



facultad de artes



Universidad  
Nacional  
de Córdoba

---

**“PROBLEMÁTICAS PERCEPTIVAS RELACIONADAS A LA  
IDENTIFICACIÓN DE SEGMENTOS MELÓDICOS/ARMÓNICOS EN LA  
MEDITACIÓN VII SOBRE EL MISTERIO DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD  
(OLIVIER MESSIAEN)”**

Ignacio Coria Figueroa

Análisis Compositivo II

Lic. y Prof. en Composición Musical

Departamento Académico de Música

2020

## INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo intentaré esclarecer en primera instancia cómo fue ideado el proceso creativo llevado a cabo por Olivier Messiaen en la *“Meditación VII sobre el misterio de la Santísima Trinidad: Le Père et le Fils aiment, par le Saint-Esprit, eux-mêmes et nous”* (El Padre y el Hijo se aman, a través del Espíritu Santo, a sí mismos y a nosotros) tratando asimismo de propiciar respuestas analíticas a la pregunta *“¿cómo funciona esto?”*. Al analizar su discurso musical, utilizaré la perspectiva de la Set Theory propuesta por Allen Forte y Richard Parks en lo referido al análisis de las alturas, y, además, utilizaré como un complemento para explicitar las conclusiones arribadas, la reformulación realizada por Bernard Gates sobre la Set Genera.

Con la intención de establecer un diálogo entre los dos criterios analíticos, pretendo brindar respuestas al problema que se suscita en la escucha, al momento de discriminar y/o percibir diferentes segmentos melódicos/armónicos en las texturas que constituyen las secciones de una obra postonal (la Meditación VII en este caso). En correspondencia a esta idea, la propuesta de este escrito es observar en cierta medida cómo afecta esta problemática sobre la percepción global de la forma en esta obra.

Como un primer acercamiento a la obra analizada, diré que la Meditación VII está incluida dentro de las *“Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité”*, una serie de 9 piezas pensadas para órgano por Messiaen hacia el año 1969, en donde este compositor propone la idea del *“lenguaje comunicable”* en su discurso musical.

Para la escucha y análisis de la pieza he elegido la interpretación de Olivier Latry (<https://www.youtube.com/watch?v=t6qNKh7B9PU>).

## DESARROLLO

### **Un acercamiento a la aplicación en la música de la Teoría de la Gestalt.**

Leonard Meyer *“aplica la Teoría de la Gestalt a la música”*, estudiando *“cómo se perciben los sonidos en un mensaje musical y observa que el oyente no percibe sonidos aislados sino configuraciones de sonidos”*. (Aprender a escuchar - María del Carmen Aguilar, pág. 20).

Dentro de los procesos que experimenta el oyente al escuchar música encontramos que el punto de partida se centra en la *“escucha reducida, es decir, una audición que se dirige a un determinado estímulo musical y lo distingue de otros estímulos (...) que puedan coexistir”*. Las leyes gestálticas nos permiten segmentar el discurso musical y reconocer la existencia de unidades de información. La unidad mínima de sentido es el motivo. Asimismo, *“las otras leyes gestálticas (...) sirven para delimitar y reconocer el resto de los parámetros musicales desplegados en el discurso musical. Por ejemplo, la ley de figura fondo permite comprender la textura denominada Melodía Acompañada, es decir, reconocer la diferencia entre lo destacado (figura) y lo subordinado (fondo) por la ‘buena forma que presenta un plano sobre el resto’* (Aprender a escuchar, p. 23).

Siguiendo a María del Carmen Aguilar, *“la percepción de la textura tiene relación con el agrupamiento que la mente realiza ante estímulos musicales simultáneos: une o separa aspectos del fenómeno sonoro en diferentes planos y les atribuye similar o diferente grado de relevancia”* (Aprender a Escuchar, cap. 7, pág. 107). Hay una serie de parámetros que intervienen en nuestra percepción de las texturas, como el registro de las alturas, timbre e intensidad. Así mismo, la autora pone como ejemplo de que *‘un registro de alturas abierto ayuda a percibir líneas melódicas independientes’* (pág. 108). Me parece de gran importancia resaltar esta definición ya que dentro de la percepción textural se hallan diferentes factores o parámetros que cumplen

una función decisiva, como por ejemplo *‘el espaciamento (lo cerca que están las partes unas de otras), el registro (si las partes son predominantemente bajas, medias o altas en el ámbito), el ritmo (...), e incluso el timbre o el color sonoro’* (Enfoques analíticos de la música en el Siglo XXI - Lester Joel, 2005, cap. III, pág. 43).

Teniendo en cuenta dichas observaciones sobre los parámetros que influyen en nuestra percepción e identificación de las sonoridades, a continuación, comentaré mi propuesta analítica sobre la obra en cuestión tomando conceptos e instancias de análisis propias de la Set Theory y Set Genera.

