

Liszt, el gran ausente en el pensamiento musical de Olivier Messiaen.

Trinidad Llull Naya

Profesora de Música

RESUMEN

Las referencias a Franz Liszt son abundantes en la literatura pianística de Olivier Messiaen, sin embargo no observamos esta correlación en su pensamiento musical, ya que a lo largo de sus escritos, la figura del gran pianista y compositor romántico permanece más bien ausente. El presente artículo pretende esclarecer el porqué de este inexplicable contrasentido, a la vez que nos acerca al universo estético de este gran creador del siglo XX.

Palabras clave: Olivier Messiaen / Yvonne Loriod / Franz Liszt / siglo XX / Piano

ABSTRACT

References to Franz Liszt are abundant in the piano compositions of Olivier Messiaen. This correlation, however, is not observable in his musical thought, as the figure of the great Romantic pianist and composer is quite absent in Messiaen's writings. The present article seeks to offer an explanation of this puzzling contradiction, at the same time exploring the aesthetic universe of this great 20th-century creator.

Keywords: Olivier Messiaen / Yvonne Loriod / Franz Liszt / 20th-century / Piano technique

I. INTRODUCCIÓN

Olivier Messiaen es un referente ineludible en la historia de la literatura pianística, cronológicamente después Debussy es posiblemente el compositor que más horas de música ha dedicado al piano, sus dos grandes ciclos pianísticos *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* (1944) y *Catalogue d'Oiseaux* (1956-58) con dos y casi tres horas de duración respectivamente, así lo atestiguan.

Junto a estos dos ciclos monumentales escribió otros de dimensiones más moderadas, nos referimos a los *Huit Préludes* de 1929, pieza que inicia su catálogo, y a los *Quatre Etudes de rythme* escritos entre 1949 y 1950, en su llamada etapa especulativa.¹ Completan el repertorio *La fauvette des jardins* (1970) con más de media hora de duración, de una extraordinaria dificultad técnica en palabras del propio compositor, o su última obra dedicada al instrumento, *Petites esquisses d'oiseaux* de 1985. Entre tanto, encontramos piezas de menor formato como *Fantasia burlesque* (1932), *Pièce pour le tombeau de Paul Dukas* (1935), *Rondeau* (1943), *Cantéyodjayâ* (1949) o *Prélude* (1964).

A esta producción pianística hemos de sumarle el imponente ciclo para dos pianos *Visions de l'Amen* de 1943 y las dos piezas para piano solo, contenidas en su obra orquestal *Des canyons aux étoiles...*, a saber, la número cuatro *Le Cossyphé d'Heuglin* y la número nueve *Le Moqueur polyglotte*. Es más, si a todo esto le añadimos el hecho de que en la mayoría de sus grandes obras orquestales, el piano aparece como instrumento

solista, como constatamos en *Trois petites liturgies de la Présence Divine*, *Turangalîla-Symphonie*, *Couleurs de la Cité Céleste* o en *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, por citar algunos ejemplos, en seguida advertimos la importancia que tuvo el piano en la producción general del compositor.

Cuando emprendemos el estudio y la interpretación de algunas de las piezas reseñadas, comprobamos que la escritura pianística de Messiaen presenta diversos rasgos característicos como la escritura en tres pentagramas, las masas y baterías acórdicas, o los arpeggios fulgurantes, cualidades que podríamos relacionar con la escritura pianística del compositor húngaro Franz Liszt, y que junto a otras invenciones idiomáticas al piano, darían nacimiento a la técnica trascendental. Dicho de otro modo, la escritura pianística de los dos compositores presenta evidentes analogías, al explotar ambos al máximo las posibilidades del piano y ampliar sus recursos técnicos y expresivos respecto a los de sus contemporáneos.

Sin embargo, para nuestra sorpresa, cuando se le pregunta a Messiaen cuáles son sus compositores favoritos, o qué compositores han influido de algún modo en su lenguaje pianístico, el nombre de Franz Liszt no figura en ninguno de los dos grupos, y tan sólo es nombrado de manera anecdótica en contextos generales.

Para ilustrar la anterior afirmación, valga como muestra la respuesta de Messiaen a Antoine Goléa. En las célebres entrevistas que realizó éste último al compositor, le interrogó sobre cuáles era sus aportaciones al piano. Messiaen en su respuesta, nombra a varios compositores, desde Rameau a Albéniz pasando por Chopin, pero el nombre de Liszt no aparece en absoluto.²

Advertimos algo similar, en uno de los primeros estudios realizados sobre la música para piano de Messiaen. En el prólogo de la obra, su autor Michèle Reverdy, nombra a Liszt, junto a

¹ Los *Ocho Preludios* tienen una duración aproximada de media hora y los *Cuatro estudios de ritmo*, unos veinte minutos.

² GOLÉA, Antoine: *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Paris, Slatkine, 1984, p. 106.



Fig. 1. Caricatura de Liszt al piano.

Chopin, Albéniz, Debussy y Beethoven, como compositores que “han aportado piedras nuevas y profundamente originales al edificio pianístico”,³ sin embargo afirma que Messiaen toma las riendas directamente de Beethoven y Debussy, principalmente en cuanto a la renovación tímbrica del instrumento se refiere, quedando descartada de nuevo la posible influencia de Liszt en Messiaen.

Por otro lado, es lógico asumir que Messiaen tenga sus preferencias y anteponga por ejemplo Mozart a Beethoven, por admirar la libertad rítmica del primero en detrimento del segundo, aunque no por ello desprecie indeliberadamente todas las cualidades del compositor de Bonn. Es decir, Messiaen considera que Mozart es un extraordinario músico rítmico y aunque no

piensa lo mismo de Beethoven, muestra aprecio por su técnica de desarrollo por eliminación, cualidad que asimila, convirtiéndola en el precedente inmediato de sus personajes rítmicos, procedimiento de construcción rítmica que Messiaen emplea en varias de sus obras.

De igual modo, resulta lógico que dentro de un mismo compositor aprecie unas características más que otras, como ocurre en el caso de Johann Sebastian Bach. A Messiaen le fascina su gran capacidad contrapuntística, calificándola de trabajo maravilloso y genial,⁴ sin embargo censura su estructura rítmica llegando a afirmar que en sus obras no hay ritmo:

*“Quant aux oeuvres de Bach ou de Prokofiev, elles paraissent rythmiques précisément parce qu’elles n’ont pas de rythme”.*⁵

Incluso comprendemos perfectamente que tenga sus incondicionales, como él mismo llama, sus amores de infancia: Debussy, Mozart y Berlioz, pero nos resulta incomprensible ese mutismo sistemático hacia Liszt.

