

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO ACADÉMICO DE MÚSICA
ANÁLISIS COMPOSITIVO II

Transducción de un sistema: comunicación y escucha

Análisis de la segmentación en la Méditation III de Olivier Messiaen

Trabajo Práctico

Sota Taier, Pedro Antonio

Docente: Sammartino, Federico

2020

Introducción

En esta monografía abordaremos el análisis de la obra *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* de Olivier Messiaen, en particular de la *Méditation III*. En la simple escucha superficial se percibe una coherencia del sistema de alturas utilizado. Sin embargo, se complejiza en el trabajo textural del órgano en la combinación de los registros.

Para abordar este análisis nos sustentaremos en la Set Theory de Nicholas Cook y la teoría de los genera. Hacia el interior del discurso musical se puede percibir una segmentación subyacente. Lo interesante de esta obra de Olivier Messiaen es que tiene una construcción sistémica, en la que asigna valores (rítmicos y de altura definida) al abecedario, a los *casos* de la gramática latina, al verbo *ser* y *tener*, y al concepto de *Dios*. Estos últimos tres se acercan más a la idea de leitmotiv dada las proporciones y la construcción de las frases que lo componen. Y cada una de las meditaciones está compuesta sobre un texto o idea, el conflicto o la problemática interesante que surge es que no necesariamente, esta idea, se traduce en la segmentación del discurso musical, pero dependiendo de la frase sí puede imponer limitaciones en el sistema de alturas, y por lo tanto influye en los genera y en los sets utilizados.

¿Hay efectivamente una transducción del lenguaje humano en la música? ¿Este sistema que surgió como juego para Messiaen pudo trasladar el sentido de sus meditaciones?

Tout ange est terrible! – Rainer Maria Rilke

Desarrollo

Para abordar el análisis de esta obra es importante explayarse en la lógica constructiva de la misma. Ya que es una obra en la cual Messiaen explora nuevas formas y posibilidades de la composición. En sus palabras *busca renovar su pensamiento* mediante el juego, es una obra con una matriz serial en la que asignó, mediante una lógica musical, determinados valores temporales y de altura a las letras del abecedario, así como también asignó motivos musicales a los casos comunicativos que se encuentran en el latín, además del verbo *ser* y *tener* (no sin una connotación religiosa girando alrededor de la idea de Dios) y dos motivos al concepto/idea de Dios, que no se trata de otra cosa que de un mismo motivo retrogradado.

Decimos que utilizó una lógica musical porque el criterio de clasificación fue arbitrario. Utilizó el sistema alemán en que se expresan las notas: A=la, B=si bemol, C=do, D=re, E=mi, F=fa, G=sol y H=si becuadro, al resto del abecedario las separó en grupos fonéticos y a estos les asignó características propias, ejemplo: las palatales con semicorcheas de fa# diferenciadas por octava, las sibilantes fa becuadro en negra diferenciado por octavas, y así el criterio puede cambiar por grupo fonético. De esta manera transfiere un sistema lingüístico a un contexto musical regido por otras limitaciones. Es importante aclarar que no limitó por timbre, es decir no asignó a determinados grupos fonéticos registraciones específicas del órgano, sino que se guió por limitaciones de tiempo y altura, lo que le permite variar el aspecto tímbrico entre las piezas de la obra.

El primer paso del análisis consiste en segmentar la pieza de acuerdo con la Set Theory, es fundamental una correcta segmentación ya que a partir de ésta obtendremos el PC set, que es nuestra herramienta básica para un análisis desde la Set Theory. Para una segmentación correcta es necesario una escucha atenta, analítica y sobre todo autocrítica al momento de segmentar, que el trabajo sobre el papel refleje la escucha de manera sincera.

La segmentación trata de establecer y marcar diferencias estructurales dentro del discurso musical. En este caso hay una estructura extra musical que marca, al menos, el desarrollo de uno de los planos. Antes cabe mencionar que la pieza presenta tres planos muy marcados y diferenciados pero que por momentos confluyen en una misma textura, la principal característica que los diferencia es el timbre ya que los teclados y el pedal tienen escritas registraciones bien distintas, otra diferencia es el ámbito registral y por último la clara función textural.

El plano superior es el que va representando musicalmente la meditación o reflexión, en este caso en particular *-Meditation III-* el texto que guía es el siguiente: *La relation réelle en Dieu est réellement identique à l'essence*, que pertenece a Santo Tomás de Aquino en su libro I, pregunta 28.