### **Análisis**

En cuanto al esquema de la macroforma, entiendo que a partir de la información proporcionada por el mismo Messiaen en el prefacio de la meditación en cuestión, esta obra se divide en 3 secciones que constituyen un esquema A-B-A’ (definiendo un retorno como principio generador de forma), en donde la última sección está basada en variaciones y elaboraciones de las materialidades expuestas en la sección A. Un criterio formal de gran valor para mí fue el rol de la textura, determinada por la definición de ciertas configuraciones texturales que el compositor estableció para estructurar su discurso.

Tomando en cuenta el aspecto textural y el hecho de que todas las secciones están articuladas por silencios, puedo caracterizar las secciones y subsecciones de la siguiente manera<sup>1</sup>:

<b>A (Introducción)</b>	<b>B (Cuerpo de la pieza en lenguaje comunicable)</b>	<b>A’ (Coda)</b>
<b>a</b> (“Un peu lent”- inicio- 0’34”): Textura homofónica. (Ver Figura 1 y Figura 2)	“Un peu vi”- 1’27”- 4’50”: Textura polifónica/contrapuntística a 3 voces: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Bulbul (mano derecha en teclado manual).</li> <li>• Cita a Santo Tomás de Aquino en lenguaje comunicable (mano izquierda en teclado manual).</li> <li>• 6 presentaciones de un ostinato rítmico (pedales).</li> </ul>	<b>a</b> (“Un peu lent”- 4’54”- 5’29”): Textura homofónica. (Ver Figura 3 y Figura 4)
<b>b</b> (Modéré- pájaro de Persépolis- 0’36”- 0’53”): Textura monódica.		<b>b</b> (Modéré- pájaro de Persépolis- 5’31”- 5’52”): Textura monódica.
<b>a’</b> (“Un peu lent”- 0’56”- 1’25”): Textura homofónica.		<b>a’</b> (“Un peu lent”- 5’55”- 6’24”): Textura homofónica.

A continuación, trataré de evidenciar mediante un análisis comparativo las relaciones que se dan en las sonoridades empleadas entre A (introducción) y A’ (coda), y en las subsecciones que componen las mismas, para luego referirme a la sección central B.

<sup>1</sup> Frente a la ausencia de una numeración de los compases, he decidido definir la macroforma valiéndome de las indicaciones de tiempo y, además, de la duración de cada sección en base a la interpretación analizada.

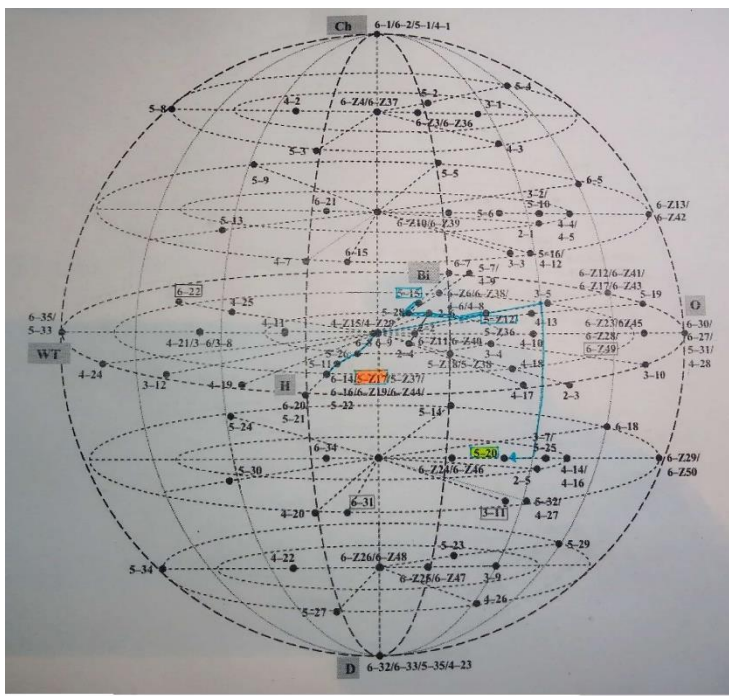


Figura 1 – Recorrido tonal -subsección a (A)

