

Trabajo práctico

Análisis compositivo II - 2020

Alumno: Granda Giuliano Oscar Antonio

Profesor: Federico Sammartino

"Meditations sur le mystère de la sainte trinité" - Messiaen

III

Méditation III: "La relation réelle en Dieu est réellement identique à l'essence"

Méditation III: "The relation really existing in God is really the same as His essence"

Meditación III: "La relación real en Dios es realmente idéntica a la esencia"

INTRODUCCIÓN

Al analizar esta pieza, hay varias cosas que me llamaron la atención con respecto al contexto y subtexto de la obra en su totalidad. Siendo ésta una obra inspirada por la reflexión sobre lo divino y los misterios de la Santa Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo) no es del todo una sorpresa encontrar que el tercer movimiento tuviera sus características especiales o en relación a la temática de la obra. El número 3 siempre ha sido tomado por la tradición judeo-cristiana como un número perfecto, divino; Y dado que la música y su registro en la historia del arte se vio propagada en sus inicios por la Iglesia y utilizada con función sacra y litúrgica, ya desde el renacimiento hay un peso culturalmente impuesto sobre el número 3 en la música también (predilección por compases ternarios en obras sacras, formas tripartitas, cantidad de planos musicales, etc.).

Lo primero que llama la atención al mirar el panorama de la obra completa, es que el nº 3 es el más corto en tiempo (por mucho) de los 9 movimientos que componen esta obra.

Me parece interesante destacar que 9 también es un número sagrado, ya que es 3 veces 3, el número de la perfección por el número perfecto.

El método de análisis que utilicé para con la obra es el Pitch Class Set Theory, desarrollada por Howard Hanson, en cuanto a la música tonal y Allen Forte, sobre la música atonal. Éste último es el que nos será de más eficacia para el análisis ya que las obras de Messiaen en general están compuestas en base a una sintaxis atonal. Este método se basa en analizar la prevalencia de ciertos intervalos, su importancia sonora, formal y la relación entre ellos.

ANÁLISIS

Para empezar, podemos encontrar en los primeros dos compases, la base o germen de lo que después será desarrollado o tratado interválicamente en la obra:

The image shows a musical score for the beginning of a piece, with handwritten annotations in various colors (orange, blue, green, red) highlighting specific intervals and Pitch Class Set (PC Set) names. The score is for three parts: R. (Flute), MAN. (Mandolin), and PED. (Pedal). The tempo is marked 'Presque lent'. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The annotations include:

- Orange/Yellow:** A circle around the first two notes of the R. part, labeled '3-5'.
- Blue:** A circle around the first four notes of the R. part, labeled '4-6' and 'inv. 3-5'. A note 'contiene 3-1' is written next to it.
- Green:** A circle around the first two notes of the MAN. part, labeled '3-1'. A note '4-1 (2x3-1)' is written to the right.
- Red:** A circle around the first two notes of the PED. part, labeled '3-2'.
- Blue:** A circle around the first two notes of the PED. part, labeled '4-1'.
- Green:** A circle around the first two notes of the PED. part, labeled '3-1'.

The score includes performance instructions like 'legato', 'mf', and 'tir. G.P.'. The instrument list at the top specifies: R: bombarde 16, tpt. 8, clairon 4, et tous les fonds 16, 8, 4 - < Pos et G: fonds 16, 8, 4 - PG - (sans les montres et sans les prestants) | Ped: fonds 16, 8, ab. 32 - jlr. Pos et G |

Como puede verse en el gráfico, la primera melodía de carácter descendente, compuesta por dos saltos y un grado conjunto, pertenece a la categorización de Pitch Class Set con el Forte name **3-5** (codificado en color naranja/amarillo). Eso significa que el set contiene tres notas: **MI-Mib-LA** que en números como propone la teoría serían **3-4-9**. Esta melodía entonces contiene un semitono, un tritono, una 4ta y una 5ta (inversion de la 4ta). Esta pequeña melodía que da inicio al movimiento se repetirá (intervalicamente) 6 veces con configuraciones rítmicas similares: la primera aparición da inicio a la obra, luego cuando el texto en el que se basa la música dice "*Dieu (Dios)*" suena 2 veces, la primera de manera descendente y la segunda de manera ascendente. Hacia el final de la palabra "*identique (idéntica)*" aparece nuevamente con un perfil de

carácter cortado y para cerrar, hacia el final de la obra, nuevamente con la palabra “Dieu (Dios)” suena 2 veces más.

