

# **Análisis: Olivier Messiaen**

## **Vingt Regards sur l'enfant Jesus XIX**

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes

Departamento Académico de Música

Lic. y Prof. en Composición Musical

Análisis Compositivo II

**Ubino, Juan Ignacio**

## **Introducción:**

El presente análisis abordará la pieza número XIX de la obra *Vingt Regards sur l'enfant Jesus*, compuesta por Olivier Messiaen y bajo el subtítulo *Je dors, mais mon coeur veille*. Como objetivo, se pretende brindar un acercamiento a la construcción armónica de la pieza principalmente mediante el uso de la Set Theory de Allen Forte, así como la Teoría del espacio tonal de Bernard Gates. Para el análisis se utilizará la versión de Håkon Austbø, publicada en 1994 por el sello Naxos .

Realizar una incursión analítica partiendo de la observación de la construcción de las alturas, parece en este caso muy acercado. Como veremos, es el contraste de sonoridades armónicas lo que en una primera escucha puede construir la forma de la pieza en nuestra percepción y seccionarla. Esto es, entender, y por lo tanto, escuchar la pieza como secciones (y frases dentro de esas secciones) que presentan una particular sonoridad armónica que es distinta a las demás. A esto se le suma el procedimiento de la yuxtaposición de cada una de estas partes, tanto a un nivel macroformal como al interior de cada sección. Así, con este análisis veremos si esta misma sensación auditiva que nosotros podemos llegar a tener fue construida realmente por el compositor, y cómo logra sostener la pieza con estos contrastes. Con esto último, en determinado punto nos preguntaremos: Hay una unidad o relación en estas partes contrastantes?Cuál es el procedimiento?.

Por otro lado, veremos en esta pieza que el elemento de la repetición y, sobre todo, las pequeñas variaciones en esa repetición, tendrán una función estructural. Es importante ser conscientes de estos procesos compositivos ya que, luego de un acercamiento, podremos responder a otra pregunta fundamental en esta pieza: Esto ya lo escuché? Está repitiendo de manera exacta?.

## Desarrollo:

La pieza puede dividirse, en su macroforma, en cinco secciones: A B C x B´ A´. La “x” representa un pequeño momento articulador que conecta C con B´. La figura 1 muestra un cuadro que marca los límites de cada sección en compases según la transcripción de Durand S.A. Editions Musicales.\*

Figura 1

	COMPASES	INDICACIONES
Sección A	Compás 1 al 8	Lent
Sección B	Compás 9 al 23	Un peu lent
Sección C	Compás 24 al 49	Un peu plus vif
x	Compás 50 al 52	Lent extatique
Sección B´	Compás 53 al 69	Un peu lent (c.54)
Sección A´	Compás 70 al 98	Lent

Puede decirse que la pieza pone un una gran interés en la densificación vertical, ya que la textura está casi enteramente construida por acordes plaqué. Por tanto, no hay un foco en la linealidad de cada una de las notas que conforman sino que, al contrario, quizá sean probablemente percibidos más como bloques sonoros en movimiento. En términos texturales puede hablarse a grandes rasgos de homofonía, o bien homofonías, ya que por momentos pueden percibirse distintos bloques de acordes que están distanciados por el registro. Este rasgo es importante ya que se nos presenta como uno de los máximos, si no el mayor, factor de unidad. La textura es entonces el elemento que permite englobar toda la pieza y percibirla como un solo discurso. Esta no neutraliza la idea compositiva de los contrastes armónicos por yuxtaposición, sino que ambos elementos compositivos conviven en la construcción de la obra.

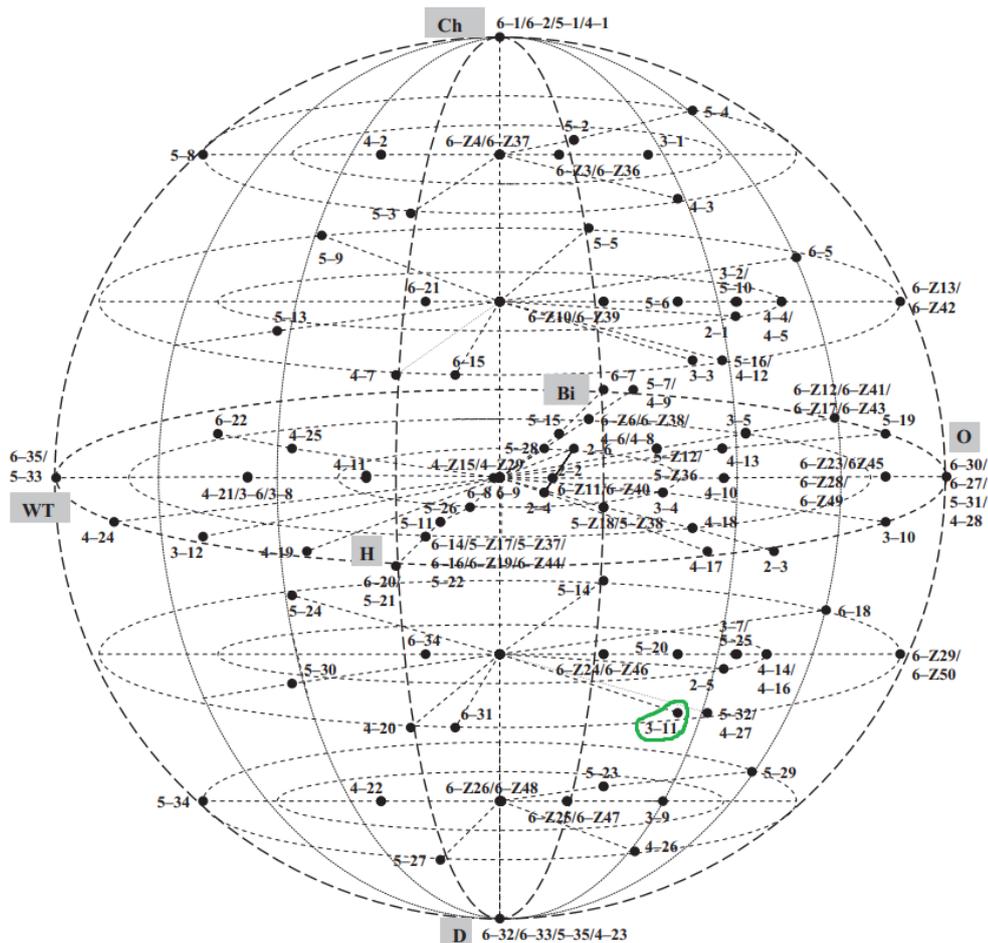
Se procederá entonces a realizar un análisis de cada sección.