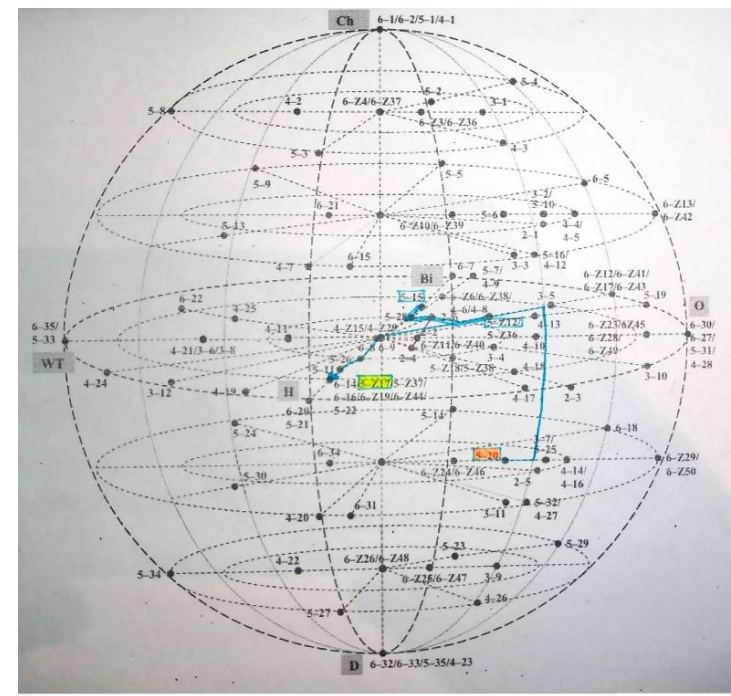


Figura 3 – Recorrido tonal -subsección a (A')



Figura 2 – Reducción de la subsección a (A)



Figura 4 – Reducción de la subsección a (A')

Para la comprensión de todos los gráficos que refieren a los recorridos tonales, se debe considerar la siguiente referencia: color Naranja indica pc-set inicial; Color Amarillo pc-set final.

En la subsección a (A), se observa la presentación de 7 segmentos(ver gráfico 2), de los cuales se plantea una recurrencia de pc-sets de cardinalidad 7 (7-z12 y 7-20) y 5 (5-z17 y 5-15), propiciada por la alternancia de los mismos. Mediante el análisis, es posible comprender que hay una fuerte direccionalidad hacia el pc-set 7-20 (de hecho, los tres últimos son una transposición del pc-set 7-20). Esto se puede deducir al observar que dichos acordes comparten la misma forma prima  $-[0,1,2,5,6,7,9]$ . Por otra parte, se puede entender a una escala local la inclusión del pc-set 5-15 en el pc-set 7-z12.

Asimismo, se observa un alto grado de similitud interválica de resultado 2, entre los PC Sets 7-20 [433452] y 7-z12 [444342], evidenciado la importancia musical de la relación entre ambos pc-sets.

Tal como se observa en la figura 1, al momento de identificar en el espacio tonal los pc-sets involucrados, es posible distinguir un desplazamiento inicial desde 5-z17 (en cuanto a su sonoridad es cercano al genus hexatónico, aunque también se encuentra entre lo octatónico y el genus por tonos enteros), hacia una sonoridad bicromática/octatónica. Luego de esta especie de indeterminación genérica, se puede comprender una jerarquización del pc-set 7-20 (motivada por el empleo de 3 pc-sets equivalentes por transposición), con lo cual uno podría entender una cierta direccionalidad hacia una sonoridad situada entre lo octatónico/diatónico. En relación a la subsección a (A'), se podría decir desde el análisis se plantea una retrogradación de los 7 acordes expuestos en la subsección inicial (ver figura 3), con lo que se da un desplazamiento desde una sonoridad octatónica/diatónica hacia una sonoridad hexatónica.

A continuación, procederé a comparar las subsecciones b tanto de la Introducción como de la Coda.

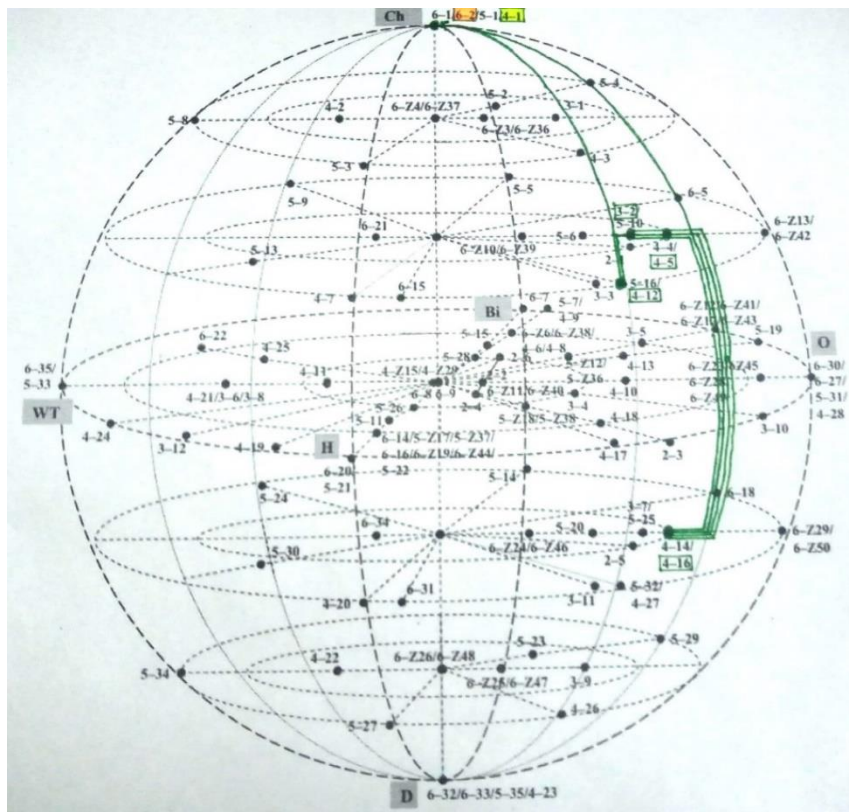


Figura 5 – Recorrido tonal -subsección b (A)

