Yeux dans les roues*

7. *Soixante-quatre durées*

- 1952 *Timbres–durées*, para cinta
- 1952 *Le merle noir*, para flauta y piano (Leduc)
- 1953 *Réveil des oiseaux*, para piano y orquesta (Durand)
- 1956 *Oiseaux exotiques*, para piano solo, glockenspiel, xilófono, cinco percusionistas y pequeña orquesta de viento (Universal Edition)

1956-58 *Catalogue d'oiseaux*, para piano (Leduc):

Libro 1

- I. *Le Chocard des Alpes*
- II. *Le Lorient*
- III. *Le Merle bleu*

Libro 2

- IV. *Le Traquet Stapazin*

Libro 3

- V. *La Chouette Hulotte*
- VI. *L'Alouette Lulu*

Libro 4

- VII. *La Rousserolle Effarvate*

Libro 5

- VIII. *L'Alouette Calandrelle*
- IX. *La Bouscarle*

Libro 6

- X. *Le Merle de Roche*

Libro 7

- XI. *La Buse Variable*
- XII. *Le Traquet Rieur*
- XIII. *Le Courlis cendré*

1959-60 *Chronochromie*, para gran orquesta (Leduc):

- 1. *Introduction*
- 2. *Strophe I*
- 3. *Antistrophe I*

4. *Strophe II*
5. *Antistrophe II*
6. *Épode*
7. *Coda*
- 1960 ***Verset pour la Fête de la Dédicace***, para órgano (Leduc)
- 1961 ***La Fauvette PasserINETTE***, para piano
- 1962 ***Sept Haïkaï***, para piano solo, xilófono, marimba, 11 maderas, 1 trompeta, 1 trombón, 8 violines y 4 percusionistas (Leduc):
1. *Introduction*
 2. *Le parc de Nara et les lanternes de pierre*
 3. *Yamanaka Cadenza*
 4. *Gagaku*
 5. *Miyajima et le torii dans le mer*
 6. *Les oiseaux de Kuruizawa*
 7. *Coda*
- 1963 ***Monodie***, para órgano (Leduc)
- 1963 ***Couleurs de la Cité céleste***, para piano solo, xilófono, xilomarimba³⁷¹, marimba, 3 clarinetes, trompeta piccolo en re, 3 trompetas, 2 trompas, 3 trombones, trombón bajo, juego de cencerros, juego de campanas bajas, 4 gongs, y 2 tam-tams (Leduc)
- 1964 ***Prélude***, para piano (Durand)
- 1964 ***Et exspecto resurrectionem mortuorum***, para 18 maderas, 6 metales, 3 juegos de cencerros, 1 juego de campanas bajas, 6 gongs, 3 tam- tams (Leduc):
- 1) *Des profondeurs de l'abîme, je crie vers toi, Seigneur : Seigneur, écoute ma voix!* (Salmo 130, 1-2)
 - 2) *Le Christ, ressuscité des morts, ne meurt plus ; la mort n'a plus sur lui d'empire* (Epístola a los Romanos, 6, 9)

³⁷¹ Marimbáfono que posee una extensión de do-do5, mayor a la del xilófono (do2-do5) y marimba (do-do4) (Michels, 1998: 29).

3) *L'heure vient où les morts entendront la voix du Fils de Dieu*
(Evangelio según S. Juan, 5, 25)

4) *Ils ressusciteront, glorieux, avec un nom Nouveau - dans le concert joyeux des étoiles et les acclamations des fils du ciel* (I Corintios, 15, 43; Apocalipsis, 2, 17; Libro de Job, 38, 7)

5) *Et j'entendis la voix d'une foule immense* (Apocalipsis, 19, 6)

1965-69 ***La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ***, para siete solistas: piano solo, violoncello solo, flauta, clarinete, xilomarimba, vibráfono, marimba, coro mixto de 100 personas y gran orquesta (Leduc):

Première septénaire:

1. *Récit évangélique*

2. *Configuratum corpori claritatis suae*

3. *Christus Jesus, splendor Patris*

4. *Récit évangélique*

5. *Quam dilecta tabernacula tua*

6. *Candor est lucis aeternae*

7. *Choral de la Sainte Montagne*

Deuxième septénaire:

1. *Récit évangélique*

2. *Perfecte conscius illius perfectae generationis*

3. *Adoptionem filiorum perfectam*

4. *Récit évangélique*

5. *Terribilis est locus iste*

6. *Tota Trinitas apparuit*

7. *Choral de la lumière de Gloire*

1969 ***Méditations sur le Mystère de la Sainte - Trinité***, para órgano (Leduc):

Méditation n° 1 : *Le Père inengendré*

Méditation n° 2 : *La Sainteté de Jésus-Christ*

Méditation n° 3 : *La relation réelle en Dieu est réellement identique à l'essence*

Méditation n° 4 : *Je suis, je suis*

Méditation n° 5 : *Dieu est immense, Éternel, Immuable ; Le souffle de l'Esprit ; Dieu est Amour*

Méditation n° 6 : *Le Fils, Verbe et Lumière*

Méditation n° 7 : *Le Père et le Fils aiment, par le Saint-Esprit, eux-mêmes et nous*

Méditation n° 8 : *Dieu est simple*

Méditation n° 9 : *Je suis Celui qui Suis*

1970 *La Fauvette des jardins*, para piano (Leduc)

1971 *Le tombeau de Jean-Pierre Guézec*, para trompa sola

1971-74 *Des canyons aux Étoiles*, para piano solo, trompa solo, xilomarimba, glockenspiel y orquesta (Leduc):

I. *Le Désert*

II. *Les Orioles*

III. *Ce qui est écrit sur les étoiles...*

IV. *Le Cossyphe d'Heuglin*

V. *Cedar Breaks et le Don de Crainte*

VI. *Appel interstellaire*

VII. *Bryce Canyon et les Rochers rouge-orange*

VIII. *Les Ressuscités et le chant de l'étoile Aldébaran*

IX. *Le Moqueur polyglotte*

X. *La Grive des bois*

XI. *Omao, leiiothrix, elepaio, shama*

XII. *Zion Park et la Cité céleste*

1975-83 *Saint François d'Assise*, ópera en 3 actos y 8 escenas, para siete cantantes solistas: L'Ange (soprano); Saint François (Barítono); Le lépreux (Tenor); Frère Léon (Barítono); Frère Massée (Tenor); Frère Elie (Tenor); Frère Bernard (Bajo); Coro mixto de 150 personas y gran orquesta: Maderas: 3 piccolos, 3 flautas, flauta en sol, 3 oboes, corno inglés, 2 clarinetes en mib, 3 clarinetes, clarinete bajo, clarinete contrabajo, 3 fagotes y contrafagot. Metales: 1 trompeta piccolo en re, 3 trompetas, 6 trompas en fa, 3 trombones, 2 tubas y tuba contrabajo.

Teclados: xilófono, vibráfono, xilomarimba, marimba, glockenspiel, 3 ondas martenot y 5 percussionistas (Leduc):

Acte I. Premier tableau : *La Croix* ; Deuxième tableau: *Les Laudes*
Troisième tableaux : *Le baiser au lépreux*

Acte II. Quatrième tableau : *L'Ange voyageur* ; Cinquième tableau :
L'Ange musicien ; Sixième tableau : *Le Prêche aux oiseaux*

Acte III. Septième tableau : *Les Stigmates*. Huitième tableau : *La Mort et la Nouvelle Vie*

1984 ***Livre du Saint Sacrement***, para órgano (Leduc):

1. *Adoro te*

2. *La source de Vie*

3. *Le Dieu caché*

4. *Acte de Foi*

5. *Puer natus est nobis*

6. *Le manne et le pain de Vie*

7. *Les ressuscités et la lumière de Vie*

8. *Institution de l'Eucharistie*

9. *Les Ténèbres*

X. *La Résurrection du Christ*

XI. *L'apparition du Christ ressuscité à Marie-Madeleine*

XII. *La Transsubstantiation*

XIII. *Les deux murailles d'eau*

XIV. *Prière avant la communion*

XV. *La joie de la grâce*

XVI. *Prière après la communion*

XVII. *La Présence multipliée*

XVIII. *Offrande et Alleluia final*

1985 ***Petites esquisses d'oiseaux***, para piano (Leduc):

Le Rouge-gorge

Le Merle noir

Le Rouge-gorge

La Grive musicienne

Le Rouge-gorge

L'Alouette des champs

1986 ***Un vitrail et des Oiseaux***, para maderas, percusión y piano (Leduc)

1986 ***Chant dans le Style Mozart***, para clarinete y piano

1987-88 ***La Ville d'En-Haut***, para maderas, metales, piano y percusión (Leduc)

1989 ***Un Sourire***, para orquesta (Leduc)

1991 ***Pièce pour Quintette***, para piano y cuarteto de cuerdas (Universal Edition)

1988-91 ***Éclairs sur l'Au-Delà***, para orquesta (Leduc):

1. *Apparition du Christ glorieux*

2. *La Constellation du Sagittaire*

3. *L'oiseau-lyre et la Ville-fiancée*

4. *Les Élus marqués du sceau*

5. *Demeurer dans l'Amour.*

6. *Les Sept Anges aux sept trompettes*

7. *Et Dieu essuiera toute larme de leurs yeux...*

8. *Les Étoiles et la Gloire*

8. *Plusieurs Oiseaux des arbres de Vie*

9. *Le Chemin de l'Invisible*

10. *Le Christ, lumière du Paradis*

1990-91 ***Concert à Quatre***, para flauta, oboe, cello, piano y orquesta (Leduc).

Obra inacabada y completada por Yvonne Loriod en colaboración con George Benjamin y Heinz Holliger.

I. *Entrée*

II. *Vocalise*

III. *Cadenza*

IV. *Rondeau*

Obras cuya fecha de composición no es conocida:

· ***Feuillets inédits***, para ondas martenot y piano

· ***Hymne des passereaux au lever du jour***, para clarinete solo

- *Sigle*, para flauta sola descartada de *Eclairs sur l'au-Delà*
- *Un Oiseaux des arbres de Vie* (¿1988?), posiblemente descartada de la misma obra anterior

**ANEXO II: Recopilación de interpretaciones de
la obra de Olivier Messiaen durante el año del
centenario de su nacimiento**

Enero³⁷²

3 de enero a las 12:00h. Gregor Ehksam, órgano: *La Nativité du Seigneur* en St Jakob Church Stauffacher, Zúrich.

4 y 5 de enero a las 20:00. Staatskapelle Berlin / Zubin Mehta, director; Roger Muraro, piano y Valerie Hartmann-Claverie, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Philharmonie, Berlín.

6 y 7 de enero a las 20:00 y 20:30, respectivamente. Deutsches Symphonie-Orchester Berlin / Ingo Metzmacher, director; Jean-Efflam Bavouzet, piano y Takashi Harada, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Philharmonie, Berlín.

6 de enero a las 18:00. Alban Beikircher, violín y Anthony Spiri, piano: *Thème et variations* en Philharmonie, Essen.

10 de enero a las 20:00. Trío Wanderer: *Quatuor pour la fin du Temps* en De Bijloke muzieckentrum, Gent (Bélgica).

10 de enero a las 20:00. Orchestre Symphonique de Montréal / Kent Nagano, director: *Chronochromie* en Salle Pommack de l'École de musique Schulich de l'Université McGill-Montréal, Montréal.

10 de enero a las 8:15. Nationaal Jeugd Orkest / Reinbert de Leeuw, director; Ralph van Raat, piano y Nathalie Forget, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Theater Orpheus, Apeldoorn (Holanda).

10 de enero a las 6:15. Amandine Savary, piano: *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (extracto) en Purcell Room SBC, Londres.

11 de enero a las 8:15. Nationaal Jeugd Orkest / Reinbert de Leeuw, director; Ralph van Raat, piano y Nathalie Forget, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Muziekcentrum Vredenburg, Utrecht.

11 de enero a las 18:00. The Ecstatic and Exotic: A recital of music for organ and piano by Olivier Messiaen, en sala 90. A las 19:30 RCM Sinfonietta / Robin McNeill, director: *Oiseaux exotiques; Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Concert Hall Royal College of Music, Londres.

13 de enero a las 20:15. Nationaal Jeugd Orkest / Reinbert de Leeuw, director; Ralph van Raat, piano y Nathalie Forget, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en De Doelen, Róterdam.

14 de enero a las 20:15. Nationaal Jeugd Orkest / Reinbert de Leeuw, director; Ralph van Raat, piano y Nathalie Forget, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en De Singel Antwerp (Bélgica).

³⁷² Las actuaciones que incluyeron la interpretación integral o parcial de piezas de *Catalogue d'oiseaux* se encuentran subrayadas y en negrita.

15 de enero a las 20:00. Los Angeles Philharmonic New Music Group / Esa-Pekka Salonen, director y Andreas Haefliger, piano: *Des canyons aux Étoiles* en Walt Disney Concert Hall, Los Ángeles.

15 de enero. The Nash Ensemble: *Quatuor pour la fin du Temps* en The Venue, Leeds.

15 de enero. Messiaen – Um Passaro na favela, coreografía basada en *Quatuor pour la fin du Temps* del Cia Ballet Sopro en Favela do Jardim, São Paulo.

17 de enero a las 20:00. Iejin Rhee, piano y otros estudiantes de Juilliard: *Quatuor pour la fin du Temps* en Paul Hall, Juilliard School, Nueva York.

17 de enero a las 19:45. Matthew Schellhorn, piano: *La colombe* (Préludes), *Le rouge-gorge I*; *Le rouge-gorge II*; *Le rouge-gorge (III)* (*Petites esquisses d'oiseaux*) y *La Fauvette des jardins* en Great Hall, Oundle School, Peterborough (Reino Unido).

18 de enero a las 20:15. Nationaal Jeugd Orkest / Reinbert de Leeuw, director; Ralph van Raat, piano y Nathalie Forget, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Muziekcentrum, Enschede (Holanda).

18 de enero a las 20:00. Duisburger Philharmoniker / Jonathan Darlington, director: *Chronochromie* en Philharmonie, Essen.

17 y 18 de enero a las 19:30, y 20 a las 11:00 en Musikverein, Vienna y 21 de enero a las 19:30: Vienna Philharmonic Orchestra / Ingo Metzmacher, director: *Éclairs sur l'Audela* en Brucknerhaus, Linz

19 de enero a las 20:00. The Florida Orchestra / Stefan Sanderling, director: *L'Ascension* en Mahaffey Theater, St Petersburg, Florida.

19 de enero a septiembre de 2008. International Organ Festival “Orgue en Avignon” (integral de la obra para órgano de Olivier Messiaen).

20 de enero a las 20:15. Nationaal Jeugd Orkest / Reinbert de Leeuw, director; Ralph van Raat, piano y Nathalie Forget, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Muziekgebouw aan het IJ, Amsterdam.

20 de enero a las 16:30. Orchestre Philharmonique de Liège / Pascal Rophé, director y Jean-Frédéric Neuburger, piano: *Des Canyons aux Étoiles* en Salle Philharmonique, Lieja.

20 de enero a las 11:00. Les Musiciens du Concert Impromptu / Yves Charpentier, flauta; Jean-Christophe Murer, clarinete; Bruno Belthoise, piano: *Quatuor pour la fin du Temps* y *Le Merle noir* en Théâtre Impérial, Compiègne (Francia).

20 de enero a las 17:30. François Weigel, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Théâtre Impérial, Compiègne (Francia).

20 de enero a las 19:30. Samuel Rathbone, órgano: *La Nativité du Seigneur* en Royal Holloway Chapel, Londres.

21 de enero a las 19:30. Peter O'Hagan, piano: *Quatre Études de Rythme, Regard de l'esprit de joie* y *Le baiser de l'Enfant-Jésus* en Wigmore Hall, Londres.

22 de enero a las 19:30. Matthew Schellhorn, piano: *La colombe (Huit Préludes)*; *Le rouge-gorge I*; *Le rouge-gorge (II)*; *Le rouge-gorge (III) (Petites esquisses d'oiseaux)* y *La Fauvette des jardins* en Chetham's school of music, Manchester.

22 de enero a las 20:15. Leo van Doeselaar, órgano; Gregor Horsch, cello y Lars Wouters van den Oudenweijer, clarinete: *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité, Livre du Saint Sacrement*; *Quatuor pour la fin du Temps*, *Messe de la Pentecôte* y *L'Ascension* en Concertgebouw, Amsterdam.

24 de enero a las 14:00, 25 a las 20:00, 26 a las 20:00 y 27 a las 14:00. The San Francisco Symphony Orchestra / Myung-Whun Chung, director: *L'Ascension* en Davies Hall, San Francisco.

24 de enero a las 20.30, 25 a las 20:00 y 27 a las 16:00. Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi / Kristian Jarvi, director: *L'Ascension* en Auditorium di Milano, Milán.

25 de enero a las 20:00. *Quatuor pour la fin du Temps* en Théâtre des Champs-Élysées, París.

25 de enero a las 19:30 y 26 de enero a las 20:00. Edmonton Symphony Orchestra / William Eddins, director y Louise Bessette, piano: *Oiseaux exotiques* en Francis Winspear Centre for Music, Edmonton (Canadá).

26 de enero a las 19:30. Joanna MacGregor, piano y otros miembros de the Royal Liverpool Philharmonic: *Quatuor pour la fin du Temps* en St George's Hall Concert Room, Liverpool.

27 de enero a las 19:30. Wiener Philharmoniker / Ingo Metzmacher, director y Pierre-Laurent Aimard, piano: *Les Offrandes oubliées* y *Réveil des oiseaux* en Grobes Festspielhaus, Salzburgo.

28 de enero de 20:00. La Tradition de l'Église de la Sainte-Trinité de París. Naji Hakim, Órgano: *Dieu parmi nous* en Philharmonie, Essen.

29 de enero a las 20:00. SWR Sinfonieorchester Baden Baden und Freiburg / Sylvain Cambreling, director: *Turangalîla-Symphonie* en Grande Auditorio, Lisboa.

30 de enero a las 19:00. Finnish Radio Symphony Orchestra / Sakari Oramo, director y Roope Grondahl, piano: *Oiseaux exotiques* en Finlandia Hall, Helsinki.

30 de enero a las 20:00. Bernard Focroulle, órgano: *Messe de la Pentecôte* en Philharmonie, Luxemburgo.

30 de enero. Gillian Weir, órgano: *Intégrale des oeuvres pour orgue* en Stanford University, Stanford (EE.UU.).

31 de enero a las 20:00. Ensemble Intercontemporain / Susanna Malkki, directora; Jean-Christophe Vervoitte, trompa; Samuel Favre, xilófono; Michel Cerutti, glockenspiel y Hideki Nagano, piano: *Des canyons aux Étoiles* en Salle des concerts, París.

31 de enero a las 19:30. Bergen Philharmonic Orchestra / Juanjo Mena, director; Steven Osborne, piano y Bruno Perrault, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Grieghallen, Bergen.

Febrero

1 de febrero a las 22:00. Marino Formenti y Christopher Hinterhuber, pianos: *Visions de l'Amen* en la sala Mozarteum, Viena.

1 de febrero a las 20:00. SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg / Sylvain Cambreling, director; Roger Muraro, piano y Valerie Hartmann-Claverie, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Salle Pleyel, París.

2 de febrero a las 19:30. 'From the Canyons to the Stars Festival' Ensemble Intercontemporain / Susanna Malkki, directora; Pierre-Laurent Aimard, piano; Jean-Christophe Vervoitte, trompa; Samuel Favre, xilófono y Michel Cerutti, glockenspiel: *Des Canyons aux Étoiles* en Queen Elizabeth Hall, Londres.

2 de febrero a las 20:00. GrauSchumacher Piano Duo: *Visions de l'Amen* en Amphitheatre Cité de la Musique, París.

2 de febrero a las 18:30. Stephen Cleobury, órgano: *La Nativité du Seigneur* en King's College Chapel, Cambridge.

3 de febrero a las 19:30. Olivier Latty, órgano: *L'Ascension* en Walt Disney Hall, Los Ángeles.

3 de febrero a las 19:30. Rupert Gough, órgano: *Les Corps glorieux* en Royal Holloway Chapel, Londres.

3 de febrero a las 16:30. Jean Dube, piano y miembros del Quatuor Petersen: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (extracto); *Fantaisie* para violín y piano, en Amphitheatre Cité de la Musique, París.

4 de febrero a las 19:30. 'From the Canyons to the Stars Festival' estudiantes de la Royal Academy of Music de Londres: ***Le courlis cendré***, ***La Bouscarle***, *Visions de l'Amen* en Duke's Hall de la Royal Academy of Music, Londres.

5 de febrero a las 20:00. Solistas de l'Ensemble Intercontemporain: ***Le Courlis cendré***, *Thème et Variations*, *Le Merle noir* y *Quatuor pour la fin du Temps* en Amphitheatre Cité de la Musique, París.

6 de febrero. Matthew Schellhorn, piano y solistas de Philharmonia Orchestra: *Quatuor pour la fin du Temps* en the Anvil, Basingstoke (Reino Unido).

6 de febrero a las 20:00. Accentus / Laurence Equilbey, director; Ars Nova ensemble instrumental / Philippe Nahon: *O Sacrum convivium* y *Couleurs de la Cité céleste* en Salle des concerts de la Cité de la Musique, París.

6 de febrero a las 20:00. Philharmonia Orchestra / Esa-Pekka Salonen, director; Pierre-Laurent Aimard, piano y Cynthia Millar, Ondas Martenot: *Turangalila-Symphonie* en The Anvil, Basingstoke.

6 de febrero a las 19:30. 'From the Canyons to the Stars Festival' estudiantes de la Royal Academy of Music de Londres: *Thème et variations* y *Chants de Terre et de Ciel* en Duke's Hall de la Royal Academy of Music, Londres.

7 de febrero a las 12:00. Elisabeth Zawadke, órgano: *Livre du Saint Sacrement* en St Jakob Church Stauffacher, Zúrich.

7 de febrero a las 20:30. Bernard Haas, órgano: *Livre d'Orgue* en La Trinité, París.

7 de febrero a las 19:30. 'From the Canyons to the Stars Festival' Philharmonia Orchestra / Esa-Pekka Salonen, director; Pierre-Laurent Aimard, piano y Cynthia Millar, ondas Martenot: *Turangalila-Symphonie* en Royal Festival Hall, Londres.

8 de febrero a las 19:30. 'From the Canyons to the Stars Festival' Royal Academy of Music Symphony Orchestra / Susanna Malkki, directora: *La Ville d'En-haut* y *L'Ascension* en Duke's Hall de la Royal Academy of Music, Londres.

8 de febrero. Matthew Schellhorn, piano: *La Fauvette des jardins* en Anglia Ruskin University, Cambridge.

9 de febrero a las 19:30. 'From the Canyons to the Stars Festival' The Sixteen / Harry Christophers, director: *Cinq Rechants* y *Harawi* en Queen Elizabeth Hall, Londres.

9 y 11 de febrero a las 20:15. Netherlands Philharmonic / Yakov Kreizberg, director; Steven Osborne, piano y Cynthia Millar, ondas Martenot: *Turangalila-Symphonie* en Concertgebouw, Amsterdam.

9 de febrero a las 18:00 y 10 de febrero a las 15:00. NHK Symphony Orchestra / Myung-Whun Chung, director: *L'Ascension* en NHK Hall, Tokio.

9 de febrero. Philharmonia Orchestra / Esa-Pekka Salonen, director y Juho Pohjonen, piano: *Oiseaux exotiques* en St. David's Hall, Cardiff.

9 de febrero a las 20:30. Ensemble 2e2m / Pierre Roullier, piano: *Oiseaux exotiques* en Auditorium de l'École Nationale de Musique, Gennevilliers (Francia).

10 de febrero a las 19:30. Philharmonia Orchestra / Esa-Pekka Salonen, director y Tamara Stefanovich, piano: *Oiseaux exotiques* en Royal Festival Hall, Londres.

12 de febrero a las 20:00. Philharmonia Orchestra / Esa-Pekka Salonen, director y Juho Pohjonen, piano: *Oiseaux exotiques* en Philharmonie, Luxemburgo.

12 de febrero. Orchestre Régional d'Auvergne / Maarten van Veen, piano; Chœur d'enfants de Rotterdam, percussionnistes du Doelen Ensemble de Rotterdam: *Trois petites liturgies de la présence divine* en Maison de la Culture de Clermont-Ferrand (Francia).

12 de febrero a las 19:30. 'From the Canyons to the Stars Festival' estudiantes de la Royal Academy of Music de Londres: *Le merle bleu*, *Île de Feu* 1, *Le Merle noir* en Purcell Room, Londres.

13 de febrero a las 19:30. 'From the Canyons to the Stars Festival' Pierre Laurent-Aimard, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Queen Elizabeth Hall, Londres.

13 de febrero a las 13:10. Francesca Massey, órgano: *Diptyque* en The Bridgewater Hall, Manchester.

14 de febrero a las 19:30. Royal Stockholm Philharmonic Orchestra / Marc Soustrot, director: *L'Ascension* en Konserthuset, Estocolmo.

14 de febrero. Matthew Schellhorn, piano: *La Fauvette des jardins* y *Petites esquisses d'oiseaux* en Powis hall, Bangor (Reino Unido).

15 de febrero a las 19:30. 'From the Canyons to the Stars Festival' RAM Manson Ensemble / Pierre-André Valade, director: *Un vitrail et des oiseaux* en Duke's Hall de la Royal Academy of Music, Londres.

15 de febrero a las 20:00. Saint Louis Symphony Orchestra / David Robertson, director; Nicolas Hodges, piano y Cynthia Millar, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Carnegie Hall, Stern Auditorium / Perelman Stage, Nueva York.

15 de febrero a las 20:00. Jörg Widmann Quintett (Carolin Widmann, violín; Claudio Bohórquez, cello; Janne Thomsen, flauta Jörg Widmann, clarinete y Dénes Várjon, piano: *Quatuor pour la fin du Temps* en Philharmonie Essen.