\*Nota: Los compases se enumerarán comenzando por el primer compás de esta pieza en particular. Dicha enumeración se mantendrá cuando se hable de cada sección.

## Sección A:

La primera sección funciona como una introducción. Se trata de una sección estática en la que se nos presenta el pc set 3-11, y es, de hecho, el único pc set que tendrá lugar en esta introducción. Aquí no habrá elaboraciones de transposición ni inversión seguida de transposición, sino que el pc set mantendrá siempre el mismo estado. La función de esta sección es entonces introducir una sonoridad determinada y clarificarla. En caso, nos encontramos con una sonoridad diatónica, en la que proliferan los ic 3, 4 y 5. Podemos corroborar en el globo de Gates de la figura 2 la cercanía que presenta esta sección con la sonoridad diatónica.

Figura 2



A su vez, perceptivamente podemos dividir A en tres segmentos. En estos tres segmentos, como se menciona más arriba, se mantiene el pc set 3-11 sin presentar elaboraciones de transposición e inversión. El factor de leve variación está presente en la mano derecha del piano que alterna por bicordios las distintas clases de alturas del pc set mencionado. Cada segmento finaliza con dos sonidos, las clases de alturas 6 y 1, que funcionan como material articulador de cada segmento, además de aportar la sensación auditiva de reposo de cada uno, como si estuviera reafirmando el pc set. La figura 3 muestra dicha segmentación, marcando con azul el material articulador.

Figura 3

The image shows a musical score for piano, marked "Lent (♩=72)". The score is divided into three segments by red boxes. The first segment is marked "pp souple et suave" and ends with a circled blue note labeled "8ª bassa...". The second segment ends with a circled blue note labeled "8ª bassa...". The third segment ends with a circled blue note labeled "8ª bassa...". The score includes dynamic markings like "Ped." and "[6,t,1]: 3-11".

Puede encontrarse la razón de ser del estatismo de esta introducción si se tienen en cuenta los rótulos correspondientes a esta pieza. El título *Je dors, mais mon coeur veille* (yo duermo, pero mi corazón observa) y el breve epígrafe *Ce n'est pas d'un ange l'archet qui sourit, cest jesus dormant qui nous aime dans son Dimanche et nous donne*

*l'oubli* (No es un ángel el arco que sonrío, es Jesús dormido que nos ama en su domingo y nos hace olvidar), nos brindan una imagen en la que el personaje, por caso el niño Jesús, duerme plácidamente. Además, esa repetición no exacta del pc set 3-11, en la que se alternan las distintas clases de alturas por bicordios (mano derecha), da una sensación auditiva que puede resultar circular, es decir, resulta dificultoso predecir cuando finaliza un segmento. Aún más, ningún segmento dura exactamente lo mismo y esto parece tenerlo en cuenta Håkon Austbø a la hora de grabar la pieza. Si bien está presente la indicación metronómica  $s/corchea=72$ , el intérprete ejecuta esta sección de forma más lenta y con un uso del rubato que problematiza aún más la noción cognitiva de un posible pulso. Esto sumado a la sonoridad diatónica propia del pc set 3-11 puede dar una idea del ensueño y tranquilidad que describen el título y epígrafe de la pieza.

#### Sección B:

En esta sección comienzan a introducirse contrastes entre distintas sonoridades armónicas que segmentaran la sección. Un esquema formal de B puede apreciarse en las figuras 4 y 5.

Figura 4

	COMPASES
a	9 y 10
b	11 y 12
a´	13 y 14
b´	15 y 16
c	17 a 22
a	17
a	18
a´	19 a 22

Figura 5

The image displays a musical score for piano, divided into several systems. The first system is titled "Un peu lent (♩=80)" and includes the instruction "avec charme". It features two staves: a treble staff with a melody and a bass staff with accompaniment. Section 'a' is highlighted in red, covering the first two measures. Section 'b' is also highlighted in red, covering the next two measures. The second system continues the piece, with section 'a'' highlighted in red. The third system features section 'b'' highlighted in red and section 'c' highlighted in blue. The fourth system contains section 'a' highlighted in blue. The fifth and final system includes the instruction "dim." and section 'a' highlighted in blue. Dynamics markings such as *mf*, *f*, *pp*, and *p* are used throughout. A "7" is marked in the bass staff of the first system, and an "8<sup>a</sup> bassa" marking is present below the bass staff in the first system.

El segmento “c”, por su parte, se subdivide en 3 fragmentos (marcados en la figura 5 con azul), el primero de ellos el compás 17 (a); el segundo el 18(a); y el tercero los compases 19, 20, 21 y 22 (a’). Los tres pertenecen a “c” ya que materialmente son la misma idea: el compás 17 es repetido en el 18, y a la hora de volver a repetirse el mismo material, este fragmenta su final para reiterarlo y así alargar el gesto.

La presente segmentación, tiene su razón de ser, como se decía, en la yuxtaposición de sonoridades contrastantes. Los compases 9 y 10 se presentan como una alternancia entre el pc set 4-26 y el 3-11, con una sonoridad diatónica. Cabe resaltar que el pc set 3-11 está incluido en el 4-26. Por su lado, los compases 11 y 12 son estructurados mayormente por el pc set 4-z29, aunque también aparecen el pc set 4-12, el 4-26 y el 4-8 en menor medida, como muestra la figura 6.

Figura 6

The figure displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notes are primarily chords and dyads. Below the staves, brackets indicate the following pc sets: 4-26, 3-11, 4-26, 3-11, 4-26, 3-11, and 4-26. A larger bracket below these labels spans the first six measures and is labeled '8-28'. A vertical dashed line is placed between the sixth and seventh measures. The second system also consists of two staves with the same key signature. The notes are primarily chords and dyads. Below the staves, brackets indicate the following pc sets: 4-12, 4-z29, 4-z29, 4-z29, 4-z29, 4-26, 4-z29, 4-z29, 4-12, 4-8, and 4-z29. A larger bracket below these labels spans the first nine measures and is labeled '8-28'. A second larger bracket below the last two measures is labeled '8-16'. A vertical dashed line is placed between the ninth and tenth measures.