Llegados a este punto, varias cuestiones se agolpan en nuestra mente, ¿existe algún motivo para ese silencio? ¿Desconocía Messiaen la música del compositor húngaro? ¿Se puede realmente establecer una directriz clara entre ambos creadores?

Tal vez encontremos respuesta a estas cuestiones, repasando la trayectoria vital del compositor francés para averiguar cómo fueron sus primeros contactos con la música y más concretamente, para saber de qué manera se acercó al piano, cómo aprendió a tocar y qué supuso para él esta experiencia.

2. SU PRIMER CONTACTO CON EL PIANO

Messiaen nace en el seno de una familia cultivada, su padre Pierre Messiaen es profesor de

3 REVERDY, Michèle: *L’oeuvre pour piano d’Olivier Messiaen*, Paris, Alphonse Leduc, 1978, p. 5.

4 SAMUEL, Claude: *Permanences d’Olivier Messiaen*, Arles, Actes sud, 1999, p. 102.

5 *Ibidem*.

inglés y traductor de las obras de Shakespeare, y su madre Cécile Sauvage, poetisa de renombre. Así pues, durante su infancia, Messiaen disfruta de un ambiente artístico, en el que se va a desarrollar su educación.

Debido al trabajo de su padre, la familia se traslada frecuentemente de lugar, de Avignon, donde nace, pasarán a Ambert y en 1914 a Grenoble, ciudad a la que Messiaen distingue como su patria de adopción, considerándose como Berlioz un francés de las montañas.

Poco después de la llegada a Grenoble estalla la Primera Guerra Mundial y su padre es movilizado. Por lo tanto, durante los años que durará el conflicto bélico, Cécile Sauvage se encargará exclusivamente de la educación del pequeño Olivier:

*“À cette époque, il est certain que ma mère m’a élevé dans un climat de poésie et de contes de fées qui, indépendamment de ma vocation musicale, fut à l’origine de tout ce que j’ai fait plus tard”.*⁶

Fue en esta época cuando hizo sus primeros descubrimientos musicales, aprendiendo completamente solo a tocar el piano y a componer:

*“La musique, comme la religion, est venue toute seule! J’étais à Grenoble, je n’avais aucun professeur. Il y avait dans la maison de mes grands-parents un vieux piano désaccordé, c’est là-dessus que j’ai appris tout seul à jouer du piano, et que, toujours tout seul, je me suis mis à composer”.*⁷

A los ocho años compone su primera obra, se trata de una pieza para piano sobre un poema de Tennyson, *La dame de Shalott*,⁸ que permanece inédita:

*”C’est évidemment un morceau très enfantin, dont le langage indécis et la forme naïve font sourire”.*⁹

Sus inicios pianísticos parecen estar unidos a la revelación que supuso el conocimiento del mundo de la ópera, como seguidamente comprobaremos. En este sentido Halbreich apunta que paradójicamente para un compositor que no abordó la escena lírica hasta los setenta años, la primera pasión de infancia fue la ópera: Gluck, Mozart, Berlioz, a continuación Wagner y finalmente Debussy.¹⁰

Y así es, podemos afirmar con seguridad que la primera influencia musical de Messiaen fue la ópera, ya que fue durante este período de su vida cuando en un armario de su casa de Grenoble encontró la partitura para canto y piano de *Don Giovanni* de Mozart. Para el jovencito Messiaen fue un verdadero hallazgo, ya que había encontrado una pieza musical pero unida a una historia:

*“Ce fut une véritable révélation, non seulement para la présence de la musique, mais aussi du texte, c’était donc cela un opéra, quelle découverte!”.*¹¹

Cierto es que a Messiaen le encantaba el teatro, razón por la cual solía declamar a

6 En esta época, mi madre me educó en un mundo de poesía y cuentos de hadas que independientemente de mi vocación musical, fue el origen de todo lo que he hecho más tarde (Ídem, p. 184).

7 La música como la religión vino sola. Estaba en Grenoble, no tenía ningún profesor. Había en casa de mis abuelos un viejo piano desafinado, y en el que aprendí solo a tocar el piano y también, completamente solo me puse a componer (MASSIN, Brigitte: *Olivier Messiaen: une poétique du merveilleux*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1989, p. 32).

8 Alfred Tennyson (1809-1892), también conocido como Lord Tennyson fue uno de los poetas ingleses más populares de su tiempo. La obra *Poems* escrita en 1833 incluye el poema *La dame de Shalott*. Además existe un cuadro con ese mismo título del pintor John William Waterhouse de 1888.

9 Es evidentemente una pieza muy infantil, en la que el lenguaje indeciso y la forma ingenua hacen sonreír (SAMUEL, Claude, *op. cit.*, p. 22).

10 En estos términos se expresa Halbreich a propósito de influencias que recibió Messiaen (HALBREICH, Harry: *L’oeuvre d’Olivier Messiaen*, Paris, Fayard, 2008, p. 100).

11 Fue una verdadera revelación, no solamente por la presencia de la música, sino también del texto, así que fue una ópera, ¡qué descubrimiento! (MASSIN, Brigitte, *op. cit.*, p. 33).

Shakespeare, para un único espectador, su hermano Alain, y aunque no entendía su verdadero sentido, disfrutaba con todo lo que tenía de fantástico:

“...Est-ce-qu’un enfant de huit ans pouvait comprendre quelque chose au scepticisme découragé d’Hamlet, à la jalousie d’Othello, au ver rongeur du somnambulisme de Lady Macbeth ? Et, de fait, je n’y comprenais rien. Ce que frappait mon imagination, c’étaient les sorcières, les fantômes, les fées, le petit Puck qui se suspend aux digitales, et le délicat Ariel qui vole près des nuages et se rend visible ou invisible à son gré”.¹²

Nuestro protagonista era un ávido lector, pues no sólo recitaba Shakespeare, también las tragedias de Calderón, Lope de Vega y Goethe se encontraban entre sus lecturas preferidas, impregnando y estimulando su imaginación creadora:

“Le climat de ces drames, écrira-t-il plus tard, voluptueux torrents d’images d’horreur et de poésie, est celui de ma musique”.¹³

En otras palabras, no es de extrañar que se sintiera atraído por ese teatro musical con relatos tan exuberantes y que el piano se convirtiera en el modo de dar vida a esas fantásticas historias:

“Je déchiffrais au piano en chantant tous les rôles, sans jamais avoir appris à jouer du piano”.¹⁴