15 de febrero a las 19:30. Philharmonia orchestra / Esa-Pekka Salonen, director; Pierre-Laurent Aimard, piano y Jacques Tchamkerten, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Cliffs Pavilion, Southend (Reino Unido).

15 de febrero a las 18:00. Matthew Schellhorn, piano y solistas de Philharmonia Orchestra: *Quatuor pour la fin du Temps* en Cliffs Pavilion, Southend (Reino Unido).

15 de febrero a las 19:00 y 16 de febrero a las 15:00. NHK Symphony Orchestra / Myung-Whun Chung, director: *Les Offrandes oubliées* en NHK Hall, Tokio.

15 de febrero a las 20:00. François Espinasse. Órgano: *Les Corps glorieux*, *Diptyque* y *Verset pour la fête de la dédicace* en Église Saint Pierre Saint Paul, Niederwiltz (Luxemburgo).

16 de febrero a las 20:00. Landesjugendorchester Nordrhein-Westfalia: *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* en St. Joseph-Kirche, Münster (Alemania).

16 de febrero a las 20:00. Emmanuel Le Divellec órgano: *La Vierge et l'Enfant y Le Verbe* (La Nativité du Seigneur). Brigitte Scholl y Astrid Pfarrer: *O sacrum convivium* en French Church, Berna.

17 de febrero a las 18:00. Raimund Wippermann, director; estudiantes de la Robert Schumann Hochschule de Düsseldorf, solistas de la Landesjugendorchester Nordrhein-Westfalen y Percussionensemble "Splash": *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* en Philharmonie, Essen.

17 de febrero a las 19:30. 'From the Canyons to the Stars Festival' London Sinfonietta / Peter Eötvös, director: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Queen Elizabeth Hall, Londres.

18 de febrero a las 18:00. 'From the Canyons to the Stars Festival' estudiantes de la Royal Academy of Music de Londres: *O sacrum convivium* y ***Le Lorient*** en Duke's Hall de la Royal Academy of Music, Londres.

19 de febrero a las 19:30. 'From the Canyons to the Stars Festival' Ilya Kudryavtsev, órgano: *Livre d'orgue* en St Marylebone Parish Church, Londres.

19 de febrero a las 18:00. Estudiantes del Royal College of Music de Londres / RCM Chamber Choir / Terry Edwards, director: *Quatuor pour la fin du Temps, Cinq rechants, Le Merle noir* en the Recital Hall of Royal College of Music, Londres.

20 de febrero a las 18:00. 'From the Canyons to the Stars Festival' David Titterington, órgano: *Le Banquet céleste, Prélude, Verset pour la Fête de la Dédicace, Monodie, Diptyque y Offrande au Saint-Sacrement* en St Marylebone Parish Church, Londres.

20 de febrero a las 20:15. Orchestre d'Auvergne, Nationaal Jeugdkoor, Doelen Ensemble / Arie van Beek, director y Maarten van Veen, piano: *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* en De Doelen Grote Zaal, Rotterdam.

20 de febrero. Stuart McSweeney, órgano: *Le Banquet céleste y Apparition de l'Église Éternelle* en Metropolitan Cathedral, Liverpool.

21 de febrero a las 10:30 y 14:30. 'From the Canyons to the Stars Festival' Olivier Latry, órgano: Masterclass con estudiantes de la RAM en St Marylebone Parish Church, Londres.

21 de febrero a las 19:30. Elizabeth Cooney, violín; Julian Bliss, clarinete; Richard Harwood, cello y Matthew Schellhorn, piano: *Quatuor pour la fin du Temps* en Djanogly Recital Hall, Nottingham.

22 de febrero a las 19:30. 'From the Canyons to the Stars Festival' Olivier Latry, órgano: *Apparition de l'Église éternelle y La Nativité du Seigneur* en Westminster Abbey, Londres.

22 de febrero a las 19:30. BBC Philharmonic / James MacMillan, director: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Bridgewater Hall, Manchester.

22 de febrero a las 20:00. Louise Bessette, piano: *Prélude y Le Merle noir (Petites esquisses d'oiseaux)* en Centre des Chevaliers, Colombo (Canadá).

22 de febrero a las 20:00. National Symphony Orchestra / Pascal Rophé, director; Valérie Hartmann Clavérie, ondas-martenot y Roger Muraro, piano: *Turangalîla-Symphonie* en National Concert Hall, Dublín

23 de febrero a las 20:00. Landesjugendorchester North-Rheine/Westfalia: *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* en großen Sendesaal des WDR, Colonia.

23 y 24 de febrero. Claude-Samuel Levine, ondas Martenot y Orchestre de Metropolitan de Lisboa: *Trois Petites Liturgies*, Lisboa.

24 de febrero a las 14:00. Landesjugendorchester North-Rhine/Westfalia: *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* en Odenthal/Altenberg im Bergischen Dom (Alemania).

27 de febrero a las 20:00. AXIOM / Jeffrey Milarsky, director: *Des canyons aux Étoiles* en Peter Jay Sharp Theatre Juilliard School, Nueva York.

27 de febrero. Steven Grahl, órgano: *Le banquet céleste* en St Marylebone Parish Church, Londres.

27 de febrero a las 19:30. William K. Trafka y Paolo M. Bordignon, órganos: *L'Ascension y Offrande au Saint Sacrement* en St. Bartholomew's Church, Nueva York.

28 y 29 de febrero a las 20:15. Royal Concertgebouw Orchestra / David Robertson, director y Measha Brueggergosman, soprano: *Poèmes pour Mi* en Concertgebouw, Ámsterdam.

28 de febrero a las 19:30. RCM Symphony Orchestra / Clement Power, director: *Couleurs de la Cité Céleste* en the Britten Theatre Royal College of Music, Londres.

29 de febrero a las 20:00. Seoul Philharmonic Orchestra / Myung-Whun Chung, director; Paul Kim, piano y Takashi Harada, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Seoul Arts Centre Concert Hall, Seúl.

Marzo

1 de marzo de 18:30. Oliver Brett, órgano: *Livre d'orgue* en King's College Chapel, Cambridge.

2 de marzo a las 11:00, 3 y 4 de marzo a las 20:00. Gürzenich-Orchester Köln / Markus Stenz, director; Roger Muraro, piano y Valerie Hartmann, Ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Kölner Philharmonie, Colonia.

5 de marzo a las 19:30. Cambridge University Musical Society Orchestra / Baldur Brönnimann, director; Jacques Tchamkerten, ondas Martenot y Matthew Schellhorn, piano: *Turangalîla-Symphonie* en West Road Concert Hall, Cambridge.

6 de marzo a las 12:00. Guido Keller, órgano: *Livre du Saint Sacrement* en St Jakob Church Stauffacher, Zúrich.

6, 7 y 8 de marzo a las 20:00. Cleveland Orchestra / Franz-Welser Most, director: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Severance Hall, Cleveland.

6, 7 y 8 de marzo a las 20:00. Melbourne Symphony Orchestra / Oleg Caetani, director: *Hymne* en The Arts Centre (Hamer Hall), Melbourne.

7 de marzo. Royal Welsh College of Music and Drama's Wind Orchestra / John Reynolds, director: *Oiseaux exotiques*, *Le Merle noir*, *Quatuor por la fin du Temps* y *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Saint Andrew's & Saint Teilo's Church, Cardiff.

8 de marzo a las 16:30. Yvonne Naef, mezzo soprano y Bertrand Chamayou, piano: *Petites esquisses d'oiseaux* y *Poèmes pour Mi*. 18:00, Bertrand Chamayou y Jonas Vitaud, pianos: *Visions de l'Amen*. 21:00, Orchestre National du Capitole y Choeur du Capitole / Patrick Marie Aubert, director: *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* en Théâtre du-Capitole, Toulouse.

9 de marzo a las 18.30. Orchestre de la Suisse Romande / Marek Janowski, director: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Lucerna.

12 de marzo a las 20:00. Martin Schmeding, órgano: *L'Ascension* (extracto), Stadthalle Heidelberg, Heidelberg (Alemania).

13 de marzo a las 20:00. Orchestre du Conservatoire de Paris / Arie van Beek, director: *L'Ascension* en Cité de la Musique, Paris

13 de marzo a las 19:30. Royal Northern College of Music Symphony Orchestra / Andre de Ridder, director: *Les Offrandes oubliées* en University Great Hall, Lancaster (Reino Unido).

13 de marzo a las 20:00. New Zealand Symphony Orchestra / Pierre-André Valade, director: *Le Tombeau Resplendissant* y *Un Sourire* en Michael Fowler Centre, Wellington.

14 de marzo a las 20:00. Louise Bessette, piano: *Prélude* (1964), *Petites esquisses d'oiseaux* y *Cantéyodjayâ* en Bandeen Hall of Bishop's University, Lennoxville (Canadá).

14 de marzo a las 20:00. Olivier Latry, órgano: *L'Ascension* en CNSMP, París.

14 de marzo a las 20:00. Bernhard Wambach y Håkon Austbø, piano: *Huit Préludes* en Philharmonie, Essen.

15 de marzo a las 22:30. Yi Chen Lee, piano: *Cantéyodjayâ* en Philharmonie, Essen.

15 de marzo a las 21:00. Najji Hakim, órgano: *La Messe de la Pentecôte* en Hofkirche, Lucerna.

16 de marzo a las 11:00. Alexandre Tharaud, Bernhard Wambach y Håkon Austbø, piano: *Catalogue d'oiseaux* (selección) en Philharmonie, Essen.

16 de marzo a las 15:00. Yejin Gil, Bernhard Wambach y Alexandre Tharaud, piano: *Île de feu I & II* en Philharmonie, Essen.

18 de marzo a las 20:00. Thierry Mechler, órgano: *Les Corps glorieux, Prélude, Monodie, Offrande au Saint-Sacrement* en Kölner Philharmonie, Colonia.

21 de marzo a las 18:00: Deutsches Symphonie-Orchester Berlin y Rundfunkchor Berlin / Ingo Metzmacher, director; Steven Osborne, piano y Valerie Hartmann-Claverie, ondas Martenot: *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine y Les Offrandes oubliées* en Philharmonie, Berlín.

21 de marzo. David Briggs, órgano: *Apparition de l'Église éternelle* en King's College Chapel, Cambridge.

22 de marzo a las 20:00. Steven Osborne, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Bernhard Hartog, violín; Andreas Grunkorn, cello; Markus Schon, clarinete e Ingo Metzmacher, piano: *Quatuor pour la fin du Temps* en Kammermusiksaal Philharmonie, Berlín.

22 de marzo a las 19:30. Choir of King's College / Stephen Cleobury, director; Matthew Schellhorn, piano y Jacques Tchamkerten, ondas Martenot: *Trois petites Liturgies de la présence divine* at King's College Chapel, Cambridge.

23 de marzo a las 20:00. Deutsches Symphonie-Orchester Berlin / Ingo Metzmacher, director: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Philharmonie, Berlín.

23 de marzo a las 19:30. Sabine Nova, violín; Reinhard Latzko, cello; Paul Gulda, piano y Andreas Schablas, clarinete: *Quatuor pour la fin du Temps* en Lehartheater, Bad Ischl (Austria).

24 de marzo a las 16:30. Jon Gillock, órgano: *Monodie, Diptyque y Les Corps Glorieux* en La Trinité, París.

25 de marzo a las 19:30. Joanna MacGregor, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Cadogan Hall, Londres.

27 y 28 de marzo a las 19:30. Czech Philharmonic Orchestra / John Nelson, director: *Les Offrandes oubliées* en Dvořák Hall, Praga.

27 y 28 de marzo a las 20:00. Bilbao Orkestra Sinfonikoa / Marc Soustrot, director; Patricia Azanza, piano; Juan Manuel Gomez, trompa y Xabi Alonso, xilomarimba: *Des Canyons aux Étoiles* en Palacio Euskalduna, Bilbao.

28 de marzo a las 20:00. Neue Philharmonie Westfalen / Heiko Mathias Förster, director: *Éclairs sur l'au-delà* en Philharmonie, Essen.

28 de marzo a las 19:30. Sinfonieorchester Basel / Pierre-André Valade, director y Christine Iven, soprano: *Poèmes pour Mi* en Stadtcasino, Basilea.

29 de marzo. Les Jeunes Solistes / Rachid Safir, director: *Cinq Rechants* en Montbéliard (Francia).

29 y 30 de marzo a las 20:00. Berlin Philharmonic & Rundfunkchor Berlin / Reinbert de Leeuw, director; Peter Serkin, piano y Dominique Kim, ondas Martenot: *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* en Philharmonie, Berlín.

29 de marzo: Benjamin Fourie, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Klein Karoo National Arts Festival, Oudtshoorn (Sudáfrica).

30 de marzo a las 20:00. Emmanuelle Bertrand, cello; Patrick Messina, clarinete; François Chaplin, piano y Nicolas Dautricourt, violín: *Quatuor pour la fin du Temps* en Théâtre Impérial, Compiègne (Francia).

30 de marzo a las 19:00. Hamburger Symphoniker / Yan Pascal Tortelier, director: *Les offrandes oubliées* en Laeishalle-Musikhalle (Großer Saal), Hamburgo.

31 de marzo a las 20:30. Pascale Rousee-Lacordaire y le sextuor Ondas de Choc: *Fête des belles eaux* en Conservatoire National de Région Salle d'art lyrique du Conservatoire (centre George-Gorse), Boulogne-Billancourt (Francia).

Abril

2 de abril a las 20:00. Ensemble Intercontemporain / Susanna Malkki, directora y Pierre-Laurent Aimard, piano: *Sept Haïkai* en Salle des concerts Cité de la Musique, París.

2 de abril a las 19:30. Nash Ensemble: *Le Merle noir* en Wigmore Hall, Londres.

3 de abril a las 12:00. Susanne Kern, órgano: *Dyptique, Le Banquet Céleste y Apparition de l'Église éternelle* en St Jakob Church Stauffacher, Zúrich.

3 de abril a las 19:30. Royal Liverpool Philharmonic / Ludovic Morlot, director: *Les offrandes oubliées* en Philharmonic Hall, Liverpool.

3 de abril a las 20:30. Orchestre National du Capitole de Toulouse / Ilan Volkov, director y Roger Muraro, piano: *Oiseaux exotiques* en La Halle aux Grains, Toulouse.

4 de abril a las 20:00. Orchestre Philharmonique de Radio France / Myung-Whun Chung, director: *Et exspecto resurrectionem mortuorum y L'Ascension* en Salle Pleyel, París.

4 de abril a las 20:00. Jennifer Bate, órgano: *Les Corps glorieux y Messe de la Pentecôte* en King's College, Cambridge.

4 de abril a las 20:00. Jon Gillock, órgano: *Le Banquet céleste, L'Apparition de l'Église éternelle y La Nativité du Seigneur* en Old West Church, Boston.

5 de abril. Benjamin Fourie, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Chisholm Room, University of Cape Town, Ciudad del Cabo.

5 de abril a las 20:00. Orchestre Philharmonique de Radio France / Myung-Whun Chung, director: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* y *L'Ascension* en Salle des Princes, Mónaco.

6 de abril a las 16:00. Timothy Noon, órgano: *Les Corps glorieux* en Metropolitan Cathedral, Liverpool.

8 de abril a las 20:00. Jon Gillock, órgano: *Le Banquet céleste*, *L'Apparition de l'Église éternelle* y *La Nativité du Seigneur* en Pasquerilla Spiritual Center, Pennsylvania State University, State College (EE.UU.).

9 de abril a las 20:00. Toronto Symphony / Peter Oundjian, director y Peter Serkin, piano: *Couleurs de la Cité Céleste* y *Oiseaux exotiques* en Roy Thomson Hall, Toronto.

9 de abril a las 20:00. Orchestre de la Suisse Romande / Marek Janowski, director: *Un Sourire* y *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Victoria Hall, Ginebra.

9 de abril a las 19:30. Dame Gillian Weir, órgano: *Messe de la Pentecôte* en Wichita State University, Wichita (EE.UU.).

9 de abril a las 19:30. Lisa Milne, soprano y Malcolm Martineau, piano: *Trois Mélodies* en Wigmore Hall, Londres.

10 de abril a las 20:15. Orchestre de la Suisse Romande / Marek Janowski, director: *Un Sourire* y *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Théâtre de Beaulieu, Lausana.

11 de abril a las 20:00. Orchestre Philharmonique de Radio France / Myung-Whun Chung, director: *Éclairs sur l'au-delà* en Salle Pleyel, París.

11 de abril. Radio Symphony Orchestra / Sakari Oramo, director; Jouko Laivuori, piano y EMO Ensemble SonorEnsemble: *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* en Finlandia Hall, Helsinki.

11 de abril a las 19:00 y 12 de abril a las 15:00. NHK Symphony Orchestra / Jun Markl, director, Pierre-Laurent Aimard, piano y Takashi Harada, ondas Martenot: *Turangalila-Symphonie* en NHK Hall, Tokio.

11 de abril a las 21:00. Jon Gillock, órgano: *La Nativité du Seigneur* en St. Paul on the Green, Norwalk (EE.UU.).

11 de abril a las 19:30. Michael Kieran Harvey, piano: *Catalogue d'oiseaux* (parte 1), 12 de abril a las 19:30 (parte 2) y 13 April a las 15:00 (parte 3) en University of Tasmania, Conservatorium Concert Hall, Hobart (Australia).

15 de abril a las 20:00. Toronto Symphony / Peter Oundjian, director; Elmer Iseler Singers & Amadeus Choir; Peter Serkin, piano y Jean Laurendeau, ondas Martenot: *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* en Roy Thomson Hall, Toronto.

13 de abril a las 13:00. Anna Christensson, Love Derwinger, Carl-Axel Dominique, Oskar Ekberg, Bengt Forsberg, Anders Kilstrom, Marten Landstrom, Roland Pontinen, Staffan Scheja, Kristine Scholz, Martin Sturfalt y Fredrik Ullen, pianos: *Catalogue d'oiseaux* en Grunewaldsalen, Estocolmo.

16 y 17 de abril a las 20:00. Toronto Symphony / Peter Oundjian, director; Marc-André Hamelin, piano y Jean Laurendeau, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Roy Thomson Hall, Toronto.

16 y 17 de abril a las 19:30. Royal Stockholm Philharmonic Orchestra / Alan Gilbert, director y Joel Fan, piano: *Turangalîla-Symphonie* en Konserthuset, Estocolmo.

17 de abril a las 20:30. Peter Hill y Benjamin Frith, pianos: *Visions de l'Amen* en Powis Hall, Bangor (Reino Unido).

18 y 19 de abril a las 20:00 y 20 de abril a las 14:30. Houston Symphony Orchestra / Louis Langree, director: *Les offrandes oubliées* en Jones Hall, Houston.

19 de abril a las 15:00. Orchestre des Jeunes de la Méditerranée / Philippe Bender, director y Roger Muraro piano: *Des Canyons aux Étoiles* en CNR, Niza.

20 de abril a las 17:00. Orchestre des Jeunes de la Méditerranée / Philippe Bender, director y Roger Muraro, piano: *Des Canyons aux Étoiles* en Festival Les Musiques à la Friche la belle de mai, Marsella.

21 de abril a las 20:15. Sharon Bezaly, flauta y Ronald Brautigam, piano: *Le Merle noir* en Concertgebouw Kleine Zaal, Ámsterdam.

24 de abril a las 19:30. Jennifer Bate, órgano: *Messe de la Pentecôte* en Wiener Konzerthaus (Grosser Saal), Viena.

24 de abril a las 13:15. Matthew Schellhorn, piano: *Petites esquisses d'oiseaux* en St John's church, Kingston (Reino Unido).

25 de abril a las 20:00. Orchestre Philharmonique de Radio France y Maitrise de Radio France/ Myung-Whun Chung, director; Roger Muraro, piano y Valerie Hartmann-Claverie, ondas martenot: *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* en Salle Pleyel, París.

25 de abril a las 19:30. Laura Barger e Isabelle O'Connell, pianos: *Visions de l'Amen* en Yamaha Artist Services, Nueva York.

26 de abril a las 19:30. Veronique Eberhart, soprano y Renee de Moissac, piano: *Poèmes pour Mi* y *Chants de Terre et de Ciel* en Christ Church, Saskatoon (Canadá).

26 de abril a las 18:30. Ashley Grote, órgano: *Les Corps glorieux*, y *Diptyque* en King's College Chapel, Cambridge.

26 de abril a las 19:30. Adrian Gunning, órgano: *Le Banquet Céleste* y *Transports de Joie* (de *L'Ascension*) en St John the Evangelist Church, Londres.

27 de abril a las 20:00. Marta Bon, piano: *Pour le tombeau de Paul Dukas, Prélude y Le Merle noir* (de *Petites esquisses d'oiseaux*) en Concertgebouw (Kleine Zaal), Ámsterdam.

27 de abril de 2008. Claude-Samuel Levine, ondas Martenot y Orchestre de Cannes: *Trois Petites Liturgies* en Palais des Festival, Cannes.

27 de abril a las 20:30. Vincent Dubois, órgano: *L'Ascension* en La Trinité, París.

27 de abril a las 20:00. Christiane Iven, soprano y Burkhard Kehring, piano: *Chants de terre et de ciel* en Großer Sendesaal im NDR, Hamburgo.

Mayo

1 de mayo a las 17:00. Robert Quinney, órgano: *L'Ascension* en Westminster Abbey, Londres.

2 de mayo a las 20:00 y 3 de mayo a las 18:30. Adelaide Symphony Orchestra / Kristjan Jarvi, director: *L'Ascension* en Adelaide Town Hall, Adelaida (Australia).

3 de mayo a las 15:00. David Shifrin, clarinete; Vera Beths, violín; Desmond Hoebig, cello y Sara Rothenberg, piano: *Quatuor pour la fin du Temps* en Théâtre Impérial, Compiègne (Francia).

3 de mayo a las 18:30. Daniel Hyde, órgano: *Apparition de l'Église Éternelle, L'Ascension y Verset pour la Fête de la Dédicace* en King's College Chapel, Cambridge.

3 de mayo a las 20:00. SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg / Sylvain Cambreling, director y Pierre-Laurent Aimard, piano: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* y *Oiseaux exotiques* en Konzerthaus (Rolf Bohme Saal), Freiburg (Alemania).

3 de mayo a las 18:00, 5 de mayo a las 21:00 y 6 de mayo a las 19:30. Accademia Nazionale di Santa Cecilia / Kazushi Ono, director: *Couleurs de la Cité Céleste* en Santa Cecilia Hall, Roma.

3 de mayo a las 15:00. Ton van Eck, órgano: *L'Ascension* en St. Bavo's r.c. Cathedral-Basilica, Haarlem (Holanda).

4 de mayo a las 19:00. SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg / Sylvain Cambreling, director y Pierre-Laurent Aimard, piano: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* y *Oiseaux exotiques* en Konzerthaus (Rolf Bohme Saal), Freiburg (Alemania).

4 de mayo a las 17:15. Stephen Hamilton, órgano: *L'Ascension* en St Thomas Church, Nueva York.

4 de mayo a las 19:30. Timothy Byram-Wigfield, órgano: *L'Ascension* en Royal Holloway/Chapel, Londres.

4 de mayo. Anthony Gowing, órgano: *L'Ascension* en Metropolitan Cathedral, Liverpool.

5 de mayo a las 19:00. SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg / Sylvain Cambreling, director y Pierre-Laurent Aimard, piano: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* y *Oiseaux exotiques* en Stadtcasino, Basilea.

6 y 7 de mayo a las 19:30. Tonhalle-Orchester / Eliahu Inbal, director; Jean-Yves Thibaudet, piano y Tristan Murail, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Tonhalle, Zúrich.

7 de mayo a las 20:00. Alban Gerhardt, cello; Steven Osborne, Lisa Batiashvili, violín y Kari Kriikku, clarinete: *Quatuor pour la fin du Temps* en Estocolmo.

7 de mayo a las 19:30. Matthew Schellhorn, piano: *Petites esquisses d'oiseaux* en Wigmore Hall, Londres.

8 de mayo a las 12:00. Emanuel Helg, órgano: *L'Ascension* en St Jakob Church Stauffacher, Zúrich.

8 de mayo a las 20:00. Lisa Batiashvili, violín; Alban Gerhardt, cello; Steven Osborne, piano y Kari Kriikku, clarinete: *Quatuor pour la fin du Temps* en Centre for Fine Arts/Henry Le Boeuf Hall, Bruselas.

8 de mayo a las 20:00. Christine Schäfer, soprano y Eric Schneider, piano: *Poèmes pour Mi* en Kölner Philharmonie, Colonia.

9 de mayo a las 20:00. Olivier Latry, órgano: *Le Banquet Céleste*, *L'Ascension* y *Messe de la Pentecôte* en Kölner Philharmonie, Colonia.

9 de mayo a las 13:00. Thallein Ensemble / Nicholas Cleobury, director: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Birmingham Town Hall, Birmingham.

10 de mayo a las 18:30. Peter Steven, órgano: *Le Livre du Saint Sacrement*, *Le Banquet Céleste* y *Messe de la Pentecôte* en King's College Chapel, Cambridge.

10 de mayo a las 11:00. Willem Tanke, órgano: *Messe de la Pentecôte*, *Les Corps Glorieux* y *La Nativité du Seigneur* en St. Bavo's r.c. Cathedral-Basilica, Haarlem (Holanda).

11 de mayo a las 18:00. François Espinasse, órgano: *Messe de la Pentecôte* en Collégiale Saint-Martin, Saint-Rémy de Provence (Francia).

11 de mayo a las 14:30. Renée de Moissac, órgano: *Messe de Pentecôte* y *Le Livre d'orgue* en Christ Church, Saskatoon (Canadá).

11 de mayo a las 17:45. James O'Donnell, órgano: *Messe de la Pentecôte* en Westminster Abbey, Londres.

11 de mayo a las 19:30: Steven Osborne, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Manchester, UK.