El plano medio se caracteriza por los bicordios que nunca comparten nota con la voz superior, siempre busca evitar o rodear dicha nota. Y el pedal realiza un ostinato rítmico que se repite, semejante a la tala de las composiciones del renacimiento. Esta estructura rítmica la toma del *rangapradîpaka* de la música hindú y está separado por espacios de silencios.

Luego de segmentar, tomando en cuenta los parámetros de timbre, ritmo, alturas y sobre todo de cómo interactúan estos al momento del desarrollo discursivo, calculamos el *pitch-class set* de cada uno de los fragmentos basándonos en la teoría de Allen Forte. El autor define a los *pitch-class set* como grupos que contienen entre tres y nueve elementos donde el abordaje analítico está puesto en la altura de los elementos, sin distinción de ritmo o de espacio registral (aunque sí son características que intervienen en el proceso de segmentación). Estos grupos poseen una sonoridad propia dada por las relaciones interválicas de sus elementos que los sitúa en un punto del *set-class space*, cabe señalar que en el *set-class space* sólo están representados aquellos *pitch-class set* cuya cardinalidad (cantidad de elementos que posee el grupo) sea entre 3 y 6, aquellos PC set de cardinalidad superior a seis se ven representados de forma implícita como complemento.

La primera información que obtenemos al realizar la segmentación es un gráfico visual de la forma en que interactúan estos planos previamente nombrados. Es una pieza marcadamente contrapuntística donde los planos se separan auditivamente entre sí y, por lo tanto, establecen agrupaciones diferenciadas. Pero, a su vez, hay momentos en lo que

se desdibuja esas separaciones a raíz de un acercamiento de los registros y/o de relaciones rítmicas que dan por resultado la amalgamación de los planos.

The image shows a musical score for piano with vocal line and piano accompaniment. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line (MAN.) and piano accompaniment (PED.) with various markings like 'Presque lent', 'legato', and 'f'. The second system shows the piano accompaniment (MAN. and PED.) with 'Z mate' markings and various rhythmic notations. Colored boxes highlight specific rhythmic patterns and intervals.

Ilustración 1- segmentación

En el gráfico podemos ver claramente cómo el comienzo, los primeros dos compases, se presentan de manera muy marcada estos planos diferenciados. Principalmente por las entradas desfasadas, pero luego hay un pasaje que estos planos se superponen y se escucha una textura monolítica (no monofónica) subrayado por los componentes tímbricos que todavía no alcanzan a despegarse en la textura y los armónicos superiores generando choques de frecuencia. Desde una escucha analítica hay una cercanía entre los *pitch-class set* que se verifica al indagar en los subgrupos de 8-z29, donde observamos que de las relaciones interválicas presentes en ese grupo se puede obtener las formas 3-5, 3-8 y 4-21.

A partir del tercer sistema comienza a despegarse los planos, pero no de forma completa. En el plano superior las notas comienzan a ser de una duración menor de los compases anteriores y con una direccionalidad mucho más melódica y de saltos menos abruptos que a la escucha permite generar un arco y por lo tanto una agrupación marcada. Sin embargo, la superposición de registro con el acompañamiento todavía genera cierta unidad, claramente más debilitado también por el movimiento contrario que hacen las voces del acompañamiento. Esto lo podemos constatar con la cercanía de los elementos constitutivos (*pitch-class*) que conforman estos grupos, tanto 3-5, 8-6, 7-15 y 3-3 contienen relaciones de clase de altura semejantes a 3-1.

Ilustración 2 - segmentación sistema 3 y 4

Hacia el final del cuarto sistema paulatinamente se da inicio a una separación de los planos mucho más marcada generando esa textura contrapuntística que más arriba marcamos como característica de la obra. Una textura que perdura hasta el final de la pieza y que se refleja en la segmentación. Y tiene que ver no sólo con una apertura del registro que se da en el motivo de *Dieu* sino, además, de un cambio rítmico con lo precedente que permite despegar el plano a través de un movimiento melódico y no una nota estática que se confunde en el entramado de los otros planos.

