

Universidad Nacional de Córdoba

Análisis Compositivo II

Trabajo Práctico

Olivier Messiaen - Méditations sur le Mystère de la Sainte
Trinité

Ovando, Marcos Gabriel

Córdoba, 02 de Noviembre de 2020

Para este trabajo práctico he tomado el movimiento III de las Meditations sur le Mystere de la Saint Trinité del compositor Olivier Messiaen (la versión de Olivier Latry: https://www.youtube.com/watch?v=qfqNRdoMtXc&ab_channel=OlivierLatry-Topic). Me decidí por este debido a que fue el movimiento con el que más sensaciones encontradas tuve. Al comienzo, en las primeras escuchas me llamaron mucho la atención los registros extremos que utiliza y también la textura contrapuntística. Es una pieza que me transmite cierta “estabilidad”, que tiene un carácter más bien estático. No tiene grandes cambios dinámicos en sí. Tengo que admitir que no estuve ni estoy muy familiarizado con este instrumento y que me costó mucho reconocer e interpretar formalmente la obra al comienzo. También escogí este movimiento, ya que me llamaron la atención los procesos y trabajos que realizó el compositor para pensar cada movimiento en cuanto a la escritura y al lenguaje comunicativo de cada uno. En este caso, utilizó el texto "La relation réelle en Dieu est réellement identique à l'essence" / “La relación real en Dios es realmente idéntica a la esencia” (tomado del filósofo Tomás de Aquino); utilizando solamente las palabras claves: relation - identique - essence. En cuanto a aspectos formales del movimiento, haré uso de los marcos conceptuales estudiados en lo que va del año hasta la fecha en la materia. Estos son el análisis de las alturas desde la Set Theory y Set Genera, bajo las traducciones y apuntes brindados por la cátedra. El foco de este trabajo estará puesto en dilucidar, mediante ejemplos de análisis, algunos recursos utilizados por el compositor para articular secciones al interior de la obra. Concuero con el pensamiento de Cone en cuanto a que el análisis debe servir a revelar cosas a través del oído. Creo que toda la música debería pasar en un principio por ahí. En ese sentido, los Genera nos ayudan a reflexionar sobre el modo de escucha, desde el seccionamiento y búsqueda de sets puntuales como así también nos ofrece una mirada global del devenir de la música que analicemos.