11 de mayo a las 16:00. Richard Lea, órgano: *Messe de la Pentecôte* en Metropolitan Cathedral, Liverpool.

11 de mayo a las 19:30. Greg Morris, órgano: *Messe de la Pentecôte* en Royal Holloway Chapel, Londres.

11 May 4.30pm Éric Lebrun, órgano: *Messe de la Pentecôte* en La Trinité, París.

13 de mayo a las 19:30. Roger Muraro, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Vevey (Francia).

15 de mayo a las 20:00, 16 de mayo a las 11:00, 17 de mayo a las 20:00 y 18 de mayo a las 14:00. Los Angeles Philharmonic Orchestra / Christoph von Dohnanyi, director y Pierre-Laurent Aimard, piano: *Oiseaux exotiques* en Walt Disney Hall, Los Ángeles.

15 de mayo a las 19:00. Norrköping Symphony Orchestra / Alan Buribayev, director y Martin Sturfalt, piano: *Oiseaux exotiques* en De Geerhallen, Norrköping (Suecia).

15 de mayo a las 20:00. Almut Rößler, órgano: *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* en Kölner Philharmonie, Colonia.

15 de mayo a las 20:00. Mitsuko Uchida, piano & Friends: *Quatuor pour la fin du Temps* en Perelman Theater, Filadelfia.

16 de mayo a las 20:00. Philippe Cuper, clarinete; Thibault Vieux, violín; Alexis Descharmes, cello y Christine Lagniel, piano: *Quatuor pour la fin du Temps* en Amphithéâtre Bastille, París.

17 de mayo a las 19:30. Mitsuko Uchida, piano & Friends: *Quatuor pour la fin du Temps* en Carnegie Hall (Zankel Hall), Nueva York.

17 de mayo. Dame Gillian Weir, órgano: *Messe de la Pentecôte* en Christ Church Cathedral, Oxford.

17, 18 y 19 de mayo a las 20:00. Oregon Symphony Orchestra / Carlos Kalmar, director: *L'Ascension* en Arlene Schnitzer Hall, Oregon.

17 de mayo a las 15:00. Ton van Eck, órgano: *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* en St. Bavo's r.c. Cathedral-Basilica, Haarlem (Holanda).

18 de mayo a las 11:00, 19 y 20 de mayo a las 20:00. Staatskapelle Dresden / Myung-Whun Chung, director: *Les Offrandes oubliées* en Die Semperoper, Dresde.

18 de mayo a las 19:30. David Bednall, órgano: *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* en Royal Holloway Chapel, Londres.

18 de mayo a las 19:30. Salomon Orchestra / Andrew Fardell, director: *L'Ascension* en St John's Smith Square, Londres.

19 de mayo a las 19:30. Finghin Collins, piano: Elizabeth Cooney, violín; Carol McGonnell, clarinete y Antoine Lederlin, cello: *Quatuor pour la fin du Temps* en Brighton Festival Corn Exchange, Brighton (Reino Unido).

20 y 22 de mayo a las 20:00. City of Birmingham Symphony Orchestra / Ilan Volkov, director; Steven Osborne, piano y Cynthia Millar, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Symphony Hall, Birmingham.

20 de mayo a las 20:15. Ralph van Raat, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en De Doelen Jurriaanse Zaal, Róterdam.

20 de mayo a las 20:30. Hans-Ola Ericsson, órgano: *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* en La Trinité, París.

21 de mayo a las 19:30. 'From the Canyons to the Stars Festival' Jennifer Bate, órgano: *Le Livre du Saint Sacrement* en Westminster Cathedral, Londres.

22 de mayo a las 20:00. Hans Ola Ericsson, órgano: *Livre du Saint Sacrement* en Kölner Philharmonie, Colonia.

22 de mayo a las 20:30 y 24 de mayo a las 18:30. Orchestre National de Lyon / Jun Markl, director: *Les Offrandes oubliées* en Auditorium, Lyon.

22 de mayo a las 19:30. Tom Winpenny, órgano: *Le Livre du Saint Sacrement* en King's College Chapel, Cambridge.

22 de mayo a las 20:30 y 23 de mayo a las 21:00. RAI Orchestra Sinfonica Nazionale / Oleg Caetani, director: *Hymne* en Auditorium della RAI, Turín.

23 de mayo a las 18:30. Noord Nederlands Orkest / Michel Tabachnik, director: *Poèmes pour Mi* en De Harmonie, Leeuwarden (Holanda).

24 de mayo a las 20:00. Noord Nederlands Orkest/ Michel Tabachnik, director: *Poèmes pour Mi* en De Oosterpoort, Groningen (Holanda).

24 de mayo a las 11:00. Intrumental Ensemble del Codarts Rotterdam: *Quatuor pour la fin du Temps*. 15:00. Willem Tanke, órgano: *Livre du Saint Sacrement* en in St. Bavo's r.c. Cathedral-Basilica, Haarlem (Holanda).

25 de mayo a las 13:00. Jack Liebeck, violín y Ashley Wass, piano: *Thème et variations* en Assembly Rooms, Bath (Reino Unido).

25 de mayo a las 19:30. Anne Page, órgano: *Livre du Saint Sacrement* en Royal Holloway Chapel, Londres.

27 de mayo a las 20:00. Staatskapelle Dresden / Myung-Whun Chung, director: *Les Offrandes oubliées* en La Halle aux Grains, Toulouse.

28 de mayo a las 19:30. Britten Sinfonia / Bath Camerata / Wells Cathedral School Chamber Choir/ Diego Masson, director; Joanna MacGregor, piano y Cynthia Millar,

ondas Martenot: *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* en Bath Abbey, Bath (Reino Unido).

28 de mayo a las 20:30. Miembros de la Rotterdam Philharmonic Orchestra: *Thème et variations* en De Doelen Eduard Flipse Zaal, Róterdam.

28 de mayo a las 13:00. Samantha McHarg-Sharp, soprano; Kirsty McLennan, clarinete; Mizuka Yamamoto, violín; Gregory Duggan, cello y Rebecca Wiles, piano: *Quatuor pour la fin du Temps* y *Poèmes pour Mi* en Goldsmiths College, Londres.

29 de mayo a las 20:00. Staatskapelle Dresden / Myung-Whun Chung, director: *Les Offrandes oubliées* en *Théâtre des Champs-Élysées*, París.

29 de mayo a las 12:45. Loic Mallié, órgano: *Le Banquet Céleste* y *Offrande au Saint Sacrement*. 18:30. Alumnos de canto del CNSMP / Rachid Safir, director: *O Sacrum Convivium*. 20:30. Loic Mallié, órgano: *Livre du Saint Sacrement* en La Trinité, París.

30 de mayo a las 20:00. Staatskapelle Dresden / Myung-Whun Chung, director: *Les offrandes oubliées* en Centre for Fine Arts/Henry Le Boeuf Hall, Bruselas.

30 de mayo a las 19:30. RSO-Wien / Bertrand de Billy, director: *Un sourire* en Musikverein, Viena.

30 de mayo a las 19:30. Hebrides Ensemble: *Pièce pour piano et quatuor à cordes* y *Quatuor pour la fin du Temps* en Wigmore Hall, Londres.

30 de mayo a las 18:00. Sandro Ivo Bartoli, piano: *Huit préludes*, *Catalogue d'oiseaux* Livre VII (*La Buse Variable*, *Le Traquet Rieur* y *Le Courlis cendré*) en Teatro Goldoni, Livorno (Italia).

31 de mayo a las 20:15. Hayo Boerema, órgano: *L'Ascension* y *Messe de la Pentecôte* en De Doelen Concertgebouw, Ámsterdam.

31 de mayo a las 16:00. Jan Börjesson, órgano: *Messe de la Pentecôte* (extracto) y *Livre du Saint Sacrement* en St John the Evangelist Church, Londres.

Junio

1 de junio a las 11:00. Deutsche Radio Philharmonie / Hans Zender, director y Stefan Litwin, piano: *Sept Haïkai* en Congresshalle, Saarbrücken (Alemania).

4, 7, 11, 16, 19, 22, 26 y 29 de junio a las 18:00, y día 1 de julio a las 13:30. De Nederlandse Opera / *Saint François d'Assise*. Ingo Metzmacher, director musical; Pierre Audi, director artístico; Camilla Tilling, *L'Ange* y Rodney Gilfry, *Saint François*. En Het Muziektheater, Ámsterdam.

5 de junio a las 12:00. Rudolf Meyer, órgano: *Messe de la Pentecôte* en St Jakob Church Stauffacher, Zúrich.

5 de junio a las 13:00. Gary Sieling, órgano: *L'Ascension* en St John's, Smith Square, Londres.

5 de junio a las 20:30. Festival Internacional de Echternach. Almut Rossler, órgano: *Les Corps Glorieux* y *Messe de la Pentecôte* en Luxembourg Basilica, Echternach (Luxemburgo).

5 y 6 de junio a las 20:30. Orchestre national de France / John Eliot Gardiner, director: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Basilique Saint-Denis, París.

6 de junio a las 20:00. Festival Internacional de Echternach. Pavel Gililov y Oleg Polianski, pianos; Andrej Bielov, violín; Nicolas Altstaedt, cello y Mate Bekavac, clarinete: *Visions de l'Amen* y *Quatuor pour la fin du Temps* en SS Peter-et-Paul Luxembourg Basilica, Echternach (Luxemburgo).

6 de junio a las 20:15. Royal Concertgebouw Orchestra / Myung-Whun Chung, director: *L'Ascension* en Concertebouw, Ámsterdam.

7 de junio a las 20:00. Royal Concertgebouw Orchestra / Myung-Whun Chung, director: *L'Ascension* en Philharmonie, Berlín.

7 de junio a las 20:00. Royal Concertgebouw Orchestra / Kasushi Ono, director: *L'Ascension* en Kölner Philharmonie, Colonia.

7 de junio a las 14:15. Radio Philharmonic Orchestra y Groot Omroepkoor / Reinbert de Leeuw, director: *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* en Concertgebouw, Ámsterdam.

7 de junio a las 11:00. Frank Almond, violín; Andrew Shulman, cello; Todd Levy, clarinete y Gloria Cheng, piano: *Quatuor pour la fin du Temps* en Art Centre, Ojai (Estados Unidos).

8 de junio a las 20:00. Festival Internacional de Echternach. Cathy Krier, piano: *Huit Préludes* en SS Peter-et-Paul Luxembourg Basilica, Echternach (Luxemburgo).

8 de junio a las 15:00. Louise Bessette, piano; Simon Aldrich, clarinete; Yegor Dyachkov, cello y Olivier Thouin, violín: *Quatuor pour la fin du Temps* en Sharon Temple, Sharon (Canadá).

8 de junio a las 12:00. Claire Booth, soprano y Ryan Wigglesworth, piano: *Poèmes pour Mi* en Kettle's Yard Gallery, Cambridge.

12 de junio a las 20:15. Ralph van Raat, piano: *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* en Concertebouw Kleine Zaal, Ámsterdam.

12 de junio a las 20:00. Christoph Bossert, órgano: *Messe de la Pentecôte*. Vokalensemble der Hochschule für Musik Würzburg, Jörg Straube, director: *Cinq Rechants*. Markus Bellheim, órgano: *Livre d'Orgue* en Neubaukirche Academy of Music, Würzburg (Alemania).

13 y 14 de junio a las 20:15. Royal Concertgebouw Orchestra / Ingo Metzmacher, director: *Éclairs sur l'Au-delà* en Concertebouw, Ámsterdam.

16 de junio a las 20:00. Orchestre Symphonique de la Monnaie / Myung Whun Chung director y Jan Michiels, piano: *Couleurs de la Cité Céleste* en Philharmonie, Luxemburgo.

14 de junio a las 19:30. RSO-Wien /Bertrand de Billy, director: *Les offrandes oubliées* en Festspiele Europäische Wochen, Passau (Alemania).

14 de junio a las 19:30. David Hamilton: *L'Ascension* y *Apparition de l'Église Éternelle* en St John's Renfield Church, Glasgow.

15 de junio a las 20:00. Orchestre Symphonique de la Monnaie / Kazushi Ono, director y Jan Michiels, piano: *Couleurs de la Cité Céleste* en Centre for Fine Arts/Henry Le Boeuf Hall, Bruselas.

15 de junio a las 20:00. Orchestre National de Lorraine / Jacques Mercier, director: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Cathédrale de Metz (Francia).

15 de junio a las 19:00. Fabian Dirr clarinete; Eva Lüdenbach, violín; Anke Heyn, cello y Paul Rivinius, piano: *Quatuor pour la fin du Temps* en Schloss Albrechtsberg / Kronensaal, Dresde.

15 de junio a las 17:00. Norbert Petry, órgano: *L'Ascension* en Cathédrale de Saint-Étienne, Metz (Francia).

15 de junio a las 19:30. Ariadne Daskalakis, violín; Stephan Siegenthaler, clarinete; Peter Hörr, cello y Cora Irsen, piano: *Quatuor pour la fin du Temps* en Museum Franz Gertsch, Burgdorf (Suiza).

16 de junio a las 17:30. John Scott, órgano: *Prélude* y *L'Ascension* en Holy Trinity Church Chelsea, Londres.

18 de junio a las 19:30. Edward Batting, órgano: *La Nativité du Seigneur* en St Alban the Martyr, Holborn, Londres.

19, 20 y 21 de junio a las 20:15. Royal Concertgebouw Orchestra / Mariss Jansons, director y Jean-Yves Thibaudet, piano: *Turangalîla-Symphonie* en Concertgebouw, Ámsterdam.

21 de junio a las 19:30. David Hamilton, órgano: *Les corps glorieux* y *Dyptique* en St John's Renfield Church, Glasgow.

21 de junio a las 19:30. Festival di Ravenna. Nadia Ratsimandresy, ondas Martenot y Mateo Ramon Arevalos, piano: Arreglos para ondas Martenot y piano- *Louange à l'Éternité de Jésus (Quartour pour la fin du Temps)*, *Feuillets inédits*, *L'Abîme des Oiseaux (Quartour pour la fin du Temps)*, *Vocalise-Étude*, *Le Merle noir* y *Louange à l'Immortalité de Jésus (Quartour pour la fin du Temps)* en Ravenna (Italia).

20 de junio a las 19:30. Messiaen 2008 International Centenary conference. Birmingham Conservatoire Orchestra / Lionel Friend, director: *Les Offrandes oubliées*, *Sept Haïkai*, *L'Ascension* y *Oiseaux exotiques* en Town Hall, Birmingham.

21 de junio a las 12:00. Gillian Weir, órgano: extracto de obras para órgano de Olivier Messiaen en St Magnus Cathedral Kirkwall, Orkney (Reino Unido).

22 de junio a las 19:30. Messiaen 2008 International Centenary conference. Sigune von Osten, soprano y Armin Fuchs, piano: *Harawi* en Conservatory's Recital Hall, Birmingham.

22 de junio a las 20:00. Ensemble Intercontemporain / Susanna Mälkki, directora; Jean-Cristophe Vervoitte, trompa; Cincent Bauer, xilófono; Michel Cerruti, glockenspiel y Hideki Nagano, piano: *Des Canyons aux Étoiles* en Atenas.

23 de junio a las 19:30. Messiaen 2008 International Centenary conference. Dame Gillian Weir, órgano: *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* en St Chad's Cathedral, Birmingham.

26 de junio a las 19:30. Royal Concertgebouw Orchestra / Mariss Jansons, director; Jean-Yves Thibaudet, piano y Cynthia Millar, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Barbican Hall, Londres.

26 de junio a las 15:00. BBC Singers / David Hill, director: *Cinq Rechants* en Aldeburgh Festival Blythburgh Church, Aldeburgh (Reino Unido).

26 de junio a las 20:00. Markus Bellheim, piano: *Catalogue d'oiseaux* (selección) en Kammermusiksaal HfM Residenzgebäude, Würzburg (Alemania).

27 de junio a las 20:00. Festival Internacional de Echternach. Orchestre Philharmonique de Luxembourg / Karl Anton Rickenbacher, director; Roger Muraro, piano y Miklos Nagy, trompa: *Des Canyons aux Étoiles* en Auditorium, Echternach (Luxemburgo).

27 de junio a las 19:30. David Hamilton, órgano: *La Nativité* y *Le Banquet Céleste* en St John's Renfield Church, Glasgow.

28 de junio a las 17:30. Travis Baker, órgano: *L'Ascension* en St John the Evangelist Church, Duncan Terrace, Londres.

29 de junio a las 20:30. Royal Concertgebouw Orchestra / Mariss Jansons, director y Jean-Yves Thibaudet, piano: *Turangalîla-Symphonie* en Palacio de Carlos V, Granada.

30 de junio a las 20:00. Tanglewood Music Centre Orchestra / Stefan Asbury, director: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Ozawa Hall, Tanglewood (Estados Unidos).

Julio

1 de julio a las 20:00. Music Academy Faculty de Academy of the West Santa Barbara: *Le Lorient* y *Thème et Variations* en Lobero Theatre Music, Academy of the West Santa Barbara, California.

1 de julio a las 19:30. RNCM Wind Orchestra / Timothy Reynish, director: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Haden Freeman Concert Hall, Royal Northern College of Music, Mánchester.

2 de julio a las 20:00. SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg / Sylvain Cambreling, director y Roger Muraro, piano: *La ville d'En-Haut* en Konzerthaus (Rolf Bohme Saal), Freiburg.

2 de julio a las 19:45. Naji Hakim, órgano: *Messe de la Pentecôte* en Derby Cathedral, Derbyshire (Reino Unido).

3 de julio a las 12:00. Naji Hakim, órgano: *Offrande au Saint Sacrementen* St Jakob Church Stauffacher, Zúrich.

3 de julio a las 18:00. Emily Beynon, flauta y Cedric Tiberghien, piano: *Le Merle noir*, *Le Moqueur Polyglotte* y *Le Cossyphé d'Heuglin* en City of London Festival St Mary Abchurch, Londres.

4 de julio a las 18:45. Naji Hakim, órgano: *Messe de la Pentecôte* en Cathédrale, Antwerp (Bélgica).

4 de julio a las 20:00. Theo Jellema, órgano: *Dyptique* y *Verset pour la Fête de la Dédicace* en Grote Kerk, Breda (Holanda).

4 de julio a las 18:00. BBC Singers / James Morgan, director: *Cinq Rechants* en City of London Festival St Giles Cripplegate, Londres.

5 de julio a las 20:00. SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg / Sylvain Cambreling, director; Roger Muraro, piano y Valerie Hartmann-Claverie, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Grand Théâtre de Provence, Aix-en-Provence.

5 de julio a las 19:30. Ariadne Daskalakis, violín; Stephan Siegenthaler, clarinete; Peter Hörr, Violoncello y Cora Irsen, piano: *Quatuor pour la fin du Temps* en Festival de musique sacrée, Friburgo (Suiza).

5 de julio a las 21:00. Orchestre National de Lorraine / Jacques Mercier, director: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Arsenal, Metz (Francia).

6 de julio a las 19:00. SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg / Sylvain Cambreling, director; Roger Muraro, piano y Valerie Hartmann-Claverie, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Kurhaus, Wiesbaden (Alemania).

6 de julio a las 11:45. Zurich Festival Orchester der Oper Zurich / Franz Welser-Most: *Sept Haikai* en Tonhalle, Zúrich.

7 de julio a las 19:30. Cheltenham Music Festival RNCM Wind Orchestra / Timothy Reynish, director; Carleton Etherington, órgano; The Oriel Singers y Tim Morris, director: *O sacrum convivium*, *Le banquet céleste* y *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Tewkesbury Abbey (Reino Unido).

9 de julio a las 19:30. Christopher Taylor, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Hahn Hall, Santa Barbara (EE.UU.).

9 de julio a las 20:00. Simon Aldrich, clarinete; Louise Bessette, piano; Yegor Dyachkov, cello y Olivier Thouin, violín: *Quatuor pour la fin du Temps* en Maison Trestler, Vaudreuil-Dorion (Canadá).

11 de julio a las 20:00. Anton Doornhein, órgano: *La Nativité du Seigneur* en Grote Kerk, Breda (Holanda).

11 de julio de a las 20:00. Simon Aldrich, clarinete; Louise Bessette, piano; Yegor Dyachkov, cello y Olivier Thouin, violín: *Quatuor pour la fin du Temps* en Pavillon de l'Entrepôt, Lachine (Canadá).

12 de julio a las 15:30. Xenia Pestova, piano: *Le Traquet stapazin* (Livre II), *La Chouette hulotte* (Livre III), *L'Alouette lulu* (Livre III), *Le Courlis cendré* (Livre VII) y *Le Merle bleu* (Livre I) en Museum of Fine Arts, Joliette (Canadá).

15 de julio a las 19:00. Gillian Weir, órgano: *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* en Westminster Abbey, Londres.

16 de julio a las 20:00. Dezsö Ránki y Edit Klukon, pianos: *Visions de l'Amen* en Bartók Hall, Szombathely (Hungría).

17 de julio a las 21:00. Peter Hill, piano: Catalogue d'oiseaux (extracto), Huit préludes y Petites Esquisses d'oiseaux en el festival "Messiaen au pays de la Meije" en Villar d'Arène (Francia).

17 de julio a las 19:00. Yomiuri Nippon Symphony Orchestra / New National Theatre Chorus / Rafael Fruhbeck de Burgos, director; Kawori Kimura, piano; Hakuro Mori, cello; Atsushi Ichinohe, flauta; Yoko Fujii, clarinete; Kyoko Kato, marimba; Takafumi Fujimoto, xilomarimba: *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* en Tokio.

18 de julio a las 21:00. Mireille Delunsch, soprano y Michel Béroff, piano: *Harawi* en "Messiaen au pays de la Meije".

18 de julio a las 20:00. Gerrie Meijer, órgano: *L'Ascension* en Grote Kerk, Breda (Holanda).

18 de julio a las 19:30. Matthew Schellhorn y solistas de la orquesya Philharmonia: *Quatuor pour la fin du Temps* en St George's, Bristol.

18 de julio a las 19:30. Wayne Marshall, órgano: *Dieu parmi nous* de *La Nativité du Seigneur*, en BBC PROMS 2008, Royal Albert Hall, Londres.

19 de julio a las 21:00. Academy Festival Orchestra / Nicholas McGegan, director: *Un Sourire* en Lobero Theatre, Santa Barbara (EE.UU.).

19 de julio a las 20:30. Pascal Gallet, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (extracto) y *Catalogue d'oiseaux* (extracto) en Nancy (Francia).

19 de julio a las 19:30. Trío du Luxembourg y Olivier Dartevelle, clarinete: *Quatuor pour la fin du Temps* en Festival des ballades musicales, en Collégiale St Michel Lautenbach, Vosges (Francia).

20 de julio a las 17:00. Régis Pasquier, violín; Roland Pidoux, cello y Jean-Claude Pennetier, piano y Pascal Moragués, clarinete: *Quatuor pour la fin du Temps* en el Festival "Messiaen au pays de la Meije".

20 de julio a las 21:00. Ensemble vocal Sequenza 9-3 / Catherine Simonpietri, directora: *Cinq Rechants* en el Festival "Messiaen au pays de la Meije".

20 de julio a las 20:00. Mireille Delunsch, soprano, Michel Béroff y Marie-Joséphe Jude, piano: *Harawi y Visions de l'Amen* en Verbier Festival (Suiza).

21 de julio a las 13:00. Pierre-Laurent Aimard, piano: *L'Alouette Lulu* de *Catalogue d'oiseaux* en Cadogan Hall, Londres.

21 de julio a las 19:30. Orchestre Philharmonique de Radio France / Myung-Whun Chung, director: *Et exspecto resurrectionem mortuorum*; y Olivier Latry, órgano: *L'Ascension* en los BBC PROMS 2008, Royal Albert Hall, Londres.

22 de julio a las 19:30. James O'Donnell, órgano: *Verset pour la Fête de la Dédicace y L'Ascension* en Westminster Abbey, Londres.

25 de julio a las 20:00. Theo Visser, órgano: *Livre d'Orgue* en Grote Kerk, Breda (Holanda).

25 y 26 de julio a las 17:00. Simone Young, órgano: *L'Ascension* en Concert Hall, Perth.

25 y 26 de julio a las 20:00. San Francisco Festival Chorale & Festival Orchestra / Donald Runnicles, director: *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* en Walk Festival Hall, San Francisco.

25 de julio a las 12:15. Sara Picavet, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (extracto) en el Conservatoire Royal, Bruselas.

26 de julio a las 15:30. Matthieu Fortin, piano: *Le Lorient* (Livre I), *L'Alouette calandrelle* (Livre V), *La Buse variable* (Livre VII) y *Le Traquet rieur* (Livre VII) en Museum of Fine Arts Festival, Joliette (Canadá).

26 de julio a las 19:30. Carolin Widmann, violín; Nicolas Altstaedt, cello; Jorg Widmann, clarinete y Alexander Lonquich, piano: *Quatuor pour la fin du Temps* en Mozarteum, Salzburgo.

27 de julio a las 19:00. BBC Symphony Chorus & BBC National Chorus of Wales / BBC National Orchestra of Wales / Thierry Fischer, director; Dénes Várjon, piano; Adam Walker, flauta; Julian Bliss, clarinete, Sonia Wieder-Atherton, cello; Colin Currie, xilófono; Adrian Spillett, marimba y Richard Benjafield, vibráfono: *La*

Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ en los BBC PROMS 2008, Royal Albert Hall, Londres.

27 de julio a las 21:00. Dezsö Ránki y Edit Klukon, pianos: *Visions de l'Amen* en el festival internacional de piano de La Roque d'Antheron, Parc du Chateau de Florans, La Roque d'Antheron (Francia).

31 de julio a las 17:30. Gillian Weir, órgano: *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* en la catedral de Viborg (Dinamarca).

Agosto

1 de agosto a las 20:00. Ignace Michiels, órgano: *Messe de la Pentecôte* en Grote Kerk, Breda (Holanda).