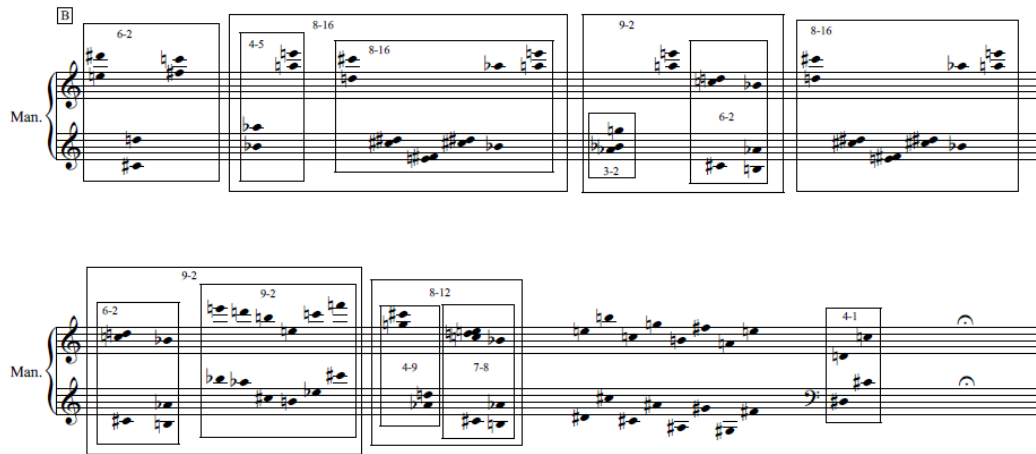


Figura 6 – Reducción -subsección b (A)

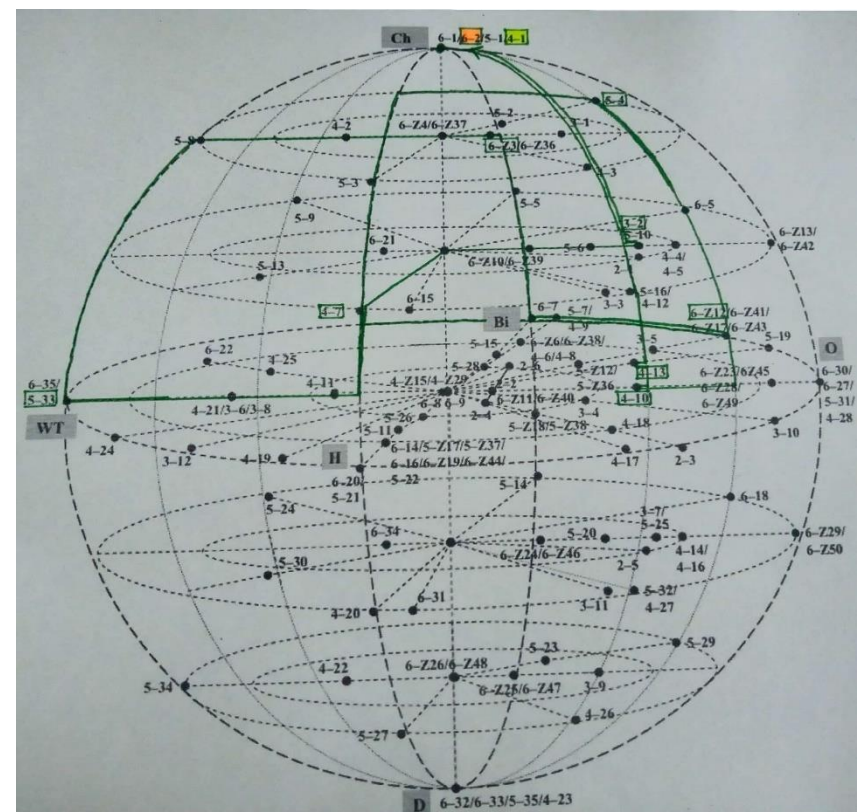


Figura 7 – Recorrido tonal -subsección b (A')



Figura 8 – Reducción -subsección b (A')

Al momento de realizar la segmentación de estas subsecciones, uno de los criterios que tomé a partir de la escucha fue el de entender al ritmo como un aspecto importante, definiendo asimismo agrupaciones yámbicas. Podría justificar este punto de vista desde la utilización de articulaciones (como el tenuto o los acentos), sobre la presencia de acentos agógicos en un compás. Esto me ayudó a pensar la relación “corto-largo” como una cuestión estructural en estas subsecciones.

