

Un acercamiento a la mirada 19 de Messian

Prueba de eficiencia analítica de la Set

Theory y los Genera

Recuperatorio del Trabajo Practico

Análisis Compositivo II

Alumno: Chirinos Chávez, Yashin

Licenciatura en Composición Musical

Departamento de Música

Facultad de Artes

U.N.C.

Introducción:

Con el análisis presente se apunta a priori dos puntos, en primer lugar, el vislumbrar los aspectos compositivos y el proceso creativo que tomó Oliver Messiaen en la que se considera una de las obras más importantes del repertorio pianístico contemporáneo, *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus (Veinte miradas sobre el Niño Jesús)*, en donde, para nuestro análisis musical, nos enfocaremos específicamente en la pieza número 19. “**Je dors, mais mon cœur veille**” (*Yo duermo, pero mi corazón vela*).

Aquellas cuestiones comunes que se formulan cuando un individuo se embarca en el entendimiento de un algo, tales como ¿Cómo funciona en su estructura? ¿Usó algún tipo de organización específica? O aún más simple todavía en donde se engloba todo, el cómo funciona. Para ello, con la finalidad de comprender y tener una respuesta a aquellas cuestiones del desarrollo compositivo, aplicaremos las técnicas analíticas de la **Set Theory** y los **Genera**, y en donde con estas últimas entramos en el segundo punto y razón de este análisis, la eficiencia de estas herramientas analíticas en la máxima comprensión de una obra y así poder apreciar la utilidad de estas técnicas en dicha labor.

Segmentación:

Antes que nada, como siempre, al realizar un análisis compositivo hay que anteponer el segmentar la obra para así poder tener una mayor organización y comprensión de la forma.

Siendo este el caso, he considerado mediante un análisis formal de la pieza entera que esta presenta una macro forma **A – B – C - B' - A'**. Más allá del perceptivo cambio que hay entre las secciones y el poder “sentir” que la pieza está en bloques, considero como factor preponderante para definir esto, los silencios presentes entre las partes que actúan como articulador, lo cual también tomo para considerar que el compositor mismo planteo esta perspectiva con la intención de remarcar mejor las partes.

La sección “A” comprende los primeros 8 compases cumpliendo con su papel introductorio, la sección “B” entre cc.9 a cc.23, ya empieza a formular notoriamente un engrosamiento en la homola sección “C” entre cc.24 a cc.43, luego de esto la aparición de un breve interludio (cc.50 a cc.52) que da pasó a la sección “B’” ubicada entre cc.53 a cc.68, después la sección “A’” entre el cc.69 a cc.78 y para finalizar una coda (cc.79 a cc.87)

Algo curioso que me gustaría mencionar es que la forma de esta pieza es como un “vuelve por donde vino”, ya que las dos últimas secciones presentan más una variación en lo que respecta a

A medida que vayamos avanzando sobre el análisis iremos indagando más profundamente sobre esta forma macro, ya que está misma se vuelve un tanto enrevesada.

Análisis de las secciones de la pieza

**Sección “A” (cc.1 a cc.8)*

Fig.1

The image shows a musical score for the first section of a piece, marked "Lent" with a quarter note symbol and "72" (likely a tempo marking). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a piano (PIANO) dynamic and the instruction "pp souple et suave". The music features a series of chords and melodic lines. A blue rectangular box highlights the first four measures of the score. The bass staff includes markings for "Ped." (pedal) and "8ª bassa..." (8th bass).

Fig.2



Con esta breve introducción podemos escuchar y observar la parte, donde desde un inicio se puede apreciar en un registro central/agudo del piano, que en la textura hay un fuerte componente homofónico, llanamente no hay una melodía simple, es más se puede decir que tenemos un engrosamiento de la melodía, interesante porque desde un inicio ya nos da entender bajo que concepto se mueve la pieza.

