

“Mesa para 5”
Convivencia y estructura irónica en Messiaen

Análisis de la VII pieza
de Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité

Cátedra de Análisis II
Lic. en Composición Musical
F|A - UNC

Azul Dana Varela Rinaldoni

Este análisis de la pieza VII de Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité de Messiaen, está apoyado en la metodología analítica Set Theory y las sonoridades encontradas gracias a esta serán mostradas en gráfico sobre el globo de Gates.

Para hacer este análisis dividí la pieza en 9 secciones. A la escucha se dividen claramente por sus diferencias en sonoridad, carácter, densidad cronométrica, registro y texturas. Marqué compases solo en la sección 5 ya que la duración es proporcionalmente mayor a las demás, y por tanto los compases anteriores no se contarán, teniendo 30 compases (del 1 al 30). También tiene barras de compás a diferencia de las otras secciones (salvo la 7 que también tiene pero me fue irrelevante para la organización del análisis).

Cada sección se divide en sistemas y segmentos dentro de cada sistema, la única exceptuada de la división por sistemas será la sección 5 de la cual indicaré solo el sistema de inicio.

Para una lectura más fluida señalaré a continuación cómo se delimita cada sección. Aclaro que con esto no intento inventar la pólvora ya que tanto en partitura como en lo sonoro se oyen dichas delimitaciones gracias a la discontinuidad entre estas partes. Cada sección tendrá sus propias marcas de segmentación, así que cuando digo “A” es A de esa sección, en las interrelaciones aclararé de qué sección hablo.

Página 60

Sección 1: sistema 1 y 2.

Sección 2: sistema 3.

Sección 3: sistemas 4 y 5.

Página 61

Sección 4: sistema 1 y 2.

Sección 5: sistema 3 y hasta la pág. 66.

Página 67

Sección 6: sistemas 1 y 2.

Sección 7: sistema 8.

Sección 8: Sistema 9 (sigue)

Página 68

Sección 8: continúa en sistemas 1 y 2.

Sección 9: sistema 3 y 4.

La primera sección de la obra presenta 7 sets dispuestos de manera vertical en acordes plaqué. Se oye, a mi parecer, una agrupación de estos siete en dos, dos, dos y un último “suelto”. Esto se da porque la relación que tiene el segmento A (5-z17) con el B (7-z12 [5-z12]),

es similar a la relación que construye C (5-15) con D (7-z12), y aunque se renueva la línea en E (7-20) y F (6-18), al volver a (7-20) en G sigue generando esa periodicidad en la organización, pero allí se detiene (literalmente) ya que los valores de las notas se van estirando de forma escalonada; ampliando: es que el segundo acorde de cada uno de estos grupos de 2 es el que salta a un valor más grande. En cuanto a las alturas, la sección se proyecta de forma ascendente también por escalones. Todos estos procesos hacen que se vaya acumulando tensión hacia el final: esta no se “resuelve” sino que se evacúa parcialmente con el último estiramiento.

Para esta sección, ya que el ritmo me parecía relevante, catalogué los valores en cantidad de corcheas. Quedando el primer plaqué con 5, el segundo con 5,5, el tercero retrocede una corchea y luego se vuelve a sumar valores en el cuarto (8 corcheas), el quinto con 8,5 avanza al noveno de 9 y salta en valores al último (séptimo acorde) quedando en una meseta de 13,5.