Esta idea se termina de clarificar en el *verbe être* luego del motivo de *Dieu* donde la estructura del ostinato rítmico del pedal ya se estableció auditivamente y logró despegarse, y esta percepción auditiva se refleja en los *pitch-class set* bien diferenciados entre sí y que se pueden observar gráficamente en el espacio a través del *pitch-class space*. El grupo 3-1 es cromático y por lo tanto ocupa una posición cercana al polo cromático cuyo generador es el 6-1. El grupo 7-33 en el acompañamiento que se ve representado a través de su complemento, 5-33, que es el generador de los *pitch-class set* de tonos enteros - whole tone- y, el grupo 4-z15 en el pedal que tiene la particularidad de ocupar la posición central en el *set-class space* lo que habla de las propiedades sonoras ambiguas. Con esto queremos resaltar gráficamente las distintas sonoridades a las que apela simultáneamente Messiaen, sin embargo, no son sonoridades chocantes u opuestas, al contrario, son sonoridades distintas que ayudan a diferenciar esos planos, pero a su vez a trazar ciertos vínculos. A este punto es donde queremos arribar con el análisis. Si bien el juego de transducción de una meditación/reflexión no se transfiere en la música, en cuanto a que

A partir de ese primer plano que genera su sistema y que produce esta primera sonoridad, el compositor es capaz de crear otro plano como contrapunto, el pedal, a partir de otro sistema autoimpuesto como es el ostinato rítmico sobre un *rangapradîpaka* y que también sigue un trabajo de alturas muy estricto que se repite con variaciones que genera a su vez otro camino en este *set-class space* que se diferencia del camino del plano superior. Esta diferencia, como ya hicimos notar anteriormente, no se trata de algo radical y/o tensionante sino una sonoridad complementaria y distinta, más cercano al genera del hexatónico. En cuanto al acompañamiento cumple un papel fundamental es esta idea que planteamos, ya que pareciera ser el nexo que complementa estos dos caminos haciendo presente las sonoridades de esas zonas grises (entre los tonos enteros y lo octatónico, entre lo diatónico y lo cromático).