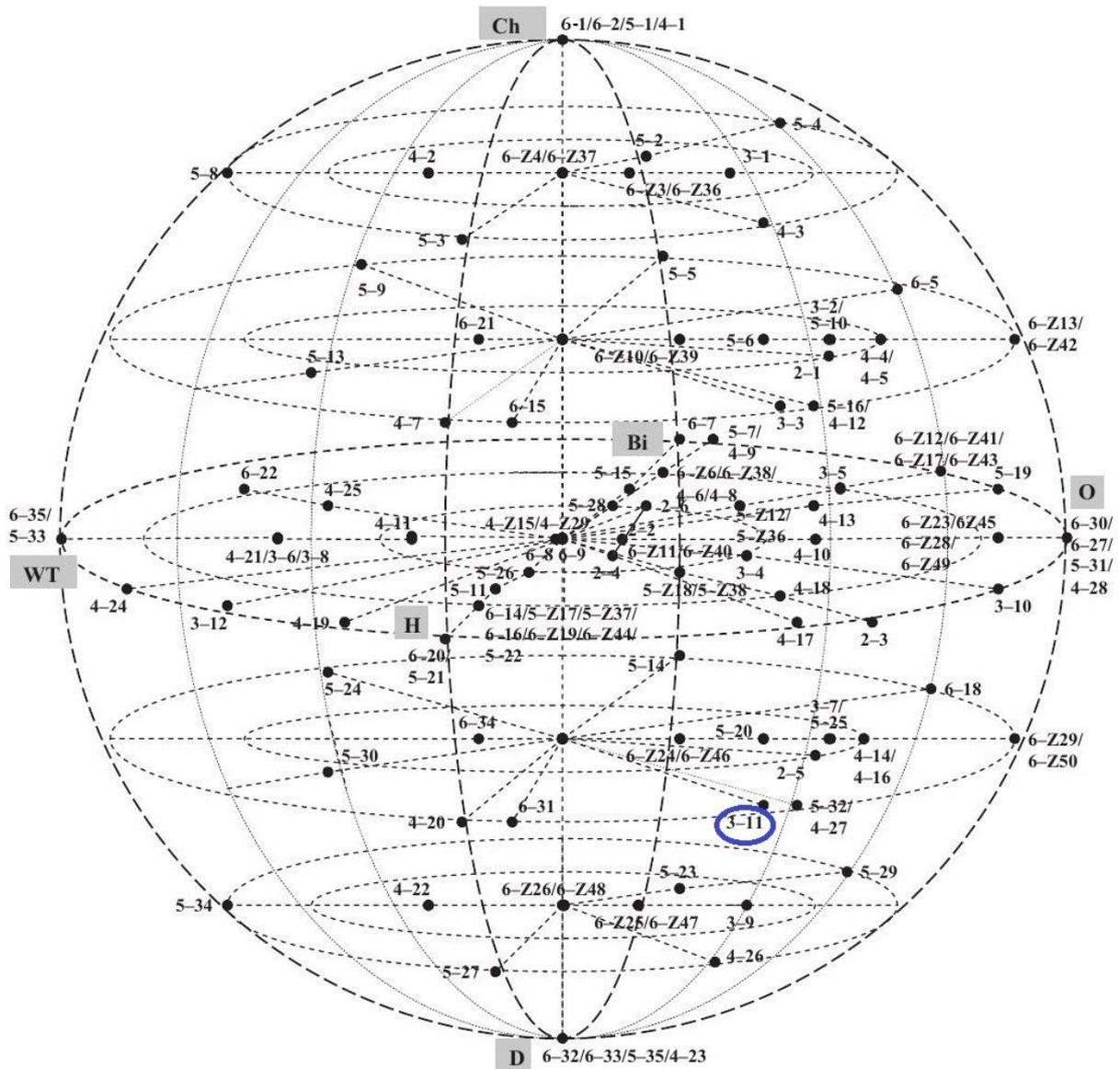
Respecto a por donde “se mueve” la sección, esta parte desde el acorde de Fa mayor sostenido, mejor dicho, desde la arpegiación del mismo, podemos observar que en el pentagrama inferior esta se encuentra en disposición de sexta del mismo acorde el cual ejerce como acompañante de la parte superior con sus notas dobles. Todo esto resulta en una única sonoridad.

Entrando en lo que es Set Theory tenemos que en toda la sección (cuadro azul) hay un **PC set 3-11(0, 3, 7)** ya que alrededor de los 8 compases solo nos vamos a encontrar con las alturas de Do# - La# - Fa# y el que hay una equidad, como también una distanciaci3n entre una sonoridad Diat3nica, Hexat3nica y Octat3nica apartir , se puede decir que este Pc set tiene un valor estructural bastante importante ya que adem3s de comprender toda la primera secci3n, aparecer3 regularmente alrededor de la pieza, esto puede verse unido tambi3n al concepto planteado en la obra de Messian con su tem3tica y simbolog3a religiosa, debido a que Fa mayor sostenido es considerado tradicionalmente tambi3n como una tonalidad m3stica. Esto podr3a darnos la posibilidad de cohesionar est3s ideas y la relevancia del mismo con respecto al tema de Dios.

Para finalizar, en el cc.8 el silencio articulador se hará presenta para dar el claro aviso y entrada a la siguiente sección. (cuadro rosa).

Al mantenerse constantemente en el **PC set 3-11** no se va a generar ningún recorrido por lo que esto es más para ubicarnos en el espacio sonoro de esta sección.

Fig.3



***Sección "b" (cc.9 a cc.23)**

Con relación a esta sección se tiene (en cuenta una distinción de dos sub secciones por lo cual lo definiremos como B (parte 1) y B (parte 2) con el fin de una mejor comprensión.