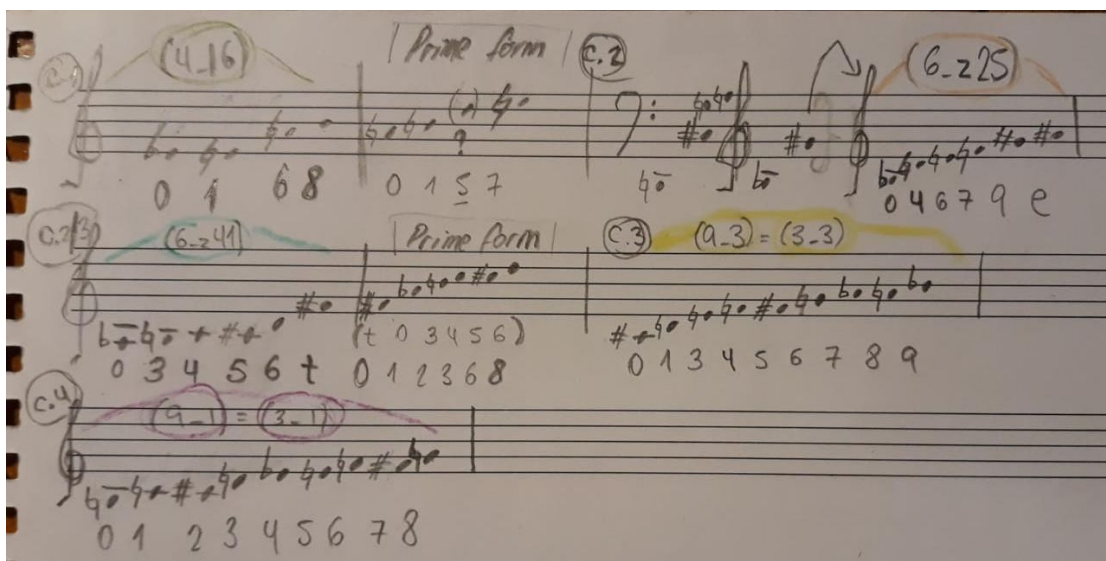
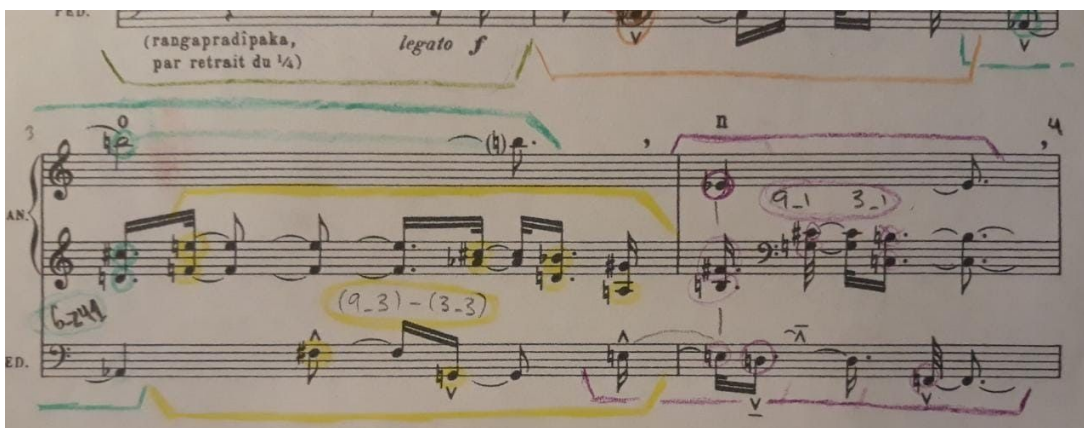
Para comenzar, esta obra recorre varios tipos de sonoridades. Primero voy a realizar un pantallazo general de lo que veo formalmente en la obra. Según yo, entiendo que Messiaen hace una división o segmentación de la obra generalmente cada 4 compases (algunas veces 3). Estas divisiones macro las encuentro principalmente a través del sistema

de “lenguaje comunicativo” que utiliza el compositor. Cabe aclarar que hago esto porque considero que es imposible separar un tipo de análisis del otro, es decir, el análisis puramente formal (a partir de este sistema del lenguaje recientemente mencionado) con el análisis de las alturas y segmentación (Set Theory y Genera), el cual también determina una morfología dentro de la obra.

Del cc. 1 a 4 termina de establecerse la palabra “relation”, siendo este el primer sustantivo de la frase planteada en el origen de este movimiento. En el c. 1 se da una melodía descendente que responde al pcs 4-16, una sonoridad entre lo diatónico y lo octatónico. Casi que un acorde desplegado. En el c. 2 encuentro un pcs 6-225, el cual se encuentra mucho más cerca del diatonismo en el Globo de Gates. Sin embargo, este primer sistema (desde el comienzo, incluido hasta el c. 2) lo veo conformado, como dije antes, por una melodía que continúa hasta el final. Intentando seguirla, a partir de la escucha, generé un camino casi cromático que me llevó a darme cuenta de que podría ser considerado no como un Set en sí, sino como un pasaje cromático. La irrupción de la nota Re[♯] en *ff* en el 1er tiempo del 2do compás (y el bicorde de Sib / Sol[♯]) hace que la resultante sea un empaste de armónicos. Por esto es que no pude terminar de separar o seccionar estos compases en pc sets divididos. En fin, entiendo al c. 1 como un segmento con su pcs individual y al c. 2 como otro, pero en conjunto como un pasaje cromático.