1 de agosto a las 19:00. Melvyn Tann, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en West Road Concert Hall, Cambridge.

2 de agosto a las 19:30. Melvyn Tann, piano; Timothy Orpen, clarinete; Alex Redington, violín y John Myerscough, cello: *Quatuor pour la fin du Temps* en West Road Concert Hall, Cambridge.

2 de agosto a las 14:00. Susan Nicholson, órgano: *La Nativité du Seigneur* en Aspen Music Festival and School, Aspen Chapel (Colorado).

2 de agosto a las 15:30. Louis-Philippe Pelletier, piano: *La Fauvette des jardins y Petites Esquisses d'oiseaux* en Museum of Fine, Joliette (Canadá).

3 de agosto a las 16:00. Wayne Marshall, órgano: *Verset pour la Fête de la Dédicace y Prélude* en los BBC PROMS 2008, Royal Albert Hall, Londres.

3 de agosto a las 22:00. Matthew Schellhorn, piano y solistas de la Philharmonia Orchestra: *Quatuor pour la fin du Temps* en Worcester Cathedral, Worcester.

5 de agosto a las 20:00. Marino Formenti, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Aspen Music Festival, Concert Hall, Aspen (Colorado).

6 de agosto a las 19:30. BBC Symphony Orchestra / George Benjamin, director: *L'Ascension* en los BBC PROMS, Royal Albert Hall, Londres.

7 de agosto a las 19:45. Philharmonia Orchestra / Sir David Willcocks, director: *Les offrandes oubliées* en Worcester Cathedral, Worcester.

7 de agosto a las 12:00. Marc Fitze, órgano: *Les Corps Glorieux* (extracto) en St Jakob Church Stauffacher, Zúrich.

7 de agosto a las 20:00. Peter Serkin, piano; Ida Kavafian, violín; Fred Sherry, cello y Richard Stoltzman, clarinete: *Quatuor pour la fin du Temps* en Ozawa Hall, Tanglewood (EE.UU.).

8 de agosto a las 19:30. Anne Tsitrone, soprano; Julie Arnulfo, violín; Marie-Cécile Boulard, clarinete; Nicolas Paul, cello y Olivier Lecharder, piano: *Poèmes pour Mi y Quatuor pour la fin du Temps* en Église Abbaye de Valmagne, Herault (Francia).

8 de agosto a las 20:00. Jacques van Oortmerssen, órgano: *Le Banquet céleste y L'Apparition de l'Église Éternelle* en Grote Kerk, Breda (Holanda).

8 de agosto a las 19:30: Benjamin Fourie, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Concert Hall, Wykeham Collegiate, Pietermaritzburg (Sudáfrica).

8 de agosto a las 20:30. Cleveland Orchestra / Franz Welser-Most, director: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Blossom Music Center, Cuyahoga Falls, Ohio (EE.UU.).

8 de agosto a las 20:00. Louise Bessette, piano; Robert Cram, flauta y Estelle Lemire, ondas Martenot: *Prélude* (1964), *La Fauvette des jardins*, *Le Merle noir*, *Feuillets inédits*, *Pièce pour piano et quatuor à cordes* (cuarteto no especificado) y *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (extracto) en iglesia St. John the Evangelist.

8 de agosto a las 12:00. Louise Bessette, piano; Robert Cram, flauta y Estelle Lemire, ondas Martenot: *Prélude* (1964), *La fauvette des jardins*, *Le Merle noir*, *Feuillets inédits*, *Pièce pour piano et quatuor à cordes* en iglesia St. John the Evangelist, Ottawa.

9 de agosto a las 22:30. Naji Hakim, órgano: *Offrandes au Saint Sacrement y Dieu parmi nous* en St. Giles Cathedral, Edimburgo.

10 de agosto a las 20:00. BBC Scottish Symphony Orchestra / Ilan Volkov, director: *Éclairs sur l'au-delà* en Usher Hal, Edimburgo.

10 de agosto a las 16:00. James O'Donnell, órgano: *Messe de la Pentecôte* en los BBC PROMS 2008, Royal Albert Hall, Londres.

11 de agosto a las 13:00. Gweneth-Ann Jeffers, soprano y Simon Lepper, piano: *Harawi* en Cadogan Hall, Londres.

11 de agosto a las 20:30. Naji Hakim, órgano: *Offrandes au Saint Sacrement y Dieu parmi nous* en St. Giles Cathedral, Edimburgo.

12 de agosto a las 19:30: Benjamin Fourie, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en University of the Free State, Bloemfontein (Sudáfrica).

15 de agosto a las 19:00. Jan Hage, órgano: *Les Corps glorieux* (extracto) en Grote Kerk, Breda (Holanda).

15 de agosto a las 20:00. Louise Bessette, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (extracto) en la sala François-Bernier, Saint-Irénée (Canadá).

17 de agosto a las 16:00. Jennifer Bate, órgano: *Apparition de l'Église Éternelle y La Nativité du Seigneur* en los BBC PROMS 2008, Royal Albert Hall, Londres.

17 de agosto a las 18:30. Ensemble Intercontemporain / George Benjamin, director: *Oiseaux exotiques* en Konzertsaal, Lucerna.

18 de agosto a las 15:30. David Hamilton, órgano: *Les Corps Glorieux* y *Le Banquet céleste* en Barclay Church, Edimburgo.

18 de agosto a las 21:00. David Grimal, violín; Romain Guyot, clarinete; Xavier Phillips, cello y Momo Kodama, piano: *Fantaisie* y *Quatuor pour la fin du Temps* en Parc du Château de Florans, La Roque d'Antheron (Francia).

19 de agosto a las 21:00. Michel Béroff, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Parc du Château de Florans, La Roque d'Antheron (Francia).

19 de agosto a las 19:00. BBC Scottish Symphony Orchestra / Ilan Volkov, director; Cédric Tiberghien, piano; Emily Beynon, flauta; Alexei Ogrintchouk, oboe y Danjulo Ishizaka, cello: *Concert à quatre* en los BBC PROMS 2008, Royal Albert Hall, Londres.

20 de agosto a las 15:30. David Hamilton, órgano: *L'Ascension* y *L'Apparition de l'Église Éternelle* en Barclay Church, Edimburgo.

21 de agosto a las 19:00. Jeffrey Makinson, órgano: *Le Banquet céleste*, *Diptyque*, *L'Apparition de l'Église Éternelle*, *Offrande au Saint-Sacrement*, *Prélude* y *L'Ascension* en Royal Northern College of Music, Mánchester.

22 de agosto a las 15:30. David Hamilton, órgano: *La Nativité du Seigneur* y *Dyptyque* en Barclay Church. Edimburgo.

23 de agosto a las 19:00. Richard Mcveigh, órgano: *La Nativité du Seigneur* en York Minster, York (Reino Unido).

23 de agosto a las 11:00. Carolin Widmann, violín; Jörg Widmann, clarinete; Xavier Philips, cello y Momo Kodama, piano: *Fantaisie* y *Quatuor pour la fin du Temps* en Lukaskirche, Lucerna.

23 de agosto a las 19:30. Yoshinobu Kamei, clarinete; Akira Eguchi, piano y miembros de la Saito Kinen Orchestra: *Dieu parmi nous* y *Quatuor pour la fin du Temps* en Harmony Hall, Matsumo (Japón).

23 de agosto a las 20:30. Nadia Ratsimandresy, ondas Martenot y Matteo Ramón Arevalos, piano: *Quatuor pour la fin du Temps* (selección), *Feuillets inédits*, *Vocalise-Étude* y *Le Merle noir* (transcripciones para ondas y piano) en Chiesa del San Salvatore, Calvanico-Salerno (Italia).

25 de agosto a las 19:30. Andreas Jetter, órgano: *Les Corps glorieux* y *Messe de la Pentecôte* en York Minster, York (Reino Unido).

25 de agosto a las 20:30. Cleveland Orchestra / Franz Welser-Most, director: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Grosses Festspielhaus, Salzburgo.

27 de agosto a las 19:30. Stephen Farr, órgano: *Livre d'orgue, Monodie y Verset pour la fête de la Dédicace* en York Minster, York (Reino Unido).

27 de agosto a las 19:30. John Scott, órgano: *Messe de la Pentecôte* en Westminster Cathedral, Londres.

27 de agosto a las 12:00. Naji Hakim, órgano: *Messe de la Pentecôte* en Holmens Kirke, Kobenhavn (Dinamarca).

28 y 29 de agosto a las 19:30. Royal Concertgebouw Orchestra / Mariss Jansons, director: *Hymne au Saint-Sacrement* en Concertgebouw, Ámsterdam.

28 de agosto a las 19:00. Thomas Trotter, órgano: *Méditations sur le mystère de la Sainte-Trinité* en Symphony Hall, Birmingham.

29 de agosto y 3 de septiembre a las 20:00. Lucerne Festival Ensemble der Lucerne Festival Academy / Jean Deroyer, director: *Des canyons aux Étoiles* en Luzerner Saal, Lucerna.

Del 29 de agosto al 4 de octubre. Jon Gillock, órgano: Integral de la obra para órgano de Olivier Messiaen en seis conciertos, en Shinjuku Bunka Center, Tokio.

30 de agosto a las 19:00. John Scott Whiteley, órgano: *Livre du Saint-Sacrement* en York Minster, York (Reino Unido).

31 de agosto a las 19:30. Willem Tanke, órgano: *Livre du Saint-Sacrement* (selección) en Grote Kerk, Breda (Holanda).

31 de agosto a las 20:00. Berlin Philharmonic Orchestra / Sir Simon Rattle, director; Pierre-Laurent Aimard, piano y Tristan Murail, ondas Martenot: *Turangalila-Symphonie* en Grosses Festspielhaus, Salzburgo.

Septiembre

1 de septiembre a las 21:00. Royal Concertgebouw Orchestra / Mariss Jansons, director: *Hymne au Saint-Sacrement* en La Scala, Milán.

1 de septiembre a las 22:00. BBC Singers / David Hill, director: *Cinq rechants* en los BBC PROMS 2008, Royal Albert Hall, Londres.

2 de septiembre a las 20:30. Berlin Philharmonic Orchestra / Sir Simon Rattle, director; Pierre-Laurent Aimard, piano y Tristan Murail, ondas Martenot: *Turangalila-Symphonie* en los BBC PROMS 2008, Royal Albert Hall, Londres.

3 de septiembre a las 20:00. Ensemble Intercontemporain / Jean Deroyer, director y de la Lucerne Academy: *Des Canyons aux Étoiles* en Luzerner Saal, Lucerna.

4 de septiembre a las 22:00. Martin Fröst, clarinete; Anthony Marwood, violín, Matthew Barley, cello y Thomas Larchner, piano: *Quatuor pour la fin du Temps* en los BBC PROMS 2008, Royal Albert Hall, Londres.

4 de septiembre a las 20:00. Berlin Philharmonic Orchestra / Sir Simon Rattle, director; Pierre-Laurent Aimard, piano y Tristan Murail, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Philharmonic Hall, Liverpool.

4 de septiembre a las 12:00. Patricia Ott, órgano: *Livre d'Orgue* en St Jakob Church Stauffacher, Zúrich.

5 de septiembre a las 20:00. SWR Baden Baden / Sylvain Cambreling, director y Roger Muraro, piano: *Oiseaux exotiques* y *Et expecto resurrectionem mortuorum* en el Kursaal, San Sebastián.

5 y 6 de septiembre a las 20:00. Hong Kong Philharmonic Orchestra / Edo de Waart, director: *Les Offrandes oubliées* en Cultural Centre Concert Hall, Hong Kong.

5 de septiembre a las 20:30. Concertgebouw Orchestra / Mariss Jansons, director: *Hymne au Saint Sacrement* en Philharmonie, Berlín.

5 de septiembre a las 20:00. SWR Baden Baden / Sylvain Cambreling, director y Roger Muraro, piano: *Oiseaux exotiques* y *L'Ascension* en el Kursaal, San Sebastián.

5 de septiembre a las 19:30. Gould Piano Trio y Robert Plane, clarinete: *Quatour pour la fin du Temps* en University Concert Hall, Cardiff.

6 de septiembre a las 20:00. SWR Baden Baden / Sylvain Cambreling, director y Roger Muraro, piano: *Couleurs de la Cité céleste* en el Kursaal, San Sebastián.

6 de septiembre a las 19:30. Göteborgs Symfoniker / Peter Eötvös: *Le Tombeau resplendissant* (1931) en Philharmonie, Berlín.

6 de septiembre a las 20:00. Bernard Foccroulle, órgano: *L'Ascension* en Konzertsaal, Lucerna.

6 de septiembre a las 11:00. Anna Gudny Gudmundsdottir, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Langholtskirkja, Reikiavik.

7 de septiembre a las 16:00. The Netherlands Opera / Chorus of The Netherlands Opera / The Hague Philharmonic / Ingo Metzmacher, director; Rod Gilfrey, Saint François; Heidi Grant Murphy, ángel; Hubert Delamboye, Leproso: *Saint François d'Assise* (version concierto) en los BBC PROMS 2008, Royal Albert Hall, Londres.

7 de septiembre a las 20:30. London Symphony Orchestra / Daniel Harding, director y Sally Matthews soprano: *Poèmes pour Mi* en Philharmonie, Berlín.

7 de septiembre a las 19:30. SWR Baden Baden / Sylvain Cambreling, director y Roger Muraro, piano: *La Ville d'en Haut* en el Kursaal, San Sebastián.

7 de septiembre a las 18:30. Royal Concertgebouw Orchestra / Mariss Jansons, director; Jean-Yves Thibaudet, piano y Cynthia Millar, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Konzertsaal, Lucerna.

8 de septiembre a las 19:00. Orchestre de Paris / Christoph Eschenbach, director: *Les offrandes oubliées* en Philharmonie, Berlín.

9 de septiembre a las 20:00. SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg / Sylvain Cambreling, director y Roger Muraro, piano: *L'Ascension y Oiseaux exotiques* en Philharmonie, Berlín.

10 y 11 de septiembre a las 20:00. Berlin Philharmonic / Simon Rattle, director; Pierre-Laurent Aimard, piano y Tristan Murail, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Berliner Festspiele, Berlín.

11 de septiembre a las 20:00. Orchestre de l'Opera National de Paris / Jonathan Nott, director: *Un Sourire* en Salle Pleyel, París.

11 de septiembre a las 19:30. Thierry Escaich, órgano: *Apparition de l'Église Éternelle, Verset pour la Fête de la Dédicace y L'Ascension* (extracto), en Kölner Philharmonie, Colonia.

12 de septiembre a las 19:30. Konzerthausorchester Berlin / Lothar Zagrosek, director y Ueli Wiget, piano: *Couleurs de la cité céleste* en Philharmonie, Berlín.

12 de septiembre a las 20:00. Frankfurt Radio Symphony Orchestra / Ludovic Morlot, director y Bertrand Chamayou, piano: *Le tombeau resplendissant y Oiseaux exotiques* en Sendesaal, Frankfurt am Main.

12 de septiembre a las 19:00. Tampere Philharmonic Orchestra / Carlos Kalmar, director y Jean-Philippe Collard, piano: *Oiseaux exotiques* en Tampere Hall, Tampere (Finlandia).

14 de septiembre a las 12:00. Almut Rossler, órgano: *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* en Philharmonie (Kammermusiksaal), Berlín.

14 de septiembre a las 20:00. Matthias Goerne, barítono; Martin Fröst, clarinete; Viviane Hagner, violín; Matthew Barley, cello y Thomas Larcher, piano: *Quatuor pour la fin du Temps* en Kölner Philharmonie, Colonia.

14 de septiembre a las 15:30. Paul Hanson y Joanne Kong, pianos: *Visions de l'Amen* en Chowan University, Murfreesboro (EE.UU.).

16 de septiembre a las 19:30. Deutsches Symphonie-Orchester / Ingo Metzmacher, director: *Éclairs sur l'Au-delà* en Philharmonie, Berlín.

16 de septiembre a las 20:00. Orchestre National des Pays de la Loire / Daniel Kawka, director; Roger Muraro, piano y Valerie Hartman-Claverie, ondas Martenot: *Trois Petites Liturgies y Turangalîla-Symphonie* en Cité des Congress, Nantes.

16 y 17 de septiembre a las 20:00. Sinfonieorchester Münster / Fabrizio Ventura, director; Per Salo, piano y Fabienne Martin-Bernard, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Konzert Theater Coesfeld, Münster.

17 de septiembre a las 20:00. Orchestre National des Pays de la Loire / Daniel Kawka, director; Roger Muraro, piano y Valerie Hartman-Claverie, ondas Martenot: *Trois Petites Liturgies* y *Turangalila-Symphonie* en Centre des Congres Angers (Francia).

17 de septiembre a las 19:30. Matthew Schellhorn, piano: *Petites esquisses d'oiseaux* en Parish Church, Croydon (Reino Unido).

18 de septiembre a las 20:30. Ensemble Intercontemporain / Susanna Mälkki, directora; Jean-Cristophe Vervoitte, trompa; Vincent Bauer, xilófono; Michel Cerruti, glockenspiel y Hidéki Nagano, piano: *Des Canyons aux Étoiles* en Turín (lugar no especificado).

18 de septiembre a las 20:30. Peter Hill y Benjamin Frith, pianos: *Visions de l'Amen* en Église de la Trinité, París.

19 de septiembre a las 20:30. Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin / Marek Janowski, director: *Un Sourire* y *Chronochromie* en Philharmonie, Berlín.

19 de septiembre a las 19:30. Ensemble Intercontemporain / Susanna Mälkki, directora; Jean-Cristophe Vervoitte, trompa; Vincent Bauer, xilófono; Michel Cerruti, glockenspiel y Hidéki Nagano, piano: *Des Canyons aux Étoiles* en Milán (lugar no especificado).

19 de septiembre a las 19:30. Martin Cropper, violín; Jane Odriozola, cello; Keith Slade, clarinete; Peter Davis, piano y Helen Williams, soprano: *Quatuor pour la fin du Temps* y *Thème et Variations* en Oakham School Chapel, Oakham (Reino Unido).

20 de septiembre a las 17:30. Berliner Philharmoniker / Simon Rattle, director: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Terminal 2 del aeropuerto de Tempelhof (Alemania).

21 de septiembre a las 17:00. Ensemble intercontemporain / Susanna Mälkki, directora: *Des Canyons aux Étoiles* en Terminal 2 del aeropuerto de Tempelhof (Alemania).

21 de septiembre a las 20:00. Berliner Philharmoniker / Simon Rattle: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Terminal 2 del aeropuerto de Tempelhof (Alemania).

21 de septiembre a las 15:30. Paul Hanson y Joanne Kong, pianos: *Visions de l'Amen* en Longwood University Chamber Music Series, Farmville (EE.UU.).

21 de septiembre a las 18:00. Junge Deutsche Philharmonie / George Benjamin, director: *Chronochromie* en Kölner Philharmonie, Colonia.

21 de septiembre a las 18:00. Orchestre Philharmonique et Grand Choeur de la Radio Néerlandaise Choeur de la Radio Flamande / Reinbert de Leeuw, director; Gerard Bouwhuis, piano; Carla Meijers, flauta; Harmen de Boer, clarinete; Arturo Muruzabal, cello; Hans Zonderop, marimba; Henk de Vlieger, xilomarimba y Esther Doornink, vibráfono: *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* en Palais de la Musique, Estrasburgo.

23 de septiembre a las 18:00. Carolyn Shuster Fournier, órgano: *L'Ascension* en Église Saint-Paul, Estrasburgo.

24 de septiembre a las 19:30. Bernard Focroulle, órgano: *Verset pour la Fête de la Dédicace, Monodie, Messe de la Pentecôte* Église du Temple Neuf, Estrasburgo.

24 de septiembre a las 20:00: Christopher Taylor, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Caruth Auditorium, Southern Methodist University, Dallas.

25 de septiembre a las 20:00. George Baker, órgano: *La Nativité du Seigneur* en Perkins Chapel, Southern Methodist University, Dallas.

25 y 26 de septiembre a las 19:30. Gothenburg Symphony Orchestra / Gustavo Dudamel, director; Peter Donohoe, piano y Cynthia Millar, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Stora Salen, Göteborg.

26 de septiembre a las 20:00. Virginia Dupuy, soprano y Shields-Collins Bray, piano: *Harawi* en Careth Auditorium, Southern Methodist University, Dallas.

26 de septiembre a las 20:00. Hans Ola Ericsson, órgano: *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* en Église Saint Joseph Esch-sur-Alzette, Luxemburgo.

26 de septiembre a las 20:00. Orchestre de l'Opera National de Paris / Myung-Whun Chung, director: *Concert à quatre* en Salle Pleyel, París.

27 de septiembre a las 15:00. Carol Leone, piano; Lynda O'Conner, violín; Andrés Díaz, cello y Paul Garner, clarinete: *Quatuor pour le fin du Temps* Careth Auditorium, Southern Methodist University, Dallas.

27 de septiembre a las 20:00. Annie Lin y Steven Hall, pianos: *Visions de l'Amen* en Northaven United Methodist Church, Dallas.

27 de septiembre a las 13:30. Matthew Martin, órgano: *La Nativité du Seigneur* en St John the Evangelist Church, Londres.

27 de septiembre a las 13:00. Ian Richards, órgano: *Diptyque* en Bragernes Church, Drammen (Noruega).

28 de septiembre a las 18:30. Peter Wright, órgano: *Les Corps Glorieux* en Parish Church, Croydon (Reino Unido).

29 de septiembre a las 14:00. James Keefe, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (selección) en Recital Hall Birmingham Conservatoire, Birmingham.

30 de septiembre a las 17:00. Daan Vandewalle, piano: **Catalogue d'oiseaux** (selección) en Concertgebouw, Brujas.

Octubre

1 de octubre a las 18:00. Benoît Mernier, órgano: *Apparition de l'Église Éternelle y Livre d'Orgue* en Église Saint-Paul, Estrasburgo.

1 de octubre a las 20:30. Olivier Latry, órgano: *La Nativité du Seigneur* en Église du Temple Neuf, Estrasburgo.

2 de octubre a las 12:00. Christian Scheifele, órgano: *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (extracto) en St Jakob Church Stauffacher, Zúrich.

2 de octubre a las 19:30. Dame Gillian Weir, órgano: *Messe de la Pentecôte* en Rockefeller Memorial Chapel, University of Chicago, Chicago.

2 de octubre a las 20:30. Concert d'improvisation sobre *Saint François d'Assise*, Thierry Escaich, órgano en Église de La Trinité, París.

3 de octubre a las 19:30. The Saint Paul Chamber Orchestra / Pierre-Laurent Aimard, piano y dirección: *Oiseaux exotiques* en Mandel Hall, University of Chicago, Chicago.

3 de octubre a las 20:00. Orchestre Philharmonique de Radio France / Myung Whun-Chung, dirección; Roger Muraro, piano y Valerie Hartman-Claverie, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Salle Pleyel, París.

3 de octubre a las 20:30. London Sinfonietta: *Quatuor pour le fin du Temps* en Kings Place, King's Cross, Londres.

3 de octubre a las 19:30. Aalborg Symphony Orchestra / Fabrizio Ventura, dirección; Per Salo, piano y Fabienne Martin-Besnard, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en AKKC Aalborghallen, Aalborg (Dinamarca).

3 de octubre a las 20:00. Jean-Frédéric Neuburger, piano: *Quatre Études de Rythme* en Amphithéâtre Bastille, París.

3 y 5 de octubre a las 19:30. The Chamber Music Society of Lincoln Center: *Quatuor pour le fin du Temps* en Lincoln Center, Nueva York.

4 de octubre a las 20:00. Markus Bellheim, Prodromos Symeonidis, Le Liu, Hue-Am Park y Marie Vermeulin, pianos: *Catalogue d'oiseaux* en Amphitheatre Bastille, París.

4, 11 y 18 de octubre y 8, 15 y 22 de noviembre a las 16:30. John Scott, órgano: Integral de la obra para órgano de Olivier Messiaen en St. Thomas Church, Nueva York.

4 de octubre a las 19:30. Claude-Samuel Lévine, ondas Martenot: *Trois Petites Liturgies* en Église St Jean de Malte, Aix-en-Provence (Francia).

4 de octubre a las 15:00. Mattias Wager, órgano: *Les Corps Glorieux* en St. Jacob's Church, Estocolmo.

5 de octubre a las 16:00. Per-Ove Larsson, órgano: *Joie et clarté des corps glorieux* (de *Les corps glorieux*) en Adolf Fredriks Kyrka, Estocolmo.

5 de octubre a las 18:00. Ensemble Vecteur Ondas, ondas Martenot: *Fêtes des belles eaux* en Amphithéâtre Bastille, París.

5 de octubre a las 15:00. John Bruce Yeh, clarinete; Cho-Liang Lin, violín; Gary Hoffman, cello y Christopher Taylor, piano: *Quatour pour la fin du Temps* en University of Chicago, Chicago.

5 de octubre a las 19:30. Daan Vandewalle, piano: *Catalogue d'oiseaux* (selección) en Flanders Festival, Malinas (Bélgica).

5 de octubre a las 15:00. The Met Orchestra / James Levine: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Stern Auditorium, Carnegie Hall, Nueva York.

6 de octubre a las 19:30. Thomas Weisflog, órgano y Rockefeller Chapel Choir / James Kallembach, director: *O sacrum convivium, Le Banquet Céleste y L'Ascension* en Rockefeller Chapel, University of Chicago, Chicago.

6 de octubre a las 12:30. Paul Kim, piano; Dale Stuckenbruck, violín; Steven Hartman, clarinete y Maureen Hynes, cello: *Quatour pour la fin du Temps* en Hillwood Recital Hall at Tilles Center for the Performing Arts, Long Island, NY.

7 de octubre a las 19:00. Marjorie Owens, soprano; Simin Ganatra, violín; Sibbi Bernhardsson, violín y Amy Dissanayake, piano: *Thème et Variations, Fantaisie y Poèmes pour Mi* en Fulton Recital Hall, University of Chicago, Chicago.