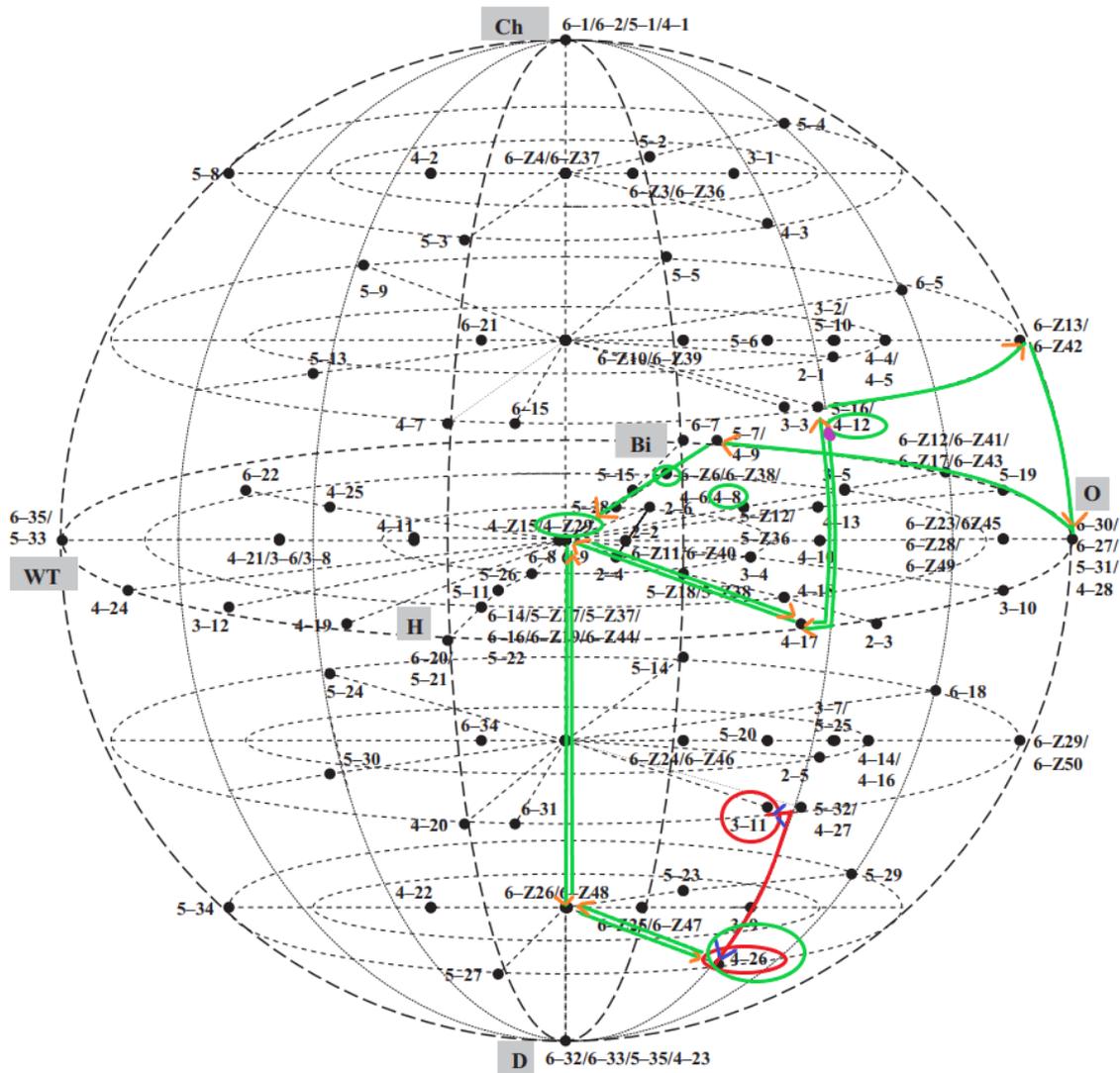
El pc set 4-z29 se caracteriza por su gregarismo. Su vector interválico (111111) marca una igualdad en todas sus entradas, razón por la cual se ubica en el centro del globo de Gates, posicionándose como un intermediario entre distintas sonoridades sin definirse por ninguna en particular. Es decir, este pc set parece haberse introducido

adrede para provocar en el/la oyente una incertidumbre con respecto a la claridad diatónica que venía manejando la pieza.

Ya se había hablado antes, en la sección A, sobre la dificultad en la acción de predecir, con respecto a la finalización de cada segmento. Aquí, por otro lado, resulta dificultoso predecir hacia dónde nos va a llevar el pc-set 4-z29, más aún si se lo intercala por momentos con el pc set 4-12 (que media entre lo bicromático y lo octatónico) o el 4-8 (tricromático) y por otro con el 4-26 (diatónico). Por esta razón es que se elige hablar entonces de una incertidumbre intencionada. A través de la yuxtaposición, se le otorga al segmento de los compases 11 y 12 la función de ser la respuesta de una pregunta (siendo esta el segmento de los cc. 9 y 10) cuya sonoridad de esta última se ubica en un claro espacio tonal diatónico. Lo que quizá busca el compositor en “b” (o al menos lo que puede percibirse en la escucha) es “neutralizar” esa claridad diatónica de “a”, presentando un material en una región armónica indefinida.

Esto puede comprobarse visualmente si observamos el globo de Gates de la figura 7.

Figura 7



En rojo se encuentra representado el trayecto armónico de los compases 9 y 10 (“a”), con una flecha azul en cada punta para indicar la alternancia entre los pc set. Por otro lado, se ha diferenciado con verde el trayecto realizado por los compases 11 y 12 (“b”), ya que, como se dijo, plantea una lógica sonora propia con el objetivo de contrastar con la anterior. Aquí se han marcado flechas naranjas para indicar el recorrido, que inicia en el punto violeta, siendo este el pc-set 4-12.

A primera vista, puede notarse la gran amplitud del espacio tonal de “b”, que destaca por sobre el de “a”. Realmente solo tienen lugar en el trayecto de “b” 4 pc set, pero cada uno de ellos se encuentra en una zona distinta del globo, medianamente cercana a un genux determinado. Es por esto que, en este caso, la gran amplitud del trayecto se debe no a la cantidad de pc set sino a que cada uno de ellos presenta una sonoridad distinta, siendo esta octatónica (4-12), diatónica (4-26), bicromática (4-8), o ninguna de ellas en particular (4-z29). Así, el 4-12, que puede entenderse como cercano al genux octatónico- quizá más por la falta de entradas en su ic 5 y mayor cantidad en su ic3, que por la cantidad en sus ic 1 y 2 (vector interválico 112101)- se dirige hacia el centro donde se ubica el 4-z29, para seguir hacia el sur del globo hasta el 4-26, donde se ubica la región diatónica. Luego se retorna por el mismo camino de nuevo al 4-12 y desde allí se dirige al 4-8, ubicado en el lado opuesto del globo donde tiene lugar la región bicromática. Es lógico pensar que del 4-12 al 4-8 se pasará por el genux octatónico para dirigirse allí (debido al v.i. del 4-12). Por último desde el 4-8 se trazará una línea recta hacia el 4-z29.