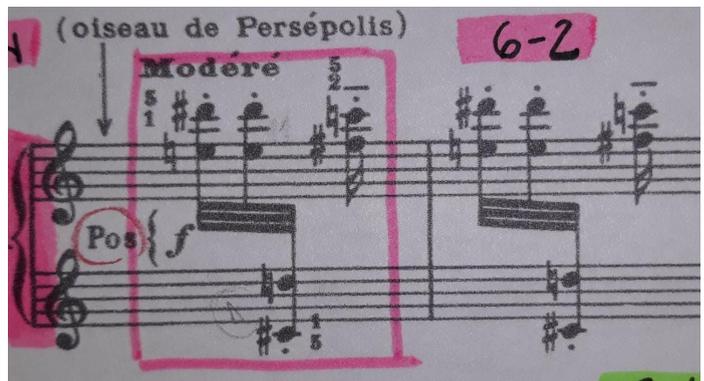
En la sección 2 solo se presenta el set **6-2** y un segmento que se repite idéntico cuatro veces, se caracteriza por ser la más breve pero también, a mi parecer, la que más resalta; tiene una única idea que se repite de a dos luego de un silencio, en un registro agudo en *pos* compuesto por quintaton 16, suministro de 4 filas y piccolo, también tiene una rítmica regular de valores muy breves en comparación con lo que veníamos escuchando el sección anterior. Este nivel de valores breves (fusas y semicorcheas) continúa en la sección 3, la cual también está ejecutada en *pos*, y hereda el **set 6-2** pero intercalado con el **set 8-16** (4-16), esto le permite mayor apertura interválica y una flora en alturas mucho más abundante. Es justamente por esto último por lo que reconozco a estas como dos secciones distintas.

El *pos* es utilizado en las secciones 2 - 3, y en sus correlativas 7 - 8. Es por esto que se separan considerablemente en cuanto a lo tímbrico del resto de las secciones, adoptando un timbre más “sintético” en comparación, y que la voz superior de toda la sección 5 se emparenta con estas secciones.

En la sección 1 empieza predominando lo bicromático y luego se inclina hacia una hexatonía, ambas apuntando más hacia lo octatónico que a los tonos enteros.

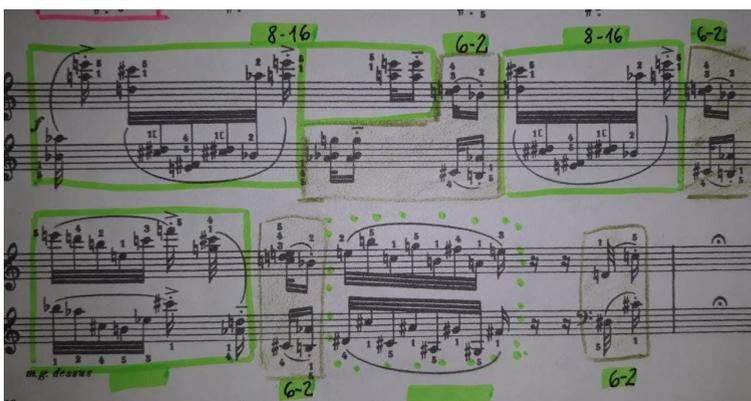
El set de la sección 2 se encuentra en el nodo cromático. Cabe resaltar que los procedimientos por los cuales se manifiesta dejan respirar a esta sonoridad, alejándose de las formas más comunes, al menos para mí, en que se revelan las sonoridades cromáticas. Se constituye de distancias de clase 1 pero ampliadas a intervalos de 13 y 11 semitonos, y distancias de clase 6. Cada intervalo puesto en simultáneo y cambiando por grandes saltos.

Todas estas características más las mencionadas anteriormente, hacen que la sonoridad cromática se “airee”, al menos en comparación con sus formas básicas.



La sección 3 (8-16 / 6-2) tiene posibilidades diatónicas pero se desenvuelve al principio de forma bicromática por la configuración armónica ya que presenta en gran parte un movimiento por bicordes.

Si bien empieza con una configuración interválica vertical más cerrada, predominando los intervalos de clase 1 y 2, a medida que avanza cede paso a una apertura vertical y a la escucha se percibe más una sonoridad cromática que bicromática. Se intercalan dos ideas: la primera compuesta por el set 8-16 y la segunda por el 6-2.