El Fa[♯] agudo de la tercera línea adicional en la mano derecha; Do[♯] y Si[♯] de mano izquierda; Lab en la clave de fa: los considero como una apoyatura del siguiente compás, y no

parte de la melodía anterior. El próximo pcs que aparece es el 6-z41, pintado con color verde agua entre los cc. 2 y 3, con una sonoridad más octatónica. Este pequeño segmento lo entiendo como un pequeño pasaje que cumpliría una función transitoria a la próxima etapa de esta sección macro. La nota Si⁴ del set anterior se mantiene a lo largo del compás y convive texturalmente con el set siguiente, pero no la consideré dentro del mismo, ya que la considero una extensión melódica del anterior. El c. 3 en casi su totalidad se compone de un pcs 9-3, siendo casi un pasaje cromático. En el Globo de Gates está graficado como su pcs complementario: 3-3, teniendo este una sonoridad casi bicromática. El c. 4 lo tomé como un pcs entero. Aquí encontré un 9-1 (o su complementario 3-1) que es básicamente un repertorio de alturas cromático desde Si⁴ hasta Sol⁴. Podría ser considerado un pasaje cromático pero según Forte los sets se establecen hasta los eneacordios. Este compás lo escucho como una breve preparación.



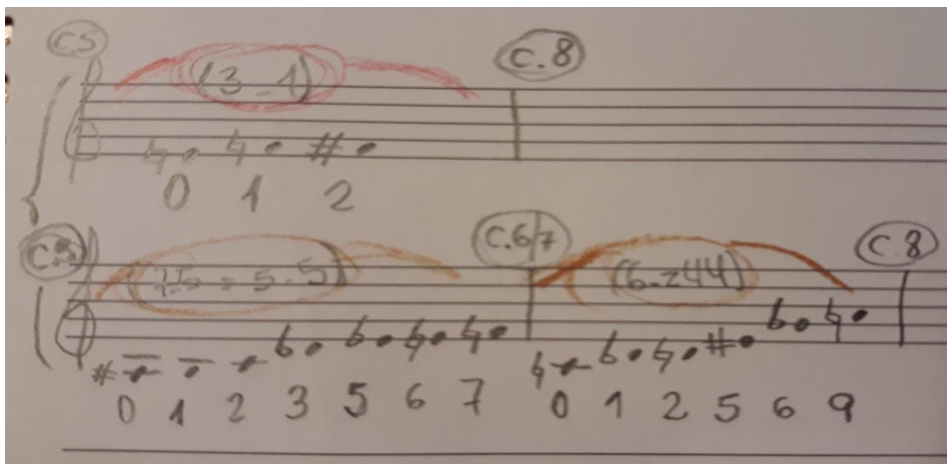
Se forma un cluster que genera mucha tensión que luego “descansa” en el siguiente compás, en el Mi[♮], siendo este acompañado por un tricorde de Fa[♮] Si[♮] Do[♮], reminisciente del set anterior. A grandes rasgos podemos entonces decir que la sonoridad de la “introducción”, o primeros 4 compases, es: diatónico/octatónico/bicromático/cromático.

En cc. 5 a 8 se establece una especie de transición. Lo que el compositor plantea en esta parte es un sistema de “casos”, evitando usar artículos, pronombres, adverbios y/o preposiciones, el cual consiste en representar estos tipos de palabras de forma puramente musical con un motivo específico.