Ahora bien, al analizar la sonoridad de los pc-sets intervinientes, puedo decir que en la subsección b (A- Introducción) se da una preeminencia (y un retorno) de una sonoridad cromática, tal como se observa en la figura 5. Hay una recurrencia de los pc-sets 6-2, 9-2 y 8-16 (el cual propone en el recorrido varias instancias de “visitas” a la sonoridad diatónica/octatónica). También quisiera destacar al pc-set 4-5, el cual no solo opera como un pc-set recurrente, sino también desde la relación de inclusión: el mismo está incluido como subgrupo dentro del pc-set 8-16. Por otro lado, siguiendo con la relación de inclusión encuentro que el pc-set 8-12 opera como supergrupo que incluye a los pc-sets 4-9 y 7-8; este último pc-set mencionado incluye tanto al pc-set 6-2 que da inicio como al pc-set 4-1 con la que finaliza la subsección b de la Introducción.

Al realizar la comparación con la subsección b perteneciente a la Coda, considero que, si bien ambas secciones son similares en cuanto al retorno de una sonoridad cromática, en la subsección b de la Coda el compositor propone a partir de elaboraciones sobre los materiales anteriormente planteados una mayor fluctuación en las sonoridades visitadas. Si bien prevalece una sonoridad cromática como resultado de los pc-sets que forman parte de los genus bicromático y cromático, en esta subsección se plantea un desplazamiento hacia sonoridades de tonos enteros (como el pc-set 5-33), zonas intermedias entre lo cromático y la sonoridad de tonos enteros (tal el caso del pc-set 5-9), así como también de sonoridades entre lo bicromático y lo octatónico (como es el pc-set 6-z12).





En cuanto a las subsecciones a' con las que finalizan tanto la Introducción como la Coda, si bien se percibe un trabajo sobre 4 segmentos a partir de una textura homofónica, he podido identificar recorridos tonales un tanto contrastantes en lo que respecta a las sonoridades (ver figuras 9 y 11).

En el caso de la subsección a' de la Introducción, entiendo que se da un desplazamiento desde una sonoridad octatónica/diatónica (el pc-set 5-20 es el complemento del pc-set 7-20 con el finalizó la subsección inicial a, con lo cual se podría entender una especie de continuación), que se entrelaza con pc-sets situados en la órbita de lo bicromático/octatónico (pc-sets 6-z41 y 5-19), para luego concluir en un pc-set gregario (pc-set 4-z29) que propicia un cierto grado de indefinición. Observo por otra parte, en cuanto a la relación de inclusión que los pc-sets 5-19, 5-20 y 6-z41 incluyen a 4-z29. Además, el complemento de 6-z41 (6-z12) solo incluye a 5-19 y a 4-z29.

Comparando con la subsección antes mencionada, considero que la subsección a' de la Coda parte desde una sonoridad octatónica (teniendo como pc-set exclusivo de dicho genus a 6-z49), para desplazarse hacia sonoridades hexatónica/diatónica (como el pc-set 6-31), de tonos enteros/bicromático/hexatónico (pc-set 6-22), y concluir en una llamativa sonoridad diatónica puesta en evidencia con el pc-set 3-11 (acorde de Mi M). Este último pc-set está incluido dentro de los pc-set 6-z49, 6-31 y 6-22.