Como tampoco lo es el hecho de que los regalos que pedía en su niñez fueran partituras de música y más concretamente de óperas:

”J’ai demandé et reçu successivement: le Don Juan et La Flûte enchantée de Mozart, l’Alceste et l’Orphée de Gluck, La Damnation de Faust de Berlioz, La Walkyrie et Siegfried de Wagner, en plus de quelques cadeaux qui m’ont été offerts par des amis de ma famille tels que les pièces pour piano de Debussy et de Ravel, en particulier les Estampes et Gaspard de la nuit”.¹⁵

Así pues, la música de Mozart, Gluck, Berlioz, Wagner, Debussy y Ravel se convirtió en algo significativo para él, aunque tal vez la influencia más reveladora fue el descubrimiento de la ópera *Pelleas et Mélisande* de Debussy, partitura recibida de su primer profesor de armonía Jehan de Gibon cuando contaba tan sólo con diez años de edad. El conocimiento de esta música representó para Messiaen su mayor hallazgo, convirtiéndose inmediatamente en un referente dentro de su universo musical.¹⁶

En resumidas cuentas, podemos sostener que los primeros contactos de nuestro protagonista con el piano fueron de manera totalmente autodidacta y fuertemente marcados por el mundo de la ópera. Asimismo, hemos conocido algunas de las primeras partituras para piano que estudió: las *Estampas* de Debussy y *Gaspard de la Nuit* de Ravel, por lo que ya desde ese primer contacto con el instrumento, se familiarizó con la música francesa, influencia que como veremos a continuación, aflorará en numerosas ocasiones.

¹² ¿Podía un niño de ocho años comprender alguna cosa del desalentado escepticismo de Hamlet, de los celos de Othello, del gusano roedor del sonambulismo de Lady Macbeth? De hecho no entendía nada. Lo que impresionaba mi imaginación, eran los brujos, los fantasmas, las hadas, el pequeño Puck que se suspendía de los dedos, del delicado Ariel que volaba cerca de las nubes y se hacía visible o invisible a su gusto (MASSIP, Catherine: *Portraits d’Olivier Messiaen*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1996, p. 8).

¹³ El clima de estos dramas, escribirá más tarde, voluptuosos torrentes de imágenes de horror y de poesía, es como el de mi música (MARI, Pierrette: *Olivier Messiaen*, Paris, Seghers, 1965, p. 8).

¹⁴ Descifraba al piano cantando todos los personajes sin haber aprendido a tocar el piano (GOLEA, Antoine, *op. cit.*, p. 27).

¹⁵ Pedía y recibía sucesivamente: Don Juan y La Flauta Mágica de Mozart, Alceste y Orfeo de Gluck, La condenación de Fausto de Berlioz, Las Valquirias y Sigfrido de Wagner, y más regalos que recibía de amigos de mi familia, como las obras para piano de Debussy y de Ravel, en particular las *Estampas* y *Gaspard de la Nuit* (SAMUEL, Claude, *op. cit.*, p. 185).

¹⁶ Recordemos que Messiaen analizó frecuentemente esta partitura durante los años de profesor en el Conservatorio de París, pudiéndolo hacer perfectamente de memoria como nos comenta el propio compositor en GOLEA, Antoine, *op. cit.*, p. 27.

3. INFLUENCIAS Y PREFERENCIAS PIANÍSTICAS

Es sabido que, cuando se interroga a Messiaen sobre cuáles son sus mentores en la escritura al teclado, éste nombra a Scarlatti, Rameau, Chopin, Debussy, Ravel y Albéniz, incluyendo junto a ellos a sus maestros alados.

En las conversaciones con Goléa, Messiaen explica que de los clavecinistas Scarlatti y Rameau, aprendió el gusto por la escritura de manos cruzadas, de Chopin la elegancia en la escritura de los trazos, tanto los que vienen bien a la mano, como aquéllos donde la mano se recoge y se extiende respecto al pulgar, de Albéniz sus acciaturas y el deleite por las disonancias y finalmente de Debussy, adoptó la sonoridad orquestal al piano:

“C’est dans Debussy que j’ai trouvé le piano-orchestre, faisant de fausses flûtes, de fausses clarinettes, de faux cors, de fausses trompettes bouchées plus poétiques que les originaux”.¹⁷

Acto seguido, para completar esta lista, añade un elemento ciertamente exótico, del que se derivan interesantes deducciones. Se trata de la fascinación que siente por las vidrieras y los arcos iris, aspecto gracias al cual desarrolla en su escritura pianística el uso frecuente de pasajes que imitan las mixturas del órgano y las triples notas.

Finalmente, como no podía ser de otra manera, Messiaen nombra a los que él considera sus grandes maestros, los pájaros. El compositor, para poder imitar su extraordinaria virtuosidad, inventa digitaciones asombrosas que plasma en sus obras, escribiendo pasajes que requieren una gran destreza en la ejecución.

En términos muy parecidos se expresa Pierrette Mari, cuando apunta que la técnica pianística de Messiaen toma diversos elementos de otros compositores, la mayoría de los cuales coinciden exactamente con los anteriormente expuestos, añade a Rameau por el uso de la ornamentación e incluye también a Ravel como compositor influyente en la impresión de orquesta al teclado.¹⁸

Las preferencias musicales de Messiaen sobre la literatura pianística también andan por este camino, Rameau y Scarlatti le cautivan y adora a Chopin, compositor que acapara casi toda su atención, considerándolo como el más grande músico del piano:

“J’aime tout Chopin, qui est le plus grand musicien du piano. Il a découvert les traits, les doigtés, les combinaisons les plus extraordinaires”.¹⁹

Esta lista continúa con su otro gran favorito, Claude Debussy, se completa con algunas páginas de Ravel y finaliza con otro compositor: Isaac Albéniz. Recordemos que la admiración intensa hacia la *Iberia*, de la que reconoce haber tocado las doce piezas, sobre todo *Almería*, *El Polo* y *Lavapiés*, es señalada por Messiaen con asiduidad.

Sorprendentemente, más allá de los compositores mencionados, para Messiaen no existen en el amplio catálogo pianístico, más predilecciones dignas de mención, tan sólo llega a reconocer algunos hallazgos interesantes en Bartók o en Prokofiev, pero de manera casi anecdótica.²⁰

En síntesis, para Messiaen el mundo de la técnica pianística tiene a un gran protagonista, Chopin, un sucesor meritorio, Debussy y algunas obras en concreto de determinados autores, dignas de mención.