A esa melodía, a la que llamaremos 3-5, en el siguiente compás se le agrega un re, dejando a la vista los números 2-3-4-9. Esto da como resultado el PC Set 4-6, que además de ser la inversión del PC Set 3-5, contiene el PC Set que será protagonista del movimiento: 3-1.

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) | Jlr. Pos et G |

Presque lent

MAN. *legato* *f*

PED. (tir. G.P.) *legato* *mf*
 (rangapradipaka, par retrait du 1/4)

Dieu

A.L. 11.058

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Dieu". The score is written for three parts: MAN. (Mandolin), PED. (Pedal), and a third part (likely a keyboard or another instrument). The score is annotated with various PC sets and fingerings in different colors (blue, green, red, purple). The annotations include:

- MAN.:** 3-5, 4-6, 3-1, 4-1 (2x3-1), 3-1, 4-1, 3-1, 3-1, 4-1, 5-1 (3x3-1), 3-1, 4-1, 3-1, 4-1, 5-1 (4x3-1), 3-5.
- PED.:** 3-1, 4-1, 4-1, 3-1, 4-1, 3-1, 4-1, 4-1, 4-1, 4-1, 9-4 (5x4-1), (3x4-1).

Other annotations include "inv. 3-5", "contiene 3-1", and "locatif: en". The score is marked "Presque lent" and "legato". The word "Dieu" is written in a circle above the final measure of the MAN. part.

Como se puede ver en el gráfico de la primera página completa, a partir del segundo compás prevalecen o se repiten principalmente 3 PC Sets: **3-1** (codificado en color celeste), **4-1** (codificado en color verde) y **5-1** (codificado en color violeta).

De esto podemos sacar dos teorías o conclusiones analíticas:

La primera es que todos estos PC Sets tienen como segunda parte numérica el 1.

Eso nos da la pista de que la sonoridad que va a predominar mientras aparezcan estos sets será cromática o semitonal.

Ésto dará como resultado una sonoridad de características más “duras” o disonantes, que pone en cuestionamiento subjetivo la perfección o santidad e inocencia de la Santa Trinidad. ¿Por qué? Bueno, a pesar de que en la música del siglo XX y XXI ya es algo “normal” la desjerarquización de las notas y la escucha de intervalos como los semitonos o las 4tas aumentadas, a través de la historia, el cromatismo ha sido un elemento compositivo a través del cual se genera tensión o dramatismo en el discurso musical.

Por más de que esta obra ya sea de un período donde estos intervalos no tenían este gran peso funcional, no podemos desapegarnos del contexto y la construcción cultural que la rodea.

La “*Meditations sur le mystère de la sainte trinité*” es una obra con un contenido intertextual religioso, en el caso de este movimiento, un texto de San Agustín, filósofo y pensador cristiano del 400 D.C. que habla de la relación y la esencia de Dios.

Para resaltar el carácter religioso (o de cuestionamiento religioso/cristiano) de la obra, Messien eligió el órgano como fuente sonora, instrumento por excelencia presente en las iglesias y utilizado en las misas y celebraciones litúrgicas desde el s XVI.

La segunda observación que podemos hacer de los sets que constituyen a esta pag (y también las demás) tienen siempre como base o contienen el PC Set **3-1** (0-1-2):

- ★ **3-1** (0-1-2)
- ★ **4-1** (0-1-2-3) que contiene 2 veces el PC Set **3-1** (0-1-2 y 1-2-3)
- ★ **5-1** (0-1-2-3-4) que contiene 3 veces el PC Set **3-1** (0-1-2; 1-2-3 y 2-3-4)

Aparte de los Sets ya mencionados, aparecen dos más hacia el final de la página:

- ★ **8-5**, que contiene 4 veces el tricordio **3-1**
- ★ **9-4**, que contiene 5 veces el tricordio **3-1** y 4 veces el tetracordio **4-1**.