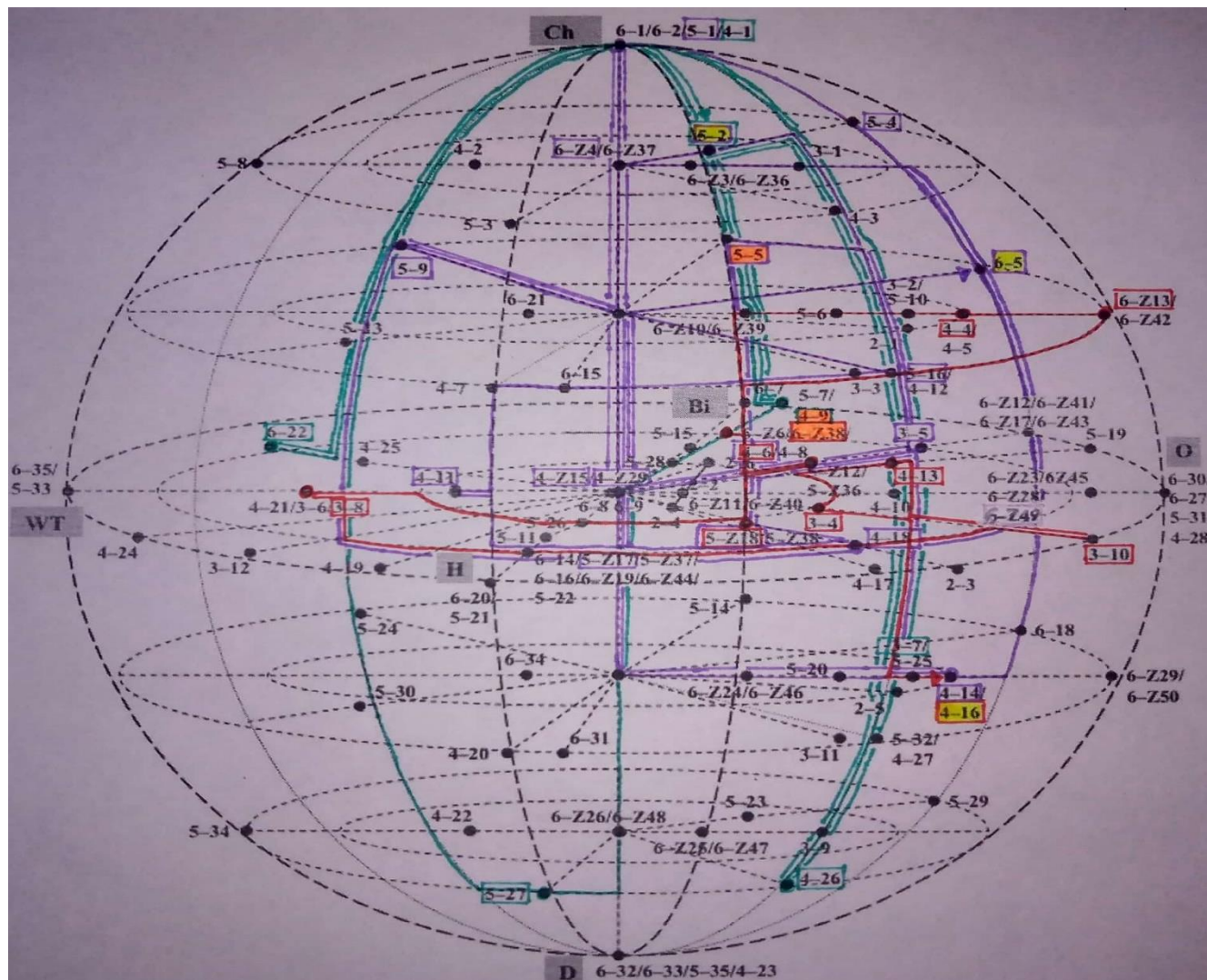


Figura 13 – Recorrido tonal -sección B

Para la comprensión de este gráfico, se debe considerar la siguiente notación: color Lila indica recorrido tonal del bulbul; color Verde, recorrido de la cita a Santo Tomas de Aquino en “lenguaje comunicable”, y color Rojo indica el recorrido del ostinato.

La reducción de la presente sección se adjunta en el Anexo.

La sección central de esta pieza **B** tiene como rasgo particular la presentación de 3 líneas melódicas independientes, en las que se pone en juego ciertas sonoridades elaboradas desde una perspectiva horizontal.

Esta sección, constituida bajo una textura contrapuntística, propone un desafío al analista, ya que al darse una superposición de planos melódicos (con diversas lógicas discursivas mediante procedimientos compositivos específicos), puede propiciar problemas perceptuales relacionados a la imposibilidad de percibir la textura desde una globalidad.

Pasaré a comentar cuales las características de cada plano:

- Ostinato rítmico: Se estructura rítmicamente en 5, 5, 4, 4, 3, 3, 2, 2, 1, 1, 1, 1 (tomando como unidad a la semicorchea). Al momento de segmentarlo (tomando como modelo su primera aparición), frente a la imposibilidad en una primera instancia de comprenderlo como una unidad, he tomado la decisión de segmentarlo en 2 segmentos teniendo en cuenta una operación melódica recurrente: un cromatismo sucesivo en la línea melódica en un primer segmento versus un segundo segmento en donde se da un cromatismo “diferido” en figuras rítmicas breves. Bajo este criterio, he podido dilucidar los siguientes pc-sets en las 6 entradas que tiene el mismo: 1° ostinato (pc-sets 6-z38 y 6-z13), 2° ostinato (pc-sets 8-4 y 4-6), 3° ostinato (pc-sets 7-z18 y 3-8), 4° ostinato (pc-set 9-10), 5° ostinato (pc-set 8-13) y 6° ostinato (pc-sets 9-4 y 8-16). De acuerdo con los pc-sets mencionados, pude arribar a la conclusión de que el ostinato posee una sonoridad cercana a lo octatónico, con algunas aproximaciones a la sonoridad cromática/bicromática motivada por el uso de cromatismos.

- Cita a Santo Tomás de Aquino en lenguaje comunicable: Como se mencionó, esta voz plantea la siguiente frase en “lenguaje comunicable”: “*Le Père et le Fils aiment, par le Saint-Esprit, eux-mêmes et nous*” (“*El Padre y el Hijo aman, por medio del Espíritu Santo, a sí mismos y a nosotros*”). Bajo esta idea, entiendo que el compositor procura otorgar cierta relevancia a las palabras Padre, Hijo y Espíritu Santo por intermedio de numerosas repeticiones exactas a lo largo de la presente sección. En cuanto a lo estrictamente analítico, afirmaré que el tema del Padre está enmarcado por el pc-set 8-9 (cuya sonoridad es bicromática/octatónica). El tema del Hijo es una inversión del tema del Padre y se define por el pc-set 7-2 (sonoridad bicromática/cromática). Por otro lado, el tema del Espíritu Santo se constituye por el tema de Dios (el cual no es abordado en esta obra de forma directa) seguido de una retrogradación del mencionado tema. El pc-set que lo constituye es el 9-7 (sonoridad diatónica/octatónica).