¹⁷ En Debussy he encontrado el piano-orquesta, haciendo falsas flautas, falsos clarinetes, falsas trompas, falsas trompetas con sordina más poéticas que las originales (GOLEA, Antoine, *op. cit.*, p. 107).

¹⁸ MARI, Pierrette, *op. cit.*, p. 90.

¹⁹ Me gusta todo Chopin, que es el más grande músico del piano. Ha descubierto los trazos, las digitaciones, las combinaciones más extraordinarias (SAMUEL, Claude, *op. cit.*, p. 191).

²⁰ Dos o tres innovaciones interesantes en la suite *En plain air* de Bartók y el empleo del pulgar tumbado en Prokofiev (SAMUEL, Claude, *op. cit.*, p. 192).



Fig. 2. Franz Liszt.

La siguiente afirmación resume concisamente su pensamiento:

“Je crains pourtant qu’après Chopin il ne faille attendre l’arrivée de Boulez, de Stockhausen et de Xenakis pour assister à une transformation du piano”.²¹

Desde una perspectiva eminentemente pianística, estas palabras nos llenan de asombro, ya que llegados a este punto no podemos dejar de interrogarnos por el gran ausente, y una pregunta parece quedar suspendida en el ambiente, ¿podemos realmente establecer una historia de la transformación de la literatura pianística sin tomar en cuenta la aportación de Liszt?

A decir verdad, la aseveración de Messiaen resulta desconcertante, pues afirmar que hay que esperar la llegada de Boulez, Stockhausen y Xenakis para encontrar una verdadera evolución del piano después de Chopin, resulta tan desafiante como provocadora, suscitando en nosotros una gran curiosidad.

4. COMENTARIOS DE MESSIAEN SOBRE LISZT

En efecto, el silencio de Messiaen sobre el compositor húngaro excita nuestra imaginación hasta tal punto que nos obliga a preguntarnos cuál sería la valoración que tendría de Liszt y hasta dónde llegaría su conocimiento sobre el compositor, si es que podemos averiguar alguna cosa al respecto, ya que al parecer Messiaen no nos va a dar muchas pistas.

Ciertamente, el nombre de Liszt asoma en contadas ocasiones, tanto en los tratados escritos por el propio compositor, como en las entrevistas que concedió y que están recogidas en diversos documentos.²² Tampoco se hizo eco de la música lisztiana en sus clases del Conservatorio de París, como advertimos en los comentarios del compositor al respecto y en los testimonios directos de sus alumnos, recogidos todos ellos en el elocuente libro de Jean Boivin, *La classe de Messiaen*.²³

Una buena muestra de lo que aquí decimos es que a lo largo de los siete tomos de que consta el *Tratado del ritmo*, es decir, su *Traité de rythme, de couleur, et d’ornithologie*, Messiaen nombra a Liszt solamente una vez, y además lo hace para comparar un fragmento de un preludio de Debussy, *Ce qu’a vu le vent d’ouest*, con un fragmento de *La Campanella*,²⁴ es decir que ni tan siquiera compara este estudio de Liszt con su propia música y sin embargo la referencia a compositores

21 Sin embargo, me temo que después de Chopin se debe esperar la llegada de Boulez, Stockhausen y Xenakis para ser testigo de una transformación del piano (*Ibidem*).

22 Este es el caso de las monografías ya señaladas de Claude Samuel, Antoine Goléa y Brigitte Massin.

23 BOIVIN, Jean: *La classe de Messiaen*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1995.

24 MESSIAEN, Olivier: *Traité de rythme, de couleur et d’ornithologie*, Paris, Alphonse Leduc, 2001, tomo VI, p. 148.

como Chopin y Wagner se halla presente en todos los tomos del tratado.²⁵

Por otro lado, resulta curioso constatar que Albéniz se encuentra tan sólo citado en el primer tomo, siendo uno de los compositores por los que Messiaen siente una especial predilección, como acabamos de ver. Pero lo más curioso es que el motivo de esta cita es presentar una vez más la *Iberia* como una de las cimas de la escritura pianística, junto a *Gaspard de la Nuit* y los *Estudios* de Chopin, y cómo no, Liszt sigue estando ausente:

“*Gaspard de la Nuit* de Maurice Ravel est sans doute, avec les 4 livres d’*Ibérica* d’Albeniz, et avec des *Études* de Chopin, un des sommets de l’écriture du piano”.²⁶

Por lo que respecta a su primer tratado, *Technique de mon langage musical*,²⁷ junto a Claude Debussy, el más aludido, aparecen los nombres de Dukas, Ravel, Jolivet, Stravinsky, Bach y Mozart. Cierto es que los comentarios referidos a dichos compositores están siempre relacionados con el lenguaje compositivo y no con la escritura pianística, pero el nombre de Liszt no aparece en ninguna ocasión y por el contrario, compositores como Chopin, Beethoven o Bartók, son nombrados en algún momento.

Asimismo, en las conservaciones mantenidas con Claude Samuel el nombre de Liszt aparece en dos ocasiones, aunque sin hacer referencia en ninguno de los casos, a su escritura pianística. La primera vez en que se menciona es a propósito de la dificultad, sobre todo

rítmica, que plantea la interpretación de las obras pianísticas de Messiaen. Samuel interpela al compositor al respecto, a lo que éste responde que no le preocupa en absoluto, ya que por ejemplo los estudios de Chopin en su época sólo podían ser interpretados por él mismo y por Liszt:

“*Ces innovations ne conduisent-elles pas à des partitions musicales extrêmement délicates à saisir à une première lecture et très difficiles à interpréter avec un minimum d’exactitude ? Cela ne m’inquiète pas. Rappelez-vous l’exemple des siècles passés : au XIX^e siècle, personne ne pouvait exécuter les Études de Chopin, sauf Liszt et Chopin lui-même*”.²⁸

De esta afirmación recogemos un apreciable primer dato, y es que para Messiaen, Liszt es considerado como mínimo un excelente intérprete al piano, solamente comparable a Chopin.

En otro momento, cuando Samuel interroga a Messiaen sobre la situación actual del órgano, más concretamente sobre qué compositores están escribiendo para dicho instrumento a día de hoy, Messiaen contesta que muy pocos, pero que no es una situación nueva, sino que ya en épocas pasadas habían existido tiempos de silencio en cuanto a la escritura organística se refiere, afirmando que entre Cabezón, Frescobaldi, Grigny, Bach y la época moderna, solamente podríamos citar a César Franck.²⁹

Ante tal afirmación, Samuel insiste, preguntándole por Liszt, y Messiaen responde lacónicamente que Liszt ha escrito para órgano obras pianísticas.³⁰

25 Como curiosidad añadiríamos que Bach, Bartók, Beethoven, Mussorgsky y Mozart son nombrados en seis de los tomos del tratado, otros compositores como Berg, Jolivet, Machaut, Schönberg y Webern se presentan en cuatro de ellos, mientras que Berlioz, Dukas, Claude Le Jeune, Milhaud, Schaeffer, Schumann y Stockhausen también aparecen citados en tres de los tomos.