8 de octubre a las 19:30. London Symphony Orchestra / Daniel Harding, director y Sally Matthews, soprano: *Poèmes pour Mi* en Barbican, Londres.

8 de octubre a las 20:00. Orchestre de Paris / Marek Janowski, director: *Un Sourire* en Salle Pleyel, París.

8 de octubre a las 20:00. Dresden Philharmonic Orchestra / Stefan Asbury, director; Cedric Tiberghien, piano; Jorg Bruckner, trompa y Kroumata (ensemble de percusiones): *Des Canyons aux Étoiles* en Kulturpalast, Dresde.

9 de octubre a las 12:15. Tony Arnold, soprano y Jacob Greenberg, piano: *Harawi* en Fulton Recital Hall, University of Chicago, Chicago.

9 de octubre a las 18:15. Alain Daboncourt, flauta y Lei Wang, piano: *Le Merle noir* en University of Chicago, Chicago.

9 de octubre a las 19:30, y 10 y 11 a las 20:00. Minnesota Orchestra / Osmo Vanska, director: *L'Ascension* en Orchestra Hall, Minnesota.

9 de octubre a las 19:30, 10 y 11 a las 20:00, y 12 a las 15:00. Cleveland Orchestra / Franz Welser-Most, director y Joela Jones, piano: *Sept Haïkai* en Severance Hall, Cleveland.

10 de octubre a las 19:30. Christopher Taylor, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Ganz Hall, Roosevelt University, Chicago.

10 de octubre a las 12:00. Michael Kieran Harvey, piano: *Catalogue d'oiseaux* (selección) en City Recital Hall, Sydney.

10 de octubre a las 19:00. Tampere Philharmonic Orchestra / Marc Soustrot, director y Roger Muraro, piano: *Des Canyons aux Étoiles* en Tampere Hall, Tampere (Finlandia).

11 de octubre a las 15:30. Paul Hanson y Joanne Kong, pianos: *Visions de l'Amen* en Kalamazoo College, Kalamazoo (EE.UU.).

12 de octubre a las 15:00. Orchestre National de Lille / Jean-Claude Casadesus, director: *Les Offrandes Oubliées* en Palais des Beaux Arts, Bruselas.

14 de octubre a las 19:30. Metropolitan Symphony Orchestra / Ilan Volkov, director; Momo Kodama, piano y Takashi Harada, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Suntory Hall, Tokio.

15 de octubre a las 15:30. Paul Hanson y Joanne Kong, pianos: *Visions de l'Amen* en Eastern Washington University, Cheney (EE.UU.).

16 de octubre a las 19:30. Philharmonia Orchestra and chorus / Kent Nagano, director: *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* en Royal Festival Hall London UK.

16 de octubre a las 19:30. Daniel Szasz, violín; Kathleen Costello, clarinete; Wei Liu, cello y Alina Voicu, piano: *Quatuor pour la fin du Temps* en Brock Recital Hall, Samford University, Birmingham, Alabama.

16 de octubre a las 20:00. Dominik Tremel y Christian Bischof, órgano: *Monodie, Verset pour la Fête de la Dédicace y Les Corps glorieux* en Neubaukirche Würzburg (Alemania).

17 de octubre a las 15:30. Paul Hanson y Joanne Kong, pianos: *Visions de l'Amen* en Benaroya Hall, Seattle.

17 de octubre a las 19:30. Estudiantes de la Royal Academy of Music de Londres interpretan: *Huit Préludes, Pièce pour le tombeau de Paul Dukas, Cantéyodjayâ, Le Merle de roche y Le Traquet rieur* en Royal Academy of Music (Duke's Hall), Londres.

17 de octubre a las 20:00. Orquesta Ciudad de Granada / Marc Sousrot, director y Roger Muraro, piano: *Oiseaux exotiques* en Palacio de Congresos y Exposiciones, Granada.

17 de octubre a las 20:00. Rolf Hind, piano; Stuart King, clarinete; David Alberman, violín y Paul Watkins, cello: *Quatuor pour la fin du Temps* en Little Missenden Church.

19 de octubre a las 15:00. Henry Fairs, órgano: *Apparition de l'Église Éternelle, Verset pour la Fête de la Dédicace y Livre d'Orgue* (extracto) en University Great Hall, Birmingham.

19 de octubre a las 15:00. Heidi Kuula, violín; Ville Hautakangas, piano; Jaana Haantera, violín; Maija Juuti, cello; Jarmo Hyvacko, clarinete y Tuomas Turriago, piano: *Thème et Variations y Quatuor pour la fin du Temps* en Tampere Hall, Tampere (Finlandia).

21 de octubre a las 19:30. Philharmonia Orchestra / George Benjamin, director: *Chronochromie* en Royal Festival Hall, Londres.

21 de octubre a las 19:30. Florian Wilkes, órgano: *L'Ascension, Le Banquet céleste y La Nativité du Seigneur* en St Machar's Cathedral, Aberdeen (Reino Unido).

22 de octubre a las 17:15. Florian Wilkes, órgano: *L'Apparition de l'Église éternelle, Chants d'oiseaux* (de Livre d'Orgue) y *Les Corps Glorieux* en King's College Chapel, Aberdeen (Reino Unido).

22 de octubre a las 19:30. Estudiantes de la Royal Academy of Music de Londres interpretan: *Fantaisie y La Mort du Nombre* en Royal Academy of Music (Duke's Hall), Londres.

23 de octubre a las 17:30. Estudiantes de la Royal Academy of Music de Londres interpretan: *Petites esquisses d'oiseaux* Royal Academy of Music (Duke's Hall), Londres.

23 de octubre a las 19:00. Peter Seivewright, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en St Machar's Cathedral, Aberdeen (Reino Unido).

23 de octubre a las 13:05. Peter Hill, piano: *La Colombe, Tombeau de Paul Dukas, La Chouette hulotte, Le Traquet stapazin y L'Alouette lulu* en University Concert Hall, Cardiff University, Cardiff.

23 de octubre a las 19:30. Philharmonia Orchestra / Sylvain Cambreling, director: *Réveil des oiseaux y Poèmes pour Mi* en Royal Festival Hall, Londres.

23, 24 y 25 de octubre a las 20:00. Boston Symphony Orchestra / James Levine, piano: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Symphony Hall, Boston.

23 de octubre a las 20:30 y 25 de octubre a las 18:00. Orchestre National de Lyon / Jun Markl, director; Pierre-Laurent Aimard, piano y Takashi Harada, ondas Martenot: *Turangalila-Symphonie* en Auditorium, Lyon.

24 de octubre a las 19:30. Royal Academy of Music Symphony Orchestra & Westminster Cathedral Choir / Thierry Fischer y Martin Baker, directores: *Éclairs sur l'Au-delà* en Westminster Cathedral, Londres.

24 de octubre a las 20:00 y 26 de octubre a las 15:00. Saint Louis Symphony Orchestra / Ingo Metzmacher, director y Peter Serkin, piano: *Les Offrandes oubliées y Oiseaux exotiques* en Powell Symphony Hall, Saint Louis (EE.UU.).

25 de octubre a las 14:00. Christine Langer, violín; Hanne Houengaard, cello; Christian Larsen, clarinete y Arne-Jorgen Faao, piano: *Quatuor pour la fin du Temps* en Nordjyllands Kunstmuseum, Aalborg (Dinamarca).

26 de octubre a las 11:00 y 27 de octubre a las 20:00, Philharmoniker Hamburg / Simone Young, director: *Éclairs sur l'Au-Delà* en Philharmoniker (Grosser Saal), Hamburgo.

27 de octubre a las 19:30. David Titterington, órgano: *Livre du Saint Sacrement* (extracto) en The London Oratory, Londres.

28 de octubre a las 20:00. Orchestre National des Pays de la Loire / Isaac Karabtchevsky, director y Roger Muraro, piano: *Turangalîla-Symphonie* en Cité des Congrès, Nantes.

30 de octubre a las 20:00. Markus Bellheim y Armin Fuchs, piano: *Visions de l'Amen* en Kammermusiksaal HfM Residenzgebäude, Würzburg (Alemania).

31 de octubre a las 20:30. Choeur de Radio France / Orchestre Philharmonique de Radio France / Myung-Whun Chung, director: *Saint François d'Assise* (version de concierto) en Salle Pleyel, París.

31 de octubre a las 19:30. Paul Kim, piano: *Catalogue d'oiseaux* (selección), *Huit Préludes* y *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Cathedral of St. Philip, Atlanta.

30 y 31 de octubre a las 20:30. Orquesta Sinfónica de Sevilla / Marc Soustrot, director; Patricia Azanza, piano; Joaquín Morillo, trompa; Iñaki Martín y Gilles Midoux, Xilorimba y Glockenspiel: *Des canyons aux Étoiles* en Teatro de la Maestranza, Sevilla.

31 de octubre a las 20:00. RTE National Symphony Orchestra / Gerhard Markson, director y Therese Fahy, piano: *Réveil des oiseaux* en National Concert Hall, Dublín.

Noviembre

1 de noviembre a las 20:00. Hong Kong Philharmonic Orchestra / David Atherton, director y Joanna MacGregor, piano: *Petites esquisses d'oiseaux* y *Oiseaux exotiques* en Hong Kong Cultural Centre (Concert Hall), Hong Kong.

1 de noviembre a las 20:30. BBC Scottish Symphony Orchestra / George Benjamin, director y Roger Muraro, piano: *Des canyons aux Étoiles* en City Hall, Glasgow.

1 y 2 de noviembre a las 19:30. Huttwiler Kammerorchester / Markus Oberholzer, director: *Chant des Déportés* en Huttwiler (Suiza).

2 de noviembre a las 15:00. Momo Kodama, piano: *Catalogue d'oiseaux* (extracto) en Philia Hall, Kanagawa (Japón).

2 de noviembre a las 15:30. Henry Fairs, órgano: *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* en Barber Institute of Fine Arts, University Great Hall, Birmingham.

2 de noviembre a las 17:00. Jeff Payne, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Kaul Auditorium, Portland, Oregón.

2 de noviembre a las 19:00. Simon Aldrich, clarinete; Louise Bessette, piano; Jonathan Crow, violín y Yegor Dyachkov, cello: *Quatuor pour la fin du Temps* en Eckhardt-Gramatté Hall, Calgary (Canadá).

3 de noviembre a las 18:30. Ivan Sokolov, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en la sala pequeña del Conservatorio Tchaikovsky, Moscú.

6 de noviembre a las 15:30. Paul Hanson y Joanne Kong, pianos: *Visions de l'Amen* en St. Mary's College of Maryland, St. Mary's City (EE.UU.).

6 y 7 de noviembre a las 20:00. Orchestre Philharmonique de Strasbourg / Marc Albrecht, director; Jean-Efflam Bavouzet, piano y Valerie Hartmann-Clavierie, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Palais de la Musique et des Congrès (Salle Erasme), Estrasburgo.

6 de noviembre a las 19:30. Mitsuko Uchida, piano junto a otros jóvenes artistas: *Quatour pour la fin du Temps* en el Queen Elizabeth Hall, Londres.

6 de noviembre a las 20:30. Jean-Pierre Leguay, órgano: *Apparition de l'Église Éternelle y Verset pour la Fête de la dédicace* en La Trinité, París.

6 de noviembre a las 12:00. Tobias Willi, órgano: *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (extracto) en St Jakob Church Stauffacher, Zúrich.

6 de noviembre a las 19:30. Tonhalle-Orchester Zurich / David Zinman, director: *Chronochromie* en Tonhalle, Zúrich.

6 de noviembre a las 20:00. Orquestra Gulbenkian / Simone Young, director: *L'Ascension* en Grande Auditorio, Lisboa.

6 de noviembre a las 19:30. Aarhus Symphony Orchestra / José de Eusebio, director; Frode Stengaard, piano y Bruno Perrault, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Symfonisk Sal, Musikhuset, Aarhus (Dinamarca).

7 de noviembre. Tonhalle-Orchester Zurich / David Zinman, director: *Chronochromie* en Tonhalle, Zúrich.

7 de noviembre a las 12:00. Orquestra Gulbenkian / Simone Young, director: *L'Ascension* en Grande Auditorio, Lisboa.

7 de noviembre. Ute Gareis y Klaus-Georg Pohl, pianos: *Visions de l'Amen* en Predigerkirche, Zúrich.

8 de noviembre a las 17:00. Michael Schönheit, órgano: *Apparition de l'Église Éternelle, Le banquet céleste y Les Corps Glorieux* en Gewandhaus (Grosser Saal), Leipzig.

9 de noviembre a las 15:00. University of Delaware Symphony Orchestra / Brian Stone, director: *L'Ascension* en University of Delaware Center for the Arts, Delaware (EE.UU.).

11 de noviembre a las 20:00. Lana Jelencovic (I-III), Sebastian Glas (IV-VI) y Martin Gul (VII-XI), órgano: *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* en Neubaukirche, Würzburg (Alemania).

12 de noviembre a las 17:30. Clemens Rave, órgano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus y Catalogue d'oiseaux* (selección) en Franz Hitze Haus, Münster (Alemania).

- 12 de noviembre a las 20:00. Bernhard Haas, órgano: *Livre d'orgue* en Kölner Philharmonie, Colonia.
- 12 de noviembre a las 20:30. Roger Muraro, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Limoges (localización no especificada).
- 12 de noviembre a las 19:30. Kevin Bowyer, órgano: *Livre d'orgue y Offrande au Saint-Sacrement* en University of Glasgow (Memorial Chapel), Glasgow.
- 14 y 15 de noviembre a las 19:30. Japan Philharmonic Orchestra / Ryusuke Numajiri, director y Hideki Nagano, piano: *Sept Haïkaï* en Suntory Hall, Tokio.
- 14 de noviembre a las 20:00. Pierre-Laurent Aimard, piano: *Quatre Études de rythme* (extracto) en Auditorium du Louvre, París.
- 14 de noviembre a las 12:00. Emmanuel Strosser, piano y Quatuor Rosamonde: *Quatuor pour la fin du Temps, Pièce pour piano et quatuor à cordes y Thème et variations* en Hôtel de Ville (Salle des Fêtes), Ivry-sur-Seine (Francia).
- 14 de noviembre a las 20:00 y 22:30. Louise Bessette, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Auditorium Antonin-Artaud del Conservatoire Municipal Ivry-sur-Seine (Francia).
- 15 de noviembre a las 19:30. Beyond Choir y London Mozart Players / Andrew Cantrill, director; Matthew Schellhorn, piano y Nathalie Forget, ondas Martenot: *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* en Croydon Parish Church, Croydon.
- 15 de noviembre a las 17:00. Maximaal Messiaen Residentie Orkest y Nederlands Kamerkoor/ Reinbert de Leeuw, director y Ralph van Raat, piano: *O sacrum convivium, Cinq rechants, Couleurs de la Cité céleste, Trois Petites Liturgies de la Présence Divine y Éclairs sur l'Au-Delà* en Dr Anton Philipszaal, La Haya.
- 15 de noviembre a las 14:30. Jan Hage, órgano: *Le Livre du Saint Sacrement* en Kloosterkerk, La Haya.
- 15 de noviembre a las 20:30. Louise Bessette, piano: *Petites esquisses d'oiseaux y Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (selección) en Auditorium Gérard-Grisey del Conservatoire Municipal, Sarcelles (Francia).
- 15 de noviembre a las 19:30. Mark Forkgen, órgano: *Le Banquet céleste*. Bournemouth Sym Chorus: *O sacrum convivium* en St. Aldheim's Church, Dorset (Reino Unido).
- 16 de noviembre a las 16:30. Saskia Lethiec, violín; Michel Lethiec, clarinete; Romain Garioud, cello y Christian Lagarde, piano: *Quatuor pour la fin du Temps*. Orchestre du CNR de Paris / Pierre Michel Durand, director: *Et expecto resurrectionem mortuorum* en La Trinité, París.
- 16 de noviembre a las 11:00. Martin Helmchen, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (selección) en Théâtre du Châtelet, París.

16 de noviembre a las 11:00. Marc Albrecht, piano; Evelyne Alliaume, violín; Alexandre Somov, cello y Sébastien Koebel, clarinete: *Quatuor pour la fin du Temps*. Philippe Barbey-Lallia, piano y Sandrine François, flauta: *Le Merle noir* en Cité de la Musique et de la danse, Estrasburgo.

16 de noviembre a las 17:00. Gerhard Weinberger, órgano: *La Nativité du Seigneur* en Dom zu Paderborn Detmold (Alemania).

16 de noviembre a las 17:00. Vincent Warnier, órgano: *Apparition de l'Église éternelle* y *Le Banquet céleste*. Choeur de chambre de Strasbourg: *Cinq Rechants* y *O sacrum convivium* en Église Saint-Pierre-le-Jeune, Estrasburgo.

16 de noviembre a las 19:00. Lucy Shelton, soprano; Leone Buyse, flauta; Eric Halen, violín y Brian Connelly, piano: *Harawi*, *Le Merle noir* en *Thème et variations* en Rice University, Houston, Texas.

16 de noviembre a las 15:00. Ricardo Ramírez, órgano: *Apparition du Christ glorieux* (de *Éclairs sur L'Au-Delà*), *La Nativité du Seigneur* y *Meditations sur le Mystère de la Sainte-Trinité* en Madonna della Strada Chapel, Loyola University, Chicago.

18 de noviembre a las 19:30. Jean-Luc Ayroles, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Mairie du IVe, Salle des Fêtes, París.

20 de noviembre a las 19:30. Oslo Philharmonic Orchestra / Marc Soustrot, director; Anne Britt Saevig Aardal, cello; David Friedemann Strunck, oboe; Per Flemstrom, flauta y Sveinung Bjeiland, piano: *L'Ascension*, *Concert à quatre* y *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Oslo Concert Hall, Oslo.

20 de noviembre a las 20:00. Louise Bessette piano: *Petites esquisses d'oiseaux* y *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (extracto) en Chapelle historique du Bon-Pasteur, Montréal.

20 de noviembre a las 10:00, 21 de noviembre a las 20:00, 22 de noviembre a las 19:00 y 23 de noviembre a las 11:00. Munich Philharmonic Orchestra / Kent Nagano, director; Marino Formenti, piano; Ivo Gass, trompa; Jörg Hannabach, xilomarimba y Andreas Moser, glockenspiel: *Des Canyons aux Étoiles* en the Philharmonie in Gamsteig, Múnich.

Del 20 al 23 de noviembre. Tokyo Philharmonic Orchestra / Myung-Whun Chung, director: *Un sourire* en Suntory Hall, Tokio.

21 y 22 de noviembre a las 19:30. WASO / Thierry Fischer, director: *Les offrandes oubliées* en Perth Concert Hall, Perth (Australia).

21 de noviembre a las 18:30. New Zealand Symphony Orchestra / Alexander Shelley, director: *Les offrandes oubliées* en Town Hall, Wellington (Nueva Zelanda).

21 y 22 de noviembre a las 20:00. Munich Philharmonic Orchestra / Kent Nagano, director; Marino Formenti, piano; Ivo Gass, trompa; Jörg Hannabach, xilomarimba y Andreas Moser, glockenspiel: *Des Canyons aux Étoiles* en Philharmonie, Múnich.

22 de noviembre a las 20:00. Sinfonieorchester Münster / Fabrizio Ventura, director: *Le Christ, lumière du Paradis* (de *Éclairs sur l'Au-delà*) en Uberwasser-Kirche, Münster (Alemania).

22 de noviembre a las 20:00. Alabama Symphony Orchestra / Justin Brown, director: *Un sourire* en Alys Stephens Center, Birmingham, Alabama.

22 de noviembre a las 21:00. Elisabeth Zawadke, órgano: *Meditations sur le Mystère de la Sainte-Trinité* en Hofkirche, Lucerna.

23 de noviembre a las 11:00. Munich Philharmonic Orchestra / Kent Nagano, director; Marino Formenti, piano; Ivo Gass, trompa; Jörg Hannabach, xilomarimba y Andreas Moser, glockenspiel: *Des Canyons aux Étoiles* en Philharmonie, Múnich.

23 de noviembre a las 19:30. Brian Connelly, piano: *Le Chocard des Alpes*, *Le Loriot*, *Le Merle bleu*, *L'Alouette Calandrelle*, *Le Courlis cendré* y *La Rousserolle Effarvate* (de *Catalogue d'oiseaux*) en Rice University, Houston, Texas. USA.

Del 25 al 27 de noviembre a las 17:00. Almut Rößler, órgano: Integral para órgano de Olivier Messiaen en St-Paulus-Dom, Münster.

25 de noviembre de 2008. Pascal Gallet, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (extracto) y *Catalogue d'oiseaux* (selección) en Le Vésinet (Francia).

26 de noviembre a las 20:00. Lionel Rogg, órgano: *La Nativité du Seigneur* en Cathédrale Saint-Pierre, Ginebra.

27 de noviembre a las 19:00. Thomas Trotter, órgano: *Les corps glorieux* en St Paul's Cathedral, Londres.

27 de noviembre a las 20:00. Louise Bessette, piano; Simon Aldrich, clarinete; Yegor Dyachkov, violín y Jonathan Crow, cello: *Quatuor pour la fin du Temps* en Maison de la culture, Montréal.

28 de noviembre a las 20:00. Louise Bessette, piano; Simon Aldrich, clarinete; Yegor Dyachkov, violín y Jonathan Crow, cello: *Quatuor pour la fin du Temps* en Chapelle historique du Bon-Pasteur, Montréal.

28 de noviembre a las 19:30. Pierre-Laurent Aimard, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Palais des Beaux-Arts, Bruselas.

28 de noviembre a las 13:30 y 29 de noviembre a las 20:00. Boston Symphony Orchestra & Women of the Tanglewood Festival Chorus / Seiji Ozawa, director; Peter Serkin, piano y Takashi Harada, ondas Martenot: *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* en Symphony Hall, Boston.

28 y 29 de noviembre a las 20:15 y 30 de noviembre a las 14:15. Rotterdam Philharmonic Orchestra / Yannick Nezet-Seguín, director: *Les Offrandes oubliées* en De Doelen, Róterdam.

30 de noviembre a las 11:00. (Violín no especificado) Miranda Brockman, cello; David Thomas, clarinete y Elyane Laussade, piano: *Quatuor pour la fin du Temps* en Iwaki Auditorium ABC Southbank Centre, Melbourne.

30 de noviembre a las 17:30. Daan Vandewalle, piano: *Catalogue d'oiseaux* (selección) en Lovaina (Bélgica).

30 de noviembre de 17:00. Jon Gillock, órgano: *Livre du Saint Sacrement* en Duquesne University, Pittsburgh.

30 de noviembre a las 19:30. Peter Hill y miembros de la Scottish Chamber Orchestra: *Quatuor pour la fin du Temps* en Sheffield University, Sheffield (Reino Unido).

30 de noviembre a las 12:00. Barry Jordan, órgano: *Livre du Saint Sacrement* en Philharmonie, Berlín.

30 de noviembre a las 14:00. Jun Kanno, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Taihakuku Bunka-Centre Lalala Hall, Fukushima (Japón).

Diciembre

1 de diciembre a las 19:00. Yumi Nara, soprano y Kazuoki Fujii, piano: *Poèmes pour Mi, Harawi y Prélude pour piano* en Phoenix Hall Osaka, Japan.

2 de diciembre a las 20:30. Gabriel Fauré Orchestre Lyrique de région Avignon-Provence / Jonhatan Schiffman, director: *Trois petites liturgies de la Présence Divine* en Théâtre Toursky, Marsella.

Del 3 al 7 de diciembre a las 20:00, y 7 de diciembre a las 11:00. Munich Philharmonic Orchestra / Jun Maerkl, director; Steven Osborne, piano y Philippe Arrieus, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Philharmonie in Gamsteig, Múnich.

4 de diciembre a las 20:30. Maarten van Veen y Ralph van Raat, pianos: *Visions de l'Amen* en Muziekgebouw, Ámsterdam.

4 de diciembre a las 20:00 Orchestre National Bordeaux Aquitaine / Matthias Bamert, director y Jeanne-Michèle Charbonnet, soprano: *Poèmes pour Mi* en Palais des Sports, Burdeos.

5 de diciembre. Orchestre Philharmonique de Radio France / George Benjamin and Myung-Whun Chung, directores, y Pierre-Laurent Aimard, piano: *Oiseaux exotiques* en Salle Pleyel, París.

Del 5 al 9 de diciembre a las 18:00. Orchestre Symphonique de Montréal / Kent Nagano, director: *St François d'Assise* (version de concierto) en Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts, Montréal.

5 de diciembre a las 20:30. Orchestre Poitou-Charentes / Jean-François Heisser, director y Frédéric Neuburger, piano: *Des canyons aux Étoiles* en Rochefort (Francia).

5 de diciembre a las 20:30. Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern / Christoph Poppen, director: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Arsenal, Metz (Francia).

6 de diciembre a las 15:30. Orchestre Poitou-Charentes / Jean-François Heisser, director y Frédéric Neuburger, piano: *Des canyons aux Étoiles* en Auditorium, Poitiers.

6 de diciembre a las 20:00. Thierry Mechler, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Basilique Nôtre-Dame de Thierenbach, Guebwiller (Francia).

6 de diciembre a las 20:00. Momo Kodama y Mari Kodama, pianos: *Visions de l'Amen* en Musée d'Orsay/Auditorium, París.

7 de diciembre a las 11:00. Didier Puntos, piano; Medhat Abdel-Salam, violín; Laurent Issartel, cello y Michel Westphal, clarinete: *La Communion de la Vierge* (de *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*) y *Quatuor pour la fin du Temps* en Salle Theodore Turrettins, Ginebra.

7 de diciembre a las 19:30. Orchestre Philharmonique de Radio France / George Benjamin y Myung-Whun Chung, directores; y Pierre-Laurent Aimard, piano: *Oiseaux exotiques* y *L'Ascension* en Konzerthaus, Viena.