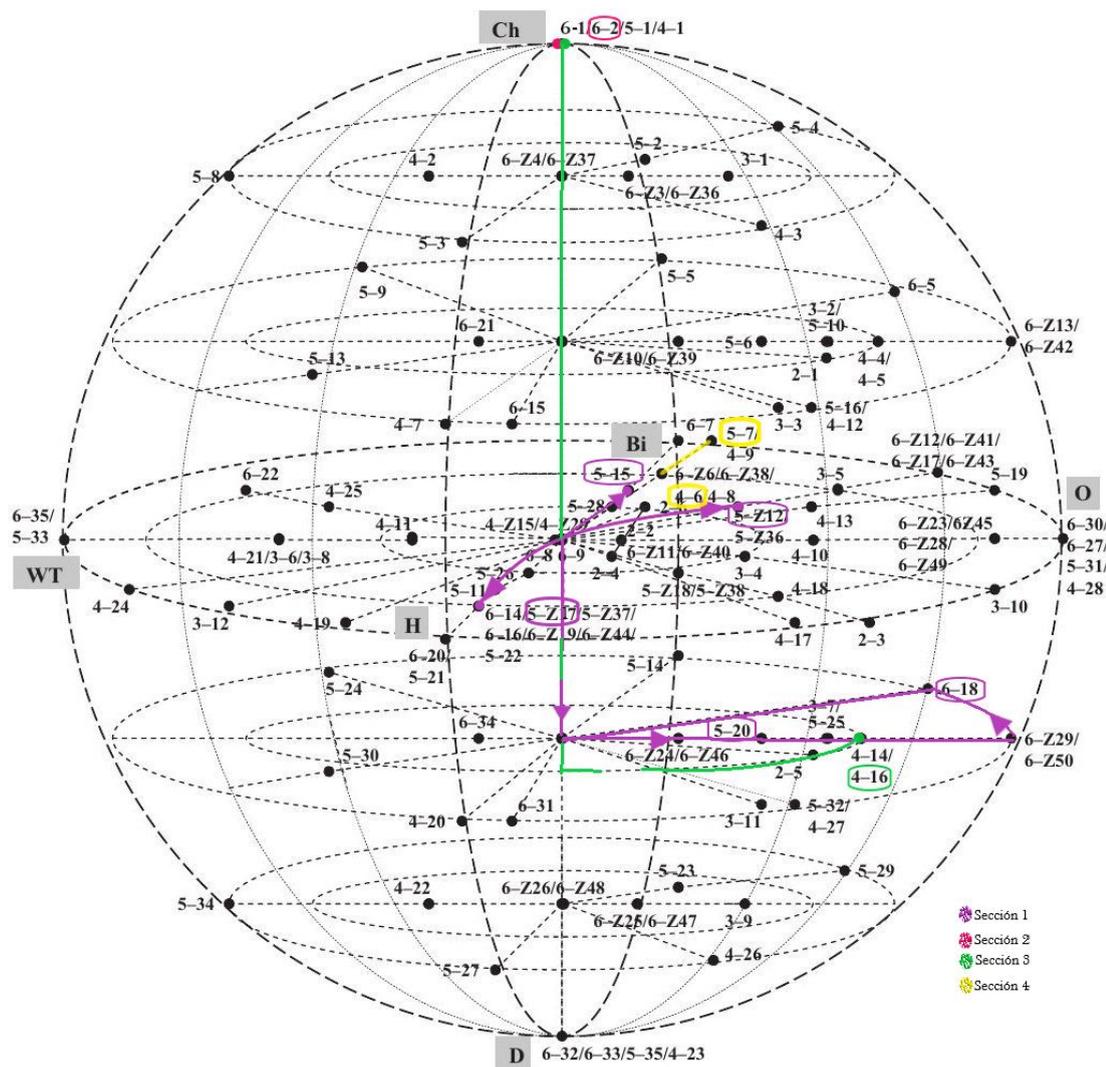


Este procedimiento de vaivén temático, de sets o de duraciones, estará muy presente en la “exposición” (los primeros 5 sistemas) y se repetirá, aunque más integrado en la “reexposición”.

La sección 4 se abre paso con un lobby de **si** en tres octavas marcando un ámbito amplio. Vuelve a dilatarse a nivel rítmico y luego ingresan acordes plaqué en un registro medio-grave, los dos primeros con un set 7-7 (5-7) y los siguientes con 8-6 (4-6). Ambos sets se ubican en la región bicromática.

Con el pedal (armónico) en *Récit* enmarcando los acordes plaqué en *Grand Orgue* se genera una dualidad armónica. Por un lado tenemos lo bicromático mencionado anteriormente y por otro el gran “unísono” (octavado) que genera una suerte de diatonismo, ya que al presentarse con anterioridad da el tiempo suficiente para develar su estructura interna y se sostiene gracias a la separación tímbrica de los plaqué al menos en el primer sistema. Hacia el final del segundo sistema el plano bicromático decrece en intensidad y se dilata con respecto a lo anterior, la sensación de dos planos se desvanece dando lugar a un plano homogéneo.