26 MESSIAEN, Olivier: *Traité de rythme...*, tomo I, p. 126.

27 MESSIAEN, Olivier: *Technique de mon langage musical*, Paris, Alphonse Leduc, 1944.

28 ¿Estas innovaciones no nos conducen a partituras musicales extremadamente delicadas de entender en una primera lectura y muy difíciles de interpretar con un mínimo de exactitud? Esto no me inquieta. Recuerde el ejemplo de siglos pasados: en el siglo XIX, nadie podía interpretar los estudios de Chopin, salvo Liszt y el propio Chopin (SAMUEL, Claude, *op. cit.*, p.123).

29 Ce phénomène n’est pas Nouveau. Entre Cabezón, Frescobaldi, Grigny, Bach et l’époque moderne, qui pouvez-vous citer ? Seulement César Franck (SAMUEL, Claude, *op. cit.*, p. 201.)

30 SAMUEL, Claude, *op. cit.*, p. 202.

De lo anterior se desprende una nueva característica del compositor húngaro, Messiaen lo considera un músico ligado principalmente al piano, ya que incluso cuando escribe para órgano, asoman sus cualidades pianísticas.

Otro ejemplo que nos ayuda a entender la visión de Messiaen sobre Liszt, podemos encontrarla en la respuesta confesada a Goléa a propósito de las críticas recibidas en el estreno de la obra *Cinq Rechants*. Por aquel entonces, los que habían dudado siempre de la sinceridad de los sentimientos religiosos de Messiaen, ante la advertencia del compositor al público señalando que los *Cinq Rechants* constituían un canto de amor, argumentaban que en verdad todas sus obras religiosas no era más que poemas de amor camuflados. La respuesta de Messiaen a tales críticas es contundente, reprochando a sus enemigos la ignorancia de no conocer ni el amor humano ni los textos sagrados y citando textualmente a Liszt:

*“Que de malentendus! J’ai la douloureuse impression que mes ennemis ne connaissent pas plus d’amour humain que les textes sacrés. Ils se font de l’amour humain une idée mesquine, qui va des écrits de Stendhal, au mieux, au personnage de Don Juan, au pire. Je préfère l’attitude de Liszt, répondant à un fâcheux qui lui demandait ce qu’il pensait de Mme d’Agoult: «Ce que j’en pense ? Mais je me jetterais pour elle par la fenêtre!»”*³¹

De igual manera, Jean Boivin nos muestra un interesante testimonio sobre la música de piano

que Messiaen trabajaba en su clase en el Conservatorio de París. Generalmente, empezaba por dedicar un año entero a la escuela francesa de clavecín y a Domenico Scarlatti, para seguir con las obras maestras de la literatura pianística: los conciertos de Mozart y las sonatas de Beethoven. En cuanto a la época romántica, la selección era bastante severa, limitándose a Chopin³² y a algunos pasajes de Schumann, para pasar directamente a Debussy, a ciertos fragmentos de Ravel y a Albéniz. Una vez más, junto a Schubert, Mendelssohn y Brahms, Liszt forma parte de los olvidados:

*“Messiaen faisait là aussi une sélection sévère, ne retenant chez Schumann que quelques morceaux, notamment la huitième Novelette de l’opus 21, oubliant volontairement Schubert, Mendelssohn, Liszt, Brahms et tout le romantisme français au profit du seul Chopin. Puis, il s’attardait longuement à Debussy et réservait quelques moments à Ravel, du moins à un certain Ravel. Mais chaque fois, il insistait particulièrement sur un compositeur dont l’oeuvre fait pour ainsi dire un pont entre les XIX^e et XX^e siècles : Isaac Albeniz”*³³

La conclusión de Jean Boivin resulta clarificadora y orienta nuestro estudio, es decir, para Boivin son menos cuestionables las elecciones de Messiaen que sus exclusiones, resultando evidente que prefiere a los compositores franceses ante los demás, comportándose de este modo, como un perfecto alumno del Conservatorio de París.³⁴

³¹ ¡Cuántos malentendidos! Tengo la dolorosa impresión que mis enemigos conocen tan poco el amor humano como los textos sagrados. Se hacen del amor humano una idea mezquina, que va de los escritos de Stendhal, en el mejor de los casos, al personaje de *Don Juan*, en el peor. Prefiero la actitud de Liszt, respondiendo a un desgraciado que le preguntó qué pensaba de la Sra. d’Agoult: “¿Qué pienso? Que por ella, me tiraré por la ventana (GOLEA, Antoine, *op. cit.*, p. 42).

³² El estudio de Catherine Lechner-Reydellet, reitera lo dicho, ya que en el capítulo dedicado al piano, leemos que Chopin es el único compositor romántico al que Messiaen le dedica su tiempo, nombrando después a Debussy y por último a Albéniz (LECHNER-REYDELLET, Catherine: “Messiaen et le piano”, en *Messiaen, l’empreinte d’un géant*, Paris, Séguier, 2008, pp. 75-80).

³³ Messiaen hacía una estricta selección, manteniendo solamente unas pocas piezas de Schumann, como la octava *Novellette* del op. 21, ignorando deliberadamente Schubert, Mendelssohn, Liszt, Brahms y todo el romanticismo francés en provecho de uno sólo, Chopin. Después se alargaba bastante con Debussy, y reservaba algunos momentos a Ravel, al menos a un cierto Ravel. Pero cada vez, insistía particularmente sobre un compositor cuya obra podíamos decir que hacía de puente entre los siglos XIX y XX: Isaac Albéniz (BOIVIN, Jean: *La classe de Messiaen*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1995, p. 272). Esta misma explicación la encontramos en Samuel, en boca del propio Messiaen, SAMUEL, Claude, *op. cit.*, p. 298.

³⁴ BOIVIN, Jean: “Musical analysis according to Messiaen: a critical view of a most original approach” en DINGLE, Christopher, SIMEONE, Nigel: *Olivier Messiaen. Music, Art and Literature*, Aldershot, ASHGATE, 2007, p. 140.