Me parece interesante resaltar o hacer notar que justo este movimiento, el tercero de nueve (3x3) tiene como base armónica un set tricordial lo que sigue enfatizando o haciendo peso en la agrupación de a 3 notas y la importancia simbólica del número 3 para el cristianismo.

The image shows a handwritten musical score for three systems of piano music, each consisting of a vocal line (MAN.) and a piano accompaniment (PED.). The score is annotated with various musical notations and numbers:

- System 1:** The vocal line has notes circled in orange and blue. Annotations include "3-5" in orange above the first two notes and "3-1" in blue above the next two notes. The piano accompaniment has a "7-1" annotation in red below the first measure.
- System 2:** The vocal line has notes circled in red, purple, and blue. Annotations include "3-1" in blue above the first two notes, "5-1" in purple above the next two notes, and "3-1" in blue above the final two notes. The piano accompaniment has a "9-1 (7x3-1)" annotation in red below the first measure.
- System 3:** The vocal line has notes circled in blue and orange. Annotations include "3-1" in blue above the first two notes, "2-1" in blue above the next two notes, and "3-5" in orange above the final two notes. The piano accompaniment has a "4-1" annotation in green below the first measure and "5-33" in red below the final measure.
- System 4:** The vocal line has notes circled in blue and orange. Annotations include "3-5" in orange above the first two notes and "4-6" in blue above the final two notes. The piano accompaniment has a "3-1" annotation in blue below the final measure and a "7-1" annotation in red below the final measure.

Additional annotations include "3-1" in blue above the vocal line of the second system, "3-1" in blue above the vocal line of the third system, and "3-1" in blue above the vocal line of the fourth system. The score is numbered "27" in the top right corner.

En la segunda página (gráfico de arriba) podemos ver de a poco la incorporación de nuevos sets, que, aunque parecen nuevos también contienen y usan como base el PC Set **3-1** y sobretodo mantienen la sonoridad semitonal que el autor viene proponiendo desde el principio de la obra.

Los sets primordiales, que analizamos ya previamente no dejan de aparecer y formar parte del discurso. Los nuevos sets que se presentan son:

- ★ **9-1**, que contiene 7 veces el tricordio **3-1**
- ★ **7-1** que sería la suma de **(3-1) + (4-1)** y contiene 5 veces el set germen de la obra: **3-1**.

También, al final de la página vuelven a aparecer los sets **3-5** y **4-6** (su inversión).

Dichos sets son aquellos que primero se expusieron en el movimiento y por lo tanto en este punto casi que se propone, desde este método de análisis, una reexposición o un nuevo comienzo dentro (o inicio del final).

Los sets que están claramente marcados en la partitura y codificados por colores se pueden dividir en funciones melódicas y armónicas.

Es decir, mientras que los sets **3-5**, **3-1** y **4-6** tienen una función o se presentan con un carácter más bien melódico u horizontal, los sets **4-1**, **5-1**, **7-1** y **9-1** poseen o presentan una función más armónica o vertical dentro del discurso musical.

Si vemos el siguiente gráfico, ya llegando a la última página del movimiento, podemos también apreciar como Messiaen usa el órgano como una orquesta y organiza los diferentes planos con sus respectivos sets armónico-melódicos.

The image shows a handwritten musical score for organ, consisting of two systems of staves. The top system is labeled '3-1' in blue and has a blue oval around the first staff. The bottom system is labeled '7-1' in red and '4-1' in green. The score includes treble and bass clefs, and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The annotations are color-coded to match the sets mentioned in the text: blue for 3-1, red for 7-1, and green for 4-1. The text '(genitif: do)' is written in green above the second staff of the bottom system.

En este ejemplo podemos ver como la “melodía”, la parte más “aguda”, o con carácter de plano principal se maneja melódicamente con el set 3-1, mientras que el bajo utiliza el set 4-1 melódicamente para desarrollarse durante la palabra “essence (esencia)”. Sin embargo cuando pasa al genitivo (declinación de las lenguas romances como el latin, francés e italiano, que propone posesión: de ...) el set 4-1 pasa a ocupar la función melódica mientras el bajo desaparece por un par de compases para entrar nuevamente con un intervalo cromático.

Handwritten musical score for guitar, featuring three systems of music. The score is annotated with handwritten numbers and colors (blue, green, orange, purple) to highlight specific interval sets and melodic lines.