7 de diciembre a las 18:00. Huw Williams, órgano: *La Nativité du Seigneur* en St Paul's Cathedral, Londres.

7 de diciembre a las 18:00. Richard Tanner, órgano: *La Nativité du Seigneur* en Cathedral Church of Saint Mary the Virgin, Blackburn (Reino Unido).

7 de diciembre a las 15:00. Henry Fairs, órgano: *Livre du Saint Sacrement* en Barber Institute of Fine Arts (University Great Hall) Birmingham.

7 de diciembre a las 19:30. Rainer Kuchl, violín; Franz Bartolomey, cello; Ernst Ottensamer, clarinete y Philippe Jordan, piano: *Quatuor pour la fin du Temps* en Musikverein (Brahms-Saal), Viena.

7 de diciembre a las 20:00. Marie Vermeulin, piano: *Pièce pour le tombeau de Paul Dukas*, *Cantéyodjayâ*, *Petites Esquisses d'oiseaux* y *La Fauvette des Jardins* en Musée d'Orsay, París.

7 de diciembre a las 11:00. Suzana Bartal, piano: *Huit Préludes*, *Fantaisie burlesque*, *Quatre Études de rythme* y *La dame de Shalott* en Musée d'Orsay/Auditorium, París.

7 de diciembre a las 15:00. Jean Dubé, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Musée d'Orsay/Auditorium, París.

8 de diciembre a las 19:30. BBC Symphony Orchestra / David Robertson, director: *Un sourire* en Barbican Centre, Londres.

9 de diciembre a las 19:30. Maria McGarry, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Sheffield University Firth Hall, Sheffield (Reino Unido).

9 de diciembre a las 19:30. Steven Osborne, piano; Alban Gerhardt, cello, Viviane Hagner, violín y Kari Kriikku, clarinete: *Quatuor pour la fin du Temps* en Town Hall, Birmingham.

9 de diciembre a las 18:00. Orchestre et Choeur Symphonique de Montréal / Kent Nagano, director: *Saint François d'Assise* en Place des Arts/Salle Wilfrid-Pelletier, Montréal.

10 de diciembre a las 19:30. Mónica Cantó, soprano y Trinidad Lull, piano: *Vingt Regard sur l'Enfant-Jésus* (selección) y *Poèmes pour Mi* en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia.

10 de diciembre a las 19:30. Ensemble Intercontemporaine / Pierre Boulez, director y Pierre-Laurent Aimard, piano: *Couleurs de la Cité céleste, Sept Haïkaï* en Royal Festival Hall, Londres.

10 de diciembre a las 19:30. Orchestra de Paris / Christoph Eschenbach, director; Jean-Yves Thibaudet, piano y Tristan Murail, ondas Martenot: *Turangalîla-Symphonie* en Salle Pleyel, París.

10 de diciembre a las 20:00. Ensemble Orchestral de Paris (director no especificado): *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* en Église de La Trinité, París.

10 de diciembre a las 18:30. Marc Rochestee, órgano / Solistas de la Malaysian Philharmonic Orchestra: *Diptyque, Vocalise-étude, Le Banquet céleste, Thème et variations y L'Ascension* en Dewan Filharmonik Petronas, Kuala Lumpur.

10 de diciembre a las 20:00. Orchestre de la Suisse Romande / Marek Janowski, director; Jean-Francois Heisser, piano; Jean-Pierre Berry, trompa; Michel Maillard, xilorimba y Christophe Delannoy, glockenspiel: *Des Canyons aux Étoiles* en Victoria Hall, Ginebra.

10 de diciembre a las 19:30. BBC National Orchestra of Wales & Ladies of the BBC National Chorus of Wales / Thierry Fischer, director; Ueli Wiget, piano y Jacques Tchamkerten, ondas Martenot: *L'Ascension y Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* en St David's Hall, Cardiff.

10 de diciembre a las 20:00. Paul Jacobs, órgano: *Livre du Saint Sacrement* en Woolsey Hall, Yale University, New Haven, Connecticut.

10 de diciembre a las 19:30. Viviane Hagner, violín; Alban Gerhardt, cello; Kari Kriiku, clarinete y Steven Osborne, piano: *Quatuor pour la fin du Temps* en Wigmore Hall, Londres.

10 de diciembre a las 20:00: Paul Kim, piano; Curtis Macomber, violín; Alan Kay, clarinete y Jonathan Spitz, cello: *Quatuor pour la fin du Temps* en Church of the Ascension, Nueva York.

10 de diciembre a las 20:00. University of Delaware Symphony Orchestra / Brian Stone, director: *L'Ascension* en Mitchell Hall, University of Delaware, Newark (EE.UU.).

10 de diciembre a las 19:30. Orchestre de la Garde Républicaine / François Boulanger, director: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en la catedral de Chartres (Francia).

10 de diciembre a las 20:00. Roger Muraro, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (extracto) y *Catalogue d'oiseaux* (selección) en Théâtre des Champs-Élysées, París.

10 de diciembre a las 20:00. Pierre Dutrieu, clarinete; Martine Vignon, violín; Jérôme Marchand, cello y Plamen Tzontchev, piano: *Quatuor pour la fin du Temps* en Île de Lumière Conservatoire/Auditorium, Nouméa, Nueva Caledonia (Francia).

10 de diciembre a las 19:00. The Sofia Ensemble, Lynn Bechtold, violín; David Gould, clarinete; John Kneiling, cello y Mescal Wilson, piano: *Quatuor pour la fin du Temps* en Chelsea Art Museum, Nueva York.

10 de diciembre a las 20:00. Ingvill Hafskjold, clarinete; Elisabeth Sigrid Lie, violín; Gunnar B. Hauge, cello e Ingrid Breie Nyhus, piano: *Quatuor pour la fin du Temps* en Iglesia de Kristiansand (Noruega).

11, 12 y 13 de diciembre a las 20:00. Munich Philharmonic Orchestra / Zubin Mehta, director: *Et exspecto resurrectionem mortuorum* en Philharmonie in Gamsteig, Múnich.

11 de diciembre a las 19:30. City of Birmingham Symphony Orchestra / Sakari Oramo, director: *L'Ascension* en Symphony Hall, Birmingham.

11 de diciembre a las 20:00. Ensemble neue Musik der Hochschule für Musik Würzburg / Yuuko Amanuma, director y Markus Bellheim, piano: *Sept Haïkai*, *Oiseaux exotiques* y *Couleurs de la Cité céleste* en Theater im Gebäude Bibrastraße, Würzburg (Alemania).

12 y 13 de diciembre a las 19:30. Ensemble intercontemporain / Pierre Boulez, director; Pascal Moraguès, clarinete; Henri Demarquette, cello; Alain Planes, piano; Raphaël Oleg, violín y Pierre-Laurent Aimard, piano: *Sept Haïkai* y *Couleurs de la Cité céleste* en MC 2, Grenoble (Francia).

13 de diciembre a las 20:00. Warsaw Philharmonic Orchestra / Antoni Wit, director y Thomas Bloch, ondas Martenot (pianista no especificado): *Turangalîla-Symphonie* en Varsovia.

13 de diciembre a las 19:30. Steven Osborne, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en Wigmore Hall, Londres.

13 de diciembre a las 17:30. Kun Woo Paik, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* – en Istituzione Universitaria dei Concerti (La Sapienza), Roma.

13, 15 y 19 de diciembre a las 20:00. Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia / Kent Nagano: *Cinq Rechants* en Sala Santa Cecilia, Roma.

14 de diciembre a las 19:30. Orchestre du SWR de Freiburg / Sylvain Cambreling, director: *Éclairs sur l'Au-Delà* en Palais des Beaux-Arts, Bruselas.

15 de diciembre a las 20:00. Isabelle Faust, violín; Pierre-Laurent Aimard, piano; Pascal Moraguès, clarinete y Valérie Aimard, cello: *Quatuor pour la fin du Temps* en Théâtre des Champs-Élysées, París.

15 de diciembre a las 20:00. SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg / Sylvain Cambreling, director: *Éclairs sur l'Au-Delà* en Forum, Leverkusen (Alemania).

16 de diciembre a las 20:00. Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg / Sylvain Cambreling, director: *Éclairs sur l'Au-Delà* en Konzerthaus Dortmund (Alemania).

16 de diciembre a las 19:00. Yumi Nara, soprano y Kazuoki Fujii, piano: *Poèmes pour Mi, Harawi y Prélude pour piano* en Tsuda Hall, Tokio.

17 de diciembre a las 20:00. Steven Osborne, piano: *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en The Sage, Newcastle (Reino Unido).

17 de diciembre a las 20:00. Momo Kodama, piano; Caroline Widmann, violín; Christian Poltera, cello y Jörg Widmann, clarinete: *Quatuor pour la fin du Temps* en Maison de la Culture du Japon, París.

19 de diciembre a las 19:30. SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg / Sylvain Cambreling, director: *Éclairs sur l'Au-Delà* en Festpielhaus, Baden-Baden (Alemania).

20 de diciembre a las 19:00. Christopher Rathbone, órgano: *La Nativité du Seigneur* en St Peter's Church, Bexhill (Reino Unido).

23 de diciembre a las 21:00. Winfried Böning, órgano: *La Nativité du Seigneur* en Kölner Philharmonie, Colonia.

23 de diciembre a las 19:00. Anthony Gowing, órgano: *La Nativité du Seigneur* en la catedral de Sheffield (Reino Unido).

24 de diciembre a las 20:30. Richard Lea, órgano: *La Nativité du Seigneur* en Metropolitan Cathedral, Liverpool.

31 de diciembre a las 21:30. Gereon Krahforst, órgano: *La Nativité du Seigneur* en Kathedrale, Paderborn (Alemania).

ANEXO III: Modos de transposición limitada

En el apartado tercero de esta tesis, dedicado al estudio de las transcripciones del canto de los pájaros utilizados por Olivier Messiaen en el segundo y cuarto cuaderno de *Catalogue d'oiseaux*, se hacía mención al empleo de tres modos de transposición limitada para conformar la escritura de las transcripciones de la oropéndola y la collalba rubia. Como su propio nombre indica, estos “modos de transposición limitada” solo pueden ser transportados un número limitado de veces, pues después de cierto número de transposiciones –que varían dependiendo del modo– nos encontraríamos con las mismas notas o con sus enarmonías.

Messiaen encontraba en este sistema modal una similitud con sus ritmos no retrogradables³⁷³, pues para el compositor tanto la limitación de estos modos como la simetría de los ritmos reflejaban una imposibilidad matemática de orden modal y rítmico respectivamente (Messiaen, 1944/1993: 94-95). Esta fascinación por las imposibilidades, a la que dedica el primer capítulo de su tratado *Technique de mon langage musical*, tiene un claro reflejo en la atracción que le provocaba la indivisibilidad de los números primos (Fallon, 2007: 127). Dicha fascinación por los números primos y las formas no retrogradables se encuentra muy presente en la distribución palindrómica de los trece cuadernos de *Catalogue d'oiseaux*, así como el número de piezas y libros que integran la obra.

A pesar de que el empleo de estos modos levantó bastantes reticencias en coetáneos del compositor, como su compañero en el Conservatorio de París René Leibowitz³⁷⁴, quien acusaba al sistema modal de Messiaen de falta de legitimidad u originalidad al haber sido utilizado previamente por otros compositores³⁷⁵ (en especial el modo primero y segundo); lo cierto es que ningún músico anterior utilizó estos patrones interválicos de manera metódica como procedimiento compositivo.

Como se citaba en la página 57 de esta tesis, la mayor parte de las transcripciones de la línea melódica del canto de la oropéndola se encuentra transcrita en la segunda transposición del segundo modo. Dicho modo es tres veces transportable, dividido en cuatro grupos simétricos de tres notas cada uno. El diseño interválico de cada tricordio, en orden ascendente, es de semitono-tono.

³⁷³ Ritmo que no es posible leer en sentido retrógrado sin encontrarse de nuevo con el mismo orden de valores que si fuera leído en sentido directo (Messiaen, 1944/1993: 17-18).

³⁷⁴ Consúltese: Leibowitz, R. (1945). Olivier Messiaen ou l'hédonisme empirique dans la musique contemporaine. *L'Arche*, nº 9 (septiembre), pp. 130-139.

³⁷⁵ La escala de tonos enteros (modo 1) y la octatónica (modo 2) había sido empleada por otros compositores anteriores a Messiaen como Debussy, Ravel, Scriabin, Busoni, Chopin, Liszt o Wagner.

Ejemplo Anexo 1: **Modo 2**

Primera transposición

Segunda transposición

Tercera transposición

The image shows three staves of musical notation for Mode 2. Each staff is labeled with its respective transposition: 'Primera transposición', 'Segunda transposición', and 'Tercera transposición'. The notes are connected by lines, and brackets are used to group specific intervals within the melodic lines.

Por su parte, el tercer y cuarto modo de transposición limitada son los empleados por Olivier Messiaen en la transcripción del canto de la collalba rubia en la línea melódica inferior y superior respectivamente. Dentro de los siete modos de transposición limitada, el tercero destaca por sus cuatro transposiciones y por su diseño formado por tres grupos de cuatro notas, o tetracordios, cuya disposición interválica en sentido ascendente es tono-semitono-semitono.

Ejemplo Anexo 2: **Modo 3**

Primera transposición

Segunda transposición

Tercera transposición

Cuarta transposición

The image shows four staves of musical notation for Mode 3. The first three staves are labeled 'Primera transposición', 'Segunda transposición', and 'Tercera transposición'. The fourth staff is labeled 'Cuarta transposición' and contains two distinct melodic lines. Brackets and lines connect notes across the staves to show the structure of the mode.

El cuarto modo -al igual que el quinto, sexto y séptimo- es transportable seis veces y se divide en dos grupos simétricos con la disposición interválica ascendente de semitono-semitono- 3^a menor-semitono.

Ejemplo Anexo 3: **Modo 4**

Primera transposición

Segunda transposición

Tercera transposición

Cuarta transposición

Quinta transposición

Sexta transposición

The image shows six staves of musical notation for Mode 4, arranged in two rows of three. Each staff is labeled with its transposition: 'Primera transposición', 'Segunda transposición', 'Tercera transposición' in the first row, and 'Cuarta transposición', 'Quinta transposición', 'Sexta transposición' in the second row. The notation includes notes, stems, and connecting lines to illustrate the mode's structure.

**ANEXO IV: Acordes de II. *Le Lorient*
provenientes de *Cinq Rechants*, y temas “flor” y
“estatua” en *Turangalîla***

A continuación, se muestra el extracto de su obra coral *Cinq Rechants* de donde provienen los acordes citados de II. *Le Lorient*.

Coda
Lent

1^{er} Sopr.
2^e et 3^e Sopr.
1^{er} Contr.
2^e Contr.
3^e Contr.
3^e Tén.
1^{re} Basse

pp (*caressant*)
pp
pp
pp
pp
pp

tous les phil-tres sont bus ce soir
tous les phil-tres sont bus ce soir

tous les phil-tres sont bus ce soir

Acordes empleados en II. Le Lorient

1^{er} Soprano Solo *p*

1^{er} Sopr.
2^e et 3^e Sopr.
1^{er} et 2^e Contr.
3^e Contr.
1^{er} et 2^e Tén.
3^e Tén.
1^{re} Basse
2^e Basse

p
pp (*bouche fermée*)
pp (*bouche fermée*)
pp (*bouche fermée*)
pp (*bouche fermée*)
pp (*bouche fermée*)

Ha
en - cor
en - cor

um
um
um
um
um
um
um
um

Ha
Ha
Ha

à 2 (*bouche fermée*)

en - - cor

376

³⁷⁶ Messiaen, O. (1949). *Cinq Rechants*. París: Éditions Salabert, p. 29. (© Reproducido con la amable autorización de la editorial)

Empleo de dichas armonías en el segundo cuaderno de *Catalogue d'oiseaux*:

The image shows a musical score for three staves, likely for piano. The top staff is labeled 'n. d.' and 'dr. dessus'. The middle staff is labeled 'm. d.' and 'mf'. The bottom staff is labeled 'm. g.' and 'g. dessous'. The score consists of three measures. The first measure has a dynamic of 'p'. The second measure has a dynamic of 'mf'. The third measure has a dynamic of 'p'. The music features complex, dissonant chords and melodic lines. There are various markings such as 'p', 'mf', 'g. dessous', and 'dr. dessus'. The bottom staff has several 'ped.' markings. The score is enclosed in a red box.

377

³⁷⁷ Messiaen, O. (1964). *Catalogue d'oiseaux*. II. *Le Loriot*. París: Leduc, p. 10. (© Leduc)

Aparición de los temas "flor" y "estatua" en *Turangalila-Symphonie*:

VI

JARDIN DU SOMMEIL D'AMOUR

Très modéré, très tendre (♩ = 60)

1^{ère} FLÛTE

1^{ère} CLARINETTE
en Si^b

2 TEMPLE BLOCK

TRIANGLE
1^{ère} CYMBALE TURQUE

VIBRAPHONE

TIMBRES

CÉLESTA

PIANO SOLO

(comme un chant d'oiseau)

mf

mf

Ped. Ped. * Ped. * Ped. Ped. *

★ (Ruban-timbre d'espace, onde, métallisé palme - M P A 1)

ONDE MARTENOT SOLO

p expressif (le plus lié possible)

★★ Très modéré, très tendre (♩ = 60)
(sourdines)

1^{ers} VIOLONS

mp expressif

(sourdines)

2^{ds} VIOLONS
Div.

mp expressif

(sourdines)

mp expressif
(sourdines)

ALTOS
Div.

mp expressif

(sourdines)

mp expressif
(sourdines)

VIOLONCELLES

mp expressif

Como se especificó en el cuerpo de investigación de la tesis, la denominación de ambos temas secundarios del sexto movimiento de la sinfonía *Turangalila* como tema “flor” y tema “estatua” se hace según los planteamientos de Robert Sherlaw Johnson (1975: 90), quien justifica que ambos elementos melódicos son derivaciones y, en cierto modo, mutaciones de los temas flor y estatua originales del primer movimiento de dicha sinfonía.



1) Tema flor *Turangalila* (p. 13)
I. Introduction (clarinetes)



2) Tema estatua *Turangalila* (p. 3)
I. Introduction (trombones)



**ANEXO V: Relación de colores establecida por
Messiaen en los acordes empleados durante los
bloques de versos**

Olivier Messiaen establece una relación sinestésica, descrita en su séptimo tomo de *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1999: 142-146), de cada uno de los acordes empleados en los bloques de versos que conforman IV. *Le Traquet Stapazin*.

A continuación, se procede a describir las coloraciones indicadas por Messiaen en estos grupos de acordes de inversiones transportadas sobre la misma nota del bajo.

1ª serie de acordes

(Leer de arriba abajo)

A: Zona superior: cristal de roca y cetrino.

Zona inferior: color cobrizo con reflejos dorados.

B: Amplia capa de azul zafiro, ceñido de azules menos intensos (azul fluorita, azul claro de Chartres) y rodeado de violeta.

C: Anaranjado, con bandas amarillo pálido, rojo y oro.

D: Verde pálido, violeta amatista y negro.

A: Zona superior: cristal de roca y cetrino.

Zona inferior: color cobrizo con reflejos dorados.

2ª serie de acordes

A: Tiras verticales: verdes, violetas, azul oscuro.

B: Blanco y oro.

C: Amplio manto azul zafiro intenso, en el pliegue: reflejos violeta Parma y azul de Chartres.

D: Una espiral dorada con reflejos blancos y rosas, sobre un gran fondo rojo carmín.

A: Tiras verticales: verdes, violetas, azul oscuro.

3ª serie de acordes

A: Amarillo, manchado de blanco y de verde pálido.

B: Tiras oblicuas rojas y blancas, sobre un fondo rosa con dibujos negros.

C: Dibujo amarillo y blanco, con zonas doradas muy brillantes.

D: Anaranjado, rojo y castaño, amarillo limón.

A: Amarillo, manchado de blanco y de verde pálido.

4ª serie de acordes

A: Azul turquesa, subrayado de rosa y malva.

B: Oro brillante con reflejos rojos, con amarillo pálido, azul de Prusia muy claro y cristal transparente - ¡resplandor diamantino!

C: Zona rojo rubí, rodeada de otra zona rosa con dibujos negros.

D: Arrecife de coral rojo, rodeado de rosa, gris y verde pálido.

A: Azul turquesa, subrayado de rosa y malva.

**ANEXO VI: Los protagonistas de II. *Le Lorient* y
IV. *Le Traquet Stapazin***

Los pájaros de II. *Le Lorient*:

1) Lorient (Oropéndola)³⁷⁹



2) *Rouge-queue à front blanc* (Colirrojo real)



3) *Troglodyte* (Chochín)



³⁷⁹ Todas las ilustraciones del presente anexo poseen copyright y su reproducción ha sido expresamente autorizada por el autor, el ornitólogo Juan Oñate. Queda prohibida cualquier reproducción y/o utilización de las mismas sin el consentimiento del autor.

4) *Rouge-gorge* (Petirrojo)



5) *Merle noir* (Mirlo común)



6) *Grive musicienne* (Zorzal común)



7) *Fauvette des jardins* (*Curruca mosquitera*)



8) *Pouillot véloce* (Mosquitero común)



Los pájaros de IV. *Le Traquet Stapazin*:

1) *Traquet Stapazin* (Collalba rubia)



2) *Bruant Ortolan* (Escribano hortelano)



3) *Fauvette à lunettes* (Curruca tomillera)



4) *Goéland argenté* (*Gaviota argétea*)



5) *Grand Corbeau* (Cuervo)



6) *Chardonneret* (Jilguero)



7) *Fauvette Orphée* (*Curruca mirlona*)



8) *Bruant fou* (*Escribano montesino*)



9) *Bruant Proyer* (*Triguero*)



10) *Hypolaïs polyglotte* (Zarcero común)



11) *Cochevis de Thékla* (Cogujada montesina)



ANEXO VII.a: Traducción del prefacio de II. *Le Lorient*

LA OROPÉNDOLA (*ORIOLOUS ORIOLOUS*)³⁸⁰

Finales de junio. Branderaie de Gardépée (Charente), sobre las 5:30 de la mañana – Orgeval, sobre las 6- los Maremberts (Loir y Cher), a pleno sol del mediodía. La oropéndola, el bello pájaro amarillo oro de alas negras, silba en los robles. Su canto, ligado, dorado, como una risa de príncipe extranjero, evoca a África y Asia, o algún planeta desconocido, lleno de luz y de arcoíris, lleno de sonrisas a lo Leonardo da Vinci. En los jardines, en los bosques, otros pájaros: la estrofa rápida y decidida del chochín, la caricia confiada del petirrojo, el brío del mirlo, el anfímacro del colirrojo con el frontal blanco, y el pecho negro, las réplicas cautivadoras del zorzal común. Mucho tiempo, sin fatigarse, las currucas mosquiteras vierten su dulce virtuosidad. El mosquitero común añade sus gotas de agua salarinas. Llamada indolente, recuerdo de oro y de arcoíris: el sol parece ser la emanación dorada del canto de la oropéndola...

³⁸⁰ La traducción, al igual que la del anexo VII.b, está realizada por el autor de esta tesis doctoral.

**ANEXO VII.b: Traducción del prefacio de IV. *Le
Traquet Stapazin***

LA COLLALBA RUBIA (*OENANTHE HISPANICA*)

Finales de junio. El Rosellón, la Costa Bermeja. Por encima de Banyuls: el cabo del Abeille, el cabo Rederis. Los acantilados rocosos, las montañas, el mar, los viñedos en terrazas. La viña aún tiene las hojas verdes. Al borde del camino: una collalba rubia. Orgullosa, noble, se alza sobre las piedras, con su hermoso traje de seda naranja y terciopelo negro – una T negra invertida compartiendo el blanco de su cola. Una máscara negra profunda que cubre la parte superior de sus ojos, sus mejillas y su garganta. Se diría que un gran señor español está yendo a un baile de máscaras. Su estrofa es fuerte, brusca, breve. No lejos, en la viña, el escribano hortelano, lanza con éxtasis sus notas repetidas aflautadas, con terminación melancólica. – Aquí la Garriga: revoltillo de plantas bajas y espinosas, aulaga, romero, jara, chaparro. En la garriga, el canto exquisito de la invisible curruca tomillera.

Volando alto y lejos sobre el mar, las gaviotas argénteas, hacen oír su alarido cruel, sarcásticamente seco y percutido. Un trío de grandes cuervos sobrevuela las rocas del acantilado con graznidos poderosos y graves. Un pequeño jilguero hace tintinear sus campanillas.

5 de la mañana. El disco rojo y oro del sol sale del mar y sube en el cielo. En la cumbre del disco, la corona dorada aumenta, hasta el momento en el que el sol está por completo amarillo oro. Sube más. Una banda luminosa se forma sobre el mar. 9 horas de la mañana. En la luz y el calor, otras voces se suceden: baterías de dos notas aflautadas de la curruca mirlona, oculta en los alcornos, rotura de cristales del triguero, alegría un poco extraña del escribano montesino, locuacidad del zarcero común – canto al vuelo, exultante, cantarín, mezcla de gritos agudos, de la cogujada montesina. Varias collalbas rubias se responden.

9 de la noche. Rodeado de sangre y oro, el sol descende tras las montañas. Los montes Alberes se cubren de incendio. El mar se oscurece. El cielo pasa del rojo al naranja, luego se colma de un violeta de ensueño... Últimas estrofas de la curruca tomillera. Tres notas del escribano hortelano en la viña cubierta por la noche. Otra collalba rubia, lejos en el camino. Percusión seca de una gaviota argénteas, muy lejos sobre el mar negro. Silencio... 10 de la noche. Noche completa. Recuerdo de la curruca tomillera.