En síntesis, a la luz de los argumentos anteriormente expuestos, hemos podido constatar claramente el silencio existente de Messiaen respecto a Liszt.³⁵ Los datos exhibidos hasta el momento nos revelan que Messiaen evidentemente estaba al corriente de lo que había representado Liszt para el piano y que por supuesto conocía bien al compositor húngaro como demuestra la breve pero reveladora anécdota anterior, pero ¿hasta qué punto valoraba sus hazañas pianísticas? A pesar de su silencio hallamos semejanzas claramente perceptibles entre ambos compositores, analogías que quedan plasmadas en diversas publicaciones y que seguidamente intentaremos presentar.

5. LA RELACIÓN MESSIAEN-LISZT

Son varios los autores que abordan el tema sobre las posibles concomitancias entre los procedimientos compositivos y técnicos empleados por Messiaen y Liszt. Los primeros datos encontrados se remontan a los años ochenta, se trata de sendos estudios de Paul Griffiths y Robert Scherlaw Johnson, que aunque sea de manera comedida nos revelan algunas interesantes similitudes entre ambos compositores.

Griffiths se refiere a Liszt en dos ocasiones, la primera de ellas para explicar el segundo modo, que si bien no es un recurso compositivo inventado por el propio Messiaen, pues ya lo utilizaron otros compositores con anterioridad, entre ellos Liszt, también es verdad que no lo hacen de la misma manera que Messiaen.³⁶

En un segundo momento compara el desarrollo sinfónico de los temas de *Turangalila-Symphonie* con las técnicas de transformación temática utilizadas por Liszt y Bartók, es decir, compositores que no expresan una concepción del tiempo sinfónico continuo y progresivo, sino que tiene más que ver con saltos y reexposiciones.³⁷

Por lo que respecta al segundo trabajo, Johnson establece una comparación entre ambos autores, en lo que a la utilización de los temas de forma cíclica se refiere. Recordemos que las principales obras pianísticas de los años cuarenta, *Visions de l'Amen* y *Vingt Regards*, así como *Turangalila-Symphonie* tienen un tratamiento cíclico de los temas, procedimiento del que según Johnson, Liszt podría ser perfectamente el pionero:

*“In many of the works written between 1943 and 1948 Messiaen makes use of cyclic themes, after the manner of Liszt. In Vingt Regards and the Turangalila-Symphonie these themes have a symbolic function within the context of the work in which they occur, and one cyclic theme, the Thème d’amour, is common to both works”.*³⁸

*“The use of cyclic themes in this and other works establishes a continuity of musical thought and provides a focus for the symbolic content of the work. The procedure is reminiscent of Liszt but, for Messiaen, the cyclic theme does not form the symphonic basis of all the thematic material in the work”.*³⁹

En un estudio más reciente, su autor Christopher Dingle afirma ver en los *Huit Préludes*, no solo la influencia de varios compositores, como Debussy y Ravel, sino que también menciona la de Liszt:

³⁵ La ausencia de comentarios sobre el compositor húngaro en el excelente libro de Peter Hill y Nigel Simeone respalda nuestra teoría. HILL Peter, SIMEONE Nigel: *Messiaen*, Paris, Fayard, 2008.

³⁶ GRIFFITHS, Paul: *Olivier Messiaen and the Music of Time*, London, Faber and Faber, 1985, p. 30.

³⁷ Ídem, pp. 134-135.

³⁸ En muchas de las obras escritas entre 1943 y 1948 Messiaen hace uso de temas cíclicos, alterando la manera de Liszt. En *Vingt Regards* y en *Turangalila-Symphonie*, estos temas tienen una función simbólica en el contexto de la obra en que se producen, y uno de los temas cíclicos, el Tema de amor, es común a ambas obras (JOHNSON, Robert Scherlaw: *Messiaen*, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 42.)

³⁹ El uso de temas cíclicos en esta y otras obras establece una continuidad de pensamiento musical y focaliza el contenido simbólico de la obra. El procedimiento es una reminiscencia de Liszt, pero, para Messiaen el tema cíclico no forma la base sinfónica de todo el material temático de las obras (Ídem, p. 64.)

“The fingerprints of Messiaen’s favoured composers can often be detected upon these delectable, pieces, notably Debussy and Ravel, but also figures as diverse as Mozart, Liszt and Musorgsky”.⁴⁰

Asimismo, cuando explica el *estilo pájaro* de Messiaen, considera a Liszt como uno de los compositores que lo precedieron en la transcripción del canto de los pájaros, aunque es cierto que las transcripciones de Messiaen marcaron un salto sustancial, ya que hasta ese momento los compositores se limitaban más bien a evocar su canto:

“Most of the precedents for the musical transcription of birdsong, composers such as Josquin, Daquin, Rebel, Rameau, Beethoven, Liszt, Wagner or Mahler, simply produce stylized babbling”.⁴¹

Olivier Messiaen, *the Musical Mediator. A Study of the Influence of Liszt, Debussy, and Bartók* de Madeleine Hsu es otro ensayo que a juzgar por su título parece abordar con mayor profundidad las influencias que recibe Messiaen no solamente de Liszt, sino también Debussy y Bartók. Aunque el contenido del libro no hace del todo justicia a este enunciado, ya que en realidad se trata de un exhaustivo análisis realizado según el modelo explicado por Jan LaRue en su libro *Análisis del estilo musical*⁴², aplicado a varias piezas para piano de Messiaen, en concreto a los *Huit Préludes* y a *Regard de l’Esprit de joie*, encontramos un capítulo dedicado a desarrollar directamente la correlación entre el pensamiento de Messiaen y Bartók, citando a Liszt y a Debussy

como antecedentes de la creación musical de ambos:

“Messiaen, the surrealist, and Bartók, the expressionist, found common musical sources in Wagner, Liszt, Debussy, Ravel, Stravinsky, and others”.⁴³

Las alusiones a Liszt son breves y anecdóticas, comentando por ejemplo la utilización que hace éste del canto llano como material compositivo, o señalando como principales fuentes de inspiración la canción popular y la naturaleza, características también propias de Messiaen. Sin embargo, la autora manifiesta su sorpresa, al igual que sostenemos en este artículo, ante la falta de proyección de Liszt en el pensamiento musical de Messiaen.