The image shows a musical score for piano, divided into two systems. The top system is labeled 'MAN.' (Mano) and the bottom system is labeled 'PED.' (Pedal). The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). A performance instruction *(-fp. harm.)* is present. Yellow dots and lines highlight specific notes and chords across the staves.



En la sección 5 la textura se divide en dos planos también. La resultante es una textura contrapuntística a 3 voces. Y si bien se ve privilegiada la voz del medio por sobre la grave (pedales), ambas logran amalgamarse, ya que comparten ritmo y direccionamiento armónico además del contraste tímbrico con la voz aguda.

Comprendo formalmente a esta sección como en “placas”. La parte superior en *pos* tiene 8 ideas recurrentes cerradas en sí mismas (por esto las tomé como segmentos), algunas permanecen casi idénticas cambiando por transposición o ni siquiera, mientras que otras se van elaborando a lo largo de la “narración”. Son pocas las veces que dialogan con el plano más grave, más bien es como si ambos se interrumpieran entre sí o cedieran de a ratos, creando cada tanto algún espacio mutuo de concordancia. Un ejemplo de esto es hacia el

final del compás 4 de esta sección donde coinciden y se detienen brevemente en un intervalo de clase 1 ampliado. (Poner ejemplo)

Otro es en el compás 13, la voz superior imita brevemente a la del medio en el motivo más recurrente de esta, al cual Messiaen llama el Padre. (poner ejemplo)

Los tiempos y maneras de cambiar de una sonoridad a otra en ambos planos son bastante diferentes. El plano inferior (privilegiando la voz del medio) se mueve entre sonoridades lejanas de manera más lenta, esto en comparación con la placa superior que, valga la redundancia, hace lo contrario. Ahora paso a explicar esto con más detalle pero para clarificar, primero dejaré cuales son los segmentos/ideas del plano superior.

A: Será un motivo de 3 impulsos más una pausa que despliega, de forma ascendente, siempre el set 3-5. Aparece por primera vez en el compás 3. (siempre a distancia de fusas)



B: Serán 4 impulsos que se repiten, desplegando de forma ascendente el set 4-z29

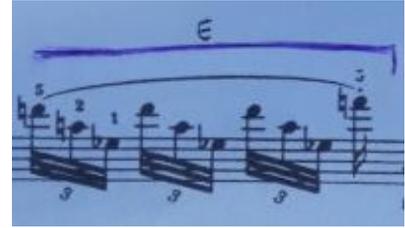
C: Serán 3 semicorcheas seguidas de una corchea, que tras una pausa toma un fragmento de A. Esta será la más recurrente y la que más se transforma a lo largo de la sección, pudiendo sintetizarse a la corchea + motivo ascendente de 3 impulsos. Aparece por primera vez en el compás 4, siguiendo en el 10, luego en el 12, final del 14, comienzo del 18, final del 22 y cierra en el compás 29. Sus sets serán subsets de 7-9 y 6-5.



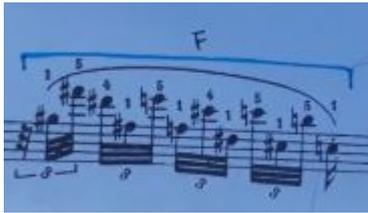
D: Alternancia entre dos notas a grandes saltos, con ritmo regular. Hacia el interior hay un vaivén sobre el mismo intervalo. Pero entre apariciones va cambiando esta distancia. (No hay set). Primera aparición en compás 5.

E: comprende 3 impulsos descendentes que se repiten y luego cierra con un salto ascendente. Sets 4-z29, 4-16, 4-20.

Aparece por primera vez en compás 7.



F: Polifonía oblicua de fusas que desciende. Al principio



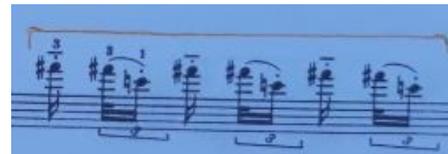
presenta el set 8-14 (4-14) con

una sonoridad bicromática, pero conforme avanza la pieza, se va estirando en cada aparición (es decir que suma fusas al descenso) y pasa a ser un pasaje cromático.