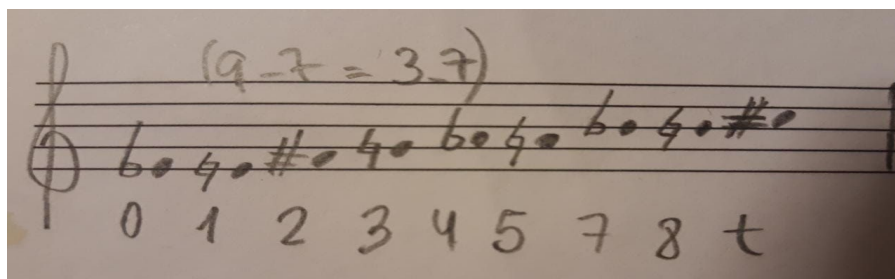


En este caso, (cc. 5 a 8) utiliza el locativo “en” para transitar o dirigirse hacia la próxima sección. Esta melodía establecida en la mano derecha durante estos cuatro compases, la entiendo como una melodía que se integra con el resto pero también se separa, como si fuese una textura de melodía con acompañamiento. Aquí estoy interviniendo un análisis desde la escucha (el intérprete le da cierto énfasis dinámico a estas notas) pero también estoy aplicando los conceptos teóricos que Messiaen interpela y explica en su obra y en este movimiento: el del lenguaje comunicativo. Al saber que estas tres notas tienen un significado semántico específico, decido separar estos cuatro compases como un sólo set (3-1) , y el acompañamiento en sus respectivos sets. Este set 3-1 ya se vio anteriormente en el c. 4 por su complementario (9-1), por lo que retoma de cierta forma ciertos aspectos anteriormente planteados. Dividí el acompañamiento en dos partes (cc. 5 - 6 [y primer tiempo del 7] y cc. 7 - 8). Esto lo hice debido a que la melodía realiza un cambio de registro entre estas partes y me pareció auditivamente que tímbricamente funcionan como dos mini segmentos para luego llegar a la sección siguiente. En los cc. 5 - 6 encuentro un pcs 7-5 (5-5), centrado entre una sonoridad cromática y bicromática (con muchos cromatismos al fin),

mientras que en los cc. siguientes encuentro un 6-z44, set que encuentro más cercano al hexatonismo. Cabe aclarar que el pcs 3-1 es subset del pcs 5-5 y del pcs 6-z44, por lo que esta convivencia de sets llega a tener aún más valor textural y melódico desde este punto de vista teórico. Esta progresión de sets la escucho casi como una progresión armónica cadencial, generando una direccionalidad ascendente para llegar a la sección siguiente. A grandes rasgos podemos decir entonces que la sonoridad general de estos 4 compases se establece entre lo cromático/bicromático y lo hexatónico.

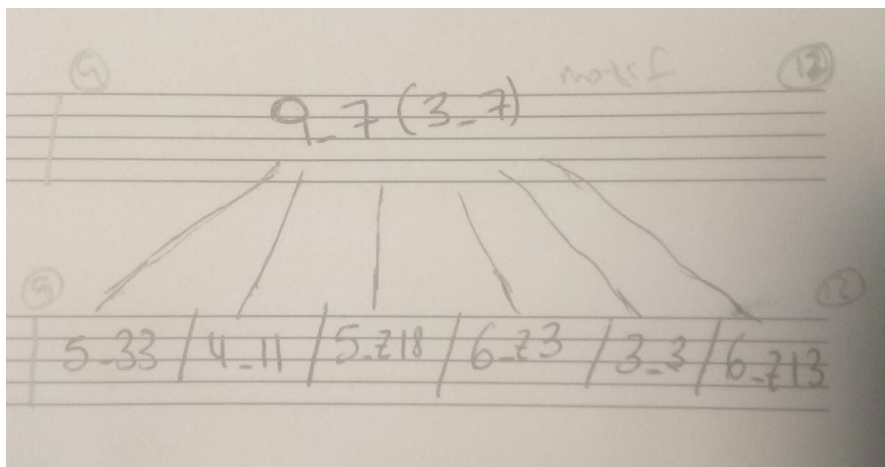


En los cc. 9 a 12 se establece lo que Messiaen plantea como el “thème de Dieu” o “tema de Dios”, esta vez escrito en su primera forma o básica. Se basa en una progresión de nueve notas. Por esto mismo y también por una cuestión motivica y funcional que cumple este pasaje, lo considero un set entero (con sus respectivos subsets obviamente).¹ El “pcs de Dios” es un 9-7 (3-7). Tiene una sonoridad, a la escucha, bastante diatónica separado de su acompañamiento.



¹ Luego se presenta de forma retrógrada, por lo que su set va a ser el mismo y lo que me interesa analizar el contexto y la textura que lo rodea.