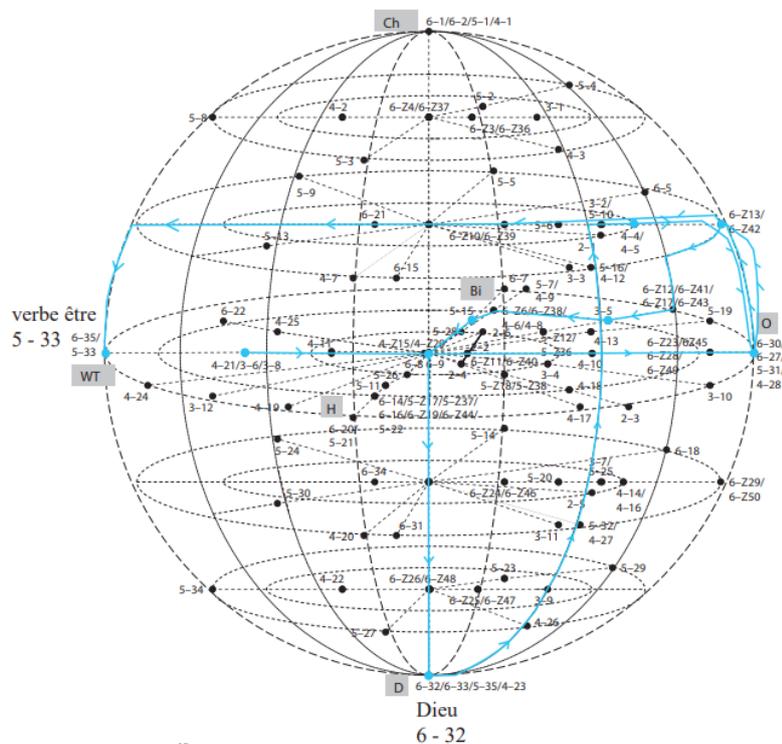


Ilustración 5 - set class space 1 plano intermedio

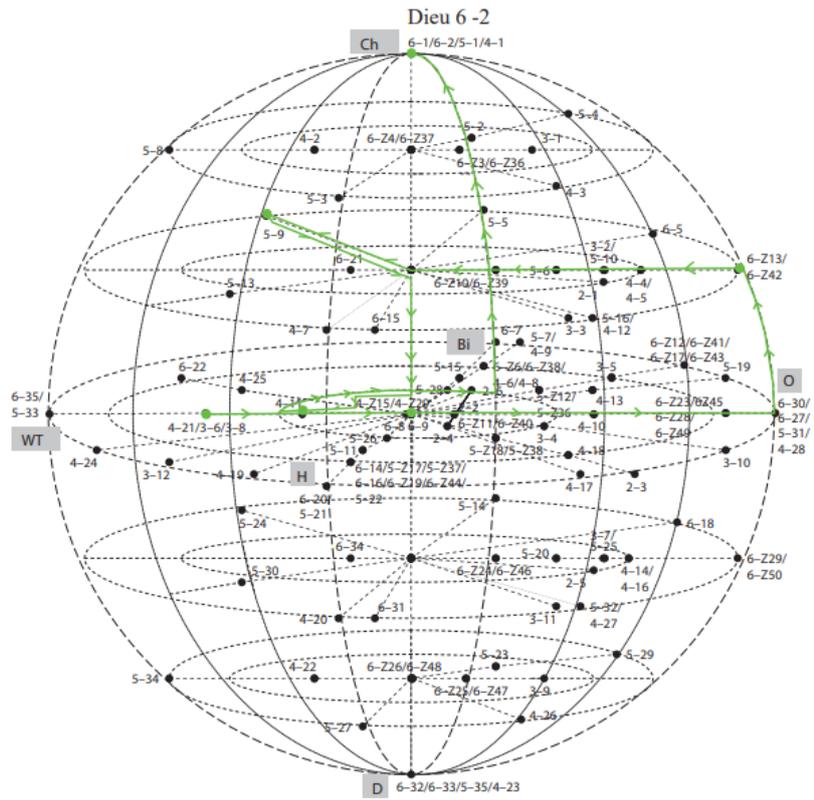


Ilustración 8 - set class space 2 pedal

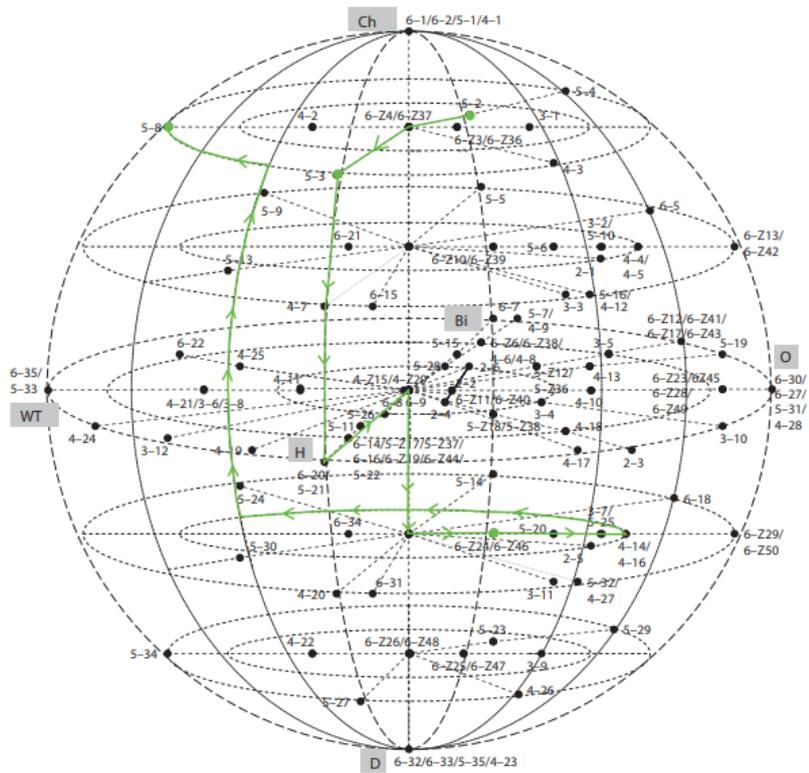


Ilustración 9 - set class space 3 pedal

Conclusión

Con lo expuesto a lo largo del análisis podemos extraer algunas conclusiones con lo que respecta a los aspectos trabajados. En primer lugar, la intención compositiva de Messiaen sobre la transferencia de la capacidad comunicativa del lenguaje a un sistema musical, y con eso poder transmitir sus *meditaciones/reflexiones*, funciona simplemente como un aparato compositivo y no se traduce en la escucha ya que no posee una semántica común a los espectadores. El significado queda encapsulado en un núcleo de intelectuales (entre los que nos incluimos) con una capacidad auditiva escuchar valores rítmicos -que incluso pueden estar ejecutados en pulsos distintos- y alturas particulares y asociar esa combinación a un vocablo, caso gramatical, verbo o concepto.