System 1: Treble staff (MAX) has a blue circle around a melodic line labeled "3-1". Bass staff (PED.) has a green circle around a melodic line labeled "4-1".

System 2: Treble staff (MAX) has an orange circle around a melodic line labeled "3-5". Bass staff (PED.) has a green circle around a melodic line labeled "4-1".

System 3: Treble staff (MAX) has multiple blue circles around melodic lines labeled "3-1". Bass staff (PED.) has multiple green circles around melodic lines labeled "4-1" and "5-1".

Lyrics: "essence (esencia)", "Dieu", "Mi-b-Fa-Mi, Reb-Aa-do, La-Lab-Si, Fa-Mi-b-Mi".

Footnote: "La relation réelle en Dieu est réellement identique à l'ESSENCE." (Saint Thomas d'Aquin, Somme Théologique- question 28, "De relatione Divinae"- article 2, conclusio-)

Page number: 4.L.24.826

Ya llegando al final de la obra podemos ver como se complejiza el entramado de los sets ya nombrados.

Sobre todo desde la palabra que cierra la obra, “Dios”, se puede notar tanto en la escucha como en la partitura analizada el aumento de la sonoridad cromática y el entrelazado de melodías formadas por el set **3-1** que resultan en una verticalidad o conjunto armónico extremadamente semitonal.

Un último detalle que no me parece menos importante, es que en este último nombramiento de Dios, además de aparecer 2 veces la melodía **3-5** con la que inicia la obra, en este caso, suena ambas veces de manera ascendente. Este movimiento del perfil melódico hacia arriba cuando se habla del cielo, Dios, los ángeles, etc. es un recurso usado desde el renacimiento. Desde el s XVI se utiliza tradicionalmente este recurso madrigalístico que hace referencia al ascenso al cielo, al estar más cerca de la casa de Dios.

Que este recurso, esté usado en esta obra, con este texto, escrita para este instrumento y que encima sea hacia el final de la obra sobre la palabra guía “Dios”, no me parece coincidencia.

CONCLUSIÓN

Entonces, recopilando toda la información que hemos reunido con el análisis podemos decir que este movimiento de la obra tiene primeramente una sonoridad cromática o semitonal, marcada principalmente por la continua presencia del PC Set 3-1. Esto nos indica, si lo miramos desde todos los contextos desde los que se compuso la obra, un cuestionamiento, tensión o ironía sobre el concepto de la Santa Trinidad. Además de eso, el semitono, desde el renacimiento es un intervalo que madrigalísticamente se relaciona al dolor.

A través del análisis de los intervalos y su relación en la música podemos profundizar y leer entre líneas el dolor y a su vez la perfección que implica la Santa Trinidad, padre hijo y espíritu santo, cuestionando su pureza o la percepción de belleza propagada por la cultura judeo-cristiana.

BIBLIOGRAFÍA:

- ❑ Cook, Nicholas. “El análisis de la Set Theory”, en *A guide to musical analysis*, Oxford: Oxford University Press (1994), pp. 124-151.
- ❑ Forte, Allen. *The Structure of atonal music*, New Haven & London: Yale University Press (1973); “Appendix I. Primer Forms and Vectors of Pitch-Class Sets”, pp. 179-181; “Appendix II. Similarity Relations”, pp. 191-198.
- ❑ Gates, Bernard. “A Pitch-Class Set Space Odyssey, Told by Way of a Hexachord-Induced System of Genera”. En *Music Analysis*, 32 (2013) pp. 80–153.
- ❑ Lord, Charles H. "Intervallic Similarity Relations in Atonal Set Analysis", en *Journal of Music Theory*, Vol. 25, No. 1 (1981), pp. 91-111 (Trad. F. Sammartino).
- ❑ Sammartino, Federico. “Traducción y Resumen (aunque no tanto), del texto de Allen Forte *The Structure of Atonal Music*” (New Haven and London: Yale University Press, 1973), Apunte de cátedra (2012).
- ❑ Sammartino, Federico. “Segunda Parte de la Traducción y Resumen (aunque no tanto), del texto de Allen Forte *The Structure of Atonal Music* (New Haven and London: Yale University Press, 1973)”, Apunte de cátedra (2012).