Hsu se pregunta cómo es posible que Messiaen reconozca a Wagner como su maestro y por el contrario ignore prácticamente a Liszt, cuestión que todavía resulta más inconcebible, añade, si constatamos las numerosas similitudes que los unen:

“Messiaen acknowledged Wagner as a master of thought, but it is surprising to note that Messiaen ignored Liszt. Similarities between Liszt and Messiaen are numerous. In addition to the Franciscan beauty of their religious aspirations are their musical similarities of rhythmic and formal liberty, their attraction to plain song, and their free integration of modal scales in a frequently suspended tonality”.⁴⁴

Así como también, argumenta que es difícil imaginar que la cultura musical de Messiaen no reconozca las importantes contribuciones de

40 No solamente se pueden detectar en estas piezas las huellas de los compositores favoritos de Messiaen, sobre todo Debussy y Ravel, sino también la de figuras tan diversas como Mozart, Liszt y Mussorgsky (DINGLE, Christopher: *The life of Messiaen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 23.)

41 La mayoría de los precedentes en la transcripción del canto de los pájaros, compositores como Josquin, Daquin, Rebel, Rameau, Beethoven, Liszt, Wagner o Mahler, producen tan sólo un estilizado balbuceo (*Ídem*, p. 138).

42 Jan LaRue nos presenta un modelo analítico que consiste en el estudio los parámetros de la música, a saber, sonido, armonía, melodía y ritmo, englobados a su vez por el proceso de crecimiento, y aplicados a tres niveles de concreción, grandes dimensiones, dimensiones medias y pequeñas dimensiones (LARUE, Jan: *Análisis del estilo musical. Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*, Barcelona, Labor, 1992).

43 Messiaen, el surrealista y Bartók, el expresionista, encuentran fuentes musicales comunes en Wagner, Liszt, Debussy, Ravel, Stravinsky y otros (Hsu, Madeleine: *Olivier Messiaen, the Musical Mediator. A Study of the Influence of Liszt, Debussy, and Bartók*, Cranbury, Associated University Presses, 1996, p. 133).

44 Messiaen reconoció a Wagner como un maestro del pensamiento, pero es sorprendente observar como ignoró a Liszt. Las similitudes entre Liszt y Messiaen son numerosas. Además de la belleza franciscana de sus aspiraciones religiosas, están sus similitudes musicales en cuanto a la libertad tanto formal como rítmica, su atracción por el canto llano, y su libre integración de escalas modales en una tonalidad frecuentemente suspendida. *Ídem*, p. 134.

Liszt al mundo la música y más concretamente a la música francesa, ya que con *Les jeux d'eau à la Ville d'Este*, Liszt abre el camino a los impresionistas franceses, pues como comenta, fue él y no Debussy, el primer músico impresionista.

Liszt describe paisajes impresionistas en su música, sigue explicando Hsu y completa su exposición presentando algunas características determinantes del impresionismo ya utilizadas por el compositor romántico, como son las quintas consecutivas, la tríada aumentada y sobre todo la escala de tonos enteros. Recordemos que fue Liszt el primero en explotarla de manera significativa, antes de que con tanta prodigalidad inundara las páginas debussystas, para seguidamente convertirse en el primero de los modos de transposiciones limitadas de Messiaen.

Al parecer nos encontramos ante una paradoja. Como afirma Hsu, bastarían las inmensas contribuciones técnicas de Liszt, para justificar la admiración de Messiaen hacia su música,⁴⁵ y como venimos argumentando a lo largo de nuestro trabajo, las evidencias parecen demostrar lo contrario, sin embargo todos los autores citados establecen analogías entre ambos.

Para comprender esta aparente contradicción, necesitamos presentar a nuestra siguiente protagonista, Yvonne Loriod, pues el encuentro con esta gran pianista significó uno de los impactos más profundos para el compositor, tanto en el plano personal como artístico.

6. YVONNE LORIOD.

Es sabido que uno de los cursos más importantes de análisis y composición que ofreció Messiaen, empezó tres años después de su liberación del campo de prisioneros y fue impartido en casa de quien fuera su compañero de cautividad por unos días, el egiptólogo Guy Bernard-Delapierre. Allí están presentes algunos de sus alumnos más ilustres, Serge Nigg, Claude Prior, Françoise Aubut, Maurice Le Roux, Yvette



Fig. 3. Yvonne Loriod y Olivier Messiaen con la partitura de *Visions de l'Amen* (1944)

Grimaud, Jean-Louis Martinet, Pierre Boulez e Yvonne Loriod:

“C’était un groupement très extraordinaire dont les membres avaient d’ailleurs choisi un nom; ils ne s’appelaient pas élèves de Messiaen, mais *Les flèches*”.⁴⁶

Cuando Messiaen conoce a Loriod, el piano, que hasta ese momento tenía una presencia más bien modesta en su producción, pasa a ser el instrumento predilecto y ésta se convierte en su extraordinaria intérprete, estrenando de ahora en adelante todas sus obras, desde *Visions*

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Era un grupo extraordinario cuyos miembros habían escogido un nombre, no se llamaban alumnos de Messiaen, sino *Las Flechas* (SAMUEL, Claude, *op. cit.*, p. 107).

de *l'Amen*, que interpretaron juntos a dos pianos, hasta el monumental ciclo para piano solo *Catalogue d'Oiseaux*.

Con el transcurso del tiempo, la relación entre ambos trascendió el ámbito profesional y 1962 contraen matrimonio, después de fallecer tres años antes y tras una larga enfermedad, la primera mujer del compositor, la violinista Claire Delbos.

Con Loriod nos encontramos ante una pianista de unas posibilidades técnicas fuera de lo común,⁴⁷ sin la cual no hubiesen existido las obras para piano de Messiaen tal y como las conocemos, pues al escribirlas el compositor pensaba explícitamente en el extraordinario talento innato de la virtuosa:

*“Sans elle, n'existeraient pas ces monumentales œuvres pour piano qui ont bouleversé toutes les formules d'écriture; sans elle, toute la gamme des sentiments n'aurait pu être transposée par le musicien avec autant de ferveur”.*⁴⁸

Messiaen afirma que podía permitirse las más grandes excentricidades, ya que todo le estaba permitido, sabía que podía imaginar las cosas más difíciles, más extraordinarias y más nuevas y que no tendría ningún problema en interpretarlas a un altísimo nivel.⁴⁹ Pero no sólo pensaba en Yvonne Loriod para sus composiciones pianísticas, sino que también estaba presente en las piezas orquestales, ya que en la mayoría de ellas el piano es tratado como instrumento solista:

*“Je dois dire que la plupart de mes œuvres orchestrales ne se conçoivent pas sans un piano solo: je suis marié à une grande pianiste et je l'imagine toujours au milieu de l'orchestre”.*⁵⁰