En base a la identificación de estos pc-sets, quería comentar que el pc-set 9-7 (Esp.Sto) incluye al pc-set 7-2 (Hijo), aunque en contraparte, no incluye al pc-set 8-9 (Padre).

En cuanto a la trayectoria global de la sonoridades de esta línea melódica, se puede afirmar de acuerdo a la figura 13, que a lo largo de la sección hay una gran fluctuación de sonoridades entre los Genera cromático/bicromático/diatónico/octatónico.

- Canto del bulbul: Como primera instancia, diré que esta línea melódica es factible de ser segmentada a partir de las articulaciones por silencios. Analíticamente, los pc-sets más recurrentes son el pc-set 3-5 (sonoridad octatónica) y el pc-set 4-z29 (pc-set gregario). Teniendo en cuenta la figura 13, el recorrido tonal del bulbul podría definirse como indefinido, errático, cuyas regiones tonales más recurrentes son la cromática, bicromática y octatónica.

## CONCLUSIONES

A manera de conclusión del presente escrito, considero que a lo largo del análisis de la obra los conflictos perceptivos a la hora de definir segmentos melódicos/armónicos han tratado de resolverse tomando en cuenta aspectos estructurales como es el caso de la textura y el ritmo en esta obra particularmente.

Considero que esto puede verse evidenciado en la sección central, en donde Messiaen plantea lógicas melódicas/armónicas independientes, con un fuerte complemento en las sonoridades que se suscitan de manera simultánea en cada plano, creando un discurso heterogéneo, pero estructurado.

Como una posible imagen global sobre las sonoridades puestas en juego a lo largo de la Meditación VII, considero que la idea de retorno no solo atraviesa la forma, sino que se manifiesta en un regreso a una región tonal octatónica/diatónica inicialmente planteada. Es decir, se parte desde lo octatónico/diatónico, pasando por una región cromática/bicromática, en donde se perciben comportamientos de gran fluctuación armónica e indefinición (que se profundizan en una sección central por intermedio de un cambio de textura), para concluir con una cierta predominancia de la región octatónica/diatónica.

## BIBLIOGRAFÍA

- ✓ “Aprender a escuchar música” – María del Carmen Aguilar--- A. Machado libros. Barcelona 2002
- ✓ 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.
- ✓ Lester, Joel. Enfoques analíticos de la música del siglo XX. Madrid: Akal (2005).
- ✓ 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. 1<sup>ra</sup> y 2<sup>da</sup> 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).

# ANEXO

- Reducción de sección central B

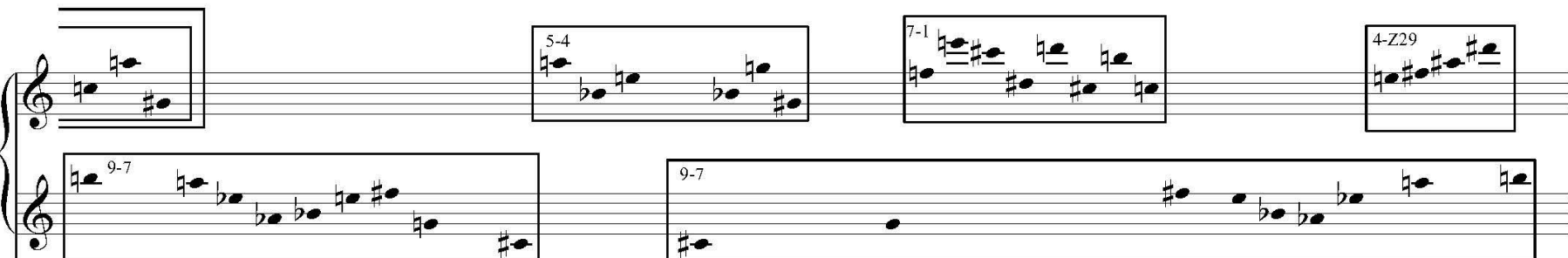
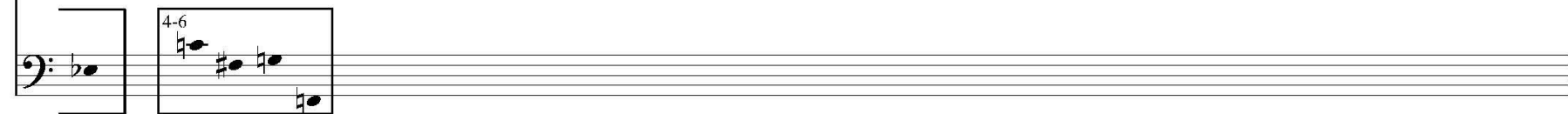
The image displays a musical score for guitar, organized into two systems. Each system consists of three staves: a grand staff for the right hand (Man.) and a single staff for the left hand (Ped.).