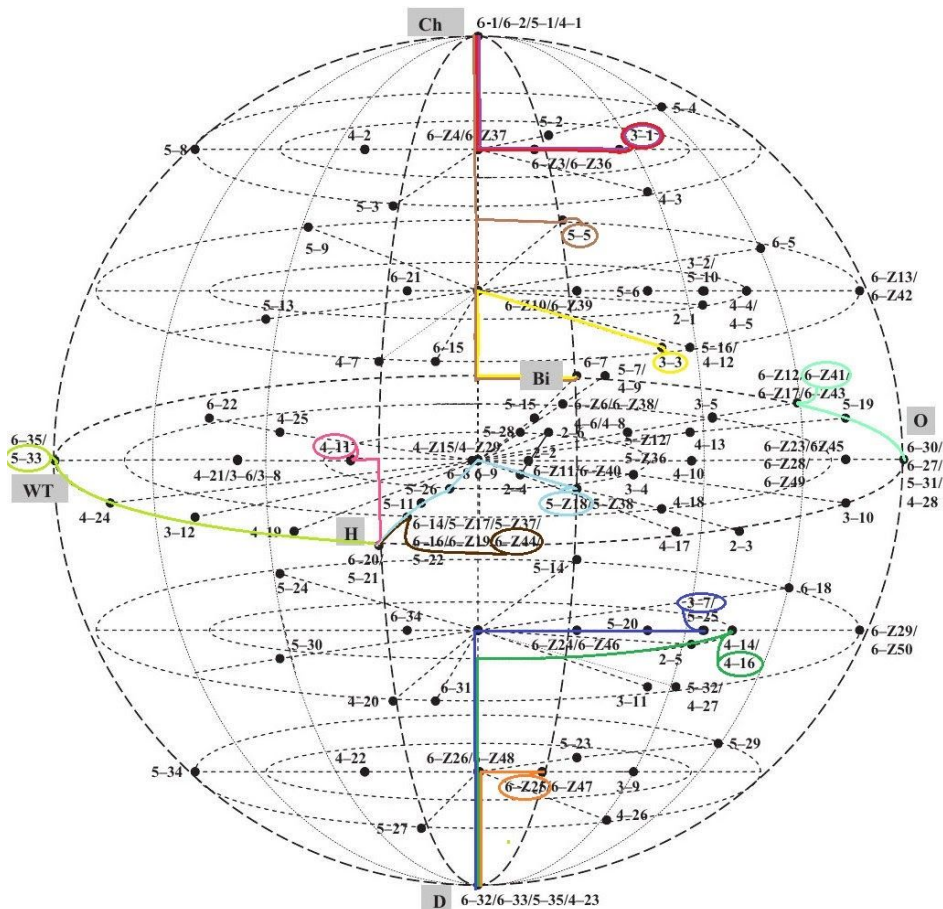
Al analizar la mano izquierda y el pedal del piano, nos encontramos con una serie de sets que acompañan al motivo. Estos son: 7-33 (5-33); 8-11 (4-11); 5-z18; 6-z23; 3-3; 6-z13. Estos, en orden, tendrían una sonoridad de: Whole tones (tonos enteros); una sonoridad que es similar a la anterior y al hexatonismo; una sonoridad que, en Gates, se encuentra en un segundo nivel entre lo hexatónico y lo bicromático; una sonoridad que tira a lo cromático; una bicromática; y un tipo de sonoridad que bordea el globo, cercana al ocatonismo. Acá es donde entra el análisis puramente auditivo. Creo que esta sección en general tiende a una sonoridad hexatónica/de tonos enteros. Se escuchan los choques de notas cercanas, sobre todo en los pequeños segmentos que se acercan a lo cromático, pero al estar en registros diferentes, se potencian los intervalos por tonos que existen aquí. También la presencia del 'thème de Dieu', al estar cerca del diatonismo, en convivencia con sus sets acompañantes, ayuda a que la sonoridad general sea percibida como tal.