Por otro lado, creemos que el propio compositor sería un pianista destacado, basta recordar el estreno junto a Loriod de las *Visions de l'Amen*, interpretándolas juntos en numerosos conciertos por todo el mundo. A este respecto, la aportación de Boivin, considerándolo como un formidable descifrador, poseedor de un inmenso repertorio y dotado de una memoria prodigiosa, reafirma nuestra opinión:

*“Redoutable déchiffreur, il connaissait, « ... », un répertoire immense et sa mémoire prodigieuse lui permettait d'y recourir à tout moment, simplement en posant ses doigts sur le clavier”.*⁵¹

Sin embargo, Messiaen canalizó su labor interpretativa en el órgano, instrumento con el que siendo alumno de Marcel Dupré, obtiene un primer premio en el Conservatorio de París, mientras que curiosamente con el piano consigue un segundo premio. Evidentemente sería un pianista más que correcto, pero esta supremacía del órgano sobre el piano le llevó a inclinar su carrera de concertista al primero.

Messiaen, sabedor de sus capacidades y limitaciones, confiesa que nunca llegará a interpretar al piano con el dominio y la perfección que demuestra Yvonne Loriod.⁵² Esta circunstancia

47 Realmente las capacidades de Yvonne Loriod son impresionantes, el 15 de noviembre de 1945 interpretó el *Segundo concierto para piano* de Bartók y Messiaen, que se encontraba entre el público, subrayó el talento de la solista, pues había sido capaz de aprenderse el concierto de memoria en ocho días: “Dio una ejecución de una precisión, brío y ciencia sonora sin precedentes” (HILL Peter, SIMEONE Nigel, *op. cit.*, p. 216).

48 Sin ella no existirían esas obras monumentales para piano que han revolucionado todas las fórmulas de escritura; sin ella toda la gama de sentimientos no hubiesen podido ser transmitida por el músico con tanto fervor (MARI, Pierrette, *op. cit.*, p. 37).

49 *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: elles seraient jouées, et bien jouées* (SAMUEL, Claude, *op. cit.*, p. 191).

50 Debo decir que la mayoría de mis obras orquestales no se conciben sin un piano solista: estoy casado con una gran pianista y la imagino siempre en el centro de la orquesta (Ídem, p. 234).

51 Formidable descifrador, conocía un repertorio inmenso y su memoria prodigiosa le permitía recurrir a él en todo momento, simplemente colocando sus dedos sobre el teclado (BOIVIN, Jean, *op. cit.*, p. 271).

52 A propósito de la interpretación de la *Iberia* de Albéniz, Messiaen declara que nunca llegará a tocarla como Yvonne Loriod (SAMUEL, Claude, *op. cit.*, p. 192).

provoca en él cierto desasosiego expresado en más de una ocasión, pues el compositor confiesa que se debate entre dos flancos, por un lado se considera un organista-compositor y por otro un pianista-analista.

Este revelador testimonio nos conduce hacia una nueva reflexión, si Messiaen era bastante buen pianista, pero sin llegar según sus propias creencias al virtuosismo de Loriod, llegamos a la conclusión de que la colaboración mutua fue su tabla de salvación, en el sentido que gracias al trabajo conjunto entre estos extraordinarios músicos, la escritura pianística de Olivier Messiaen tuvo la posibilidad de desarrollarse tal cual la conocemos.

Con las siguientes palabras se expresa el compositor cuando le preguntan sobre la influencia de esta genial intérprete en su música para piano:

*“J’ai toujours aimé le piano, et j’ai toujours souffert d’un complexe, en pensant que j’étais un organiste-compositeur et un pianiste-analyste. Aussi me suis-je vengé de moi-même, non seulement en écrivant pour le piano, mais en mettant le piano au sommet de toutes mes œuvres d’orchestre”.*⁵³

7. CONCLUSIONES.

Pertrechados con las revelaciones proporcionadas a lo largo de nuestra exposición, tal vez ahora nos encontramos en mejor disposición para ofrecer una posible respuesta a las preguntas inicialmente planteadas. Desde esta

nueva óptica y a la luz de lo anteriormente expuesto, podemos sostener la hipótesis de que Messiaen estaba al corriente del pensamiento musical de Liszt, tanto a través de su música, interpretando sus obras cuando era estudiante de piano del Conservatorio de París, como de sus escritos. Pero Messiaen, que se calificaba como un pianista-analista, vio en el piano, más que un fin en sí mismo, un medio del que se servía para sus clases y para la composición, así que suponemos que la figura de Liszt, extraordinario intérprete a la vez que compositor, le resultaría incómoda o simplemente indiferente.⁵⁴

En conclusión, podemos afirmar que Liszt se manifiesta en la música para piano de Messiaen, a pesar de la extraña ausencia en su pensamiento musical, de la mano de Yvonne Loriod, imagen viva de esa técnica trascendente.

Al igual que Pierrette Mari, sostenemos que el encuentro Messiaen-Loriod representa un gran hito para la historia de la música, pues la evolución de Messiaen como compositor se apoya en la extraordinaria capacidad de Loriod al piano:

*“La rencontre Messiaen-Loriod est de ces miracles par lesquels s’accomplit une destinée”.*⁵⁵

Yvonne Loriod se integra de tal modo en la música de Messiaen que prácticamente la hace suya y gracias a esta comunión, las extraordinarias y novedosas exigencias técnicas de la obra pianística del compositor pudieron manifestarse.

⁵³ Siempre he amado el piano, y siempre he sufrido un complejo, pensando que era un organista-compositor y un pianista-analista. Así me he vengado, no solamente escribiendo para el piano, sino poniendo al piano en la cima de todas mis obras orquestales (GOLÉA, Antoine, *op. cit.*, p. 106).

⁵⁴ A decir verdad, ese desinterés por Liszt podría estar presente en cierto sector del mundo musical francés, como así lo evidencian las palabras del pianista y compositor Jean Wiéner, quien en referencia al estreno de la obra *Vingt Regards*, tras calificarla de obra maestra, comenta que solamente hay un elemento de la obra que le resulta difícil de entender, se pregunta cómo la técnica trascendente a la manera de Liszt puede servir de vestido a una obra tan interior, tan íntima y tan espiritual (HILL, Peter, SIMEONE, Nigel, *op. cit.*, p. 195).

⁵⁵ La confluencia Messiaen-Loriod es uno de esos milagros en los que se cumple el destino (MARI, Pierrette, *op. cit.*, p. 36).



Fig. 4. Lorioid y Messiaen en Cedar Breaks (1972).