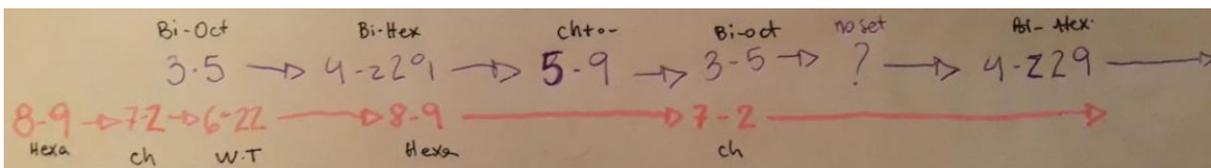
G: será el trino de larga duración. Aparece por primera vez en compás 11. (

H: Aparece por primera vez en compás 15.

Siempre dos notas y por lo tanto no hay set.



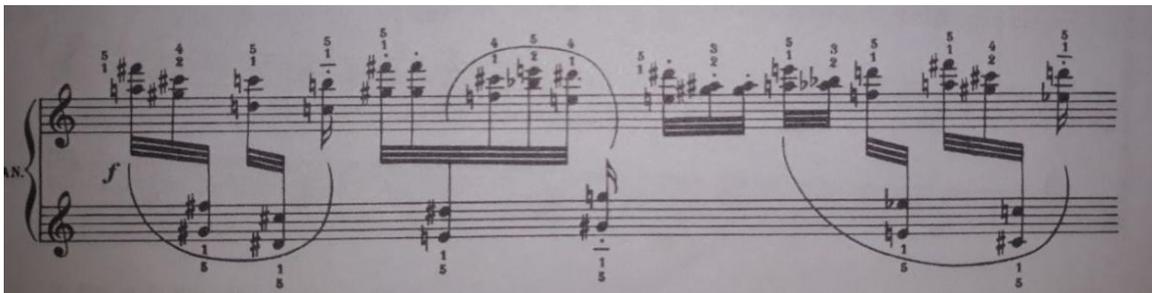
La sección 5 la voz del medio comienza con la melodía de “Padre” que presenta un set 8-9 (4-9) con sonoridad hexatónica y sigue con la melodía del “hijo” cromática, en el compás 3 la sonoridad pasa a estar dentro de el set 6-22 muy cercano al nodo de tonos enteros. En este compás ingresa el segmento A (3-5) del plano superior y se van superponiendo sets:



(Esta imagen comprende los primeros 9 compases de la sección 5)

Esta manera de proceder se mantiene en toda la sección, pudiendo dar como resultado, a una escucha menos profunda, una generalidad cromática o bicromática, y solo por momentos algunos “descansos” como el del compás 18 que finaliza la frase “race humaine” con el set 6-27 ubicado en el nodo octatónico. Pero a través de varias escuchas se van dilucidando ventanas, y se puede percibir claramente el movimiento de estas “placas”.

Todo lo sucedido a partir de la sección 5 surte efecto en la reexposición modificando registros, sets y procedimientos, uno de estos es ese intercalamiento de segmentos que antes estaba en la sección 3, ahora puede oírse en su correlativa (la sección 8) cómo se integran en una textura mucho más homogénea a grandes rasgos, pero que incluye los saltos de registro de la sección 7 (idéntica a la 2).



En otras palabras, ha elaborado paralelamente lo ocurrido hasta el primer sistema de la sección 5 dentro de esta misma sección. Y digo paralelamente porque no son elaboraciones literales. Es más bien como si tomara la esencia de cada una de estas 5 partes y se entreveraran de a ratos ciertos recortes o flashes. Podemos linkear al “oiseau de Persépolis” (sección 2) en la idea H de la sección 5. Los descensos cromáticos y bi-cromáticos de la sección 3 con F de la misma sección. O la separación de planos por timbre y registro de la sección 4. Devolviendonos al final, todas estas secciones-personajes, re-gestadas o digeridas.