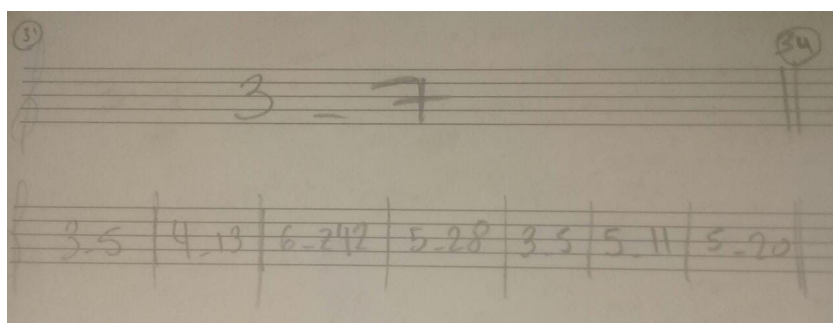
Luego se encuentra una pequeña sección de 3 compases (cc. 13 a 15) en la que el compositor utiliza un nuevo motivo previamente explicado: el del verbo "ser", haciendo alusión a que "Dios" "ES". Auditivamente escucho una pequeña transición/progresión armónica (con una suerte de tonalización en Re#). Estas pequeñas transiciones, las cuales las encuentro funcionalmente como conectores entre secciones, aparecen algunas veces como por ejemplo en cc. 20 a 23; cc. 27 a 30.

El criterio que utilicé para graficar este Globo de Gates es el de identificar cada pcs individualmente con un color (el mismo que el de la partitura) y llevarlo por el camino más

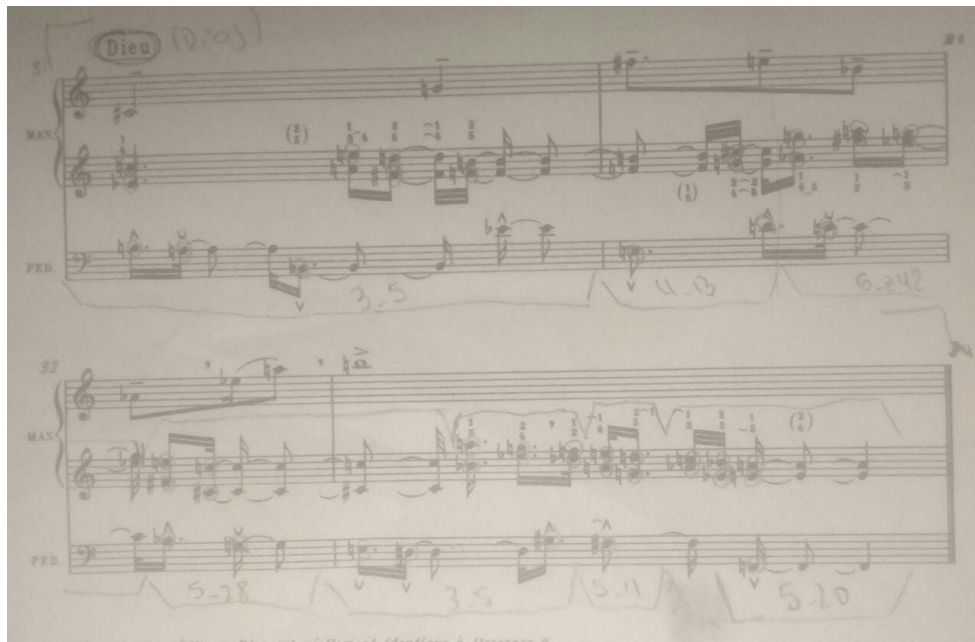
cercano hasta llegar a la sonoridad a la que remite ese segmento analizado. Al verlo me doy cuenta de que existen algunas tendencias en general en esta meditación hacia una sonoridad, en orden: Cromática/Diatónica/Hexatónica-Octatónica.