** B (parte 1) cc.9 a cc.12

Fig.4

Fig. 4 shows a musical score for piano and bass. The piano part is marked 'Un peu lent (♩ 80)' and 'avec charme'. The bass part is marked '8^a bassa'. The score is divided into two main sections by an orange box. The first section (left) contains three blue boxes labeled '3-11' and '4-26', and a purple box labeled '8-28'. The second section (right) contains a yellow box labeled '5-10', a green box labeled '7-31', and a red box labeled '4-26 4z29'. Dynamics include 'm', 'pp', and 'mf'.

Fig.5

Fig. 5 shows a musical score for piano and bass. The piano part is marked 'p' and 'pp'. The bass part is marked 'pp'. The score is divided into two main sections by a pink box. The first section (left) contains a yellow box labeled '8', a purple box labeled 'p 4-8', and a green box labeled '8-16'. The second section (right) contains a pink box labeled 'pp'. Dynamics include 'p', 'pp', and 'mf'.

Con respecto a esta parte, por un principio me iba a decantar a generalizar los 4 primeros compases, primer bloque (compases 9 y 10) y el segundo bloque (compases 11 y mitad del 12), en el *PC set 4-26* (0, 3, 5, 8) y este iba a poseer al *PC set 3-11* (0, 3, 7) en su interior, sin embargo, considero que hay una mayor presencia y “sensación” del *PC set 8-28* (0, 1, 3, 4, 6, 7, 9, 10) (cuadro naranja) en su totalidad. Partiendo de aquí, apuntaremos a ubicarnos en el

globo de Gates claro sin olvidar en pasar nuestro *PC set 8-28* a su complemento el *PC set 4-28*. Este se encuentra ubicado hacia el extremo derecho lo que significa que estamos hablando de que es de un muy fuerte carácter octatónico,

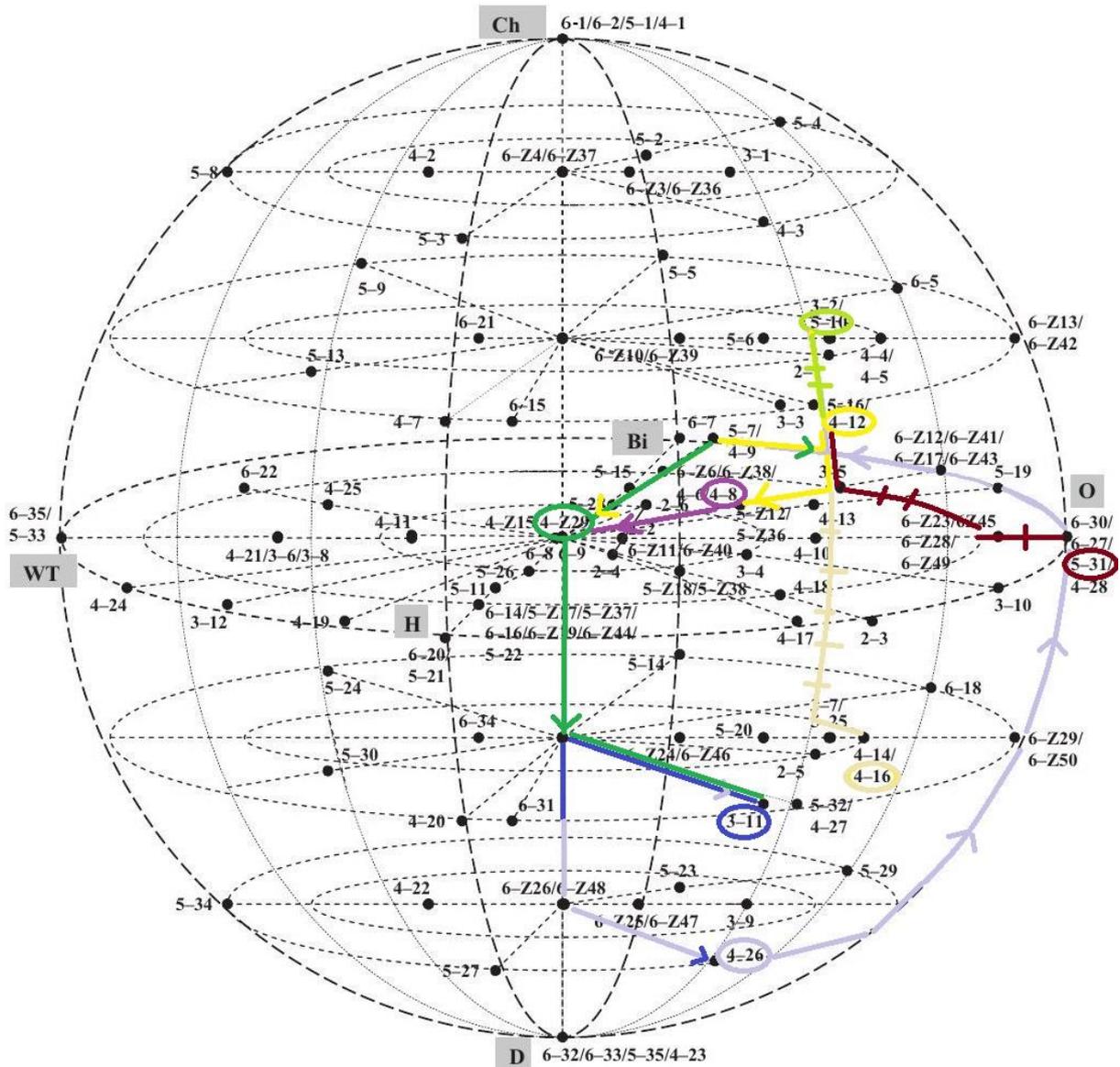
Con respecto a lo que comprende el *PC set 8-28* en su interior, podemos encontrar en el primer compás unos acordes de paso que se van intercalando, estos vendrían a ser los *PC set 4-26* (cuadro lavanda) y *PC set 3-11* (cuadro azul), de esto podemos rescatar que se muestra una clara intención en tener una equidistancia más diatónica claramente rememorando a lo visto en la Sección “A”.