En segundo lugar, que se puede explorar mediante los sistemas compositivos formas de establecer contrastes y relaciones subyacentes entre planos contrapuntísticos a través de un uso inteligente de los grupos de notas, sonoridades. Lo más relevante para nuestro análisis fue poder vislumbrar el modo en que abre la textura hasta lograr ese contrapunto tan definido con la herramienta del resultado sonoro de la agrupación de determinadas notas.

Bibliografía

- Cook, N. (1987) *A Guide to Musical Analysis*. Oxford, EEUU: OXFORD UNIVERSITY PRESS.
- Gates, B. (2013) *GA pitch-class set space odyssey*. Music Analysis

III

Sur les anches 16, 8, 4, Récit, la main droite énonce une phrase en "langage communicable". Les mots traduits sont tirés de ce texte de Saint Thomas d'Aquin : "La relation réelle en Dieu est réellement identique à l'essence". (Somme Théologique – la Trinité, livre I, question 28 : "les relations Divines" – article 2, conclusion). Ce qui donne musicalement : relation (locatif : en) Dieu (thème de Dieu, mouvement droit) – est (verbe être) – identique (datif : à) essence (génitif : de) Dieu (thème de Dieu, mouvement rétrograde). Les voix accompagnantes utilisent des "deçî-tâlas" (rythmes provinciaux de l'Inde antique). A la main gauche, en succession : pratâpaçekhara (la force qui émane du front : noire pointée, double croche, double croche pointée), que l'on entend deux fois – râgavardhana (le rythme qui donne vie à la mélodie) dans sa forme primitive – varnamanthikâ (analyse de la couleur) traité par diminution et en pointant les longues – puis on recommence. A la pédale : c'est le tâla rangapradîpaka (couleur lumineuse) qui se répète. L'original ressemble à l'Epitrite III des Grecs (2 longues, 1 brève, 1 longue) auquel on aurait ajouté une finale pointée – ici, il est traité par retrait du quart, ce qui donne : 2 croches pointées, 1 double croche pointée, 1 croche pointée, une valeur de 9 triples croches. On l'entend par paires, séparées par des silences de longueur variable.

R: bombarde 16, trp. 8, clairon 4, | Pos et G: fonds 16, 8, 4 - PG - | Ped: fonds 16, 8, sb. 32 -
et tous les fonds 16, 8, 4 - < | (sans les montres et sans les prestants) | tir. Pos et G |

Presque lent

R: r e l a t i

MAN. *legato ff* 3-5

GP: *legato mf* 3-8

PED. (tir. G,P) *legato f* 4-21

(rangapradipaka, par retrait du 1/4)

MAN. 8-z29 6-z13 7-29 7-9

PED. Z mate: 8-z15 Z mate: 6-z42

(locatif: en) 3-1

MAN. 3-5 8-6 7-15 3-3

PED. 4-11

Dieu

MAN. 6-32 8-4

PED. 6-2

MAN. 5 - 31

4 - 5 1 3

6 - 1

5 - 31

6 - z13

Z mate: 6 - z42

PED.

MAN. (est - verbe être) 3 - 1

i d e 4 - 2

7 - 33

4 - 8

PED. 4 - z15 Z mate: 4 - z29

3 - 1

MAN. n t i

9 - 2

7 - 32

5 - 28

PED. 4 - 21

MAN. u e (datif: à) 4 - 6

5 - 9

7 - 28

7 - z18

Z mate: 7 - z38

PED. 4 - 21

e s s e n

MAN. 1 5 3-1 1 5 1

5-16 6-z10 Z mate: 6-z39

PED. 5-2

c 5-4 e (génitif: de)

MAN. 8-2 4-21 8-4

PED. 5-3

Dieu

MAN. 6-z11 Z mate: 6-z40 6-z47 Z mate: 6-z25 6-z45 Z mate: 6-z23

PED. 6-z46 Z mate: 6-z24

MAN. 8-18 8-z15 Z mate: 8-z29 6-z17 Z mate: 6-z43

PED. 5-8

"La relation réelle en Dieu est réellement identique à l'essence."

(Saint Thomas d'Aquin, Somme Théologique - question 28 : "les relations Divines" - article 2, conclusion-)