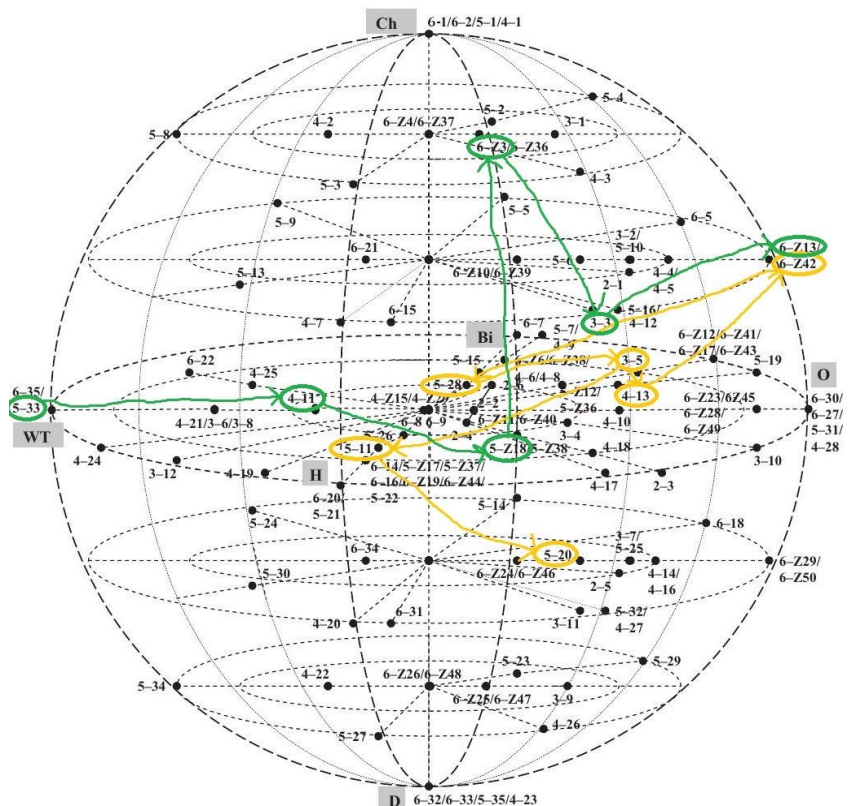
Con respecto a la nueva aparición del 'set de Dios' hacia el final del movimiento, veo que se encuentra contextualizado de otra manera. A partir del análisis del acompañamiento de la melodía, se presentan los siguientes pcs, en orden: 3-5; 4-13; 6-Z42; 5-28; 3-5; 5-11; 5-20.



En esta sección encuentro otras configuraciones de los sets, que es distinta pero a la vez, en el marco contextual general, no tanto. Estos están ubicados en el globo de forma tal que las sonoridades que rondaría serían de carácter hexatónico/bicromático/octatónico. En comparación con la primera aparición del motivo, podría decir que en este se perciben un poco más los cromatismos presentes, aunque la sonoridad general y direccional es hexatónica-octatónica.



Aquí otro gráfico del Globo para acompañar y demostrar un poco el proceso que llevó a descubrir e interpretar la sonoridad de la primera (en verde) y de la segunda (amarillo) aparición del 'motivo de Dios' y los caminos por los que transita.



Para concluir, este análisis no termina de ser exclusivamente personal y subjetivo. Me fue imposible despegarme de algunas cuestiones líricas o poéticas en cuanto al texto que trabajó el compositor para seccionar y segmentar formalmente la pieza. Intenté llevar a cabo el análisis desde ambos puntos de vista formales, sin hacer mucho más hincapié en uno que en el otro. Creo que las ideas de Messiaen en cuanto a los movimientos de estas meditaciones en general son muy profundas y no pueden dejarse de lado ciertos aspectos que son tan característicos de cada movimiento. El trabajo textural, tímbrico e interválico tiene un sentido muy propio en cada uno de ellos y relacionado fuertemente con el título de cada pieza. También aclaro que, al no tener tanto estudio ni haber indagado tanto en la música atonal o post tonal, tengo una tendencia a intentar establecer campos tonales con respecto a la armonía, lo cual también condiciona mi escucha y mi forma de plantear y establecer la morfología de una pieza. Sin embargo, estoy muy contento de haber aprendido a utilizar este análisis y lo veo muy útil para cuestiones analíticas interválicas en obras de este tipo.

Bibliografía:

- BERNARD GATES - "A PITCH-CLASS SET SPACE ODYSSEY, TOLD BYWAY OF A HEXACHORD-INDUCED SYSTEM OF GENERA"
- EDWARD T. CONE - "EL ANÁLISIS HOY"
- FORTE, ALLEN - "ALLEN FORTE THE STRUCTURE OF ATONAL MUSIC" (Trad. Federico Sammartino) New Haven and London: Yale University Press.