**System 1:**

- Man. (Right Hand):** Features three staves. The top staff has three boxed fingering patterns labeled 5-5, 3-5, and 4-Z29. The middle staff has three boxed fingering patterns labeled 8-9, 7-2, and 6-22.
- Ped. (Left Hand):** Features two boxed fingering patterns labeled 6-Z38 and 6-Z13.

**System 2:**

- Man. (Right Hand):** Features three staves. The top staff has four boxed fingering patterns labeled 4-Z29, 5-9, 3-5, and 8-18. The middle staff has three boxed fingering patterns labeled 8-9, 7-2, and 4-1.
- Ped. (Left Hand):** Features one boxed fingering pattern labeled 8-4.

Man.   
Ped. 

4-6


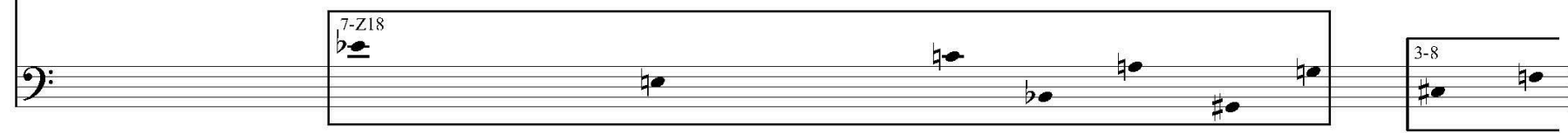
5-4

7-1

4-Z29

9-7

9-7

Man.   
Ped. 

4-Z29

8-14

6-5

6-22

7-27

7-Z18

3-8

Man. 6-24 5-2 8-14

Ped. 8-9

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Man.' and contains three boxed segments of music. The first segment is labeled '6-24' and shows a sequence of notes with slurs and accents. The second segment is labeled '5-2' and continues the melodic line. The third segment is labeled '8-14' and features a more complex, rhythmic passage. The middle staff is also labeled 'Man.' and contains a single long box with a few notes and a bass clef. The bottom staff is labeled 'Ped.' and contains a box with three notes.

Man. 7-9 5-16 8-11 3-1

Ped. 8-9 7-2 9-10 7-31

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Man.' and contains four boxed segments. The first is '7-9', the second is '5-16', the third is '8-11', and the fourth is '3-1'. The middle staff is labeled 'Man.' and contains two boxed segments: '8-9' and '7-2'. The bottom staff is labeled 'Ped.' and contains three boxed segments: '9-10', '7-31', and another '9-10'.



Man. 5-30

Ped. 4-18

6-22 8-26

4-22

Detailed description: This system contains three staves. The top staff (Man.) has a treble clef and a key signature of one flat. It features a sequence of notes with several boxed annotations: a box labeled '5-30' at the beginning, a box labeled '4-18' at the end, and a box labeled '8-26' in the middle. The middle staff (Man.) has a treble clef and a box labeled '6-22'. The bottom staff (Ped.) has a bass clef and a key signature of one sharp, with a box labeled '4-22'.

Man. 7-Z18

Ped. 8-13

5-5 3-4

7-4

Detailed description: This system contains three staves. The top staff (Man.) has a treble clef and a key signature of one sharp, with a box labeled '5-5' and a box labeled '7-Z18' containing a sub-box '3-4'. The middle staff (Man.) has a treble clef and a key signature of one flat, with a box labeled '7-4'. The bottom staff (Ped.) has a bass clef and a key signature of one sharp, with a box labeled '8-13'.

Man. 4-Z29 3-5 4-Z29

Ped. 4-1 9-7 4-5

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Man.' and contains a treble clef with a series of notes and chords. Three specific sections are enclosed in boxes and labeled with fingering: '4-Z29' (first measure), '3-5' (second measure), and '4-Z29' (seventh measure). The middle staff is labeled 'Ped.' and contains a bass clef with notes and chords. Two sections are boxed and labeled '4-1' (first measure) and '9-7' (seventh measure). The bottom staff is also labeled 'Ped.' and contains a bass clef with notes and chords. One section is boxed and labeled '4-5' (seventh measure).

Man. 7-1 4-1 5-Z12 4-Z15

Ped. 9-7 6-22 9-4

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Man.' and contains a treble clef with notes and chords. Four sections are boxed and labeled with fingering: '7-1' (first measure), '4-1' (second measure), '5-Z12' (third measure), and '4-Z15' (fourth measure). The middle staff is labeled 'Ped.' and contains a bass clef with notes and chords. Two sections are boxed and labeled '9-7' (first measure) and '6-22' (fourth measure). The bottom staff is also labeled 'Ped.' and contains a bass clef with notes and chords. One section is boxed and labeled '9-4' (fourth measure).

Man. 8-6

3-11 4-5

Ped. 8-9

4-1 8-16

Man. 7-Z17

4-18 5-3

6-5

Ped. 7-2