ANEXO VIII.a: Artículo sobre Yvonne Loriod
(*Melómano*, nº 209, pp. 20-24)

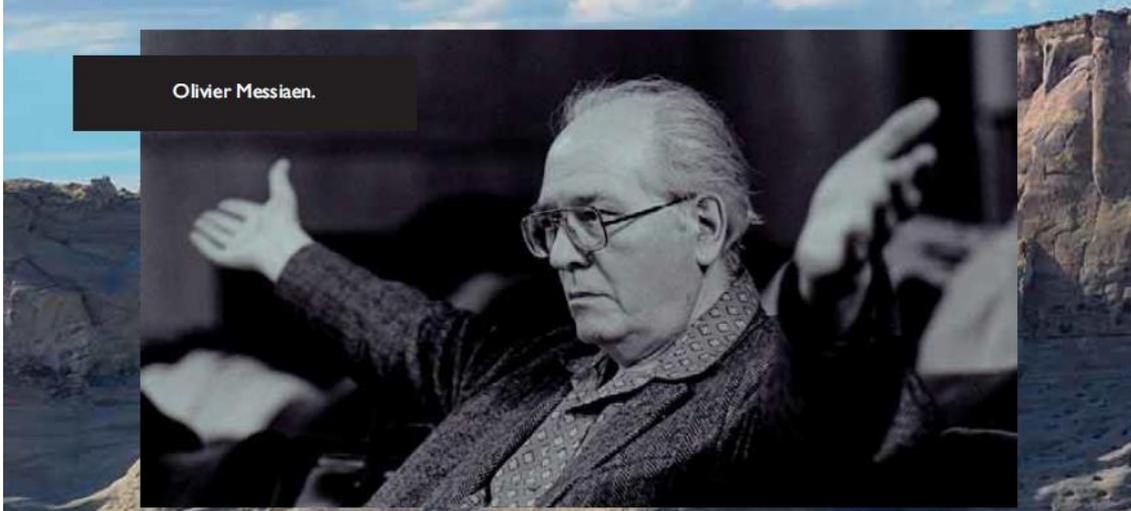
Cinco años sin Yvonne Loriod



Por Gregorio Benítez

El pasado mes de mayo se cumplía el quinto aniversario del fallecimiento de una de las figuras más relevantes, a la vez que desconocidas, del siglo pasado. El nombre de Yvonne Loriod suele mostrarse ineludiblemente unido al de su esposo, el compositor francés Olivier Messiaen pero, ¿qué había detrás de esa pianista que marcó un auténtico punto de inflexión en la creación compositiva de Messiaen? ¿Cómo influyó su pianismo en el desarrollo de la música del siglo XX?

Olivier Messiaen.



© Con la amable autorización de *Melómano*

Aunque haciendo gala de una profunda modestia nunca le ofendió que en sus entrevistas se llegara a hablar, en ocasiones, más de su marido que de ella misma, Yvonne Loriod fue mucho más que la esposa de Olivier Messiaen. El mismo día de su muerte, acaecida el 17 de mayo de 2010 en una residencia de ancianos de Saint-Denis –en la periferia de París– se cerraba un capítulo en la historia de la música de la segunda mitad de la pasada centuria pues, como afirmaba uno de sus alumnos más ilustres, el pianista Roger Muraro: “Si Messiaen no tuviera una Yvonne Loriod, Messiaen posiblemente no sería Messiaen” (The New York Times, 19-V-2010).

De tal afirmación se desprende una realidad que afecta por entero al itinerario seguido por la música más reciente, ya que la personalidad creativa del compositor galo fue tan importante en las corrientes musicales de la segunda mitad del siglo XX que no debería pasarse por alto el rol que jugó esta pianista a la hora de forjar el universo artístico en el que se desarrolló la inmensa mayoría de su producción musical.

Pero antes de adentrarnos en la vida de esta prodigiosa mujer, sería menester hacer una revisión previa del enfoque tradicional que se realiza sobre su persona pues, de manera desvirtuada, Yvonne Loriod suele ser apreciada, exclusivamente, como una intérprete de la música de Messiaen, obviándose, además de todo el vasto repertorio distinto que abarcó, su inestimable labor como pedagoga y editora, a la que habría que añadir también una sucinta faceta como compositora en su periodo de juventud y al final de su vida.

Sin embargo, no hace falta ahondar mucho más en esta lectura para percatarse de que Messiaen y Loriod formaron un binomio inseparable, resultando difícil discernir dónde empezaba la influencia del uno sobre el otro, ya que su vínculo debe ser entendido como

una retroalimentación entre dos de las personalidades musicales más excepcionales de la historia de la música.

Yvonne Loriod antes de Messiaen

Nacida el 20 de enero de 1924 en Houilles, al noroeste de París, su formación musical empezó a los 6 años de edad, recibiendo clases de piano de su madrina, Nelly Eminger-Sivade, de origen austriaco. Desde esa edad tan temprana mostró unas aptitudes portentosas, tanto para el instrumento como para la comprensión musical en general, algo que ella atribuía a un “don divino”, lo que provocó que, poco tiempo más tarde, cuando apenas contaba con 14 años, su repertorio comprendiera obras negadas a muchos pianistas profesionales, entre las que se encontraban los dos volúmenes de *Das Wohltemperierte Klavier* de Bach, la integral de las sonatas para piano de Beethoven o los conciertos para este instrumento de Mozart, así como otras grandes piezas del periodo romántico y postromántico.

Siendo aún una adolescente, la joven Yvonne Loriod mantuvo una intensa actividad como intérprete, ofreciendo de manera asidua conciertos en el salón de su madrina en la *Rue Blanche*, hecho que, a la postre, se revelaría decisivo para conocer a Olivier Messiaen. Al mismo tiempo, es en esta etapa de juventud cuando pasa, de manera brillante, el exigente concurso de admisión en el Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse de París, una auténtica institución musical para la cultura francesa en la que, con el transcurso de los años, llegaría a sentirse como en un segundo hogar.

En este Conservatorio parisino no solo estudió piano, sino armonía, fuga, composición y orquestación, materias que normalmente suelen pasar inadvertidas cuando se menciona la instrucción musical



de nuestra protagonista, pero que fueron cruciales para completar el legado musical que nos dejó Olivier Messiaen, como se tratará posteriormente. Esta educación estuvo guiada por verdaderas eminencias musicales del momento como Lazare Lévy, Marcel Ciampi, Simone Caussade o Darius Milhaud, entre otros, pero será un joven profesor de armonía, recién retornado de un campo de concentración en Silesia, el que cambiaría el rumbo de su vida.

Loriod y Messiaen

Con 17 años, en la primavera de 1941, Yvonne Loriod conoce al profesor que ocupa la vacante creada por André Bloch en la clase de armonía del Conservatorio de París. Bloch, alumno directo de Massenet, tenía pensado jubilarse en septiembre de ese mismo año, pero debido a las dificultades que atravesaba, dada su condición de judío en aquel París ocupado, decidió abandonar precipitadamente su posición como docente en el Conservatorio, dando así origen a la creación de una plaza desierta que cubriría Olivier Messiaen. La primera clase impartida por el compositor se basó en el análisis de

razón por la que Yvonne Loriod se decidió a tocar para su profesor de armonía esta colección de preludios hay que hallarla en la demanda de otro docente, en este caso su profesor de piano, Lazare Lévy, quien deseaba conocer la partitura que le había sido enviada por la editorial Durand y la cual le resultaba difícil de leer debido a sus problemas de vista. Al acceder la joven a la petición, su madrina le sugirió que tocara la obra para Messiaen, y su interpretación fue tan sublime que ese día marcaría el punto de partida de la colaboración más estrecha que haya conocido la historia de la música en tiempos recientes.

A título anecdótico, sabemos que los *Préludes* para piano no fueron, paradójicamente, una obra a la que la pianista guardara especial cariño, y no se prodigó en exceso a la hora de interpretarlos o enseñarlos en su clase de piano, como ocurrió con otras muchas creaciones de Messiaen. El motivo de la "indiferencia" hacia esta partitura se haya en la destinataria que tenía la obra, ya que estaba dedicada a Henriette Roget, primer amor de Messiaen.



Prélude à l'après-midi d'un faune de Debussy, y fue seguida con enorme entusiasmo por alumnos ilustres, como Pierre Boulez, Serge Nigg y, cómo no, Yvonne Loriod, a la que los dedos todavía entumecidos de Messiaen, a causa de su cautiverio, provocaron especial conmoción.

Al cabo de pocas semanas, Messiaen empezó a percatarse de las enormes cualidades de su joven alumna y el día 9 de junio de 1941 asistió a un concierto ofrecido por la brillante pianista en el salón de su madrina. En dicha actuación, Yvonne Loriod interpretaba, además de obras de Bach y Jolivet, los *Huit préludes* para piano, una obra compuesta cuando Messiaen tenía 20 años y a la que consideraba como su primera partitura de valor y calidad artística. La

Pero dejando de lado esta curiosidad, la admiración del músico hacia la pianista no se haría esperar demasiado, pues en 1943 escribiría la primera de las nueve composiciones dedicadas a ella —a título individual o compartido— a lo largo de su carrera, *Visions de l'Amen* para dos pianos. Desde aquel momento, el nombre de la estudiante pasaría, paulatinamente, a estar cada vez más ligado al del compositor, hecho que a menudo impide observar la auténtica trayectoria profesional de la pianista, pues al contrario de lo que pudiera parecer o derivarse de su vínculo con Messiaen, Loriod interpretaba un variado repertorio que conjugaba la inclusión de obras habituales en el programa de cualquier pianista con creaciones recientes de Messiaen u otros compositores contemporáneos

como Jolivet, Barraqué o el mismo Boulez, que al igual que Messiaen, supieron ver en ella un medio idóneo para el desarrollo de su lenguaje instrumental. Si bien es cierto que las posibilidades de interpretar otro repertorio ajeno a Messiaen se redujeron considerablemente debido a su admiración hacia su entonces profesor, resulta innegable afirmar que el compositor supo responder tal dedicación y profesionalidad dedicando al piano una parte muy importante de su producción musical, no solo en obras escritas expresamente para este instrumento, sino en otras en las cuales el piano desarrolla un papel muy importante como *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine*, *Turangalila-Symphonie*, *Couleurs de la Cité céleste*, *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, *Des Canyons aux étoiles...*, *Un Vitrail et des oiseaux*, *La Ville d'En-Haut* y *Pièce pour piano et quatuor à cordes*.

Viendo desde esta perspectiva la relevancia que cobra el piano en la creación de Messiaen, se aprecia mejor cómo Loriod no solo fue una mera musa, sino que se convirtió en uno de los elementos bá-

el órgano. De este período, a caballo entre finales de los años 40 y principio de los 50, surgió la denominada etapa experimental de Messiaen, donde el músico se muestra más cercano al lenguaje de las vanguardias de postguerra y en la que empezó a precisar de nuevos horizontes para la especulación con nuevos procedimientos compositivos. Yvonne Loriod aportaba esas nuevas posibilidades interpretativas "sin barreras" que la creación del músico demandaba, y este factor se materializaría un poco más tarde en la composición de tres de las obras más monumentales para piano escritas por Messiaen como *Réveil des oiseaux*, *Oiseaux exotiques* y el ciclópeo *Catalogue d'oiseaux*. Del estreno de esta última obra, llevado a cabo en la sala Gaveau de París el 15 de abril de 1959, la crítica subrayó el amplio despliegue de recursos sonoros y las sobresalientes capacidades tímbricas de la solista, haciendo parecer breves las casi tres horas de duración de las trece piezas que integran la obra, cobrando especial importancia este hecho al haber sido aprendidas en un tiempo récord e interpretadas de memoria.



sicos a la hora de entender el lenguaje del compositor; una persona que permitió a Messiaen componer sin pensar en las limitaciones técnicas o conceptuales dada sus capacidades interpretativas fuera de lo común.

Los años 50

Si hay una década clave para entender el afianzamiento del tándem Messiaen-Loriod, esa es la de los años 50. Para comprender de manera correcta cómo nuestra protagonista pasa de convertirse en una alumna y pianista excepcional, querida profundamente por Messiaen, a un verdadero pilar de la creación sonora del compositor hay que observar la situación personal por la que atravesaba Messiaen en aquel decenio.

El agravamiento del estado de salud de su mujer y madre de su único hijo, la violinista Claire Delbos, a finales del último lustro de los 40, provocó que Messiaen abandonara algunas de sus grandes empresas compositivas, como una ópera, y se centrara en la escritura de obras de proporciones más modestas para dos instrumentos de los que era un intérprete más que avezado como el piano y

Loriod mantendría un enorme afecto a esta composición hasta el final de sus días, máxime cuando en uno de los cuadernos de esta obra, II. *Le Lorient* (La oropéndola), Messiaen escribió una auténtica declaración de amor. El nombre que da título a la pieza ya es bastante premonitorio, pues el término francés "Lorient" es homónimo del apellido de la intérprete, aunque el secreto mejor guardado se halla en la parte final de la partitura, en la cual el canto de la oropéndola (loriot) aparece ralentizado sobre unas coloristas armonías que evocan el cromatismo del arco iris. Los acordes que generan esta atmósfera sonora tan francesa proceden de la coda de la tercera pieza de su obra coral *Cinq Redoublés* y son los empleados para armonizar las sílabas de un verso que dice: "Todas las pócimas [de amor] se han bebido esta noche". La larga agonía que sufría Claire Delbos, así como el creciente amor "imposible" que estaba surgiendo entre el compositor y la pianista propició el florecimiento de sentimientos y emociones muy complejas entre ambos y este cuaderno es reflejo de ello. La importancia de esta década de los 50 aumenta al final de la misma, pues apenas una semana después



del triunfal estreno de *Catalogue d'oiseaux* fallecía Claire Delbos, creando este triste suceso el punto de partida para una nueva etapa en común en la vida de los dos músicos.

La pedagoga y su legado

Dos años después de la muerte de Delbos, Yvonne Loriod contrae matrimonio con Olivier Messiaen. Son años felices para la pianista, especialmente porque poco más tarde, en 1967, obtiene la cátedra de piano que había quedado libre en el Conservatorio de París tras la jubilación de otra leyenda del pianismo francés como Yvonne Lefebvre. Su labor de pedagoga en el Conservatoire National Supérieur de Musique et Danse, y posteriormente en la Musikhochschule de Karlsruhe, le permitirá acrecentar otra de las vertientes más importantes en su vida artística, como es la dedicada a la enseñanza. Por su clase se formaron algunos de los más grandes pianistas actuales del país vecino como Michel Béroff, Pierre-Laurent Aimard, Roger Muraro, Nicholas Angelich o Pierre Réach, poseedores todos ellos de personalidades muy distintas, en algunos casos casi antagónicas, reflejo del modelo de instrucción musical que recibieron.

La pedagogía de Loriod se basaba en sacar lo mejor de cada alumno, no intentado cambiar la percepción natural que tuviera cada uno de ellos sino respetando siempre la idiosincrasia artística propia. Este aspecto supone una clara analogía con su esposo, pues los grandes discípulos de Messiaen se distinguen también por la misma heterogeneidad de identidades musicales al haberse desarrollado su formación compositiva en un marco educativo muy similar.

De su entrega en clase dan testimonio todos sus alumnos, reseñando ese papel casi maternal con el que enseñaba y el espacio tan especial que reservaba al aprendizaje de la obra para piano de su

marido, donde la búsqueda del sonido y la necesidad de hallar el concepto apropiado de la obra se convertía en la piedra angular de su metodología.

Gracias a la calidad de su enseñanza musical, esta dama del piano nos ha dejado uno de los legados más valiosos de la música de

nuestros días, ya que todos sus pupilos han sido, o siguen siendo, grandes intérpretes de la obra de Messiaen y de otros compositores actuales.

Yvonne Loriod visitó España por última vez en 1999, con motivo de un concierto en el Auditorio Nacional de Música de Madrid, donde interpretó la parte para piano de *Des Canyons aux étoiles...* España era un país al que pianista guardaba gran cariño, de manera muy especial por el amor que le profesaba a la suite *Iberia* de Albéniz, obra que llegó a registrar para el sello Vega y que, a su vez, era una composición profundamente estimada por Messiaen. Por aquel entonces estaba editando, aún, una de las grandes herencias musicales dejadas por Messiaen como es el titánico *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, tratado que quedó incompleto a la muerte del compositor en 1992, y en el que desgranaba los elementos musicales y artísticos que conformaban su cosmos creativo. En esta noble tarea de recolección de todo el material dejado por Messiaen, así como su revisión, nuestra protagonista desarrolló un cometido esencial, sin el cual, y dada la magnitud de la empresa, los siete tomos que conforman el tratado no habrían podido ser legados a las nuevas generaciones de músicos. Del mismo modo, no sería correcto ignorar su tarea como compositora al finalizar, junto a Heinz Holliger y George Benjamin, el *Concert à Quatre*, una obra inacabada por Messiaen al verse forzado a abandonar toda actividad musical por el empeoramiento de su estado de salud pocas semanas antes de su muerte.

Por todo ello, y por haberse mantenido en todo momento a la sombra de un compositor en un tiempo en el que los grandes intérpretes eclipsaron a los compositores, Yvonne Loriod fue un caso excepcional de pianista. Un apoyo práctico para un hombre impráctico. Una Clara Schumann del siglo XX. ■

**ANEXO VIII.b: Artículo sobre *Catalogue
d'oiseaux*
(*Melómano*, nº 219, pp. 20-24)**



Catalogue d'oiseaux

de Messiaen

Una selección de cuadernos de la obra será interpretada por el pianista Gregorio Benítez Suárez el día 17 de mayo a las 20:30 horas en el Ciclo de Jóvenes Intérpretes del Teatro de la Maestranza de Sevilla.



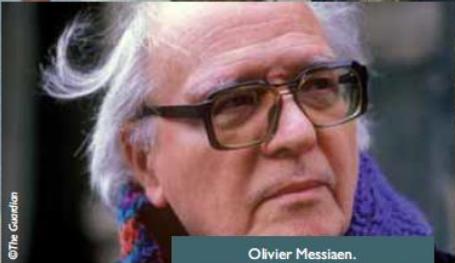
■ por Gregorio Benítez

La figura de Olivier Messiaen se asienta sólidamente sobre tres elementos clave que conforman su cosmos creativo. El ritmo, la relación sonido-color y el canto de los pájaros son, junto al componente transversal de los misterios de la fe cristiana, los tres núcleos gravitacionales sobre los que orbita su pensamiento artístico. *Catalogue d'oiseaux* representa un tributo alegórico a esa simbología del «universo Messiaen», habiéndose encumbrado -desde su aparición- como una obra de referencia dentro de la literatura para piano del siglo XX.

© Con la amable autorización de *Melómano*



Concierto de aves - Frans Snyders.



Olivier Messiaen.

La obra y su estructura

En 1958 Olivier Messiaen publica *Catalogue d'oiseaux*, la partitura instrumental más ambiciosa de todo su corpus creativo. El estreno, al igual que había ocurrido en 1945 con *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*, tuvo lugar en la Sala Gaveau de París en abril de 1959, con una excepcional Yvonne Loriod como solista, quien ofreció la integral de la obra en un recital que ponía a prueba las capacidades humanas de cualquier intérprete. El hecho en cuestión supera la categoría de mera anécdota, pues la duración global de todo *Catalogue* ronda -e incluso llega a superar- las dos horas y cuarenta y cinco minutos, siendo, después de la ópera *Saint François d'Assise*, la composición de mayores proporciones jamás escrita por Messiaen, aspecto por el cual es insólitamente interpretada en su totalidad en concierto público.

Durante la gestación de la obra -que comprendió desde octubre de 1956 al primer día de septiembre de 1958- el maestro galo empleó un compendio de cantos de pájaros, materiales compositivos y una serie de innovaciones en el tratamiento de las transcripciones de las voces de las aves que hicieron que esta creación marcara un auténtico punto de inflexión en su ya fructífera carrera compositiva. Con tales características de la escritura hacemos referencia a una composición que no se basaba -exclusivamente- en transcripciones de cantos de pájaros, como ocurría en otras partituras previas también escritas durante la década de los 50, sino a un material musical que incluía numerosos motivos con una finalidad descriptiva, orientados a trazar un contenido programático meticulosamente detallado por el compositor en el prefacio que acompañaba a cada una de las piezas de la obra. Del mismo modo, las transcripciones presentes en *Catalogue* presentan un grado de sofisticación inusitado hasta el momento, debiéndose entender esta partitura como la creación cumbre del estilo oiseau hasta ese momento.

Con el término «estilo oiseau» hacemos alusión a toda aquella escritura musical utilizada por Messiaen que se originaba a través del dictado y asimilación interior del canto de un pájaro. En todo *Catalogue*, el compositor llega a emplear las vocalizaciones de 77 aves, organizando toda la estructura interna de esta monumental obra en trece cuadernos o cahiers, repartidos, a su vez, en siete libros. La clasificación de los trece cuadernos en cada uno de estos siete libros proyecta un planteamiento bastante original, pues conforma un patrón numérico en forma de palíndromo (3-1-2-1-2-1-3). Tanto los números 1, 2 y 3, como el total de cuadernos (13) y el número de libros (7) son números primos, y para Messiaen la elección de estos no era ninguna cuestión baladí pues, al igual que ocurría con el diseño palindrómico en el que se articulaba la obra, todos estos aspectos vienen



© Museo Reina Sofía

Dialogue aux oiseaux - Jean Dubuffet.

a reflejar lo que Amy Bauer denominó «el encanto de las imposibilidades» o, lo que es lo mismo, una inclinación por el empleo de números que solo son divisibles por ellos mismos o por series numéricas que pueden leerse igual desde ambos sentidos, características que para el compositor poseían un fuerte trasfondo teológico. Igualmente, cada uno de los trece cahiers lleva el nombre de un pájaro solista representativo de la región francesa en la cual se recrea la pieza. El canto de este «solista» se ve acompañado por el de otros congéneres que coexisten en la misma ubicación y por recursos compositivos exclusivos que hacen de cada uno de los cahiers integrantes un auténtico «microcosmos». Así, cuadernos como IV. *Le Traquet Stapazin (La collalba rubia)* se encargan de transportar al oyente a la soleada costa del Rosellón a través de un encañamiento de acordes descendentes que insinúan los cultivos de viñedos en terrazas propios de esta zona del sur de Francia, donde las abruptas apariciones de la pequeña collalba rubia se suceden junto a las sinuosas frases del jilguero, los lamentos viscerales de la gaviota argéntea o las melodías de la omnipresente curruca tomillera, cuyo canto melódico -asentado sobre el luminoso acorde de Mi mayor- representa la antítesis a las estrofas atonales del solista principal. Del mismo modo, piezas como V. *La Chouette Hulotte (El cárabo)* describen el lado más aterrador de la noche a través del curioso empleo de procedimientos seriales destinados a evocar la

oscuridad, el miedo y la tenebrosa soledad de un bosque habitado por los aullidos de rapaces nocturnas como el cárabo, el búho chico o el mochuelo.

Messiaen recrea en cada uno de estos cuadernos una historia propia e intransferible, siendo difícil encontrar parámetros cohesionadores comunes a todos los cahiers, si se exceptúa -únicamente- el empleo sistemático de transcripciones de cantos de pájaros. La distribución del material musical es, por lo tanto, completamente distinta en cada una de estas trece partituras, por lo que el conjunto de *Catalogue d'oiseaux* debe ser apreciado como un ejercicio magistral que pone de manifiesto la fantasía creativa del compositor y su originalidad a la hora de abordar propuestas sonoras como ninguna otra obra dentro de su producción musical.

La Génesis

El origen de la forma artística adoptada finalmente por *Catalogue* está ineludiblemente unido a dos factores esenciales, como son la evolución de las transcripciones ornitológicas y el lenguaje pianístico del compositor. Como ya abordamos en la sección «Vidas, hechos y otros asuntos» de esta misma revista en el mes de junio de 2015, la figura de Yvonne Loriod debe ser concebida como un motor dinamizador del pianismo de Messiaen. Si bien es cierto que Messiaen era principalmente pianista de formación más que organista, como señalaba su alumno Pierre-Laurent Aimard, hasta el encuentro con

su prolífica alumna su escritura para piano reflejaba una persistente influencia organística. Sin embargo, caeríamos en una falta de rigor si afirmáramos que el pianismo de Messiaen pierde ese enfoque organístico en composiciones posteriores; más bien, su manera de entender el instrumento parece desinhibirse, perder sus miedos, sus limitaciones, revelar una visión desafiante que exigía una mayor búsqueda colorística por medio de unas demandas interpretativas relacionadas con el dominio de los recursos del instrumento. Fruto de este desarrollo de su manera de apreciar el lenguaje pianístico tras conocer a Yvonne Loriod son sus obras de la década de los años 40 como *Visions de l'Armen* (1943) para dos pianos, *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (1944) o la colosal *Turangalla-Symphonie* (1948) para gran orquesta, piano y ondas Martenot. Todas estas composiciones muestran cómo Loriod abrió un campo de posibilidades para el compositor, unos nuevos horizontes que se traducían en mayores requerimientos técnicos e intelectuales en un instrumento con una presencia cada vez mayor del estilo oiseau.



Yvonne Loriod y Olivier Messiaen.

Esta importancia que empieza a adquirir el estilo oiseau en la década de los 40 y, muy especialmente, en los años 50, vino generada por una gran recolección de material ornitológico que había acumulado el compositor durante decenios, aunque esta labor se aceleró a partir de 1952, cuando Messiaen conoce al naturalista francés Jacques Delamain y hace acopio de transcripciones de pájaros, hasta la fecha desconocidos para él. Delamain era una especie de Cousteau de la ornitología, y gracias a su asesoramiento, Messiaen empieza a realizar una aproximación más «puritana» y estricta al mundo de las aves, conociendo mejor la naturaleza de las vocalizaciones y precisando -en mayor grado- sus indicaciones sobre la partitura. Mucho se ha especulado sobre el origen de estas transcripciones, pues el músico francés solía hacer mención a que habían sido realizadas en sus viajes por distintos países. Así, el compositor llegó a afirmar que los pájaros que aparecen en *Oiseaux Exotiques* (1956), su obra con cantos de aves más internacionales hasta ese momento, habían sido transcritos en sus travesías por diferentes lugares del mundo. Tenemos que lamentar que eso no fuera del todo cierto, ya que gracias a las investigaciones del Prof. Robert Fallon, sabemos que Messiaen recopiló una gran parte de ese material a través de unas grabaciones comerciales de 78 rpm.