Prosiguiendo al compás 11, en el segundo bloque, encontramos nuevamente la presencia del *PC set 8-28* (cc.11 a mitad de cc.12), con la diferencia de que en el interior de este vamos a encontrar subgrupos diferentes y variados, es más, a diferencia del anterior podemos encontrar que, al hacer un análisis horizontal de este segundo bloque, en el pentagrama superior se origina el *PC set 5-10 (0, 1, 3, 4, 6)* (cuadro verde claro) y en el pentagrama inferior encontramos *PC set 7-31 (0, 1, 3, 4, 6, 7, 9)* (cuadro bordó). Recuperando estos datos podemos decir que el primero apunta a un carácter bicromático y medio octatónico mientras que el segundo, considerando su respectivo complemento el *PC set 5-31*. es de una sonoridad completamente octatónica al estar nuevamente en el extremo derecho.

En su verticalidad, nos encontramos en primer lugar con el *PC set 4-12 (0, 2, 3, 6)* (cuadro amarillo) para después seguir con el *PC set 4z29 (0, 1, 3, 7)* (cuadro verde oscuro) este último tiene un peso bastante importante en el bloque ya que el compositor trabaja a este como articulador, seguimos con el regreso momentáneo del *PC set 4-26* y su característico diatonismo que se podía apreciar en el bloque anterior, el cual va a ser más sutil al verse opacado por el dominio del espacio tonal bicromático y octatónico de esta parte, luego tenemos nuevamente un breve intercalo entre los dos primeros pc set del bloque y estos dan paso al *PC set 8-16 (0, 1, 2, 3, 5, 7, 8, 9)* (cuadro amarillo pálido) el cuál se va a estar separando de este segundo bloque y presentando una sonoridad ambivalente entre diatónico y octatónico al ver su complemento *PC set 4-16* y en donde en su interior encontraremos que consta de una sub-agrupación que son el *PC set 4-8 (0, 1, 5, 6)* (cuadro amarillo morado) con una sonoridad bicromática y la presencia nuevamente del *PC set 4z29* el cual con su neutralidad sirve perfectamente como unificador de la siguiente parte (bloque rosa) el cuál no es más que una reexposición transpuesta de lo visto en el primer bloque.

Ahora con la ayuda del globo de Gates tendremos una visualización del recorrido de la sección y a donde apunta más el espacio sonoro en el que se está moviendo la música. Es te Globo comprende hasta el momento la sección “A” y la primera parte de la sección “B”. Todo con su respectivo color para mayor ubicación. Las líneas con cabeza de flecha representan el recorrido vertical, las líneas rayadas en su mayoría representan ciertos bloques y las dos vistas horizontales. Con el Globo es mucho más sencillo la visualización del recorrido que hace la obra y nos permite una mayor comprensión de la sonoridad de la pieza.

Fig.6



Nota: En lo que respecta a los compases 13, 14, 15, 16, estos son los mismos que la parte recién analizada, solo que éstos se ven transpuestas. Cuestión que, si quisiéramos saber los pc set y el recorrido correspondiente de estos, serán los mismos que los ya vistos.

**** B (parte 2) cc.17 a cc. 23**

En lo referente a esta segunda parte, podemos observar que en el compás 17 y 18 estos comprenden el mismo segmento en todo sentido, por lo cual, basta con observar uno solo de estos dos.

Fig.7

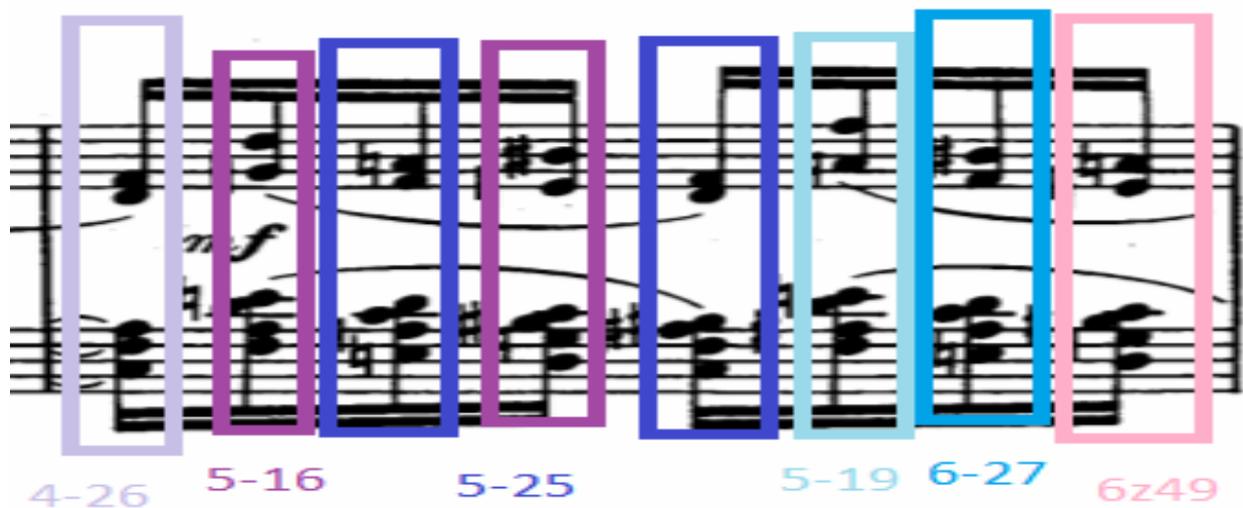
The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The score is annotated with several colored boxes and labels:

- A red box labeled "7-31" at the top left encloses two measures of music.
- A green box labeled "4z29" at the bottom left encloses the notes in the two measures of the red box.
- A red box labeled "8-28" at the top right encloses a measure of music.
- A blue box labeled "4-26" at the bottom right encloses the notes in the measure of the red box.
- A green box labeled "4-26" at the bottom center encloses a measure of music.

Como podemos observar, a causa del re encontramos *PC set 4z29* y con el *PC set 4-26* estos nos recordaran la primera parte de B. Además, también el hecho de que todo el compás consta en el *PC set 8-28* demostrando su presencia Octatónica y es curioso ver la importancia que se le da a estos alrededores de la pieza, olvide mencionar que si hubiera hecho una reducción de esta hubiera podido graficar mucho mejor la presencia del *PC set 3-11*, en el subconjunto al final del compás, una sincera disculpa. Esto último daría aún más fuerza al pensar que el acorde esta puesto por su misticismo tradicional y así, aondando ya no solo en relevancia estructural sino simbólica.

En lo que concierne a los compases del 19 al 23, estamos hablando de una prolongación del compás anteriormente analizado, se puede decir que la frase va alargando a través del recorrido n de la subsección mediante fragmentación, ofreciéndonos más claramente esa sonoridad octactona. Esto reforzado por el *PC Set 6-z49* sobre el compás 20, este se puede considerar para una clara diferenciación la primera parte de la sección “B”.

Fig.8



Por el momento podemos decir que Messian tiene muy en cuenta todas las partes de su obra no quiere que te olvides de esa primera sección “A” tan apacible. Pero tampoco por ello, significa que te va a dejar las cosas fáciles, siempre jugando con la percepción del oyente al no poder definir bien la ubicación en el espacio sonoro, tal vez así llamando al misterio de Dios, eso que en su magnificencia nosotros no podemos comprender.

***Sección “c” (cc.24 a cc.49)**

En esta sección ya podemos apreciar solo a la audición que está tiene un carácter sonoro muy diferenciado a las secciones anteriores, desde el vamos se puede sentir que posee una sonoridad densa. A pesar de la complejidad que acarrea el análisis de esta parte en comparación a las otras, pienso continuar con el mismo método de segmentación que llevo empleando.

Fig.9

The image displays two musical score excerpts. The first, titled "Un peu plus vif (♩=108) (Thème d'amour)", features a tempo of 108 quarter notes per minute and a dynamic of *mf*. It is divided into sections marked with numbers: 4-14, 5-34, 5-28, 9-10, 5-32, 4-27, and 3-6. The second excerpt, titled "Un peu lent (♩=80)", has a tempo of 80 quarter notes per minute and dynamics of *mf*, *p*, and *pp*. It includes the instruction "berceur" and is divided into sections marked with numbers: 9-8, 5-31, 6-21, 5-30, 6z10, 3-11, and 9-10.

Nuevamente vamos a tener el silencio articulador para definir la separación de las secciones, luego de una escucha analítica podemos darnos cuenta del gran contraste que este representa en comparación de sus antecesoras. Esta se va a presentar con un ritmo isocrónico y va tener una textura de polifonía vertical. El compositor va a usar recursos más relacionados a la repetición y la variación.

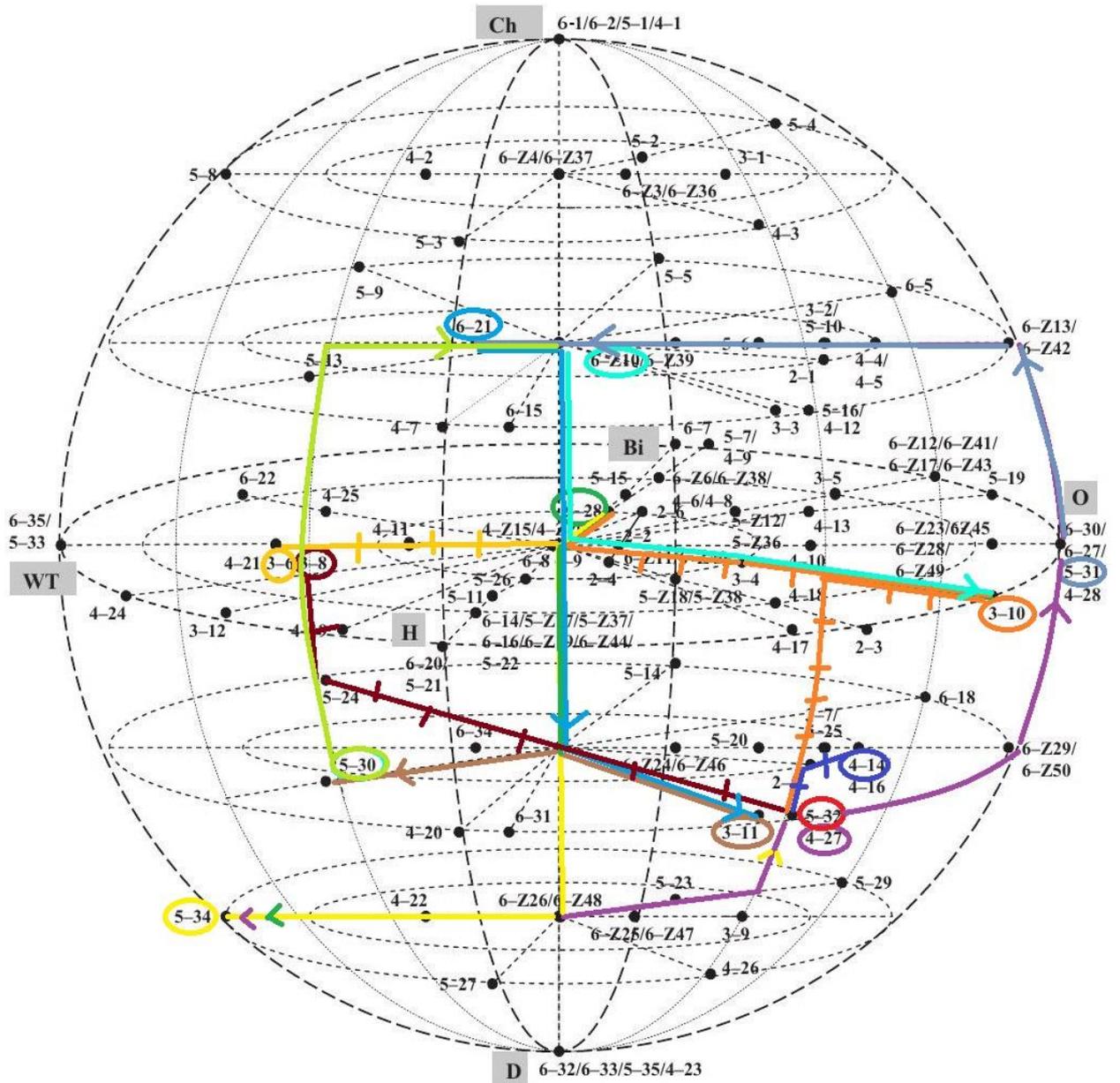
Cabe resaltar que para el análisis de esta sección seguiré usando el mismo proceso de segmentación el cual está bastante influenciado por la audición.

Aquí se encontrar, el Tema de Amor en octavas, acompañado por los mismos acordes que en las divisiones 24 y 25, es decir por acordes que recuerdan en su morfología a los acordes sobre la dominante y de la resonancia.

Si nos metemos en lo que es Set Theory podemos ver que hay un predominio del *PC set 4-27 (0, 2, 5, 8)* (cuadro morado) lo cual ya nos da una idea de que va a apuntar a un espacio sonoro principalmente diatónico. También podemos observar este *PC set 4-27* intercalado con el *PC set 5-34 (0, 2, 4, 6, 9)* (cuadro amarillo). Teniendo presente este último podemos decir que la pieza irá dirigiéndose hacia el espacio sonoro hexatónico. Si nos planteamos a una vista horizontal, se puede apreciar un *PC set 4-14 (0, 2, 3, 7)* perteneciente al pentagrama superior, y ubicándolo en el globo de Gates podemos ubicarlo en la balanza entre una sonoridad entre diatónica y hexatónica. Por lo tanto, se puede dar una división entre la melodía por octavas que se encuentra en el pentagrama superior y la parte inferior que está en una relación más diatónica. Más adelante podemos observar la aparición momentánea del *Pc set 5- 28(0, 2, 3, 6, 8)* (*cuadro verde oscuro*) que nos dirige a un espacio sonoro bicromático, para luego retornar al *PC set 5-34*. Estos últimos van a estar dentro del *PC set 9-10 (0, 1, 2, 3, 4, 6, 7, 9, 10)* que con su complemento el *Pc set 3-10* se ubicara en una sonoridad octatona.

En el compás 26 nos encontraremos con una suerte de reexposición y trasposición de la idea del compás 24, Donde la parte superior mediante los *PC set 5-32* y *PC set 4-27* realiza un espacio sonoro equidistante entre lo diatónico y lo octatónico, otra vez.

Fig.10



Si nos dirigimos al Globo de Gates nos encontraremos con que el recorrido abarca un espacio tonal bastante amplio, destacando por una ocupación mayormente diatónica y octatónica lo aunque también se hace presente las sonoridades bicromático y hexatónico.

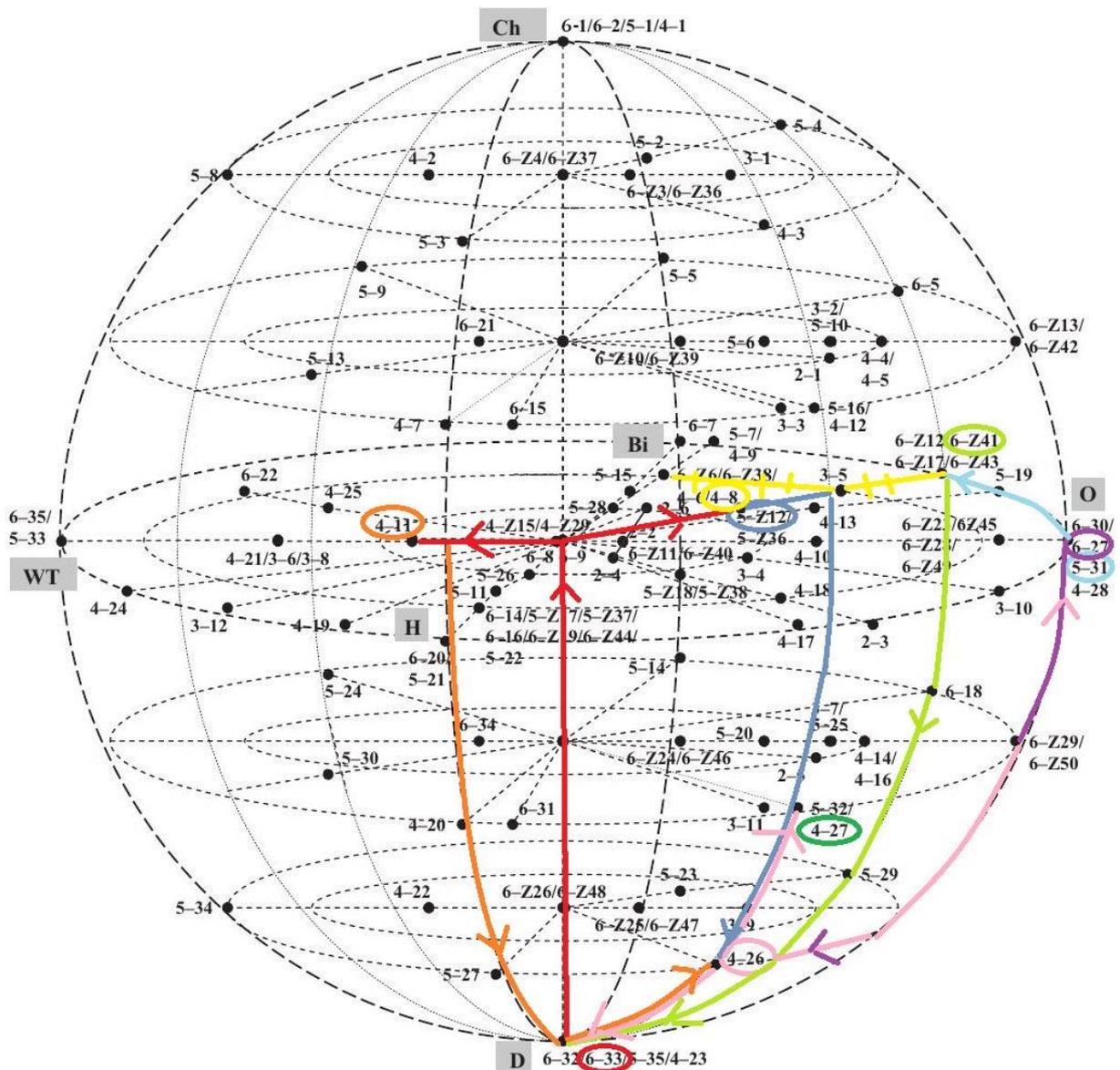
Fig.11

The image displays two staves of musical notation with various annotations and highlighted sections. The top staff includes markings like *mf*, *9-8*, *6z41*, *Très modéré (♩=92) 6-33*, *Lent (♩=66) 7z12*, and *4-26*. The bottom staff includes *Très modéré (♩=92)*, *Lent (♩=66)*, *Très modéré (♩=92)*, *Rall. molto 8-11*, and *4-27*. Dynamic markings such as *ff expressif*, *p*, *pp*, and *tres expressif* are also present.

Nuevamente vemos una reaparición del *PC set 4-26*, demostrando su importancia a través de la obra al ejercer como un articulador constante alrededor de toda la pieza, además dicho por el mismo Messian, el “Tema del amor”, por lo que su relevancia es incuestionable, especialmente siendo parte fundamental de la estructura en la cadencia final para retomar hacia la sección B', y proseguir con la distensión de todo el espacio sonoro de la sección C.

Si ponemos en comparativa la sección “B” y la sección “C”, podemos notar como el compositor busca la expansión de los espacios tonales por el que se va movilizar.

Fig.12



Tomando nuevamente el globo de Gates, podemos valorar el recorrido de la figura anterior, la cual se va a dar una equidistancia entre las sonoridades Diatónica, Hexatónica, Bicromática y Octatónica.

Con lo relacionado a las secciones “B”, “A” y Coda de recapitulación

En lo que abarca a este tema, considero que el re-exponer estas secciones no es necesario para el objetivo final que plantea, ya que las tres primeras secciones cumplen perfectamente ese requerimiento, ya que el fin de este análisis aparte de ver aquellos procedimientos que uso Messian y entrar un tanto más en detalle sobre su proceso compositivo en su obra, es comprobar la eficacia de las herramientas analíticas de la Set Theory y los Genera.

Sin embargo, mencionaré algunos puntos para generalizar lo que estaba presente en estas secciones.

En el caso de la sección “B”, bastante segmentos se ven frecuentados nuevamente, lo que definiría la variación para tener ese “prima” es más una cuestión relacionada a lo que ya habíamos visto en la obra, fragmentación de segmentos, un ensanchamiento en motivos y gestos, componentes de ritmo. Y no considero necesario mencionar porque a la escucha se puede discriminar un cambio de registro.

Hablando de la sección “A”, vuelve a esa idea que menciono del acorde de Fa mayor sostenido, como un acorde místico y preponderante, nuevamente sin sorpresas, el *PC set 3-11* se hace presente con la diferencia de hay un mayor trabajo y ensanchamiento en los arpeggios.

Por último, la coda de recapitulación funciona como recurso para terminar de establecer ese “vuelve por donde vino” que posee la estructura de la obra al combinar un apr de gestos de la sección “B” con el indistinguible acorde de Fa mayor sostenido.

Conclusión

Si hay algo que mencionar, es que el que se considere una de las obras más importantes del repertorio pianístico contemporáneo no es por mera casualidad, Messian nos obsequia un bello paisaje sonoro con esta mirada 19, demuestra que más allá de poseer en sí un esquema formal tradicional y hasta cierto punto simple. No es razón para no ofrecer una obra con calidad y gran planteamiento compositivo. El análisis nos muestra como ideas que parecen que haber desaparecido están ahí presentes ¿Cómo lo hace? Generando leves cambios que engañan al oyente para parecer que escucha algo diferente pero cuando vemos el análisis nos percatamos que era lo mismo, pero “tocado” por Messian

En lo que se refiere a la eficiencia de estas herramientas compositivas para el análisis, la Set Theory y los Genera, debo admitir que quedé gratamente sorprendido. Considero que si bien para el tiempo que corremos se han podido desactualizar, puedo comprender su valor como herramienta analítica. Verdaderamente permite el poder explayarse sobre una obra. Si bien de buenas a primeras puede parecer que el comprender la formulación de estas es un sin sentido, con el análisis presentado creo demostrar su clara utilidad, el poder visualizar el recorrido planteado con los globos de Gate es muy comprensible y permite definir mucho mejor la sonoridad, además de que los Pc sets permiten una organización y entendimiento de la macro

y microforma bastante completo. Esas preguntas iniciales de ¿Cuál es su estructura? ¿Usó algún tipo de organización específica? ¿Cómo funciona? Pueden ser resueltas con estas técnicas. No es mentira decir que puede permitirnos plasmar lo que percibimos y explicar las diferencias entre espacios sonoros. Sin lugar a dudas cumple efectivamente con su cometido.

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).