Como se ve, el compendio sonoro es grande, y está claro que en realidad resulta difícil que perceptivamente se pueda escuchar todo eso un segmento tan pequeño como lo es “b”. Para lo que sirve realmente esta representación en el globo de Gates es para darnos cuenta de que en tal segmento no se destaca ninguna sonoridad en particular, y cómo esto contrasta con la claridad sonora de “a”, la cual se mantiene siempre en la misma región diatónica.

No obstante, puede decirse que a pesar de esta falta de relación sonora entre ambos segmentos “a” y “b”, se encuentran ciertos elementos de unidad como lo es el articulador al final de cada uno de ellos. La figura 8 muestra desde el compás 9 al 16 la presencia de tales articuladores.

Figura 8

The image shows a musical score for a piece titled "Un peu lent" with a tempo marking of  $\text{♩} = 80$ . The score is written for piano and features three systems of music. The first system starts at measure 9 and includes the instruction "avec charme". It contains dynamic markings of *mf*, *pp*, and *mf*. A circled passage in the bass clef at measure 10 is labeled "abassa". The second system starts at measure 12 and includes dynamic markings of *pp*, *mf*, and *pp*. A circled passage in the bass clef at measure 12 is marked with a *p*. The third system starts at measure 15 and includes dynamic markings of *f*, *pp*, and *p*. A circled passage in the bass clef at measure 15 is marked with a *p*. The score is in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature.

Desde el comienzo de la pieza, en la sección A, escuchábamos como cada segmento finalizaba con un articulador constituido por dos clases de alturas (6 y 1) puestas en dos figuras rítmicas que se suceden. Esa idea sigue persistiendo en esta segunda sección (B) en los dos segmentos que la construyen. Ya que en el compás 12, si bien no están presentes las dos clases de alturas en descenso a modo de provocar una posible sensación de reposo, se encuentran los pc set 4-8 y 4-12 (antes mencionados) que recuerdan a tal gesto, ahora efectuado en el registro sobreguido. Por su lado, el compás 10 marca el final del segmento “a” con las clases de alturas 4 y 9, en la misma relación interválica que presentaba el articulador de A pero transportadas.

Por otro lado, resulta interesante observar que, tratándose de dos sonoridades tan distintas, comparten, aún así, el pc set 8-28 (excluyendo el articulador de b, que presenta el 8-16). Por el mismo lado, el pc set 4-z29 que tanta relevancia tiene en el

segmento “b” contiene entre sus subconjuntos al pc set 3-11, por lo que está en relación Rp con el 4-26.

Continuando con el resto de la sección B, observamos que los compases 13,14,15 y 16 están incluidos en  $t=3$  con respecto a los compases 9,10,11 y 12. Es decir, el material es el mismo pero transportado a un ic 3. Por tanto, los pc set y el recorrido del espacio tonal serán los mismos. Es por esta razón que se ha elegido rotularlos como a´ y b´.

En lo referente a “c”, como se dijo, se divide en tres segmentos. El compás 17 engloba el primero de ellos. En la figura 9, puede verse una reducción del mismo.

Figura 9

The musical score for Figure 9 is a piano reduction in G major. It features two staves: a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The bass staff includes several chords and intervals, which are labeled with pc set names. Brackets below the bass staff group these labels into larger categories: 7-31, 7-31, 6-z50, and 8-28. The 6-z50 category is further divided into two sub-categories, each containing 3-11 and 4-26, with 5-25 also associated with the first sub-category.

Perceptivamente pueden distinguirse 3 pequeños gestos: los primeros dos pc set se agrupan en uno solo por el uso del portato, que los enfatiza; y los últimos dos se agrupan por el uso de acento y staccato. Además, los dos últimos pc set recuerdan al articulador con el que viene finalizando cada gesto, según vimos. Los cuatro pc set que se encuentran al medio de ellos conforman el otro gesto.

En cuanto a su sonoridad podemos decir que el primer gesto recuerda al segmento “b” (cc. 11 y 12) por la presencia del 4-z29, y el segundo y tercer gestos se emparentan con “a” (cc. 9 y 10). Asimismo, otro elemento de unidad se marca con una nueva

conformación del pc set 8-28, el cual engloba todo el compás, apareciendo así este pc set en los tres segmentos que conforman la sección B. Pero además, resulta interesante en el compás 17 en particular cómo todos los pc set presentes contienen entre sus subconjuntos al pc set 3-11, pc set que viene marcando cierta relevancia y con el que se inicia la pieza. Algo similar ocurre si tomamos los pc set de mayor cardinalidad: 5-25; 6-z50; 7-31; 8-28. Se verá que todos ellos contienen también al pc set 4-z29. Esto resulta llamativo tratándose de los dos pc set que parecen estructurar la mayor parte de la obra hasta el momento.

El compás 18 repetirá el segmento del compás 17 de manera exacta, razón por la cual se lo ha rotulado de nuevo como “a” (en la microforma del segmento).

Por último, del compás 19 al 22 hay una prolongación de la idea de los compases 17 y 18. Es como si la frase se hubiera estirado, lo cual de hecho hace a partir del c 20 por medio de fragmentar la segunda mitad del segmento. El resultado es la alternancia de los pc set 5-16 y 5-25. Estos pc set también contienen a su vez al pc set 4-z29. La figura 10 brinda una reducción con la fragmentación de la frase marcada en cuadros.

Figura 10

The figure displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of four measures. Brackets below the notes identify pc sets: the first two measures are labeled '7-31' and contain '4-z29 4-z29'; the next two measures are also labeled '7-31' and contain '4-17 4-z29 5-32 4-26'. The following two measures are labeled '5-16 5-25 5-16 5-25', and the final two measures are labeled '5-19 5-25 5-16 5-25'. A large bracket labeled '8-28' spans the entire four-measure phrase. The second system consists of three measures. The first two measures are labeled '5-16 5-25 5-16 5-25', the third measure is labeled '5-16 5-25 5-16 5-25', and the final measure is labeled '5-16 5-25 5-16 4-26'. A blue oval highlights the final measure of the second system.

Otra vez parece que el compositor juega con nuestra perspectiva. A través de la fragmentación y la repetición estira una frase que bien podría mantenerse hasta el cansancio. Al llegar al final del segmento, reposa sobre el pc set 4-26, el cual hace hincapié en recordar la sonoridad de los compases 9 y 10, 13 y 14 (a y a<sup>^</sup>); sonoridad que, junto con el pc set 3-11, se encuentra ligada a lo diatónico. En la misma línea, no es menor remarcar el hecho de que finalice con el articulador que venimos mencionando (marcado en la figura 10 con azul), y que en este caso recuerda al comienzo de la pieza; como si el compositor quisiera recordarnos constantemente esa imagen de “calma y ensueño” que se había introducido en A.

### Sección C:

Se trata de la sección que a primera escucha marca el mayor contraste debido a su repentino cambio de carácter (*Un peu plus vif*). Esta sección, que abarca desde el compás 24 al 49, puede dividirse en tres momentos, los cuales se muestran enumerados y marcados con rojo en la figura 11.

Figura 11

The image shows a musical score for Section C, divided into three moments labeled 1, a, and b. The score is written for piano and includes dynamic markings and performance instructions.

**Moment 1:** Starts at measure 24 with the tempo marking *Un peu plus vif* (♩ = 108) and the subtitle *(Thème d'amour)*. The music is marked *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). A red box highlights the first measure, and a blue box highlights the first two measures.

**Moment a:** Continues from measure 24. The music is marked *f* and *mf*. A blue box highlights the first two measures.

**Moment b:** Starts at measure 27 with the tempo marking *Un peu lent* (♩ = 80). The music is marked *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The score includes the instruction *berceur* and *red.* (ritardando) with various symbols. A blue box highlights the first two measures.

31 *pp* 7 16 8

2 Un peu plus vif (♩ = 108)

*f* *a'*

*mf*

Un peu lent (♩ = 80)

34 *f* *mf* *f* *pp* *b'*

37 *mf* *p* *pp*

3 Un peu plus vif (♩ = 108) *a''*

40 *f* *mf* *pp* *f*

Très modéré (♩ = 92) Lent (♩ = 66)

43 *p* *pp* *ff* *pp*

*ff* *expressif* (Thème d'amour) *Lea.*

*c*

Très modéré (♩ = 92) Lent (♩ = 66) Très modéré (♩ = 92) Rall. molto

46 *p* *pp* *mf* *pp* *ff* *pp* *sfz* *Lea.*

*ff* *expressif* *pp* *piu ff* *très expressif* *Lea.* *Lea.* *sfz* *Lea.* *Lea.*

En una primera audición, puede decirse que la misma idea es repetida tres veces. Esta es la razón de la segmentación en rojo de la figura 11. También, como se observa, cada uno de los tres momentos se divide en dos segmentos, marcados con azul. Puede decirse, además, que hay también un contraste de carácter entre estos dos segmentos internos: el primero siendo más brusco y el segundo ubicado en el rango de las *p* (piano), siendo este también más lento (excepto en “3”); a modo de pregunta y respuesta.

Sin embargo, luego de una escucha más analítica, nos damos cuenta de que el compositor no ha hecho tres repeticiones exactas. Más bien, a estos tres momentos, marcados en rojo, se les van realizando variaciones puntuales. Con círculos verdes se han marcado en la figura 11 aquellas variaciones que ocurren entre una gran sección y otra. Por ejemplo, el círculo del compás 35 hace referencia al pequeño cambio que se ha hecho con respecto a lo que sonaba en el compás 27. Ahora, en el compás 35 vemos que se han alargado un poco las duraciones de las figuraciones rítmicas y se ha introducido en el medio la clase de altura 1 en la mano izquierda del piano como una semicorchea. Aquí es cuando surgen los interrogantes: Esto lo escuche de esta manera? Está repitiendo o está variando?. Otro caso es el de los compases 42 y 43, que presentan los compases 26 y 27 en  $t=3$ . Más distinguible sea quizá la variación de los compases 38 y 39 del segmento 2 con respecto a los compases 30 y 31 del segmento 1. Aquí directamente los pc set son alterados y, en el compás 38, solo se mantendrá el perfil melódico de los bloques del compás 30 como elemento unificador que hará que nuestra noción cognitiva relacione un momento con otro. El compás 39, por su parte, también presentará distintos pc set con respecto al 31, pero conservará el mismo registro sobreagudo.

En la figura 12 se presenta una reducción en la que aparecen marcados los pc sets de “1”, al cual puede tomarse como el segmento “primigenio u original”, que es repetido de manera no exacta.

Figura 12

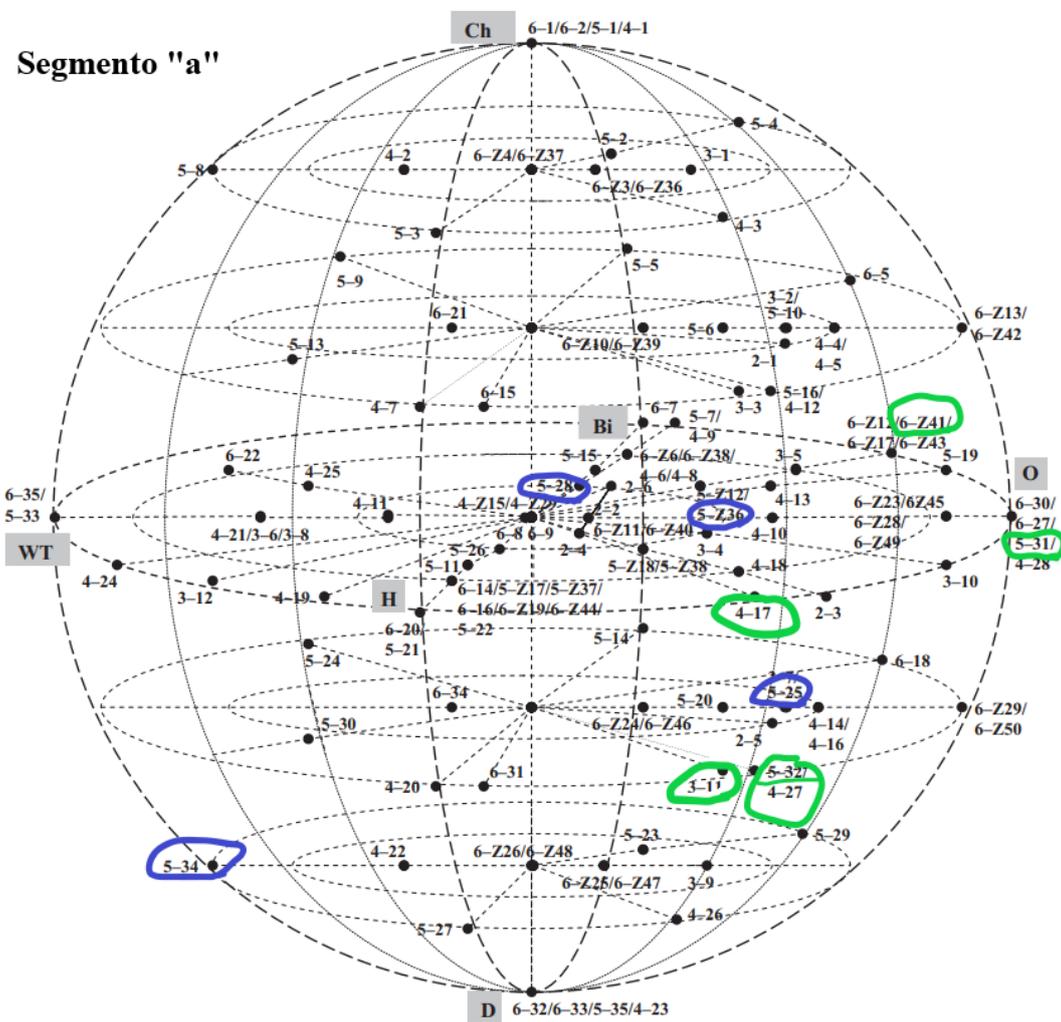
The musical score consists of four systems of piano accompaniment. The first system has two staves. The upper staff contains a melodic line with notes: B<sub>4</sub>, B<sub>4</sub>, D<sub>5</sub>, E<sub>5</sub>, D<sub>5</sub>, B<sub>4</sub>, B<sub>4</sub>. The lower staff contains chords with the following fingering notations: 5-25, 5-z36, 5-34, 5-25, 5-z36, 5-34, 5-28, 5-34. The second system also has two staves. The upper staff continues the melodic line with notes: B<sub>4</sub>, B<sub>4</sub>, D<sub>5</sub>, E<sub>5</sub>, D<sub>5</sub>, B<sub>4</sub>, B<sub>4</sub>. The lower staff contains chords with the following fingering notations: 5-32, 5-32, 4-27, 5-32, 5-32, 4-27, 5-31, 3-11, 4-17, 6-z41. The third system has two staves. The upper staff contains chords with the following fingering notations: 3-6, 3-11, 3-11, 3-11. The lower staff contains chords with the following fingering notations: 3-11, 3-11, 5-30, 3-12, 3-12, 3-11, 6-z49, 6-z50. The fourth system has two staves. The upper staff contains chords with the following fingering notations: 3-11, 3-11. The lower staff contains chords with the following fingering notations: 4-17, 5-34, 5-28, 5-28, 5-7, 5-29, 5-20, 4-27. The fifth system has two staves. The upper staff contains chords with the following fingering notations: 15<sup>ma</sup>, 8<sup>va</sup>. The lower staff contains chords with the following fingering notations: 8-z29, 9-11, 8-z29.

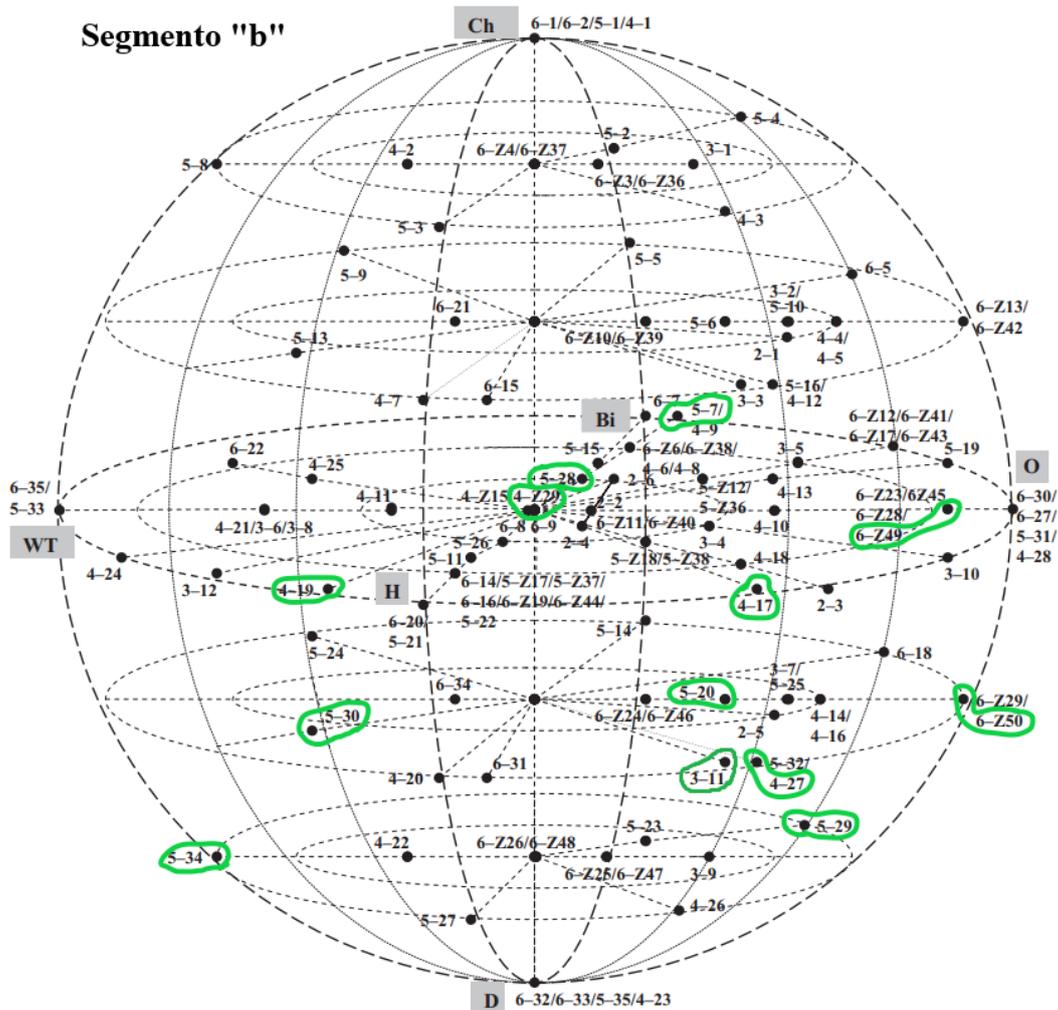
Los dos sistemas superiores corresponden al segmento “a” y los tres últimos corresponden a “b”. Los cuadros realizados en “b” que engloban pc sets de menor cardinalidad se deben a que allí puede percibirse cómo la sonoridad de cada tricordio es

combinada con otro debido a que se encuentran separados registralmente. El pc set 3-11 de nuevo tiene un papel relevante.

Puede decirse, comparando los globos de Gates de cada segmento, que, más allá de estar diferenciados por su carácter particular, presentan una sonoridad no tan alejada.

Figura 13





\*

Observando ámbos globos, puede visualizarse dos cosas: por un lado, el gran espacio tonal que ocupa cada segmento, abarcando lo diatónico, bicromático, octatónico y hexatónico (quizá más en el caso de b); y por otro cómo ambos ocupan el mismo espacio tonal, e incluso comparten varios pc sets: 3-11; 5-34; 4-27; 5-28 y 4-17.

Podemos ver también en la figura que en el primer globo hay dos grupos de pc sets diferenciados por dos colores. Los de color azul corresponden a los del compás 24 y 25, mientras que los de color violeta corresponden a los del 26 y 27. En la escucha de la pieza, los compases 26 y 27 pueden ser entendidos como una reafirmación de los cc. 24 y 25, ya que tanto la rítmica como la dirección del movimiento de los bloques de pc sets se repiten. No obstante aquí vemos cómo en los cc. 26 y 27 se ubican en un espacio

\*Nota: El pc set 4-z29 aparece ya que es el complemento del 8-z29, así como el 3-11 lo es del 9-11.

tonal que fluctúa entre lo octatónico y lo diatónico; mientras que los compases 24 y 25 tienen una sonoridad más indefinida debido al gregarismo de los pc sets 5-28 y 5-z36 que los integran.

El cambio más significativo de la sección quizá ocurra en “c”, en el compás 44. Allí en lugar de volver a un carácter tranquilo y lento, yuxtapone el Tres modéré en *ff*.

Figura 14

The figure displays two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 43, is divided into two main sections. The first section, labeled 'Très modéré (♩=92)', spans measures 6-33 and includes the instruction 'ff expressif (Thème d'amour)'. The second section, labeled 'Lent (♩=66)', spans measures 5-16, 6-z43, 4-26, and 4-26, with a 'pp' dynamic marking. The second system, starting at measure 46, also has two main sections. The first section, labeled 'Très modéré (♩=92)', spans measures 6-27 and includes 'ff expressif'. The second section, labeled 'Lent (♩=66)', spans measures 4-26, 4-27, and 4-27, with a 'Rall. molto' marking. This section includes dynamics 'p', 'mf', 'p', and 'p' with accents. A bracket labeled '8-26' spans measures 8-26, and another bracket labeled '9-11' spans measures 9-11. The final measure of the second system is marked with a fermata and the number '8'.

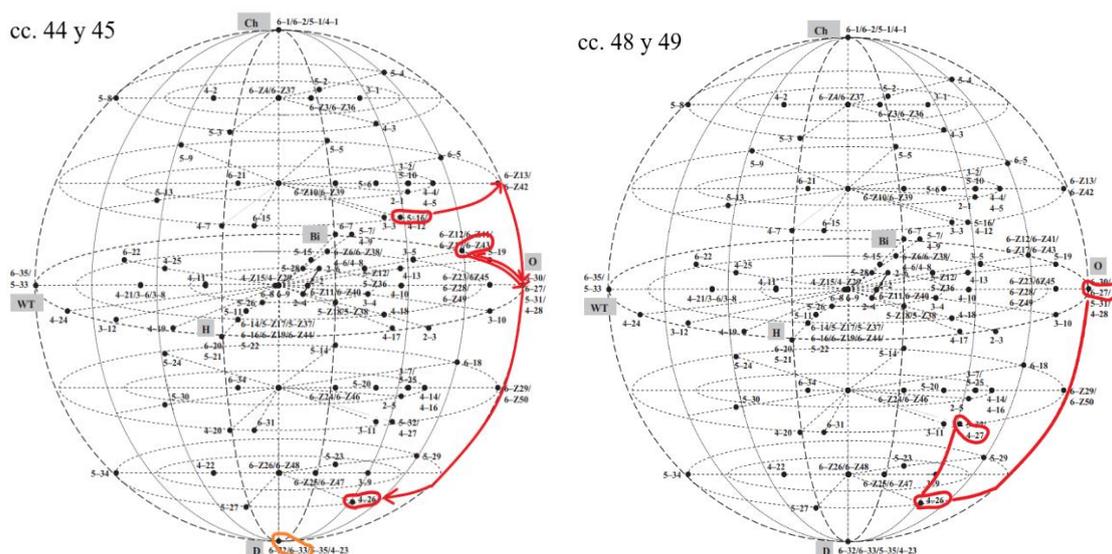
Como se observa, “c” se subdivide en segmentos más pequeños de dos compases, en donde los compases 44 y 45 son repetidos de forma no exacta dos veces más. Otra vez vemos que opera el proceso de la repetición. Es más, se puede decir, que el perfil melódico de la mano izquierda de Tres modéré, recuerda al perfil de Un peu plus vif. Aquí, sin embargo, se presenta una sonoridad más marcadamente diatónica, siendo que el pc set 6-33 se ubica de hecho en el genux diatónico. Esto produce un cierto grado de contraste sonoro, ya que la sección C venía presentando no solo pc sets de distintos

espacios tonales, sino también bastantes pc sets que se ubican en el centro del globo de Gates, siendo estos de una sonoridad indefinida.

Cada segmento de dos compases se divide en una parte de mayor intensidad y velocidad; y una parte más suave y lenta. En los compases de Lent, si bien presentan pc sets cercanos a lo octatónico (5-16; 6-z43), el discurso se detiene mucho tiempo (o al menos en este caso el intérprete lo hace) en los 4-26, por lo que, al igual que los Tres Modéré, tendrán un sonido general más bien diatónico.

En los compases 46 y 47 se repetirán los pc sets de 44 y 45 de forma exacta, variándose solo las duraciones rítmicas del final. Un grado de variación mayor se presenta, por otro lado, en los compases 48 y 49. No obstante, a nivel superficial su sonoridad también será más bien diatónica; salvo por los primeros dos tiempos que amagan a establecer una sonoridad octatónica, ya que el 6-27 es el genux octatónico. Pero, como bien puede apreciarse, el pc set general que se formará será el 9-11, cuyo complemento, como se dijo anteriormente, es el 3-11 (ubicado en la región diatónica). En la siguiente figura se compararán los dos globos de Gates de los compases 44 y 45; y 48 y 49 respectivamente. Allí se apreciará como a pesar de los cambios producidos por las variaciones, el espacio tonal que ocupa cada par de compases es muy similar.\*

Figura 15



\*Nota: En el primer globo se ha diferenciado los pc set con colores a modo de representar con naranja el Pc set de Tres Modéré y en rojo los del Lent. El globo dos, al presentar una intención más direccional, ha sido marcado todo con el mismo color.

El discurso desemboca en la sección X, la cual, debido a su breve extensión, no tendrá un apartado propio en este análisis. Basta solo con decir que tiene la función de distender el basto contenido armónico de la sección C, presentando una sonoridad que seguirá resaltando la región diatónica debido al reposo sobre el pc set 4-26 (más aún teniendo en cuenta esta versión, ya que el intérprete se demora bastante sobre el mismo).

Figura 16

The musical score for Figure 16 consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked "Lent" with a quarter note equal to 66 (♩ = 66). The first staff is marked "estatique" and the second staff is marked "ppp". The score is divided into four measures, each with a figured bass symbol below it:  $\text{Ped.}$  4-26, \* 5-16, 6-z49, 4-26, 5-16, 6-z49. The first measure also includes a "Ped." marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Sección B' y A':

La decisión de reunir estas dos secciones en un mismo apartado es que en ellas se reexponen las secciones B y A, respectivamente. Sin embargo, esta es una reexposición contagiada de materiales de la sección C. En este "contagio" tiene nuevamente lugar la yuxtaposición, como se verá en las siguientes figuras.

Figura 17

En la figura 17 vemos cómo en el compás 55, en lugar de encontrarse los pc sets 4-8 y 4-z29 del compás 12, tienen lugar los pc sets del compás 31, pertenecientes a la sección C. Además de su sonoridad similar (el 4-z29 es complemento del 8-z29), el factor de relación más obvio entre ambos compases es su registro sobreagudo. Es quizás por esto que pueda surgir el interrogante de si originalmente sonaba este material o no.

Figura 18

En la figura 18 se ven marcados en verde la misma sucesión de pc sets que se presentó antes en el compás 39 de la sección B, ahora en el compás 68 de la reexposición.

Por su parte A' estará intervenida brevemente por el segmento del compás 9 de B y el segmento del compás 44 de C, respectivamente:

Figura 19

The image shows a musical score for piano and bassoon, page 157. The score is in 3/4 time and consists of five systems of staves. The tempo markings are 'Lent (♩ = 72)' and 'Un peu lent (♩ = 80)'. The dynamic markings include 'pp', 'p', and 'ppp'. The bassoon part is marked '8<sup>a</sup> bassa'. There are two green boxes highlighting specific passages: one in the fourth system, piano part, and another in the fifth system, piano part. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

### Conclusión:

A lo largo de este análisis se ha hablado en gran medida de tres procedimientos compositivos: la repetición, la yuxtaposición, y el contraste sonoro. Esto había creado ciertos interrogantes: esto ya lo escuché?; está repitiendo de manera exacta?; hay una

unidad o relación en estas partes contrastantes?; cuál es el procedimiento para lograr esa unidad?.

Messiaen, en la presente pieza pone a prueba nuestra memoria. Cuando creemos que algo se ha repetido exactamente, nos damos cuenta (luego de una escucha más detenida), que ha sufrido un cambio; y, por el contrario, cuando nos preguntamos por qué esto nuevo resulta tan familiar, nos damos cuenta de que ya había sonado. Esta es la sensación que nos genera el uso de la repetición variada y la yuxtaposición de las partes en esta obra. Por otro lado, los contrastes sonoros son un método de construcción discursiva que también ayudan a seccionar la pieza; porque lo que está claro es que esta es una obra intencionadamente seccionada, incluso a nivel interno de cada sección, como hemos visto. Y aún así, el compositor logra una unidad global de todas las partes. Aunque bien puede decirse que uno percibe las distintas secciones que componen a esta pieza como una sola cosa por el simple hecho de estar una al lado de la otra, por el hecho de estar en una sola grabación, en una sola partitura, bajo un solo título; creo que también hay un esfuerzo compositivo por lograr que una sección se relacione de alguna manera con otra. Esa relación, como se dijo al comienzo, la vemos por ejemplo en el uso de la textura, pero sobre todo, la vemos en la armonía. Hemos visto cómo se reexponen dos secciones enteras teñidas con ciertos materiales de las secciones anteriores; hemos visto cómo distintos segmentos y subsegmentos son construidos a base de repeticiones y de variaciones en esas repeticiones; y hemos visto la presencia de pc sets en frases cuyas sonoridades parecen estar a kilómetros de distancia: el pc set 3-11 o el 4-26 y el 4-z29. Podemos decir, para brindar alguna claridad, que esta es una pieza que se caracteriza por no solo presentar secciones con sonoridades contrastantes, sino también por presentar una contradicción sonora al interior de esos segmentos: yuxtaponer un pc set claramente diatónico con uno absolutamente gregario como el 4-z29, luego verticalizar un pc set cercano a lo bicromático, luego uno claramente octatónico, etc. Nos damos cuenta entonces de que esa indefinición armónica es al fin y al cabo, la determinación compositiva para la construcción de esta pieza desde su nivel más interno hasta el más superficial.

### **Bibliografía:**

Cook, Nicholas. *A guide to musical analysis*, Oxford: Oxford University Press (1994).

Forte, Allen. *The Structure of atonal music*, New Haven & London: Yale University Press (1973).

Gates, Bernard. *A Pitch-Class Set Space Odyssey, Told by Way of a Hexachord-Induced System of Genra*. *En Music Analysis*, 32 (2013).