En el caso de *Catalogue d'oiseaux*, Olivier Messiaen pudo reunir mucho más material de transcripciones en vivo, sin embargo, parece ser que el compositor no se resistió a la tentación de utilizar registros sonoros y, como descubrió el gran musicólogo Peter Hill, en

la creación de la obra es apreciable el uso de hasta cuatro colecciones sonoras de cantos de pájaros, donde la similitud entre las estrofas originales de las aves contenidas en los discos y las transcripciones utilizadas en *Catalogue* no dejan lugar a duda.

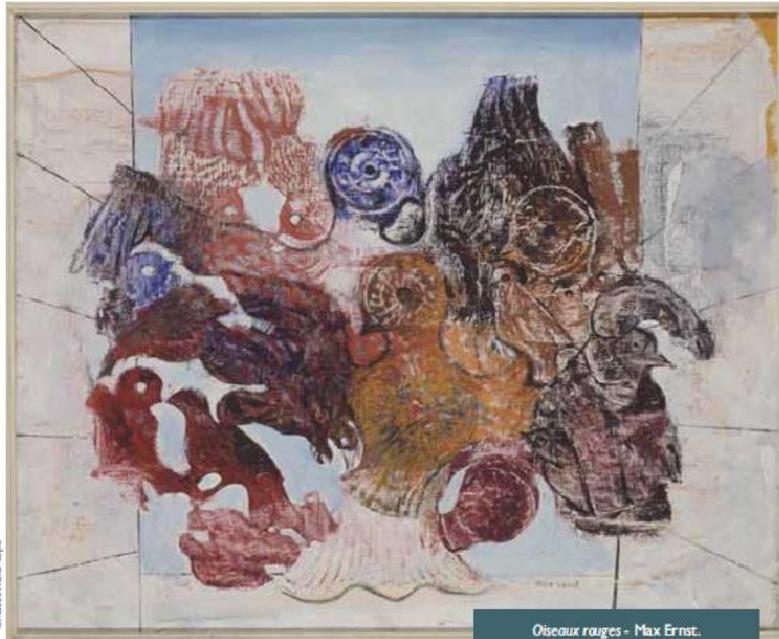
Messiaen comprendió la utilidad de las grabaciones sonoras y las facilidades que estas le aportaban a la hora de realizar los dictados musicales, pues podía repetir tantas veces como quisiera la misma frase de un mismo pájaro, propiciando, este factor, una mayor minuciosidad y esmero en las apariciones de las aves de *Catalogue*. Con este material, más sofisticado que en periodos precedentes, Messiaen empieza a gestar -en un primer momento- una obra de características muy distinta a la que hoy conocemos, ya que el número de piezas que la integraban era considerablemente menor y la distribución de cahiers no adoptaba la disposición final en forma de espejo. Del mismo modo, las estructuras de varios cuadernos sufrieron modificaciones considerables a fin de adaptarse mejor al programa descrito en el prefacio. Estos hechos evidencian la labor perfeccionista de Messiaen, quien optó por una obra mucho más ambiciosa, llegando incluso a emprender la composición de otra segunda parte de *Catalogue d'oiseaux* que nunca llegó a completar y de la que solo nos han llegado dos piezas: *La Fauvette Passerinette* (1961) y *La Fauvette des jardins* (1970). Ambas representan, al igual que *Catalogue*, el clímax de la evolución de las transcripciones de pájaros en Messiaen, un material crucial para entender al compositor y que encontramos en su catálogo musical antes de lo que solíamos creer.



Evolución transcripciones

Habitualmente se suele observar a Messiaen, de manera desvirtuada, como un mero amanuense que se limitaba a realizar dictados de las vocalizaciones de las aves y plasmarlos, tal cual, en su música. Por el contrario, como hacíamos alusión al comienzo, el estilo oiseau se basa en una asimilación interior del propio canto del pájaro, quien pasa por el filtro del compositor y se impregna de su propia percepción artística. Si se observan las indicaciones que señala Messiaen sobre las apariciones de ciertas aves, nos percatamos de que el compositor observaba numerosas cualidades humanas en el canto de sus pájaros, siendo usual las descripciones como «sarcástico», «dulce», «melancólico» o «tierno». Esta manera de entender el canto de las aves fue un proceso muy paulatino, que se encuentra vinculado a los cambios graduales que experimentan todas sus transcripciones desde sus orígenes más tempranos.

A pesar de que todavía hoy suele creerse que el empleo del primer material ornitológico aparece en *Quatuor pour la fin du Temps* (1941), será una década antes cuando las líneas melódicas de *L'Ascension* (1932-33) delatan la primera presencia de cantos de aves en su mú-



Oiseaux rouges - Max Ernst.

sica. Estas primeras transcripciones, al igual que en su obra para órgano *La Nativité du Seigneur* (1935), se mostraban sin indicar expresamente qué pájaro se presentaba en la partitura y no dejaban de ser una incorporación puntual -casi anecdótica- en el entramado musical que conformaba cada obra. Estas transcripciones primigenias solían incluir, frecuentemente, cantos de solistas como el mirlo y el ruiseñor; aves muy corrientes en las distintas regiones en las que había vivido Messiaen y que, probablemente, ya fueran transcritas desde la niñez del compositor.

El mirlo y el ruiseñor serán, también, las primeras aves señaladas expresamente por el compositor en el prefacio de su *Quatuor pour la fin du Temps*, la primera composición donde el material ornitológico deja de ser un elemento sazonador para integrarse en el tejido instrumental de una manera sistemática. A pesar de que en su célebre cuarteto Messiaen emplea las vocalizaciones de los pájaros en el violín y el clarinete, no será hasta el siguiente año cuando aparezcan las primeras transcripciones pianísticas, más concretamente en el quinto movimiento de su obra *Visions de l'Amen* (1943), que lleva el explícito título de *Amen des Anges, des Saints, du Chants des oiseaux*. Tanto las apariciones que se muestran en esta partitura para dos pianos, como las de otras obras posteriores, entre las que se encuentran *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), *Trois petites liturgies de la Présence Divine* (1944), *Harawi* (1945) o *Turangalila-Symphonie* (1948), son siempre transcripciones escritas en una línea melódica.

Un salto cualitativo lo encontramos en la década de los 50, con obras como *Réveil des Oiseaux* (1953) o la ya nombrada *Oiseaux Exotiques*. En la primera de ellas, el grado de detallismo revela la influencia de Delamain en el conocimiento de las aves. Son aparicio-

nes con un nivel de precisión similar al de una fotografía sonora y, al igual que las obras anteriormente citadas, fueron escritas -mayoritariamente- sobre una sola línea melódica o en contrapunto con otros cantos. Sin embargo, es en este concierto para piano y orquesta donde aparecen las primeras transcripciones homofónicas, donde Messiaen encuentra una dimensión vertical al diseño melódico del canto del pájaro. Estas transcripciones homofónicas, en las cuales el compositor utiliza acordes para representar las vocalizaciones de las aves, serán muy habituales en *Oiseaux Exotiques*, donde el músico francés pretendía reflejar no solo la tímbrica de cada pájaro, sino también el color de su plumaje a través de combinaciones instrumentales y conglomerados de acordes.

En *Catalogue d'oiseaux*, Messiaen se nutre de toda esta experimentación, presentando la mayor variedad de transcripciones hasta el momento, con estrofas homofónicas, contrapuntísticas o en melodía acompañada, con una calidad de la escritura que supone todo un desafío a la paleta de colores instrumental y las capacidades interpretativas del pianista.

Toda esta evolución en el empleo de transcripciones, así como el grado de depuración de la escritura, hace sumergir al oyente en un mundo de sonoridades desconocidas, de colores y ritmos insólitos, que alcanzan a *Catalogue d'oiseaux* como una de las grandes joyas de la creación musical de la pasada centuria. Una obra que, a pesar de la sofisticación del lenguaje empleado, permite una escucha relativamente accesible en el receptor; quien puede disfrutar de este collage sonoro simplemente dejando rienda suelta a sus sentidos y recreaciones más hedonistas. Un auténtico elogio no solo al canto de las aves, sino a la naturaleza en sí misma, entendida por Messiaen como la «lengua materna de Dios». ■

**ANEXO IX: Concierto en el Teatro de la
Maestranza de Sevilla (17 de mayo de 2016)**

Seguidamente, se adjunta una pequeña recopilación de documentos sobre la interpretación de ambos cuadernos de *Catalogue d'oiseaux* en el ciclo de “Jóvenes intérpretes” del Teatro de la Maestranza de Sevilla.

Programa de mano:

Jóvenes Intérpretes
17 de mayo, 2016

Gregorio Benítez Piano

PROGRAMA

Primera parte

Ferruccio Busoni (1866-1924)
Sonatina in signo Joannis Sebastiani Magni

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Die Kunst der Fugie, BWV 1080
Contrapunctus I

César Franck (1822-1890)
Prélude, Choral et Fugue

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Sonata nº 21 en Do Mayor, Op. 53

Segunda parte

Olivier Messiaen (1908-1992)
Catalogue d'oiseaux
II. Le Loriot
IV. Le Traquet Stapazin

Manuel Castillo (1930-2005)
Preludio, Diferencias y Toccata



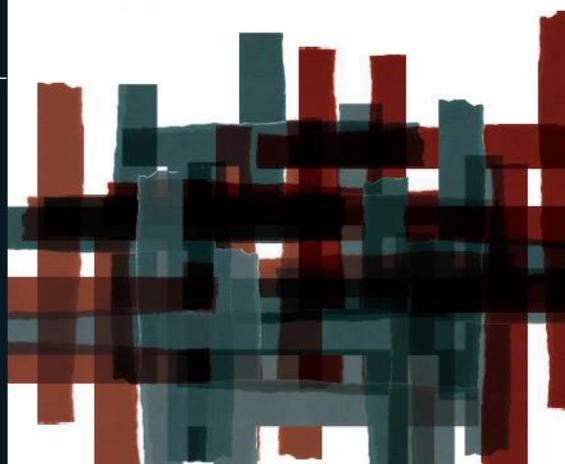
Teatro de la Maestranza y Salas del Arenal S.A.
Paseo de Cristóbal Colón, 22. 41001 Sevilla
Teléfono de información al cliente: 954 223 344
www.teatrodelaestranza.es

Director artístico, Pedro Halffter




Jóvenes Intérpretes
17 de mayo, 2016. SALA MANUEL GARCÍA

Gregorio Benítez Piano



Un programa denso y apasionante en las manos del pianista

Alvaro Cabrería García

Es asombroso el hecho de encontrar un programa que combine obras de Beethoven, Bach, Beethoven, Messiaen y Castella, máxime cuando se trata de algunas de las páginas más celebradas que dedicaron estos compositores al repertorio del instrumento rey. Significa por ello un *claro tour de force* para cualquier pianista, sobre todo cuando lo acomete un joven valor que ha hecho del estudio la virtud de su carrera.

Para comenzar la velada, Benítez propone la *Sonatina in sí mayor* de Sebastián Magdi de Ferruccio Busoni (1866-1924), una breve pieza muy misteriosa. Imbuído de ese clima, podremos conocer tan solo un indicio de una de las obras maestras de Bach, su libro de *El arte de la fuga*, del que escucharemos el Contrapunto I. Con esa escucha podremos comprender por qué esta es una de las obras más delicadas escritas para teclado. Fue esta la composición más teórica de Bach y supone una demostración increíble de su técnica contrapuntística. Obra abstracta, visionaria, sin instrumental, matemática, llega hasta sus últimas consecuencias en un momento en que se estaba rompiendo con la compleja estructura barroca para dar paso al que se llamó estilo galante.

El *Prélude Chorale et Fugue* de César Franck (1822-1899) es una obra ampulosa y conocida por algunos por aparecer en la película *Angeli nella città* de Luciano Visconti (1985). Entre sus características está el ser muy virtuosística, ya que requiere un gran esfuerzo por parte del intérprete, y supone un interesante experimento por parte de Franck al traducir las estructuras propias del Barroco y el clasicismo (el preludio, el coral y la fuga), a la sonoridad propia del piano romántico, en un lenguaje más próximo al de Liszt, Chopin o Schumann que a los de quienes serían los adalides de la música francesa, Ravel o Debussy. No hay que olvidar a este respecto la relación de Franck con la música de órgano, algo que quiere llevar a esta pieza a partir de la construcción de una arquitectura rotunda y monumental. A pesar de que hoy está bien considerada, la obra no gustó a Saint-Saëns, quien dijo que en el preludio, ni el coral ni la fuga eran tales más que en su denominación.



Antes de cerrar la primera parte del programa nos encontraremos con la *Sonata n.º 21 en Do Mayor*, op. 53 de Ludwig van Beethoven (1770-1827), una auténtica obra maestra. Conocida por muchos como *Sonata Waldstein*, por su dedicación a Ferdinand von Waldstein, uno de los más importantes mecenas del genio de Bonn —que impulsó que Beethoven abandonara Viena al agraciarse con una financiación periódica—, resulta endiablidamente complicada para la persona que se atreve a interpretarla, pero sumamente satisfactoria para el que la escucha. El sentido que la recorre es el siguiente: la luz vence a la oscuridad después de una lucha tormentosa. Este programa era consistente en el óbito artístico de principios del siglo XIX, aun así imbuído de la idea de transformación que broda aparejado el movimiento ilustrado que se había extendido por toda Europa y del que Beethoven participaba artísticamente. Para encarnar todo ello, debe primar la confianza y la bruma al principio para que, conforme transcurre la obra, todo se ponga en su sitio con armonía y bellantes a la luz del amanecer. No en balde, muchas las referencias con la 3ª sinfonía o *Héroica* por su marcado carácter sinfónico y otras la *Llaman a Atonni* por las razones antes indicadas. Para conseguir que el discurso resulte diáfano y sea comprensible, Beethoven exige absoluta implicación para el pianista, de otra manera no quedará de manifiesto la exploración efectuada al límite de las posibilidades del teclado que propone el compositor en los dos movimientos (en realidad el segundo es solo una introducción del tercero), para llegar al animoso y noble final.

En la segunda parte podremos comprobar cómo Olivier Messiaen (1908-1992), además de muchas de sus virtudes cristianas, también destacó como ornitólogo. Interesado en el canto de los pájaros, se marchaba con frecuencia al campo para grabarlos y posteriormente tratar de reflejarlos en el pentagrama. Si uno escucha con inteligencia la obra de Messiaen, siempre encontrará alguna referencia en este sentido —por ejemplo en *Visión noturna sobre el Nilo* o en el *Cuarteto para el fin de los tiempos*—, pero su *Catálogo d'oiseaux* está enteramente dedicado a ello utilizando los medios que el piano le brinda. De esta obra solo se escucharán aquí dos páginas: «Le Loriot» y «Le Traquet». Seguirán. Estrenado en la Sala Gerson de París en los conciertos que se daban los domingos por la mañana programados por Pierre Boulez, fue el pianista Yvonne Lortod el encargado de tocarlo por primera vez en 1959.

Del mismo año es la obra que cierra la velada musical, *Préludio, Diferencias y Terceto* de Manuel de Falla (1896-1962), se basa en el conocido tema de «El Puerto de Albuñol», pero desarrollado con variaciones y un lenguaje más avanzado, tratado sin duda con un enfoque distinto. Fue una de las piezas más queridas por su compositor y supone el broche adecuado para finalizar un programa de gran enjambra para el mejor conocimiento del piano, instrumento rey de la música.

GREGORIO BENÍTEZ Piano

El pianista Gregorio Benítez Sáez comienza su primera formación musical de manos de su padre, continuándola posteriormente en el Real Conservatorio "Manuel de Falla" de Cádiz con Anacleto Gil, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Julián López Gimeno y el aula de Música de la Universidad de Alcalá de Henares con José Calvo.

Durante este período gana numerosos concursos nacionales, entre los que cabe destacar los primeros premios obtenidos en el Certamen Nacional de Interpretación "Intercentro" y el Concurso Nacional de Piano "Infancia Cristiana". Gracias a estos galardones recibe clases de Alicia de Larocha y acude en las principales ciudades españolas, realizando su presentación en importantes salas y festivales como los Festivales Internacionales de Santander y Granada, el Auditorio Nacional de Música de Madrid, el Palau de la



Gregorio Benítez ha actuado en EL ULU, Canadá, Japón, Alemania, Reino Unido, Francia y Portugal, y posee grabaciones para MDR Figueira, NDR, TV, Radio Clásica y Cadena Múscica.

Ha realizado numerosos estrenos de compositores contemporáneos y actuado como solista con la MDR Sinfoniorchester, Orquesta Sinfónica de RTVE, el Joven Orquestra de la Comunidad de Madrid y el Ensemble de Música Contemporánea del RCMH, bajo la batuta de los directores Clemens Schuldt, Adria Lopez, Yuri Kazhukhin y Sebastián Marín.

En el año 2013 obtuvo la medalla de plata en el *Salle International Piano Concert*, el premio especial de la asociación de profesores de piano de EE.UU. Actualmente estudia en París donde finaliza su tesis sobre la música piano de Olivier Messiaen, trabajando especialmente con distintos alumnos del conservatorio de París.

Gregorio Benítez Piano

Música de Valencia o el Auditorio-Palacio de Congresos de Zaragoza, entre otros, muchos. Sin embargo, en el año 2008, abandona la mejor parte de su actividad musical para centrarse en su formación y la investigación musical.

Recibió por el Ministerio de Asuntos Exteriores, Jornadas Musicales de Madrid, Fundación Benard von Humboldt y la Fundación Caja Madrid, prologos sus estudios en la Royal Academy of Music de Londres y la Hochschule für Musik und Theater de Leipzig, donde recibe una gran influencia del Prof. Markus Tomasz. Asimismo, complementa durante estos años su instrucción trabajando con pianistas como Emanuel Ax, Leon Fleisher, Pierre-Laurent Aimard, Menahem Pressler (música de cámara) y los baroqueños Robert Levin, Paul Badura-Skoda y Mikolaj Gilson.

TEATRO DE LA MAESTRANZA

15-16

Artículo de Ismael González Cabral para *El Correo de Andalucía*, 16 de mayo de 2016:

Cuando los pájaros se posaron en el piano

El pianista Gregorio Benítez aborda a Messiaen y a Beethoven esta tarde en el Teatro de la Maestranza

ISMAEL G. CABRAL /
SEVILLA /
16 MAY 2016 / 21:44 H.



El pianista Gregorio Benítez actúa esta tarde en la Sala Manuel García del Teatro de la Maestranza. / El Correo

Desafortunadamente, es muy poco habitual poder escuchar en concierto la música del genial compositor francés Olivier Messiaen (1908-1992). Esta tarde (20.30 horas, 14 euros), en el Teatro de la Maestranza, el pianista Gregorio Benítez (Ubrique, 1985) la abordará en el contexto de un recital que sobresale –por su madurez e intensidad– de lo que es habitual en el marco del ciclo *Jóvenes Intérpretes*.

«En 2008, tras ganar dos importantes premios, decidí poner en pausa mi carrera como concertista», explica. Una decisión arriesgada e inhabitual que sintió que debía tomar. «Fue una necesidad, era muy joven y anhelaba conocer más música», detalla. Por el camino se cruzaron unas oposiciones y la docencia –en Cartagena, donde ejerce actualmente–. Un frenazo en su pista de lanzamiento al estrellato que, dice, le ha hecho más «libre»: **«He sido honesto conmigo mismo, me apasiona investigar y tocar sólo lo que realmente quiero»**, dice.

Con la creación de Messiaen conectó durante su periodo de aprendizaje en Madrid, donde se especializó en repertorio contemporáneo. «Su obra cuestiona el concepto mismo de tradición. He trabajado con alumnos suyos y he profundizado mucho en su personalidad artística», comenta. Tanto que su tesis versará sobre el *Catálogo de pájaros*, dos de cuyas piezas abordará en su concierto de hoy.

«Tiene mucha coherencia interpretar *Le Lorient* y *Le Traquet Stapazin*. Ambas tienen un perfume muy especial y eran las favoritas de Messiaen, dos composiciones fetiche, de hecho *Le Lorient* era, en el fondo, una carta de amor musical a la que iba a convertirse en segunda esposa del compositor, Yvonne Loriod», detalla. En ambas los cantos de pájaros totalizan la música. Pero no es el único contenido. «Es muy difícil identificar los cantos porque, además del pájaro solista, hay otros cantos transcritos de aves del entorno como el jilguero, el cuervo y la curruca tomillera en el caso de *Le traquet*, todos ellos pájaros de la zona francesa del Rosellón», especifica Benítez. A la hora de buscar referentes, el pianista cita a dos maestros del teclado; **«me gusta pensar que mi interpretación de esta música está en un punto intermedio entre la fantasía y la espontaneidad de Roger Muraro y la fidelidad al texto y el racionalismo de Pierre-Laurent Aimard»**.

Aunque no es un objetivo a corto plazo, **sí que acaricia la posibilidad de interpretar en su totalidad el *Catálogo de pájaros*** –más de dos horas de música– en 2020, cuando se cumpla el décimo aniversario de la muerte de Loriod, también pianista. «Los colores y la fantasía que anidan en estos pentagramas se desvirtúan un tanto cuando se graba. Y me gustaría poder tocar la obra en su integridad porque es realmente fascinante; con su mezcla de música programática, sus connotaciones tonales y sus aspectos más puramente vanguardistas», indica.

En la primera parte del concierto Benítez se detendrá en la caudalosa *Sonata nº 21 en Do Mayor de Beethoven*. Y también ante una obra de repertorio como esta tiene (o aspira a ello) cosas nuevas que plantear. «Es una partitura muy interesante para tocarla bajo la influencia de la interpretación histórica», avanza. Su contacto con fortepianistas le ha hecho valorar el sonido de los instrumentos de época, lo que será apreciable en «los balances y en el uso del pedal», más mesurado. Pero, a la vez, como otros pianistas modernos, quiere buscar «el lado sinfónico» de Beethoven, porque fue un genio «que estuvo muy por encima de los modestos instrumentos con los que contó en su tiempo», razona.

Músicas de Ferruccio Busoni, Johann Sebastian Bach, Cesar Franck y Manuel Castillo redondearán un extenso recital que ahonda en la personalidad de un pianista cuya pista merece ser seguida de cerca. Aunque esto último no parece fácil. **«Estoy muy al margen del mundo de la música. Lo estoy por**

voluntad propia, pero me siento más cómodo en mi burbuja». Para Benítez «hay demasiado negocio» en un sector, el de la música clásica, que, *de facto*, no se diferencia en muchos sentidos de la mercadotecnia que envuelve al pop y al rock.

«Cuando estaba formándome empecé a advertir la gran superficialidad que rodeaba al piano y los pianistas. Y cómo los agentes, más que defender propuestas y repertorios, sólo querían lanzar carreras. **Tengo colegas que están más interesados en el número de seguidores que tienen en las redes sociales que en las obras que ponen en el atril.** Es respetable, pero no va conmigo. Yo sólo intento hacer lo que me gusta y la docencia me permite poder vivir y disfrutar de la música –y de mis conciertos– a mi manera, sin más intermediarios», concluye.

(Disponible en: <http://elcorreoweb.es/cultura/cuando-los-pajaros-se-posaron-en-el-piano-FF177722>)

Crítica de Pablo J. Vayón para el *Diario de Sevilla*, 18 de mayo de 2016:

CRÍTICA DE MÚSICA

Un pianista audaz y talentoso

PABLO J. VAYÓN | ACTUALIZADO 18.05.2016 - 05:00

GREGORIO BENÍTEZ

Ciclo de Jóvenes Intérpretes. Gregorio Benítez, piano. Programa: Obras de Busoni, Bach, Franck, Beethoven, Messiaen y Castillo. **Lugar:** Sala Manuel García del Teatro de la Maestranza. **Fecha:** Martes 17 de mayo. **Aforo:** Media entrada.

El pianista gaditano Gregorio Benítez (Ubrique, 1985) se presentó en el Maestranza con un programa de extraordinaria exigencia técnica y musical. Es digno de elogio que un joven instrumentista tenga la audacia de plantear un concierto con un repertorio tan complejo, alejado de los caminos trillados. La impresión que deja es la de un músico de sólida formación y talento indiscutible, al que sin duda le queda aún camino por hacer, pero que muestra ya una personalidad definida, si bien esta no se manifiesta de igual forma en todos los estilos.

Aun dividido en las dos mitades convencionales, Benítez planteó un recital en tres partes claramente separadas. En la primera, la *Sonatina* de Busoni en homenaje (uno más) a Bach se encadenó con el *Contrapunctus I* de *El arte de la fuga* y el *Preludio, Coral y Fuga* de César Franck en una sucesión de la que cabe ponderar el consistente virtuosismo del pianista y la claridad de su polifonía. Siguió el Beethoven de la *Sonata Waldstein*, que sonó brioso y juvenil, ágil, más ornamental que arquitectónico, detallista a costa de sacrificar las líneas directrices de la obra, aun con momentos en los que la tensión se articuló en torno a las progresiones armónicas y dinámicas con hondo sentido musical.

Muy intensa la tercera parte, con dos números del *Catálogo de pájaros* de Messiaen diseccionados con maestría en su combinación de colorismo febril y acordes extáticos, que resultó en una especie de panteísmo sonoro fascinante e hipnótico. Admirable también el *Preludio, Diferencias y Toccata* de Castillo en su virtuosístico juego de referencias con *El Puerto* de Albéniz

(Disponible en:

<http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/2287476/pianista/audaz/y/talentoso.html>)

Material fotográfico:



