

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

APROXIMACIÓN AL LENGUAJE DE OLIVIER MESSIAEN:  
ANÁLISIS DE LA OBRA PARA PIANO VINGT REGARS  
SUR L'ENFANT - JESÚS

FRANCISCO JAVIER COSTA CISCAR

UNIVERSITAT DE VALENCIA  
Servei de Publicacions  
2004

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 12 de  
Febrer de 2004 davant un tribunal format per:

- D. Francisco José León Tello
- D. Salvador Seguí Pérez
- D. Antonio Notario Ruiz
- D. Francisco Carlos Bueno Camejo
- D<sup>a</sup>. Carmen Alfaro Gómez

Va ser dirigida per:  
D. Román De La Calle  
D. Luis Blanes

©Copyright: Servei de Publicacions  
Francisco Javier Costa Ciscar

---

Depòsit legal:  
I.S.B.N.:84-370-5899-6

Edita: Universitat de València  
Servei de Publicacions  
C/ Artes Gráficas, 13 bajo  
46010 València  
Spain  
Telèfon: 963864115

**UNIVERSIDAD DE VALENCIA**  
**FACULTAD DE FILOSOFIA Y CIENCIAS DE LA EDUCACION**  
**AREA DE ESTETICA Y TEORIA DEL ARTE**

**APROXIMACION AL LENGUAJE DE OLIVIER MESSIAEN:**  
**ANALISIS DE LA OBRA PARA PIANO**  
***VINGT REGARDS SUR L'ENFANT - JESUS***

**TESIS DOCTORAL REALIZADA POR:**  
**FRANCISCO JAVIER COSTA CISCAR**

**DIRIGIDA POR LOS DOCTORES:**

**DR. D. LUIS BLANES ARQUES**  
**DR. D. ROMAN DE LA CALLE**

**VALENCIA 2003**

## I N D I C E

1.- Introducción .....	5
2.- Antecedentes e influencias estilísticas en el lenguaje de Olivier Messiaen .....	10
3.- Elementos musicales del lenguaje de Messiaen y su aplicación en la obra para piano <i>Vingt Regards sur l'Enfant - Jésus</i> .....	15
4.- <i>Vingt Regards sur l'Enfant - Jésus</i> : Datos Generales. Características de su escritura pianística .....	42
5.- Temática, simbología e iconografía en <i>Vingt Regards sur l'Enfant - Jésus</i> .....	45
6.- Análisis Formal de la obra .....	67
7.- Evolución de los Temas de la obra: Estudio comparativo de su desarrollo y presentación .....	394
8.- Relación estadística de los elementos musicales en <i>Vingt Regards sur l'Enfant - Jésus</i> .....	428
9.- Conclusiones .....	442
10.- Discografía .....	446
11.- Bibliografía .....	463
12.- Catálogo de obras .....	473

A María

## AGRADECIMIENTOS

Quiero dar mi más sincero y cordial agradecimiento a todas aquellas personas que me han ayudado en la realización de esta tesis, sobre la obra para piano de Olivier Messiaen *Vingt Regards sur l'Enfant - Jésus*.

Agradecer en primer lugar a la Editorial de Música Piles y en concreto a su gerente D. Jesús Piles, las facilidades que me han propiciado en las tareas de informatización del trabajo. Sin su ayuda este estudio se hubiera demorado ostensiblemente.

Al doctor D. Luis Blanes Arqués, catedrático de Armonía del Conservatorio Superior de Música de Valencia, como co-director de la tesis y especialista musical de la misma, quiero agradecerle sus consejos y orientaciones. La amistad que me une a D. Luis ha constituido un estímulo y su trayectoria profesional un acicate permanente.

Al doctor D. Román Calle de la Calle, catedrático de Estética de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universidad Literaria de Valencia, le agradezco muy profundamente la dirección de esta tesis y su orientación hacia la realización del *Master de Estética i Creativitat Musical*, que posibilitaba en su momento, los estudios de doctorado a los licenciados de música de los Conservatorios Superiores. Su actitud entregada y generosa, su estímulo permanente y sus sabios consejos, han supuesto para mí el apoyo decisivo y fundamental en la confección del trabajo.

## INTRODUCCION

El objeto de este estudio es una aproximación al lenguaje de Olivier Messiaen, a partir del análisis de su obra para piano *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Obra de gran envergadura, -más de dos horas de duración- compuesta desde el 23 de Marzo al 8 de Septiembre de 1944, el mismo año que escribe su tratado teórico *Technique de mon langage musical*, compuesta un año más tarde que *Visions de l'Amen*, para dos pianos, y cuatro años antes que *Cantéyodjaya* (1948): obra pianística que marcará el inicio de una nueva etapa mucho más especulativa en la producción del compositor.

Escritura pianística por excelencia, música pensada *por* y *para* el piano, en 20 piezas, forma un *corpus* unitario y homogéneo, en cuanto a estilo (encontramos los recursos habituales del lenguaje de Messiaen de esta época) y en cuanto a la intención o temática que es profundamente religiosa, y que como indica Messiaen se trata en realidad de la *Contemplación del Niño Dios en el pesebre y de las Miradas que se posan sobre El*.

Se inicia el trabajo con un capítulo dedicado a los antecedentes estilísticos del compositor, donde se enumeran las variadas y heterodoxas influencias de que es objeto su personal lenguaje. Los ritmos griegos y los ritmos hindúes se relacionan por su especial libertad y flexibilidad en el tratamiento y combinación de valores largos y breves. Del Canto Llano le atraerán los Neumas, como figuras melódicas en gran concordancia de intención, con los rasgos y fluctuaciones melódicas del canto de los pájaros. La sonoridad que obtiene del piano crea una nueva *imagen impresionista* en sus maneras y en sus resultados, donde se observa con claridad una consecución natural de la tradición sonora que partiendo de Chopin, y a través de Scriabin, llega hasta Albéniz y Debussy.

Asimismo se estudia a continuación de forma pormenorizada, cada uno de los parámetros musicales, cada uno de los componentes sonoros a los que Messiaen aportará nueva savia y acentuada personalidad, y su aplicación o constatación de los mismos en *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*.

La sugerente simbología implícita en la obra, se estudia en el siguiente capítulo, enumerando los principales símbolos o *iconos* que aparecen, clasificados por su naturaleza en tres grandes grupos: *religiosos*, realizando un itinerario por las verdades de la fé católica que se citan en los títulos y subtítulos de las veinte piezas; *poéticos*, al referirnos a aquellas expresiones poéticas o literarias escritas de forma precisa y explícita por el compositor en la partitura; y finalmente aquellos otros símbolos específicamente *musicales*.

El análisis de las veinte piezas se realiza sin partir de esquemas preestablecidos y sin usar métodos analíticos estandarizados. Cada pieza posee una personalidad, una intención, una forma de manifestarse y expresarse, una coherencia. Por ello el análisis realizado intenta extraer de cada una de ellas, lo que poseen de característico. El análisis musical no puede ser un conjunto normativo, un *corpus* teórico de reglas a aplicar. Se realiza el análisis *a partir de lo que dicta el cuerpo musical dado, no de las necesidades normativas*

*de una teoría cualquiera. El análisis debe ser real y no aparente; un estudio que parte aplicando una teoría determinada -haya lugar o no, sea pertinente o no- más que análisis es una demostración de acto de fe, una justificación estéril de un dogma.* (Padilla, 1995: 2)

Existe a nuestro modo de ver un binomio inseparable *análisis -autor*. Cada compositor exige planteamientos analíticos distintos, cada autor requiere un acercamiento analítico adecuado y pertinente con lo que se quiere analizar, con su lenguaje: necesita de una valoración analítica, casi podríamos decir, única e insólita. *Pretender analizar una pieza de Bach refiriéndose a un estudio de las alturas y de los registros, es tan vano como comparar literalmente una estructura de Webern a una estructura de Beethoven. Por lo tanto la obra impone la elección de los medios para aproximarsele* (Boulez, 1992: 182).

Es desde la propia obra musical, es desde el *modus faciendi* del compositor, con sus características particulares, desde donde hay que obtener las posibles conclusiones en el terreno del análisis musical. *Cuanto menos se ajusten las obras a un medio preestablecido, a una forma preestablecida -y ésta es la tendencia general de la música moderna desde Tristán- más necesitarán por su propia entidad, de un análisis hecho a la medida* (Adorno, 1999: 11).

El análisis musical por otra parte, supone una tarea de *traducción* del texto musical, una primera *interpretación* de la obra, en tanto que el analista aporta -desde su particular modo de ver y a partir de los conocimientos técnicos y del bagaje musical que posee- una versión sobre la intención del compositor, implícita, aunque no resuelta, en el propio texto musical. *El análisis es intrínsecamente una forma por propio derecho, una suerte de traducción, crítica y comentario, uno de los medios que permiten que la obra se revele* (Adorno, 1999 : 110).

La intuición musical constituye también en este campo, un elemento de primer orden, una herramienta muy útil. Se trata de la *intuición erudita* -aquella enriquecida por una amplia experiencia musical-, y de la *intuición analítica* -que nace de la práctica habitual del análisis-, en la búsqueda de esa primera *recreación* de la propia obra, que supone el análisis. El trabajo de análisis, apoyándose en la intuición musical y en los conocimientos teórico-técnicos del analista, es capaz de recrear de nuevo el texto musical.

En el terreno de la interpretación musical, la comprensión exhaustiva del texto adquiere categoría de necesidad, categoría de procedimiento. Un intérprete que no realiza con anterioridad a su interpretación el trabajo de análisis, no se encuentra en condiciones de ofrecer una particular manera de entender la obra a interpretar. La recreación exige no solamente la intuición musical imprescindible en cualquier interpretación, sino además, un conocimiento total de la obra, con el fin de ofrecer de forma consciente una versión personal y coherente. *Algunos músicos piensan que si uno ha analizado o racionalizado demasiado los problemas que plantea la música, se pierde espontaneidad; yo creo que la espontaneidad es mucho mayor cuando se ha avanzado antes en el trabajo racional* (Barenboim, 1992: 117 - 118).

Sólo de esta forma, con un análisis profundo y detenido, es como se consigue una interpretación madura y reflexiva, cumpliendo a la vez con la función encomendada a todo intérprete musical: reflejar de forma culta y meditada, la intención del compositor implícita en la obra musical. *Todo intérprete musical que se dedica con seriedad a su asunto experimenta que no existe otra*



*posibilidad de presentar, auténticamente la textura, la economía, la estratificación y la interrelación de la composición más que por medio de un análisis previo* (Adorno, 1990: 45).

Cualquier texto musical es por definición polivalente, polifacético, en el sentido en que es susceptible de diversas interpretaciones analíticas. Pretender agotar todas las posibilidades de análisis, intentar el estudio de una obra musical abarcando todas las perspectivas desde las que puede ser observada, supone una tarea agotadora e imposible de llevar a cabo. El objeto del análisis es, a nuestro entender, dar una opinión, obtener una recreación de la obra que por tanto, resultará necesariamente incompleta, en el sentido en que no contempla la totalidad de los análisis musicales posibles. Desde esta perspectiva del análisis, como manera personal de entender o *interpretar* la obra musical, se realiza el presente trabajo, no si conocer el somero recorrido analítico que realiza Reverdy sobre la totalidad de la obra pianística de Messiaen, y las breves anotaciones, que sobre 10 piezas del ciclo, aparecen en el *Tratado del ritmo, del color y de la ornitología*.

El análisis realizado de *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* contempla las siguientes parcelas:

1.- Análisis de elementos. La música de Messiaen en este periodo es fundamentalmente motivico-temática. Messiaen todavía está muy cerca de Beethoven en cuanto a tratamiento temático. En *Vingt Regards* encontramos elementos rítmicos o melódicos que se desarrollan y adquieren protagonismo. Como indica Adorno, *el análisis de elementos se ocupa de las unidades más pequeñas de que consta una obra (...) el análisis de elementos encuentra su fundamento en la música que pertenece a la categoría de la composición motivico-temática* (Adorno, 1999: 113).

2.- Formación de la melodía. Para formar sus melodías Messiaen utiliza aquí preferentemente los procedimientos de interversión de notas, la ampliación asimétrica y el cambio de registro.

3.- Ritmo. Messiaen aplica a su música los *principios rítmicos* de la música hindú, obteniendo cánones rítmicos donde el consecuente ha aumentado sus valores, cánones a distancia de negra, ritmos no retrogradables, pedales rítmicos, ritmos seguidos de su aumentación o disminución, cromatismo de valores... Obtenemos en cada una de las Miradas, estos tratamientos rítmicos específicos.

4.-Armonía. La formación de acordes en *Vingt Regards* se realiza a partir de la combinación de intervalos, utilizando también los acordes de la resonancia y acordes sobre la dominante, acordes con un elemento fijo y otro móvil, y acordes como resultado del movimiento de las voces. El concepto de densidad armónica va a ser empleado en la obra con función estructural.

5.-Modos de transposiciones limitadas. Obtenemos la utilización de los Modos en cada Mirada, con las modulaciones modales y los fragmentos polimodales. Se estudia también aquéllos otros que no poseen ordenación modal.

6.- Citas. Extraemos los Temas propios de la Obra: *Tema de Dios, Tema de la Estrella y de la Cruz, Tema de Acordes y Tema del Amor Místico*, que reaparecen a lo largo de las 20 piezas, transformados, concentrados y modificados, como elementos que aportan unidad y coherencia a todo el ciclo.

7.- Talas. La utilización abundante de determinados ritmos hindúes, -bien

disociados o coagulados, aumentando o disminuyendo sus valores- será tónica constante en las *Veinte Miradas*.

8.- Canto de los pájaros. Las melodías *tipo-pájaro* van a favorecer la coherencia estilística entre las piezas del ciclo.

9.- Timbre. El amplio registro sonoro, lo que denominamos *polifonía de sonoridades*, es recurso expresivo muy frecuente en la obra. La utilización coloreada de determinados registros, adscritos a determinados timbres, aparece de forma expresa a lo largo de la obra.

10.-Dinámica. Toda la dinámica de la obra está en función del desarrollo temático.

11.- Forma. La repetición es un recurso estructural de primer orden en la obra, variada y renovada, donde el *número primo* adquiere gran importancia. Se obtiene la estructura de las piezas, organizadas en secciones. Cada Mirada posee una forma determinada, con un número variable de partes. En general prevalece la alternancia entre estribillo y estrofa para organizar el discurso musical.

La lectura atenta de la partitura resulta el complemento indispensable para poder seguir el presente trabajo de análisis de *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*.

Por otra parte, no se contempla el estudio de los escritos de índole teórica del compositor. Nos referimos fundamentalmente al tratado *Technique de mon langage musical* (1944), resumen del pensamiento musical, de lo que podríamos denominar *primera época Messiaen* (hasta 1950 aproximadamente), y al recientemente aparecido *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1994-2003), que supone un compendio actualizado y póstumo, de todas las especulaciones teóricas, técnicas, estéticas y filosóficas que sobre la música y la creación musical elabora el compositor a lo largo de su trayectoria profesional. Destacamos también aquellos trabajos más específicos que aparecen como manuales de apoyo a las clases del Conservatorio de París: *Vingt leçons de solfège moderne* (1933), *Vingt leçons d'harmonie* (1951). La inquietud pedagógica tan célebre en el compositor-profesor, se evidencia y manifiesta en estos tratados como necesidad imperiosa y al mismo tiempo generosa, de transmitir a sus alumnos la propia experiencia, *con la esperanza de que recojan y continúen las ideas, sea para aprovecharlas mejor o para hacer con ellas algo muy distinto, o para rechazarlas definitivamente si el porvenir demuestra que no son viables*. (Messiaen, 1993 : 7)

Para seguir el trabajo de análisis realizado, deben hacerse las siguientes *indicaciones generales*:

1.- Los modos de transposiciones limitadas se expresan en el análisis como indica el compositor en su *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Así por ejemplo, la cifra **2<sup>2</sup>** expresa la segunda transposición del segundo modo de transposiciones limitadas.

2.- Divisiones. Con este término designamos las distintas fragmentaciones del discurso musical, realizadas por el compositor gráficamente mediante las

líneas divisorias. Preferimos utilizar el término *división* al de *compás* ya que se ajusta más exactamente a la intención del compositor. (No existen indicaciones de compás en *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*). Las divisiones se numeran para facilitar el trabajo de análisis, aunque aparecen sin numerar en la propia partitura.

3.- Expresamos entre paréntesis el número de divisiones que posee un fragmento determinado. Así por ejemplo, (1 - 8) indicará el fragmento comprendido desde la división 1 a la división 8.

4.- Con las letras mayúsculas expresamos las secciones de la estructura en cada Mirada. Con las letras minúsculas las células melódicas o rítmicas que constituyen elementos de desarrollo en las diferentes piezas.

## Antecedentes e influencias estilísticas en el lenguaje compositivo de Olivier Messiaen

Al enumerar las principales influencias que conformaron paulatinamente el lenguaje de Olivier Messiaen nos encontramos con diversas y variadas procedencias, pudiendo distinguir en primer lugar aquélla que parte de la escuela musical francesa, con una clara ascendencia de su tradición sonora y en especial de Claude Debussy. Al igual que éste, también Messiaen se entretiene en la sonoridad, buscando en su escritura pianística las sonoridades más recónditas y resonantes. Como indica Gentilucci, *desciende en lo fundamental de Debussy, del impresionismo, y también de Scriabin* (1977 : 253)

El sonido del órgano está presente en su música, influencia de su trayectoria como organista en la Iglesia de la Trinidad, como se observa en la obra para piano *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, en la que utiliza los diferentes registros del instrumento obteniendo una gran sonoridad del conjunto, estructurado en diversos planos sonoros (como franjas sonoras independientes), que recuerdan la sonoridad del órgano y en muchos momentos su efecto en un gran espacio resonante. Se observa asimismo que determinados acordes nacen del concepto de *mixtura* en el órgano, aunque con una realización muy personal y novedosa: *la pratique de l'orgue a inspiré à Olivier Messiaen certaines innovations pianistiques. Les "mixtures" de l'orgue l'ont incité à utiliser les "accords en grappes", avec cette différence que ces accords sont sans parallélisme, ce qui les distingue du système des mixtures* (Reverdy, 1978 : 6).

De su acentuada religiosidad tomará los temas de inspiración (*Veinte Miradas al Niño Jesús, Visiones del Amén, la Ascensión* etc...) siendo el Canto Llano, canto propio del culto católico, otro de los aspectos clave de su manera de expresarse: *Seul, le plain-chant possède à la fois la pureté, la joie, la légèreté nécessaires à l'envol de l'âme vers la Vérité* (Messiaen, 1997: 67). Como señala Boulez, *existe una influencia comprensible del Gregoriano dado su vínculo con la religión cristiana romana, y su participación como organista en las ceremonias de ese culto (...) del gregoriano obtuvo la influencia de los melismas. También se observa una influencia en la construcción de las frases y en la función monódica. De ahí esas prolongadas y flexibles vocalizaciones que se encuentran en su obra, donde subsiste de lo gregoriano, un cierto sentido de la ornamentación y del orden melódico* (1984: 288).

La búsqueda e investigación que realiza el compositor de tradiciones musicales no occidentales, (especialmente de la música hindú) constituye una destacable aportación a su concepto del ritmo. Como señala Tomás Marco, son varios los elementos que influyen en su lenguaje y entre otros destacan *sus investigaciones en el terreno del ritmo al que lleva una dosis de originalidad, estudiando elementos tan dispares como los metros de la música hindú* (1981: 182).

La influencia de la música hindú en el campo del ritmo musical es

enorme, y Messiaen encuentra aquí una fuente inagotable de ricos y variados ritmos, siendo la expresión exacta de su pensamiento en este sentido. Los diversos Tâlas y Deçi-tâlas (1) le aportan toda la riqueza rítmica de la tradición musical hindú, y le abren una perspectiva extraordinaria configurada en una serie de *principios rítmicos* que se desprenden del estudio de los 120 Deçi-talas: el principio del puntillo añadido, de la retirada del puntillo, del valor añadido, de los números primos, del crecimiento y decrecimiento de un valor sobre dos, de los ritmos no retrogradables, de los ritmos aumentados y disminuidos, de la aumentación o disminución inexacta, del cromatismo de las duraciones, y de la disociación o coagulación de un ritmo. Todos estos procedimientos o *principios rítmicos*, que son utilizados aislada o combinadamente en la música hindú, los observa y extrae de los diversos *Tâlas* a partir del sistema de Çarngadeva.

Al enunciar el estudio que realiza en su *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, sobre cada uno de los Talas, indica Messiaen como punto octavo: *Analyse musicale et rythmique, suivie -lorsque la beauté, l'importance, le raffinement du rythme le nécessitent- de l'énoncé d'une loi, d'un principe rythmique fondamental, d'un procédé rythmique trouvés par les Hindous...* (1994: 264).

Con el estudio de los Tâlas y Deçi-tâlas hindúes obtendrá esquemas rítmicos flexibles, donde la aumentación y la disminución de una figura básica, adquiere categoría de procedimiento y se concreta en lo que denomina *valor añadido*. Como indicará Boulez: *las búsquedas de Messiaen proponen ciertas bases que es necesario considerar como adquisiciones. En primer término el valor agregado que Messiaen define así: "mitad del más pequeño valor de un ritmo cualquiera agregado a un ritmo, sea por una nota, sea por el puntillo". Obtendremos así ritmos irregulares, aún en valores rápidos* (1992: 65).

Para Messiaen lo más *antirrítmico* sería la regularidad rítmica propia de las épocas clásica y romántica: *les rythmes hindous, d'un raffinement, d'une subtilité sans égals, laissent loin derrière eux nos pauvres rythmes occidentaux avec leurs mesures isochrones, et leurs perpétuelles divisions et multiplications par 2 (quelque fois par 3)* (1994: 258).

Su música necesita de gran libertad rítmica donde los valores temporales, donde sus duraciones, no estén constreñidas al corsé del compás, ya que sus diseños rítmicos nacen independientemente de cualquier esquema preestablecido.

El sentimiento del *valor mínimo* está presente en su música, pudiéndose definir como *el valor más pequeño de medida a que es posible reducir la figuración rítmica general de una composición*, lo que Boulez expresa como *la más pequeña pulsación común* (1984: 290). A

---

(1) "Tâla" es el ritmo. La India conocía miles de ritmos todos cuidadosamente definidos y transmitidos por tradición oral (...) Se encuentra en el Samgîta-ratnâkara la lista completa de 120 Deçi-tâlas o ritmos populares de la India (Messiaen, 1994: 258)

partir de este concepto tan flexible de ritmo musical, al que contribuye el estudio de la obra de Strawinsky, y de su unidad indivisible en el valor mínimo temporal, Messiaen elabora su técnica particular donde *la célula inicial decide la construcción rítmica, ya que no está sujeta a entrar en un metro regular ni a luchar con él* (1984: 290).

*Le Printemps*, colección de piezas a distintas voces (39 Coros a capella sobre poemas de Antoine de Baïff) del compositor Claude Le Jeune (1530 - 1600), le interesará de forma especial. En su tratado del ritmo, Messiaen analiza profundamente esta obra expresando que *pour déduter l'analyse du "Printemps" voici l'extraordinaire Préface qui figure en tête de l'ouvrage. Plaçant le Rythme au-dessus de l'Harmonie, en comparant l'Harmonie au corps et le rythme à l'âme, cette Préface est tellement en accord avec mon propre sentiment sur la musique et le rythme en général...* (1994: 184). Realizando los comentarios generales sobre la obra, escribe Messiaen: *Baïff écrivait deux sortes de vers: vers rimés normaux, qui devaient fournir à Le Jeune matière à des morceaux plus contrapuntiques; vers mesurés à l'antique, c'est-à-dire écrits dans les pieds, les mètres, les strophes de l'antiquité gréco-latine, pour lesquels on peut penser que Le Jeune suggérait beaucoup à son poète, mais que Baïff notait en brèves et en longues, selon la notation conventionnelle (brève: longue: ), notations que Le Jeune suivait et respectait scrupuleusement (...) Baïff et Le Jeune se sont servis des rythmes grecs non pour plagier ou faire du retour à... mais pour édifier une oeuvre original* (1994 : 183).

En sus conversaciones con Claude Samuel, Messiaen manifiesta su admiración por Claude Le Jeune, y en concreto, por las *innovaciones* tan interesantes que realiza, al combinar libremente determinados ritmos griegos en su obra *Le Printemps*, composición musical que Messiaen conceptua como *un des plus beaux monuments rythmiques de toute l'histoire de la musique* (Samuel, 1999 : 111). Y más adelante se entretiene en explicarle a Samuel estas innovaciones: *les chœurs du Printemps utilisent presque uniquement des rythmes grecs, notamment le ionique mineur, c'est-à-dire un rythme à six (deux brèves et deux longues). Or, l'élément intéressant de ce mètre est la présence de l'anaclase; l'anaclase-rappelez-vous l'oeuvre de Penderecki intitulée Anaclasis- consiste à permuter les brèves et les longues d'un rythme, non pas au cours de ce rythme mais à l'intersection de deux rythmes; imaginons, par exemple, un "trimètre ionique a minore" (c'est-à-dire trois ioniques mineurs): on permutera la fin du deuxième ionique mineur et le début du troisième, ainsi vous n'entendrez le véritable ionique mineur qu'au début du vers- et le resultat sera: ionique mineur, péon III, épitrite II, soit deux brèves et deux longues- puis deux brèves, une longue et une brève- enfin une longue, une brève, et deux longues. L'anaclase crée une perturbation dans la succession des durées qui dérange l'auditeur* (*Ibidem*: 111-112)

Por los comentarios de Messiaen se observa que le interesa de *Le Printemps*, no solamente la utilización que el compositor Claude le Jeune realiza del ritmo a partir de los ritmos griegos, sino también el empleo

del texto, la armonía, y más concretamente la distribución de los acordes en la obra (ritmo armónico), y la estructuración de su música. *On sait, de l'aveu même de Messiaen, la fascination qu'exerça sur lui "Le Printemps" de Claude le Jeune lors de la composition de ses "5 Rechants". Cette pièce vocale, écrite en 1948, pour 12 voix a capella, doit en premier lieu à l'oeuvre de Claude Le Jeune sa structure formelle au rythme périodique, faisant alterner couplets ("Chants") et refrains ("Re-chants"). Mais "Le Printemps" s'offrait surtout à Messiaen comme un modèle très stimulant pour ses recherches dans l'ordre du rythme...* (Prost, 1987: 33)

La alternancia de Estribillo y Estrofa va a ser un procedimiento estructural de organización musical muy estimado por Messiaen. En el tratado sobre el ritmo añade con referencia a *Le Printemps: Les chœurs mesurés à l'antique sont des chansons à refrain: chaque section comprend refrain et couplet, le couplet s'appelle Chant, le refrain s'appelle Rechant. La section peut présenter une disposition redoublée telle que: Rechant à 3 voix, reprise du Rechant à 5 voix, Chant à 3 voix, et de même pour toutes les sections (forme A, A, B), ou bien Rechant à 3 voix, Chant à 3 voix, Chant à 5 voix (forme A, B, B), etc...* (1994: 183). Esta alternancia entre estribillo y estrofa, como forma de articulación del discurso musical, la encontraremos en su obra para piano *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*.

Aunque será el propio compositor quien explicita y matice sus influencias en el aspecto rítmico de su música: *Claude le Jeune voulait ressusciter la métrique grecque, et que je me suis adressé aux cent vingt Deçî-tâlas ou rythmes provinciaux de l'Inde, catalogués au XIII siècle par Çarngadeva dans son volumineux traité, le Samgîta-Ratnâkara* (Golea, 1984: 177).

Como producto de su formación escolástica Messiaen aplicará al ritmo los conceptos de imitación tradicionales. De las cuatro formas básicas de imitación (lo que se denominan *artificios contrapuntísticos*: movimiento directo, contrario, retrógrado y retrógrado contrario) obtendrá los *ritmos palindrómicos* (también denominados *simétricos o no retrogradables*), así como la aplicación generalizada del canon al ritmo, construyendo diferentes tipos de cánones rítmicos.

Como indica Herbert Eimert: *Los primeros frutos de una madurez sensible, ligada al ritmo, provienen de Messiaen, auténtico heredero de Debussy y de Strawinsky. Impulsado por las necesidades de su lenguaje, emprende un estudio sistemático del fenómeno rítmico, tal como se manifiesta en la música de la India, en el canto gregoriano y en la música medieval. A través de ese estudio, logra una profunda comprensión del ritmo, entendido como medio articulador del lenguaje musical* (1973: 10).

El estudio que Messiaen realiza del *canto de los pájaros* contribuye también a configurar su concepto del ritmo y de la melodía. Copia al dictado el canto de diferentes pájaros, ya que le atrae especialmente por

su frescura y por su novedad rítmica y melódica. Es evidente que su transcripción es aproximada: *cuando emplea cantos de pájaros, los transcribe en función de nuestros instrumentos, es decir del semitono templado, lo que ya no tiene mucho que ver con los intervalos de origen* (Boulez, 1984: 289). Este estudio nace en primer lugar de la pasión que siente por la naturaleza: *Pour moi, la vraie, la seule musique a toujours existé dans les bruits de la nature. L'harmonie du vent dans les arbres, le rythme des vagues de la mer, le timbre des gouttes de pluie, des branches cassées, du choc des pierres, des différents cris d'animaux sont pour moi la véritable musique. Si j'ai choisi pour maîtres les oiseaux, c'est que la vie est courte, et que noter des chants d'oiseau est tout de meme plus facile à un musicien que la transcription des harmonies du vent ou du rythme des flots...* (Golea, 1984: 223).

Otro aspecto importante de su música lo constituye la organización de las alturas. La melodía constituye para Messiaen, en el momento de creación de *Vingt Regards*, un elemento fundamental en la obra musical. Como indicará Gentilucci, *la procedencia del material melódico y armónico, está abierto a los ecos del modalismo arcaizante típico del canto litúrgico y a la vez nostálgico del más denso cromatismo virtuoso de la escuela organística francesa* (1977: 254). También Boulez indicará al respecto que *al aliar la tradición occidental prepolifónica con la tradición de la India, Messiaen va a descubrir la base de su vocabulario general: la utilización de los Modos* (1984: 288).

En resumen, observamos que son dispares las fuentes que insuflan la escritura de O. Messiaen:

- a) La influencia de la escuela francesa, sobre todo de Debussy, aunque también de los compositores franceses de principios de siglo. *El conjunto de su obra, tiene sus raíces en la música corriente en Paris en los años 20 y comienzos de los 30.* (Boulez, 1984: 287)
- b) Su formación escolástica.
- c) La práctica como organista en la Iglesia de la Trinidad.
- d) Su aproximación a la música hindú.
- e) El acercamiento a la naturaleza: Canto de los pájaros.
- f) La utilización libre de los ritmos griegos: influencia de Claude Le Jeune

Todo ello constituirá el amasijo del cual el compositor extraerá las claves para la formación de su personal e inconfundible lenguaje. Messiaen tomó de todas estas influencias aquello que en cada momento le interesó, aportándoles una nueva savia, una nueva manera de manifestarse y nunca intentó crear una amalgama de recursos, con el fin de *reducirlos a una unidad fundamental. Deja todos estos elementos en conflicto abierto. Sin embargo modela todos los componentes de su escritura según su propia necesidad y a menudo los distorsiona y aparta decididamente de su perspectiva de origen* (*Ibidem*: 288).



## Elementos musicales del lenguaje de Messiaen y su aplicación en la obra para piano *Veinte Miradas al Niño Jesús*

Para realizar el estudio de la música de Messiaen, es necesario centrarse en aquellos aspectos fundamentales que constituyen su técnica compositiva y detenerse de forma separada, en aquellos *materiales* de los cuales el compositor obtendrá la obra acabada. Básicamente son 6 los aspectos necesarios de estudio en su música:

- 1.- Estudio del Ritmo.
- 2.- Estudio de la Melodía y de sus desarrollos melódicos.
- 3.- Organización de las Alturas: Modos sistematicos.
- 4.- Estudio de la Armonía. Formación de Acordes. Mixturas
- 5.- Estudio de la Forma. Principales estructuras formales.
- 6.- Estudio del Timbre.

Detengámonos en cada uno de estos elementos :

### 1.- Estudio del Ritmo.

Constituye un capítulo muy importante de su música. Su concepto del ritmo es nuevo, flexible, ágil, alejado de la métrica tradicional, y sin necesidad de un *compás* que regule el acontecer mensural de una obra musical. Como señala Boulez, *el ritmo de Messiaen escapa de la métrica tradicional, en el sentido de que ya no acepta un módulo, una fórmula básica, que rijan la vida rítmica de un movimiento* (1984: 290).

Por tanto la noción de regularidad rítmica desaparece de su música, *en beneficio de dos principios fundamentales:*

*a) Desigualdad de los valores básicos a partir de la más pequeña pulsación (influencia clara de Stravinsky).*

*b) Secuencia rítmica fundada sobre una sucesión-tipo seguida de variaciones: la célula inicial decide la construcción rítmica, ya que no está sujeta a entrar en un metro regular ni a luchar con él. (Ibidem)*

Son variadas las aportaciones de Messiaen en el campo del ritmo musical. En primer lugar podemos citar las explicaciones precisas que el propio compositor realiza con respecto a las notaciones posibles del ritmo en su música. Señala cuatro formas:

*Primera Notación: donde se escriben los valores exactos, sin compás ni tiempos, conservando sólo el uso de la barra de compás para marcar los periodos y poner un término al efecto de las alteraciones (sostenidos y bemoles etc...). Esta notación es la mejor para el compositor, por ser exacta expresión de su concepción musical. Es excelente para un solo ejecutante, o para un grupo de unos cuantos.*

*Segunda Notación: se utiliza para orquesta, cuando todos los ejecutantes*

*llevan los mismos ritmos y esos ritmos se insertan en compases normales, y en este caso se acumulan los cambios de compás. Es lo que ha hecho Strawinsky en la Consagración de la Primavera.*

*Tercera Notación: en la orquesta, si todos los ejecutantes llevan los mismos ritmos y éstos no se insertan dentro de compases normales, se hace preciso dividir la música en compases cortos, indicando con una cifra al comienzo de cada compás el número de tiempos que hay que marcar.*

*Cuarta Notación: la más fácil para los ejecutantes consiste en insertar en un compás normal, por medio de sincopas, un ritmo sin relación alguna con él (...). Esta notación es falsa ya que está en contradicción con la concepción rítmica del compositor; pero si los ejecutantes observan bien los acentos indicados, el oyente percibe el ritmo verdadero. (Messiaen, 1993: 29)*

En la obra para piano objeto de este estudio, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* se emplea únicamente y durante toda la obra, el primer tipo de notación rítmica indicado. (2)

Messiaen retoma el procedimiento de la imitación propia de la música tradicional, desarrollándolo a partir de la aplicación del concepto de *valor mínimo* en el ritmo de una composición, pudiendo aumentar o disminuir un determinado diseño musical, sin cumplir necesariamente las relaciones de doble o mitad de valor habituales en la práctica imitativa de épocas anteriores. Messiaen propone diferentes formas de aumentación o disminución de un ritmo. (3)

Al mismo tiempo, Messiaen utilizará lo que se denominan *ritmos simétricos* o *palindrómicos*. A partir del procedimiento contrapuntístico tradicional de la retrogradación, Messiaen propone retrogradar un determinado ritmo desde un punto cualquiera, con lo que se obtendrá un nuevo ritmo denominado *no retrogradable*, dado que resultará idéntico leído en un sentido (hacia la derecha) u otro (hacia la izquierda), de ahí su asimilación al término *palíndromo* (4) y la aplicación del término *ritmos palindrómicos*, a todos aquéllos que cumplan esa condición. Para Messiaen, cualquier ritmo que tenga extremos idénticos con un valor central libre, son *no retrogradables*. Como indicará el propio compositor, *todos los ritmos divisibles en dos grupos retrogradados el uno en relación al otro, con valor central común, son no retrogradables* (1993: 17). Y en otro lugar añade: *Ces rythmes non rétrogradables sont la correspondance, dans leur horizontale, de ce que sont mes modes à transpositions limitées dans l'ordre vertical. J'ajoute encore une particularité très importante de ma musique et*

---

(2) Ver Apéndice Documental p. I

(3) Ver Apéndice Documental p. II

(4) Palíndromo: Tiempo que avanza y retrocede a la vez. Etimológicamente, término que significa lo mismo leído de derecha a izquierda como de izquierda a derecha. Ejemplos: OSO, RECONOCER, ALA etc...

*du quator, c'est que, á l'instar de Guillaume de Machaut que je ne connaissais pas á l'époque, les rythmes y sont dissociés de l'Harmonie et de la mélodie.* (Golea, 1984 : 66)

Los ritmos no retrogradables también serán utilizados por el compositor, en su obra para piano *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. (5)

La superposición de ritmos diferentes o *Polirritmia*, la usará Messiaen de forma habitual en su música, como un elemento característico de su lenguaje. Podemos distinguir diferentes clases de polirritmia:

- a) Superposición de ritmos de longitud desigual. (6)
- b) Superposición de un ritmo a sus diferentes formas de aumentación y disminución. (7)
- c) Superposición de un ritmo a su propia retrogradación. (8)

El concepto de *canon melódico* es aplicado por Messiaen al ritmo, pudiendo existir independientemente de aquél. Como señala Pierre Boulez: *sigue de inmediato la base extremadamente importante del canon rítmico, exacto, aumentado, disminuído o por agregado de puntillo. Se conoce suficientemente la definición contrapuntística del canon para aplicarla al ritmo puro. El canon por agregado de puntillo está fundado en este principio: a todo valor en el modelo corresponderá en la figura canónica un valor con puntillo. La aumentación se vuelve entonces irregular, el puntillo agrega un valor más o menos largo a la nota, según su propia duración. Esto aporta un enriquecimiento indiscutible a las disminuciones o aumentaciones clásicas* (1992: 65).

El canon rítmico se puede establecer entre varias voces:

- a) Manteniendo los mismos valores entre antecedente y consecuente. (9)
- b) Con cambio de valores entre antecedente y consecuente (aplicación al Canon, del concepto de polirritmia), mediante la aumentación o disminución del ritmo de los consecuentes (Canon por valor añadido). (10)
- c) Estableciendo cánones de ritmos no retrogradables. (11)

Como una ampliación del concepto de *polirritmia* es posible encontrar en la música de Messiaen multitud de pedales rítmicos, a veces varios en una misma obra y cada uno con su propio ritmo. Son diseños rítmicos independientes que *se repiten incansablemente en ostinato, sin tener en cuenta los ritmos que los rodean* (Messiaen, 1944: 26), siendo numerosos los

---

(5) Ver Apéndice Documental p. III

(6) Ver Apéndice Documental p. IV

(7) Ver Apéndice Documental p. V

(8) Ver Apéndice Documental p. VI

(9) Ver Apéndice Documental p. VII-VIII

(10) Ver Apéndice Documental pp. IX-X-XI

(11) Ver Apéndice Documental p. XII

que aparecen en *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. (12)

Del estudio pormenorizado del ritmo en Messiaen se observa que *la noción de duración se hace más flexible y sutil, desligada de una periodicidad obligatoria (...)* Esta concepción global de la duración se vuelve preexistente a la escritura misma de las notas. Aquí la secuencia rítmica es primordial: espera que se la revista de un fenómeno sonoro. Para encontrar semejante ambición habría que remontarnos a los esfuerzos del *Ars Nova* (Boulez, 1981: 290).

Como natural consecuencia en la evolución de su pensamiento creativo, Messiaen fue el primero que intentó aunar el parámetro musical de la duración con el de la altura, otorgándoles además una dinámica y una articulación precisas. Se trata del primer intento de serializar conjuntamente todos los componentes del sonido, y por este motivo se considera a Messiaen de forma general, como precursor de lo que se denominará Serialismo Integral. Aunque Messiaen considera injustificada la celebridad que obtuvo con la utilización de lo que denomina *superserie*: *je suis bien obligé de parler du Mode de valeurs et d'intensités dont la célébrité est totalement injustifiée. J'avais alors utilisé une sorte de supersérie dont les sons de même nom passaient à travers différentes régions qui les changeaient d'octave, d'attaque, d'intensité, de durée. Je crois que c'était une découverte intéressante - que l'on n'a pas remarquée... Tout le monde n'a parlé de l'aspect supersériel!* (Samuel, 1999: 119)

Encontramos sin embargo, otra aportación que el compositor considera más interesante que el empleo de la *superserie*, y que está presente en muchas de las obras de este periodo: el procedimiento de la *interversión de notas* realizado mediante un orden concreto de lectura, a partir del establecimiento de ejes de simetría. Se trata del procedimiento de las *permutaciones simétricas*, que permitirá *economizar* enormemente las posibilidades de combinación de los sonidos de un fragmento musical dado: *Je préfère insister sur un de mes autres apports, qui est sûrement plus important: c'est l'emploi des permutations symétriques que l'on trouve dans ma Chronochromie. Il s'agit d'un procédé qui correspond exactement à ce que j'appelle, dans les modes, les modes à transpositions limitées, et, dans les rythmes, les rythmes non retrogradables. C'est un procédé que repose sur une impossibilité. Ce sont des durées qui se succèdent dans un certain ordre et que l'on relit toujours dans l'ordre de départ. (...) Vous savez qu'avec le chiffre douze, tellement aimé des sériels, le nombre des permutations est 479 001 600!. Il faudrait des années pour les écrire. Tandis qu'avec mon procédé, on peut, avec chiffres plus importants - trente-deux ou soixante-quatre- obtenir les meilleures permutations, supprimer les permutations secondaires qui n'aboutissent qu'à des répétitions, et travailler sur un nombre de permutations raisonnable, pas*

---

(12) Ver Apéndice Documental pp. XIII - XIV

*très loin du chiffre de départ. (Ibidem: 119 - 120)*

Será en su obra *Cuatro Estudios del Ritmo* y más concretamente en la segunda y cuarta piezas de este ciclo (*Isla de Fuego II* y *Modo de Valores e Intensidades*), donde aplicará por primera vez estos conceptos. En *Isla de Fuego II*, con el valor mínimo de semicorchea considerada como unidad, los números del 1 al 12 representan diferentes valoraciones rítmicas siendo 2 la suma de dos semicorcheas, 3 la suma de tres semicorcheas etc... Asimismo utiliza cuatro ataques (ataque normal, sforzando, subrayado, sforzando-subrayado) y cinco dinámicas (*p, mf, f, ff, sfff*) sobre los doce sonidos de la escala cromática: *Se comprueba que la noción de cromatismo, ampliada a los demás componentes sonoros, no depende del cromatismo de las alturas (es decir en el sistema de semitonos templados, del mismo semitono, y del múltiplo doce que es necesario alcanzar para obtener la octava), sino de cualquier pequeño común múltiplo que servirá de base para determinar una escala aritmética o logarítmica.* (Boulez, 1992: 276). A partir de una primera serie, Messiaen elabora diez *interversiones* (13), permutaciones simétricas, obtenidas a partir de los dos sonidos centrales de la serie y siempre hacia los extremos, obteniendo de esta forma variabilidad en la sucesión de sonidos, aunque cada nota mantiene siempre su valor, dinámica y articulación asignadas y precisas.

En *Modo de valores e intensidades*, Messiaen utiliza un único modo de 36 sonidos, 24 duraciones, 12 ataques y 7 dinámicas (14), fragmentándolo en tres divisiones, cada una de ellas a cargo de un pentagrama diferente. La obra está totalmente escrita en este Modo.

En este grupo de obras que nacen alrededor de 1950 (*Modo de valores e intensidades, Isla de Fuego II, Neumas rítmicos, Misa de Pentecostés, Libro de Organo...*), se observa un cambio en el tratamiento de la melodía, con una utilización casi constante de *intervalos disjuntos* con *abandono de una fórmula muy melódica y muy conjunta de la escritura modal* (Boulez, 1984: 294) al mismo tiempo que en la armonía desaparece la escritura de acordes, en favor del movimiento melódico-disjunto de las voces.

Son obras en las que el compositor aplica conceptos seriales y que contienen bastantes dosis de *especulación: Influido probablemente por su concepto de serie, entonces en plena expansión, reflexiona sobre las relaciones formales y calculadas de las que puede depender su música; en muchos casos, se registra un combate entre la espontaneidad, que se rehúsa a abdicar, y la organización, que querría volverse todopoderosa (...)* Parece que en el caso de alguna de estas piezas, el hecho de escribir una forma circunscripta, con un comienzo

---

(13) Intervención: diferentes permutaciones en el orden de los sonidos de una serie dada. Ver Apéndice Documental pp. XV-XVI-XVII

(14) Ver Apéndice Documental p. XVIII

*y un final, le haya parecido más bien secundario al autor (...) El diagrama "aritmético" basta para describir la pieza. (...) Messiaen elige una serie de intervenciones, de permutaciones privilegiadas. Una vez desarrolladas estas intervenciones, se considera terminada la pieza. Casi todas las piezas del Libro de Organo se agotan así.* (Boulez, 1984: 295 - 296) .

## **2.- Estudio de la Melodía: Desarrollos melódicos.**

*Por encima de todo la melodía. La melodía, que es el más noble elemento de la música, ha de ser objeto principal de nuestra búsqueda.* (Messiaen, 1993: 32)

Con estas reflexiones, abre Messiaen el capítulo que dedica a la *melodía y contornos melódicos* en su tratado *Téchnique de mon langage musical*, y con las que expresa la importancia que el compositor atribuye a la melodía en la composición, en este momento de su etapa creativa. (Hay que recordar que este tratado teórico ve la luz en 1944, el mismo año de creación de las *Veinte Miradas*)

Para formar sus melodías se sirve de las más variadas fuentes, utilizando como referente, aquellas músicas que otorgaban importancia al *intervalo* por él mismo, como elemento capaz de conformar los contornos de una melodía y de imprimirle características particulares. Por ello compositores como Debussy o Moussorgsky deben ser mencionados como antecedentes de esta utilización del intervalo y de su transposición a un plano superior, con capacidad para generar la especificidad de una determinada melodía.

Por otra parte, los flexibles melismas del Gregoriano se asimilan en su música y le otorgan contornos melódicos que, conservan el carácter y la intención de aquéllos aunque concebidos en otra *ordenación modal*. Como indicará el propio compositor, *el Canto Llano es una mina inagotable de contornos melódicos insólitos y expresivos (...) Nos serviremos de ellos, olvidando sus ritmos y sus modos por los nuestros.* (Messiaen, 1993: 36) En *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* se emplean melodías que contienen este carácter *gregorianizante*. (15)

Messiaen considera como elementos fundamentales del Canto Llano los diferentes *Neumas* que se practican, con sus características distintivas, otorgando menos importancia a su organización modal: *Les "Histoires de la musique" parlent beaucoup des modes du plain-chant: mode de Re, mode de Mi, de Fa, de SOL- et il est certain que chacun de ces modes a une poésie et une couleur particulières. Mais ce n'est là qu'un matériau. La chose merveilleuse du plain-chant: ce sont les "Neumes".* (Messiaen, 1997: 67). El compositor establece referencias entre estos neumas y todas las

---

(15) Ver Apéndice Documental pp. XIX - XX - XXI

demás fuentes de las que se sirve para la realización de sus melodías: el canto de los pájaros, los ritmos griegos y los *deçi-talas* hindús, ya que todos ellos poseen un común denominador, una característica que los aglutina y relaciona: la flexibilidad rítmica. *Les Neumes sont des formules mélodiques, analogues à ce que les traités d'harmonie appellent des broderies, des appoggiatures, des notes de passage, mais en beaucoup plus vaste. On les trouve aussi dans le chant des oiseaux (...) Et ce qui est admirable dans le neume, c'est la souplesse rythmique qu'il engen* (Messiaen, 1997: 67).

Los contornos melódicos de las canciones populares también se constituyen en fuente de inspiración melódica para Messiaen, sobre todo del folklore ruso aunque redactados en el lenguaje del compositor: *En las viejas canciones francesas y sobre todo en el folklore ruso, encontramos melodías notables. Aprovechémoslas pasándolas por el prisma deformante de nuestro lenguaje.* (Messiaen, 1993: 35)

No podemos olvidar tampoco en este capítulo dedicado a los procedimientos de formación de la melodía, la influencia nuevamente de la música hindú y concretamente la influencia del *raga* hindú (16) o *melodía improvisada sobre grupos de notas preestablecidas* (Messiaen, 1994: 258), y su inmediata analogía con el procedimiento de desarrollo melódico denominado *interversión de notas*.

El canto de los pájaros constituye un capítulo importante en la configuración melódica de las obras de Messiaen. Como se ha citado anteriormente el compositor copia al dictado y transcribe el canto de diversos pájaros, lo que provoca un género de melodía (*Melodías tipo-pájaro*), que consiste en una forma característica del discurrir melódico con unas fluctuaciones rítmicas rápidas y sobre todo flexibles, exenta de regularidad rítmica, con contornos melódicos ornamentados y carácter de improvisación. Como indicará Messiaen, *los pájaros con la mezcla de sus cantos, forman una maraña de pedales rítmicos sumamente refinados. Sus contornos melódicos, en particular los de los mirlos, superan en fantasía a la imaginación humana. Teniendo en cuenta que emplean intervalos no temperados inferiores al semitono, como es vano y ridículo imitar servilmente a la Naturaleza, daremos algunos ejemplos de melodías tipo-pájaro, que serán transcripción, transformación e interpretación de los trinos y gorgeos de nuestros pequeños servidores de la inmaterial alegría* (1993: 38).

En cualquier caso se trata de una transcripción del canto de los pájaros realizada con el máximo esmero y pulcritud y con el ánimo de acercarse lo más posible a la intención y al rasgo melódico original: *Il faut des combinaisons instrumentales très compliquées pour arriver seulement à ne pas caricaturer un timbre d'oiseau. Pour la mélodie*

---

(16) Ver Apéndice Documental pp. XXII - XXIII

*et les rythmes, j'ai toujours essayé de les noter avec la plus extrême précision, avec cette seule différence que les intervalles très petits et les durées très petites sont remplacés par des intervalles et des durées un peu plus grands, les autres n'étant pas exécutables. Mais je respecte toujours l'échelle des différentes valeurs; les rapports entre les sons et les durées restent les mêmes, avec un léger changement de tempo et de registre, qui, je le répète, ne détruit pas ces rapports.* (Golea, 1984: 226)

Como se ve, Messiaen es consciente de que la mayor dificultad de transcripción del Canto de los pájaros lo constituye el *timbre*. En sus conversaciones con Claude Samuel indicará al respecto: *c'est la difficulté majeure. Mais c'est aussi une des sources de la coloration de mon orchestration car, pour traduire ces timbres, il faut absolument des combinaisons d'harmoniques; or, même dans les mouvements très rapides, lorsque je reproduis un chant d'oiseau soit à l'orchestre, soit au piano, chaque note est perçue d'un accord, non pas d'un accord cassé mais d'un complexe de sons qui est destiné à donner le timbre de cette note. Autant de notes, autant d'accords inventés, c'est-à-dire, pour une pièce d'oiseau comportant mille ou deux mille notes, mille ou deux mille accords inventés. C'est un énorme travail d'imagination.* (Samuel, 1999: 138)

Sin embargo también va a utilizar el Canto de los pájaros como material compositivo, que como tal, y satisfaciendo las necesidades creativas del compositor, es susceptible de modificación, transformación y tratamiento: *j'ai écrit des pièces "exactes" et "vraisemblables" dont la forme respecte la succession des chants et des silences au cours des heures du jour et de la nuit. Mais je me suis servi aussi du chant d'oiseau comme d'un matériau dans certaines de mes pièces; là, le chant d'oiseau subit toutes sortes de manipulations à la façon des musiques concrètes et électroniques. C'est une attitude plus malhonnête vis-à-vis de la nature mais peut-être plus honnête pour le travail du compositeur. Je pense que les deux attitudes sont valables.* (Ibidem: 139)

Es posible diferenciar los siguientes procedimientos en el desarrollo de sus melodías, utilizados por Messiaen:

a) Eliminación: Procedimiento de desarrollo melódico que consiste en la repetición de un fragmento melódico, *eliminando parte de él hasta concentrarlo en sí mismo, reduciéndolo a un estado esquemático y comprimido.* (Messiaen, 1993: 41). Aunque éste procede de Beethoven, Messiaen lo utilizará profusamente en su música. (17)

b) Interversión de notas: Procedimiento de desarrollo melódico que consiste en variar sucesivamente el orden de las notas de un fragmento melódico. (18)

---

(17) Ver Apéndice Documental p. XXIV

(18) Ver Apéndice Documental pp. XXV - XXVI - XXVII



Esta variación o permutación del orden de las notas se produce en *Vingt regards sur l'Enfant - Jésus* sin establecer ejes de simetría.

c) Cambio de registro: Procedimiento de desarrollo melódico que consiste en variar la altura de las notas de un determinado fragmento melódico, manteniendo la misma *clase de altura* pero cambiando su octava sonora real (19). Se trata por tanto de una variación *timbrica* del fragmento melódico considerado.

d) Ampliación y reducción del intervalo: Procedimiento de desarrollo melódico que consiste en repetir un diseño melódico de forma que con cada nueva repetición se *amplían* o *reducen* alguno de sus intervalos. Messiaen utilizará una forma personal de ampliación, lo que denomina *ampliación asimétrica*: algunos intervalos de un diseño melódico se amplían y reducen semitonamente, manteniendo fijas a la vez, determinadas notas en cada repetición del *diseño - modelo*, con lo que obtiene un desarrollo melódico muy interesante, y unas repeticiones del modelo muy libres y versátiles, irregulares o *asimétricas* (20). Es interesante la analogía que puede establecerse aquí, entre este procedimiento de la ampliación asimétrica y los *personajes rítmicos*, es decir, aquellas tres *actitudes* que, según Messiaen, puede adoptar el ritmo en una composición: un ritmo que *crece* en valores y por tanto en duración; un segundo ritmo que *decrece* en valores y en duración; y un tercer ritmo o *personaje rítmico* que asiste a la escena impávido, permaneciendo quieto y que se mantiene inalterable.

### **3.- Organización de las alturas: Modos sistemáticos.**

Otra de las aportaciones del lenguaje de O. Messiaen lo constituyen sus modos simétricos o sistemáticos que, en palabras de Boulez, *son la base de su vocabulario general*. De ellos nace la armonía y la melodía, con lo que obtiene una gran unidad del material sonoro. Diether de la Motte señala que *entre lo caduco del modo mayor-menor y el anonimato de la presencia de las doce notas, Messiaen se decidió por "mis queridos modi", como él decía (...)* Los modi se forman únicamente troceando la octava en secciones de igual estructura. (1991: 399)

De entre todos los modos que es posible formar en el ámbito de la octava con la característica de que sean simétricos y además, con un número limitado de transposiciones (cuya limitación -como explica Edmond Costère en su tratado *Mort ou transfigurations*

---

(19) Ver Apéndice Documental p. XXVIII

(20) Ver Apéndice Documental p. XXIX

de l'Harmonie (21)- viene determinada por la repetición de los mismos sonidos en grupos de 2, 4 ó 6 diferentes), Messiaen escogerá los siguientes (que él denomina *modos de transposiciones limitadas*):

a) **Grupos de segunda mayor:** Escala de tonos enteros. **Primer Modo:**

**DO - RE - MI - FA# - SOL# - LA# - DO**

Solo es posible una transposición.

Messiaen utiliza este Modo en conjunción con otros, es decir, arropado por la polimodalidad, y no es partidario de utilizarlo aisladamente, ya que había aparecido profusamente en la obra de Dukas y Debussy. Si a partir de las indicaciones de Edmond Costère (1954: 15 - 22), formamos la *Tabla Cardinal* de este primer Modo (22) obtenemos:

1 (4) 1 (4) 1 (4) 1 (4) 1 (4) 1 (4)

se observa que:

1.- Existe regularidad o periodicidad constante en el modo, teniendo todas sus notas el mismo potencial, cargadas con 1 unidad cardinal.

2.- Todas las notas extrañas al modo están cargadas con 4 unidades cardinales, lo que expresa claramente que este modo es inestable cardinalmente, y que tiende hacia fuera, es decir, hacia su gama complementaria que es precisamente el conjunto de sonidos que tienen 4 unidades cardinales.

3.- De la observación de la Tabla se deduce también que este primer modo es *simétrico* en cualquiera de sus puntos, dada la regularidad de su tabla cardinal.

---

(21) Como Señala Edmond Costère, *On compte ainsi 92 échelonnements à intervalles limités, dont chacun se trouve totalement dépourvu d'un ou de plusieurs intervalles, comme la gamme par tons entiers. D'autre part, 95 échelonnements sont symétriques à eux-mêmes, en ce sens que leurs intervalles se reproduisent symétriquement en montant et en descendant à partir d'un certain point qui peut être un son constitutif ou un intervalle (...) Certaines échelonnements au nombre de quinze reproduisent deux, trois, quatre ou six fois la même suite d'intervalles à l'intérieur de l'octave, en sorte que six, quatre, trois ou deux de leurs transpositions comportent les mêmes sons présentés différemment. Tel est l'échelonnement constitué des intervalles successifs de un ton et un demi-ton quatre fois répétés à l'octave, qui a prés avoir été employé par Scriabine est devenu l'une des gammes fondamentales de l'harmonie de Bartok. Messiaen a érigé ces sortes d'échelonnement en système sous le nom de "modes à transpositions limitées". Enfin, chaque échelonnement comporte un certain nombre de notes communes avec ses propres transpositions* (1962: 106).

(22) Ver Apéndice Documental p. XXX

## b) Grupos de tercera menor: Segundo Modo.

### DO - MIb - FA# - LA - DO

Es posible dentro de cada tercera menor, el paso de semitono-  
tono:

1/2 1: DO - REb - MIb

o empezar por el tono:

1 1/2: DO - RE - MIb

(En cualquier caso se trata de distinta transposición de la misma ordenación interválica interna del grupo).

Utilizado de forma consciente por Scriabine y Bartok, y pasajeramente por Ravel y Strawinsky, este modo es junto con el tercero, el más utilizado por Messiaen.

Es evidente la cercana analogía de este modo con el *Acorde Alfa* de Bártok ya que Messiaen divide la escala cromática en cuatro secciones relacionadas por el intervalo de tercera menor, de la misma manera que Bártok se sirve del mismo intervalo para organizar los ejes de tónica, dominante o subdominante: a partir del total cromático aparecen las cuatro tonalidades que participan de la misma función a distancias de tercera menor. La simultaneidad de las tonalidades correspondientes al *eje de tónica* (encima) con las tonalidades correspondientes al *eje de Dominante* (debajo), en el *Acorde Alfa* de Bartok, da como resultado la totalidad de las notas que integran el segundo modo de Messiaen (23).

Si formamos la Tabla Cardinal del segundo modo :

3 3 (4) 3 3 (4) 3 3 (4) 3 3 (4)

se observa que:

1.- Existe periodicidad constante: los cuatro sonidos vacíos (de coeficiente cardinal 4) ausentes de este modo, establecen entre sí una relación cuatríada de séptima disminuida. Son los cuatro sonidos de mayor potencial.

2.- La tabla expresa la simetría de los cuatro grupos.

3.- El modo es inestable cardinalmente ya que los cuatro sonidos que no pertenecen al modo suman 16 unidades cardinales, cifra superior a las 12 unidades que suman cuatro de los sonidos menos densos del modo.

---

(23) Ver Apéndice Documental p. XXX

**c) Grupos de tercera mayor: Tercer Modo.**

**DO - MI - SOL# - DO**

Es posible dentro de cada tercera, el paso de tono-semitono-semitono:  
1 1/2 1/2: DO - RE - RE# - MI

o empezar por:

1/2 1/2 1: DO - DO# - RE - MI

1/2 1 1/2: DO - DO# - RE# - MI

(En cualquier caso se trata de distintas transposiciones de la misma ordenación interválica interna del grupo).

Las dos primeras notas de cada grupo simétrico forman la escala de tonos enteros o primer modo, es decir, que añadiendo el acorde de quinta aumentada **Mib-SOL-SI** a la escala de tonos enteros da como resultado el tercer modo de transposiciones limitadas.

Si formamos la Tabla Cardinal de este modo:

**3 (4) 3 5 3 (4) 3 5 3 (4) 3 5**

se observa que:

1.- Existe periodicidad constante. Los tres sonidos ausentes del modo o sonidos vacíos (**REb-FA-LA**) establecen entre sí una relación de quinta aumentada. Los tres tienen por potencial el 4 (poseen la misma densidad cardinal).

2.- Los valores de máximo potencial pertenecientes al modo también forman entre ellos un acorde de quinta aumentada: **Mib-SOL-SI**. (Potencial **5**).

3.- Se observan los tres grupos simétricos del modo y sus notas comunes, que son las que forman la escala de tonos enteros con el mismo potencial: 3 unidades cardinales.

4.- Los números intermedios de la Tabla Cardinal, muestran una presencia imperturbable de la cifra 3, que viene dada a cada distancia de tono. Por tanto se trata de una escala de tonos enteros con un acorde superpuesto de quinta aumentada: el acorde formado con los sonidos de máximo potencial (**Mib-SOL-SI**).

**d) Grupos de tritono: Cuarto, quinto, sexto y séptimo modos.**

**DO - FA# - DO**

Es posible dentro de cada tritono el paso de:

**+ Cuarto Modo:** 1/2 1/2 3m 1/2: DO - DO# - RE - FA - FA#

o empezar por cualquier transposición. Por ejemplo:

3m 1/2 1/2 1/2: DO - MIb - MI - FA - FA# etc...

(En cualquier caso se trata de distintas transposiciones de la misma ordenación interválica interna de l grupo).

Si formamos la tabla cardinal del cuarto modo

5 5 3 (2 2) 3 5 5 3 (2 2) 3

se observa que:

1.-Existe periodicidad constante. Los cuatro sonidos *vacíos*, ausentes del modo, con el mismo potencial (2 unidades cardinales), establecen entre sí dos relaciones de tritono: **RE#** con **LA** y **MI** con **LA#**. Lo mismo sucede con los valores de máximo potencial correspondientes a sonidos del modo **DO** con **FA#** (Se puede observar cómo el modo se articula en dos ejes de simetría, entre los sonidos cargados con potencial **5**), estableciéndose también otra relación de tritono entre los dos sonidos de máximo potencial: **DO#** con **SOL**.

2.- Se deduce de la tabla cardinal la simetría de los dos grupos del modo **DO - FA#** y **FA# - DO** sobre los sonidos comunes que forman el tritono **DO** y **FA#**.

3.- Es cardinalmente estable, dado que la suma de los cuatro sonidos extrínsecos al modo o sonidos vacíos, es decir 8 unidades cardinales, es inferior a la suma de los cuatro sonidos intrínsecos menos densos, o sea a  $3 + 3 + 3 + 3 = 12$  unidades cardinales.

**+ Quinto Modo:** 1/2 3M 1/2: DO - DO# - FA - FA#

o empezar por cualquier otra disposición. Por ejemplo:

3M 1/2 1/2: DO - MI - FA - FA# etc...

(En cualquier caso se trata de diferentes transposiciones de la misma ordenación interválica interna del grupo).

Si formamos la Tabla Cardinal del quinto modo:

5 3 (2 0 2) 3 5 3 (2 0 2) 3

se observa que:

1.- Los dos únicos sonidos constitutivos con máximo potencial son los sonidos que forman el tritono **DO** y **FA#** con 5 unidades cardinales.

2.- Hay dos sonidos extrínsecos al modo que tienen 0 unidades cardinales. Esto confirma la división de la octava en dos grupos de tritono (sonidos de máximo potencial), ya que los dos sonidos extrínsecos con potencial 0 son los que podrían hacer pensar en el agrupamiento por terceras menores, y son los únicos no cargados cardinalmente.

3.- Se observa pues, la división en dos grupos simétricos con sonidos comunes **DO** y **FA#** de máximo potencial.

4.- Se puede deducir que este quinto modo es cardinalmente estable dado que la suma de los seis sonidos extrínsecos (8 unidades cardinales) es muy inferior a la suma de los seis sonidos intrínsecos menos cargados, los únicos 6 que quedan (22 unidades cardinales).

**+ Sexto Modo:** 1 1 1/2 1/2: DO - RE - MI - FA - FA#

o empezar por cualquier otra disposición. Por ejemplo:

1 1/2 1/2 1: DO - RE - RE# - MI - FA# etc...

(En cualquier caso se trata de distintas transposiciones de la misma ordenación interválica interna del grupo).

Si formamos la Tabla cardinal del sexto modo:

3 (4) 1 (4) 3 5 3 (4) 1 (4) 3 5

se observa que:

1.- Existe periodicidad constante en dos grupos simétricos, con dos polos de máximo potencial: el tritono **FA - SI**.

2.- Se trata de la escala de tonos enteros, con la adición del tritono **FA - SI**.

3.- Los sonidos ausentes o vacíos tienen un potencial elevado y completan junto con el tritono **FA - SI**, la segunda escala de tonos complementaria.

4.- Se deduce que este sexto modo es cardinalmente inestable dado que la suma de los cuatro sonidos extrínsecos al modo (16 unidades cardinales) es superior a la suma de los cuatro sonidos intrínsecos de menor potencial ( $1 + 1 + 3 + 3 = 8$  unidades cardinales)

**+ Séptimo Modo:** 1/2 1/2 1/2 1 1/2 : DO - DO# - RE - RE# - FA - FA#

o empezar por cualquier otra disposición. Por ejemplo:

1/2 1/2 1 1/2 1/2: DO - DO# - RE - MI - FA - FA#

(En cualquier caso se trata de distintas transposiciones de la misma ordenación interválica interna del grupo).

En este séptimo modo están incluidos el cuarto y el quinto modos que son a su vez defectivos del séptimo.

Si formamos la Tabla Cardinal del séptimo modo:

5 5 5 3 (4) 3 5 5 5 3 (4) 3

se observa que:

1.- Existe periodicidad. Se observa claramente en la tabla los dos grupos simétricos.

2.- Los sonidos intrínsecos del modo más cargados cardinalmente con 5 unidades, pueden establecer respectivamente, las tres relaciones de tritono entre ellos: **DO** con **FA#**, **DO#** con **SOL** y **RE** con **SOL#**.

3.- Se deduce que el séptimo modo es cardinalmente inestable, a pesar de tener como entidad gran potencial (densidad cardinal de 42 unidades),

ya que los dos sonidos extrínsecos al modo suman 8 unidades, y los dos sonidos intrínsecos menos densos suman 6 unidades cardinales. Por tanto existe inestabilidad cardinal.

Parece obvio que existe un intervalo preferente en los modos de transposiciones limitadas de Messiaen, atendiendo al grado de utilización y a su poder polarizante. Nos estamos refiriendo al intervalo de cuarta aumentada. Este intervalo aparece como constatación o confirmación de la simetría interna del modo (Modos 4º, 5º, 6º, y 7º), y también lo encontramos, estableciendo relaciones entre los sonidos *vacíos* o ausentes del modo (como ocurre por ejemplo con el tercer modo, al que es posible considerar como la adición al primer modo, de un intervalo de tritono en forma de acorde de quinta aumentada **REb - FA - LA**). Guiberteau (1985: 61 - 83) indica que *l'intervalle par excellence cher à Messiaen est le triton au 4te augmentée. Il délimite :*

a) *les structures internes des Modes 4, 5, 6 et 7 à transpositions limitées:*



b) *la division binaire du triton, ou 3ce mineure, sur laquelle se fondent les transpositions symétriques à l'intérieur du Modo 2:*



c) *sa division ternaire sur laquelle s'organise, bien sur, la "gamme par tons" de Debussy, que Messiaen appelle "Modo 1" :*



d) *le multiple binaire du ton ou 3ce majeure qui délimite les symétries structurelles du Modo 3:*



e) *enfin, le multiple binaire du triton, qui est l'octave:*



Guiberteau considera asimismo que la utilización del tritono posee claramente un sentido simbólico: *la 4te augmentée est basée sur le nombre 3: nombre divin. (Ibidem. 66)*

O. Messiaen en su *Technique de mon langage musical* define los modos de la siguiente forma:

Los Modos de transposiciones limitadas, basados en el sistema cromático actual, dividen la octava en grupos simétricos, en los cuales la última nota de cada grupo es siempre "común" con la primera del grupo siguiente. Al cabo de un cierto número de transposiciones, que varía según el modo, ya no se pueden transportar más, pues la cuarta transposición da exactamente las mismas notas que la primera por ejemplo; o la quinta las mismas que la segunda etc (...) (Cuando digo "las mismas notas" hablo enarmónicamente, y siempre dentro de nuestro sistema temperado en el que DO sostenido equivale a RE bemol). Estos modos son tres, más otros cuatro que son seis veces transportables y ofrecen menor interés, precisamente por su gran número de transposiciones posibles. Todos los Modos de transposiciones limitadas, se pueden usar melódicamente y sobre todo armónicamente, sin que la melodía ni las armonías se sirvan nunca de otras notas que las del modo (...) Están en la atmósfera de varias tonalidades a la vez, sin politonalidad y el compositor tiene libertad para dejar que predomine una de esas tonalidades o quede una impresión tonal fluctuante. La serie es cerrada. Es matemáticamente imposible encontrar otras dentro del sistema temperado (...). He de añadir que los Modos de transposiciones limitadas no tienen nada en común con los tres grandes sistemas modales de la India, la China y la Antigua Grecia, ni con los modos del Canto Llano, cuyas escalas son todos ellas doce veces transportables. (Messiaen, 1944: 87).

En la utilización de los Modos Messiaen cita como recursos habituales:

a) Modulación de un Modo a sí mismo: Cambio de transposición del mismo modo en el transcurso de una composición. (24)

b) Modulación de un modo a otro: Cambio de Modo en el transcurso de una composición. (25)

c) Polimodalidad: Es posible encontrar diferentes modos superpuestos en una misma composición: la superposición puede ser de dos o más modos. (26)

d) Modulación Polimodal: Cambio de una serie de modos superpuestos a otra; es decir, cambio de una polimodalidad a otra. (27)

#### **4.- Estudio de la Armonía: Formación de Acordes. Mixturas**

En la mayor parte de la producción musical de O. Messiaen, y sobre todo en el momento de creación de las *Veinte Miradas* se observa una tendencia armónica muy acentuada.

---

(24) Ver Apéndice Documental p. XXXI

(25) Ver Apéndice Documental pp. XXXII - XXXIII

(26) Ver Apéndice Documental p. XXXIV

(27) Ver Apéndice Documental p. XXXV



En primer lugar es destacable el concepto tan flexible que posee de *densidad armónica* (número de notas diferentes por acorde) y cómo esta variabilidad en la densidad armónica posee valor estructural, es decir, colabora a formar la estructura de su música. Es posible encontrar en la música de Messiaen desde acordes que poseen dos sonidos (conglomerado sonoro que no era admitido como *acorde* en la armonía tradicional), hasta acordes que contienen todas las notas del total cromático (*Acordes pantonales*).

Los acordes empleados por Messiaen, en ocasiones son el resultado de combinar notas de los modos sistemáticos. *Los modos generan series de acordes, que son más característicos en su empleo por Messiaen, que su escritura melódica.* (Boulez, 1984: 289). Las posibilidades de formación del acorde para Messiaen son diversas y poseen varias acepciones:

- 1.- El acorde: entidad básica con notas añadidas.
- 2.- El acorde como resonancia.
- 3.- El acorde como combinación de intervalos.
- 4.- El acorde sobre Dominante.
- 5.- El acorde como modelo de secuencia armónica.
- 6.- El acorde como resultante del movimiento de las voces.
- 7.- El acorde como elemento de color.
- 8.- El acorde mixtura.

Desarrollemos cada una de ellas:

#### 1.- El acorde: entidad básica con notas añadidas.

Retomando la tradición (a partir de las notas añadidas que emplea Debussy: apoyaturas sin resolución, notas de paso sin conclusión etc...), Messiaen concebirá los acordes como una entidad básica de sonidos a la que se le pueden añadir, *dándole un nuevo perfume y sazonado sabor* (Messiaen, 1993: 63), una serie de notas denominadas *notas añadidas*. Como tales, Messiaen enumera los intervalos de sexta y de cuarta aumentada. La sexta, con clara procedencia de Rameau, y la cuarta aumentada, como nota implícita en la resonancia del sonido fundamental. Con estas notas añadidas forma lo que constituye para él, *nuestro acorde Perfecto* (28) (Messiaen, 1993: 63).

Asimismo, intenta establecer cierta analogía entre las notas y los valores añadidos e indica: *La relación entre las notas añadidas con los acordes, y la de los valores añadidos con los ritmos, salta a la vista. El mismo encanto -un poquito perverso- volvemos a encontrar en esos valores suplementarios que hacen cojear al ritmo deliciosamente, y en esas notas extrañas al acorde que transforman insidiosamente sus matices* (29) ( *Ibidem.* 64)

---

(28) Ver Apéndice Documental p. XXXV

(29) Ver Apéndice Documental p. XXXVI

## 2.- El acorde como resonancia.

A partir del fenómeno de la resonancia de los sonidos, Messiaen obtiene lo que se denomina el *acorde de la resonancia* o *Acorde Acústico* (30); es decir, aquél que contiene todos los sonidos armónicos de uno fundamental hasta el armónico número trece. *Casi todas las notas perceptibles -para un oído extremadamente fino- en la resonancia de DO grave, figuran "temperados" en este acorde. (Ibidem: 70)*

Es destacable que en este acorde acústico o de la resonancia se encuentran todas las notas del tercer modo de transposiciones limitadas. (31)

Messiaen utiliza inversiones de este mismo acorde sobre una nota común colocada normalmente en la voz más grave (lo que denomina *efecto vidriera*) (32)

## 3.- El acorde como combinación de intervalos.

Otros acordes los concibe Messiaen como una combinación de intervalos específicos. Podemos señalar entre estas agrupaciones sonoras:

a) Acordes por cuartas. Con combinación de cuartas aumentadas y cuartas justas. (33)

b) Superposición de cuartas y quintas. Acordes que se forman al superponer cuartas justas y cuartas aumentadas, así como quintas justas y quintas disminuidas. (34)

En estos acordes siempre existen unos intervalos fijos (Cuarta, Quinta, ó Cuarta y Quinta), que varían en cuanto a colocación dentro del acorde considerado en conjunto.

Existe otro tipo de acordes, utilizado por Messiaen en donde aparecen a la vez intervalos fijos junto a otros móviles. (35)

## 4.- El acorde sobre Dominante.

Messiaen utiliza un tipo de acorde de Dominante que contiene todas las notas de la gama mayor. Se trata del acorde de novena apoyaturado, cuyas apoyaturas son consideradas notas extrañas y de nuevo apoyaturadas. (36)

---

(30) Ver Apéndice Documental p. XXXVI

(31) Ver Apéndice Documental p. XXXVI

(32) Ver Apéndice Documental p. XXXVII

(33) Ver Apéndice Documental p. XXXVIII

(34) Ver Apéndice Documental pp. XXXIX-XL

(35) Ver Apéndice Documental p. XLI.

(36) Ver Apéndice Documental p. XLII

Al mismo tiempo obtiene las distintas inversiones de este acorde sobre nota común logrando de nuevo el *efecto vidriera*. (37)

#### 5.- El acorde como modelo de secuencia armónica.

El movimiento paralelo de las voces es un procedimiento bastante habitual en Messiaen. El encadenamiento de acordes mediante el movimiento paralelo de las voces, da como resultado el *deslizamiento* de un acorde bien de forma cromática (repetición exacta: secuencia real), o en función de las notas del modo elegido, o forma modal (repetición en función del modo: secuencia modal).

Estas sucesiones de acordes ascendentes o descendentes (reales o modales) forman diseños-pedal. (38)

#### 6.- El acorde como resultado del movimiento de las voces.

En ocasiones los acordes no son entidades sonoras básicas preexistentes, sino resultado del movimiento de las voces. Estos movimientos generan una determinada relación armónica, con enlaces de acordes regidos no por planteamientos verticales sino horizontales, es decir, contrapuntísticos. En el caso de formación de acordes con intervalos fijos y variables a la vez, ya ocurría esto de forma parcial: los intervalos variables eran el resultado del movimiento de las voces. (39)

Sin embargo podemos observar otro tipo de acordes cuya formación se debe exclusivamente al deslizamiento cromático o modal de intervalos. (40)

Para Messiaen por tanto, los conceptos de *ampliación* y *reducción* del intervalo son aplicables, no solamente, para la creación de melodías, sino también para la formación de acordes.

#### 7.- El acorde como elemento de color.

Es sabido que Messiaen atribuye a sus acordes determinado efecto de coloración, indicando en sus partituras de qué color se trata, como información adicional destinada al intérprete. Como indica Boulez, *establece correspondencias coloreadas con las familias de acordes. Messiaen escribe en colores, no en el sentido en que Scriabin quería hacer corresponder luz y sonido, sino de forma que el sonido despertaría en nuestro mundo sensorial individual, una respuesta coloreada. En sus partituras, junto a ciertos acordes, describe el nombre de la combinación coloreada que les atribuye, para dar a su oyente la clave de estas correspondencias* (1984: 294).

---

(37) Ver Apéndice Documental p. XLIII

(38) Ver Apéndice Documental p. XLIV

(39) Ver Apéndice Documental p. XLV

(40) Ver Apéndice Documental p. XLVI

## 8.- El Acorde como mixtura.

Como indica Diether de la Motte en su tratado de armonía: *Cuando a un registro de órgano en la posición denominada Principal o flautado (de ocho pies, 8') se le añaden registros de la octava más profunda (16') y/o de las dos octavas más agudas (4', 2'), esta manera de registración, de uso general, podría recibir el nombre de mixtura de octavas. Pero se denomina mixtura, en especial, un registro específico del órgano en el que a cada nota se le añaden hileras de tubos de sonido más agudo (en la Edad Media hasta 22). Se trata en ese caso de la quinta, la octava, la octava + quinta, la doble octava etc... y en casos más raros también de la tercera o la décima.* (1989: 256)

En *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* observamos la utilización del *acorde-mixtura*, cuya constitución recuerda la mixtura organística: a partir de un acorde sencillo se obtiene un acorde más complejo, doblando los sonidos constitutivos del primero a diferentes alturas, en diferentes registros, obteniendo con ello una gran sonoridad resultante.

En general es posible distinguir las siguientes *funciones* en los acordes empleados por Messiaen:

### a) El acorde como acompañamiento de la Melodía.

Formando un *todo* unitario y coherente, cuyas notas forman parte del mismo modo al que pertenece la melodía: *la función del acorde no es "acompañar" una línea melódica, sino "identificarse" con ella y aportarle al mismo tiempo sustancia y coloración* (Boulez, 1984: 289).

### b) El acorde como elemento de contraste.

Distinguimos dos posibilidades:

+ Contraste determinado por el *carácter divergente* que puede tener el acorde con respecto a la melodía, que como elemento extraño a la misma crea dos planos diferentes donde cada cual mantiene sus características, obteniéndose deliberadamente toda la expresión posible del contraste. (41)

+ Otra manera de utilizar el acorde como elemento de contraste la consigue Messiaen variando su densidad armónica (número de notas diferentes por acorde). A fragmentos unisonales (densidad armónica 1) Messiaen opone fragmentos de acordes con gran densidad armónica, asignando a la variabilidad de esta densidad por tanto, función contrastante, expresiva y estructural. (42)

---

(41) Ver Apéndice Documental p. XLVII

(42) Ver Apéndice Documental p. XLVIII

c) El acorde como elemento de color.

Las indicaciones de *color* expresadas por Messiaen en sus partituras, indican la importancia que Messiaen atribuye al *timbre* en la composición. En su obra para piano *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, aún tratándose de escritura destinada a un solo instrumento, incide en el timbre mediante la utilización de un gran ámbito o campo sonoro: desde sonoridades muy graves a sonoridades muy agudas, Messiaen exprime todas las posibilidades del piano, y es todo el espectro sonoro del instrumento el que le interesa, creando a la vez diferentes planos sonoros. Los acordes en todo ello cumplen una clara función tímbrica. El uso del pedal, junto con la utilización de sonoridades acordales plenas, colaboran a crear esas atmósferas sonoras tan peculiares de su escritura pianística. (43)

d) El acorde como entidad sonora variable.

Además de la utilización de secuencias armónicas basadas en acordes, Messiaen aplica los recursos tradicionales de la inversión y duplicación de acordes. El uso del desplegamiento de los acordes, frecuente en Messiaen, refuerza su concepto de *sonoridad extendida*, obtenida por la reunión en el tiempo de partes del acorde que se van oyendo sucesivamente y que se unen por fin con el uso del pedal. (Es destacable aquí la analogía con el concepto de sonoridad pianística presente en Debussy). (44)

Todas estas formaciones acordales anteriormente mencionadas, puestas en juego, en ocasiones de forma sucesiva y en una misma obra, conforman uno de los capítulos más importantes de su música: la armonía.

Habrà que esperar a la aparición de las obras con tendencia serial, para que desaparezca de su música el acorde como elemento independiente que aporta color y acompaña a la melodía: *él, que daba tanta importancia a la armonía, a una concepción vertical de la escritura abandona casi del todo esta escritura de acordes, en obras como "Modo de valores e intensidades" (1949), "Neumas rítmicos" (1950), "Misa de Pentecostés" (1950), "Libro de órgano" (1951). Se encuentra en ellas una preponderancia de las líneas horizontales que -como en las obras dodecafónicas- no están controladas por relaciones armónicas* (Boulez, 1984: 294).

## **5.- Estudio de la Forma**

Desde el punto de vista formal la música de Messiaen parte de la tradición musical occidental, por cuanto que sus formas son cerradas, donde es posible distinguir diversas secciones, donde los principios de la *variación* y el *contraste* contribuyen a la unidad de la obra y porque además los esquemas formales de épocas anteriores son utilizados parcialmente por el compositor aunque con un lenguaje sonoro nuevo. Así

---

(43) Ver Apéndice Documental pp. XLIX - L - LI

(44) Ver Apéndice Documental p. LII

ocurre con las formas tradicionales como la Fuga y la Sonata, de las cuales le interesa los episodios y los estrechos en la Fuga y los desarrollos tanto central como terminal en la Sonata. Como señala Michèle Reverdy: *dans ses premières oeuvres, O. Messiaen adopte des formes déjà existantes - formes ABA, variations, rondos, fugue - , les actualisant cependant, et dont l'élargissement nous paraît être l'aboutissement des recherches prophétiques du Beethoven des dernières sonates* (1978: 94).

Es la idea de elaboración temática que contienen las formas pretéritas lo que le atrae: *Sin obligarnos a construir Fugas según las reglas, conservaremos de ellas lo más esencial: el episodio y la stretta. El episodio es una marcha armónica, disimulada por entradas en imitación canónica, que se reproducen a intervalos simétricos, generalmente de quinta en quinta (...) procuraremos conservar de la Sonata lo más esencial: el Desarrollo. Hay dos desarrollos en un Allegro: el desarrollo central modulante y el terminal, que suele establecerse sobre pedales de Dominante y Tónica sobreentendidos. Podemos escribir piezas construidas solamente con ese desarrollo terminal* (Messiaen, 1993: 51).

La melodía y por tanto el tema, ocupa un lugar prioritario en su organización musical. Como indicará el propio compositor, *la frase musical es una sucesión de periodos (...) el Tema es la síntesis generadora de los elementos contenidos dentro de la frase de lo que constituye generalmente el primer periodo* (Ibidem: 42)

Messiaen distingue los siguientes tipos de frase:

+ Frase Lied: Aquélla que se divide en:

- a** (Antecedente - Consecuente)
- b** (Periodo intermedio, con inflexión hacia la Dominante)
- c** (Periodo conclusivo que nace del Tema)

+ Frase Binaria:

- a** (Tema)
- b** (Primer comentario más o menos modulante con inflexión a la Dominante del tono inicial)
- c** (Tema)
- d** (Segundo comentario, concluyendo con la tónica)

+ Frase Ternaria: Aquélla que se divide en:

- a'** (Tema)
- a2** (Consecuente del Tema)
- b'** (Comentario)
- b2** (Consecuente del comentario)
- c'** (Tema)
- c2** (Consecuente del Tema)

La influencia del Canto Gregoriano, atañe también al aspecto de la estructura de la música. Utiliza formas del Canto Llano adaptadas a su lenguaje y que denomina *formas gregorianizantes: dejando de lado un poco los temas y sus contornos melódicos, nos interesaremos por las formas del canto gregoriano.* (Messiaen, 1993 : 56) Distinguimos el empleo de las siguientes:

+ Alleluia. Originariamente solista, desde Gregorio I, con verso de los Salmos. Es el canto más rico en melismas de la Misa. El Alleluia y el *versus* están motivicamente ligados. Se trata de "júbilus" (45) en formas como **aab** ó **abb** etc... Modo de ejecución: entonación solista del Alleluia sin júbilus; coro: alleluia con júbilus; solista: versus; coro: alleluia con júbilus. (Atlas de la Música, 1982: 115)

+ Antífona: Forma de ejecución del canto gregoriano con alternancia de coros.

+ Kirie: Parte del ordinario de la Misa, que posee hasta 17 formas distintas: **AAA**, **CCD-AAA**, **CCC'-AA'A**, **BB'C**, **CC'C''-AAA**, **CCC'-AAA** etc...

+ Secuencia: Como indica Messiaen, *es un cántico de aire popular, en el cual se oye dos veces cada periodo, alternativa o consecutivamente; todos se terminan con el mismo final* (1993: 61). Posee numerosas formas de presentación:

**AA BB CC AA BB CC AA BB CC D E F Amén**  
**AA BB CD EE FF GG HH II JJ KK LL Amén**  
**AA BB CC DD EE FF GG HH II JJ Amén**  
**AA BB CC DD EE Amén etc...**

Es posible, no obstante, distinguir aportaciones propias del compositor en el ámbito de la forma musical.

En primer lugar observamos cierta preferencia en la utilización del *número primo*, el cuál estructura sus obras, configurando sus frases y dibujando sus células melódicas o rítmicas. Sobre ellos Messiaen indicará: *j'étais orienté vers un élément qui se rencontre dans la métrique grecque et dans les rythmes de l'Inde: les nombres premiers. Quand j'étais enfant, j'aimais déjà les nombres premiers, ces nombres qui, par la simple fait qu'ils no sont pas divisibles en fractions égales, dégagent une force occulte (puisque vous savez que la divinité n'est pas divisible...)* (Samuel, 1999: 118)

El concepto de ritmo *no retrogradable* o simétrico, es aplicado a un nivel superior, como principio constructivo de la forma musical consiguiendo secciones *palindrómicas*, cuya segunda parte es la retrogradación de la primera.

---

(45) Júbilus: prolongado melisma sobre la última sílaba del Aleluya, también denominado *Secuencia* o *longísimas melodía*.

Aún utilizando esquemas formales tradicionales, la libertad en su tratamiento y el lenguaje del compositor, revitalizan los antiguos moldes de manera que transmiten toda la frescura y espontaneidad que necesita.

La variación, como procedimiento que aporta novedad a la repetición, se erige en tratamiento temático de primer orden.

El contrapunto imitativo, con sus formas tradicionales de imitación (bien sea aplicado al ritmo o a la melodía), es un procedimiento habitual en la elaboración de su música. Encontraremos muy a menudo diferentes cánones, aunque los modos (con aplicación de la polimodalidad) y su novedoso concepto del ritmo (cánones rítmicos), otorgarán al antiguo recurso imitativo un renovado aspecto.

El tratamiento de la melodía, es en muchas ocasiones motivico, donde aplica los distintos procedimientos de desarrollo melódico ya expuestos anteriormente: eliminación, ornamentación, interversión, cambio de registro, secuenciación y ampliación o reducción asimétrica del intervalo. Es la pequeña célula y su tratamiento, la que confiere a la composición cohesión y unidad. Se trata de un trabajo artesano, pausado, *casi orfebre*, donde de *lo pequeño* se obtiene *lo grande*, donde la microforma condiciona la macroforma y como consecuencia resulta la obra acabada.

En *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, Messiaen utiliza una serie de motivos que recurrentemente aparecerán durante toda la obra. Se trata del *Tema de Dios*, el *Tema de la Estrella y de la Cruz*, el *Tema de Acordes* y el *Tema del Amor místico*. (46)

Cuatro *Temas* que son tratados de diferente forma y que aparecen siempre renovados y variados en todo el ciclo de piezas:

- a) En cuanto al ritmo, pues sus valores se modifican con cada aparición.
- b) En cuanto al acompañamiento, pues cada *Mirada* posee su propia textura, que condiciona el aspecto concreto que adoptan los *Temas* en cada caso y su particular acompañamiento.

En general podemos afirmar que estos *temas* son objeto de elaboración rítmica, melódica, armónica, por cambio de registro etc...

Al mismo tiempo y fruto de su evolución como compositor, la especulación en su música llega a su expresión más elevada con las obras seriales, donde aumenta la preocupación formal y se acrecienta la concentración de su pensamiento creador, pudiéndose reducir cada una de las obras de este periodo, a un esquema o *diagrama aritmético* (Boulez, 1984: 295).

A partir de este momento, Messiaen siente asimismo la necesidad de

---

(46) Ver Apéndice Documental p. LIII



superar los esquemas formales preestablecidos, creando unas estructuras que se ajusten más idóneamente a su música. Prácticamente la ordenación de su música se inventa para cada pieza, nace con la propia obra. *Une mutation importante s'est aussi opérée dans le domaine de la forme. Son oeuvre, à partir de cette époque, dévoile la préoccupation constante de trouver une forme non statique, une forme "formante", par opposition aux formes dans la structure complexe de Cantéyodjayá une première manifestation de cette recherche. Mais, comme nous l'avons vu au cours de l'analyse, c'est dans le Catalogue d'oiseaux que la forme s'émancipe totalement de l'influence des moules classiques, pour devenir un libre agencement de masses sonores contrastées.* (Reverdy, 1978: 94).

## **6.- Estudio del Timbre.**

De la multiplicidad de influencias, Messiaen supo extraer un lenguaje propio, producto de la elaboración personal de los diversos elementos que lo conforman: el ritmo, la altura, la confluencia entre los dos, las estructuras formales, la melodía... Sin olvidar otro aspecto que aunque no es reseñado por el compositor en su *Technique de mon langage musical* adquiere en el conjunto de su obra una gran importancia. Nos referimos al *timbre*, como *cualidad* del sonido. El sonido de Messiaen es tan característico, como el tratamiento de sus melodías, la organización de las alturas o la incidencia sobre el ritmo musical. Desde esta perspectiva, desde la elaboración tímbrica del sonido, Messiaen es un claro continuador de la tradición musical francesa y en especial de Claude Debussy.

La elección del órgano como instrumento preferido, expresa ya esta exigencia: se trata de un instrumento rico en contrastes y matices tímbricos, susceptible de diversas combinaciones de *mixtura*. Al mismo tiempo, del otro instrumento solista de su predilección, el piano, extraerá todas sus posibilidades sonoras, donde el timbre -como cualidad conseguida por la síntesis de la multiplicidad de parámetros sonoros- adquiere categoría principal y constituye una de las características que definen el estilo del compositor.

Ya observamos la adscripción que el compositor realiza de determinados sonidos, de diversos grupos de acordes a efectos de color, referencia indicada por Messiaen de manera expresa en sus partituras. También incluso, adscribe determinados modos de transposiciones limitadas a determinados colores: *Le violet -mélange du calme bleu et du furieux rouge, union des extrêmes- est la couleur la plus étrange, la plus mystérieuse, la plus surréelle: c'est la couleur de mon 2 mode á transpositions limitées. L'orange -issu de la fusion du jaune et du rouge, les deux couleurs les plus dynamiques- est une couleur chaude, riche, de caractère oriental: c'est la couleur de mon 3 mode á transpositions limitées.* (Messiaen, 1994: 206)

En el artículo de la revista *Analyse Musicale* que Francine Giberteau dedica a la ópera del compositor *Saint-François d'Assise*, indica que es Messiaen *qui associe tout naturellement -selon une perception objective et non imaginative- les sons aux couleurs* (1985:64). Y a continuación cita textualmente una opinión del propio compositor sobre esta cuestión: *A chaque complexe de sons correspond un complexe de couleurs précis, et cette filiation se reproduit à chaque octave fidèlement, en plus estompé dans l'aigu, en plus foncé dans le grave... Il y a donc un mouvement incessant de bleu, de rouge, de violet, d'orangé, de vert, de pourpre et d'or, et ma musique doit donner avant toute chose une audition-visio, basée sur la sensation colorée...* (Guiberteau, 1985: 64)

Este concepto de *sonoridad-color* imaginado por el compositor, aporta un nuevo significado a los sonidos. Para Messiaen, un acorde no es solamente la simultaneidad de varios sonidos, sino que además posee un potencial tímbrico en función de una serie de condiciones de presentación: morfología del acorde, contexto en que aparece, dinámica que posee, sucesión de acordes a que pertenece, registro, textura, distribución espacial específica y pertenencia o no a una determinada mixtura, configurando todo ello un determinado *efecto coloreado* en el propio compositor.

Estas sugerencias del *Acorde-color* indicadas por Messiaen de forma expresa en sus partituras, aunque pertenecen a la parcela de la intuición o de la sensación sonora personal del compositor, son indicativas de la relevancia que, para Messiaen, posee el timbre en la composición musical.

Se observa en su producción una búsqueda de nuevas combinaciones instrumentales, en algún caso por imperativos externos a la propia obra (el *Cuarteto para el fin del tiempo*, por ejemplo, está escrito para violín, violoncello, clarinete y piano, al disponer sólo de estos instrumentistas, en el campo de concentración donde fué creada la obra) y en otras, con intención deliberada de obtener nuevas amalgamas instrumentales. La utilización habitual de las *ondas martenot*, tanto como un instrumento más de la orquesta o como instrumento solista, nos confirma esta búsqueda de combinaciones tímbricas realizada por el compositor.

Este sentido de la *sonoridad-color* forma un concepto muy desarrollado del *timbre musical*, constituyendo a la vez una de las señas de identidad más significativas de su música: *Il y a dans ma musique cette juxtaposition de la foi catholique, du mythe de Tristan et Yseult, et l'utilisation excessivement poussée des chants d'oiseaux. Mais il y a aussi l'emploi de la métrique grecque, des rythmes provinciaux de l'Inde antique ou "deçi-tâlas", plusieurs procédés rythmiques personnels tels que les personnages rythmiques, les rythmes non rétrogradables, les permutations symétriques. Enfin, il y a ma recherche du son-couleur, qui est la plus grande caractéristique de mon langage.* (Samuel, 1999: 24 - 25)

En *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, utiliza todas las regiones sonoras del piano, con clara intención tímbrica: el empleo sistemático y simultáneo del registro agudo y grave del piano, es recurso habitual del compositor. Lo que podríamos denominar como *polifonía de sonoridades* (registro agudo, medio y grave del piano a la vez), es un procedimiento muy apreciado por Messiaen. (47) El propio compositor indicará al respecto: *Je crois avoir, un des premiers, utilisé simultanément l'extrême aigu et l'extrême grave du clavier, pas seulement pour des effets de douceur, mais pour des effets de force et de contrastes.* (*ibidem*: 193)

El empleo del pedal, como medio de obtener sonoridades por *acumulación sucesiva*, uniendo sucesivas fragmentaciones de formaciones acordales ya de por sí muy densas, constituye una característica del timbre en su música pianística, obteniendo un sonido pleno, robusto, y muy amplio.

---

(47) Ver Apéndice Documental pp. LIV-LV

**Vingt Regards sur l'Enfant - Jésus:**  
**Datos Generales. Características de su escritura pianística**

Ciclo de piezas para piano con una duración superior a las dos horas, las *Veinte Miradas al Niño Jesús* se escribieron entre el 23 de Marzo y el 8 de Septiembre de 1944 y fueron estrenadas en París el 26 de Marzo de 1945 en la sala Gaveau por Yvonne Loriod, a quien está dedicada la obra. En el estreno, y de forma excepcional, el propio compositor realizó determinadas explicaciones técnicas, musicales, poéticas y filosóficas de algunas de las piezas del ciclo.

Constituye junto con *Ocho Preludios, Cantéyodjaya, Cuatro Estudios del Ritmo, Catálogo de pájaros* y las *Visiones del Amén* para dos pianos, el corpus compositivo que Messiaen dedicará al piano, instrumento solista que junto con el órgano, es de su predilección: *le piano tient une place très importante dans l'oeuvre d'Olivier Messiaen. Le compositeur se plaît lui-même à dire qu'il est son instrument préféré. Sa passion pour la musique s'est éveillée alors qu'il était très jeune, et c'est au piano qu'il a destiné ses premiers essais de composition* (Reverdy, 1978: 5). Esta preferencia del compositor por el piano, se hace evidente si tenemos en consideración la frecuencia con que este instrumento aparece en su corpus compositivo: *En dehors de ses oeuvres pour piano seul, le piano est présent dans toutes les compositions qu'il a écrites entre 1944 -date où furent terminées les "Petites Liturgies de la Présence Divine" - et 1960. (Ibidem: 6)*

Su escritura pianística es rica, novedosa, robusta, con un empleo exhaustivo de toda la paleta sonora, avanzada y original, aunque claramente entroncada con la tradición sonora del instrumento. *O. Messiaen nous apparaît, comme l'héritier à la fois de Beethoven et de Debussy. Attaché à renouveler l'écriture pianistique, il remet à nouveau en question la conception harmonique du piano, pour en faire un instrument d'expériences, propre aux recherches de timbres, et à l'agencement d'objets sonores particuliers.* (Reverdy, 1978: 5)

Contestando a Antoine Golea con referencia a los antecedentes de su escritura pianística, declara Messiaen: *permettez-moi de nommer mes maîtres en écriture de clavier: deux clavecinistes d'abord, Scarlatti et Rameau; en effet Chopin; en effet Debussy et aussi Ravel (...) permettez-moi d'ajouter un dernier nom, celui d'Albeniz. J'estime que ses Ibéria sont le chef-d'oeuvre de l'écriture pianistique.* (Golea 1984: 106 - 107). Y a continuación explica estas influencias: *La fréquentation des clavecinistes m'a donné le goût de l'écriture à mains croisées. Celle de Chopin, le goût des traits qui viennent bien dans la main, des traits où la main se ramasse autour du pouce et se projette alternativement. C'est dans Albeniz et ses "acciacature" que j'ai pris le goût des dissonances de clavier; c'est dans Debussy que j'ai trouvé le piano-orchestre, faisant des fausses flutes, de*

*fausses clarinettes, de faux cors, de fausses trompettes bouchées plus poétiques que les originaux (Ibidem).*

En *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* encontramos todas las características de su lenguaje ya comentadas:

En primer lugar el tratamiento del ritmo con todas sus particularidades, con empleo de cánones rítmicos, ritmos aumentados y disminuidos, polirritmias y diseños-pedal.

La melodía se forma utilizando todos los medios de elaboración ya comentados: secuenciación, ornamentación, cambio de registro, interversión de notas (sin establecer ejes de simetría en la permutación del orden de las notas), eliminación, ampliación asimétrica, con empleo además de melodías con carácter *gregorianizante* y de las melodías del género o *tipo-pájaro*: ... *mes plus grands maîtres, les oiseaux; leur virtuosité sans égale m'a imposé la recherche de doigtés extraordinaires, que je n'aurais pu trouver autrement (Ibidem).*

La armonía, con formaciones acordales típicas del compositor: Acordes como resultado de combinaciones interválicas, Acordes con morfología resultante del acorde acústico o de la resonancia, Acordes por desplazamiento de las voces, Acordes sobre Dominante, Acordes con simultaneidad de intervalos fijos y variables, Acordes-mixtura.

Los modos de transposiciones limitadas como organización de las alturas, estan indicados en algunas piezas de forma expresa por el compositor, utilizando además modulaciones modales y polimodales.

El timbre como resultado de una densa y amplia escritura pianística, producto de la variabilidad de texturas, con el empleo del pedal como elemento de *acumulación* de sonoridades, constituye característica a destacar en su obra: *C'est mon amour des vitraux et des arcs-en-ciel, et peut-être aussi la fréquentation des mixtures de l'orgue qui m'a amené à écrire des grappes d'accords et des traits en triples notes. Enfin j'utilise plus que mes devanciers, et de façon prolongée, les registres extrême grave et extreme aigu (Ibidem).*

Como indicará Gentilucci: *En Veinte Miradas al Niño Jesús, Messiaen retoma una densa escritura instrumental, con variedad de figuras rítmicas en continua fluctuación métrica, con cambios bruscos de registro y zonas timbricas preparadas por acordes dejados resonar largamente a la manera de Debussy. (1977: 255)*

Son varias las *Miradas* en las que Messiaen coloca indicaciones muy precisas sobre determinados timbres de instrumentos. Se trata de fragmentos pianísticos que por su carácter, intención, rasgo melódico, y registro asignado sugieren de forma inmediata a cada uno de los instrumentos citados. A pesar de ser música para piano, estos fragmentos son *idiomáticos*, ya que están escritos en el *idioma* de

cada uno de los instrumentos: *Autre originalité de l'oeuvre pianistique d'O. Messiaen, c'est que ce dernier considère le piano comme un instrument propice à la recherche des timbres, et qu'il lui prete une coloration orchestrale, particulièrement dans les Vingt Regards, où l'instrument à clavier tiendra des roles aussi divers que ceux des cloches, des carillons, du tam-tam, du hautbois, du xylophone, des trombones ou des tambours* (Reverdy, 1978: 6)

En la obra aparece una especial predilección por las estructuras representadas por el *número primo*, en donde además la *variación* constituye un recurso compositivo de primer orden. La alternancia *estribillo - estrofa* (ya comentamos la influencia que el compositor tuvo en este sentido, de la obra *Le Printemps* de *Claude Le Jeune*), constituye también una manera frecuente de secuenciar el discurso musical de alguna de las piezas del ciclo.

Otra característica importante de la obra lo constituye la utilización recurrente y renovada de los cuatro Temas principales (El *Tema de Dios*, El *Tema de la Estrella y de la Cruz*, El *Tema de Acordes* y el *Tema de Amor Místico*), temas que aglutinan el ciclo de piezas estableciendo relaciones mutuas y otorgándoles además un sentido unitario.

La personal incidencia sobre el ritmo musical; el tratamiento de la melodía; la formación de acordes específicos; la organización del discurso musical desde el número primo y con predominio de la alternancia *estribillo-estrofa*; la obtención de colores instrumentales mediante el uso del pedal, de la polifonía de sonoridades y de los fragmentos idiomáticos en los guiños a determinados instrumentos; finalmente las citas a los cuatro Temas, constituyen los aspectos fundamentales de la escritura pianística de Messiaen en la obra *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*.

## Temática, Simbología e iconografía en la obra para piano Vingt Regars sur l'Enfant - Jésus

La obra para piano *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, posee una simbología rica, variada y sugerente que procede de diversas fuentes y que constituye una constante habitual de su mundo creativo. La simbología de uno u otro sesgo, se encuentra en la mayor parte de su corpus compositivo.

En este capítulo del trabajo realizaremos un posible *itinerario religioso* por las verdades de la fé católica, expresadas y expuestas no solo en el propio título general de la obra, sino también en cada uno de los títulos y subtítulos de las 20 piezas; intentaremos establecer cómo determinados elementos musicales (tonalidad - color, rasgos melódicos adscritos a efectos tímbricos, registración, temas característicos, nota más grave del instrumento etc...) adquieren categoría de *símbolo* o *icono*. Un rico y sugerente mundo poético, se da cita también en esta obra, con indicaciones muy precisas del compositor al respecto, en diversos fragmentos de la partitura.

En primer lugar hay que indicar que las distintas Miradas se relacionan entre sí y ocupan deliberadamente un lugar prefijado, atendiendo a razones de orden musical: a las relaciones de contraste, intensidad y color, pero también en virtud del carácter marcadamente simbólico que poseen determinadas cifras, atendiendo por tanto a la numerología simbólica: *Les numéros des pièces sont ordonnés par les contrastes de tempo, d'intensité, de couleur -et aussi par des raisons symboliques. Son distribués de 5 en 5 les Regards qui traitent de la Divinité: I) Regard du Père - V) Regard du Fils sur le Fils- X) Regard de l'Esprit de joie - XV) Le baiser de l'Enfant-Jésus (manifestation visible du Dieu invisible)- XX) Regard de l'Eglise d'amour (qui prolonge le Christ). Le "Regard de la Croix" porte le numéro VII (7, chiffre parfait) parce que les souffrances du Christ en Croix ont rétabli l'ordre troublé par le péché. Les Anges étant confirmés en grace, le "Regard des Anges" porte le numéro XIV (2 fois 7). Le "Regard du Temps" porte le numéro IX: le Temps a vu naître en lui Celui qui est Eternel, en l'enfermant dans les 9 mois de maternité que connaissent tous les autres enfants. Le "Regard de l'Onction terrible" porte le numéro XVIII (2 fois 9): la Divinité est répandue sur l'Humanité du Christ en une seule personne qui est le Fils de Dieu: cette Onction stupéfiante, ce choix d'une certaine chair par la Majesté épouvantable, suppose l'Incarnation et la Nativité. Les deux pièces qui parlent: de la Création, et du Gouvernement Divin ou Soutien de toutes choses et Création continuée sans cesse, sont: VI) "Par Lui tout a été fait" (6 est le chiffre de la Création) - XII) "La Parole toute puissante" (12 = 2 fois 6) (Messiaen, 1995: 438). Este orden asignado por Messiaen para todo el ciclo no respeta el orden cronológico de composición de las distintas piezas: la Mirada que ocupa el quinto lugar fué la primera que compuso, y la sexta Mirada (*Par Lui tout a été fait*), la compuso en último lugar.*

Además de la simbología numérica utilizada para ordenar las diversas piezas, distinguimos otros tres tipos de simbología en la obra: la que expresa de manera directa, verdades de la fé católica y que, en consecuencia, se trata de *simbología religiosa*, aquella otra que

pertenece al mundo literario o poético y finalmente la simbología obtenida desde el específico campo de la música.

### 1) Simbología religiosa

El catolicismo de O. Messiaen anima y sostiene la temática de las *Veinte Miradas*: temática religiosa en la acepción del término definida por el propio compositor: *toute musique qui s'approche avec révérence du Divin, du Sacré, de l'Ineffable, est vraiment une musique religieuse dans toute la force du terme (...) la musique religieuse le découvre à toute heure et partout, sur notre planète Terre, dans nos montagnes, dans nos océans, au milieu des oiseaux, des fleurs, des arbres, et aussi dans l'univers visible des étoiles qui nous entourent.* (Messiaen, 1997: 68 - 69)

Entre las influencias que recibe para la composición de *Vingt Regards*, Messiaen cita a Dom Columba Marmion, con su obra *Le Christ dans ses Mystères*, Santo Tomás, San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Lisieux, los Evangelios, el Misal y la obra de Maurice Toesca *Les Douze Regars*, donde ya este autor habla de las miradas de los pastores, de los ángeles, de la Virgen y del Padre celeste, aunque como indica el compositor, *j'ai repris la même idée en la traitant de façon un peu différente et en ajoutant seize nouveaux regards.* (Messiaen, 1947 : 1)

En la propia partitura, a modo de prólogo y como notas explicativas del autor, el compositor realiza una serie de comentarios en los que incide sobre el sentido e intención de la obra: *Contemplation de l'Enfant-Dieu de la crèche et Regards qui se posent sur lui: depuis le Regard indecible de Dieu le Père jusqu'au Regard multiple de l'Eglise d'amour, en passant par le Regard inouï de l'Esprit de joie, par le Regard si tendre de la Vierge, puis des Anges, des Mages et des créatures immatérielles ou symboliques (le Temps, les Hauteurs, le Silence, l'Etoile, la Croix)* (*Ibidem*).

En estos comentarios Messiaen refleja la temática de la obra: *el dogma cristiano de la Encarnación. Dios hecho hombre en un pesebre.* Manifiesta, al mismo tiempo, el aspecto fundamental del ciclo de piezas: la Contemplación de ese misterio cristiano, como propósito *casi místico*, en las distintas facetas que sugiere y desde las diversas perspectivas en que puede ser contemplado (representadas por las diversas Miradas). Se trata en definitiva de veinte *propuestas de contemplación* para el oyente.

La temática de inspiración religiosa, aunque presente de forma constante en la obra general del compositor, se acentúa de manera particular en las *Veinte Miradas al Niño Jesús*. Como indica el propio Messiaen: *plus que dans toutes mes précédentes oeuvres, j'ai cherché ici un langage d'amour mystique, à la fois varié, puissant, et tendre, parfois brutal, aux ordonnances multicolores* (*Ibidem*).

En cada una de las veinte piezas, el compositor coloca un título que expresa lo que podríamos denominar el *origen de la mirada*, o dicho de otra forma, desde *dónde* procede la Mirada, es decir, quién es el que contempla y un subtítulo explicativo del mismo a



modo de cita, basados en la temática general de la obra: *Contemplación del misterio cristiano de la Encarnación de Dios*.

Dogma de fé católica que exige la convocatoria de una serie de personajes bíblicos y de *criaturas inmateriales o simbólicas* como indica Messiaen. Entre los primeros encontramos a Dios Padre, a la Virgen María, a los ángeles, al Niño Jesús, a los pastores, a los profetas y a los magos. El tiempo, las alturas, el silencio, la estrella y la cruz, sin olvidarnos de los pájaros (*nuestros pequeños servidores de la inmaterial alegría*), constituyen símbolos presentes, no sólo en las *Veinte Miradas*, sino también en muchas de las obras escritas por el compositor.

Los títulos y subtítulos de las piezas constituyen una manifestación de fé, dado que abordan en su conjunto, la mayor parte de las verdades o dogmas de la religión católica. Intentando establecer un *recorrido* por estas verdades obtenemos:

1) La segunda y séptima piezas (*Regard de l'Etoile* y *Regard de la Croix* respectivamente) están construidas sobre un mismo tema musical, que posee como característica principal su rasgo melódico gregorizante: el *Tema de la Estrella y de la Cruz*, que, según Messiaen, expresa el inicio y el final de la vida de Jesús: (...) *L'Etoile et la Croix ont le même thème parce que l'une ouvre et l'autre ferme la période terrestre de Jésus (Ibidem)*.

Las estrellas aparecen en numerosas obras del compositor, lo que se constata al realizar un breve repaso a su producción. Las encontramos en el *Amén des étoiles* (pieza integrante de *Visions de l'Amen* para dos pianos de 1943); en *Amour, oiseau d'étoile* y *Katchi katchi les étoiles* (de *Harawi*, obra para soprano y piano de 1945); en *Joie du sang des étoiles* (de su Sinfonía *Turangalila* de 1946-48); la cuarta pieza de la obra *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1964) convoca de nuevo a las estrellas: *Ils ressusciteront, glorieux, avec un nom nouveau, dans le concert joyeux des étoiles et les acclamations des fils du Ciel*; en la obra de 1974 para orquesta *Des canyons aux étoiles*, encontramos las estrellas en el propio título y en la tercera de sus piezas: *Ce qui est écrit sur les étoiles*; en 1992 y en *Eclairs sur l'Au-delà*, para orquesta encontramos la pieza *Les Etoiles et la Glorie*.

Las estrellas se asimilan normalmente a la representación de lo *celeste*, de la *luz*, de lo *divino*. En concreto, en las *Veinte Miradas*, las estrellas poseen el valor simbólico de *inicio*, de *apertura*. La estrella, en el *Tema de la Estrella y de la Cruz*, escrito en textura transparente, al unísono, diáfana y cantado en sesgo gregorizante, circunscribe temporalmente el inicio del *periodo terrestre* de Jesús, indicará Messiaen.

La Cruz aparece en la primera escena de su ópera *Saint François d'Assise* (1975 - 83).

La Mirada VII, *Regard de la Croix*, está dedicada, como indica su título, a la Cruz. Y aquí el Tema pierde transparencia y claridad: se acompaña o armoniza mediante una secuencia de acordes, en enlaces

regulados principalmente por el cromatismo que, como elemento musical, ha poseído en épocas pretéritas, un evidente valor simbólico asociado al dolor, a la ausencia, a la pérdida etc... La Cruz aquí posee sentido y valor de *conclusión*, de *finitud*.

2) El Misterio de la Santísima Trinidad está tratado por Messiaen en otras de sus obras. En 1939 escribe la obra para órgano *Les corps glorieux* cuya séptima pieza titula como *Le Mystère de la Sainte Trinité*. En 1969 encontramos una obra de gran formato (coro de 100 personas y gran orquesta) *La Transfiguration de Notre - Seigneur Jésus Christ*, cuya sexta pieza titula *Tota Trinitas apparuit*. También en este mismo año 1969, ve la luz la obra para órgano, dedicada en su integridad a la Trinidad divina: *Méditations sur le Mystère de la Sainte - Trinité*.

La figura del Padre aparece en su producción en primer lugar en la obra *L'Ascension* de 1933 y en concreto en su primera pieza: *Majesté du Christ demanant sa glorie à son Père*. Asimismo aparece también en la *Nativité du Seigneur* en la pieza titulada *Les enfants de Dieu*. En la obra de 1969 para órgano *Méditations sur le Mystère de la Sainte - Trinité*, aparece el Padre en su primera meditación: *Le Père inengendré*; en su tercera meditación: *La relation réelle en Dieu est réellement identique à l'essence*; en la quinta meditación: *Dieu est immense, éternel, immuable; Dieu est Amour*; en la séptima meditación: *Le Père et le Fils aiment, par le Saint - Esprit, eux - memes et nous*; y en la Octava mediación: *Dieu est simple*. En la obra para orquesta *Eclairs sur l'Au - Delà* (1988 - 1992) encontramos la pieza titulada *Et Dieu essuiera toute larme de leurs yeux...*

Messiaen presentará en las *Vingt Regards* las tres personas divinas: la primera Mirada, *Regard du Père*, está dedicada al Padre. Pieza lenta, en textura densa y amplia sonoridad. La elaboración que se realiza del *Tema de Dios* sugiere inmensidad y eternidad, por la amplitud y profundidad del sonido empleado, por la repetición, casi *hasta el infinito*, de los acordes del pentagrama superior y del último acorde de la Mirada (acorde perteneciente al *Tema de Dios*, que puede sugerir además la *tonalidad - color* de toda la obra, de la que hablaremos posteriormente).

Messiaen dedicará un número considerable de piezas a la figura del Hijo: En la *Nativité du Seigneur* aparece esta segunda persona divina, en su cuarta pieza, como *Le Verbe*. En el Cuarteto aparece como *Louange à l'Eternité de Jésus* y también como *Louange à l'immortalité de Jésus*. En *Visions de l'Amen* encontramos la pieza *Amen de l'agonie de Jésus*. En *Trois petites liturgies de la Présence Divine* aparece en la pieza *Séquence du Verbe*. En la obra de 1964 *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, en su segunda pieza titulada *Le Christ, ressuscité des morts, ne meurt plus; la mort n'a plus sur lui d'empire*. En 1969 encontramos *La Transfiguration de Notre - Seigneur Jésus Christ*. De nuevo nos aparece la figura del Hijo en *Méditations sur le Mystère de la Sainte - Trinité*, en la segunda meditación: *La sainteté de Jésus - Christ*; en la sexta meditación: *Le Fils, Verbe et Lumière* y finalmente en la séptima meditación: *Le Père et le Fils aiment, par le Saint - Esprit, eux - memes et nous*. En 1984 Messiaen escribe la obra para órgano *Livre du Saint Sacrement* en donde encontramos tres piezas

dedicadas al Hijo: *Puer natus est nobis, La Resurrection du Christ, L'apparition du Christ ressuscité à Marie Madeleine*. Finalmente encontramos todavía a Cristo en la obra para orquesta de 1992 *Eclairs sur l'Au-Delà* en la primera y última de sus piezas: *Apparition du Christ glorieux; Le Christ, lumière du Paradis*.

Esta persona de la Trinidad Divina aparece en *Vingt Regards* en el subtítulo de la primera Mirada: *Et Dieu dit: Celui-ci est mon Fils bien-aimé en qui j'ai pris tous mes complaisances...* y en el título de la Mirada doce: *La parole toute-puissante*, en donde se precisa mediante el subtítulo, la dimensión divina y trascendente del Niño Jesús: *Cet enfant est le Verbe qui soutient toutes choses par la puissance de sa parole...*

El Espíritu Santo lo encontramos en varias de sus obras. En la obra para órgano de 1950, *Messe de la Pentecote*, la última pieza se titula: *Le Vent de l'Esprit*. En *Méditations sur le Mystère de la Sainte-Trinité* lo encontramos en su quinta y séptima meditaciones tituladas así: *Le souffle de l'Esprit; Le Père et le Fils aiment, par le Saint-Esprit, eux-mêmes et nous*.

El Espíritu Santo está tratado en *Vingt Regards*, en la décima pieza: *Regard de l'esprit de joie*, en donde aparece el Tema de *Alegria*, uniendo a las tres personas de la Trinidad en el subtítulo de la pieza: *Danse véhémement, ton ivre des cors, transport du Saint-Esprit... la joie d'amour du Dieu bienheureux dans l'âme de Jésus-Christ...*

3) Además de la presentación del dogma de la Santísima Trinidad, podemos establecer un *itinerario religioso*, en donde se manifiestan la mayor parte de las verdades de la fé católica: la Creación, la Pureza de María, la Anunciación, la Encarnación, la Natividad, la Comunión, la Iglesia del Amor. Veamos cada una de ellas.

a) La Creación. En la obra para piano *Visions de l'Amen*, se trata este mismo tema, en su primera pieza titulada *Amen de la Création*.

En *Vingt Regards* es la Mirada VI, la que está dedicada a la Creación. *Par Lui tout a été fait* indica el título de la pieza, precisando Messiaen mediante el subtítulo: *par Lui (le Verbe) tout a été fait... à un moment, la création nous ouvre l'ombre lumineuse de sa Voix...*

Pieza que exige un esfuerzo de organización, de planificación, de presentación y elaboración del tema de la Fuga. Esta textura de la fuga constituye un esfuerzo creativo que se relaciona, de manera directa, con el propio acto de la Creación divina (Es interesante observar cómo la obra que trata de la Creación, es aquella a la que Messiaen dedica un gran trabajo técnico - contrapuntístico). Al mismo tiempo, al tratarse de la última pieza en ser escrita de todo el ciclo, puede también considerarse como una *dedicatoria* de Messiaen, de todo este ciclo de 20 piezas, al Supremo Hacedor, al Creador.

b) Pureza de Maria. La Mirada IV, *Regard de la Vierge* está dedicada a la Pureza de Maria. *Innocence et tendresse... la femme de la Pureté, la femme du Magnificat* indica Messiaen en el subtítulo. En la partitura, escribe el compositor la expresión *la Pureté* para indicar a un conjunto de acordes en *pianísimo*, que constituyen la versión sencilla, tierna y *pura* de una sección posterior, en donde se les superpone una melodía, que podría representar al Hijo: *la Vierge regardé son Enfant* acaba el subtítulo.

c) La Anunciación. Esta concitada en la Mirada XI, *Première Communion de la Vierge* en donde encontramos la alegría del anuncio: *Magnificat - enthousiasme haleant*, indicará Messiaen en un fragmento de la pieza. El subtítulo es suficientemente expresivo: *Après l'Annonciation, Marie adore Jésus en elle... mon Dieu, mon fils, mon Magnificat, mon amour sans bruit de paroles...*

Es la única pieza de todo el ciclo en donde existe una cita textual a otra obra del compositor, a la *Nativité du Seigneur* (1935) y en concreto a su primera pieza titulada *La Vierge et l'Enfant*.

Se observan además otros simbolismos en la pieza: los latidos del corazón del Niño (*Battements du coeur de l'Enfant*, indica Messiaen de forma expresa en la partitura) y el beso interior (*Embrassement intérieur*) en donde el *Tema de Dios*, en el que se basa la pieza y que aquí representa al Dios Niño, aparece en voces internas, como escondido, como *beso interior*.

Pieza, por tanto, dedicada al Magnificat, al entusiasmo por el anuncio y a la primera manifestación del Niño Dios en la Virgen Maria (latidos del Niño y abrazo interior).

d) La Encarnación. El misterio cristiano de la *Encarnación* está tratado en tres Miradas diferentes: la Mirada III, la Mirada V y la Mirada XVIII. En la Mirada III, *L'échange*, aparece una primera acepción al dogma de la Encarnación en el subtítulo: *Descente en gerbe, montée en spirale; terrible commerce humano - divin. Dieu se fait homme pour rendre dieux...* En la Mirada V, *Regard du Fils sur le Fils* indica el subtítulo: *Mystère, rais de lumière dans la nuit, refraction de la joie, les oiseaux du silence, la personne du Verbe dans une nature humaine, mariage des natures humaine et divine en Jésus - Christ* Y finalmente la Mirada XVIII titulada *Regard de l'Onction terrible* expresará en su subtítulo: *Le Verbe assume une certaine nature humaine; choix de la chair de Jésus par la Majesté épouvantable...*

En estos subtítulos de las tres piezas indicadas, se explicita con exactitud este dogma cristiano de la Encarnación: El Verbo, escoge y asume una naturaleza humana en la persona de Jesucristo, poseedor asimismo de naturaleza divina, persiguiendo un único fin, la *redención humana*.

e) La Natividad. Este tema ya está tratado por Messiaen en la obra para órgano *La Nativité du Seigneur*, de la que toma una cita textual que aparece en la Mirada XI, como ya se ha indicado con anterioridad. En 1984 escribe una obra para órgano titulada *Livre du Saint Sacrement*, cuya quinta pieza se titula *Puer natus est nobis*.

En *Vingt Regards*, la Natividad está tratada en la Mirada XIII, titulada *Noël*. Navidad de la alegría, expresada en el tañer de las campanas, tal y como se expresa en el subtítulo: *Les cloches de Noël disent avec nous les doux noms de Jésus, Marie, Joseph...*

f) La Comunión. Muy tempranamente, en 1928 ya dedica Messiaen una obra de órgano a este asunto, titulada *Le banquet eucharistique*, y de 1932 data la obra orquestal *Hymne au Saint Sacrement*. Pero la obra más representativa sobre este tema, es la escrita en 1984 con el título *Livre du Saint Sacrement*, para órgano.

A la Comunión está dedicada la Mirada XV, titulada *Le baiser de l'Enfant - Jésus*. Pieza repleta de referencias poéticas, como se verá más adelante, en la que Messiaen expresa el sentido intimista de la comunión, constituyendo un *abrazo* y un *beso del Niño Jesús*, como indicará en el propio subtítulo: *A chaque communion, l'Enfant - Jésus dort avec nous près de la porte; puis il l'ouvre sur le jardin et se précipite à toute lumière pour nous embrasser...*

g) La Iglesia del Amor. En 1932 encontramos en su catálogo la obra para órgano *Apparition de l'église éternelle*.

La Mirada XX está dedicada a la Iglesia del Amor, y encontramos un tratamiento del *Tema de Amor Místico* en la pieza. *La grâce nous fait aimer Dieu comme Dieu s'aime...* indica el subtítulo. La forma Sonata estructura esta pieza dedicada a la Iglesia del amor.

Junto a estas verdades de fé, junto a estos dogmas de la doctrina católica expresados en la obra, en los propios títulos o subtítulos de las piezas, encontramos también a las *criaturas inmateriales o simbólicas*, es decir, aquellos elementos o *figuras simbólicas* que no son personajes bíblicos, ni verdades de fé, y que, sin embargo, Messiaen les dedica alguna de las piezas del ciclo. Nos referimos a las Alturas, al Tiempo y al Silencio.

1) Las *Alturas* (*Regard des hauteurs*: Mirada VIII) simbolismo de la Gloria, simbolismo de lo Divino, descienden y se aproximan al pesebre, mediante la intervención de una figura importantísima en el ciclo: el canto de los pájaros. *Glorie dans les hauteurs... les hauteurs descendent sur la crèche comme un chant d'alouette...* se indica en el subtítulo de la pieza. Después de la intervención de *l'alouette* (indicada expresamente en la partitura), la pieza finaliza con la participación del *mirlo y de todos los pájaros*.

Sobre este mismo asunto, sobre la idea de *las alturas*, encontramos en 1988 una obra para maderas, metales, piano y percusión titulada

*La ville d'en haut.*

2) Encontramos el *Tiempo* en la Mirada IX, *Regard du Temps*, un *tiempo* acotado en sus orígenes, subordinado a la eternidad representada por el Creador: *Mystère de la plénitude des temps; le temps voit naître en lui Celui qui est éternel...* indica el subtítulo.

El *Tiempo* como *finitud*, como *límite* y con acepción de *conclusión*, aparece tratado en su Cuarteto, cuyo título precisa el sentido de este concepto: *Quatuor pour la fin du Temps*, obra en la que aparecen además dos fragmentos dedicados al tiempo: *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps* y más adelante *Fouillis d'arcs - en - ciel, pour l'ange qui annonce la fin du Temps*.

3) El *Silencio*, *Regard du Silence* (Mirada XVII), el silencio del pesebre, constituye un elemento cargado de simbología; son silencios *llenos*, silencios repletos de diversos significados en relación con la vivencia religiosa, significados que nacen de la figura del pesebre: *chaque silence de la crèche révèle musiques et couleurs qui sont les mystères de Jésus - Christ...* se indica en el subtítulo de la pieza.

Ya en 1938, en la obra para soprano y piano titulada *Chants de Terre et de Ciel*, dedica una pieza al Silencio: *Antienne du silence*.

Messiaen dedica dos piezas a personajes bíblicos en *Vingt Regards*: a los ángeles, y a los profetas, pastores y magos.

Los ángeles aparecen en la Mirada XIV (*Regard des Anges*) como personajes que asisten al Misterio de la Encarnación y lo contemplan con *estupor* indicará Messiaen, dando además a este *asombro* un significado relacionado con la idea de la redención cristiana: *... la stupeur des anges s'agrandit: car ce n'est pas à eux mais à la race humaine que Dieu s'est uni...*

La figura de los *ángeles* se encuentra en alguna de las restantes obras de su producción: en *La Nativité du Seigneur*, y concretamente en su sexta pieza: *Les Anges*. En la obra para órgano *Les corps glorieux*, encontramos en la tercera de sus piezas este mismo asunto: *L'Ange aux parfums*. Y en el *Quatuor pour la fin du Temps* dos piezas más: *Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*; y *Fouillis d'arcs - en - ciel, pour l'ange qui annonce la fin du Temps*. Aparecen de nuevo los ángeles en la obra para dos pianos *Visions de l'Amen* en su quinta pieza: *Amen des Anges, des Saints, du chant des oiseaux*. En su ópera *Saint François d'Assise* encontramos ángeles en el segundo Acto: *L'Ange voyageur* y también *L'Ange musicien*. En la obra para orquesta de 1992 *Eclairs sur l'Au - Delà* encontramos la pieza titulada *Les sept anges aux sept trompettes*.

La Mirada XVI, *Regard des prophètes, des bergers et des Mages*, convoca una multitud de personajes bíblicos relacionados con la Natividad, que se acercan al pesebre en feliz actitud de adoración y reconocimiento; personajes que surgen desde la antigua tradición bíblica (los profetas); otros, que representan la *sencillez* (los pastores)

o incluso la *sabiduría* (los Magos) en un esfuerzo conjunto y ruidoso: *concert énorme et nasillard...*

Encontramos a los pastores y a los magos en *La Nativité du Seigneur* en su segunda pieza: *Les berges* y también en la octava: *Les mages*.

Entre la iconografía que utiliza Messiaen, entre los elementos *extramusicales* de los que se sirve y que convoca en su música, merece mención especial el *canto de los pájaros* que, aunque se constituye en una manera de discurrir melódico, aunque supone una configuración específica del parámetro musical de la altura, aparentemente similar e uniforme en la obra, toma sin embargo *significados* distintos para cada ocasión.

En *Vingt Regards*, el *canto de los pájaros* está asociado al sentimiento de *Alegria*: En la Mirada V, *Regard du Fils sur le Fils*, encontramos la siguiente afirmación del compositor en sus comentarios a la pieza: *refraction de la joie, les oiseaux du silence... La joie symbolisée par des chants d'oiseaux...*

La Mirada VIII, es la única de todo el ciclo basada en su totalidad en la melodía *tipo - pájaro*. Este tipo de melodía simboliza en esta pieza la *gloria en las alturas* (Messiaen cita multitud de pájaros en los comentarios a esta pieza: *rossignol, merle, fauvette, pinson, chardonneret, bouscarle, cini, et surtout l'alouette*). El *descenso desde las alturas* al pesebre está asociado al canto de los pájaros y en concreto al canto de la alondra, cumpliéndose así la función de acercamiento, de proximidad entre las *alturas*, que representan la *Gloria* y el Niño Jesús en el pesebre *... les hauteurs descendent sur la crèche comme un chant d'alouette* indica el compositor.

El *canto de los pájaros* constituye en su producción un capítulo de gran importancia. Este tipo de melodía se constituye en *argumento*, en base de muchas de sus composiciones. La evolución del lenguaje del compositor también es observable, precisamente en el desarrollo de la *función* que posee esta melodía *tipo - pájaro*; inicialmente utilizada como *cita musical anecdótica*, con mayor o menor fidelidad al modelo original, y que posteriormente evoluciona, en sus últimos estadios, hasta adquirir sentido estructural, constituyéndose en una nueva manera de organizar su música. La melodía *tipo - pájaro*, como *forma formante*, se constituye en una diversidad de masas sonoras contrastantes, sin plan prefijado, en donde la estructura nace del propio desarrollo de la música; donde la propia materia musical decide y deviene en la forma en que se organiza.

Realizando un repaso a su catálogo encontramos el *canto de los pájaros*: en el primero de sus *Preludes* para piano: *La colombe*. En el *Quatour pour la fin du Temps* (1941) encontramos el *Abîme des oiseaux*. La quinta pieza de *Visions de l'Amen*, se titula: *Amen des Anges, des Saints, du chant des oiseaux*. En *Harawi*, obra para soprano y piano de 1945 encontramos en la segunda de sus piezas: *Bonjour toi, colombe verte* y en la décima: *Amour, oiseau d'étoile*. La *Messe de la Pentecôte* (1950) para órgano titula su cuarta pieza

como *Les oiseaux et les sources*. En una obra tan especulativa como el *Libro de órgano* (1951), encontramos este mismo asunto: *Chants d'oiseaux* se titula su cuarta pieza. De 1953 es su obra para piano y orquesta *Réveil des oiseaux*. En 1956 escribe *Oiseaux exotiques*, para piano solo, instrumentos de percusión y pequeña orquesta de viento. Hasta llegar posiblemente, a la obra más significativa de este capítulo, su *Catalogue d'oiseaux* (1956 - 58) para piano, en donde se da un variopinto recorrido por el canto de diversos pájaros, en una serie de masas sonoras contrastadas y organizadas mediante el concepto de *forma - formante*. En 1962 y en la obra *Sept Haikai* encontramos la pieza *Les oiseaux de Kuraizawa*. En su ópera *Saint François d'Assise* (1975 - 83) aparecen los pájaros en la sexta escena, acto segundo, *La Prêche aux oiseaux*. Encontramos *Petits esquisses d'oiseaux*, para piano en 1985. Y *Un vitrail et des oiseaux* para maderas, percusión y piano en 1986. Y todavía en 1988 - 92, su última obra acabada *Eclairs sur l'au-Delá* encontramos el canto de los pájaros en la pieza titulada: *Plusieurs Oiseaux des arbres de Vie*.

## 2.- Simbología poética

En este epígrafe nos estamos refiriendo a las expresiones literarias o poéticas, citadas de forma expresa por Messiaen en el propio texto musical.

a) En la Mirada IV, *Regard de la Vierge*, aparece escrita la expresión *la pureté*, acompañando a una estructura o armazón armónico que representa ese *estado inicial* sobre el que *se posará* más adelante una melodía.

b) En la Mirada VI, *Par Lui tout a été fait*, encontramos una primera expresión: *La face de Dieu derrière la flamme et le bouillonnement*, en el momento en que suena el *Tema de Dios* en *fortísimo* (fff) y desde el que nace una secuencia de acordes a modo de resonancia (como *llama y efervescencia*) del propio tema.

Más adelante aparece esta otra expresión: *La création chante le thème de Dieu*, momento en el cual el *Tema de Dios* está tratado en canon a distancia de semicorchea (El *orden* que representa la imitación en canon, se asocia en Messiaen -como se ha indicado más arriba- de manera directa, con la idea de la Creación Divina).

c) En la Mirada XI, *Première communion de la Vierge*, encontramos la expresión siguiente: *Magnificat - enthousiasme haletant*. En este momento el *Tema de Dios* se desarrolla por interversión de notas y se *completa* mediante un contrapunto rítmico alrededor de la nota RE (nota que en la gramática tonal-funcional, se asociaba a la tonalidad de RE mayor, tonalidad *gloriosa, brillante* y *esplendorosa*). Por otro lado, el carácter alegre, festivo del fragmento lo propicia el desarrollo rítmico a que está sujeto el *Tema de Dios*.

En esta misma pieza, aparece más adelante la expresión: *Battements du coeur de l'Enfant*. Por medio de un diseño rítmico de notas repetidas en la región sonora grave del instrumento, se representan los latidos del corazón del Niño Jesús, o como indica Messiaen en sus comentarios *...les*



*pulsations graves les battements du coeur de l'Enfant dans le sein de sa mère...*

Finaliza la pieza con la expresión *embrassement intérieur*. Abrazo interior al Niño Dios en el seno de su madre. En este momento de la pieza, el *Tema de Dios* aparece *en el interior* (Por la disposición de los acordes, el tema se oye en voz interna).

d) En la Mirada XIV, *Regard des Anges*, se indica en la partitura: *La stupeur des anges s'agrandit*. Este *aumento* está *musicado* mediante un incremento dinámico: desde *pianísimo* (pp) hasta *fortísimo* (fff) a la vez que se *amplia* el registro sonoro del diseño melódico protagonista del fragmento: desde la sección central y cerrada del piano, poco a poco se va *abriendo* hasta obtener un gran ámbito sonoro, que abarca desde la región más grave a la más aguda del instrumento. Indica Messiaen en sus comentarios, que crece el estupor de los ángeles *...car ce n'est pas á eux mais á la race humaine que Dieu s'est uni...*

e) El título de la Mirada XV, *Le baiser de l'Enfant - Jésus*, es especialmente poético: *El beso del Niño Jesús*. Esta pieza es singularmente poética en el ciclo, pues aparece en ella un número superior de expresiones poéticas que en el resto de las piezas. Expresiones como *le sommeil, le jardin, le bras tendus vers l'amour...*, *le baiser, l'ombre du baiser*, ya explicitadas en el subtítulo: *A chaque communion, l'Enfant - Jésus dort avec nous près de la porte; puis il l'ouvre sur le jardin et se précipite à toute lumière pour nous embrasser...* indican que se trata de una pieza intimista de intención, en donde la cita literaria expresa el amor del Niño Jesús puesto de manifiesto en la comunión: *Tout ceci est symbole de la communion, de l'amour divin. Il faut aimer pour aimer ce sujet et cette musique qui voudraient être tendres comme le coeur du ciel, et il n'y a rien d'autre* expresa Messiaen (*Ibidem*: 3).

f) En la Mirada XX, *Regard de l'Eglise d'amour*, encontramos dos citas que expresan la alegría de la Iglesia del amor: *Glorification du thème de Dieu* y *Triomphe d'amour et de joie*, que acompañan a una música feliz, robusta, amplia y brillante.

### **3.- Simbología musical**

Los aspectos a considerar al abordar el estudio de la simbología musical en *Vingt Regards* son los siguientes:

- a) Tonalidad - color
- b) Temas musicales de la obra
- c) Citas idiomáticas a diversos instrumentos
- d) Utilización de esquemas formales tradicionales
- e) Relaciones de los títulos y subtítulos con el contenido musical

#### **a) Tonalidad - color**

Una primera cuestión que hay que abordar al estudiar la *capacidad simbólica* de los elementos musicales en *Vingts Regards*, lo constituye la elección de la armadura y por tanto de la posible indicación y

preferencia por una tonalidad concreta. Será la armadura de la tonalidad de FA sostenido mayor, la que aparecerá no solo de forma más frecuente, sino además casi de manera exclusiva, cuando se utiliza algún tipo de armadura en la obra. Si realizamos la relación de piezas en las que aparece esta armadura de forma expresa obtenemos:

**En la Mirada 1: *Regard du Père***

En toda la pieza

**En la Mirada 5: *Regard du Fils sur le Fils***

Implícita en el tercer pentagrama, en toda la pieza:

Desarrollo del *Tema de Dios*

**En la Mirada 6: *Par Lui tout á été fait***

(desde la división 205 hasta el final: división 231)

**En la Mirada 15: *Le baiser de l'Enfant - Jésus***

Desde la división 1 a la 72. Desde la división 95 a la división 136.

**En la Mirada 19: *Je dors, mais mon coeur veille***

En toda la pieza

**En la Mirada 20: *Regard de l'Eglise d'amour***

En el fragmento de Exposición de esta forma sonata:

Desde la división 161 a la división 220

La presencia del *Tema de Dios* en estas piezas provoca o puede provocar la sensación de una cierta *sonoridad tonal*, emparentada con Fa sostenido mayor. El *Tema de Dios*, a pesar de estar escrito en el segundo modo de transposiciones limitadas, puede adscribirse a esta tonalidad mayor (No hay que olvidar la *capacidad tonal* de los modos de transposiciones limitadas, y cómo esta capacidad de *ambigüedad* o *vaguedad tonal* de los mismos, es un factor importante a considerar en la música de Olivier Messiaen).

Tradicionalmente la tonalidad de Fa sostenido mayor ha poseído asociaciones extramusicales, que la han relacionado con manifestaciones religiosas de intensidad: *Entre las tonalidades con sostenidos hay una que destaca claramente del resto por su especial significado: se trata de fa# mayor, la llamada "Tonalidad Mística".* (Gómez - Morán, 2002: 62)

En Messiaen, sin embargo, habría que entender la tonalidad de Fa# mayor, como un *elemento sonoro* desprovisto de su tradicional capacidad tonal - funcional y por tanto sin posibilidad para confirmarse mediante la cadencia (elemento imprescindible para la manifestación y afirmación de cualquier tonalidad). Se trata de un FA# considerado como *tonalidad-color*, como sonoridad escogida por sus características *acústicas*, como centro tonal o polo de atracción, huérfano de los recursos habituales de los que se nutre la funcionalidad tonal. El término *tonalidad* habría que entenderlo en *Vingt Regards* como *sugerencia sonora*, como *color armónico*, en el sentido y con la intención *impresionistas* (otra de las manifestaciones de la influencia de Claude Debussy en Messiaen), y carente de cualquier intención de establecer la sintáxis propia y la capacidad estructural de la tonalidad funcional.

## **b) Temas de la obra**

Los cuatro temas musicales más importantes, además de aportar cohesión y unidad a todo el ciclo, reapareciendo siempre renovados y transformados, -tal y como se estudia en el capítulo de este trabajo destinado a este fin-, poseen un valor simbólico que permanece y se matiza en cada una de las piezas de que forman parte. Nos referimos sobre todo al *Tema de Dios*, al *Tema de la Estrella y de la Cruz* y al *Tema del Amor Místico*. El *Tema de Acordes* constituye un material específicamente musical, exento de relaciones simbólicas, aunque muy supeditado, en su tratamiento, a la pieza concreta en que aparece.

El *Tema de Dios* es el más importante del ciclo, por su frecuencia, aportando la *sonoridad-color* sobre la que más se insiste en la obra. Aparece en las Miradas que tratan de la divinidad y en las piezas múltiples de 5. Como indica el propio compositor en los comentarios de la partitura *...Le thème de Dieu se retrouve évidemment dans les "Regards du Père", "du Fils" et "de l'Esprit de joie", dans "par Lui tout a été fait", dans "le baiser de l'Enfant - Jésus"; il est présent dans "première communion de la Vierge" (elle portait Jésus en elle), il est magnifié dans "l'Eglise d'amour" qui est le corps du Christ. (Ibidem: 1).*

Las diversos matices o *significados* que adopta el *Tema de Dios* en la obra son:

### **a) En la Mirada I: *Regard du Père***

La divinidad está representada en el Padre. Pieza dedicada a la manifestación de Dios Padre. El *Tema de Dios* aparece en toda su plenitud: la pieza se basa en este tema y en su desarrollo.

### **b) En la Mirada V: *Regard du Fils sur le Fils***

Manifestación del Hijo. La divinidad representada en el Verbo: como matrimonio de una naturaleza humana y otra divina, por ello el *Tema de Dios* aparece *enmascarado* en polimodalidad y acompañado de un canon rítmico.

### **c) En la Mirada X: *Regard de l'Esprit de joie***

El *Tema de Dios* representa al Espíritu Santo y aparece en relación con el *Tema de Alegría: la joie du Dieu bienheureux dans l'âme de Jésus - Christ*, indica Messiaen.

### **d) En la Mirada XV: *Le baiser de l'Enfant - Jésus.***

El *Tema de Dios* está tratado como canción de cuna, de forma intimista; es el beso del Niño Jesús. Es la comunión.

### **e) En la Mirada XX: *Regard de l'Eglise d'amour***

El *Tema de Dios* se manifiesta mediante una música amplia y solemne (*Glorification du Thème de Dieu*, aparece en la partitura). Mirada de la

Iglesia de Amor, *que prolonga a Cristo* indica Messiaen.

**f) En la Mirada VI : *Par Lui tout a été fait***

El *Tema de Dios* se manifiesta vigoroso, pleno y poderoso, acompañado del *Tema de Acordes* y del *Tema de Amor místico*. Como indica Messiaen, representa la faz de Dios: *... thème de Dieu fortissimo: présence victorieuse, la face de Dieu derrière la flamme et le bouillonnement. La création reprend et chante le thème de Dieu en canon d'accords...* (Ibidem : 2)

**g) En la Mirada XI : *Première communion de la Vierge***

El *Tema de Dios*, representando al Niño Jesús, aparece en toda la pieza *en el interior*, es decir, dispuesto de manera que se oye en voces internas. *...elle portait Jésus en elle...* (Ibidem: 1)

El *Tema de la Estrella y de la Cruz* aparece en dos de las piezas del ciclo, cada una de las cuales representando a los elementos implícitos en el propio tema: *Regard de l'Etoile* y *Regard de la Croix*, elementos que se aglutinan en un mismo tema porque *l'une ouvre et l'autre ferme la période terrestre de Jésus* indica Messiaen (Ibidem). Así pues:

**a) En la Mirada II : *Regard de l'Etoile***

El *Tema de la Estrella y de la Cruz* representa aquí la Estrella, el inicio de la vida de Jesús. Aparece en textura transparente de unísono.

**b) En la Mirada VII : *Regard de la Croix***

El *Tema de la Estrella y de la Cruz* representa aquí la Cruz, el final de la vida de Jesús. Aparece acompañado de una serie de acordes densos, en progresión armónica regulada principalmente por la escala cromática (Ya indicamos con anterioridad la posible relación simbólica a establecer con este elemento).

El *Tema de Amor Místico*, aparece en aquellas Miradas que hablan expresamente del Amor:

**a) Mirada XIX : *Je dors, mais mon coeur veille***

De esta pieza, toda ella basada en el *Tema de Amor*, indica Messiaen que es un *... poème d'amour, dialogue d'amour mystique...* (Messiaen, 1947: 4).

**b) Mirada XX : *Regard de l'Eglise d'amour***

Una gran sección de la pieza se basa en el *Tema de Amor*, un amor comunicativo, recíproco *... la grâce nous fait aimer Dieu comme Dieu s'aime...* (Ibidem)

### **c) Citas idiomáticas a diversos instrumentos**

Las citas a diversos instrumentos que aparecen en *Vingt Regards* constituyen una forma de *símbolo*, en este caso como representación de una sonoridad tímbrica concreta. Determinados rasgos melódicos o rítmicos, por su disposición, tésitura, carácter e intención, poseen todo el valor o capacidad para representar, para evocar una serie de timbres, de colores instrumentales, ajenos al del propio piano. Se trata por tanto de un *sonido - representado* o *sonido - simbolizado* por medio de otro sonido diferente: el del instrumento original, el piano.

Las campanas, el oboe, el tam-tam, el xilófono, el tambor y los trombones aparecen en diversas Miradas siempre con indicación expresa del compositor. Alguno de ellos incluso, formando un propio tema como en el caso de los trombones (El *Tema de trombones* aparece en la Mirada XIV).

### **d) Utilización de formas tradicionales**

Es interesante observar cómo aquellas Miradas que Messiaen organizará mediante la utilización de moldes formales de la tradición, y en concreto la Fuga y la Sonata (siempre con la impronta personal del compositor), son piezas que tratan de la Creación y de la Iglesia del Amor. El orden que suponen las texturas de la Fuga y la Sonata, es utilizado aquí para representar el *orden* que supone la Creación y la Iglesia del Amor. La Fuga, elevando a categoría formal el principio rítmico del *ritmo no retrogradable* (en Fuga Palindrómica) y la Sonata invirtiendo el orden tradicional, al anteceder el Desarrollo a la Exposición. De alguna manera se establece una relación o asociación entre el *orden* que implica la forma tradicional y la Creación Divina o la Iglesia del Amor (creación, ésta última, que representa otro tipo de orden y que *prolonga a Cristo*, en palabras de Messiaen).

### **e) Relación de los títulos y subtítulos con el contenido musical**

Cada una de las piezas del ciclo posee un perfil particular, una manera distinta de tratar, organizar y estructurar el material musical, una sonoridad y un carácter bien definidos, y es esta idiosincrasia tan precisa de cada pieza, la que podría facilitar quizás, una posible relación entre todos los elementos musicales puestos en juego y el contenido literario o semántico de los títulos y subtítulos de la obra. Como indicará Odile Martin, en sus comentarios a la grabación de la obra en CD, con Melisande Chauveau al piano, *...Chacune des vingt pièces, des "Regards", possède ses couleurs, son langage, sa spécificité, ses thèmes propres...* (49)

---

(49) *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*

Grabación en CD, Mélisande Chauveau, piano. Forlane. UCD 16709-10

Comentarios de Odile Martin

A pesar de la evidencia del tema general de la obra y de las indicaciones tan precisas, poéticas y sugerentes que poseen cada una de las *Miradas*, Messiaen rechaza rotundamente la calificación de *música programática* para este ciclo de piezas para piano: *¡A programme, quel terme abject! Il s'agit en réalité de la contemplation de l'Enfant-Dieu de la crèche, et des regards qui se posent sur lui, depuis le regard indicible de Dieu le Père, jusqu'au regard de l'Eglise, en passant par le regard inouï de l'Esprit Saint et Esprit de Joie, par le regard si tendre de la Vierge, par les regards des anges et des mages, et de créatures immatérielles ou symboliques: le Temps, les Hauteurs, le Silence, l'Etoile, la Croix* (Golea, 1984: 107 - 108). Y todavía matiza esta afirmación, en el sentido de que el texto, el tema o asunto, es útil únicamente para el momento del propio acto creativo, para la sugerencia creativa individual del compositor y sólo pertenece al campo de la intuición personal del creador: *Pour moi, la musique est liée à des sentiments et à des évocations particuliers à chaque compositeur. Qu'il les transmette ou non à ses auditeurs, cela n'a peut-être pas grande importance, mais sa musique ne saurait être valable si elle ne remplit pas ces deux conditions* (*Ibidem*: 108).

Veamos cada una de las *Miradas*:

### **I.- Mirada del Padre**

En ritmo extremadamente lento, *casí eterno*, como se indica en la partitura *misterioso* y *con amor*, se inicia este ciclo de piezas, con un desarrollo sobre el *tema* más importante de toda la obra, el *Tema de Dios* (*frase completa sobre el Tema de Dios*, indicará el compositor), de forma pausada, *ensimismada*, insistente en las repeticiones del pentagrama superior, con un gran ámbito sonoro utilizando acordes-mixtura: *Et Dieu dir: "Celui-ci est mon Fils bien-aimé en qui j'ai pris toutes mes complaisances..."*

### **II.-Mirada de la Estrella**

El *Tema de la Estrella y de la Cruz* aparece en textura unisonal para combinarse posteriormente con unos insistentes acordes, a modo de acompañamiento superior (... *l'étoile luit naïvement, surmontée d'une croix...*), a modo de *coronación superior*.

### **III.- El Cambio**

El movimiento de descenso (*Descente en gerbe, montée en spirale; terrible commerce humano - divin. Dieu se fait homme pour nous rendre dieux...* se expresa en el subtítulo de la pieza) es representado musicalmente mediante la técnica de la *ampliación asimétrica*. Unos fragmentos musicales que representan al hombre, se desarrollan mediante esta técnica de escritura. Con respecto a esta pieza indica Messiaen: *Dieu, c'est le trait en tierces alternées: ce qui ne bouge pas, ce qui est tout petit. L'homme, ce sont les autres fragments qui grandissent, grandissent et deviennent énormes, selon un procédé de développement que j'appelle: "agrandissement asymétrique"*. (Messiaen, 1947: 2)

#### IV.- Mirada de la Virgen

*Innocence et tendresse...* expresadas por medio de un motivo musical, según indica el propio compositor, en la partitura. Motivo recurrente, objeto de desarrollo, que aparece en primer lugar en *estado puro* para, posteriormente aparecer con una melodía superpuesta. Escribe Messiaen: *J'ai voulu exprimer la pureté en musique: il y fallait une certaine force - et surtout beaucoup de naïveté, de tendresse puérile (Ibidem)*

#### V.- Mirada de la Figura sobre la Figura

La persona del Verbo, aquí representada por el *Tema de Dios*, luminoso (*rais de lumière dans la nuit...*) y solemne según se indica en la partitura, como ostinato. *...mariage des natures humaine et divine en Jésus - Christ...* la segunda naturaleza, la *divina*, representada por el *Tema de Dios* presente en toda la obra y la primera, la naturaleza humana, representada por el canon. Las dos naturalezas de Jesucristo aparecen unidas en diversos fragmentos de la pieza. *Réfraction de la joie, les oiseaux du silence...* las melodías *tipo - pájaro* expresando esa alegría. Como indica Messiaen: *Il s'agit évidemment du Fils-Verbe regardant le Fils-enfant - Jésus. Trois sonorités, trois modes, trois rythmes, trois musiques superposées (...) la joie symbolisée par des chants d'oiseaux (Ibidem).*

#### VI.- Por El todo ha sido hecho

Mirada escrita por el compositor en último lugar. El propio título de la pieza podría expresar una posible *dedicatoria trascendente* de todo el ciclo. *Mirada* muy elaborada a partir de un Sujeto único que nunca se repite de la misma manera, en donde aparecen el *Tema de Dios*, el *Tema de Acordes* y el *Tema del Amor*. Fuga palindrómica en donde el Sujeto y el Contrasujeto son tratados por movimiento directo, contrario, retrógrado y retrógrado contrario (*Foisonnement des espaces et durées; galaxies, photons, spirales contraires, foudres inverses; par "Lui" -le Verbe- tout a été fait...*).

Al final, el *Tema de Dios* adquiere gran magnitud e importancia (*...la création nous ouvre l'ombre lumineuse de sa Voix...* se indica en la partitura en ese momento). Como indica el propio compositor: *Thème de Dieu fortissimo: présence victorieuse, la face de Dieu derrière la flamme et le bouillonnement. La création reprend et chante le thème de Dieu en canon d'accords (Ibidem).*

#### VII.- Mirada de la Cruz

*Expressif et douloureux* en la partitura: *tu seras prête dans mes bras...* El *Tema de la Estrella y de la Cruz* en doble octava (claro y luminoso), aparece *acompañado* por una secuencia de acordes del tipo *mixtura*, contrastantes con la propia melodía, en giros predominantes de semitono cromático como *expresión de dolor*.

## VIII.- Mirada de las Alturas

Pieza basada en su totalidad en la melodía *tipo - pájaro. Gloire dans les hauteurs...* La idea de *las alturas* está aquí representada en el canto de diversos pájaros. *Nuestros pequeños servidores de la inmaterial alegría*, como los nombra Messiaen, cumplen en esta pieza la función de aproximación entre las Alturas y el pesebre. *...les hauteurs descendent sur la crèche comme un chant d'alouette...* (*ibidem*).

## IX.- Mirada del Tiempo

*Mystère de la plénitude des temps...* Como indicará el propio compositor, aparece un *thème court, froid, étrange...* con carácter homófono, del que se desprende el canon rítmico y melódico en acordes que contienen el intervalo de tritono, tan estimado por Mesiaen, como expresión de movimiento, del *paso del tiempo (... le temps voit naître en lui Celui qui est éternel...)*

## X.- Mirada del Espíritu de la Alegría

*Danse véhémement...* representada por el tema de danza oriental y con carácter de canto llano; *...ton ivre des cors...*, (en la partitura *comme air de chasse, comme des cors*). Aparece el *Tema de Dios* en esta *Mirada* como *... transport du Saint - Esprit ...* Trasladado a la partitura mediante el *Tema de la Alegría ...la joie d'amour du Dieu...* En distintas ocasiones se lee en la partitura: *dans un grand transport de joie*. Como indica Messiaen: *J'ai toujours été très frappé par ce fait que Dieu est heureux, et que cette joie ineffable et continue habitait l'âme du Christ. Joie qui est pour moi un transport, une ivresse, dans le sens le plus "fou" du terme (Ibidem)*

## XI.- Primera Comunión de la Virgen

Como indica el propio Messiaen en los comentarios introductorios de la partitura: *un tableau où la Vierge est représentée à genoux, repliée sur elle-même dans la nuit, une auréole lumineuse surplombe ses entrailles. Les yeux fermés, elle adore le fruit caché en elle. Ceci se passe entre l'Annonciation et la Nativité: c'est la première et la plus grande de toutes les communions (Ibidem)*. El *Tema de Dios* representa en esta *Mirada*, esta *première communion de la Vierge*: *"... mon Dieu, mon fils, mon Magnificat..."*. Escrito en el interior, según indicación expresa en la partitura, *"...volutés douces, en stalactites, en embrassement intérieur. Rappel du thème de "la Vierge et l'Enfant" de ma "Nativité". Magnificat plus enthousiaste. Accords spéciaux et valeurs de 2 en 2 dont les pulsations graves représentent les battements du coeur de l'Enfant dans le sein de sa mère. Evanouissement du thème de Dieu (Ibidem: 3)*.



## **XII.- La Palabra todopoderosa.**

Con un pedal rítmico, presente en toda la *Mirada ...la puissance de sa parole...* en la voz más grave como *ostinato* rítmico y tímbrico (Tam-tam) *...qui soutient toutes choses...*, y sobre un cluster semitonal de tres notas, se dibuja diáfana una melodía en textura unisonal *...cet enfant est le Verbe...* Como señala el propio Messiaen: *Monodie avec percussion grave (ibidem)*

## **XIII.- Noël.**

*Les cloches de Noël...* representadas mediante los acordes de los pentagramas superiores (Carillón), indicados expresamente por el compositor en la partitura (*comme des cloches*), *... disent avec nous les doux noms de Jésus, Marie, Joseph...*

## **XIV.- Mirada de los ángeles**

*Scintillements, percussions...* representados los primeros por arpeggios muy rápidos en registro central - agudo del piano. El *Tema de Acordes*, diseños rítmicos de acordes en registro muy agudo y muy grave, y un canon rítmico (*marcato*) en dinámica de *forte*, representan las percusiones. *... souffle puissant dans d'immenses trombones...* Aparece en la partitura una melodía en octavas y *fortissimo*, con la indicación expresa del compositor: *trombones*. El *Tema de Acordes* fraccionado y en la misma dinámica, aparece junto con los trombones *... tes serviteurs sont des flammes de feu...*

Mediante indicación expresa en la partitura (*comme un oiseau*) aparece una melodía *tipo-pájaro ... puis le chant des oiseaux qui avale du bleu...*

El último diseño melódico - rítmico sufre una transformación, ampliándose sucesivamente con cada repetición (*le stupeur des anges s'agrandit* con indicación expresa en la partitura), *... car ce n'est pas à eux mais à la race humaine que Dieu s'est uni...*

## **XV.- El beso del Niño- Jesús**

*A chaque communion, l'Enfant-Jésus dort avec nous près de la porte ...* Extremadamente lírica y poética, el *Tema de Dios* representa en esta *Mirada* al Niño Jesús, en forma de canción de cuna (*"Thème de Dieu en berceuse"* en la partitura) junto con su sueño, el sueño del Niño Dios (*le sommeil*, se indica en el pentagrama superior).

*... puis el l'ouvre sur le jardin...* Aparece *le jardin* en la partitura, en la sección en que desarrolla de nuevo el *Tema de Dios* aquí representando la acción de abrir la puerta del jardín.

*...et se précipite à toute lumière...* desde el registro medio - grave hasta el sobre - agudo, en acordes batidos, desarrolla Messiaen un movimiento enérgico (*les bras tendus vers l'amour...* como indica en la partitura) y ascendente hacia la *claridad tímbrica ...à toute lumière...*

*...pour nous embrasser...* como indicará el propio compositor: *Une gravure m'a inspiré, qui représente l'Enfant-Jésus quittant le bras de sa Mère pour embrasser la petite soeur Thérèse. Tout ceci est symbole de la communion, de l'amour divin (Ibidem: 3).* Dos secciones finales dedica el compositor para esta acción, indicando en la partitura *le baiser* en dinámica de *fortissimo (ff) avec amour*, y la poética *sombra del beso (l'ombre du baiser)* en dinámica de *pianissimo (pp), dulce y suave*, como *delectación postrera* de lo que ha significado el *beso del Niño Jesús*. Y añade Messiaen: *Il faut aimer pour aimer ce sujet et cette musique qui voudraient être tendres comme le coeur du ciel ... (Ibidem).*

## **XVI.- Mirada de los Profetas, de los Pastores y de los Magos**

*... tam-tams et hautbois...* Indicados en la partitura de forma expresa. En la intervención del oboe aparece expresamente indicado *un peu criard (un poco gritón)*. En esta *Mirada* el compositor intenta dibujar el gran movimiento o trasiego de personajes alrededor del Niño Jesús (Profetas, Pastores y Magos).

*Musique exotique* en expresión del propio Messiaen, cuya primera y última secciones representarían respectivamente el alejamiento y acercamiento al pesebre, de todos estos personajes.

*...concert énorme et nasillard...* Las secciones centrales basadas en un solo elemento, donde predomina la dinámica de *forte* o *fortissimo* expresarían el *ruido*, el movimiento de estos personajes.

## **XVII.- Mirada del silencio**

*Silence dans la main...* Se inicia la *Mirada* con una dinámica de *ppp impalpable* siendo la mano izquierda, la que se encarga de cambiar el pedal *realizando* las armonías, a la vez que determina la desaparición (silencio) de lo que ya ha sonado.

*... arc - en - ciel renversé...* utiliza el *Tema de Acordes* y lo fragmenta, realizando una figura geométrica que recuerda el arco iris (*arc - en - ciel*, se expresa en la partitura).

*... chaque silence de la crèche révèle musiques et couleurs qui sont les mystères de Jésus-Christ...* Última sección de la pieza en donde expresa, en dinámica de *pianissimo (pp)* y mediante acordes alternados, esa *musique multicolore et impalpable, en confettis, en pierreries légères, en reflets entrechoqués (Ibidem).*

## XVIII.- Mirada de la unción terrible

*Une vieille tapisserie représente le Verbe de Dieu en lutte sous les traits du Christ à cheval: on ne voit que ses deux mains sur la garde de l'épée qu'il brandit au milieu des éclairs... (Ibidem).* Messiaen delatará que esta imagen le influyó en la composición de esta *Mirada*.

*Le Verbe assume une certaine nature humaine...* El Verbo se hace naturaleza humana, representado en la primera sección, donde el pentagrama superior se *convierte* en el pentagrama inferior (canon rítmico donde el Consecuente es la retrogradación del Antecedente).

*... choix de la chair de Jésus par la Majesté épouvantable...* En las secciones centrales (*solennel mais un peu vif*), se lleva a cabo esta transformación, esta elección de la carne de Jesús, repitiéndose transportada varias veces esta sección (el Verbo en busca de esa elección), hasta llegar a la última sección, donde la naturaleza humana se transforma en Verbo, representando este proceso por medio de la inversión de la primera sección.

## XIX.- Duermo, pero mi corazón vela

*Ce n'est pas d'un ange l'archet qui sourit...* Messiaen representa este *arco* por medio de la estructura de la pieza, precisamente adoptando esta forma (forma de arco): **A - B - C - B' - A'**.

*Poème d'amour, dialogue d'amour mystique. Les silences y jouent un grand rôle...* indica Messiaen (*Ibidem* : 5). En toda la sección central aparece constantemente el *Tema de Amor Místico*. En él se basa el desarrollo de toda esta sección: *... c'est Jésus dormant qui nous aime dans son Dimanche et nous donne l'oubli...*

## XX.- Mirada de la Iglesia del Amor

*La grace nous fait aimer Dieu...* Frase del subtítulo representada en la *Mirada* por un tema de tres notas que se amplía hacia los extremos y una serie de acordes con un eje central que aumentan progresivamente. Reaparece de nuevo el *Tema de Dios ... comme Dieu s' aime...*

Una gran sección en ampliación asimétrica y en dinámica ascendente desde *pianissimo (pp)* hasta *fortissimo (ff)*, representa aquí *... les gerbes de nuit, les spirales d'angoisse...* para reaparecer a continuación el *Tema de Amor Místico* también con un sentimiento de intensa alegría (*avec un sentiment de joie intense*)

*... après les gerbes de nuit, les spirales d'angoisse, voici les cloches, la gloire et le baiser d'amour...* representando sucesivamente a las campanas (*comme des cloches*), la Gloria (*Glorification del Tema de Dieu*) *... toute la passion de nos bras autour de l'Invisible...* y el beso de amor (*Triomphe d'amour et de joie*).

La obra finaliza sobre un rasgo melódico descendente para enfatizar de esta forma, la última nota de la composición LA1, que a la vez supone el límite físico del instrumento (nota más grave del piano). Supone el último símbolo musical: la *finitud* o conclusión de la composición, expresado mediante el gesto de alcanzar finalmente el límite más grave y posible del piano.

**ANALISIS FORMAL**

**REGARD I : REGARD DU PERE**

**ESQUEMA ESTRUCTURAL**

<b>Sección</b>	<b>Parte</b>	<b>Divisiones</b>	
<b>A</b>	<b>1</b>	<b>1 - 4</b>	<b>1 - 9</b>
	<b>2</b>	<b>4 - 6</b>	
	<b>3</b>	<b>6 - 9</b>	
<b>A'</b>	<b>1</b>	<b>9 - 12</b>	<b>9 - 17</b>
	<b>2</b>	<b>12 - 14</b>	
	<b>3</b>	<b>14 - 17</b>	
<b>Coda</b>	<b>17 - 19</b>		

## I - REGARD DU PERE

Mirada basada en el tema más importante de la obra: *Tema de Dios*.

### ESTRUCTURA

En dos secciones: **A - A'**

### GENERALIDADES

En tempo extremadamente lento, elemento que aportará todo el énfasis necesario del tema principal, el *Tema de Dios*:

Ejemplo 1. 1.-



- Escrita en el 2º Modo de transposiciones limitadas.
- Con dinámica dominante de *pianíssimo*, aunque establece dos procesos idénticos en *filé*, uno para cada sección, desde el *ppp* hasta el *mf* para regresar al *ppp* (la dinámica posee pues sentido estructural).
- Tratado en Canon a distancia de semicorchea de tresillo: el *Tema de Dios* aparece en los dos pentagramas inferiores octavado (gran sonoridad grave, en gran ámbito sonoro) a modo de *acordes-mixtura*, y es imitado por el pentagrama superior en valores de tresillo, a modo de *resonancia superior*, sobre nota repetida como nota pedal, incidiendo en el canon.

El *Tema de Dios* aparece en una configuración rítmica basada en un ritmo hindú que es un ritmo *no retrogradable*. Se trata del tala nº 51 ó tala *Vijaya*.

Ejemplo 1. 2.-



a cuyo valor inicial se le aplica el principio rítmico de la *disociación*, es decir la negra con puntillo se convierte en tres figuras de corchea, siempre el acento sobre el valor central (Messiaen indicará esta disociación con el término *monnayage*):

Ejemplo 1.3.-



Messiaen va a transformar este ritmo a lo largo de la Mirada, utilizando diversas células del mismo. A cada valor de corchea del *Tema de Dios*, le corresponden tres figuras de semicorchea de tresillo, como elaboración del elemento **x**, siempre la primera de ellas en silencio, que se destina para la articulación del *Tema* en los dos pentagramas inferiores. Veamos esta célula **x** :

Ejemplo 1.4.-



célula que se elabora a continuación en:

Ejemplo 1.5.-



es decir, alargando la célula **x** para hacer corresponder cada valor del *Tema de Dios* con su respectiva *resonancia superior*: cuando el valor es de negra en el Tema, con seisillo en la *resonancia superior* y cuando es de negra con puntillo en el Tema, con un seisillo y un tresillo en la *resonancia superior*.

El conjunto de estas tres células rítmicas (**x - x' - x''**) constituye el elemento **a** en el análisis (que es el propio *Tema de Dios* completo). Este elemento **a** está compuesto además por 4 acordes diferentes:

Ejemplo 1.6.-



De aquí se obtienen los siguientes elementos:

**a'** = formado por los tres primeros acordes del elemento **a** (1 2 3) y dos acordes nuevos (números 5 y 6) en la división 3:

Ejemplo 1.7.-

1      2      3      5      6

**a''** = formado por los dos primeros acordes del elemento **a** (1 y 2) transportados una segunda mayor descendente, repitiendo el primero de ellos y añadiendo los acordes 5 y 6 en la división 4:

Ejemplo 1.8.-

1      2      1      5      6

**a'''** = formado por la repetición de los dos primeros acordes de **a''** (división 5):

Ejemplo 1.9.-

1      2      1      2

### **PRIMERA SECCION: A** (1 - 9)

Estructuralmente la primera sección se subdivide en:

#### **Primera Parte** (1 - 4)

Escrita en el 2º Modo desde **DO#** (**2²**)

Consta de los elementos: **a - a - a'**

#### **Segunda Parte** (4 - 6)

Escrita en el 2º Modo desde **DO#** (**2²**)

Consta de **a''-a'''** y un arpeggio ascendente de corcheas siempre



sobre el elemento **x**, donde se aprecia con claridad la sucesión de *acordes - mixtura*.

### Tercera Parte (6 - 9)

A modo de conclusión está basada en el elemento rítmico **x´**.

Escrita alternando la segunda y tercera transposiciones del 2º Modo (desde **DO#** y desde **SI**). Se repite en mayor número de veces la nota **DO#**, perteneciente al *Tema de Dios*, acabando con tres repeticiones, en el registro central, de esta misma nota **DO#** octavada.

### SEGUNDA SECCION: A´ (9 - 17)

Reexpositiva. Repite la primera sección así:

#### Primera Parte (9 - 12)

Escrita en el 2º Modo desde **DO#** (**2²**)

Consta de los elementos: **a - a - a´**

#### Segunda Parte (12 - 14)

Escrita en el 2º Modo desde **DO#** (**2²**)

Consta de **a´´ - a´´´** y un arpeggio ascendente de corcheas siempre sobre el elemento **x**, donde se aprecia con claridad la sucesión de *acordes - mixtura*.

#### Tercera Parte (14 - 17)

A modo de conclusión está basada en el elemento rítmico **x´**.

Escrita alternando la segunda y tercera transposiciones del 2º Modo (desde **DO#** y desde **SI**). (Se repite en mayor número de veces la nota **DO#**, perteneciente al *Tema de Dios*, finalizando con tres repeticiones, en el registro central, de esta misma nota **DO#** octavada.

### CODA (17 - 19)

Se inicia la Coda con la última aparición del elemento **a´**, aquí modificando el valor de los dos últimos acordes a la mitad (**5 - 6**):

Ejemplo 1. 10.-

1            2            3            5            6



En este último fragmento a modo de Coda aparecen:

- 7 elementos rítmicos **x** (tres en el 2º Modo desde **DO#**, dos desde **SI**, uno desde **DO#** y finalmente uno más desde **DO** natural).
- 4 elementos **x´** (en el 2º Modo desde **DO** y **SI**).
- 1 elemento **x´´** ampliado, para hacer corresponder una redonda (8 corcheas) con 8 tresillos (ó 4 seisillos) de semicorcheas tal y como se explicó más arriba, desde la dinámica de *ppp* todavía disminuyendo *hasta el infinito, hasta la eternidad*.

## **CONCLUSIONES**

- Música predominantemente acórdica, en la que la técnica de la *mixtura* constituye el procedimiento en la formación de los acordes de la pieza, obteniéndose un continuo discurrir de *acordes-mixtura*, regidos por la ordenación modal.

- La presentación desarrollada del *Tema de Dios* en acordes mixtura, junto con la elaboración de la *resonancia superior* del propio Tema, provocará una sonoridad resultante muy densa, amplia y robusta, con un empleo exhaustivo de casi todos los registros del instrumento (grave, central y medio-agudo), manifestándose ya desde esta primera Mirada una de las características propias del estilo pianístico de Messiaen en esta época.

- El desarrollo del *Tema de Dios* que aparece en la Mirada I constituye la disminución en la mitad de sus valores, del mismo desarrollo del *Tema de Dios* que aparece en la Mirada V, dado que esta quinta Mirada fué compuesta por Messiaen con anterioridad a la primera. Este desarrollo del *Tema de Dios* vuelve a repetirse modificado en la última de las piezas, en la Mirada XX, relacionando así estas tres piezas del ciclo.

- El tala *Vijaya* y su posterior desarrollo, constituye el germen rítmico de la pieza, utilizando el principio rítmico de la *diseñación*.

- Al estar construída la pieza desde el *Tema de Dios*, y poseer éste la facultad de sugerir el área tonal de **FA** sostenido mayor, puede quedar una cierta *impresión tonal* del conjunto de la Mirada (Rasgo distintivo de ello, lo tenemos en la propia presencia de la armadura correspondiente a esta tonalidad, escogida por Messiaen).

- El *tempo* extremadamente lento de la pieza y su articulación en dos partes iguales, (Forma binaria) con la consiguiente sensación de repetición, de *redundancia escogida*, parece estar al servicio del título y subtítulo de la pieza, obteniendo de esa *lentitud* no solo el énfasis del propio *Tema de Dios*, sino además la manifestación de la *complacencia* en el Hijo, y de la *eternidad* del Padre.

**REGARD II : REGARD DE L'ÉTOILE**

**ESQUEMA ESTRUCTURAL**

<b>Sección</b>	<b>Divisiones</b>
<b>A</b>	<b>1 - 5</b>
<b>B</b>	<b>6 - 17</b>
<b>A</b>	<b>18 - 22</b>
<b>B´</b>	<b>23 - 34</b>
<b>A</b>	<b>35 - 39</b>
<b>Coda</b>	<b>40 - 41</b>

## II - REGARD DE L'ETOILE

Basada en el Tema de la Estrella y de la Cruz, tema que posee una clara filiación *gregorianizante*.

### ESTRUCTURA

Consta de 5 secciones y Coda: **A - B - A - B' - A - CODA**

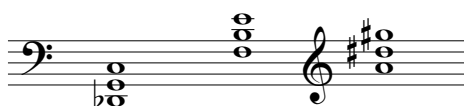
### PRIMERA SECCION: A (1 - 5)

Consta de tres elementos:

#### Elemento x :

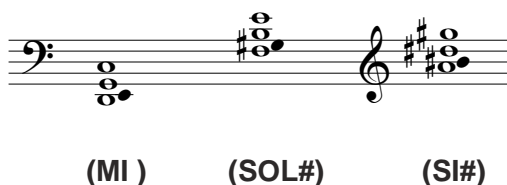
Constituye un rasgo ascendente de fusas, en dinámica de *forte*, sobre acordes del tipo *combinación de intervalos*: cuarta justa y cuarta aumentada:

#### Ejemplo 2. 1.-



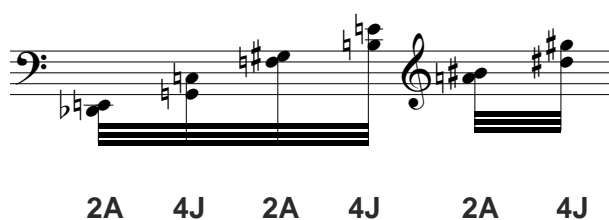
con sonidos añadidos:

#### Ejemplo 2. 2.-



y que al desplegarse forman una sucesión de intervalos de segunda aumentada y de cuarta justa:

#### Ejemplo 2. 3.-



Elemento y :

Rasgo en semicorcheas y en dinámica de *pianísimo* (*ppp*), que en movimiento contrario, cierran progresivamente el ámbito entre los dos pentagramas y el ámbito de cada intervalo. Son acordes resultado de la *combinación de intervalos*: quinta justa y quinta disminuida en primer lugar, que dan paso posteriormente a intervalos cada vez más pequeños:

Ejemplo 2. 4.-



Ejemplo 2. 6.-



**SEGUNDA SECCION: B (6 - 17)**

Basada en el desarrollo por interversión de las notas del *Tema de la Estrella y de la Cruz*. En carácter de Canto Llano: textura unisonal, doblando el Tema a distancia de cinco octavas, es decir, utilizando un gran ámbito sonoro, siempre en dinámica de *piano*. Aparece en primer lugar el propio *Tema* (divisiones 6 - 7), que denominaremos célula **w** en el análisis:

Ejemplo 2. 7.-

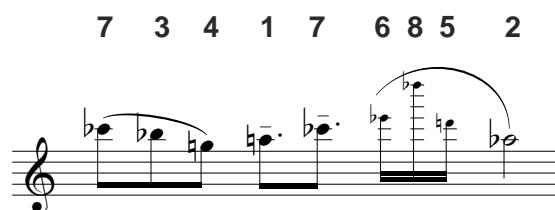
+ (valor añadido)



Y posteriormente al enunciado del *Tema*, Messiaen elabora esta célula por el procedimiento de *interversión de notas*, de la siguiente forma:

Ejemplo 2. 8.-

Célula **w<sup>1</sup>** (divisiones 8 - 9).



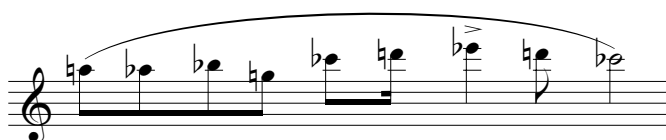
Puntillos añadidos           +   +

Ejemplo 2. 9.-

$w^2$  (divisiones 10 - 11): Repetición de  $w$  variada:

+ valor añadido

1 2 3 4 7 5 6 5 7

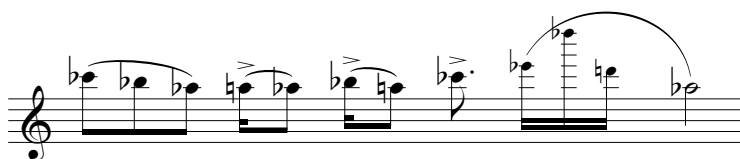


Ejemplo 2. 10.-

$w^3$  (divisiones 12 - 13) : Repetición de  $w^1$  variada:

notas añadidas + +  
puntillos añadidos +

7 3 2 1 2 3 1 7 6 8 5 2



Ejemplo 2. 11.-

$w^4$  (divisiones 14 - 15): Nueva variación

Puntillos añadidos + +

3 4 1 2 3 4 7 1 3 9



Cadencia: A modo de una última variación del *Tema de la Estrella y de la Cruz* como elemento  $w^5$ , aparecen dos divisiones (16 - 17) como conclusión de la segunda sección, a cuatro octavas:

Ejemplo 2. 12.-

Puntillos añadidos

+ +

4 2 7 3 4 3 2



añadiendo a doble octava una melodía interior, con la que se completa el total cromático, a excepción de la nota **DO** natural que no aparece:

Ejemplo 2. 13.-

6 9 10 11 9 6 5



y formando con ellos acordes resultado de la *combinación melódica* de las voces, con un predominio de los intervallos armónicos de cuarta y de quinta:

Ejemplo 2. 14.-



**TERCERA SECCION: A** (18 - 22)

Reexposición exacta de la Primera Sección.

**CUARTA SECCION: B** (23 - 34)

Se reexpone completamente la segunda sección **B**, pero aquí transformada y variada:

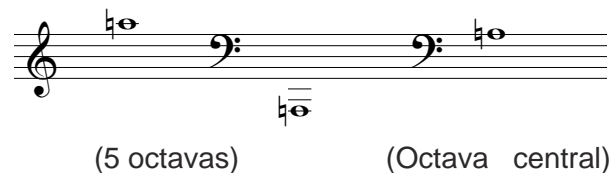
1.- Por el cambio de registro de la melodía o *Tema de la Estrella*



*y de la Cruz*, ya que no aparece doblado, sino escrito en la octava central del ámbito dibujado por la octavación del mismo *Tema* en la segunda sección:

Ejemplo 2. 15.-

**LA4** hasta **LA0** Aquí desde el **LA 2**

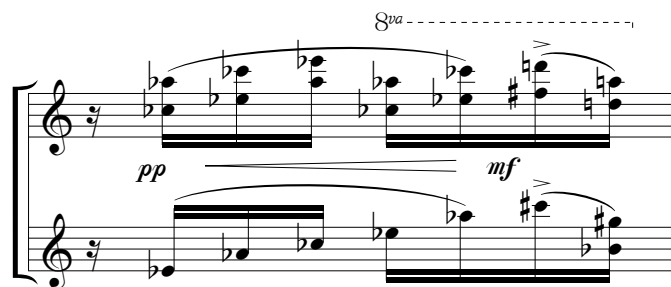


2.- La dinámica que en la segunda sección se mantenía en *piano* aquí es siempre *forte* para el *Tema de la Estrella y de la Cruz* y sus elaboraciones.

3.- Aparece un acompañamiento superior de acordes en distinta configuración, que se añade al *Tema*, a modo de *complementación rítmica* del mismo, como contrapunto de acordes en tres elementos:

- Elemento a (división 24): Dibuja el arpeggio ascendente (casi exacto) del acorde de tónica de **LA<sub>b</sub>** menor:

Ejemplo 2. 16.-



- Elemento b (división 25): Dibuja un intervalo melódico, en sus notas superiores de cuarta aumentada o quinta disminuida descendente, (**MI - LA #**):

Ejemplo 2. 17.-



- Elemento c (división 26): Formado por *acordes - mixtura*, resultado de la *combinación interválica* de cuarta aumentada y cuarta justa:

Ejemplo 2. 18.-



Estos tres elementos se alternan en esta sección de la siguiente forma:

Elemento	<b>a</b>	con	<b>w</b>	(Divisiones 23-24)
Elementos	<b>b c</b>	con	<b>w<sup>1</sup></b>	(Divisiones 25-26)
Elemento	<b>a</b>	con	<b>w<sup>2</sup></b>	(Divisiones 27-28)
Elementos	<b>b c</b>	con	<b>w<sup>3</sup></b>	(Divisiones 29-30)
Elementos	<b>b a</b>	con	<b>w<sup>4</sup></b>	(Divisiones 31-32)

- Cadencia (Divisiones 33 - 34): Igual que en la sección **B**. Aquí acompañada por un diseño-pedal que recuerda la construcción interválica del elemento **x** de la sección **A**: Acordes desplegados del tipo *combinación de intervalos* con sonidos añadidos:

Ejemplo 2. 19.-



**4A - 4J** sonidos añad. Acorde desplegado etc...  
**RE#** y **SOL#**

### QUINTA SECCION: A (35 - 39)

Reexposición exacta de la primera sección.

### CODA (40 - 41)

A modo de conclusión, aparece el elemento cadencial de la segunda y cuarta secciones en dinámica de *pianísimo*. Para finalizar con tres acordes, cuya morfología obedece al tipo *combinación de intervalos*. En este caso, combinación de quinta justa y cuarta aumentada en el

pentagrama superior y su inversión en cuarta justa y quinta disminuida en el pentagrama inferior, y también dibujando un movimiento contrario entre ambos pentagramas:

Ejemplo 2. 20.-

**Poco rall.**

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves show a sequence of chords. The top staff starts with a chord of G major (G, B, D) and moves to a chord of G major with a lowered fifth (G, B, Bb). The bottom staff starts with a chord of G major (G, B, D) and moves to a chord of G major with a lowered fifth (G, B, Bb). The dynamic marking 'ppp' is placed below the first chord of the top staff. The tempo marking 'Poco rall.' is centered above the staves.

## **CONCLUSIONES**

- La alternancia de dos materiales contrastantes (alternancia a modo de Estribillo y Estrofa, recurso constructivo muy apreciado por Messiaen, con una clara influencia de Claude Le Jeune) queda de manifiesto en esta pieza, constituyendo el elemento articulador de la forma. Un primer material con aspecto de música acórdica preferentemente y la adscripción de determinados acordes a efectos de color (los *acordes carrillón* que aparecen reexpuestos de la misma forma en la Mirada XX). Un segundo material formado por la elaboración del *Tema de la Estrella y de la Cruz*.

- El desarrollo del *Tema de la Estrella y de la Cruz* se realiza por interversión de las notas que lo integran. La permutación de sus sonidos se realiza de forma libre sin establecer todavía ejes de simetría en la permutación.

- Finalmente encontramos determinados acordes (sugerencia tonal) y diseños pedal que se superponen, como elementos de *color armónico*, al desarrollo del *Tema de la Estrella y de la Cruz*. (Divisiones 23 - 34)

- La utilización de un amplio registro sonoro es evidente en la pieza: en el propio desarrollo del Tema (divisiones 6 - 15) y en los momentos de articulación de la forma, es decir, en las cadencias que cierran las secciones de desarrollo del Tema: divisiones 16 - 17 y en las divisiones 40 - 41.

**REGARD III : L'ÉCHANGE**

**ESQUEMA ESTRUCTURAL**

<b>Sección</b>	<b>Divisiones</b>
<b>A</b>	<b>1 - 24</b>
<b>Coda</b>	<b>25 - 31</b>

### III - L ' ECHANGE

Como un intento de expresar musicalmente, el subtítulo de la pieza (*Desciende en haz, montado en espirales...*), el compositor utiliza el procedimiento de la *ampliación asimétrica*. Se trata de un procedimiento de desarrollo melódico, que se basa en la ampliación o reducción interválica de un diseño determinado, y que se realiza cromática y progresivamente con cada nueva repetición del citado diseño-modelo. Se trata pues de una Secuencia, donde el modelo al repetirse, modifica o no determinados intervallos, con lo cual se obtienen unos sonidos fijos y otros móviles, elevados o rebajados semitonalmente con cada nueva repetición.

Existen cinco elementos, claramente diferenciados, que constituyen el modelo de la secuencia a la que aplicará el principio de la *ampliación asimétrica*:

#### Elementos Fijos e invariables

Elemento a : Rasgo descendente de terceras, en valor irregular de quintillo de fusas, hasta llegar a la región central del piano, sobre la tercera menor **Mib - SOLb**:

Ejemplo 3. 1.-

Elemento b : Constituye un *Ostinato rítmico*. Tresillo de semicorcheas en intervallos de tercera menor en el pentagrama superior (la tercera final del diseño descendente: elemento a) y séptimas mayores en el pentagrama inferior, todo ello formando una especie de diseño-pedal:

Ejemplo 3. 2.-

**a + b** = Constituye elemento invariable a lo largo de toda la pieza.

### Elementos variables

Elemento c: Elemento variable de octavas en la región grave del piano, que a partir de su primera exposición (**MI - RE# - FA**) cada vez que aparezca de nuevo, sufrirá una transformación semitonal: la primera y tercera notas del diseño ascendentemente, la segunda o central del diseño descendentemente:

Ejemplo 3. 3.-

1                    2                    3                    4                    5                    etc...

Elemento d: Elemento variable de 9 semifusas, unida la última a negra con puntillo en *sforzando*. A partir de su primera exposición, cada vez que aparezca de nuevo, sufrirá una transformación semitonal ascendente en todas las notas, excepto las que ocupan el séptimo y noveno lugar (nota ligada a negra con puntillo), que procederán en sentido semitonal descendente:

Ejemplo 3. 4.-

Es un elemento rápido en la región grave - media (el elemento más melódico), con predominio del movimiento interválico conjunto.

Elemento e: Figuración en fusas, rítmicamente sincronizadas en ambos pentagramas. Con sonoridad muy típica de Messiaen, utilizando registros del piano muy separados, creando un gran contraste sonoro y al mismo tiempo un amplio campo de sonoridad. Predomina el movimiento interválico disjunto, como rasgo definidor. Elemento formado por dos diseños rítmico-melódicos en fusas, en ambos pentagramas con carácter de imitación en sentido inverso o de espejo entre los dos (elemento **e** en el pentagrama superior y elemento **e'** en el pentagrama inferior).

El elemento **e'** (inferior) cada vez que aparezca sufrirá una transformación semitonal ascendente (en el sentido del trazo melódico que

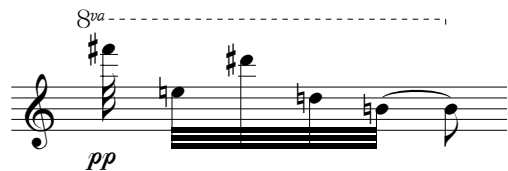
dibuja) hasta su última aparición:

Ejemplo 3. 5.-



El elemento **e** (superior) cada vez que aparezca sufrirá una transformación semitonal descendente en todas sus notas (en el sentido del trazo melódico que dibuja), manteniendo siempre inalterable la segunda de ellas (nota **MI**) a lo largo de todas sus apariciones:

Ejemplo 3. 6.-



### **GENERALIDADES**

1.- Todos los elementos unidos :

$$\mathbf{a + b - c - d - e + e'}$$

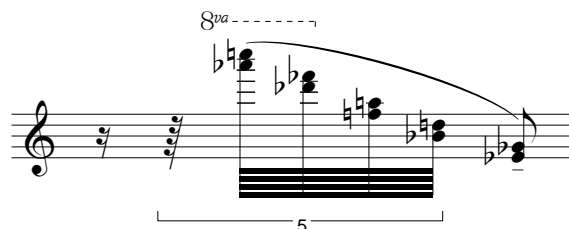
forman una unidad superior o *periodo* (divisiones 1 - 2), modelo de secuencia que se repite 12 veces (es decir lo que permite la transposición semitonal de una octava): Doce semitonos hacia arriba o hacia abajo.

2.- Todo el proceso representado por la *ampliación asimétrica*, va acompañado y reforzado en la dinámica por un gran crescendo desde *pp* y *ppp* con que empieza la secuencia, hasta llegar a *ff* ó *fff* con que expone la última repetición y llega al climax sonoro.

3.- Después de exponer la secuencia 12 veces, aparece el momento del *climax* sonoro de la pieza, también a modo de Coda o Conclusión (ya ha llegado a su final, al obtener la última transposición), que es el momento de máxima dinámica donde:

- Presenta el elemento **a** recortado (sólo con corchea al final): **a'**

Ejemplo 3. 7.-



- Presenta el elemento **c** evitando el salto disjunto que correspondería, expuesto en cuatro octavas y en dinámica de *fortíssimo* (*ffff*) recortando su último valor aquí modificado (corchea al final): **c'**

Ejemplo 3. 8.-



- Esta última presentación de **c** modificado, constituye la continuación de:

Ejemplo 3. 9.-



(Pero sin cambiar de octava)

### CODA (25 - 31)

Cuando ha presentado los elementos variables en las doce transposiciones que permite la octava (en el sistema temperado), ha concluído el discurso musical y coloca el *clímax* sonoro y al mismo tiempo la conclusión:



+ Aparece por tres veces el elemento **a** recortado y el elemento **c** modificado (tal y como se presentaba en su última transposición):

a' c' a' c' a' c'

+ Repite tres veces más el elemento **c'** en una sola división (28) eliminando el elemento **a'** (de las divisiones 25 - 27): *desarrollo melódico por eliminación.*

+ Como cadencia final de la pieza repite una vez más el elemento **c'** por aumentación de valores y añade un último compás sobre un acorde desplegado por cuartas, con sonido añadido (**DO**), que recuerda el acorde *sobre Dominante* en Messiaen:

Ejemplo 3. 10.-



Acorde por cuartas    Inversión    Con sonido añadido

### **CONCLUSIONES**

- El procedimiento de la *ampliación asimétrica* se constituye en el elemento generador de la forma de esta pieza; se constituye en el *principio constructivo* de esta *Mirada*, y es este procedimiento de desarrollo melódico el que regula el discurso musical, sus proporciones y objetivos.

- El diseño - modelo sobre el que se aplica la *ampliación asimétrica*, se repite tantas veces como permite la escala cromática temperada (12 veces), y se acompaña a su vez de un proceso dinámico *in crescendo* desde *pianísimo* hasta *fortísimo*, momento en el cual se alcanza el *climax* de intensidad sonora de la pieza que coincide con la última repetición (Momento en que se agotan las posibilidades de transposición).

- Recordamos en esta pieza a Boulez cuando indica que Messiaen *no compone yuxtapone*. Obsérvese, no obstante, cómo la yuxtaposición constituye aquí un procedimiento compositivo lógico y coherente, que posibilita presentar siempre la misma música pero siempre variada; variación suministrada por la técnica de la ampliación asimétrica.

**REGARD IV : REGARD DE LA VIERGE**

**ESQUEMA ESTRUCTURAL**

<b>Sección</b>	<b>Parte</b>	<b>Divisiones</b>	
<b>A</b>	<b>a</b>	<b>1 - 5</b>	<b>1 - 15</b>
	<b>a</b>	<b>5 - 10</b>	
	<b>a´</b>	<b>11 - 15</b>	
<b>B</b>	<b>b´</b>	<b>16 - 19</b>	<b>16 - 24</b>
	<b>b´´</b>	<b>20 - 24</b>	
<b>A 1</b>	<b>a</b>	<b>25 - 29</b>	<b>25 - 34</b>
	<b>a´</b>	<b>30 - 34</b>	
<b>C</b>	<b>c´</b>	<b>35 - 39</b>	<b>35 - 62</b>
	<b>c´´</b>	<b>40 - 46</b>	
	<b>c´´´ var.</b>	<b>47 - 55</b>	
	<b>c´´´´</b>	<b>56 - 62</b>	
<b>A2</b>	<b>a</b>	<b>63 - 67</b>	<b>63 - 75</b>
	<b>a</b>	<b>68 - 72</b>	
	<b>a´´</b>	<b>73 - 75</b>	
<b>B1 + C1</b>	<b>b´</b>	<b>76 - 79</b>	<b>76 - 86</b>
	<b>b´´</b>	<b>80 - 83</b>	
	<b>b´´´</b>	<b>84 - 86</b>	
<b>A3</b>	<b>a</b>	<b>87 - 91</b>	<b>87 - 94</b>
	<b>a´´</b>	<b>92 - 94</b>	
<b>Coda</b>	<b>c´</b>	<b>95 - 99</b>	<b>95 - 102</b>
	<b>c´´´</b>	<b>100 - 102</b>	

## IV- REGARD DE LA VIERGE

### ESTRUCTURA

Estructurada en 7 secciones y Coda:

**A - B - A1 - C - A2 - B1+C1 - A3 - CODA**

A modo de Rondó cuya sección **A** fuera el estribillo, en cada nueva aparición modificado o recortado.

También podría pensarse en una estructura ternaria, con Coda:

1 Sección

Sección Central

3 Sección (Reexpositiva)

**A - B - A1**

**C**

**A2 - B1 + C1 - A3**

**CODA**

(En cuya tercera sección todos los **A** aparecen como elaboración: mezcla con el diseño aparecido en la sección central).

### PRIMERA SECCION: A (1 - 15)

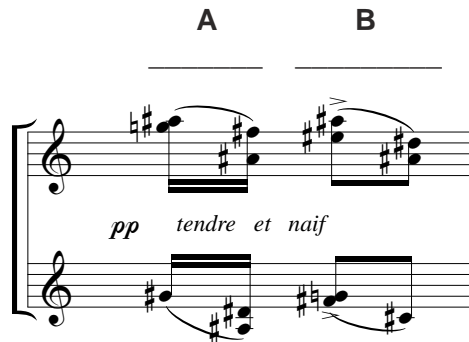
Basada en el ritmo hindú nº 32 el tala *Kudukka* (en el análisis, elemento  $x^1$ ):

Ejemplo 4. 1.-



que cumple el principio rítmico número 7, o principio de los *ritmos inmediatamente seguidos de su aumentación*, ya que **B** es la aumentación de **A** en una semicorchea, es decir al doble de su valor. Por tanto este elemento generador  $x^1$ , consta de **A** y **B**:

Ejemplo 4. 2.-



Inmediatamente en la división 2 aparece el mismo tala *Kudukka* elaborado de la siguiente forma:

**A** (dos semicorcheas) se convierte en **A'** (dos corcheas) cumpliéndose el principio de la *aumentación de valores*, y **B** (dos corcheas) se convierte en **B'** (semicorchea + corchea) cumpliéndose el principio de la *reducción de valores*: reduce el primer valor a la mitad. Con ello se obtiene el elemento  $x^2$  en el análisis, que sigue además el principio rítmico de los *números primos* (contiene 7 semicorcheas):

Ejemplo 4. 3.-

Elemento  $x^2$  :

**A'                      B'**

\_\_\_\_\_                      \_\_\_\_\_

Posteriormente en la división 5, aparece una nueva variación del elemento  $x^1$ , reduciendo **B** (2 corcheas) en valores de semicorchea **B''**, obteniéndose el elemento  $x^3$  :

Ejemplo 4. 4.-

Elemento  $x^3$  :

**A                      B''**

\_\_\_\_\_                      \_\_\_\_\_

Y una última variación, todavía en la división 5, donde aparece el elemento  $x^3$  elaborado y alargado como elemento  $x^4$  (con 13 semicorcheas: *número primo*):

90

Ejemplo 4. 5.-

$x^4$

Para acabar con un valor de negra con puntillo al final de esta primera unidad o periodo **a** (1 - 5). Así pues, el periodo **a** se fracciona en tres partes:

**Primera parte:** (1 - 2)

Elemento generador  $x^1$  (A + B)  
 Repetición variada  $x^2$  (A' + B')

**Segunda parte:** (3 - 4)

Repetición de  $x^1$  y  $x^2$

**Tercera Parte:** (5)

Elementos  $x^3$  y  $x^4$

Esta primera sección se estructura así:

**A** (1 - 15: En tres partes)

<b>a</b> (1 - 5) 2 + 2 + 1	<b>a</b> (5 - 10) 2 + 2 + 1	<b>a'</b> (11 - 15) 2 + 2 + 1
-------------------------------	--------------------------------	----------------------------------

donde **a'** viene determinada por la modificación rítmica del elemento  $x^4$ : (19 semicorcheas: *número primo*).

Ejemplo 4. 6.-

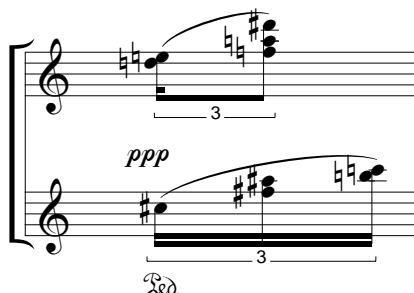
**SEGUNDA SECCION: B (16 - 24)**

En dos partes:

**Primera Parte : b' (16 - 19).**

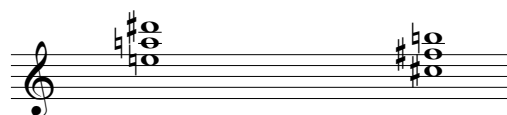
En la región aguda del piano. Basada en la célula repetida:

Ejemplo 4. 7.-



Se trata de acordes producto de *combinaciones interválicas*, en este caso de la combinación de intervalos de cuarta:

Ejemplo 4. 8.-



( 4J - 4A )                      ( 4J - 4J )  
pentagrama superior            pentagrama inferior

con sonidos añadidos:

Ejemplo 4. 9.-



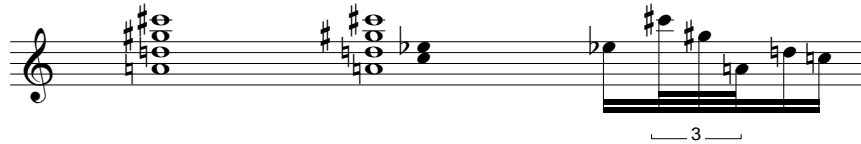
( RE - FA )                      ( LA# - DO )

que aparecen desplegados en la célula rítmica con tresillo mencionada, a modo de diseño-pedal y en dinámica de *pianísimo (ppp)*



Esta melodía está acompañada en el pentagrama superior de un *ostinato* rítmico (diseño-pedal), formado por acordes por cuartas justas y aumentadas con sonidos añadidos y además desplegados:

Ejemplo 4. 12.-



Acorde por cuartas      Sonidos añadidos      Desplegado: Diseño-pedal  
( DO - Mib )

Esta melodía contiene el elemento **z** de gran importancia en la obra, que va a modificarse y elaborarse a lo largo de toda esta sección central, elaboraciones del elemento **z** que se basan en el principio de desarrollo melódico por *interversión de notas* a partir de un diseño dado.

En la primera parte, aparece la primera elaboración de este elemento doblado a la octava y variado rítmicamente como elemento **z<sup>1</sup>** :

Ejemplo 4. 13.-

**z<sup>1</sup>**



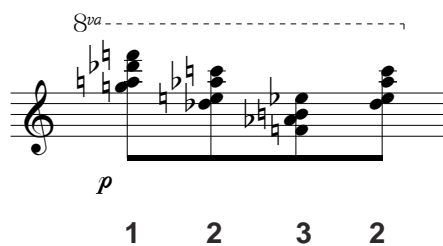
**Segunda Parte : c''** (40 - 46).

Estructurada en: 2 + 3 + 2 divisiones.

En las dos primera divisiones (40 - 41) se destaca la nota **DO#** (nota pedal) como nota inicial del elemento **z** .

En las tres divisiones centrales (42 - 44) el pentagrama superior realiza un nuevo diseño-pedal, en el extremo agudo del piano, de tres acordes distintos formando la secuencia siguiente **1 2 3 2** :

Ejemplo 4. 14.-

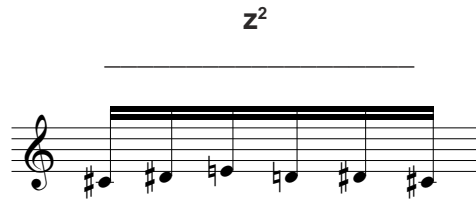




como acompañamiento armónico a la melodía que aparece en el pentagrama inferior en acordes homófonos.

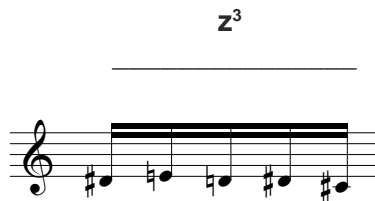
En las dos últimas divisiones (45 - 46) aparece otra variación del elemento  $z$ ; aquí como elemento  $z^2$  en cuatro octavas y en dinámica de *forte*:

Ejemplo 4. 15.-



eliminando la segunda nota del elemento  $z$  (**DO** natural) y en figuras regulares de semicorchea. Y una nueva variación, eliminando la primera nota del elemento  $z^2$  (**DO#**), con lo que se obtiene el elemento  $z^3$ :

Ejemplo 4. 16.-



En las divisiones 45 - 46 aparecen en total 11 figuras: *número primo*.

**Tercera Parte :  $c''$  variado (47 - 55)**

Repetición de la segunda parte con el elemento  $z^2$  completo, añadiendo únicamente una nueva elaboración del elemento  $z$ , el elemento  $z^4$  obtenido por *eliminación* de las tres primeras notas del elemento  $z^2$ :

Ejemplo 4. 17.-



**Cuarta Parte : c''' ( 56 - 62)**

A modo de conclusión de esta gran sección central **C**.

Estructurada en 7 divisiones: 2 + 1 + 2 + 2 (*número primo*)

1.- En las primeras divisiones aparece una nueva elaboración del elemento **z** por aumentación de valores, en regularidad rítmica de corchea y a cuatro octavas, obteniendo el elemento **z<sup>5</sup>** :

Ejemplo 4. 18.-



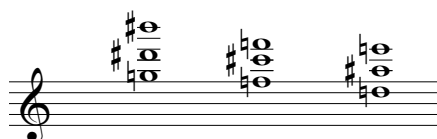
2.- En las dos divisiones siguientes aparece una nueva elaboración del elemento **z** (en las notas que llevan *sforzandos*), el elemento **z<sup>6</sup>** es decir, las cuatro últimas notas del elemento **z** :

Ejemplo 4. 19.-



en acordes resultado de la *combinación de intervalos* (Quinta disminuida o Cuarta aumentada y Quinta disminuida):

Ejemplo 4. 20.-



con sonidos añadidos:

Ejemplo 4. 21.-



sonidos añadidos: **MI RE RE#**

que aparecen desplegados en la división 59.

En el pentagrama inferior:

Ejemplo 4. 22.-

( 5J - 4A ) ( 5J - 4A ) ( 5D - 5J )

aparecen también desplegados.

3.- En las últimas divisiones encontramos en el pentagrama inferior la tercera elaboración del elemento **z** en dinámica de *fortísimo*:

Ejemplo 4. 23.-

*ff*

**QUINTA SECCION : A2 (63 - 75)**

Sección reexpositiva en donde aparecen distintas modificaciones:

**A2**

a (63 - 67)	a (68 - 72)	a'' (73 - 75)
2 + 2 + 1	2 + 2 + 1	2 + 1

a'' es la modificación de a' al eliminar dos divisiones ( $x^1$  y  $x^2$ )

Aparecen los tres periodos **a - a - a''** como acompañamiento a una melodía de la voz superior y que no es otra, que el elemento **z** modificado, obteniéndose el elemento **z<sup>7</sup>** (13 semicorcheas: *número primo*):

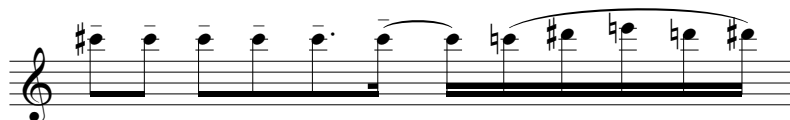
Ejemplo 4. 24.-

**z<sup>7</sup>**

*p*

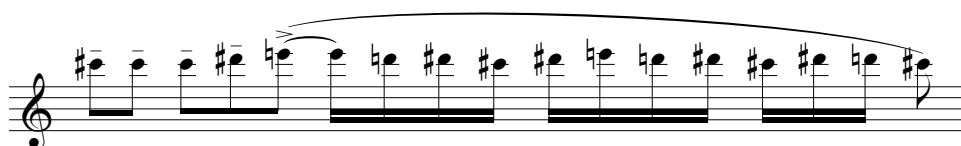
Y posteriormente aparece una nueva variación, en el elemento  $z^8$  :

Ejemplo 4. 25.-



Y por último otra variación, el elemento  $z^9$  (23 semicorcheas: *número primo*):

Ejemplo 4. 26.-



Que aparecen distribuidos de la siguiente forma:

**A2**

	<b>a</b>			<b>a</b>			<b>a''</b>	
$z^7$	$z^7$	$z^8$		$z^7$	$z^7$	$z^8$	$z^7$	$z^9$
2	+	2	+	1	2	+	2	+
		1				1		1

**SEXTA SECCION: B1 + C1 (76 - 86)**

Estructurada de la siguiente forma: 4 + 4 + 3 divisiones (11 divisiones: *número primo*)

**Primera Parte : b' (76 - 79).**

Aparece **b'** pero en movimiento retrógrado durante las dos primeras divisiones y la tercera división *en espejo* con respecto a la parte **b'** de la segunda sección.

**Segunda Parte : b'' (80 - 83).**

Aparece en orden inverso (de atrás hacia adelante) con respecto a la segunda sección:

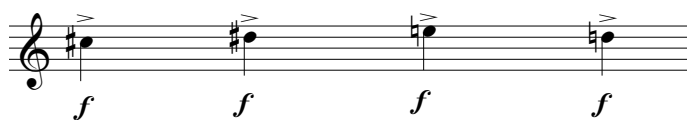
- |   |   |   |  |
|---|---|---|--|
| 1 | 2 | 3 | Orden de la segunda sección                  |
| 3 | 2 | 1 | Aquí invirtiendo el orden de las divisiones. |

La correspondencia sería la siguiente:

División 20 con división 82  
 División 21 con división 81  
 División 22 con división 80

Además de una división de cadencia (allí la división 23) que aparece retrogradada en la división 83. En esta segunda parte, aparece también la cabeza del diseño  $z^2$  por aumentación de valores (en valores de negra y *sforzando* al principio de cada división):

Ejemplo 4. 27.-



**Tercera Parte : b''' (84 - 86).**

Y como conclusión de esta sección de nuevo en el pentagrama superior aparece un diseño que es una nueva variación del elemento  $z$  acompañado por un acorde-pedal, formado por la combinación de dos intervalos de cuarta (aumentada y justa):

Ejemplo 4. 28.-



Se trata del acorde que ya aparecía al final de la segunda sección (división 24), como Cadencia. Al utilizarlo aquí Messiaen relaciona el final de la segunda y sexta secciones.

**SEPTIMA SECCION : A3 (87 - 94)**

Reexpositiva y recortada pues solo aparecen dos periodos  $a - a''$  (también acompañados de las versiones  $z^7$ ,  $z^8$ ,  $z^9$  del elemento  $z$ ) de la siguiente forma:

**A3**

<b>a (87 - 91)</b>			<b>a'' (92 - 94)</b>	
$z^7$	$z^7$	$z^8$	$z^7$	$z^9$
2	+	2	+	1

## OCTAVA SECCION : CODA (95 - 102)

Estructurada en: 5 - 2 + 1 divisiones. En dos partes:

**Primera Parte : c'** (95 - 99).

Aparece la primera parte de la sección central completa.

**Segunda Parte : de c'''** (100 - 102).

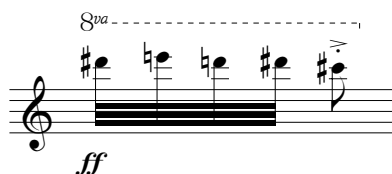
Donde aparece de nuevo el elemento  $z^6$  :

Ejemplo 4. 29.-



Cadencia: para acabar (*Plus vif*), sobre la célula  $z^3$ , modificada rítmicamente (4 fusas y 1 corchea), en los dos pentagramas abarcando un gran campo de sonoridad: pentagrama superior en el extremo agudo, pentagrama inferior en el extremo grave. (Recurso sonoro muy estimado por Messiaen) :

Ejemplo 4. 30.-



## CONCLUSIONES

- Música fundamentalmente motívica. En general la pieza está basada en dos tipos de células: una célula rítmica, representada por el tala *Kudukka* y sus posteriores elaboraciones; y una célula melódica (elemento  $z$  en el análisis) que también se elabora. Finalmente ambos elementos se *funden*, se *superponen*: la célula rítmica y sus desarrollos, va a constituir el armazón armónico de las diversas elaboraciones de la célula melódica.

- Encontramos alguna cita breve a melodías *tipo-pájaro* y determinados *efectos timbricos*: aparece la cita del instrumento *xilofón* en la partitura.

- Los diversos diseños pedal, elementos contrastantes con las dos células de la pieza y sus elaboraciones, cumplen formalmente la función de transición.

- En esta pieza Messiaen utiliza de forma predominante el registro central o medio del instrumento, otorgando al *cambio de registro*, función cadencial: en la división 102 (última de la Mirada) los dos pentagramas se separan (pentagrama superior al extremo sobre-agudo y el pentagrama inferior al extremo grave del piano), obteniéndose por primera vez en la pieza un gran ámbito o espacio sonoro. Así pues será este *cambio de registro* el que cumplirá la función de cadencia final.

**REGARD V : REGARD DU FILS SUR LE FILS**

**ESQUEMA ESTRUCTURAL**

<b>Sección</b>	<b>Divisiones</b>
<b>A</b>	<b>1 - 21</b>
<b>B</b>	<b>22 - 33</b>
<b>A1</b>	<b>34 - 53</b>
<b>B1</b>	<b>53 - 65</b>
<b>A2</b>	<b>66 - 73</b>
<b>Coda</b>	<b>74 - 76</b>



## V- REGARD DU FILS SUR LE FILS

Constituye la primera pieza que escribe Messiaen de todo el ciclo, basada en el *Tema de Dios*. El pentagrama inferior mantiene durante toda la Mirada un desarrollo del *Tema de Dios*, el mismo que repetirá en la primera *Mirada (Regard du Père)*, pero en esta Mirada V al doble de valor. La correspondencia entre esta quinta *Mirada* y la primera es la siguiente:

<b>V Mirada</b>		<b>I Mirada</b>
1 - 33	se corresponden con	1 - 8 ( 1 Sección)
34 - 66	se corresponden con	9 - 17 ( 2 Sección)
66 - 76	se corresponden con	17 - 19 ( 3 Sección)

### ESTRUCTURA

Por esta correspondencia entre las dos Miradas podríamos a su vez establecer una correspondencia estructural de esta forma:

<b>Mirada I</b>	I Sección <b>A</b> (1 - 8)	II Sección <b>A'</b> (9 - 17)	Coda (17 - 19)
<b>Mirada V</b>	I Sección <b>A</b> (1 - 33) <b>a - b</b> 1 - 21 22 - 33	II Sección <b>A'</b> (34 - 65) <b>a' - b'</b> 34 - 53 53 - 65	Coda (66 - 76) <b>a'' - b''</b> 66 - 73 74 - 76

Aunque consideramos que es más acorde con la intención del compositor la estructura en cinco secciones y Coda, que cumple el plan formal tan apreciado por Messiaen representado por la alternancia entre estribillo y estrofa:

<b>A</b>	-	<b>B</b>	-	<b>A1</b>	-	<b>B1</b>	-	<b>A2</b>	-	<b>CODA</b>
(1 - 21)		(22 - 33)		(34 - 53)		(53 - 65)		(66 - 73)		(74 - 76)

### PRIMERA SECCION : A (1 - 21)

- En textura que podríamos denominar *Polifonía de acordes* (Textura muy habitual en el lenguaje pianístico de Messiaen en esta época).

- En general, además cada plano sonoro adopta una *manera* de construcción y de densidad armónica. La densidad armónica (número de notas diferentes por acorde), va aumentando desde el plano superior (agudo) al plano inferior (grave):

Primer plano:	Acordes de tres notas
Segundo plano:	Acordes de cuatro notas
Tercer plano:	Acordes de cuatro o cinco notas (más apoyaturas)

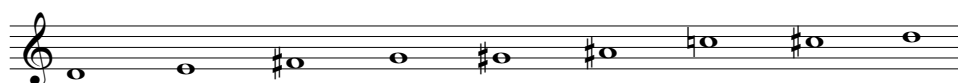
- Sección escrita en varios Modos (Polimodalidad):

1.- Primer plano (Superior)

- Contorno de los acordes (intervalos externos): Quinta ó Sexta
- En la interválica interna prevalece la organización 2 + 4 ó su inversión en 4 + 2.
- Séptimas mayores como contorno: **b**

Escrito en la tercera transposición del Sexto modo (1, 1, 1/2, 1/2) **6<sup>3</sup>**:

Ejemplo 5. 1.-



2.- Segundo plano (Central)

- Contorno de los acordes: Séptima mayor ó Novena menor
- Organización interválica interna variada.

Escrito en la cuarta transposición del Cuarto Modo (1/2, 1/2, 3m, 1/2) **4<sup>4</sup>**:

Ejemplo 5. 2.-



3.- Tercer plano (Inferior)

- Contorno de los acordes: Octava justa
- Duplicación a la octava del sonido más grave del acorde.
- Organización interválica interna: Como acordes consonantes (6, 6/4 etc...), en ocasiones con sonidos añadidos.

Escrito en el Segundo Modo (1/2, 1) en su primera transposición, **2<sup>1</sup>**:

Ejemplo 5. 3.-



- En esta sección **A**, existe un canon por aumentación de valores (añadido de puntillo: El Consecuente imita al Antecedente añadiendo un puntillo a cada valor), entre las dos voces o planos superiores.

### Antecedente

El primer elemento **a** consta de seis acordes y se basa en un ritmo hindú, el tala nº 93, *Ravagardana*:

Ejemplo 5. 4.-



aquí en esta *Mirada* aumentando sus valores al doble e invertido:

Ejemplo 5. 5.-



*disociando* el primer valor (lo que Messiaen designa con el término *monnayage*), obtenemos completo el elemento **a**:

Ejemplo 5. 6.-



en el cual **2** es la *disminución inexacta* de **1**.

Rítmicamente aparece un segundo elemento **a'** formado a partir del tala nº 105, el *Candrakala*:

Ejemplo 5. 7.-



Aquí disminuido a la mitad de su valor:

Ejemplo 5. 8.-



en el que **4** es la repetición de **3** con añadido de puntillo y **5** es un nuevo valor añadido. Elemento **a'** en el que se repiten los seis primeros acordes del elemento **a**.

Y por último un tercer elemento, denominado **b** en el análisis, y que está formado a partir del tala nº 88, el *Laksmiça*:

Ejemplo 5. 9.-



que aquí aumenta sus valores al doble:

Ejemplo 5. 10.-



y en el que observamos el principio rítmico de la *aumentación inexacta* de valores (casi *cromatismo de valores*, o aumento progresivo en la unidad de semicorchea, si exceptuamos su último valor).

Los tres elementos **a - a' - b** forman el Antecedente *rítmico* del Canon.

Así pues el Antecedente del Canon consta de:

$$\begin{array}{c} \text{Antecedente (1 - 7)} \\ \hline \mathbf{a} \quad - \quad \mathbf{a'} \quad - \quad \mathbf{b} \\ (1 - 3) \quad (3 - 5) \quad (5 - 7) \end{array}$$

### Consecuente

El Consecuente consta a su vez de estos mismos ritmos hindús, pero aumentando sus valores por añadido de puntillo.

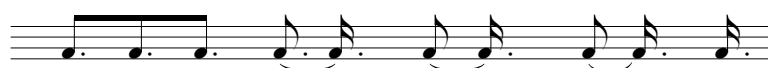
- Elemento **c**: posee los mismos valores que el elemento **a** con añadido de puntillo:

Ejemplo 5. 11.-



- Elemento **c'**: posee los mismos valores que el elemento **a'** con añadido de puntillo:

Ejemplo 5. 12.-



- Elemento **d**: posee los mismos valores que el elemento **b** con añadido de puntillo:

Ejemplo 5. 13.-



El elemento **c** consta de seis acordes diferentes a los del elemento **a**. El elemento **c'** consta de los 6 acordes de **c** añadiendo un séptimo acorde nuevo.

El elemento **d** repite los dos primeros acordes de **c** y añade dos acordes nuevos.

Así pues el Consecuente consta de:

Consecuente (1 - 10)		
<b>c</b>	-	<b>c'</b>
(1 - 4)	-	(4 - 7)
	-	<b>d</b>
		(7 - 10)





- Densidad rítmica: *in crescendo* del agudo al grave.
- El *Tema de Dios* continúa su desarrollo en el pentagrama inferior.

Aparece el Antecedente una vez, y una segunda vez, sólo en los dos primeros acordes del elemento **a**. Y el Consecuente una vez recortado: sólo los elementos **c**, **c'** y los dos primeros acordes del elemento **d**:

Antecedente	$\overline{\mathbf{a} - \mathbf{a}' - \mathbf{b}}$	( 2 acordes de <b>a</b> )
Consecuente	$\overline{\mathbf{c} - \mathbf{c}' - \mathbf{d}}$	( 2 acordes de <b>d</b> )

### CODA (74 - 76)

Ultima sección a modo de conclusión de toda la pieza. Se trata de un *crescendo* y un *diminuendo*, o sea un *filé* en estas dinámicas:

***p***    cresc.    ***mf***    dim.    ***p***

sobre el elemento **y'** conclusivo de las secciones **B** y **B1** para acabar después de silencio en *rallentando* y *beaucoup plus lent* con una última cita, sobre la resonancia anterior del elemento **y** completo.

### CONCLUSIONES

Posee una estructura de cinco secciones (alternancia de estribillo y estrofa) sobre dos maneras totalmente diferentes de tratar el material **A** y **B** en cuanto a:

#### a) Textura:

- Secciones **A** : Polifonía de acordes
- Secciones **B** : Motivos-células acompañados por acordes

#### b) Ritmo

- Secciones **A** : Orden representado por el canon
- Secciones **B** : Diseños rápidos y variados: Carácter de improvisación.

#### c) Tipo de escritura:

- Secciones **A** : Polifonía: Imitación: canon
- Secciones **B** : Tratamiento motivico-celular



d) Modalidad

Secciones **A** : Orden: Modalidad clara.

Secciones **B** : Libre. Modalidad mucho más libre (notas extrañas)

e) Sonoridad

Secciones **A** : Abarca gran región sonora. Gran espectro sonoro uniforme.

Secciones **B** : Existen dos elementos contrastantes: Melodía y *Tema de Dios*.

REGARD VI : PAR LUI TOUT A ETE FAIT

ESQUEMA ESTRUCTURAL

<b>FUGA PALINDROMICA</b>			
<b>Sección</b>	<b>Parte</b>	<b>Divisiones</b>	
<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1 - 6</b>	<b>1 - 12</b>
	<b>2</b>	<b>7 - 12</b>	
<b>2</b>	<b>1</b>	<b>13 - 20</b>	<b>13 - 49</b>
	<b>2</b>	<b>21 - 25</b>	
	<b>3</b>	<b>26 - 33</b>	
	<b>4</b>	<b>34 - 43</b>	
	<b>5</b>	<b>43 - 49</b>	
<b>3</b>	<b>50 - 61</b>		
<b>4</b>	<b>62 - 68</b>		
<b>5</b>	<b>69 - 80</b>		
<b>6</b>	<b>1</b>	<b>81 - 87</b>	<b>81 - 117</b>
	<b>2</b>	<b>87 - 96</b>	
	<b>3</b>	<b>97 - 104</b>	
	<b>4</b>	<b>105 - 109</b>	
	<b>5</b>	<b>110 - 117</b>	
<b>7</b>	<b>1</b>	<b>118 - 123</b>	<b>118 - 129</b>
	<b>2</b>	<b>123 - 129</b>	

**REGARD VI : PAR LUI TOUT A ETE FAIT**

**ESQUEMA ESTRUCTURAL**

<b>SECCIONES FINALES</b>					
<b>Sección</b>	<b>Subsección</b>	<b>Parte</b>	<b>Divisiones</b>		
<b>8 (Primer Estrecho)</b>					<b>130 - 141</b>
<b>9 (Segundo Estrecho)</b>					<b>142 - 160</b>
<b>10</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>161 - 164</b>	<b>161 - 171</b>	<b>161 - 204</b>
		<b>2</b>	<b>164 - 170</b>		
		<b>3</b>	<b>171</b>		
	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>172 - 174</b>	<b>172 - 184</b>	
		<b>2</b>	<b>175 - 183</b>		
		<b>3</b>	<b>184</b>		
	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>185 - 188</b>	<b>185 - 204</b>	
		<b>2</b>	<b>188 - 198</b>		
		<b>3</b>	<b>199 - 204</b>		
<b>11</b>		<b>1</b>	<b>205 - 211</b>		<b>205 - 221</b>
		<b>2</b>	<b>211 - 221</b>		
<b>Coda</b>		<b>1</b>	<b>222 - 229</b>		<b>222 - 231</b>
		<b>2</b>	<b>230 - 231</b>		

## VI - PAR LUI TOUT A ETE FAIT

Esta Mirada es una Fuga libre, basada en un Sujeto único que posee las siguientes características:

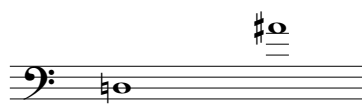
- Carácter rítmico a partir de la nota repetida.
- Predominio del movimiento por grados conjuntos.
- Intervalo de tritono en el centro del Sujeto (Intervalo ya de sí simétrico)
- Ambito melódico restringido (sexta menor)
- Estructurado en dos partes:

- + Una inmóvil: sobre nota repetida: Cabeza del Sujeto (Elemento **a**)
- + Una de separación: Ascenso hasta el intervalo de sexta y descenso hasta la nota de origen (Elemento **b**)

Ejemplo 6. 1.-

- Su carácter de grados disjuntos.
- Su gran ámbito melódico:

Ejemplo 6. 3.-



Contramotivo estructurado en dos partes:

- Primera Parte: Intervalo de tritono **x** (que como se observa se trata de un intervalo que posee una gran *presencia* en la configuración de los elementos fundamentales de esta Fuga. Además las diversas reexposiciones del Motivo en la primera sección de la pieza, están regidas por este mismo intervalo de tritono):

Ejemplo 6. 4.-



- Segunda Parte: Formada por la secuencia del elemento **y** a distancia de grado:

Ejemplo 6. 5.-



Elemento **y** que está formado por las tres notas del Sujeto: **MI - FA - FA#**: 1 - 2 - 3, tres primeras notas de separación desde la nota inicial del sujeto, dispuestas en diferente orden (*interversión*) y en diferente registro (*cambio de registro*), con un carácter totalmente nuevo determinado por su contorno melódico disjunto.

### **PRIMERA SECCION** (1 - 12)

A modo de Exposición de la Fuga. Se presenta el Sujeto, el Contrasujeto y la Respuesta tratada por movimiento contrario. Dividida en dos partes:

### Primera Parte (1 - 6)

Hasta la coma de respiración.

Presenta el Sujeto (voz inferior) y el Contrasujeto (voz superior).  
(Divisiones 1 - 2)

Aparece en cuatro divisiones más (3 - 6) el Sujeto de nuevo cambiado de ritmo y de registro (en la voz superior) y acompañándole un fragmento del Sujeto (elemento **b** eliminando los silencios y la nota repetida), que denominaremos elemento **b'** en el análisis :

#### Ejemplo 6. 6.-

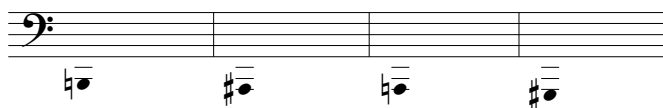


## Segunda Parte (7 - 12)

Presenta la Respuesta en la voz superior por movimiento contrario a distancia de tritono con respecto al Sujeto (**RE#**: Primera nota del Sujeto. **LA**: Primera nota de la Respuesta): Elemento **x** elevado a otra dimensión: relación de tritono entre Sujeto y Respuesta. En la voz inferior aparece el Contrasujeto tratado por movimiento contrario y en octavas.

Aparece durante cuatro divisiones (9 - 12) la continuación de la *ampliación asimétrica* del elemento **b´** de la primera parte (3 - 6), en donde aparecen los elementos fijos (mordentes y notas que los llevan) y los elementos variables: el semitonal ascendente y descendente:

Ejemplo 6. 9.-



( **SI** : Nota continuación de la primera parte)

Para acabar esta segunda parte de la misma forma que la primera, con el trazo en este caso ascendente (relación con el **CS** de la primera parte) del tritono **RE - SOL#** (Elemento cadencial).

## SEGUNDA SECCION (13 - 49)

### Primera Parte (13 - 20)

Se efectúa un estrecho del Sujeto a distancia de corchea, mediante un canon de *ritmos no retrogradables*. El Sujeto aparece en valores diferentes a la Exposición, distribuido a lo largo de tres ritmos no retrogradables:

+ Primer ritmo: (el valor central es igual a la suma de los valores extremos.  $8 = 5 + 3$  considerando la semicorchea como unidad)

Ejemplo 6. 10.-



+ Segundo ritmo : (el valor central es igual a la suma de los valores extremos.  $7 = 4 + 3$ )

Ejemplo 6. 11.-



+ Tercer ritmo :

Ejemplo 6. 12.-



El estrecho se efectúa en tres voces (1, 3, 4) a distancia de novena menor (**RE#**, **RE**, **DO#**) y en dinámica de *forte*. Acompañando al estrecho aparece en la segunda voz y en ritmo de semicorcheas un contrapunto:

Ejemplo 6. 13.-



cuya segunda parte no es más que la inversión de la primera:

Ejemplo 6. 14.-







Ejemplo 6. 18.-

*Tema de Acordes*  
Concentrado

1      2      3      4      5

\_\_\_\_\_ Secuencia w \_\_\_\_\_

Al mismo tiempo los tres primeros acordes de la secuencia **w**, aparecerán en la *Mirada XI*, en la división 52 y de la misma forma. Están formados por acordes como resultado de la *combinación de intervalos* con sonidos añadidos. Veamos cómo:

Ejemplo 6. 19.-

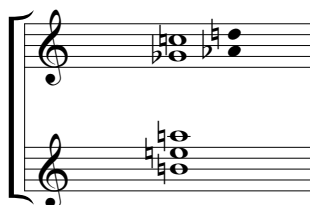
Acorde 1 (4 A + 4J. y 7m. **SOL - REb** : 4 Aumentada añadida)

Ejemplo 6. 20.-

Acorde 2 (4J. + 4 A. y 7 M. **FA** sonido añadido)

Ejemplo 6. 21.-

Acorde 3 (4 A. y 4J + 4J. **LAb - RE** : 4 A. añadida)



Tercera Parte (26 - 33)

Aparece el Sujeto por movimiento directo, tratado en canon a tres voces (1, 2, 3) a partir de las notas **RE#**, **SOL#**, **RE** que son las notas del tritono **x** y nota del inicio del Sujeto en la Exposición. El Antecedente del canon está formado por tres ritmos hindús:

a) El ritmo nº 93, tala *Ravagardana* invertido, aumentando sus valores y *disociando* el primer valor. Así:

Ejemplo 6. 22.-



b) El ritmo nº 105, el tala *Candrakala*:

Ejemplo 6. 23.-



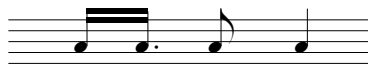
disminuido en sus valores a la mitad:

Ejemplo 6. 24.-



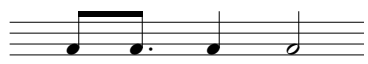
c) El ritmo nº 88 el tala *Laksmiça*:

Ejemplo 6. 25.-



aumentado en sus valores al doble:

Ejemplo 6. 26.-



Además se añaden cuatro negras al final del Antecedente; tres y dos negras respectivamente, para el final del primer y segundo Consecuentes.

Este mismo Antecedente, con la sucesión de estos tres ritmos hindús, tratados de esta misma forma, el tala *Ravagardana*, el tala *Candrakala* y el tala *Laksmiça* aparecerá en diferentes piezas del ciclo: en la *Mirada V*, en la *Mirada XIV*

Acompañando al canon aparece en primer lugar un contrapunto de Acordes, (célula **f** en el análisis) un modelo de seis acordes que se repiten:

Ejemplo 6. 27.-



Para continuar con la formación de acordes de dos sonidos por *ampliación del intervalo*, o acordes como resultado del *movimiento de las voces*. Cada una de las voces que constituyen el acorde se separa de la otra por movimiento contrario semitonal, hasta llegar al intervalo de cuarta o de quinta:

Ejemplo 6. 28.-



Al llegar al intervalo de quinta, la voz superior pasa a ser la nota inferior del nuevo acorde, y comienza el ciclo de nuevo:

Ejemplo 6. 29.-

+

2m    3m    4J    5J    2m    3m    4J    5J

(En el ejemplo, la nota superior de la quinta justa, **SOL#**, se convierte en la nota inferior del nuevo acorde).

Al final del Canon todavía aparecerá una nueva transposición a la tercera mayor ascendente, de la célula **f** (6 acordes):

Ejemplo 6. 27.-

**Cuarta Parte** (34 - 43)

De características similares a la tercera parte de esta sección. Aparece el Contrasujeto por movimiento contrario, en dinámica de *fortissimo*, cambiado de ritmo y de registro y con la interpolación de la secuencia **w**. Se establece un ritmo *no retrogradable* de la siguiente forma (constituyendo pues un palíndromo):

<b>CS.</b>		<b>1</b>		<b>1</b>		<b>6</b>		<b>1</b>		<b>1</b>		sonidos
Secuencia <b>w</b>			<b>4</b>		<b>6</b>		<b>6</b>		<b>4</b>			sonidos

Los cinco acordes de la Secuencia **w** (numerados como **1 2 3 4 5**) aparecen así:

**1234** (4 acordes) **123451** (6 acordes) **123451** (6 acordes) **1234** (4 acordes)

El valor central del ritmo *no retrogradable* lo representan las divisiones 38 y 39. La nota de la división 43, que debería ser **DO** natural se convierte en **RE#** para poder ser el inicio de la nueva aparición del Sujeto en la transposición original.





### TERCERA SECCION (50 - 61)

Aparece en el pentagrama inferior un fragmento del Sujeto (casi el elemento **b** completo) en octavas, con cambio de ritmo y de registro, en 23 semicorcheas (número primo) como cómputo de los valores del grupo :

Ejemplo 6. 38.-



que va a desarrollarse aplicando el procedimiento de la *ampliación asimétrica* (unas notas quedan fijas, otras ascienden y otras descienden), de la siguiente forma:

Quedan quietas:

- + **FA#**, **FA**, **MI** : notas **1**, **5**, **6** del diseño, quedan quietas durante toda la sección.
- + **RE#** : nota **11** del diseño: Queda quieta momentáneamente.

Suben:

- + **DO**, **SI**, **FA#** : notas **2**, **3**, **4** del diseño ascienden semitonalmente.

Bajan:

+ **SI**, **LA#**, **LA**, **MI** : notas **7**, **8**, **9**, **10** del diseño descienden semitonalmente. A partir de la tercera repetición invierten la tendencia descendente y empiezan a subir semitonalmente hasta el final, pero sólo las notas **LA** y **MI** (notas **9**, **10** del diseño). Las notas **SI** y **LA#** (notas **7**, **8** del diseño), continúan bajando hasta el final de la sección.

+ La nota **RE** (nota **11**: última del diseño), que momentáneamente quedaba quieta empieza a desplazarse semitonalmente hacia abajo a partir de la tercera repetición.

En el pentagrama superior aparece:

- a) El Sujeto tratado en el siguiente ritmo *no retrogradable* (50 - 51) :



Ejemplo 6. 39.-



Se repite inalterable dos veces más. En la tercera repetición (división 55) se eliminan los valores extremos del Sujeto (el valor de negra):

Ejemplo 6. 40.-



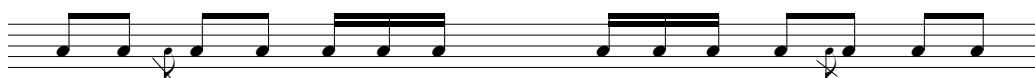
en la cuarta repetición, el Sujeto se concentra a los valores centrales al eliminar los valores extremos, así:

Ejemplo 6. 41.-



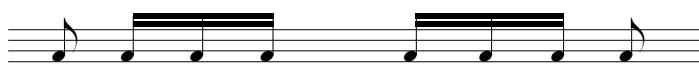
Junto al Sujeto aparece un diseño en ritmo *no retrogradable*, colocado a ambos lados (izquierda y derecha del propio Sujeto):

Ejemplo 6. 42.-



que en su repetición aparece recortado por *eliminación* (divisiones 52 - 53):

Ejemplo 6. 43.-

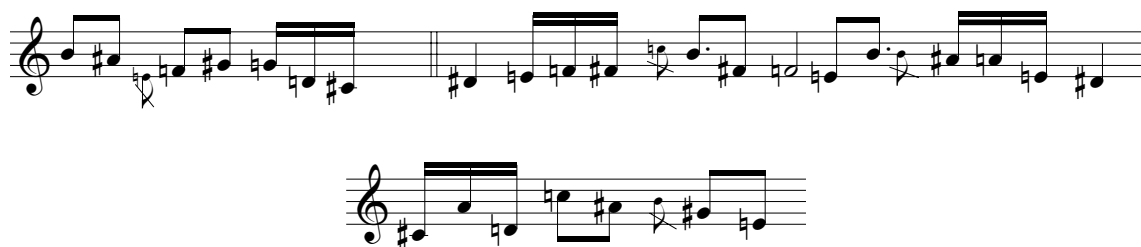


y que desaparece en las sucesivas repeticiones del Sujeto.

Todo el proceso se desarrolla así:

- Primera vez (50 - 52):

Ejemplo 6. 44.-



- Segunda vez (52 - 54):

Ejemplo 6. 45.-



- Tercera vez (54 - 55):

Ejemplo 6. 46.-



- Cuarta vez (55 - 56):

Ejemplo 6. 47.-



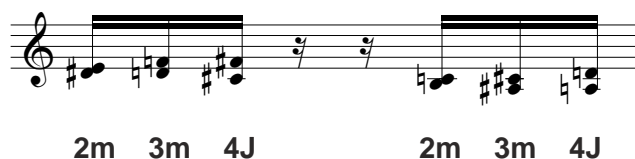
- Quinta vez (56 - 57):

Ejemplo 6. 48.-



Al mismo tiempo (50 - 57) aparece un contrapunto libre, en el pentagrama superior y una serie de acordes en las voces interiores, de morfología y desarrollo similar a la utilizada en la tercera parte de la segunda sección (división 28 y siguientes): Aquél que partiendo de la segunda menor, se llega por *ampliación del intervalo* y movimiento semitonal de las voces, hasta el intervalo de cuarta o de quinta justa (Aquí incluso se llega hasta la sexta mayor):

Ejemplo 6. 49.-



En la última transposición del fragmento del Sujeto, tratado por *ampliación asimétrica* (división 57), se reexpone la Respuesta tratada por movimiento contrario en el pentagrama superior y en octavas, con una nota añadida (2 mayor - 7 menor):

Ejemplo 6. 50.-



Se repite de nuevo (59 - 61) en el pentagrama superior, en esta última formación (en octavas y con nota añadida), alargando la primera parte a y en el pentagrama inferior aparece el Sujeto por movimiento directo en octavas, desde **SOL#** (nota que corresponde al pentagrama inferior siguiendo la *ampliación asimétrica*, pues se trataría de la nota **10** que aquí debería ser **SOL#**).

#### **CUARTA SECCION** (62 - 68)

Consta de dos elementos:

a) El Contrasujeto, en la transposición original, aparece en cuatro ocasiones, con una progresión creciente, que va desde la cita de sus tres primeras notas hasta su última intervención que aparece completo. Así:

**3 - 5 - 7 - 11** notas

( Obsérvese la tendencia hacia el *número primo* )

a doble octava (es decir, con textura unisonal), claramente contrastante con el otro elemento de esta sección y abarcando un gran ámbito sonoro (el pentagrama superior en el extremo agudo, y el pentagrama inferior en el extremo grave), con dinámica en *fortissimo* (*fff*).

b) Con carácter contrastante, aparece otro elemento en esta sección: Canon de acordes a distancia de semicorchea. Estos acordes son los de la división 45, es decir la secuencia de acordes **w** fraccionada.

El canon se establece tres veces, formando grupos de figuras que se rigen por los números primos:

- + Primera vez: (división 63) El canon posee 31 semicorcheas
- + Segunda vez: (división 65) El canon posee 29 semicorcheas
- + Tercera vez: (división 67) El canon posee 23 semicorcheas

Canon cada vez más abierto (la segunda vez a distancia de 2 semicorcheas, la tercera vez a distancia de 3 semicorcheas) y cada vez más recortado:

- + 2 vez: Voz superior elimina 2 acordes  
Voz inferior elimina 3 acordes
- + 3 vez: Voz superior elimina 6 acordes  
Voz inferior elimina 8 acordes

Esta cuarta sección constituye la sección central de la *Fuga Palíndromo* que forma Messiaen en esta pieza. Al igual que ocurre con los ritmos *no retrogradables* o *palindrómicos*, Messiaen eleva el concepto a categoría formal y lo utiliza como recurso constructivo o estructural.

A partir de la quinta sección, la música empieza a repetirse de forma retrogradada hasta el principio. Así:

- + La quinta sección se corresponde con la tercera.
- + La sexta sección se corresponde con la segunda.
- + La séptima sección se corresponde con la primera.

Así pues el *Palíndromo* se establece en dos partes, cuyo eje o centro es la cuarta sección:

Secciones:	<b>1 2 3</b>	<b>4</b>	<b>5 6 7</b>
	(Primera Parte)	Centro	(Segunda Parte)

La música se abre *en abanico* desde la sección central del *palíndromo*: la segunda parte es la retrogradación de la primera, con lo cual todos los procesos se invierten (las notas largas se oyen desde el final de su duración con respecto a la primera parte). Lo que allí se *abría* aquí se *cierra*, con lo cual siendo la misma música cobra de esta forma, renovado aspecto. El movimiento directo se convierte en retrógrado y el contrario en retrógrado contrario, en las sucesivas citas del Sujeto, la Respuesta y el Contrasujeto.

Todo este proceso se realiza hasta la división 130, con las siguientes correspondencias:

<p><b>1 SECCION 1 - 12</b> _____</p> <p>1 Parte 1-6</p> <p>2 Parte 7-12</p>	<p><b>7 SECCION 118 - 129</b></p> <p>2 Parte 123-129</p> <p>1 Parte 118-123</p>
<p><b>2 SECCION 13 - 49</b> _____</p> <p>1 Parte 13-20</p> <p>2 Parte 21-25</p> <p>3 Parte 26-33</p> <p>4 Parte 34-43</p> <p>5 Parte 43-49</p>	<p><b>6 SECCION 81 - 117</b></p> <p>5 Parte 110-117</p> <p>4 Parte 105-109</p> <p>3 Parte 97-104</p> <p>2 Parte 87-96</p> <p>1 Parte 81-87</p>
<p><b>3 SECCION 50 - 61</b> _____</p>	<p><b>5 SECCION 69-80</b></p>
<p><b>4 SECCION 62 - 68</b> (CENTRO)</p>	

Así pues la Fuga Palindrómica o retrogradada posee una estructura *en arco* donde se establecen las siguientes correspondencias entre las diversas secciones:



Una vez finalizada la Fuga aparecen cuatro secciones más y una Coda.

**OCTAVA SECCION : PRIMER ESTRECHO (130 - 141)**

Se establece un estrecho del Sujeto por movimiento directo a tres voces, transformado rítmicamente:

Primera voz

Ejemplo 6. 51.-

Descienden                      Ascienden                      Fijas

The musical notation for Example 6.51 is on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It is divided into three sections by horizontal lines above the staff. The first section, labeled 'Descienden', contains three notes: D4, C4, and B3. The second section, labeled 'Ascenden', contains three notes: B3, C4, and D4. The third section, labeled 'Fijas', contains three notes: D4, C4, and B3. All notes are quarter notes.

Tratado por *ampliación asimétrica*, de la siguiente forma:

- Las tres primeras notas descienden semitonalmente con cada nueva repetición:

Ejemplo 6. 52.-

desde                      hasta

The musical notation for Example 6.52 is on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows two notes: a whole note on D4 (labeled 'desde') and a whole note on B3 (labeled 'hasta').

(11 transposiciones)

- Las cuatro últimas notas, se mantienen quietas e inalterables:

Ejemplo 6. 53.-

The musical notation for Example 6.53 is on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows four notes: a quarter note on B3, a quarter note on A3, a quarter note on G3, and a quarter note on F3.

- El resto de notas ascienden semitonalmente con cada nueva repetición:

Ejemplo 6. 54.-

desde                      hasta

The musical notation for Example 6.54 is on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows two notes: a whole note on D4 (labeled 'desde') and a whole note on E4 (labeled 'hasta').

(11 transposiciones)

Segunda voz

Se expone el Sujeto en estrecho a distancia de corchea con puntillo:

Ejemplo 6. 55.-

Descienden                      Ascienden                      Fijas

Tratado por *ampliación asimétrica* de la siguiente forma:

- Las tres primeras notas descienden semitonalmente con cada nueva repetición:

Ejemplo 6. 56.-

desde                      hasta

(11 transposiciones)

- Las cuatro últimas notas permanecen quietas e inalterables:

Ejemplo 6. 57.-

- El resto de notas ascienden semitonalmente con cada nueva repetición:

Ejemplo 6. 58.-

desde                      hasta

(11 transposiciones)

Tercera voz

Se expone el Sujeto en estrecho a distancia de negra con puntillo de la primera entrada y de corchea con puntillo de la segunda. Así:

Ejemplo 6. 59.-

Descienden                      Ascenden                      Fijas

\_\_\_\_\_



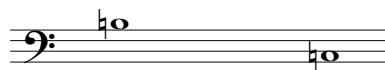
The musical notation for Example 6.59 is written on a single staff in treble clef. It begins with two quarter rests. The first section, labeled 'Descienden', consists of a descending sequence of notes: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The second section, labeled 'Ascenden', consists of an ascending sequence: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The third section, labeled 'Fijas', consists of a sequence of notes that remain constant in pitch: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

Tratado por *ampliación asimétrica* de la siguiente forma:

- Las tres primeras notas descienden semitonalmente con cada nueva repetición:

Ejemplo 6. 60.-

desde                      hasta



The musical notation for Example 6.60 is written on a bass clef staff. It shows two notes: G2 (the second line from the bottom) and F2 (the first space from the bottom).

(11 transposiciones)

- Las cuatro últimas notas permanecen quietas e inalterables:

Ejemplo 6. 61.-

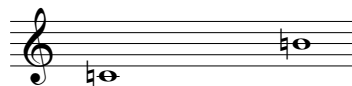


The musical notation for Example 6.61 is written on a treble clef staff. It shows four notes: G4 (the second line), F4 (the first space), E4 (the second space), and D4 (the third line).

- El resto de notas ascienden semitonalmente con cada nueva repetición:

Ejemplo 6. 62.-

desde                      hasta



The musical notation for Example 6.62 is written on a treble clef staff. It shows two notes: G4 (the second line) and F4 (the first space).

(11 transposiciones)







- Los últimos cuatro acordes permanecerán quietos e inalterables ocho veces:

Ejemplo 6. 70.-



- El resto de notas descienden semitonalmente con cada nueva repetición:

Ejemplo 6. 71.-



(8 transposiciones)

4J - 4A

4J - 4A

sonido añadido **SOL**

sonido añadido **DO**

A partir de la novena transposición aparece por eliminación el Sujeto recortado, y en trasposición por tonos enteros: sólo aparece el elemento central (las notas que descendían en la ampliación asimétrica) de la siguiente forma:

Primera vez:	9 transposición_____	5 acordes (división 156)
Segunda vez:	10 transposición_____	4 acordes (división 158)
Tercera vez:	11 transposición_____	3 acordes (división 160)

Bajando de grado de esta forma:

Ejemplo 6. 72.-

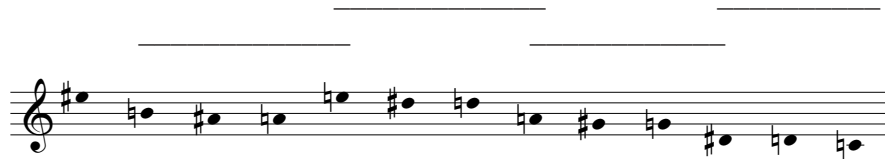
Primera vez                  Segunda vez                  Tercera vez



Divisiones	156	158	160
------------	-----	-----	-----

Finaliza esta sección con la máxima concentración del Sujeto (aparece sólo la cabeza) en progresión ascendente por tonos enteros (división 160), en 13 acordes (*número primo*) como culminación del proceso de eliminación iniciado en la división 157, en el pentagrama superior con la secuencia de acordes 3, 3, 2, 2, 3 (13 = *número primo*), y en el pentagrama inferior, basado en el elemento **b** del sujeto, la secuencia del elemento **z** :

Ejemplo 6. 73.-



también en 13 notas (*número primo*)

**DECIMA SECCION** (161 - 204)

Dividida en tres subsecciones :

**+ Primera Subsección** (161 - 171)

**Primera Parte** (161 - 164)

Aparece en valores largos (blancas) y en acordes, el *Tema de Dios* en dinámica de *fortísimo* (*fff*) con el acorde de **FA#** mayor, es decir en el Modo **21** y como resonancia del mismo aparece la secuencia de acordes **w** en la región grave del piano, en acordes alternados entre el pentagrama inferior y superior:

10 acordes alternados..... 5 de la secuencia que se alternan  
4 acordes más alternados..... repetición de los 2 primeros de la secuencia  
alternados

(1 2 3 4 5 1 2 acordes de la secuencia **w** desplegados por cuatro veces)

**Segunda Parte** (164 - 170)

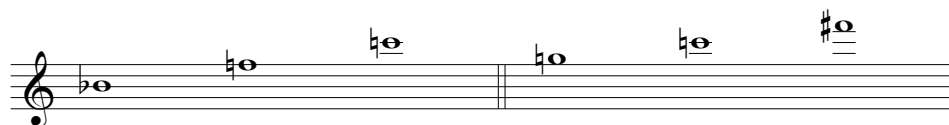
Como resonancia superior del *Tema de Dios* e inicio del *Tema de Acordes*, aparecen unos acordes desplegados por tres veces, que se desplazan secuencialmente (de segunda Mayor descendente) y cuya morfología evidencia la *combinación de intervalos*.

Ejemplo 6. 74.-



Ejemplo 6. 75.-

5J + 5J a la vez que 4J + 4A



Y unos arpeggios ascendentes basados en las notas del *Tema de Acordes*, tomados libremente. Si recordamos el *Tema de Acordes* y numerámos sus notas constituyentes, obtenemos:

Ejemplo 6. 76.-

4	8	12	16
3	7	11	15



2	6	10	14
1	5	9	13

Se observa que el primer arpeggio está formado por notas de este *Tema de Acordes*:

Ejemplo 6. 77.-

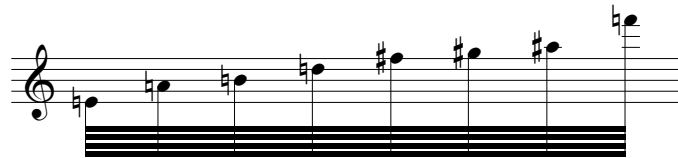
13 1 6 2 7 8 4 5



Así mismo ocurre con el segundo arpeggio:

Ejemplo 6. 78.-

13 14 9 10 11 15 16 12



Así como con el tercero:

Ejemplo 6. 79.-

6 7 15 8 10 5 14 2



Y con el cuarto:

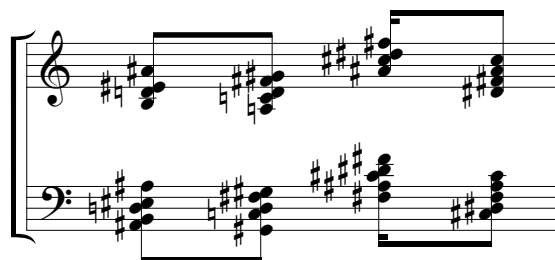
Ejemplo 6. 80.-

6 12 5 1 10 13 11 4



Cada arpeggio se repite dos veces hasta llegar al *Tema del Amor* en la división 170:

Ejemplo 6. 81.-



### Tercera Parte (171)

Aparece de nuevo el Sujeto modificado (con notas en cambio de registro), con notas añadidas en los cuatro últimos sonidos del Sujeto en el pentagrama inferior, en figuración de semicorcheas, acompañado por un diseño-pedal en la voz superior:

Ejemplo 6. 82.-



### + Segunda Subsección (172 - 184)

#### Primera Parte (172 - 174)

Se repite el *Tema de Dios* una tercera mayor ascendente, con el acorde de **S1b** mayor, es decir en el Modo **22** en acordes de valor largo, en dinámica de *fortissimo* (*fff*) y como resonancia se mantiene la misma transposición de la secuencia **w** en región grave del piano y en acordes alternados.

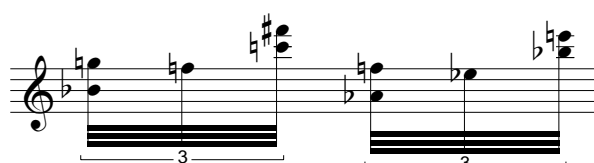
#### Segunda Parte (175 - 183)

Se repite la segunda parte de la primera exposición (164 - 170), pero aquí aparece un nuevo diseño formado por segundas mayores en movimiento contrario de las partes (Sin respetarse exactamente los intervalos, existe un determinado dibujo de *sentido contrario* entre ambos pentagramas: escala cromática).

Inmediatamente reaparece la resonancia superior del *Tema de Dios* en la misma transposición que en la primera exposición:

Ejemplo 6. 83.-

Transpos. Segunda Inferior



que se repite por tres veces.

Se repite el *Tema de Acordes* en ocho arpeggios ascendentes, transportados una segunda mayor ascendente (También formados aquí por notas que pertenecen al *Tema de Acordes*).

Primer Arpeggio:

Ejemplo 6. 84.-

7    6    10    12    15    1    6    14

Segundo Arpeggio:

Ejemplo 6. 85.-

7    9    4    13    3    16    6    5

Tercer Arpeggio:

Ejemplo 6. 86.-

10    15    16    4    13    14    9    12

Cuarto Arpeggio:

Ejemplo 6. 87.-

10    5    14    6    13    7    3    2



Se repite asimismo de nuevo el *Tema del Amor*, pero aquí en otra transposición (división 183).

### Tercera Parte (184)

Aparece el Sujeto modificado rítmicamente en el pentagrama inferior, con notas en cambio de registro y notas añadidas junto con las cuatro últimas del Sujeto, tal y como aparecía en la segunda exposición de esta sección.

### + Tercera Subsección (185 - 204)

#### Primera Parte (185 - 188)

Aparece por tercera vez el *Tema de Dios*, aquí en una nueva transposición, una tercera mayor ascendente, con el acorde de **RE** mayor, es decir en el Modo **23**, en valores largos y en dinámica de *fortísimo* (*fff*) y como *resonancia* se mantiene la misma transposición de la secuencia **w** en la región grave del piano y en acordes alternados. Con lo cual el *Tema de Dios* aparece en sucesión ascendente de terceras mayores a lo largo de esta sección: **FA#M - SibM - REM**

Ejemplo 6. 88.-

Div. 161      Div. 172      Div. 185



#### Segunda Parte (188 - 198)

El diseño del trino y de las segundas mayores por movimiento contrario, se amplía en esta tercera intervención. Adelanta la tercera exposición del *Tema del Amor*, que además aparece aquí ampliado: se repite tres veces, la tercera de las cuales está tratada por *aumentación* de sus valores. Elimina el *Tema de Acordes* en esta tercera exposición.

#### Tercera Parte (199 - 204)

Aparece el Sujeto como en las anteriores exposiciones de esta sección modificado rítmicamente, con cambios de registro y notas añadidas, y acompañado por el mismo diseño-pedal, aunque aquí más ampliado (se repite cinco veces).

## UNDECIMA SECCION (205 - 229)

Basada en el *Tema de Dios* y en el *Tema de Amor Místico*.

### Primera Parte (205 - 211)

Aparece en primer lugar el *Tema de Dios* en figuración de semicorcheas, tratado en canon a distancia de semicorchea, en ambos pentagramas y en dinámica de *fortissimo* (*ff*), con el acorde de **FA#** mayor, es decir en el Modo **21**. Canon que se desarrolla por *eliminación*. Aparece en cada pentagrama el *Tema de Dios* tres veces entero, dos veces más eliminando dos acordes y una última vez eliminando tres acordes, de la siguiente forma:

*Tema de Dios* completo :

Ejemplo 6. 89.-

The musical notation shows a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of five eighth notes: F#, C#, G#, F#, C#. Below the staff, five chords are indicated by numbers 1 through 5. Chord 1 is a triad (F#, C#, G#). Chord 2 is a dyad (F#, C#). Chord 3 is a dyad (C#, G#). Chord 4 is a dyad (F#, C#). Chord 5 is a triad (F#, C#, G#).

(Acorde 5 : final del *Tema de Dios* y principio de la siguiente repetición)

Suprimiendo los acordes 4 y 5 aparece dos veces:

Ejemplo 6. 90.-

The musical notation shows a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of three eighth notes: F#, C#, G#. Below the staff, three chords are indicated by numbers 1 through 3. Chord 1 is a triad (F#, C#, G#). Chord 2 is a dyad (F#, C#). Chord 3 is a dyad (C#, G#).

Y todavía aparece recortado una vez, eliminando el acorde número 1 y manteniendo los acordes 2 y 3:

Ejemplo 6. 91.-

The musical notation shows a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of two eighth notes: F#, C#. Below the staff, two chords are indicated by numbers 2 and 3. Chord 2 is a dyad (F#, C#). Chord 3 is a dyad (C#, G#).

Así pues Messiaen realiza un proceso de *eliminación* de la siguiente forma:

1 2 3 4 5  
           1 2 3 4 5  
                   1 2 3 4 5  
                           1 2 3     1 2 3     1 (2)

El pentagrama inferior eliminará el acorde colocado entre paréntesis por razones de interrupción del canon.

El canon finaliza con una Cadencia de seis acordes (división 207), basados en el *Tema de Acordes*.

Repite de nuevo el canon sobre el *Tema de Dios* también a distancia de semicorchea en ambos pentagramas (divisiones 208 - 209), en una nueva transposición (un grado más bajo: acorde de **MI** mayor, es decir, en el modo **22**) y repite exactamente el mismo proceso de eliminación antes mencionado.

Para acabar esta segunda intervención del canon de nuevo con la misma Cadencia de seis acordes, pero aquí presentada en movimiento retrógrado en la división 210 (los mismos acordes que en la división 207 retrogradados).

### **Segunda Parte** (211 - 221)

Formada en la voz inferior por el *Tema de Amor* (cuatro acordes) que se repite *incansablemente* a modo de diseño-pedal. Al final de la sección, Messiaen introduce alguna variación, enfatizando el tercer acorde del diseño. En la división 220 llega a colocar el tercer acorde del *Tema de Amor* en secuencia cuantitativa creciente de 1, 2, 3 y 4 repeticiones del acorde, así:

1 2 3 4 3 3 4 3 3 3 4 3 3 3 3 4

eliminando los acordes **1** y **2** del diseño.

En el pentagrama superior y sobre una nota mantenida (**DO#**), se dibujan unas notas *extrañas* a la línea representada por esta nota pedal, que se *abren* paulatinamente, (se parte del intervalo de segunda, para realizar con posterioridad intervalos cada vez más amplios), notas extrañas al *pedal-línea* (**DO#**), siempre enfatizadas dinámicamente (mediante *sforzandos*) y que resultan contrastantes

rítmicamente y asimétricas con el pentagrama inferior ante la regularidad rítmica de éste último.

Al mismo tiempo, retoma otro elemento de desarrollo utilizado en esta *Mirada*: como voz inferior del pentagrama superior, utiliza el procedimiento de la *ampliación asimétrica*. Desde **DO#** se suceden una serie de intervalos cada vez mayores (acordes producto del *movimiento de las voces*):

Ejemplo 6. 92.-



unis. 2m 3m 3M 4J

cuya secuencia difiere en cada repetición en número y colocación, evitando de esta forma cualquier sensación de simetría.

Finaliza esta segunda parte con una secuencia de acordes, a partir del *Tema de Acordes* concentrado:

Ejemplo 6. 93.-



Los acordes 1 y 2 sobre el sonido **MI** como sonido común y sonido más grave, se transponen siguiendo el intervalo de tercera mayor sobre el sonido **LAB** y sobre el sonido **DO**, así:

- Acordes 1 y 2 sobre **LAB** (nota común)
- Acordes 1 y 2 sobre **DO** (nota común)
- Acordes 1 y 2 sobre **MI** (nota común. Octava alta)
- Acordes 1 y 2 sobre **Lab** (nota común. Octava alta)

Sucesión ascendente de acordes cuya voz superior dibuja la escala de tonos enteros (Modo 1)

## CODA (222 - 231)

En dos partes:

### Primera Parte (222 - 229)

Aparece alternativamente el *Tema de Dios* y el acorde 1 del *Tema de Acordes* concentrado, desde la transposición de **DO** (en la división 221, el quinto acorde), a modo de acorde-pedal. Esta alternancia permite oír la tercera menor del *Tema de Dios*: **LA# - DO# - LA#**

El *Tema de Dios* aparece en cuatro ocasiones, elaborando un proceso de *acumulación*:

- Primera vez: aparecerán sólo los 3 primeros acordes: **1 2 3** del Tema
- Segunda vez: aparecerán 5 acordes: **1 2 3 1 2** del Tema.
- Tercera vez: aparecerán 7 acordes: **1 2 3 1 2 3 2** del Tema.
- Cuarta vez: aparecerán 11 acordes: **1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2** del Tema.

(Obsérvese la utilización del *número primo*: **3, 5, 7, 11** acordes)

El Acorde-pedal en tres intervenciones aparecerá de forma decreciente:

- Primera vez: 31 veces
- Segunda vez: 29 veces
- Tercera vez: 23 veces

(Obsérvese la utilización del *número primo*: **31, 29, 23** repeticiones del acorde)

### Segunda Parte (230 - 231)

Después de un silencio de negra aparece un canon a distancia de corchea, un estrecho del Sujeto modificado en sus valores (aquí son corcheas) y con el desarrollo por *cambio de registro* tal y como aparecía en el segundo estrecho, en la división 142 (allí en valores de semicorchea) y en dinámica de *fortíssimo* (*fff*).

Para finalizar con un trazo ascendente en valores de fusa formado por:

- a) El arpeggio del acorde perfecto mayor de **FA#**: primer acorde del *Tema de Dios*. Modo **21**
- b) Parte del *Tema de Acordes* arpegiado, tal y como aparecía en

la sección en la división 168:

Ejemplo 6. 94.-



c) Y una escala ascendente que recuerda a la escala de tonos enteros ya utilizada en la división 221.

Todo ello como *resonancia* o *sonoridad final* de esta gran *Mirada* titulada *Por El todo ha sido hecho*.

Resumiendo pues, esta *Mirada* se estructura de la siguiente forma:

### **FUGA PALINDROMICA** (1 - 130)

Donde se trabajan el Sujeto, la Respuesta y el Contrasujeto en diversas secciones y sobre la forma *Palíndromo*.

Dos secciones basadas en el Sujeto de la Fuga :

### **PRIMER ESTRECHO** (130 - 141)

Estrecho del Sujeto tratado por *ampliación asimétrica*.

### **SEGUNDO ESTRECHO** (142 - 160)

Aparece el Sujeto por movimiento directo y movimiento contrario, tratados por *ampliación asimétrica*.

Y dos secciones más basadas en el *Tema de Dios*:

### **DECIMA SECCION** (161 - 204)

Aparece por tres veces el *Tema de Dios* aumentando sus valores, el *Tema de Acordes* y una nueva transformación del Sujeto de la Fuga.

## **UNDECIMA SECCION** (205 - 221)

Se trata el *Tema de Dios* por disminución de sus valores y en Canon (*La Creación canta el Tema de Dios*, según indica el compositor en la partitura) y donde aparece de nuevo el *Tema de Amor* y el *Tema de Acordes*.

## **CODA** (222 - 231)

Basada en el *Tema de Dios*.

Aparece una nueva transformación del Sujeto.

## **CONCLUSIONES**

- El título de la pieza, constituye posiblemente la dedicatoria *trascendente* de la pieza (a pesar de que, como sabemos, la obra está dedicada a su mujer Yvonne Loriod), dado que se trata de la última pieza que escribe Messiaen de todo el ciclo: *Por El todo ha sido hecho*.

- Constituye la pieza más extensa y ambiciosa del ciclo, en donde se observa una escritura pianística muy virtuosa, de difícil interpretación.

- La elección de la *textura Fuga*, no es casual. La música está expresada - y así se observa en el análisis de la Mirada - mediante un acentuado rigor de escritura (la Fuga ha constituido una textura de *resultados libres*, pero de técnica de escritura rigurosa, según la tradición musical occidental). Este rigor de escritura se manifiesta mediante la utilización de una gran economía motivica y una utilización de determinados artificios contrapuntísticos.

- De entre estos recursos contrapuntísticos destacamos la imitación por *retrogradación* (formada desde su concepto de ritmo *no retrogradable*), que condicionará la micro y la macroestructura. (Encontramos multitud de *palíndromos* de diversas dimensiones y *funciones*, atendiendo a diferentes niveles de jerarquización).

**REGARD VII : REGARD DE LA CROIX**

**ESQUEMA ESTRUCTURAL**

<b>Sección</b>	<b>Divisiones</b>
<b>A</b>	<b>1 - 4</b>
<b>A ´</b>	<b>5 - 8</b>
<b>Variación de A</b>	<b>9 - 13</b>
<b>Variación de A ´</b>	<b>14 - 19</b>
<b>A ´´</b>	<b>20 - 23</b>
<b>Coda</b>	<b>24 - 29</b>



## VII - REGARD DE LA CROIX

La pieza se basa en el *Tema de la Estrella y de la Cruz*. Messiaen establece una relación entre esta séptima Mirada y la segunda. El *Tema de la Estrella y de la Cruz* se desarrolla de la misma forma que en la segunda sección (6-17) de la *Mirada II*, aunque aquí aumentando sus valores (aumentación de cada valor por él mismo). Es aplicable aquí por tanto, todo lo comentado en aquella pieza referente al empleo de los procedimientos rítmicos de la *aumentación* de valores y a la *interversión* de notas.

Las correspondencias entre las dos Miradas son las siguientes:

<b>Mirada II</b>		<b>Mirada VII</b>	
Divisiones	5 - 6	Divisiones	1 - 3
Divisiones	8 - 9	Divisiones	5 - 7
Divisiones	10 - 11	Divisiones	9 - 12
Divisiones	12 - 13	Divisiones	14 - 18
Divisiones	14 - 15	Divisiones	20 - 22
Cadencia	16 - 17	Coda	24 - 29

En la textura de esta Mirada se distinguen claramente dos elementos:

a) Melodía: el *Tema de la Estrella y de la Cruz* aparece octavado en ambos pentagramas, aunque el ámbito es el mismo que en la segunda Mirada: desde el **LA4** (sonido superior) hasta el **LA0** (sonido inferior). Por tanto un gran ámbito sonoro, que Messiaen necesita equilibrar mediante acordes, en la región central del piano.

b) Acompañamiento: La melodía aparece *acompañada* por una serie de acordes cuya morfología distingue las diversas secciones de la obra.

Aunque no se puede hablar de textura de *melodía acompañada* en el sentido tradicional del término, ya que los acordes aparecen en esta pieza, más que como *armonía* del tema, como su elemento *oscurecedor*, como el elemento contrastante con el tema:

+ Elemento con caracter unisonal

CLARIDAD DE TEXTURA ..... *Tema de la Estrella y de la Cruz*

+ Elemento acordal

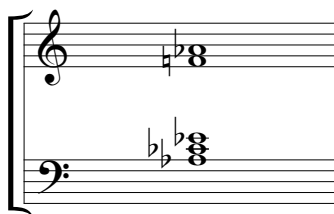
DENSIDAD DE TEXTURA ..... Acordes



Tercer tipo:

Lo que denominaremos *Acorde-Pivote*, que cumplirá una clara función estructural, como elemento *estable*, utilizado por el compositor como acorde de Conclusión de las diversas secciones y de toda la pieza. En él aparece el intervalo fijo de los acordes Tipo 1: la tercera menor **FA - LAb**, acompañada de otro acorde tríada (Perfecto menor), que recuerda el acorde de tónica de **LA<sub>b</sub>** menor con sexta añadida (**FA**):

Ejemplo 7. 3.-



### **ESTRUCTURA**

La obra consta de cinco secciones y Coda:

1 Sección	2 Sección	3 Sección	4 Sección	5 Sección	
<b>A</b>	<b>A'</b>	<b>Variación de A</b>	<b>Variación de A'</b>	<b>A''</b>	<b>CODA</b>
(1 - 4)	(5 - 8)	(9 - 13)	(14 - 19)	(20 - 23)	(24 - 29)

### **PRIMERA SECCION : A (1 - 4)**

a) Aparece completo el *Tema de la Estrella y de la Cruz* en octavas y en ambos pentagramas:

Ejemplo 7. 4.-



En esta Mirada VII aumentando sus valores al doble :

Ejemplo 7. 5.-



b) Acordes en los dos pentagramas como elemento contrastante, del tipo 1 (con dos intervalos: uno fijo y otro móvil) en fracción de escala semitonal descendente y ascendente desde **Mib** hasta **La** natural (Tritono = primera y última notas del *Tema de la Estrella y de la Cruz*). Los acordes aparecen en figuración breve, en seis grupos de tres semicorcheas (elemento rítmico **x** en el análisis) y con una articulación característica:

Ejemplo 7. 6.-

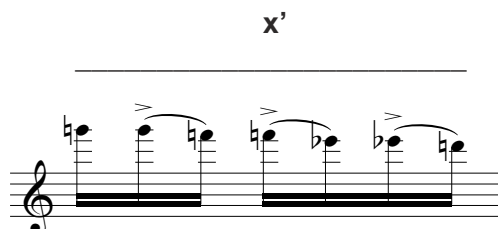


c) Cadencia (Divisiones 3 - 4):

Acordes en los dos pentagramas del segundo tipo.

Elemento **x'** (= variación del elemento **x**): Grupo de siete semicorcheas (*número primo*), manteniéndose internamente la articulación del elemento **x**:

Ejemplo 7. 7.-



Y una nueva elaboración del elemento **x** que en el análisis denominaremos **x''** (dos semicorcheas):

Ejemplo 7. 8.-



Aparece el acorde conclusivo (acorde - pivote), en la división 4, como final de esta primera sección.

**SEGUNDA SECCION : A' (5 - 8)**

a) Aparece la primera variación del *Tema de la Estrella y de la Cruz*. Es el elemento **w<sup>1</sup>** de la segunda *Mirada* aquí en la aumentación de valores ya comentada:

Ejemplo 7. 9.-

7    3    4    1    7    6    8    5    2

The musical notation shows a sequence of notes on a staff. The notes are: Bb, Bb, Bb, Bb, Bb, Bb, Bb, Bb, Bb. The last four notes (Bb, Bb, Bb, Bb) are grouped under a slur.

b) Acompañado este desarrollo de acordes del primer tipo, en escala semitonal descendente y ascendente (**Mib - LA - RE**):

Ejemplo 7. 10.-

Trazo descendente    Trazo ascendente

The musical notation shows a descending semitone scale (Bb, Bb, Bb) followed by an ascending semitone scale (Bb, Bb, Bb).

en tres grupos de tres semicorcheas, para el trazo descendente (elemento **x**) y dos grupos de cinco semicorcheas (*número primo*), en la articulación característica, para el trazo ascendente (Variación del elemento **x** como elemento **x'''**):

Ejemplo 7. 11.-

**x'''**

The musical notation shows a descending semitone scale (Bb, Bb, Bb) followed by an ascending semitone scale (Bb, Bb, Bb). The notes are grouped into three groups of three and two groups of five, with articulation marks (>) under the notes.

c) Cadencia (7 - 8): Finaliza esta segunda sección con el elemento **x'** o grupo de siete acordes con figuración de semicorchea (*número primo*). Aparecen los acordes conclusivos, del segundo y tercer tipo.

**TERCERA SECCION: Variación de la Primera Sección A (9 - 13)**

a) Aparece una nueva variación del *Tema de la Estrella y de la Cruz*, que recuerda a la primera sección. Es el elemento  $w^2$  de la segunda *Mirada* por aumentación de valores:

Ejemplo 7. 12.-

1   2   3   4   7   5   6   5   7

b) Variación acompañada de los acordes tipo 1. Aparecen seis grupos de tres acordes (elemento  $x$ ) y un grupo de siete acordes (elemento  $x'$ ), dibujando un trazo descendente y uno ascendente.

c) Cadencia (12 - 13): Formada por acordes del tipo 2. Aparece además un elemento  $x'$ , dos elementos  $x''$  finalizando también esta sección con el elemento inalterable: el acorde conclusivo (acorde - pivote)

**CUARTA SECCION: Variación de la Segunda Sección: A'' (14 - 19)**

a) Aparece una nueva variación del *Tema de la Estrella y de la Cruz*. Se trata del elemento  $w^3$  de la segunda *Mirada* por aumentación de valores:

Ejemplo 7. 13.-

7   3   2   1   2   3   1   7   6   8   5   2

b) Variación del Tema acompañada de los acordes tipo 1. Aparecen cinco grupos de tres acordes en semicorcheas (elemento  $x$ ) y un grupo de cinco acordes de semicorcheas (elemento  $x'''$ ).


c) Cadencia (18 - 19): Formada por acordes del segundo tipo. Aparecen además un elemento  $x'$ , dos elementos  $x''$ , finalizando con el acorde conclusivo (Acorde - pivote).

### QUINTA SECCION : A'' (20 - 23)

a) Aparece una nueva variación del *Tema de la Estrella y de la Cruz*. Se corresponde con el elemento  $w^4$  de la segunda *Mirada*, por aumentación de valores:

Ejemplo 7. 14.-

3    4    1    2    3    4    7 1 3    9



b) Variación de Tema acompañada por acordes del primer tipo, en trazo semitonal descendente y ascendente, junto con cuatro elementos  $x$  y dos elementos  $x'''$ .

c) Cadencia (22 - 23): Formada por acordes del segundo tipo. Aparece además un elemento  $x'$ , dos elementos  $x''$ , finalizando con el acorde conclusivo (Acorde - pivote).

### CODA (24 - 29)

Se produce un cambio brusco de textura. Único momento de toda la pieza donde sólo existe la textura *unisonal*. Aparece en figuración breve de semicorcheas y a cuatro octavas una última variación del *Tema de la Estrella y de la Cruz*, que se corresponde con el elemento cadencial de la segunda *Mirada* (divisiones 16 - 17 y 40 - 41):

Ejemplo 7. 15.-

4    2    7    3    4    3    2



que se repite cinco veces (*número primo*), desde la dinámica de *pianísimo* hasta *fortísimo*, modificando el final de la quinta repetición para permitir cierta *inercia* hacia el acorde final: el acorde conclusivo o acorde - pivote aquí además con *resonancia inferior*, representada por dos acordes en la región muy grave de piano.

## CONCLUSIONES

- En esta pieza se desarrolla el *Tema de la Estrella y de la Cruz*, de la misma forma que en la Mirada II (creando por tanto correspondencias entre las dos Miradas), es decir, por *interversión libre de notas*, al no establecer ejes de simetría en la permutación de los sonidos. Además esta séptima Mirada aporta la *aumentación de valores* al desarrollo común de las dos Miradas.

- La armonía posee en la pieza funciones estructurales. Messiaen utiliza tres tipos de formaciones acórdicas:

- a) Acordes - mixtura
- b) Acordes de formación libre
- c) Acordes - pivote

cada una de ellas con una función diferente a lo largo de la Mirada.

- La textura de la pieza la integran dos elementos:

1.- La melodía, formada por el desarrollo ya indicado del Tema de la Estrella y de la Cruz.

2.- Los acordes, normalmente densos, que más que *acompañar* a la propia melodía constituyen el elemento contrastante. Se enfatiza la melodía por el contraste aportado por los acordes

- Otra característica de la pieza es el movimiento cromático ascendente o descendente, que propician los acordes mixtura. Basta recordar la simbología que rodea a la escala cromática en nuestra tradición musical occidental (sobre todo en el Barroco), para establecer posiblemente, relaciones con esta retórica. *El dolor, la ausencia, la pérdida* etc... afectos adscritos a esta escala cromática en el Barroco, quizás puedan estar presentes en Messiaen al componer esta Mirada *de la Cruz*.

- Existe además una cierta *sugerencia tonal* en la Mirada VII (a la tonalidad de **la** bemol menor), al utilizar el *acorde pivote* (que es posible analizar o considerar, como el acorde de tónica de **la** bemol menor con sexta añadida), como elemento articular para los finales de sección y para la conclusión de toda la pieza.

- Finalmente añadir que el *cambio de textura* posee en la pieza sentido estructural (como se observa en el cambio que realiza para formar la propia Coda: 24 - 29)



**REGARD VIII : REGARD DES HAUTEURS**

**ESQUEMA ESTRUCTURAL**

<b>Sección</b>	<b>Parte</b>	<b>Divisiones</b>	
<b>A</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	
	<b>2</b>	<b>2 - 8</b>	<b>1 - 8</b>
<b>B</b>	<b>9 - 55</b>		
<b>A</b>	<b>1</b>	<b>56</b>	
	<b>2</b>	<b>57 - 61</b>	<b>56 - 61</b>
<b>Coda</b>	<b>62 - 64</b>		

## VIII.- REGARD DES HAUTEURS

Mirada basada en el género de melodía *tipo-pájaro*. Este tipo de melodía se constituye aquí en *principio constructivo*. Es la única pieza de todo el ciclo, basada casi exclusivamente en la melodía tipo-pájaro.

### ESTRUCTURA

Consta de tres secciones y Coda:

**A - B - A' - CODA**

### PRIMERA SECCION : A (1 - 8)

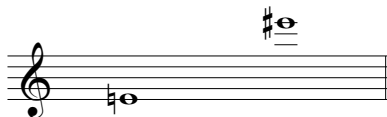
En dos partes:

#### Primera Parte (División 1)

Aparece un diseño-pedal en figuración breve (seisillos de fusas) y en movimiento muy rápido:

- En el registro medio - agudo del piano
- Las teclas *negras* del piano para el pentagrama superior y las teclas *blancas* para el pentagrama inferior, de donde se deduce cierta idea de *complementariedad* inherente en el propio diseño pedal.
- Franja sonora central - aguda, con un ámbito de:

Ejemplo 8. 1.-



cubierta por el total cromático (solamente falta el sonido **Sib** o **LA#** para que esté completo, por tanto se trata de un *cluster desplegado*).

Diseño pedal formado sobre dos acordes de séptima, con dos sonidos añadidos:

+ Acorde de teclas negras:

Ejemplo 8. 2.-

**SOL# - RE#** sonidos añadidos



+ Acorde de teclas blancas:

Ejemplo 8. 3.-

**LA - DO** sonidos añadidos



Desplegados en 4 + 2 (a - b) sonidos a distancia de tritono entre sí:

Ejemplo 8. 4.-

a \_\_\_\_\_ a  
b \_\_\_\_\_ b  
(Tritono)

a      b      b      a  
**LA#    FA#    DO    MIb**

Con una dinámica en *filé*, desde *ppp* hasta *f* en la mitad, para finalizar de nuevo en *pianísimo (ppp)*

### **Segunda Parte** (2 - 8)

Aparecen las melodías *tipo - pájaro* en primer lugar (divisiones 2 - 3), un diseño-pedal en el registro agudo y sobre - agudo, en aumentación de valores (Valor aumentado: el tercer valor una semicorchea):



La segunda aparición de estos sonidos del diseño melódico **x** la encontramos en las divisiones 16 - 21 de la siguiente forma:

Ejemplo 8.7.-

2 4 2 1 4 2 1 4 1 2 3 5 4 6 3 2 1

a a1 a2

A partir de las notas básicas del diseño melódico **x** Messiaen reelabora elementos que adquieren contornos propios y que son objeto de desarrollo: **a**, **a1**, **a2** (divisiones 18 - 20)

La tercera aparición de los sonidos del diseño melódico **x** se encuentra en las divisiones 24 - 28, en donde aparecen nuevas variaciones del elemento **a** como **a4** y **a5**:

Ejemplo 8.8.-

3 5 2 4 2 1 2 4 2 1 4 2 1 4

a4 a5

La cuarta aparición de los sonidos del diseño melódico **x** se encuentra en las divisiones 34 - 37, en donde aparecen nuevas variaciones del elemento **a** como **a6** y **a7**:

Ejemplo 8.9.-

2 1 4 2 1 4 2 1 4 2 1 2 4

a5 a5 a6 a7





Ejemplo 8. 15.-

**b4**
**de a**
**b5**

2 1    2 1
1 2 3 2 1 2 3

**b5**
**b6**

La quinta aparición de los sonidos del diseño melódico **y** la encontramos en la división 40, con una nueva variación del elemento **b** como **b7**, así:

Ejemplo 8. 16.-

1 2 1 3

**b7**

La sexta y última aparición de los sonidos del diseño melódico **y** la encontramos en la división 46, con una nueva variación del elemento **b** como **b8** con mezcla o interpolación de sonidos del elemento **a**, así:

Ejemplo 8. 17.-

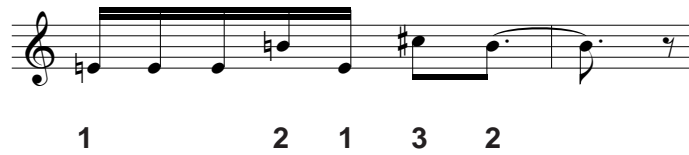
1 2 8 3

De a



y una cita del elemento **b2**, en las divisiones 47 - 48:

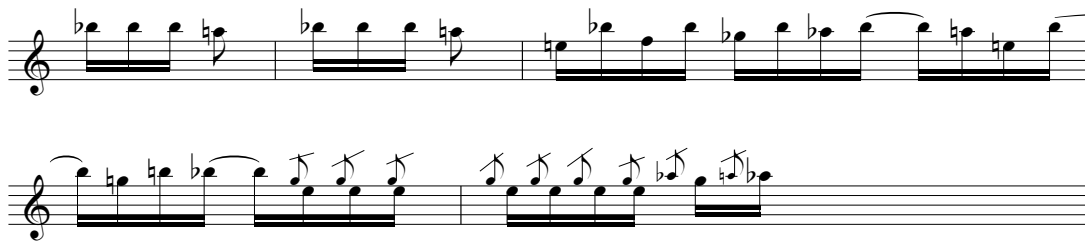
Ejemplo 8. 18.-



Existe un diseño melódico **z** cuyo contorno enfatiza el intervalo de quinta justa **Mib - Sib**, y donde éste último sonido **Sib** adquiere categoría de nota pedal.

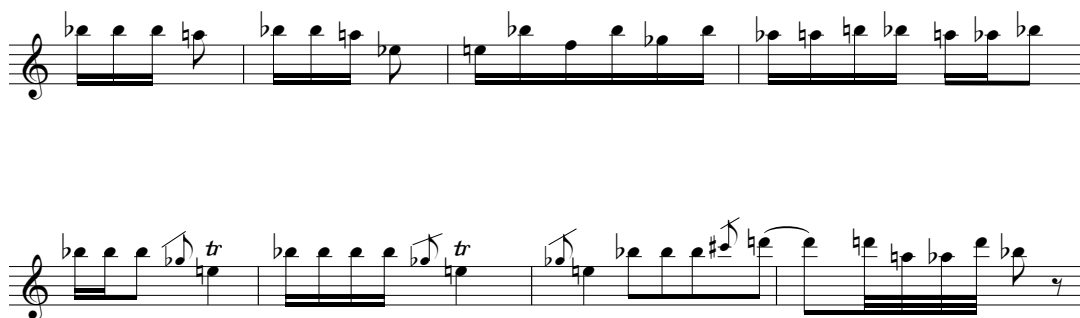
En primer lugar lo encontramos en una primera frase, en las divisiones 9 - 13, con desarrollo por *reducción del intervalo*, se dibuja la quinta justa sobre el pedal de **Sib**:

Ejemplo 8. 19.-



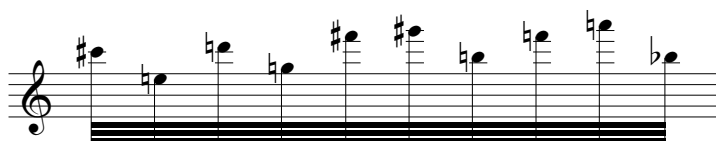
Con una variación de la frase anterior, en las divisiones 14 - 21:

Ejemplo 8. 20.-





Ejemplo 8. 22.-



(10 sonidos diferentes)

acompañado de una escala ascendente de quintas justas, que desde la nota **DO**, recorre el total cromático siguiendo el ciclo de quintas:

**DO - SOL - RE - LA - MI - SI - FA# - DO# - LAb - Mlb - Sib - FA**

Finalizando con los cuatro acordes a modo de cadencia, que utilizó ya el compositor para concluir la primera sección en la división 8 y un acorde en el extremo grave del piano, en dinámica de *pp* y muy breve, cuya morfología obedece a la *combinación de intervalos*, acorde por cuartas con sonido añadido:

Ejemplo 8. 23.-



**4A - 4J ( LA - Mlb Mlb - LAb, sonido añadido: Sib)**

### CONCLUSIONES

- Constituye la única pieza del ciclo *inspirada* en su totalidad en el género de melodía *tipo - pájaro*, lo que provoca un carácter general de *improvisación*.

- El desarrollo de estas melodías se realiza por *interversión de notas* de forma libre, es decir, sin establecer ejes de simetría en la permutación, aunque Mesiaen formará diversos diseños que poseen una cierta *semejanza temática*, fundada en la utilización de determinados intervalos característicos.

-De nuevo el *tipo de textura* determina la estructura de la pieza:

Primera sección: Diseño -pedal y Melodías tipo -pájaro octavadas

Segunda sección: Desarrollo por interversión de notas de melodías tipo-pájaro en textura polifónica a dos voces.

Tercera sección: Se repone la textura de la primera sección

Coda: Diseño -pedal acompañado por un rasgo ascendente formado por el ciclo de quintas

**REGARD IX : REGARD DU TEPMS**

**ESQUEMA ESTRUCTURAL**

<b>Sección</b>	<b>Parte</b>	<b>Divisiones</b>	
<b>A1</b>	<b>a1</b>	<b>1 - 2</b>	
	<b>b1</b>	<b>2 - 6</b>	<b>1 - 6</b>
<b>A2</b>	<b>a2</b>	<b>7 - 8</b>	
	<b>b2</b>	<b>9 - 11</b>	<b>7 - 11</b>
<b>A3</b>	<b>a3</b>	<b>12 - 13</b>	
	<b>b3</b>	<b>14 - 18</b>	<b>12 - 18</b>
<b>A4</b>	<b>a4</b>	<b>19 - 22</b>	
	<b>b4</b>	<b>22 - 32</b>	<b>19 - 32</b>
<b>A5</b>	<b>a5</b>	<b>33 - 38</b>	
	<b>b5</b>	<b>38 - 42</b>	<b>33 - 42</b>
<b>Coda</b>		<b>43 - 44</b>	

## IX. - REGARD DU TEMPS

### ESTRUCTURA

La obra consta de cinco secciones cada una de ellas integradas por dos partes: **a** y **b**

1 Sección (1 - 6)	2 Sección (7 - 11)	3 Sección (12 - 18)	4 Sección (19 - 32)	5 Sección (33 - 42)	(43 - 44)
<b>A1</b>	<b>A2</b>	<b>A3</b>	<b>A4</b>	<b>A5</b>	<b>CODA</b>
<hr/>	<hr/>	<hr/>	<hr/>	<hr/>	
<b>a1 - b1</b>	<b>a2 - b2</b>	<b>a3 - b3</b>	<b>a4 - b4</b>	<b>a5 - b5</b>	

Existen una serie de características que definen y diferencian cada una de las partes **a** y **b**:

a) En **a**:

- Textura : Carácter homofónico
- Construcción de acordes: interválica variada
- Ambito melódico reducido
- Variación rítmica
- Dinámica: *mf*

b) En **b**:

- Textura: Carácter polifónico: Elaboración de un Canon
- Construcción de acordes: ordenación interválica interna
- Gran ámbito melódico: Gran sonoridad resultante
- Dinámica prevaleciente: *pp*

Cada parte **a** va a reaparecer modificada y alargada a lo largo de la pieza. En la morfología de los acordes de las distintas secciones **a**, predominan los intervalos de cuarta y de quinta. Analizando las sucesivas secciones **a** obtenemos:

**PRIMERA SECCION : A1 (1 - 6)**

**Primera Parte : a1 (1 - 2)**

Formada por dos elementos:

+ Primer elemento : **y**

Ejemplo 9. 1.-

1      2      1      2

Formado por dos acordes (1, 2). Permanece inalterable el acorde 1 mientras que varía el acorde 2: En primer lugar aparece como valor añadido (semicorchea) y después en valor de negra.

+ Segundo elemento: **z**

Ejemplo 9. 2.-

3      4      5      6      7      8

que posee seis acordes diferentes.

**SEGUNDA SECCION : A2 ( 7 - 11 )**

**Primera Parte : a2 ( 7 - 8 )**

Reexpone la sección **a**, pero modificada rítmicamente: Mantiene inalterable el elemento **y**, modificando el elemento **z**, eliminando los acordes **6** y **7** y aumentando el acorde **8** al doble de su valor:

Ejemplo 9. 3.-

3      4      5      8

**TERCERA SECCION : A3 (12 - 18)**

**Primera Parte : a3 (12 - 13)**

Con carácter reexpositivo, elimina el elemento **y**, aparecen elaboraciones del elemento **z**: Cita sólo los acordes **7** y **8**, junto a un nuevo acorde **9**:

1.- El elemento **w** :

Ejemplo 9. 4.-



que aparecerá elaborado rítmicamente como elemento **w´** :

Ejemplo 9. 5.-



Y una segunda elaboración del elemento **w** como elemento **w´´** :

Ejemplo 9. 6.-



El acorde **9** permanece inalterable rítmicamente, siempre en valor de corchea, y disminuyen y aumentan los valores de los acordes **7** y **8** con cada nueva reaparición. Así:

Acorde **7** : Corchea disminuye a semicorchea y aumenta a negra  
Acorde **8** : Corchea disminuye a semicorchea, aumenta a corchea con puntillo y a blanca.



Veamos todo este fragmento:

Ejemplo 9. 7.-

w
w´
w´
w´´

9 7 8 8
9 7 8
9 7 8
9 7 8 8

**CUARTA SECCION : A4 (19 - 32)**

**Primera Parte : a4 (19 - 22)**

Reexpositiva. Repite las secciones **a1** y **a2** (en este orden) de forma exacta.

**QUINTA SECCION : A5 (33 - 42)**

**Primera Parte : a5 (33 - 38)**

La más extensa. Repite **a1**, **a2** y **a3** (por este orden) de forma literal o exacta (Cada una con sus propias características)

**CODA (43 - 44)**

- Formada por el elemento **w´´** alargado (segunda elaboración del elemento **w** de la sección **a3**)

- Acabando con un *acorde pantonal* (que contiene las doce notas cromáticas):

Ejemplo 9. 8.-

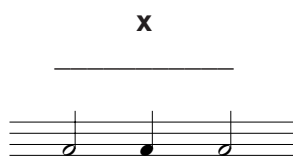
8va -----

## CANON (Partes de b1 a b5)

1.- Se establece un canon rítmico a tres niveles o planos sonoros diferentes.

2.- El Antecedente (siempre en el plano superior) está formado por una célula rítmica, (elemento **x** en el análisis) que constituye el germen del canon. Se trata de un ritmo hindú, el tâla nº 58: *Dhenki* (negra, corchea, negra), que ya se encuentra entre los ritmos griegos con el nombre de *crético* (blanca - negra - blanca). Por tanto se trata de un *ritmo no retrogradable*:

Ejemplo 9. 9.-



3.- Este elemento **x** lo variará en cada una de sus presentaciones:

En **b1** (divisiones 2 - 6)

Ejemplo 9. 10.-



En **b2** (divisiones 9 - 11): Disminución en 1/4 parte del valor:

Ejemplo 9. 11.-



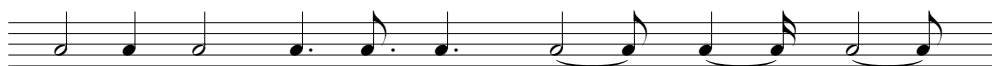
En **b3** (divisiones 14 - 18): Aumentación en 1/4 parte del valor:

Ejemplo 9. 12.-



En **b4** (divisiones 22 - 32): Aparecen los tres elementos anteriores: **b1**, **b2**, **b3** :

Ejemplo 9. 13.-



En **b5** (divisiones 38 - 42): Reexposición de **b1** :

Ejemplo 9. 14.-



4.- Aparece como elemento inalterable el elemento  $x'$ , es decir, la disminución de los valores de  $x$  en 3/4 partes:

Ejemplo 9. 15.-



elemento  $x'$ , elemento inalterable, que aparece siempre como segundo miembro del Antecedente y como segundo miembro del primer y segundo Consecuentes, pero en cada caso con modificaciones:

a) En el primer Antecedente (**b1** : divisiones 2 - 6): Aparece  $x'$  con valor añadido (corchea con puntillo):

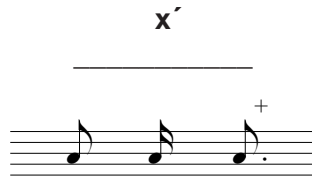
Ejemplo 9. 16.-



+ Valor añadido

b) En el primer Consecuente (**b1** : divisiones 2 - 6): En el pentagrama central, aparece **x´** con valor añadido (puntillo):

Ejemplo 9. 17.-



c) En el segundo Consecuente (**b1** : divisiones 2 - 6): En el pentagrama inferior aparece **x´** con disminución de valores: Sólo en su tercera nota (disminuida a la mitad de valor):

Ejemplo 9. 18.-

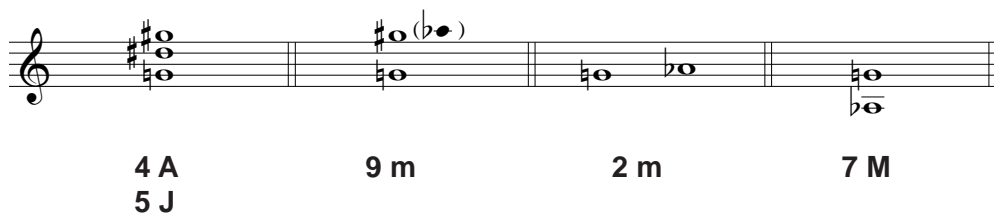


5.- La particular distribución interválica interna de los acordes en el Canon, confiere a dos intervallos poder unificador, predominante, constructivo y estructural. Nos referimos a los intervallos de:

- \* Cuarta Aumentada, o su inversión en Quinta Disminuida
- \* Cuarta Justa, o su inversión en Quinta Justa.

Al colocarlos de forma alternada:

Ejemplo 9. 19.-



Se obtienen:

- Primer Pentagrama

- + Contornos interválticos externos del acorde: 9 menor
- + Distribución interváltica interna: 5 Justa + 4 Aumentada

- Segundo Pentagrama

- + Contorno interváltico externo del acorde: 7 Mayor  
(Inversión del intervalo de 9 menor = 2 menor)
- + Distribución interváltica interna: 4 Justa + 5 Disminuida  
(Inversión de los intervalos del primer sistema).


- Tercer Pentagrama

- + Contorno interváltico externo del acorde: 5 Disminuida
- + Distribución interváltica interna: Sólo 5 Disminuida. Aunque siguiendo el *principio constructivo* empleado por Messiaen en la elaboración de estos acordes, debería añadir una 5 Justa inferior (que prefiere suprimir)

Veamos todo ello:

Ejemplo 9. 20.-

Pentagrama 1                  Pentagrama 2                  Pentagrama 3



**4A - 5J**

Se invierten en: **4J - 5D**

Se invierten en: **4A - 5D**

Ejemplo 9. 21.-

Pentagrama 2 desde **Si<sub>b</sub>**                  Pentagrama 3 desde **Mi<sub>b</sub>**



Por tanto Messiaen ordena verticalmente (del agudo al grave) y de forma alternada, intervalos justos e intervalos aumentados (o disminuidos como inversión)



**SEGUNDA EXPOSICION : b2**

( **x** = disminuido 1/4 del valor y **x´** repite las mismas modificaciones que en **b1** )

Antecedente 2

Ejemplo 9. 25.-



Primer Consecuente :

Ejemplo 9. 26.-



Segundo Consecuente :

Ejemplo 9. 27.-



**TERCERA EXPOSICION : b3**

( **x** = aumentado 1/4 del valor y **x´** repite las mismas modificaciones que en **b1** )

Antecedente 3

Ejemplo 9. 28.-



Primer Consecuente :

Ejemplo 9. 29.-

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). Above the staff, there are two horizontal lines. The first line is labeled 'x' and spans the first four notes (G4, A4, Bb4, A4). The second line is labeled 'x'' and spans the last four notes (A4, G4, F4, E4).

Segundo Consecuente :

Ejemplo 9. 30.-

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). Above the staff, there are two horizontal lines. The first line is labeled 'x' and spans the first four notes (G4, A4, Bb4, A4). The second line is labeled 'x'' and spans the last four notes (A4, G4, F4, E4).

**CUARTA EXPOSICION :  $b4 = (b1 + b2 + b3)$**

( $x'$  se mantiene inalterable en  $b1$  y en  $b2$  y modificado en  $b3$  en las mismas modificaciones anteriormente comentadas)

Antecedente 4

Ejemplo 9. 31.-

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). Above the staff, there are four horizontal lines labeled 'x', 'x'', 'x', and 'x' from left to right, each spanning one note. Below the staff, there are three horizontal lines labeled 'b1', 'b2', and 'b3'. 'b1' spans the first two notes (G4, A4), 'b2' spans the last two notes (E4, D4), and 'b3' spans the entire staff. Above the staff, there are two horizontal lines labeled 'x' and 'x'' from left to right, each spanning the first four notes (G4, A4, Bb4, A4).



Primer Consecuente :

Ejemplo 9. 32.-

The musical notation for Ejemplo 9. 32. consists of two staves. The first staff shows a sequence of notes with 'x' above the first and third notes, and 'x'' above the second and fourth notes. Brackets below the staff group the first two notes as 'b1' and the next two as 'b2'. The second staff shows a sequence of notes with 'x' above the first and third notes, and 'x'' above the second and fourth notes. A bracket below the staff groups all four notes as 'b3'.

Segundo Consecuente :

Ejemplo 9. 33.-

The musical notation for Ejemplo 9. 33. consists of two staves. The first staff shows a sequence of notes with 'x' above the first and third notes, and 'x'' above the second and fourth notes. Brackets below the staff group the first two notes as 'b1' and the next two as 'b2'. The second staff shows a sequence of notes with 'x' above the first and third notes, and 'x'' above the second and fourth notes. A bracket below the staff groups all four notes as 'b3'.

**QUINTA EXPOSICION : b5 (38 - 42)**

Ultima exposición. Reexposición de **b1**

8.- Además del Canon rítmico que se establece entre los tres sistemas o planos sonoros, existe un canon melódico riguroso, entre la voz superior y la voz central, pero por movimiento contrario (o de espejo):

Ejemplo 9. 34.-


x

---



**2 M 2 M**  
(Antecedente)

Ejemplo 9. 35.-



**2 M 2 M**  
(Primer Consecuente)


Movimiento contrario que se establece en cada una de las voces de los acordes (tres líneas en cada acorde, utilizando en todas las líneas melódicas, el intervalo de segunda mayor):

Ejemplo 9. 36.-



(Antecedente)

Ejemplo 9. 37.-



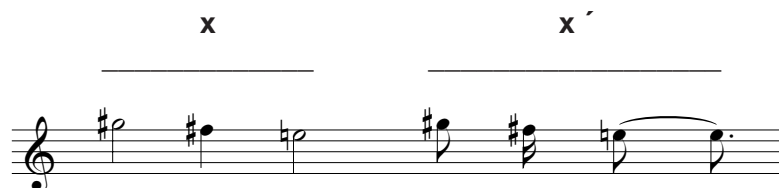
(Primer Consecuente)

Veamos este Canon melódico:

**PRIMERA SECCION : b1 (2 - 6)**

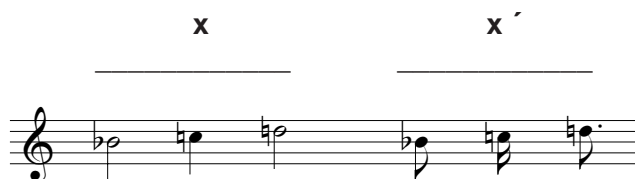
- El Antecedente está formado por los elementos **x** y **x´** (**x** disminuido a la cuarta parte) con valor añadido: Corchea con puntillo:

Ejemplo 9. 38.-



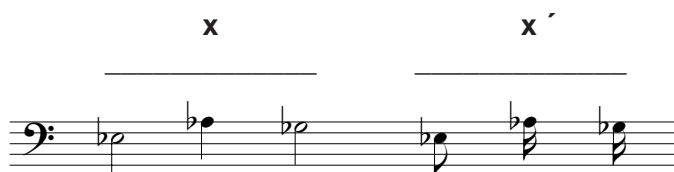
- El primer Consecuente está formado por los elementos **x** y **x´**, aquí con valor añadido (puntillo):

Ejemplo 9. 39.-



- El segundo Consecuente está formado por los elementos **x** y **x´** aquí disminuyendo a la mitad de su valor para la última nota:

Ejemplo 9. 40.-



**SEGUNDA SECCION : b2 (9 - 11)**

Repite el canon a distancia de corchea, pero disminuye la célula-gérmén **x** en cada uno de sus valores, en una cuarta parte, manteniendo los elementos **x´** con su modificación en cada caso (Antecedente y dos consecuentes).





**b3**



(+) = Variación de  $x´$  correspondiente al Antecedente

- El primer Consecuente:

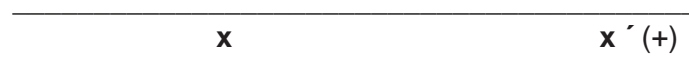
Ejemplo 9. 48.-

**b1**

**b2**



**b3**



(+) = Variación de  $x´$  correspondiente al primer Consecuente



## CONCLUSIONES

1.- Esta pieza se organiza y elabora desde el *contraste* que aportan los dos *materiales* muy disímiles de que consta. Veamos las características de cada uno de ellos.

	<u>Material a</u>	<u>Material b</u>
- Textura:	Homofónica	Contrapuntística
- Ritmo:	Variado	Canon rítmico
- Armonía:	Acordes de construcción libre e interválica variada.	Acordes como combinación de intervalos. Ordenación interválica interna.
- Ambito melódico:	Central	Gran ámbito melódico. Utilización simultánea de todos los registros.
- Dinámica:	Predomina el <i>mezzoforte</i>	Predomina el <i>pianíssimo</i>

2.- Se utiliza el *tâla Dhenkî* (negra - corchea - negra) en la elaboración del Antecedente del Canon, *tâla* que constituye la *célula generatriz* del mismo, y a la cual, Messiaen aplicará el principio rítmico de la *aumentación y disminución* de valores.

3.- El momento de máxima *densidad armónica* se obtiene al final de la pieza, con el acorde *pantonal* que coloca el compositor para concluir. Messiaen utiliza aquí la densidad armónica con sentido conclusivo y estructural.



**REGARD X : REGARD DE L'ESPRIT DE JOIE**

**ESQUEMA ESTRUCTURAL**

<b>Sección</b>	<b>Parte</b>	<b>Divisiones</b>	
<b>A</b>		<b>1 - 32</b>	
<b>B</b>	<b>1</b>	<b>33 - 35</b>	<b>33 - 40</b>
	<b>2</b>	<b>36 - 38</b>	
	<b>3</b>	<b>39 - 40</b>	
<b>C</b>	<b>Transición</b>	<b>41 - 59</b>	
<b>D</b>	<b>1</b>	<b>60 - 83</b>	<b>60 - 131</b>
	<b>2</b>	<b>84 - 107</b>	
	<b>3</b>	<b>108 - 131</b>	
<b>B´</b>	<b>1</b>	<b>132 - 143</b>	<b>132 - 184</b>
	<b>2</b>	<b>144 - 174</b>	
	<b>3</b>	<b>175 - 184</b>	
<b>A´</b>		<b>185 - 216</b>	
<b>Coda</b>		<b>217 - 231</b>	

## X.- REGARD DE L'ESPRIT DE JOIE

### ESTRUCTURA

En seis secciones y Coda:

**A - B - C - D - B' - A' - CODA**

Aunque es posible considerar, y así lo haremos, una estructura en *forma de arco*, en donde la sección central **C** comprendería la sección **C** (a modo de transición) junto con la sección **D** y cuyo esquema formal sería el siguiente:

**A - B - C - B' - A' - CODA**

### PRIMERA SECCION : A (1 - 32)

Aparece un *tema* con carácter e influencia *gregorianizante* (*Tema de danza oriental en Canto Llano*, según se indica en la partitura), con las siguientes características:

- En el registro grave del piano.
- Con textura *unisonal* (en octavas entre ambos pentagramas)
- Siempre en dinámica de *forte*.
- Sobre la *interversión* de 7 notas básicas:

Ejemplo 10. 1.-



que aparecen siempre adscritas a una altura concreta y predeterminada, excepto el número 4 (sonido **FA#**) que aparece también a la octava superior.

- La nota **DO** natural constituye polo o *centro de atracción* en el diseño. Nota sobre la que se insiste (aplicación del concepto de nota dominante o *repercusio* del Canto Llano).

- Aparecen grupos de semicorcheas en número desigual pero que siguen el principio rítmico de los *números primos*:

17 semicorcheas.....	División 1
13 semicorcheas.....	División 7
13 semicorcheas.....	División 8
11 semicorcheas.....	División 12
7 semicorcheas.....	División 20
5 semicorcheas.....	División 22
13 semicorcheas.....	División 24
13 semicorcheas.....	División 26
39 semicorcheas.....	División 28

Cada grupo de semicorcheas viene articulado, separado por un acorde formado por dos octavas aumentadas: **FA - FA#** y **DO - DO#**, a modo de cadencia de cada grupo, a la vez que constituye el elemento que evidencia la *asimetría* de los diversos grupos de semicorcheas regidos por el número primo. Este acorde es el siguiente:

Ejemplo 10. 2.-



Este acorde contrasta con el tema (con el *motu perpetuo* representado por las semicorcheas del tema en canto llano) por su registro, dinámica y articulación. Se repite 16 veces.

### **SEGUNDA SECCION : B (33 - 40)**

Basada en el *Tema de Alegría*:

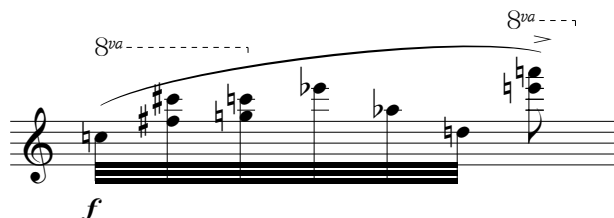
Ejemplo 10. 3.-





Para finalizar sobre un cluster de 3 notas (**FA - SOLb - SOL**) en *trémolo*, creándose una impresión sonora de politonalidad: **MibM** para el *Tema de Alegría*, **FA#** en el rasgo descendente. Y un seisillo de fusas, donde prevalecen los intervalos de cuarta y quinta:

Ejemplo 10. 7.-

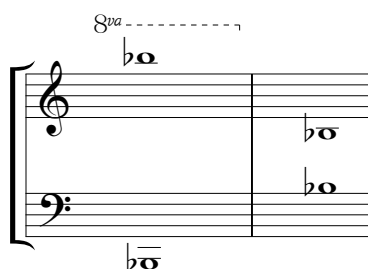


armónicamente	5J	4J		4J
melódicamente	4A		5J	5D

como *resonancia superior* del *Tema de Alegría*.

En la división 35, desde la dinámica de *p* hasta la de *ff* en movimiento contrario entre ambos pentagramas, aparece un diseño de fusas que rellena el **Si** bemol desde 5 octavas de separación hasta el unísono en la nota **Sib 2**, a modo de *sonoridad en la Dominante* del tono sugerido por la exposición anterior del *Tema de la Alegría* (Por tanto, Dominante de **Mib** mayor en este caso):

Ejemplo 10. 8.-



### Segunda Parte (36 - 38)

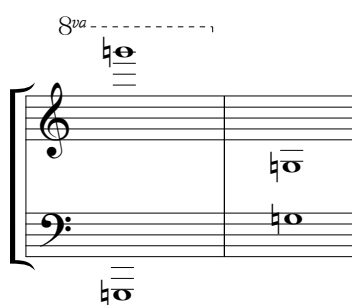
Repite la primera parte ampliándola. La división 36 repite el diseño **y** transportado una quinta disminuida o una cuarta aumentada ascendente, ampliando a la vez, los acordes **a, b, c** con su acompañamiento inferior.

La división 37 repite el *Tema de Alegría* aquí octavado, una sexta mayor ascendente. Mantiene el rasgo de fusas en la misma

transposición, que genera la sensación politonal (**FA#** para el rasgo de fusas y **DO** mayor para el *Tema de Alegría*), finalizando con el mismo *cluster* en *tremolo* (**FA - SOLb - SOL**) y el seisillo de fusas, en la misma transposición (de cuartas y de quintas).

Para finalizar esta segunda parte aparece en la división 38 el diseño de fusas por movimiento contrario, que aquí *rellena* la nota **SOL**, desde 6 octavas hasta el unísono en **SOL 2**:

Ejemplo 10. 9.-



Estas notas, **Sib** anteriormente y **SOL** en este momento, son los sonidos con que se inicia el *Tema de Alegría* en cada caso. Constituyen una enfatización de la *función de Dominante* correspondiente a cada exposición del Tema, utilizando para ello las octavaciones **Sib - Sib** y **SOL - SOL**, notas, por otra parte, colocadas en los extremos del propio *Tema de Alegría*.

Tercera Parte (39 - 40)

Se repite el diseño y transportado una tercera menor descendente: con lo que aparece formando un acorde de quinta disminuida, si se tienen en cuenta las transposiciones de sus sucesivas exposiciones. Veamos cómo:

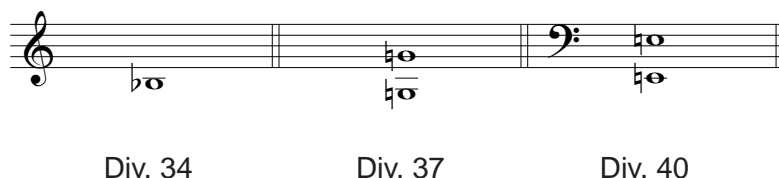
Ejemplo 10. 10.-



Se repite el diseño y en la división 39 ampliado, pero manteniendo las correspondencias entre los acordes de los dos pentagramas ya comentadas.

Repite el *Tema de Alegría* una décima menor descendente, desde la nota **MI**, con lo que en esta sección el Tema aparece desde:

Ejemplo 10. 11.-



pero aquí en la división 40 el Tema se elabora, ya que lo fragmenta, presentando dos veces sus cuatro primeras notas (**MI - FA# - LA - SI**). La primera de ellas acompañado por el rasgo descendente de fusas, en la misma transposición que anteriormente (divisiones 34 y 37), y el *cluster* en *trémolo*, en este caso de las notas **RE - RE# - MI** (encuentro por tanto de las *tonalidades* de **LAM** con **FA#** del rasgo descendente).

Inmediatamente, presenta a doble octava estas mismas cuatro notas (**MI - FA# - LA - SI**), pero aquí *armonizadas* por el *Tema de Acordes* concentrado, en las dos primeras notas: **MI - FA#**.

Se repiten estas cuatro notas, junto con las dos siguientes del *Tema de Alegría*, en la división 40: **MI - FA# - LA - SI - DO# - RE** :

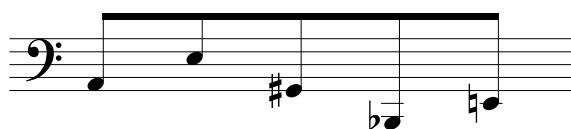
Ejemplo 10. 12.-



### **TRANSICION : C (41 - 59)**

En ritmo de 5 corcheas (*número primo*) aparece un nuevo diseño en el pentagrama inferior, tratado por *ampliación asimétrica*, en 13 transposiciones:

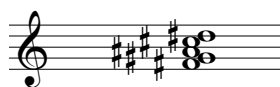
Ejemplo 10. 13.-







Ejemplo 10. 15.-



Y un acorde desplegado **MI - FA - SOL - LA**, en las *teclas blancas* del piano que baja secuencialmente con cada nueva repetición:

Ejemplo 10. 16.-



desde la dinámica de *piano (p)* hasta la de *fortísimo (ff)* presentando en esta última dinámica de nuevo el pedal de **MI** ornamentado (divisiones 55 - 58), finalizando con la repetición a triple octava, en corcheas y en rasgo descendente desde el registro agudo al grave de la nota **MI** (5 corcheas = *número primo*), a modo de cadencia de esta sección de transición.

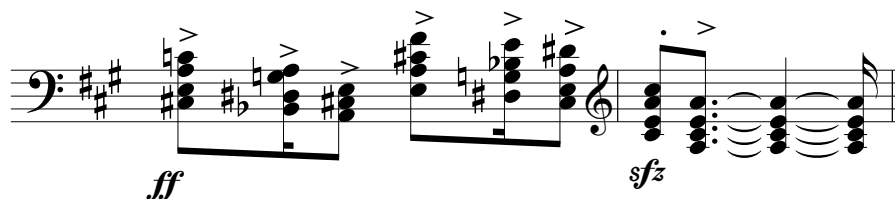
### **TERCERA SECCION : D (60 - 131)**

La más extensa. Se divide en tres partes.

#### **Primera Parte (60 - 83)**

Basada sobre un *tema* que aparece en el pentagrama inferior *comme un air de chasse, comme des cors* según se indica en la partitura. El *tema* está constituido por una frase que posee dos miembros. El primer miembro de la frase es el siguiente:

Ejemplo 10. 17.-



El segundo miembro de la frase es el siguiente:

Ejemplo 10. 18.-



Esta primera parte está formada por tres presentaciones del *tema* en tres frases:

+ Primera frase (60 - 65)

El *tema* aparece siempre en el pentagrama inferior y en el pentagrama superior se acompaña por acordes desplegados en el registro sobre - agudo del piano (divisiones 60 - 62), que recuerdan la tonalidad de **LA** Mayor - menor (**DO# - DO**. Constituye indicio en este sentido, la aparición de una armadura de tres sostenidos al inicio de esta sección). Se trata en realidad del Modo **7<sup>2</sup>**. Veamos este acompañamiento:

Ejemplo 10. 19.-



**DO DO#**

Finaliza la primera frase con tres acordes en semicorcheas (división 63) a modo de *cadencia*, en el registro central del piano, sobre un diseño melódico de tres notas descendentes de grado, escritas en el modo **7<sup>3</sup>**:

**MI - RE - DO#** en el pentagrama superior  
**RE - DO# - SI** en el pentagrama inferior

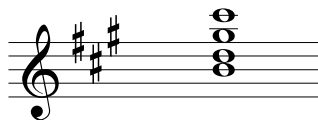
Y dos divisiones (64 - 65) a modo de *resonancia superior* de la cadencia y de la frase, en el modo **7<sup>3</sup>**:

En el pentagrama superior, con el siguiente acorde desplegado:



En el pentagrama inferior, con el arpeggio del acorde siguiente:

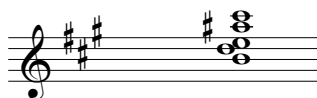
Ejemplo 10. 21.-



+ Segunda frase (66 - 71).

Repite una variación del *tema* en el modo **73** (divisiones 66 -68) en el pentagrama inferior, acompañado en el pentagrama superior por el siguiente acorde desplegado:

Ejemplo 10. 22.-



Finalizando esta frase con la cadencia de tres acordes en valor de semicorchea (división 69) en el modo **7<sup>2</sup>**, y dos divisiones (70 - 71) de *resonancia superior*:

En el pentagrama superior con el siguiente acorde desplegado (en el Modo **7<sup>2</sup>**):

Ejemplo 10. 23.-



ya escuchado en la primera frase.

En el pentagrama inferior con el arpeggio del siguiente acorde (en el Modo **7<sup>2</sup>**):

Ejemplo 10. 24.-



+ Tercera frase (72 - 83)

Repite una nueva variación del *tema*, en el pentagrama inferior en los modos  $7^1$ ,  $7^2$  y  $7^3$  acompañado por diferentes acordes desplegados:

Ejemplo 10. 25.-

div. 72                  div. 73                  div. 74 - 78                  div. 75                  div. 77 - 79 - 80  
div. 82 - 83

alguno de ellos ya empleado en las dos primeras frases.

Y en el pentagrama inferior reaparece el arpeggio del acorde:

Ejemplo 10. 26.-

como *resonancia* del *tema* en las divisiones 70 - 71; en las divisiones 77 - 78 y en las divisiones 82 - 83.

En las divisiones 79 - 80, y en el pentagrama inferior, vuelve a aparecer (ya aparecía en las divisiones 64 - 65) el siguiente acorde desplegado:

Ejemplo 10. 27.-

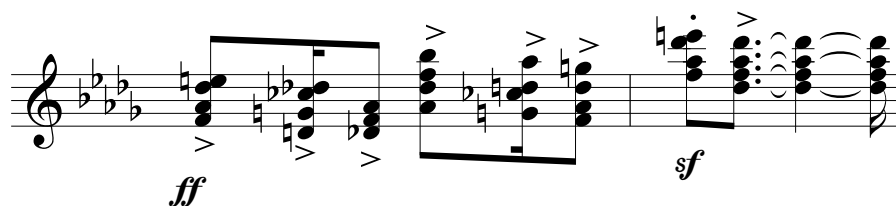
**Segunda Parte** (84 - 107)

Repite en el modo  $7^3$ , la primera parte variada en lo siguiente:

- 1.- La armadura cambia a 5 bemoles.
- 2.- El *tema* pasa al pentagrama superior variado en sus alturas.

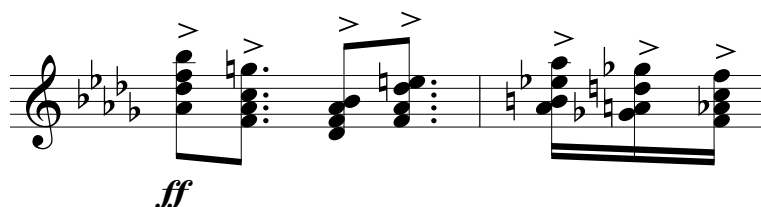
Veamos el primer miembro de la frase que constituye el *tema*:

Ejemplo 10. 28.-



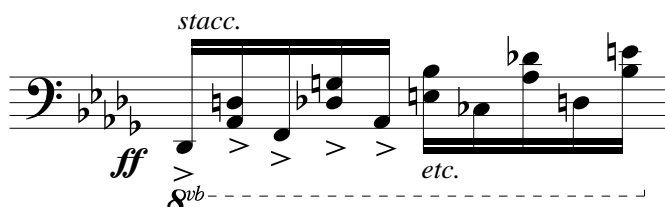
Veamos el segundo miembro de la frase que constituye el *tema*:

Ejemplo 10. 29.-



3.- El acompañamiento escrito en el Modo 7<sup>3</sup> varía, pues está formado por acordes desplegados cuya morfología obedece a la *combinación de intervalos* (cuartas y quintas preferentemente).

Ejemplo 10. 30.-



4.- Aparece el diseño de tres acordes en el Modo 7<sup>1</sup>, a modo de cadencia de la primera frase (división 87), acompañado por acordes en ambos pentagramas como *resonancia*, escritos en el segundo Modo como *acordes - secuencia*, en rasgo descendente desde la dinámica de *piano* (*p*) hasta la de *fortísimo* (*ff*) y desde el registro sobre-agudo al grave del instrumento. (Cambia por tanto los acordes a modo de *resonancia*).

Se repite el *tema* en dos frases más, con las características indicadas: segunda frase en las divisiones 90 - 95 (desde **RE**); y la tercera frase en las divisiones 96 - 107 (desde **MI** octava aguda a su primera presentación en esta parte), variando la morfología de los acordes que lo constituyen.

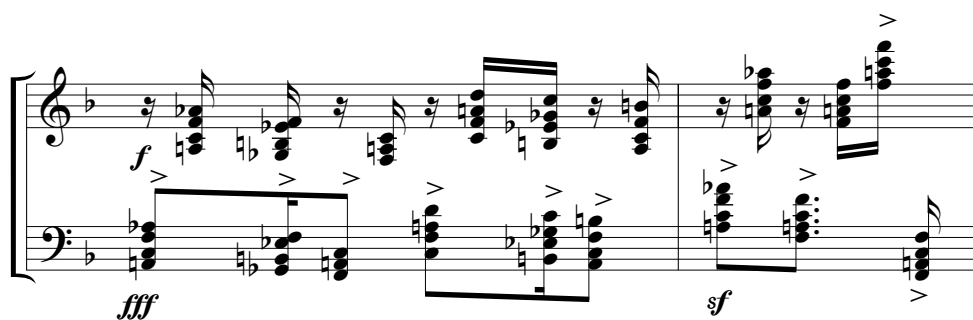
### Tercera Parte (108 - 131)

Cambia la armadura a un bemol. En tres frases:

#### + Primera frase (108 - 113)

Se repite el tema en los dos pentagramas, realizando el pentagrama superior una modificación rítmica del pentagrama inferior, complementándose. Se trata de una imitación sincopada, donde el Consecuente (pentagrama superior) imita al Antecedente (pentagrama inferior) a distancia de semicorchea y variando el ritmo, para permitir el efecto de *motu perpetuo* de semicorcheas entre ambos pentagramas. Escrita en el modo 7<sup>1</sup>.

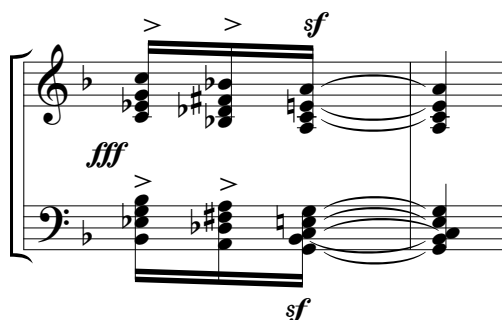
#### Ejemplo 10. 31.-



The musical score for Example 10.31 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of one flat (B-flat major or F minor). The music features a complex, syncopated rhythmic pattern. The upper staff starts with a dynamic marking of *f* and includes several accents (>). The lower staff starts with a dynamic marking of *fff* and also includes accents. The piece concludes with a dynamic marking of *sf* and a final accent.

Aparece el elemento de tres semicorcheas descendentes (aquí en el modo 7<sup>2</sup>: DO - Sib - LA) a modo de cadencia de la primera frase.

#### Ejemplo 10. 32.-



The musical score for Example 10.32 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of one flat. The music focuses on chordal structures and dynamics. The upper staff starts with a dynamic marking of *fff* and includes accents (>). The lower staff starts with a dynamic marking of *fff* and also includes accents. The piece concludes with a dynamic marking of *sf* and a final accent.

Reaparece el diseño de acordes desplegados de la primera parte, como *resonancia superior* del *tema* en la división 109:

Ejemplo 10. 33.-

Musical score for Example 10.33, showing a piano piece with a treble and bass clef. The music is in a minor key and features a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The dynamic marking is *mf*. The score is framed by dashed lines labeled *8va* at the top and *8vb* at the bottom.

(Desde los extremos agudo y grave del piano, en movimiento contrario, hasta el registro central), en dinámica ascendente desde *p cresc. ff* ó *fff*

Y en las divisiones 112 y 113:

Ejemplo 10. 34.-

Musical score for Example 10.34, showing a piano piece with a treble and bass clef. The music is in a minor key and features a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The dynamic marking is *mf*. The score is framed by dashed lines labeled *8va* at the top and *8vb* at the bottom.

+ Segunda frase (114 - 119)

Se repite el *tema* con las modificaciones comentadas: fragmentado en el pentagrama superior como *complementación (canon sincopado)*, resonancia a partir de los acordes desplegados, en el modo  $7^2$  y con la cadencia de tres acordes en semicorcheas y su resonancia. Escrito en el Modo  $7^1$  las divisiones 117 - 119.

+ Tercera frase (120 - 131)

Se repite el *tema* modificado, con las particularidades de esta tercera parte:

- En el pentagrama superior repite el *tema* modificado rítmicamente, como *complementación (canon sincopado)*.

- Resonancia a partir de acordes desplegados en movimiento contrario entre ambos pentagramas.
- En dinámica variable de *crescendo*.
- Escrita en los modos  $7^1$  y  $7^3$ .

#### **CUARTA SECCION : B´** (132 - 184)

Reexpositiva del *Tema de Alegría*. Aparece también el *Tema de Dios*. Se estructura en tres partes:

##### **Primera Parte** (132 - 143)

En tres frases:

##### + Primera frase (132 - 135)

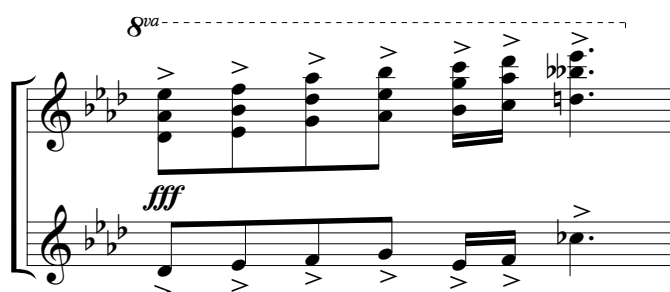
Aparece el *Tema de Alegría*, en dinámica de *fortissimo* a partir de un acorde que recuerda al acorde *sobre Dominante* de Messiaen: Se trata en realidad, de un acorde formado por los cuatro primeros sonidos del *Tema de Alegría*:

Ejemplo 10. 35.-



En el pentagrama superior a distancia de quinta aparece el *Tema de Alegría* en acordes (División 132) :

Ejemplo 10. 36.-



resultado de la *combinación de intervalos*, elaborado melódicamente en las divisiones 133 y 134:



Ejemplo 10. 37.-

El pentagrama inferior dobla a la octava el *Tema de Alegría* en la división 132 y se repite de la misma forma en las divisiones 133 -134, *eliminando* parte de él en la división 135.

+Segunda frase (135 - 139)

A partir de la división 135 aparece el *Tema de Alegría* en la parte superior de unos acordes resultado del movimiento contrario de las voces, en secuencia ascendente y descendente, con dos notas fijas: **Mib - LA** (juego *Dominante - Tónica*: relación de quinta). Veamos cómo.

Pentagrama superior:

Ejemplo 10. 38.-

Desde RE a DO

Ejemplo 10. 39.-

Desde DO<sub>b</sub> a LA

Pentagrama inferior:

Ejemplo 10. 40.-

Desde Mib a FA

Ejemplo 10. 41.-



Desde **DO** a **Sib**

Ejemplo 10. 42.-



Desde **Mib** a **REb**

En la división 137 cambia la armadura y repite secuencialmente una tercera menor ascendente el *Tema de Alegría*, en primer lugar con el juego *Dominante - Tónica* (138 - 139), aquí sobre las notas fijas **FA#** (Dominante: pentagrama superior) y **SI** (Tónica: pentagrama inferior). Posteriormente repite la misma presentación del *Tema* que realiza en las divisiones 132 - 135, pero aquí (Divisiones 140 - 143) transportado una tercera menor ascendente.

### Segunda Parte (144 - 174)

Basada en el *Tema de Dios*. En dos periodos:

+ Primer Periodo (144 - 158)

Se presenta el *Tema de Dios* (Divisiones 144 - 145) en el registro central-grave del piano, en dinámica de *forte*, sobre el acorde de **SI** Mayor. Escrito en el Modo  $2^3$  con una figuración de 7 semicorcheas (*número primo*):

Ejemplo 10. 43.-



4 + 3

y una *resonancia* a modo de escala (fragmento del segundo Modo en la tercera transposición:  $2^3$ ). Veamos cómo:

Ejemplo 10. 44.-



Se repite el *Tema de Dios* dos veces más en **SI** Mayor (en el Modo 2<sup>3</sup>), en las divisiones 146 -147 y en las divisiones 148 -149 se repite la escala a modo de *resonancia*, en el modo 2<sup>1</sup>, y se repite el último acorde del Tema (división 149).

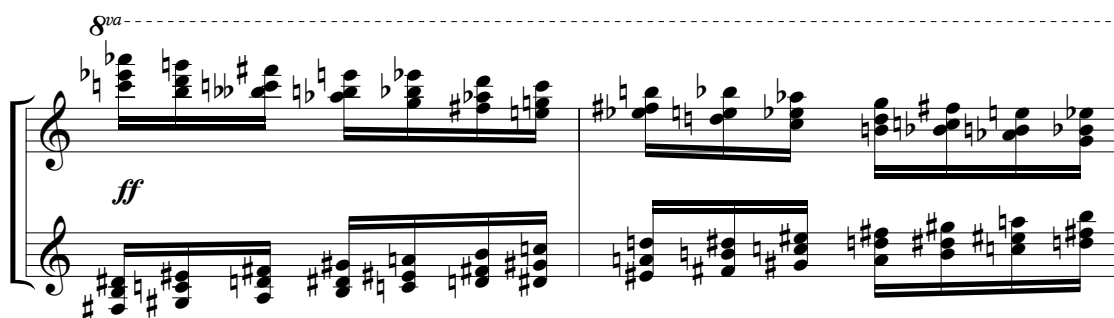
Se repite el *Tema de Dios* en **LA** Mayor (división 150), es decir un tono más bajo que al principio (en el Modo 2<sup>1</sup>), con el arpeggio del Acorde de **MI** Mayor (división 151), en el pentagrama inferior y en el pentagrama superior, en el modo 7<sup>6</sup> un diseño de tres acordes por superposición de intervalos ( $5A = 6m + 4J$ ), que se repiten en la secuencia 3 3 2, así:

Ejemplo 10. 45.-



Aparece posteriormente un diseño de acordes de tres sonidos (152 -153) en dinámica de *fortissimo*, en movimiento contrario entre ambos pentagramas, en el Modo 2<sup>3</sup> (pentagrama inferior) y en el Modo 3<sup>1</sup> (pentagrama superior):

Ejemplo 10. 46.-



En la división 154 aparece en valor de *blanca*, parte del segundo acorde del *Tema de Dios* tal y como aparece en esta *Mirada* (**DO# - SI#**) en la transposición de **LA** Mayor, y dos acordes como combinación de intervalos, **5J** y **4A** :

Ejemplo 10. 47.-

**a: Sib - FA - DO (5 J) - FA# (4A), sonido añadido SOL**  
**b: DO - SOL - RE (5 J) - SOL# (4A), sonido añadido LA**

Un diseño pedal donde prevalecen los intervalos de séptima mayor y que se desplaza secuencialmente **MI - Sib** (tritono), escrito en el Modo **7<sup>3</sup>**, aparece en el pentagrama superior en las divisiones 155 y 156, acompañado en el pentagrama inferior por un fragmento de la escala de tonos enteros (primer Modo), a distancia de **4A** ó **5D** :

Ejemplo 10. 48.-

Las divisiones 157 y 158 escritas en el Modo **7<sup>6</sup>** en el pentagrama inferior y en el Modo **7<sup>5</sup>** en el pentagrama superior cumplen función de cadencia:

Ejemplo 10. 49.-

+ Segundo Periodo (159 - 174)

Se repite el primer periodo con modificaciones.

El *Tema de Dios* (7 semicorcheas = *número primo*), aparece en la transposición de **RE** mayor, es decir en el Modo  $2^3$  (divisiones 159 -160), y el fragmento de modo, como *resonancia superior* se repite de la misma forma (divisiones 161 - 162). Posteriormente repite el *Tema de Dios* (División 163) en **RE** mayor, eliminando el fragmento del modo en *garrapateas*, a modo de *resonancia superior* y se enlaza con la transposición del Tema en **DO** mayor (Modo  $2^1$ ) en la división 164, con modificaciones en el primer acorde (en cuanto al ritmo, que se convierte en semicorchea; y en cuanto a los sonidos, pues coloca **DO** mayor con **LA** mayor: **MI - DO - SOL** con **DO# - LA - MI** aunque el **DO** natural no lo escribe). Esta modificación *enmascara* el carácter secuencial del Tema en las divisiones 163 - 164.

En la dominante de **DO** (nota **SOL**) aparece la división 165: abajo acorde de **SOL** Mayor arpegiado. Es decir se repite la división 151 aquí transportada una tercera menor ascendente (abajo en el Modo  $2^1$  y arriba en el Modo  $7^3$ ):

Ejemplo 10. 50.-

Se repite el diseño de acordes de tres sonidos de las divisiones 152 - 153, aquí (Divisiones 166 - 167) una tercera menor ascendente, en el Modo  $2^3$  abajo y en el Modo  $3^4$  arriba:

Ejemplo 10. 51.-

Se repiten de la misma forma, las divisiones 155 - 156 aquí en las divisiones 168 - 169.

Se repite la división 157 aquí en la división 170, donde además se añade por secuenciación su repetición una tercera ascendente en la división 171. Y se repite también la división 158, aquí enfatizada por la secuenciación de la división 172 (que está transportada una tercera menor ascendente con respecto a la división 158), en los modos  $7^4$ ,  $7^3$ ,  $7^4$  en el pentagrama superior y en los modos  $7^5$ ,  $7^4$ ,  $7^6$  en el pentagrama inferior.

### Tercera Parte (175 - 184)

Reexpositiva de la primera parte, pero con alguna modificación:

- Repite el *Tema de Alegría* de las divisiones 132 a 134 aquí transportado una segunda mayor ascendente en las divisiones 175 a 177.

- Repite la división 135, aquí en la división 178 transportada una segunda mayor ascendente. Además la modifica rítmicamente, de forma que el último acorde, que allí era blanca aquí es negra. Esta división 178 (5 corcheas = *número primo*), se convierte en modelo de secuencia (178-181) de forma que se repite tres veces. El pentagrama superior asciende una segunda menor con cada nueva repetición, y el pentagrama inferior desciende de semitono con cada nueva repetición, en donde aparece además un diseño cromático ascendente.

- A partir de la división 182 aparecen las cuatro primeras notas del *Tema de Alegría* (que formaban el acorde en las divisiones

178 - 181), desde **DO#**, transposición que se corresponde con la secuencia descendente del pentagrama inferior desde la división 178:

<b>FA</b>	-	<b>MI</b>	-	<b>Mib</b>	-	<b>RE</b>	_____	<b>DO#</b>
178		179		180		181		182 - 183

desde la dinámica de *pianísimo* hasta *fortísimo*.

- La división 184, es la reexposición de la división 40 aquí una tercera menor descendente, en donde vuelve a aparecer el *Tema de Acordes* concentrado.

### QUINTA SECCION : A´ (185 - 216)

Repite completamente la melodía, con carácter de Canto Llano de la primera sección en el Modo 7<sup>2</sup>, aquí en el pentagrama superior, en el registro agudo del piano, acompañada por una segunda voz que realiza intervalos de cuarta justa, a lo largo de toda la sección. (Se trata por tanto de una *enfaticación* de la propia melodía: Hay que entender la melodía *a dos niveles* y no como sucesión de acordes de cuarta justa):

Ejemplo 10. 52.-



Posee las siguientes características:

- Siempre en dinámica de *forte*.
- Sobre la *interversión* de 7 notas (las mismas que en la primera sección), manteniendo cada una de ellas el registro exacto asignado.
- En grupos de semicorcheas donde domina el *número primo*.
- Enfaticación de la nota **DO**, como nota que *domina*, como *polo de atracción*.

Encontramos unos sonidos sin embargo, que aparecen verdaderamente armonizados por acordes. Se trata de los sonidos:

**DO - LA** (división 191 - 192)  
**LA - FA#** (división 193)  
**DO - LA** (división 212)  
**LA - FA#** (división 212)  
 Del sonido **DO** (división 215)

El *acorde-pivote* a modo de cadencia, aparece 16 veces mediante mordentes así:

Ejemplo 10. 53.-



Acorde de **FA#** Mayor con sexta añadida (**RE#**)

En el pentagrama inferior aparece un diseño-pedal de 5 acordes (*número primo*), que se suceden ascendente y descendente sobre uno central (diseño *no retrogradable*) escrito en el Modo 7<sup>3</sup>, así:

Ejemplo 10. 54.-



Este diseño-pedal de 9 acordes acompaña en el registro muy grave del piano, al *Tema de danza oriental* de forma que puede aparecer completo, incompleto o repetido de diferentes formas, así:

12345432 1	2345432 1	División 185
12345432 1	234	División 187
12345432 1	2345432 1 2	División 189
12345432 1		División 191
12345432 1	2	División 192
12345		División 193
12345432 1	23454	División 194
12345432 1	23	División 196
12345432 1	2345432	División 198
12345432 1		División 200
12345432 1	2345432 1 2345432 1 23454	División 202
1234543		División 204



12345	División 206
12345432 1 2345	División 208
12345432 1 2345	División 210
12345432 1 2345432 1 2345432 1 23	División 212
12345	División 212
12345432 1 2345432 1 2345	División 213
12345432 1 2345432 1 23	División 215

Es decir, manteniendo inmóvil la secuencia de cinco acordes ascendentes y descendentes, el número de ellos varía con cada intervención, con lo cual se crea un gran contraste entre esta secuencia de acordes y el propio *Tema de danza oriental*.

### CODA (217 - 231)

Aparecen cinco elementos:

- El *Tema de Alegría* (217 - 219) aparece como en la quinta sección, en acordes con intervalos de quinta y en **FA#** Mayor en la división 217, que se trata por *eliminación* en las divisiones 218 - 219.

- En la división 220, y escrita en los modos **7<sup>2</sup>** y **7<sup>3</sup>** preferentemente, aparece un diseño en semifusas, a modo de *resonancia superior* del arpeggio de **FA#** Mayor en su segunda inversión.

- Reaparecen los diseños-pedal de las divisiones 54 y 55 a 58. Aquí sobre la nota pedal de **DO#**, en los diseños de la división 221 (idéntico a la división 54, aquí repetido dos veces), y en las divisiones 223 a 228, aquí modificando los mordentes y el pentagrama superior, que además es más largo.

- Para finalizar con una última cita del tema de trompas *comme air de chasse* en la disposición de la segunda parte de la cuarta sección (divisiones 84 y ss.) en el modo **7<sup>2</sup>** para el pentagrama superior y el pentagrama inferior en acordes desplegados de quinta justa preferentemente, escrito en el modo **7<sup>5</sup>**, excepto el sonido **RE** natural.

- Un último rasgo descendente de fusas en dinámica de *fortissimo*, en los Modos **7<sup>2</sup>** (9 fusas), **7<sup>3</sup>** (8 fusas siguientes), **7<sup>4</sup>** (4 fusas siguientes) y **7<sup>5</sup>** (5 últimas fusas), se precipita sobre el último acorde formado por dos segundas a distancia de octava, que puede entenderse como:

- Primer intervalo del *Tema de Alegría* (**LA - SI**)
- o también como recuerdo del acorde cadencial de la primera sección.

## CONCLUSIONES

1.- En primer lugar encontramos en textura unisonal, un *tema* con sesgo gregoriano, con carácter de Canto Llano: A partir de un determinado número de notas, que permanecen de forma fija adscritas a un registro sonoro concreto, Messiaen elabora toda la primera sección por interversión de notas, realizando agrupaciones de sonidos que se rigen por el principio rítmico del *número primo*.

2.- Mirada del ciclo en donde aparece por primera vez el *Tema de Alegría*, en el que se observa cierta *sensación tonal*. Reaparece en tres ocasiones en la segunda sección, y sus transposiciones siguen el intervalo de tercera menor, formando conjuntamente un acorde de quinta disminuída en sus sucesivas reexposiciones. La combinación de intervalos determina la construcción acórdica de esta sección otorgando *individualidad* a los diversos acordes que aparecen.

3.- Por medio de la *ampliación asimétrica* de dos diseños melódico - rítmicos, como fragmento de *transición*, se llega a la tercera sección, la más elaborada de toda la pieza, y en donde:

a) Aparece un nuevo *tema* en acordes, siempre renovado en su construcción acórdica, que pasará transformado por los dos pentagramas en diversas tonalidades. Se trata del tema *comme un air de chasse, comme des cors*, según reza la partitura, y en donde se aprecia precisamente ese carácter indicado por el compositor.

b) El acompañamiento a este tema lo escribe Messiaen en acordes desplegados, con cierta sugerencia *bitonal*.

c) La textura resultante de la sección es muy densa y la dinámica muy intensa.

d) Aparecen diversas armaduras a lo largo de la sección.

e) Encontramos además diversas secuencias de acordes escritas en el 2º Modo de transposiciones limitadas (Acordes - secuencia), como elementos de enlace entre las diversas reexposiciones del *tema de trompas*.

4.- La cuarta sección aporta una reexposición variada del *Tema de Alegría* y una nueva presentación del *Tema de Dios*.

5.- La quinta sección finalmente reexpone la primera, cambiando su textura:

a) El *tema* con carácter gregoriano se enfatiza al aparecer en movimiento paralelo y constante de cuartas justas paralelas.

b) Este tema se acompaña de un diseño de acordes *no retrogradable* sujeto a tratamiento secuencial, en agrupaciones cuantitativas disímiles y regidas por el número primo.

**REGARD XI : PREMIERE COMMUNION DE LA VIERGE**

**ESQUEMA ESTRUCTURAL**

<b>Sección</b>	<b>Parte</b>	<b>Divisiones</b>	
<b>A</b>		<b>1 - 8</b>	
<b>B</b>	<b>1</b>	<b>9 - 16</b>	<b>9 - 20</b>
	<b>2</b>	<b>17 - 20</b>	
<b>C</b>	<b>1</b>	<b>21 - 28</b>	<b>21 - 42</b>
	<b>2</b>	<b>29 - 36</b>	
	<b>3</b>	<b>37 - 42</b>	
<b>D</b>	<b>1</b>	<b>43 - 51</b>	<b>43 - 72</b>
	<b>2</b>	<b>52 - 60</b>	
	<b>3</b>	<b>61 - 72</b>	
<b>Coda</b>	<b>1</b>	<b>73 - 74</b>	<b>73 - 80</b>
	<b>2</b>	<b>75 - 80</b>	

## XI - PREMIERE COMMUNION DE LA VIERGE

El *Tema de Dios* está presente a lo largo de toda esta *Mirada*. Escrita en el 2º Modo de transposiciones limitadas.

### ESTRUCTURA

En cuatro secciones y Coda: **A - B - C - D - CODA**

### PRIMERA SECCION : A (1 - 8)

En el pentagrama inferior aparece el *Tema de Dios* cuatro veces en el 2º Modo de transposiciones limitadas en la transposición segunda, rítmicamente modificado en cada nueva aparición (siempre sobre un cómputo total de corcheas regido por el *número primo*):

Primera vez:

Ejemplo 11. 1.-

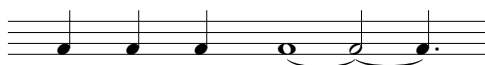
a b c d (Total : 19 corcheas)



Segunda vez:

Ejemplo 11. 2.-

a b c d (Total : 21 corcheas)



Tercera vez:

Ejemplo 11. 3.-

a b c d (Total : 11 corcheas)



Cuarta vez:

Ejemplo 11. 4.-

a      b      c      d (Total : 11 corcheas)



*Temas de Dios* acompañado en el pentagrama superior, por varios contrapuntos en figuración breve y dinámica en *pianísimo*:

Primer contrapunto: (1 - 2) Formado por dos elementos:

Elemento x : Trazo melódico descendente en un grupo de 11 semifusas (*número primo*), en el cuarto Modo de transposiciones limitadas  $4^2$ , en el registro sobre - agudo del instrumento y en dinámica de *pianísimo*. Constituye un diseño melódico donde predominan los intervalos de cuarta, quinta y séptima:

Ejemplo 11. 5.-



Intervalos de      5    4    7                    7    4    5            5

Elemento y : En figuración de corcheas, trazo descendente de notas dobles, en el registro agudo y en el 2º Modo de transposiciones limitadas  $2^2$ , en donde se alternan intervalos de cuarta y de tercera, en dinámica de *piano*, finalizando sobre la tercera mayor **Si $\flat$  - RE** que constituye consonancia con el *Tema de Dios*, que está sonando en el pentagrama inferior:

Ejemplo 11. 6.-



Posteriormente (divisiones 3 - 4) se modifica este contrapunto, en la segunda aparición del *Tema de Dios*, ampliando el elemento *y* al añadir dos intervallos nuevos (grupo de 11 intervallos), variando además los cuatro primeros intervallos:

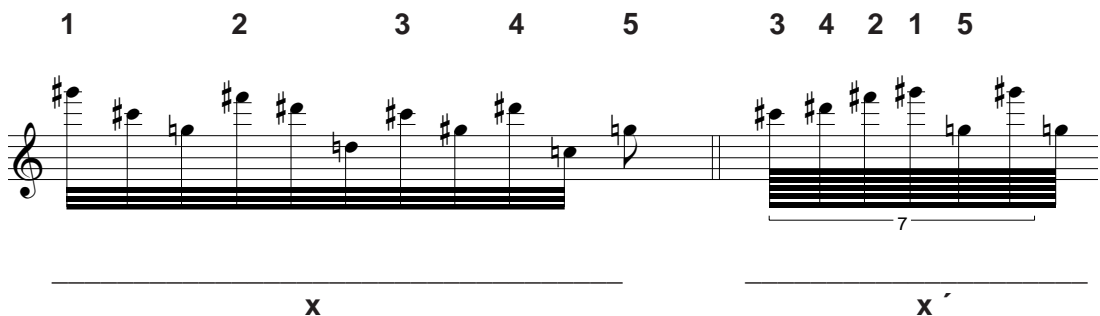
Ejemplo 11. 7.-



permaneciendo inalterable el elemento *x* (en la división 3)

Segundo Contrapunto: (5 - 6). Permanece inalterable el elemento *x* y aparece en lugar del elemento *y* una elaboración del elemento *x* que denominaremos *x'* (formado por notas que pertenecen al elemento *x*, numeradas en el ejemplo del 1 al 5), en figuración rápida (*séptillo de garrapateas = número primo*), en dinámica de *pianíssimo*.

Ejemplo 11. 8.-



elemento *x'* que se sucede en intervallos de cuarta (cambiando a la tercera transposición del 4º Modo) y quinta (u octava inferior) en giro descendente:

Ejemplo 11. 9.-



Tercer Contrapunto : (7 - 8). Con la indicación de *pájaro (oiseau* en la partitura), en dinámica de *pianísimo*, aparece un nuevo contrapunto en el extremo agudo del piano como célula **z**, repetida 11 veces (*número primo*) en el cuarto modo de transposiciones limitadas **4<sup>4</sup>** :

Ejemplo 11. 10.-



con la que finaliza la primera sección.

### SEGUNDA SECCION : **B** (9 - 20)

En dos partes:

#### Primera Parte (9 - 16)

Aparece el *Tema de Dios*, en el Modo **2<sup>2</sup>** acompañado la primera vez por el elemento **x**. Junto a él aparece a modo de canon la tercera mayor **Sib - RE** en el pentagrama superior, intervalo que forma parte del elemento **y** (acorde final de este elemento), siendo al mismo tiempo consonancia con el acorde **d** del *Tema de Dios*. Al mismo tiempo, este intervalo de tercera es el inicio de un diseño en semicorcheas, basado en lo que denominaremos elemento **w** en el análisis, elemento formado por 5 acordes diferentes de dos sonidos, escrito en el 2º Modo de transposiciones limitadas (**2<sup>2</sup>**), que se repiten mediante el procedimiento de desarrollo melódico denominado *interversión*. Numerando estos cinco acordes:

Ejemplo 11. 11.-



Este elemento **w** está acompañado por una melodía en valores de corchea (divisiones 13 a 16) en el pentagrama inferior, escrita en la misma transposición del mismo modo:

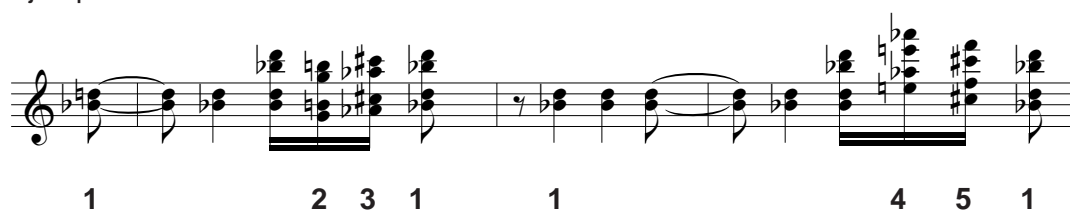


Ejemplo 11. 12.-



A partir de la interversión de los intervallos del elemento **w** Messiaen obtendrá toda la primera parte de esta segunda sección:

Ejemplo 11. 13.-



sigue...

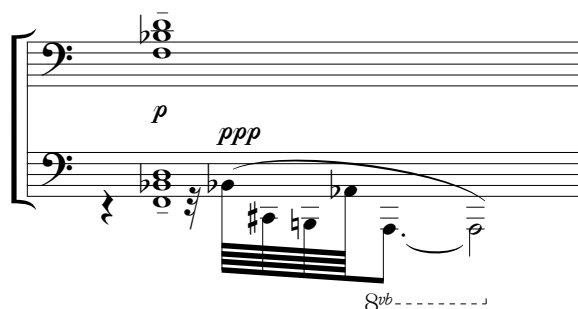
2 4 5 4 2 5 1 2 4 5 4 2 5 1 2 3 1



5 4 2 5 4 1 2 4 5

Para finalizar esta parte con el primer acorde del *Tema de Dios* en los dos pentagramas y en valores de redonda, y una *resonancia descendente hacia el grave* (división 16):

Ejemplo 11. 14.-



### Segunda Parte (17 - 20)

Escrita en el Modo  $2^3$ , aparece en el pentagrama inferior en el registro central del instrumento y en dinámica de *piano* una melodía, indicada en la partitura como *Rappel de "la Vierge et l'Enfant"*. Se trata de una cita de la primera pieza de las nueve de que consta la obra para órgano *La Nativité du Seigneur*. La importancia de esta cita de otra obra del mismo autor, viene determinada por ser la única que Messiaen utilizará en todo el ciclo de las veinte Miradas. Veámosla:

#### Ejemplo 11. 15.-

The musical score for Example 11.15 consists of two staves. The lower staff (treble clef) contains a melody starting with a *p* dynamic marking. The upper staff (treble clef) contains a sequence of chords. A dynamic marking of *ppp* is placed above the upper staff. The score includes a *S<sup>va</sup>* (super-octave) bracket above the upper staff and a *S<sup>ub</sup>* (sub-octave) bracket below the lower staff.

y en el pentagrama superior, en dinámica de *pianísimo*, encontramos una sucesión de acordes (*secuencia modal*) resultado de la superposición de diferentes fragmentos del Modo  $2^3$  a distancia de cuarta, siempre que el Modo así lo permite, con sonidos añadidos:

#### Ejemplo 11. 16.-

The musical score for Example 11.16 shows two chords in the upper register (treble clef). The first chord is a triad with notes G4, B4, and D5. The second chord is a triad with notes G4, B4, and D5, with an additional note (SOLb) indicated as an added sound.

4J - 4A

SOLb : sonido añadido

### TERCERA SECCION : C (21 - 42)

Escrita en el modo  $2^2$ . En tres partes:

#### Primera Parte (21 - 28)

Aparece el *Tema de Dios* tres veces, las dos primeras con el ritmo siguiente:

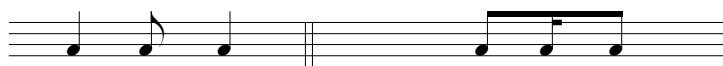
Ejemplo 11. 17.-



Acordes del Tema a b c a b c d

En realidad se trata de la figura básica de tres corcheas, en disminución de valores para el segundo acorde, que recuerda el ritmo hindú que representa el tala nº 58 ó *tala Dhenki* (*negra - corchea - negra*), ya presente en el *crético* griego, aquí disminuidos sus valores:

Ejemplo 11. 18.-



*tala Dhenki* disminuido en sus valores

y la tercera vez desarrollando el *Tema de Dios*, añadiendo nuevas células rítmicas y aplicando la *interversión* en la aparición de los acordes, utilizando además el *añadido de puntillo* para dar la sensación de *rallentización* del ritmo:

Ejemplo 11. 19.-



Acordes del Tema a b c a c a b c a b c d

Acompañando al *Tema*, aparece un contrapunto sobre la nota repetida **RE** como sonido pedal, que completa el ritmo ininterrumpido de semicorcheas entre los dos pentagramas logrando de esta forma una especie de *perpetuum mobile*. Este contrapunto, (*Magnificat, enthousiasme haletant* en la partitura) está escrito en el modo **2<sup>2</sup>**, e inicia una línea melódica formada mediante el procedimiento de la *ampliación del intervalo*, que a partir de aquí va a tener protagonismo e importancia y reaparecerá completada o fraccionada:

Ejemplo 11. 20.-



Finaliza esta primera parte con un rasgo melódico en valores de fusa, a modo de adorno de la nota **RE**, escrito en el modo  $2^2$ , (en terminología de Messiaen puede considerarse como un *grupo - bordadura* o *figura - bordadura* de la nota **RE**) para acabar en la división 28 con los acordes **c - d** del *Tema de Dios* a modo de Cadencia:

Ejemplo 11. 21.-



### Segunda Parte (29 - 36)

Constituye la reexposición de la primera parte. Reaparece el *Tema de Dios* tres veces, pero variando aquí sus valores. El tala *Dhenki* se transforma aquí en su valor central, manteniendo inalterables los valores de los extremos. (Se mantienen inalterables los acordes **a** y **c** del *Tema de Dios* variando con cada repetición el acorde **b**. Se trata de un *ritmo no retrogradable* al que se le modifica el valor central común):

Ejemplo 11. 22.-



Acordes  
del Tema **a b c a b c a b c d** (dos veces)

y la tercera vez modifica el ritmo del *Tema de Dios*, obteniendo su *rallentización* mediante la aumentación de valores:

Ejemplo 11. 23.-

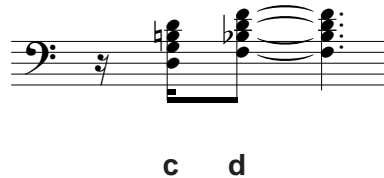


Acordes  
del Tema **a b c a b c a b c a b c d**

y el contrapunto (nota pedal sobre **RE**: melodía del *Magnificat*), aparece aquí modificado por el *cambio de registro*, acompañando al *Tema de Dios*.

Posteriormente desarrolla el rasgo melódico en valores de fusa, (*grupo - bordadura* de la nota **RE**) ampliándolo hasta llegar a la Cadencia, (división 36) formada por los acordes **c - d** del *Tema de Dios*:

Ejemplo 11. 24.-



**Tercera Parte** (37 - 42)

A modo de conclusión de esta tercera sección, aparece una vez el *Tema de Dios* en los valores de la primera parte (divisiones 37 - 38):

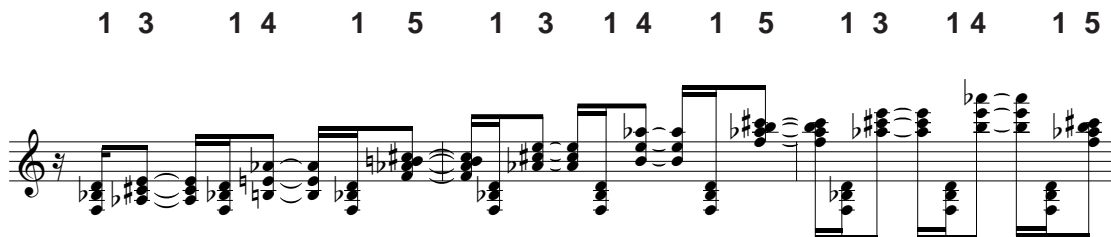
Ejemplo 11. 25.-



Acordes del Tema **a b c a b c d**

Se inicia (39 - 41) el contrapunto rítmico aquí en acordes basados asimismo en la célula **w**: Acordes en el pentagrama superior basados en los intervalos de la célula **w** que van ampliando el registro, manteniéndose siempre inmóvil el primer acorde (número 1) y cambiando de octava los restantes, en la secuencia siguiente:

Ejemplo 11. 26.-



En el pentagrama inferior (39 - 41) aparece el diseño-pedal formado por la melodía que acompañaba al elemento **w** en la división 13 pero aquí en movimiento retrógrado y en octavas:

Ejemplo 11. 27.-



Finalizando con un rasgo ascendente en valores de fusa.

**CUARTA SECCION : D (43 - 72)**

**Primera Parte (43 - 51)**

En acordes en valores de negra, en dinámica de *fortissimo*, aparece en el pentagrama superior la melodía del *Magnificat* que se dibuja desarrollada por *ampliación del intervalo*.

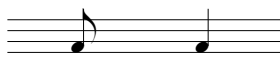
Ejemplo 11. 28.-



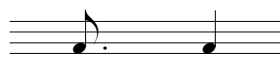
sobre nota fija (**RE**), se van *ampliando* los intervalos, aumentando al mismo tiempo el valor de las notas con acento y *sforzandos* (notas que varían):

Ejemplo 11. 29.-

**MI - RE**



**FA# - RE ( + 1 semicorchea)**



LA - RE (+ 2 semicorcheas)



DO# - RE (+ 3 semicorcheas)



LA - RE (+ 4 semicorcheas)

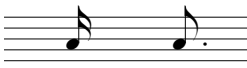
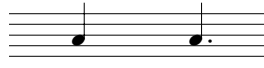
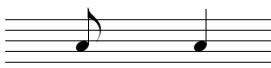


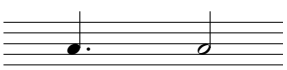


(Aumento progresivo en 1, 2, 3 y 4 semicorcheas con cada nueva aparición)

### **Segunda Parte** (52 - 60)

Se inicia con cinco acordes en valores de corchea, de los cuales Messiaen escogerá el tercero y el cuarto para realizar un desarrollo por *aumentación del valor* (progresivamente en 1 semicorchea), desde 1 - 3 semicorcheas hasta 8 - 10 semicorcheas del final de esta segunda parte. Así:

#### **Ejemplo 11. 30.-**

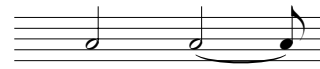
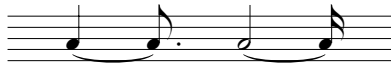
1      3 	4      6 
2      4 	5      7 
3      5 	6      8 

7

9

8

10



### Tercera Parte (61 - 72 )

Encontramos un desarrollo del pedal de la nota **FA** (que representa los *latidos del corazón del Niño* según se indica en la partitura), en el extremo grave del piano, aumentando sus valores alternativamente en una semicorchea, como continuación del desarrollo iniciado en la segunda parte, cumpliéndose así la indicación de la partitura (*Valeurs de 2 en 2, de 1-3 à 13-15*):

División 61	<b>9</b>	<b>11</b>	semicorcheas	División 62
División 63	<b>10</b>	<b>12</b>	“	División 64
División 65	<b>11</b>	<b>13</b>	“	División 66
División 67	<b>12</b>	<b>14</b>	“	División 68
División 69	<b>13</b>	<b>15</b>	“	División 70

desde la dinámica de *fortíssimo*, realiza progresivamente un gran *diminuendo*.

Al mismo tiempo en el pentagrama superior aparece el diseño melódico **LAb - LA - RE** aumentando progresivamente el valor en una semicorchea alternativamente al igual que el Pedal:

<b>LAb</b>	9	semicorcheas	<b>LAb</b>	11	semicorcheas
<b>LAb</b>	10	“	<b>LAb</b>	12	“
<b>LAb</b>	11	“	<b>LAb</b>	13	“
<b>LA</b>	12	“	<b>LA</b>	14	“
<b>RE</b>	13	“	<b>RE</b>	15	“
(Divisiones impares)			(Divisiones pares)		
Desde 61 a 69			Desde 62 a 70		

notas de larga duración destacadas por un adorno, arpegios ascendentes en semicorcheas (*les petites notes* en la partitura) que no es otra cosa que la arpegiación del acorde que ya aparecía en la segunda parte de la cuarta sección (pentagrama superior en las divisiones 53 y siguientes).

Para finalizar, en dinámica de *pianíssimo* (*ppp*) después de un silencio de negra, sobre un acorde en redondas (*16 semicorcheas*, como final de todo el proceso *acumulativo* anterior).



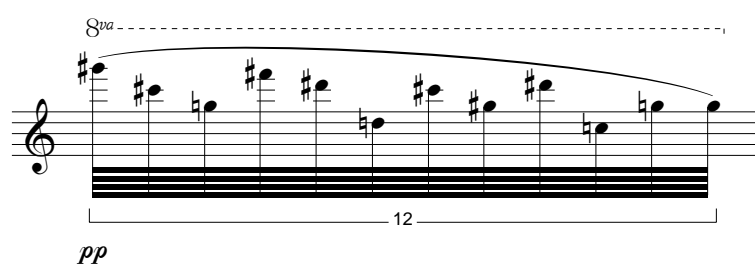
**CODA** (73 - 80)

En dos partes:

**Primera Parte** (73 - 74)

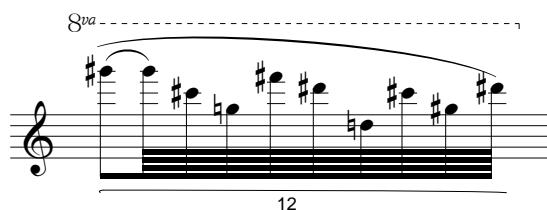
Aparece en el pentagrama superior, a modo de diseño-pedal, el elemento **x** en grupo de 12 semifusas, al repetir la última nota del mismo:

Ejemplo 11.31.-



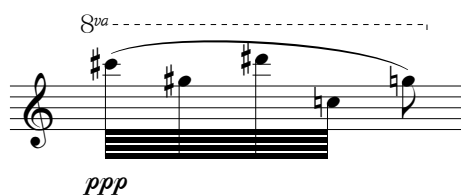
finalizando, con el fraccionamiento desarrollado del mismo elemento **x**. En primer lugar dando mayor valor a la primera nota del diseño (**SOL#**) suprimiendo las últimas tres notas:

Ejemplo 11.32.-



y finalmente repitiendo únicamente las cinco últimas notas del elemento **x**. Estos fraccionamientos constituyen una elaboración de la *disminución de la dinámica* así como la realización de la *resonancia* de la sonoridad del elemento **x**:

Ejemplo 11.33.-



En el pentagrama inferior desarrolla *armónicamente* la nota **FA** (nota pedal en la última sección), realizando repetidamente el intervalo de quinta justa **FA - DO**, desde el grave hasta el agudo, como *resonancia* natural de la nota **FA** (tercer armónico: **DO**):

Ejemplo 11. 34.-



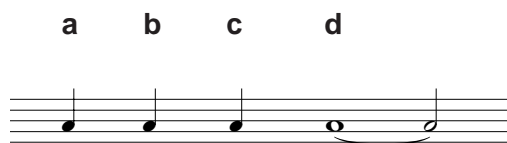
Todo ello en *diminuendo* desde la dinámica de *pp* hasta *ppp* dejando una división (74) como *resonancia* de toda esta primera parte de la Coda, donde se indicaba la obligación de mantener el pedal.

### Segunda Parte (75 - 80)

Escrita en el Modo 2<sup>º</sup>. Aparece en el pentagrama superior el *Tema de Dios* por tres veces, siempre variando su presentación rítmica:

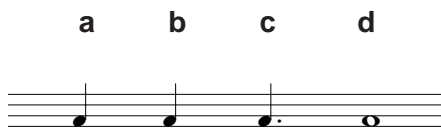
Primera vez:

Ejemplo 11. 35.-



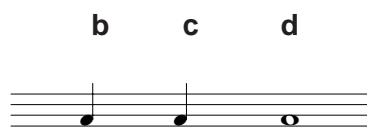
Segunda vez:

Ejemplo 11. 36.-



Tercera vez:

Ejemplo 11. 37.-



En el pentagrama superior aparece el contrapunto en corcheas de la primera sección, el elemento **y** (*como beso interior*, según se indica en la partitura) desde el extremo agudo hasta el registro central del piano, para finalizar en valores de blanca sobre la tercera **RE - Sib** (consonancia con el acorde **d** del *Tema de Dios*):

Ejemplo 11. 38.-

Suprime gran parte del elemento **y** en su segunda aparición, presentando solamente sus últimos cuatro acordes, siempre como realización de la *resonancia* anterior :

Ejemplo 11. 39.-

Para finalizar sobre la tercera **RE - Sib** último acorde del elemento **y** , al tiempo que consonancia con el acorde **d** del *Tema de Dios*, escuchando en sucesión el *Tema de Dios* completo en las notas superiores de los últimos cuatro acordes: **RE - RE - FA - RE**

Ejemplo 11. 40.-

## CONCLUSIONES

1.- La presencia casi permanente del *Tema de Dios* en la parte más grave de la composición, se entronca y relaciona con aquellas formas que utilizan la *variación* de un tema de esta misma forma. Nos estamos refiriendo a la *pasacaglia* o la *chacona*.

2.- El desarrollo del *Tema de Dios* se basa en la aumentación de valores y en la interversión de notas. El ritmo *crético* o *tala Dhenki* se elabora en la pieza, al permutar el orden de los acordes y ritmos que lo constituyen.

3.- Encontramos también diseños -pedal en el registro más agudo del piano como acompañamiento armónico al *Tema de Dios*.

4.- La nota de adorno denominada *bordadura*, se amplía con el trazo melódico denominado *figura - bordadura*, es decir, al elaborar un trazo melódico en figuración breve que *adorna* una nota determinada, en este caso la nota **RE** (y su octava); nota sobre la que se incide en las diversas presentaciones del *Tema de Dios*, y que constituye nota pedal en diversos fragmentos de la pieza. Esta nota pedal por otra parte, está desarrollada mediante la técnica de la ampliación del intervalo.

5.- La interversión de notas también ocupa un lugar importante en el desarrollo de la pieza, dado que se permuta el orden de diversos intervalos, que poseen cierta personalidad en esta Mirada.

6.- La cita textual a otra obra de Messiaen, *Rappel de "la Vierge et l'Enfant"* de la obra para órgano *La Nativité du Seigneur* constituye un procedimiento insólito en el ciclo de piezas, dado que se trata de la única cita *ajena* que existe en toda la obra.

7.- Finalmente el procedimiento de la *eliminación* en la Coda, constituye una manera de provocar la sensación de conclusión final en esta pieza.

**REGARD XII: LA PAROLE TOUTE - PUISSANTE**

**ESQUEMA ESTRUCTURAL**

<b>Sección</b>	<b>Parte</b>	<b>Divisiones</b>	
<b>A1</b>	<b>1</b>	<b>1 - 5</b>	
	<b>2</b>	<b>6 - 9</b>	<b>1 - 9</b>
<b>A2</b>	<b>1</b>	<b>10 - 15</b>	
	<b>2</b>	<b>16 - 26</b>	<b>10 - 26</b>
<b>A3</b>	<b>1</b>	<b>27 - 33</b>	
	<b>2</b>	<b>34 - 43</b>	<b>27 - 43</b>
<b>A4</b>	<b>1</b>	<b>44 - 48</b>	
	<b>2</b>	<b>48 - 50</b>	<b>44 - 50</b>
<b>Coda</b>			<b>51 - 58</b>

## XII.- LA PAROLE TOUTE- PUISSANTE

Basada en dos elementos contrastantes: Una melodía siempre octavada entre los dos pentagramas superiores (en textura unisonal) en contraposición a un *cluster* como diseño-pedal rítmico siempre constante en sus valores, que permanece inalterable en el tercer pentagrama.

En el extremo grave del piano, en dinámica siempre en *fortíssimo* y a modo de *cluster* de tres notas (LA - LA# - SI), aparece un pedal rítmico en *ritmo no retrogradable*, presente en toda la pieza, como *color instrumental* sugerido por el propio compositor en la partitura (*Tam-tam*), generando por tanto una *polirritmia* entre este diseño pedal y el desarrollo de la melodía. El ritmo *no retrogradable* es el siguiente:

Ejemplo 12. 1.-



pedal rítmico de tres, cinco, ocho, cinco y tres semicorcheas, que funciona de forma independiente en la pieza. (obsérvese la coincidencia de valores con la serie de *Fibonacci* ascendente hasta el valor central y descendente hasta el valor de partida), que aparece 21 veces (también número de la serie *Fibonacci*) separadas por un silencio en valor de 7 semicorcheas (*número primo*).

Toda la *Mirada XII* se basa en una serie de 12 sonidos:

Ejemplo 12. 2.-



serie que posee las siguientes características:

1.- La elección de una serie de 12 sonidos no supone en ningún caso en Messiaen, la adopción del tratamiento que de la misma es habitual en la Segunda Escuela de Viena, como veremos.

2.- Cada sonido de la serie está doblado a la octava inferior. Exceptuando el pedal rítmico, todo el desarrollo melódico de la pieza aparece en octavas en los dos pentagramas superiores, como *refuerzo sonoro* necesario para obtener la dinámica deseada de *fortísimo (ff)* en toda la pieza. Únicamente aparecen sin octavar, los adornos de cinco semicorcheas a modo de mordentes descendentes: Adorno de la nota **LA#**, de la nota **RE**, de la nota **DO#**, de la nota **SI**, de la nota **LA**.

3.- Cada sonido aparece siempre en el mismo registro, es decir, cada sonido tiene asignada una altura absoluta invariable a lo largo de toda la *Mirada*. Esta asignación de registro a cada sonido de la serie constituye un claro antecedente de la obra para piano de Messiaen *Cuatro estudios del ritmo*.

4.- El único sonido que aparece en dos alturas distintas es el sonido **RE**, sonido que va a tener gran importancia en la pieza, como sonido elegido con función cadencial: Sonido inicial y final de toda la *Mirada* y de alguna de sus secciones; sonido por tanto que posee un claro poder *polarizante*.

5.- La disposición espacial de la serie recuerda el desarrollo de la *serie de armónicos* de un sonido fundamental: los intervalos graves son amplios y se van *estrechando* paulatinamente a medida que nos acercamos hacia la región aguda.

6.- Messiaen asigna ciertos *valores temáticos* a fragmentos de la serie de 12 sonidos, fragmentos que funcionan aisladamente. Encontramos varios elementos o diseños melódicos, de los que destacan el elemento **a** (primeros 5 sonidos de la serie) y el elemento **b** (7 últimos sonidos de la serie):

Ejemplo 12. 3.-

Elemento a	Elemento b
	

elementos **a** y **b** claramente contrastantes por su discurrir melódico: en el primero destaca el movimiento *disjuncto*, y en el segundo el movimiento *conjunto*.

A partir de esta serie y de sus fragmentaciones en distintos elementos, Messiaen elabora toda la *Mirada* 12 utilizando el desarrollo melódico por *interversión de notas*.

## ESTRUCTURA

En cuatro secciones y Coda: **A1 - A2 - A3 - A4 - CODA**

### PRIMERA SECCION: A1 (1 - 9)

Dividida en dos partes:

#### Primera Parte (1 - 5)

Con el **RE** como nota inicial y a partir de los cinco primeros sonidos de la serie, aparece el elemento **a** formando un *eje inexacto* sobre su quinto sonido (número **3** entre paréntesis), con dos valores añadidos que recaen sobre los sonidos **4 (LA#)** de la siguiente forma:

Ejemplo 12. 4.-



3 3 4 5 (3) 5 4 2 3 1  
(Los ejemplos se ofrecen sin su *octavación*)

Una última división (5) cumple la función de cadencia de esta primera parte, en la que aparece el tâla *Dhenkî* (corchea - semicorchea - corchea) y en la que el sonido **RE** (*sonido polarizante*) se repite a la octava superior:

Ejemplo 12. 5.-



1 5 4 1 1  
(11 semicorcheas = *número primo*)

En muchas de las divisiones de esta Mirada existe un número primo de figuras.

#### Segunda Parte (6 - 9)

Aparece parte del diseño melódico **b** (divisiones 6 - 7) sobre el tâla nº 36, el *Tribhangi* (corchea - negra - corchea - negra) al que se le interpola de nuevo el tâla *Dhenkî*:



Ejemplo 12. 6.-

*tâla Dhenkî*

11    9    10    6    3    8    7

Y un trazo melódico, el elemento **c** en adelante en el análisis, con función cadencial para finalizar la primera sección:

Ejemplo 12. 7.-

4    2    3    1    3

Esta primera sección finaliza con el mismo sonido con que se inició, el sonido **RE** aquí a la octava superior (número **3**).

**SEGUNDA SECCION : A2 (10 - 26)**

Se inicia de nuevo sobre el sonido **RE**.

En dos partes:

**Primera Parte (10 - 15)**

Aparecen los diseños **a** y **b** modificados en desarrollo por *interversión de notas*:

Sobre el elemento **a** (divisiones 10 - 13):

Ejemplo 12. 8.-

3    3    3    4    5    3    5    4    2    3    1    1    3    2    3    4    5

Sobre el elemento **b** (divisiones 14 - 15): Se observa una *manera concreta* de exponer los sonidos **b** de la serie, en lo que denominaremos elemento **d**:

Ejemplo 12. 9.-

9 11 10 8 7 6 10 3 3 3

Esta primera parte finaliza también con el sonido **RE**

**Segunda Parte** (16 - 26)

Formada por la *interversión* de las notas de los diseños melódicos **a** y **b**.

Sobre el elemento **b** (divisiones 16 - 18):

Ejemplo 12. 10.-

9 10 11 10 7 6 8 9 3

Sobre el elemento **a** (divisiones 18 - 26): Con *sonidos eje* en los números 1 y 4 indicados:

Ejemplo 12. 11.-

3 5 4 3 2 2 (1) 2 3 5 (4) 5 3 2

2 3 5 4 4 2 3 1 1 5 3 3 5 4 2 1 1

**TERCERA SECCION: A3 (27 - 43)**

En dos partes:

**Primera Parte (27 - 33)**

Formada de nuevo por novedosas *interversiones* de los diseños melódicos **a** y **b**.

Sobre el elemento **b** (divisiones 27 - 31):

Ejemplo 12.12.-

11 11 6 7 8 10 11 10 6 6 9 3 6 11 6 6 9 12

11 10 8 7 6 10 3

Sobre el elemento **a** (divisiones 32 - 33): A modo de Cadencia de esta primera parte, aparece el elemento **c** (elemento cadencial final de la primera sección):

Ejemplo 12.13.-

4 2 3 1 3

Para finalizar esta primera parte con el sonido **RE**

**Segunda Parte (34 - 43)**

Encontramos varias *interversiones* de los diseños melódicos **a** y **b**

Sobre el elemento **b** (división 34):

Ejemplo 12. 14.-



11 10 7 6 8 3

Sobre el elemento **a** (divisiones 35 - 39):

Ejemplo 12. 15.-



5 4 3 2 1 4 4 3 5 1 2 5 4 2 3



1 3 3 2 5 4 2 3 1 2 3 4 5 3

Sobre los elementos **a** y **b** (divisiones 39 - 43):

Ejemplo 12. 16.-



8 9 10 9 8 6 3 4 5 11 9 10 6 3

Aparece el elemento **d** (divisiones 42 - 43):

Ejemplo 12. 17.-



11 10 8 7 6 10 3 3 3

Finalizando esta tercera sección de nuevo con el sonido **RE**

**CUARTA SECCION : A4 (44 - 50)**

En dos partes:

**Primera Parte (44 - 48)**

Se inicia y finaliza con el sonido **RE**. Encontramos de nuevo un desarrollo por *interversión* de los elementos **a** y **b**.

Sobre los elementos **a** y **b**: (Cita textual del elemento **a** y desarrollo de los sonidos de **b**):

Ejemplo 12. 18.-

3 3 4 5 3 5 4 2 3 1 2 3 4 5 3 8 9

10 11 8 10 6 4 3

**Segunda Parte (48 - 50)**

Encontramos un desarrollo por *interversión* de los elementos **a** y **b**, estableciéndose ejes inexactos sobre el sonido **1 (DO)**.

Sobre los elementos **a** y **b**:

Ejemplo 12. 19.-

de **b**

12 11 10 8 9 7 8 6 4 11 10 8 9 7 8 6

5 4 3 2 (1) 2 3 4 10 9 11 5 7 6 8 10 3 10 3 8

9 7 8 6 5 4 3 2 (1) 2 3 4 5 10

Y Cadencia de esta cuarta sección (divisiones 49 - 50), sobre el elemento **b**:

Ejemplo 12. 20.-

12 11 6 6 9 3 6

**CODA** (51 - 58)

Basada en el elemento **a**. Repite por tres veces el elemento **c'** (con el sonido **RE** en valor de corchea):

Ejemplo 12. 21.-

5 4 2 3 1 3

Y una última vez ampliando el valor del sonido **DO** (número 1):

Ejemplo 12. 22.-



5 4 2 3 1 1 3

### **CONCLUSIONES**

1.- Se trata de la pieza más avanzada de todo el ciclo, basada en una serie de 12 sonidos, cada uno de ellos adscrito a un registro sonoro fijo a lo largo de toda la pieza, y con un tratamiento muy libre de la propia serie: la interversión de notas constituye el procedimiento de desarrollo de la serie.

2. - Esta permutación en el orden y presentación de los sonidos de la serie, prefigura subgrupos de sonidos que funcionan como células melódicas sujetas a desarrollo temático.

3.- Una característica principal de la pieza es la polirritmia que se establece entre el pedal rítmico (que es un ritmo *no retrogradable*) y el desarrollo melódico de la serie de sonidos.

4.- Timbricamente el pedal rítmico debe sugerir, por indicación así expresada en la propia partitura, al instrumento *tam-tam*.

5.- Finalmente por la utilización de esta serie de 12 sonidos y su adscripción a una tesitura fija, podemos indicar que esta Mirada 12 constituye en la producción de Messiaen, una pieza precursora de los usos y maneras que utilizará el compositor en alguna de las obras seriales posteriores.

**REGARD XIII : NOEL**

**ESQUEMA ESTRUCTURAL**

<b>Sección</b>	<b>Parte</b>	<b>Divisiones</b>	
<b>A</b>		<b>1 - 7</b>	
<b>B</b>	<b>1</b>	<b>8 - 12</b>	<b>8 - 20</b>
	<b>2</b>	<b>13 - 17</b>	
	<b>3</b>	<b>18 - 20</b>	
<b>A1</b>		<b>21 - 25</b>	
<b>C</b>	<b>1</b>	<b>26 - 35</b>	<b>26 - 52</b>
	<b>2</b>	<b>36 - 41</b>	
	<b>3</b>	<b>42 - 47</b>	
	<b>4</b>	<b>48 - 52</b>	
<b>A2</b>		<b>53 - 57</b>	
<b>B1</b>	<b>1</b>	<b>58 - 60</b>	<b>58 - 64</b>
	<b>2</b>	<b>61 - 64</b>	
<b>A3</b>		<b>65 - 69</b>	
<b>Coda</b>	<b>1</b>	<b>70 - 76</b>	<b>70 - 80</b>
	<b>2</b>	<b>77 - 80</b>	



### XIII.- NOEL

#### ESTRUCTURA

Posee forma de arco: **A - B - A1 - C - A2 - B1 - A3 - CODA**

---

#### PRIMERA SECCION: A (1 - 7) "Tres vif, joyeux"

En dinámica de *fortissimo* y con la indicación *como campanas* aparece una serie de acordes en textura de *polifonía de acordes* ocupando un gran registro: en tres planos sonoros, desde el extremo agudo al extremo grave del piano.

En el pentagrama inferior y en el extremo grave del piano, (las tres notas más graves del instrumento) aparece un *cluster* de tres notas (**LA, SI, Sib**), buscando un efecto de *color instrumental*.

Ejemplo 13. 1.-



En el pentagrama central aparece un acorde del tipo *combinación de intervalos*: **4A** y **5J**

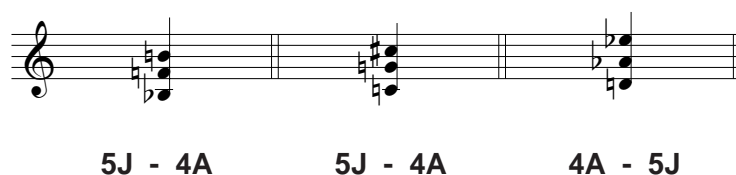
Ejemplo 13. 2.-



Sib - FA - SI : **5J + 4A**

para finalizar en la división 5 con tres acordes de este mismo tipo que denominaremos elemento cadencial **w** en el análisis :

Ejemplo 13. 3.-



En el pentagrama superior aparecen inicialmente dos acordes: acorde **x** y acorde **y** como resultado de la combinación de intervalos con notas añadidas:

Ejemplo 13. 4.-

Acorde **x** :



**5A**

**4J**

**MI** : nota añadida  
(sexta añadida)

Ejemplo 13. 5.-

Acorde **y** :



**5A**

**4J**

**RE** : nota añadida  
(sexta añadida)

que a modo de *ostinato* se repiten alternativamente (una división es el movimiento contrario de la otra):

Primera División	<b>x</b>	<b>y</b>	<b>x</b>	<b>y</b>	<b>x</b>	<b>x</b>
Segunda División	<b>y</b>	<b>x</b>	<b>y</b>	<b>x</b>	<b>y</b>	<b>y</b>

y así sucesivamente.

Todo ello crea tres sonoridades bien separadas (por el registro) y bien definidas (por su morfología y por su distinto ritmo), creando una *polifonía de acordes* y obteniéndose una amplia y brillante sonoridad.

Finaliza con los acordes de 8 sonidos que posteriormente Messiaen separará en figuración de semicorchea (en la división 10). Se trata del *Tema de Acordes* concentrado y una última cita del *acorde-cluster*, con una elaboración del mismo, al escribir la octavación del sonido **LA**, (*cluster con función cadencial*) a modo todo ello de Cadencia:

Ejemplo 13. 6.-

(Divisiones 6 - 7)

**SEGUNDA SECCION : B (8 - 20) "Modéré, un peu vif"**

Estructurada en tres partes:

**Primera Parte (8 - 12)**

En 2 + 3 divisiones. Aparece un *acorde - pivote*, que sustenta la sonoridad de gran parte de esta segunda sección y que constituye el acorde inicio de cada una de las partes de la sección:

Ejemplo 13. 7.-

Y nota repetida (RE#), como un xilófono, según se indica en la partitura, que finaliza sobre el giro: RE# - DO# - SI que es una variación de la melodía superior de los acordes de la división 5 (SOL# - FA# - MI : elemento w), que denominaremos elemento a.

Aparecen los acordes de 8 sonidos de la división 6, (el *Tema de Acordes*) aquí fraccionados en acordes de 4 sonidos y modificados rítmicamente:

Ejemplo 13. 8.-

The image shows a musical score for Example 13.8. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is written in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). The top staff features a series of chords, each marked with an accent (>) and a dynamic marking of *mf*. The bottom staff features a series of chords, each marked with an accent (>). Below the staves, there are three groups of numbers: 1 2 3 4, 1 2 3 4, and 1 2 3 4, which correspond to the four notes of each chord in the sequence.

formando un ritmo hindú el nº 26 ó tala *Micra varna* (*mezcla de colores*, en sanscrito):

Ejemplo 13. 9.-

The image shows a musical score for Example 13.9. It consists of a single staff with a rhythmic pattern. The pattern is a sequence of notes with varying durations, representing the *Micra varna* rhythm.

en el que, formando parte de él, apreciamos el tâla nº 18, el *Gajalîla* disminuyendo sus valores a la mitad y repetido tres veces:

Ejemplo 13. 10.-

The image shows a musical score for Example 13.10. It consists of two rhythmic patterns on a single staff. The first pattern is labeled *Gajalîla* and the second pattern is labeled *Gajalîla* disminuido. The *Gajalîla* pattern consists of four notes with equal durations, and the *Gajalîla* disminuido pattern consists of four notes with half the duration of the first pattern.

y el tâla *Dhenkî* en los tres últimos valores del *Micra varna*:

Ejemplo 13. 11.-

The image shows a musical score for Example 13.11. It consists of a single staff with a rhythmic pattern. The pattern is a sequence of notes with varying durations, representing the *Dhenkî* rhythm.

Se repiten los mismos acordes en valores más largos (divisiones 11 - 12) y se obtiene de esta manera cierta sensación de *rallentización* del ritmo:

Ejemplo 13. 12.-

1      2      3      4              1      2      3      4

**Segunda Parte** (13 - 17)

En 2 + 3 divisiones. Repite las primeras dos divisiones. (*Acorde-pivote* y nota repetida: **RE#**) con final en giro **RE# - DO# - SI** (División 13). Aparece también una variación de la figura rítmica de la nota repetida, en tres divisiones.

**Tercera Parte** (18 - 20)

En 2 + 3 divisiones. Repite de nuevo el *acorde-pivote* y la figura rítmica de la nota repetida **RE#** con final sobre el mismo diseño aquí ampliado: el elemento **a´** en la división 18:

**RE#   DO#   DO   SI**

Todo ello por dos veces, en la segunda de las cuales (División 19) varía de nuevo el diseño añadiendo:

**RE#   RE   DO#   DO   SI**

Finalizando con el *acorde pivote* (división 19) y una división (20) en dinámica de *fortissimo*.

**TERCERA SECCION : A 1** (21 - 25) " *Trés víf* "

Reexpositiva. Repite íntegramente la primera sección sin la *Cadencia final*, en la polifonía y morfología de acordes allí comentada.

**CUARTA SECCION : C (26 - 52) "Trés modère "**

Sección central de la pieza y la más extensa. Sección que consta de cuatro partes separadas todas ellas, por divisiones de silencio de negra y corchea. Veamos cada una de ellas.

**Primera Parte (26 - 35)**

Escrito en el Modo 3<sup>1</sup>. Aparece un diseño rítmico, o elemento **b** :

Ejemplo 13. 13.-



elemento **b** que se repite (divisiones 30 - 35) ampliando las cinco últimas semicorcheas a 10 figuras que siguen la retrogradación a partir de un eje (*figura palindrómica*):

Ejemplo 13. 14.-



Para finalizar esta parte en el registro grave, con la célula **a'** de la segunda sección aquí en las notas **RE - DO - Sib** :

Ejemplo 13. 15.-



**Segunda Parte (36 - 41)**

Escrito en el Modo 3<sup>4</sup> para el pentagrama superior y en el Modo 2<sup>2</sup> para el pentagrama inferior. Repite el mismo ritmo que en la primera parte, el elemento **b** pero sólo una vez y además modificado:

Ejemplo 13. 16.-



Aparece un diseño - pedal en acordes en trazo descendente (Acordes resultado de la superposición de diferentes fragmentos del tercer Modo de transposiciones limitadas  $3^4$ ):

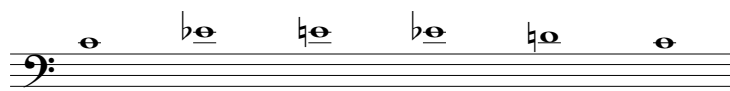
Ejemplo 13. 17.-



A partir de la división 38 cambian las transposiciones de los Modos a  $3^3$  en el pentagrama superior (acorde pedal) y a  $3^2$  en los pentagramas central e inferior, en los que se destaca la melodía (aquí en dinámica de *mezzoforte*), que ya aparecía en germen en voz interna en las divisiones 27 - 34, pero aquí ampliada:

Ejemplo 13. 18.-

Divisiones 27 - 34 :



Ejemplo 13. 19.-

Divisiones 38 - 40:



**Tercera Parte** (42 - 47)

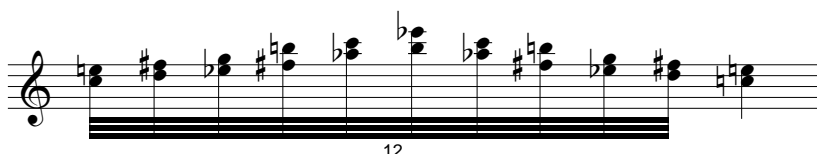
Relacionada con la primera parte de esta sección, está escrita en el Modo  $3^1$ . Reexpone el ritmo del elemento **b** aquí modificado:

Ejemplo 13. 20.-



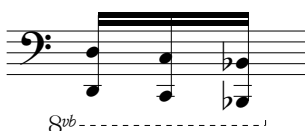
ampliando el último giro *palindrómico* hasta 12 figuras de fusa:

Ejemplo 13. 21.-



Para finalizar con el elemento  $a'$  ( RE - DO - Sib ) de la misma forma que en la primera parte:

Ejemplo 13. 22.-



#### Cuarta Parte (48 - 52)

Relacionada con la segunda parte de esta sección. Aparece en el pentagrama superior la secuencia modal de acordes, escritos en el Modo  $3^4$  interrumpida, como acompañamiento de la última presentación del elemento rítmico  $b$ , aquí modificado y escrito en el modo  $2^2$  y en el modo  $3^1$ :

Ejemplo 13. 23.-



Finaliza el elemento  $b$  con un giro cadencial ascendente de 14 semifusas, que ocupa el lugar de la figura *palindrómica*:



Ejemplo 13. 24.-



para finalizar esta parte y la cuarta sección con la célula **a** en octavas como anteriormente (**RE - DO - Sib**):

Ejemplo 13. 25.-



**QUINTA SECCION : A2 (53 - 57)**

Reexpositiva. Repite íntegramente la tercera sección **A1** (la primera sección **A** sin la Cadencia).

**SEXTA SECCION : B1 (58 - 64)**

Reexposición resumida de la segunda sección **B**. En dos partes:

**Primera Parte (58 - 60)**

En 2 + 1 divisiones. Aparece el *acorde - pivote* y la figuración de la nota repetida sobre el **RE#**, finalizando con el diseño **RE# - DO# - SI** y la fragmentación en acordes de cuatro sonidos de los acordes cadenciales de la primera sección, (*Tema de Acordes*) en el ritmo que proporciona el tãla *Micra varna* ya comentado, pero aquí reducido únicamente a la repetición por tres veces del tãla *Gajalila*:

Ejemplo 13. 26.-

**Segunda Parte** (61 - 64)

Aparece de nuevo el *acorde - pivote*, la figuración de nota repetida sobre el **RE#** con finalización sobre el diseño **RE# - DO# - SI** la primera vez y sobre **RE# - DO# - DO - SI** la segunda, eliminando por tanto su tercera presentación que en la segunda sección aparecía como **RE# - RE - DO# - DO - SI**.

**SEPTIMA SECCION : A3** (65 - 69)

Reexpositiva, repite íntegramente la sección **A** sin la Cadencia.

**CODA** (70 - 80)

En dos partes:

**Primera Parte** (70 - 76)

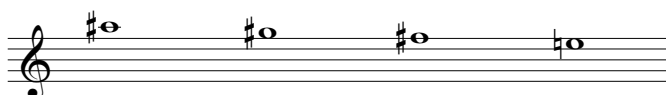
Como ampliación de la sección **A** en movimiento contrario de acordes, y por tanto en las dos transposiciones del primer modo, cuya morfología es la misma que los acordes de la primera sección:

Ejemplo 13. 27.-

Se trata de los tres últimos acordes de la primera sección antes de la Cadencia (división 5), que denominábamos elemento **w**, que se repiten como final de diseño acordal, ampliándose con cada repetición el número de acordes (4, 5, 6, 10 acordes):

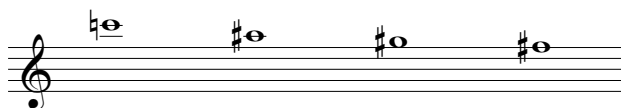
Primera vez: 4 acordes (3 + 1 nuevo): División 70

Ejemplo 13. 28.-



Segunda vez: 5 acordes (4 anteriores + 1 nuevo): División 71

Ejemplo 13. 29.-



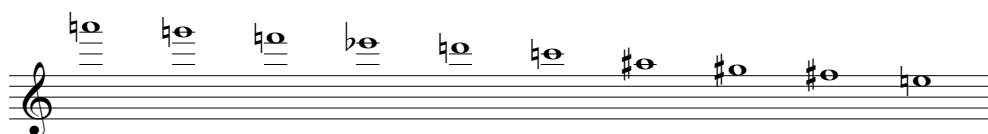
Tercera vez: 6 acordes (5 anteriores + 1 nuevo): División 72

Ejemplo 13. 30.-



Cuarta vez: 10 acordes (6 anteriores + 4 nuevos): División 73

Ejemplo 13. 31.-



Para finalizar con este mismo elemento **w** ampliado rítmicamente, logrando de esta manera la sensación de la *rallentización del ritmo*:

Ejemplo 13. 32.-

Musical score for Example 13.32. It consists of two staves. The upper staff is marked with a forte (*ff*) dynamic and a '8va' (octave up) marking above it. The lower staff also has a forte (*ff*) dynamic marking. The music features a series of chords and notes, with some notes being beamed together, suggesting a cluster or a rapid sequence of notes.

Y la cadencia con que finaliza la primera sección, formada por el *Tema de Acordes* concentrado y la variación del *cluster* (divisiones 75 - 76):

Ejemplo 13. 33.-

Musical score for Example 13.33. It consists of three staves. The upper two staves are marked with a forte (*ff*) dynamic and a '8va' (octave up) marking above them. The lower staff is marked with a forte (*ff*) dynamic and an '8vb' (octave down) marking below it. The music features a series of chords and notes, with some notes being beamed together, suggesting a cluster or a rapid sequence of notes.

**Segunda Parte** (77 - 80)

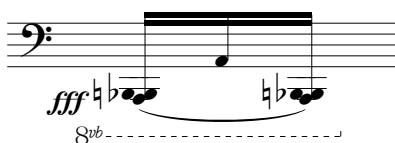
Basada en la sección central de la pieza. Aparece por última vez el elemento rítmico **b** aquí recortado:

### Ejemplo 13. 34.-



finalizando con la variación cadencial del cluster en el extremo grave del piano:

### Ejemplo 13. 35.-



## CONCLUSIONES

1.- La forma en arco articula esta pieza número 13 del ciclo, cuya sección central contrasta claramente con las secciones extremas en cuanto a su dinámica, textura, color, elaboración del material melódico, rítmico y armónico.

2.- Las citas timbricas indicadas en la partitura de las *campanas* y el *xilófono*, otorgan un *colorido* específico a las secciones primera y tercera.

3.- La textura de estas secciones extremas viene determinada por:

a) La existencia de un amplio espectro sonoro en la sección en que se imita a las *campanas*, ya que está construida sobre acordes cuya morfología obedece a la combinación de intervalos con sonidos añadidos, distribuidos sobre todo el espectro sonoro del piano en un amplio registro de sonoridad.

b) Por la figura rítmica de la nota repetida, en la cita en que se imita los usos del xilofón.

c) Por la presencia del *Tema de Acordes* desarrollado rítmicamente en el tãla *Micra varna*, elaboración rítmica a su vez del tãla *Gajalã*.

4.- Tanto la primera como la tercera secciones poseen a su vez estructura ternaria, como una correspondencia en otro grado de jerarquía de la forma en arco de toda la pieza.

5.- El *cluster* de tres notas presente en estas secciones extremas, adquiere función conclusiva o cadencial.

6.- La sección central, de estructura binaria (en 4 secciones) se desarrolla a partir de la elaboración de un diseño rítmico (elemento **b** en el análisis), siempre modificado, y contrasta con las secciones de los extremos por:

- a) Su dinámica general (predominantemente de *piano*).
- b) Su sonoridad, al utilizar el registro central del piano preferentemente.
- c) Encontramos secuencias modales de acordes, como acompañamiento al desarrollo del elemento **b**.
- d) Su ordenación modal, pues está adscrito a los modos 2º y 3º, en contraste con las secciones primera y tercera de configuración modal más libre.
- e) El *silencio* constituye un elemento articulador de la estructura: el silencio de negra y corchea separa cada una de las subsecciones de esta sección central.

**REGARD XIV : REGARD DES ANGES**

**ESQUEMA ESTRUCTURAL**

<b>Sección</b>	<b>Parte</b>	<b>Divisiones</b>	
<b>A1</b>	<b>1</b>	<b>1 - 4</b>	<b>1 - 18</b>
	<b>2</b>	<b>5 - 8</b>	
	<b>3</b>	<b>9 - 13</b>	
	<b>4</b>	<b>14 - 18</b>	
<b>A2</b>	<b>1</b>	<b>19 - 22</b>	<b>19 - 43</b>
	<b>2</b>	<b>23 - 28</b>	
	<b>3</b>	<b>29 - 37</b>	
	<b>4</b>	<b>38 - 43</b>	
<b>A3</b>	<b>1</b>	<b>44 - 47</b>	<b>44 - 77</b>
	<b>2</b>	<b>48 - 54</b>	
	<b>3</b>	<b>55 - 68</b>	
	<b>4</b>	<b>69 - 77</b>	
<b>A4</b>	<b>1</b>	<b>78 - 83</b>	<b>78 - 88</b>
	<b>2</b>	<b>84 - 88</b>	
<b>A5</b>	<b>1</b>	<b>89 - 96</b>	<b>89 - 105</b>
	<b>2</b>	<b>97 - 105</b>	
<b>A6</b>	<b>1</b>	<b>106 - 114</b>	<b>106 - 127</b>
	<b>2</b>	<b>115 - 127</b>	
<b>Coda</b>	<b>1</b>	<b>128 - 133</b>	<b>128 - 156</b>
	<b>2</b>	<b>134 - 156</b>	

## XIV- REGARD DES ANGES

### ESTRUCTURA

Estructurada en seis secciones, todas ellas relacionadas entre sí y una Coda.

**A1 - A2 - A3 - A4 - A5 - A6 CODA**

Al mismo tiempo, es posible establecer un *eje estructural* al finalizar la tercera sección (División 43), pues las seis secciones están interrelacionadas de tres en tres.

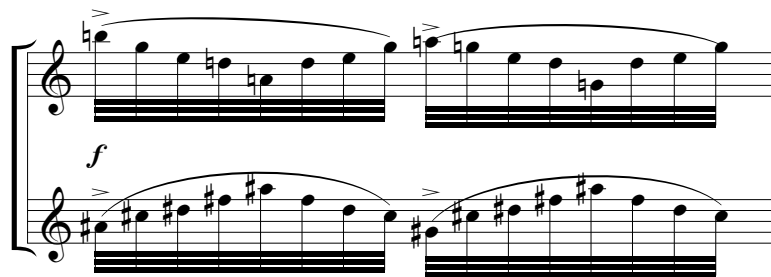
### PRIMERA SECCION: A1 (1 - 18)

Se divide en cuatro partes:

#### Primera Parte (1 - 4)

Basada en dos arpeggios en figuración de fusas que se presentan en movimiento contrario, en el pentagrama superior sobre las *teclas blancas* del piano (en el Modo de transposiciones limitadas  $7^3$ ), y en el pentagrama inferior sobre las *teclas negras* (en el Modo  $7^2$ ). En dinámica de *forte*, aparece cuatro veces:

Ejemplo 14. 1.-



The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and contains two measures of music. The first measure has a half note G4 with a sforzato (>) accent, followed by a half note A4. The second measure has a half note B4 with a sforzato (>) accent, followed by a half note C5. The bottom staff is in bass clef and contains two measures of music. The first measure has a half note C3 with a sforzato (>) accent, followed by a half note D3. The second measure has a half note E3 with a sforzato (>) accent, followed by a half note F3. A dynamic marking of *f* is placed at the beginning of the bottom staff.

Con *sforzatos*, en el pentagrama superior sobre las notas **SI - LA** y **LA - SOL** en diferentes octavas:

Ejemplo 14. 2.-



The image shows a single staff of musical notation in treble clef. It contains two notes: a half note G4 with a sforzato (>) accent, and a half note A4 with a sforzato (>) accent.



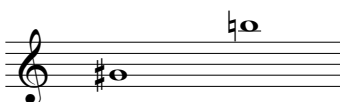
y en el pentagrama inferior los *sforzandos* sobre **LA #** y **SOL #** :

Ejemplo 14. 3.-



todo ello en la región central del piano, logrando mediante la utilización del pedal, una franja sonora que abarca desde **SOL#<sub>3</sub>** a **SI<sub>4</sub>** :

Ejemplo 14. 4.-



(Excepto las notas **SI<sub>3</sub>** y **FA<sub>4</sub>** se completa, como *cluster* desplegado, todo el espectro sonoro semitonal comprendido entre aquellas dos notas)

**Segunda Parte** ( 5 - 8 ).

Aparece el *Tema de Acordes* en ritmo sincopado:

Ejemplo 14. 5.-



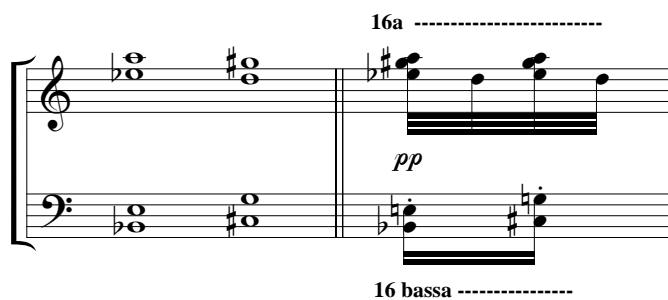
y una nueva división (6), en acordes que aparecen secuencialmente, un grado más bajo el tercer y cuarto acordes con respecto al primero y segundo, y aumentando sus valores mediante el puntillo. Se trata del ritmo *yámbico* (corchea - negra) que sigue el principio rítmico de un *ritmo inmediatamente seguido de su aumentación* (corchea con puntillo - negra con puntillo):

Ejemplo 14. 6.-



y un diseño - pedal, utilizando un gran ámbito sonoro: el pentagrama superior en el extremo agudo del piano; el pentagrama inferior en el extremo grave, realizando al mismo tiempo un gran *crescendo*. Este diseño - pedal, escrito en el Modo 7<sup>2</sup>, está formado por acordes cuya morfología obedece a la *combinación de intervalos* (uso preferente de los intervalos de cuarta aumentada ó quinta disminuida):

Ejemplo 14. 7.-



4A 5D

Tercera Parte ( 9 - 13 )

Formada por un Canon rítmico en dinámica de *forte* y *marcato*, escrito en el Modo 7<sup>3</sup>, a distancia de negra y sobre acordes por cuartas aumentadas:

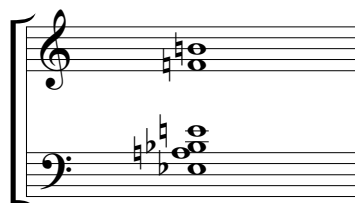
Ejemplo 14. 8.-

Antecedente      Consecuente 1      Consecuente 2



formando un acorde de seis notas por cuartas aumentadas, separadas por un intervalo de segunda menor:

Ejemplo 14. 9.-



**FA - SI** (segunda menor: **MI - FA**)  
**Sib - MI** (segunda menor: **LA - Sib**)  
**Mib - LA**

El Antecedente del Canon es el siguiente:

Ejemplo 14. 10.-



Antecedente que está formado por tres ritmos hindús:

a) Tâla nº 93, el *Ravagardana*:

Ejemplo 14. 11.-



retrogradado, aumentando al doble sus valores y disociando el último valor:

Ejemplo 14. 12.-



b) Tâla nº 105, el tâla *Candrakala*:

Ejemplo 14. 13.-



que aquí se convierte por *disminución de valores* en:

Ejemplo 14. 14.-



c) Tâla nº 88, el tala *Laksmîça*:

Ejemplo 14. 15.-



que aquí se convierte por *aumentación de valores* en:

Ejemplo 14. 16.-



Este Antecedente aparece por primera vez eliminando los dos últimos valores del tâla *laksmîça* (es decir, eliminando una negra y una blanca: subrayadas en los ejemplos anteriores), de esta forma:

Ejemplo 14. 17.-



tanto el primer como el segundo Consecuentes, interrumpen la imitación cuando finaliza el Antecedente, una negra y una blanca antes, respectivamente. Así el primer Consecuente realiza los valores siguientes:

Ejemplo 14. 18.-



Y el Segundo Consecuente:

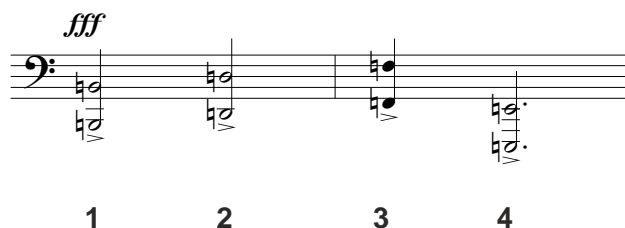
Ejemplo 14. 19.-



#### Cuarta Parte (14 - 18)

Basada en el *Tema de Acordes*, fraccionado en acordes de 2, 3 y 4 notas, escritos en el Modo 7<sup>4</sup>. El pentagrama inferior presenta un diseño en valores largos, en octavas (elemento **x** en el análisis) y en dinámica de *fortissimo* (*fff*), al que el compositor le atribuye un color instrumental, (*trombones* en la partitura):

Ejemplo 14. 20.-



que va a desarrollar aplicando el procedimiento de desarrollo melódico denominado *ampliación asimétrica*.

- Los sonidos **1** y **2** descienden una segunda mayor.
- El sonido **3** asciende una tercera menor ascendente.
- El sonido **4** desciende una segunda menor.

Así en su primera repetición (divisiones 16 - 17) tenemos:

Ejemplo 14. 21.-

Elemento x

1            2            3            4

2 M. desc. \_\_\_\_\_ 3 m. asc. 2 m. desc.

Aplicando el procedimiento de desarrollo melódico denominado *eliminación*, repite sólo los sonidos **3** y **4** del elemento **x**, (división 18) continuando la *ampliación asimétrica*. Así:

Ejemplo 14. 22.-

Elemento x´

3            4

3 m. asc. 2 m. desc.

El pentagrama superior presenta una serie de acordes basados en el *Tema de Acordes*, con doce acordes diferentes, aplicando la técnica de la *interversión de notas* (Permuta en el orden de los sonidos). Si recordamos el *Tema de Acordes*:

Ejemplo 14. 23.-

a            b            c            d

e            f            g            h

Messiaen lo fracciona obteniendo seis acordes (*disociación* del *Tema de Acordes*):

Ejemplo 14. 24.-



	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>
los acordes	ae	be	f	cg	d	h

que junto a ellos aparecen otros cinco:

Ejemplo 14. 25.-



	<b>7</b>	<b>8</b>	<b>9</b>	<b>10</b>	<b>11</b>
los acordes	bf	ga	ae	fd	gd

## **SEGUNDA SECCION : A2 (19 - 43)**

Reexpone la primera sección algo modificada. Se divide igualmente en cuatro partes:

### **Primera Parte** (19 - 22)

Idéntica a la primera parte de la primera sección.

### **Segunda Parte** (23 - 28)

Se corresponde y es idéntica a la segunda parte de la primera sección alargada en sus dos primeras divisiones (23 - 24), en donde aparecen acordes por cuartas (división 23) y los acordes basados en el *Tema de Acordes* fraccionado (los números 7, 10, 7 transportado y el 8):

Ejemplo 14. 26.-

*f*

7 10 7 8

**Tercera Parte** (29 - 37)

Aparece de nuevo el Canon a distancia de negra y sobre intervalos de cuarta aumentada, pero aquí ampliando el Antecedente hasta completarlo, e iniciando una segunda repetición del mismo, de la siguiente forma:

Ejemplo 14. 27.-

El Primer Consecuente se completa, repitiéndose una segunda vez hasta:

Ejemplo 14. 28.-

Y el Segundo Consecuente se completa, repitiéndose una segunda vez hasta:

Ejemplo 14. 29.-



**Cuarta Parte (38 - 43)**

Idéntica a la cuarta parte de la primera sección pero aquí ampliada en una división (43), en donde:

a) Continúa en el pentagrama inferior la ampliación asimétrica del elemento  $x'$  :

Ejemplo 14. 30.-

3m. asc.                      2m. asc.

2m. desc.                      2m. desc.

b) En el pentagrama superior aparecen los acordes fraccionados extraídos del *Tema de Acordes*:

Ejemplo 14. 31.-

7 8 9 10 7 1 2                      1 2 1 2 3 4 5

8va-----

*f*

1 2 3                      4 5 6                      7 8 11 6                      4 5 6

8va-----

**TERCERA SECCION : A3 (44 - 77)**

Reexpositiva de la primera y de la segunda secciones. Se divide también en cuatro partes:

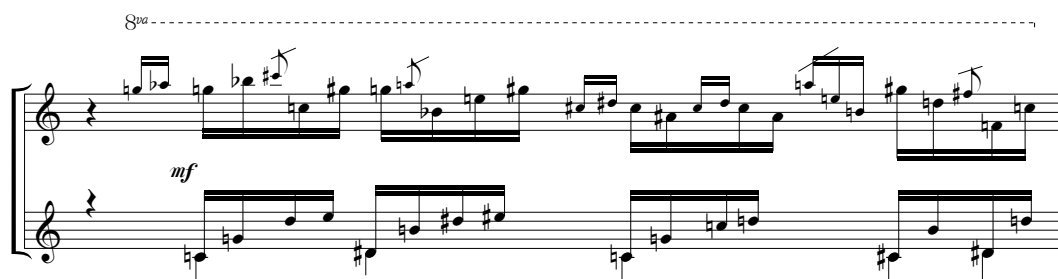
### Primera Parte (44 - 47)

Reexpone de forma idéntica la primera parte de la primera y segunda secciones.

### Segunda Parte (48 - 54)

Reexpone de forma idéntica la segunda parte de la segunda sección, añadiendo al principio una división (Div. 48), a modo de melodía *tipo - pájaro*:

Ejemplo 14. 32.-



The musical score for Example 14.32 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various intervals and accidentals, marked with '8va' above it. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment, marked with 'mf' below it. The piece concludes with a double bar line.

### Tercera Parte (55 - 68)

Repite el canon de la segunda sección pero aquí alargado (aparece dos veces el Antecedente completo y dos negras del inicio). Veamos el Antecedente:

Ejemplo 14. 33.-



The musical score for Example 14.33 is a single staff in treble clef showing a melodic line. It features a sequence of notes with various intervals and accidentals, ending with a double bar line.

El primer Consecuente (dos veces el Consecuente completo y una negra del inicio):

Ejemplo 14. 34.-



The musical score for Example 14.34 is a single staff in treble clef showing a melodic line. It features a sequence of notes with various intervals and accidentals, ending with a double bar line.



1 2 3            4 5 6            7 8 11 6 4 5 6

8va-----

**CUARTA SECCION : A4 (78 - 88)**

Dividida en dos partes:

**Primera Parte (78 - 83)**

Como variación de la primera parte de las tres secciones anteriores, aparece una modificación del arpeggio, formado por las cuatro primeras fusas de cada grupo de ocho del pentagrama superior:

Ejemplo 14. 38.-

Y la primera y la última notas del arpeggio en negras del pentagrama inferior (LA# - DO#):

Ejemplo 14. 39.-

Así se forma la variación de esta sección:

Ejemplo 14. 40.-

que aparece en el pentagrama inferior como resumen de los dos arpeggios originales, alargado en dos divisiones (6 divisiones aquí, en contraste con las 4 divisiones de las anteriores secciones), como acompañamiento a la melodía *tipo-pájaro* que aparece en el pentagrama superior y en el Modo 7 en la primera, tercera y sexta transposiciones del mismo.

**Segunda Parte** (84 - 88)

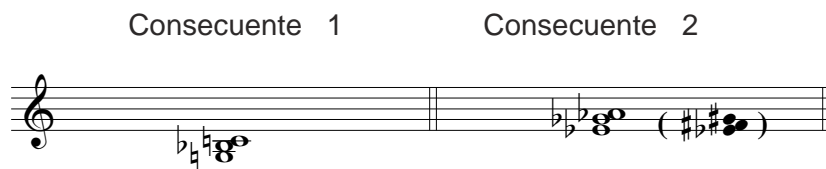
Se esboza el canon en tres intervalos de cuarta aumentada, en el que aparecerán modificaciones. El Antecedente del canon se interrumpe de la siguiente forma:

Ejemplo 14. 41.-



para realizar la melodía *tipo -pájaro* continuando el canon, entre el primer y segundo Consecuentes, pero modificando también la morfología y la densidad de sus acordes:

Ejemplo 14. 42.-



(Acordes por cuartas con sonido añadido)  
4 Justa + 3 menor

El primer Consecuente contiene los valores:

Ejemplo 14. 43.-



Y el segundo Consecuente una negra más tarde:

Ejemplo 14. 44.-



La melodía *tipo - pájaro* de esta cuarta sección, está escrita en el Modo 7 en su tercera y sexta transposiciones, y están basadas en la técnica de la *interversión de notas* y el *cambio de registro*: Sobre un grupo de sonidos Messiaen elabora en figuraciones irregulares y con carácter de improvisación, melodías en las que el *principio constructivo* lo constituyen precisamente, estas dos técnicas citadas.

#### **QUINTA SECCION : A5** (89 - 105)

Reexpositiva de la cuarta sección, pero modificando las melodías *tipo-pájaro* y alargando sus dos partes:

#### **Primera Parte** (89 - 96)

Ampliada en dos divisiones (8 divisiones). Se dan cita los dos elementos que caracterizan a la cuarta sección, en su primera parte:

- Melodía *tipo - pájaro*. Mediante los procedimientos de desarrollo melódico comentados, también aquí en el Modo 7 en su primera, tercera y sexta transposiciones.
- Modificación del arpeggio como acompañamiento.

#### **Segunda Parte** (97 - 105)

Se alarga el canon con el cambio iniciado en la segunda parte de la cuarta sección. Así el Antecedente se interrumpe de esta forma:

Ejemplo 14. 45.-



para realizar la melodía *tipo-pájaro*, continuándose el canon entre el primer y segundo Consecuentes, con el cambio de acordes ya comentado.

Así el primer Consecuente expone los valores:

Ejemplo 14. 46.-



Y el segundo Consecuente una negra más tarde:

Ejemplo 14. 47.-



### **SEXTA SECCION : A6** (106 - 127)

Reexpositiva de la quinta sección, pero modificando las melodías *tipo - pájaro* y alargando sus subsecciones:

#### **Primera Parte** (106 - 114)

Ampliada en una división (9 divisiones). Se dan cita los dos elementos característicos:

- Melodías *tipo-pájaro*, mediante los procedimientos ya comentados, en el modo 7 con la primera, tercera, cuarta y sexta transposiciones del mismo.
- Modificación del arpeggio como acompañamiento.

#### **Segunda Parte** (115 - 127)

Se alarga el canon con el cambio en la constitución de los acordes iniciado en la segunda parte de la cuarta sección. Así el Antecedente se interrumpe de la siguiente forma:

Ejemplo 14. 48.-



para realizar la melodía *tipo - pájaro*, continuándose el canon entre el primer y segundo Consecuentes.

Así el Primer Consecuente expone los valores:

Ejemplo 14. 49.-



Y el segundo Consecuente:

Ejemplo 14. 50.-



**CODA** (128 - 156)

En dos partes:

**Primera Parte** (128 - 133)

Basada en el tema de los *trombones*, tomando las últimas tres notas de la *ampliación asimétrica* de la tercera sección (cuarta parte, divisiones 73 - 77): Sonidos **RE, DO#, DO** en el grave:

Ejemplo 14. 51.-



RE

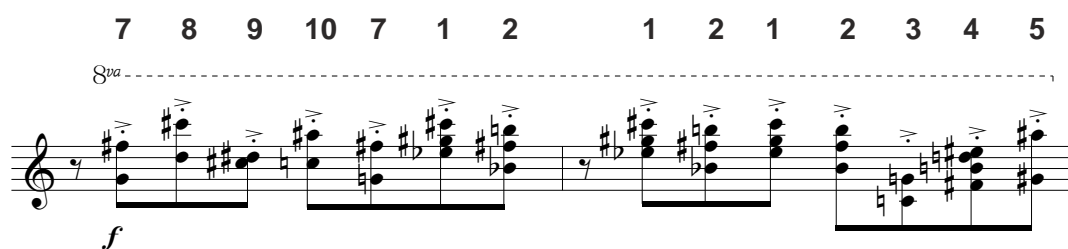
DO#

DO

en valores de fusa, desde la dinámica de *pianíssimo* hasta *fortíssimo* en un giro ascendente hasta la región aguda del piano.

Posteriormente aparecen las dos primeras divisiones de la cuarta parte de la primera sección (divisiones 14 - 15): Aquélla basada en acordes fraccionados del *Tema de Acordes*, con el *Tema de trombones*:

Ejemplo 14. 52.-





## Segunda Parte (134 - 156)

Basada en el tema de *trombones*, en figuración rápida (siempre en octavas), pero aquí aplicando la disminución inexacta a 1/4 del valor, se obtiene un ritmo en el que la semicorchea puede considerarse también como *valor añadido* a un ritmo ternario:

### Ejemplo 14.53.-



*Tema de trombones*

Variación rítmica

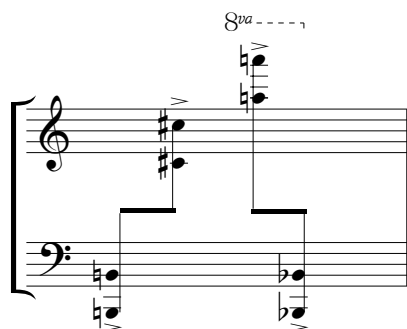
cuyo modelo va a sufrir transformaciones, aplicando la técnica de la *ampliación asimétrica*, con lo cual se logrará un *ensanchamiento* paulatino del diseño, ampliando la sonoridad (desde la sonoridad central del piano en la división 134, hasta los registros extremo -agudo y extremo-grave de la división 156). Todo ello junto con un gran *crescendo*, desde *pp* hasta *fff*. Este diseño modelo se repite 23 veces (número primo):

### Ejemplo 14.54.-



(desde el registro central de 2 octavas: división 134)

### Ejemplo 14.55.-



(hasta un amplio registro de 5 octavas: división 156)

## **CONCLUSIONES**

1.- Un elemento en fusas, a modo de *cluster* desplegado, articula las diferentes secciones de la pieza, que aparecen como variaciones de la primera sección.

2.- Encontramos un canon rítmico en todas las secciones, en el que los dos Consecuentes mantienen los mismos valores que el Antecedente. El canon evoluciona en las diversas secciones cada vez más ampliado, variándose a la vez las últimas tres presentaciones del mismo, al superponerle fragmentos escritos en el estilo de la melodía *tipo - pájaro*. Está formado por la simultaneidad de tres intervalos de tritono (intervalo preferido por Olivier Messiaen).

3.- El *Tema de Acordes* aparece *disociado* o fragmentado en formaciones acordales diversas, desarrollándose según van apareciendo las secciones de la pieza, acompañado de un tema característico de esta Mirada adscrito a un timbre instrumental preciso: el *Tema de trombones*.

4.- El número primo es utilizado con sentido estructural en la propia Coda: el *Tema de trombones* tratado por disminución de valores, se repite 23 veces, desde el registro central y cerrado del piano hasta alcanzar un amplio y vigoroso registro sonoro.

**REGARD XV : LE BAISER DE L 'ENFANT - JESUS**

**ESQUEMA ESTRUCTURAL**

<b>Sección</b>	<b>Parte</b>	<b>Divisiones</b>	
<b>A</b>	<b>1</b>	<b>1 - 10</b>	<b>1 - 39</b>
	<b>2</b>	<b>11 - 20</b>	
	<b>3</b>	<b>21 - 25</b>	
	<b>4</b>	<b>26 - 39</b>	
<b>A1</b>	<b>1</b>	<b>40 - 46</b>	<b>40 - 62</b>
	<b>2</b>	<b>47 - 62</b>	
<b>A2</b>	<b>63 - 72</b>		
<b>B</b>	<b>1</b>	<b>73 - 78</b>	<b>73 - 94</b>
	<b>2</b>	<b>79 - 84</b>	
	<b>3</b>	<b>85 - 89</b>	
	<b>4</b>	<b>90 - 94</b>	
<b>C</b>	<b>1</b>	<b>95 - 102</b>	<b>95 - 118</b>
	<b>2</b>	<b>103 - 112</b>	
	<b>3</b>	<b>113 - 118</b>	
<b>A3</b>	<b>119 - 127</b>		
<b>Coda</b>	<b>127 - 136</b>		

## XV.- LE BAISER DE L' ENFANT- JESUS

Esta Mirada está basada en el *Tema de Dios* que aparece sucesivamente modificado. Está escrita en el 2º Modo de transposiciones limitadas.

### ESTRUCTURA

Posee seis secciones y Coda: **A - A1 - A2 - B - C - A3 - CODA**

### PRIMERA SECCION : A (1 - 39)

En dos partes:

#### Primera Parte (1 - 10)

Sobre pedal de la nota **FA#** en la parte más grave, está estructurada en dos frases de cinco divisiones cada una (el *número primo* colabora en la estructuración fraseológica).

+ Primera frase (1 - 5): Escrita en el Modo 2<sup>1</sup> y 2<sup>2</sup>. Aparece el *Tema de Dios* (elemento **x** en el análisis) en la figuración siguiente (7 corcheas: *número primo*):

Ejemplo 15. 1.-

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves have a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The first measure of the top staff contains a piano (pp) dynamic marking and a series of notes. The second measure of the top staff contains a very piano (ppp) dynamic marking and a single note. The bottom staff has a similar structure with notes and dynamics.

con intervalo melódico descendente al final del elemento **x** : **LA# - SOL#**. Como indica el propio compositor, "el *Tema de Dios* en berceuse" (es decir, como *canción de cuna*).

+ Segunda frase (6 - 10): Repite la primera frase en las mismas transposiciones del Modo 2 y sobre la nota pedal de **FA#**, en cinco divisiones (*número primo*), modificando el giro cadencial (que denominaremos en el análisis, elemento **y** en lo sucesivo y que Messiaen utilizará como *elemento de articulación* del discurso):

Ejemplo 15. 2.-

The musical score for Example 15.2 consists of two staves, treble and bass clef, in a key with four sharps (F#, C#, G#, D#). The music is characterized by dense, multi-note chords and arpeggiated textures. The first staff features a melodic line with a slur over the first two measures and a dynamic marking of *p*. The second staff has a similar texture with a dynamic marking of *pp* in the second measure. The piece concludes with a final chord in the second measure of the second staff.

segunda frase, que finaliza con un acorde en valores de blanca en la división 10.

**Segunda Parte** (11 - 20)

Sigue el Pedal de **FA#**, escrita en el Modo 2<sup>1</sup> y 2<sup>3</sup> en dos frases de cinco divisiones cada una (de nuevo el *número primo* con valor estructural).

+ Primera frase (11 - 15)

El elemento **x** aparece transportado (aquí como elemento **x'**) una tercera menor ascendente y con un intervalo ascendente al final **DO# - RE#** (con sentido de *movimiento contrario*, con respecto a la primera parte). Aparece el elemento **x'** por dos veces, hasta llegar al **FA#** agudo, desde el que se inicia el giro cadencial descendente de esta frase: (divisiones 14 - 15) elemento **y'**

Ejemplo 15. 3.-

The musical score for Example 15.3 consists of two staves, treble and bass clef, in the same key as Example 15.2. The music features a similar chordal texture with a dynamic marking of *p* in the second measure of the second staff. The piece concludes with a final chord in the second measure of the second staff.

+ Segunda frase (16 - 20)

Repite la primera frase en las mismas transposiciones del modo 2 que emplea allí, añadiendo unos acordes en el giro cadencial (en el elemento **y**):

#### Ejemplo 15. 4.-



#### Tercera Parte (21 - 25)

Sigue el Pedal de **FA#**, constituyendo esta tercera parte, la reexposición exacta de la segunda frase de la primera parte (6 - 10). En las mismas transposiciones del Modo 2.

Hay que observar no obstante que el elemento **x** (*Tema de Dios*), aparece en cada parte así:

- Primera Parte: Primera nota superior **LA#**
- Segunda Parte: Primera nota superior **DO#**  
(transposición a la tercera menor superior)
- Tercera Parte: Primera nota superior **LA#**

**LA# - DO# - LA#** : intervalo de tercera menor que existe en el propio *Tema de Dios*.

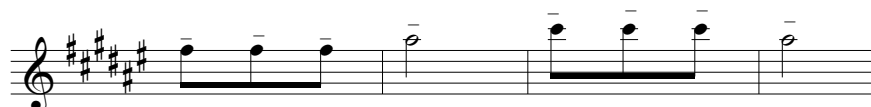
#### Cuarta Parte (26 - 39)

En dos frases de siete divisiones (*número primo*) cada una: 4 + 3. Escrito en las tres transposiciones de I modo 2.

##### + Primera frase (26 - 32)

Aparece el elemento **x** (*Tema de Dios*), empleando el intervalo de tercera al final,

#### Ejemplo 15. 5.-



por dos veces (la primera vez con tercera ascendente y tercera descendente la segunda vez) e inicia el giro cadencial (divisiones 30 - 32) descendente en el pentagrama superior y ascendente en el pentagrama inferior, hasta finalizar en valor de blanca. Este giro

(divisiones 31 - 32) está basado en el ritmo del elemento **y**.

+ Segunda frase (33 - 39)

Escrita en el Modo 2. Repite la primera frase (4 + 3), variando el giro cadencial que se basa en el elemento **y** (divisiones 37 - 39), añadiendo aquí una serie de acordes nuevos:

Ejemplo 15. 6.-

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords and melodic lines, with a dynamic marking of *mf* and an octave marking of *8va* above the final measure. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and a single note. The second system also consists of a treble and bass staff. The treble staff continues the melodic and chordal material, while the bass staff features a *dim.* (diminuendo) marking and continues the accompaniment.

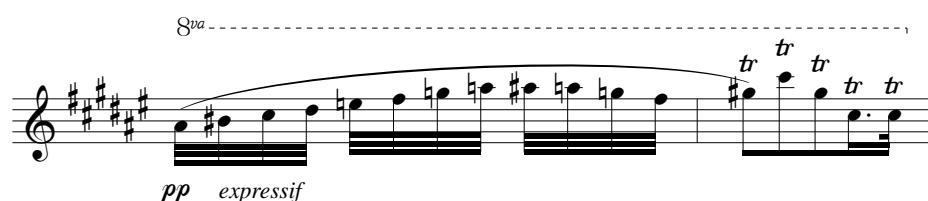
**SEGUNDA SECCION: A 1** (40 - 62)

Repita íntegramente la primera parte (divisiones 1 - 10) de la primera sección, colocando en el pentagrama central e inferior las dos primeras frases de la primera sección, sobre nota pedal de **FA#**. En dos partes:

**Primera Parte** (40 - 46)

Repita la primera frase (1 - 5) de la *Mirada* aquí convertida en siete divisiones (2 + 2 + 3: *número primo*). Aparece un contrapunto en los Modos 2<sup>1</sup> y 2<sup>2</sup> en figuración breve (fusas) y en trinos en el pentagrama superior, como elemento nuevo a modo de *resonancia superior*, que se superpone al *Tema de Dios* en toda la frase:

### Ejemplo 15. 7.-



### **Segunda Parte** (47 - 62)

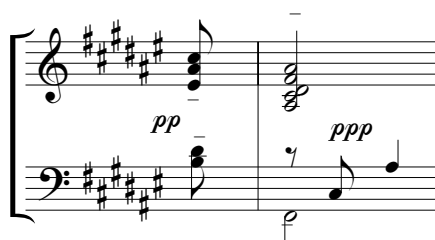
Repite la segunda frase de la primera sección (divisiones 6 - 10), acompañada del contrapunto en figuración breve, pero con las siguientes modificaciones:

- Aparece modificado el contrapunto en figuración breve.
- Repite toda la frase excepto los dos últimos acordes del elemento **y**, que reserva para el final de esta subsección.

Desde la división 52, hasta la división 62, aparece un adorno (figura - bordadura), como enfatización de la nota **DO#**, como nota Pedal en arpeggios ascendentes, para finalizar sobre un trémolo de dos acordes cuya morfología se basa en el *Tema de Dios* (57 - 60).

Finaliza esta sección con dos divisiones en las que aparecen los dos últimos acordes del elemento **y**, a modo de cadencia y que suprimió en la división 52:

### Ejemplo 15. 8.-



### **TERCERA SECCION : A2** (63 - 72)

En cinco frases (*número primo*) en cada una de las cuales repite el *Tema de Dios* completo dos veces. Cada frase aparece variada en su presentación, en su colocación o registro y en su acompañamiento.



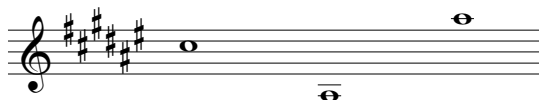
+ Primera frase (63 - 65)

Aparece el *Tema de Dios* en el Modo 2<sup>1</sup> completo en el pentagrama inferior, dos veces, acompañado por el intervalo de tercera menor **LA# - DO# - LA#** en octavas en el pentagrama superior (tercera superior en el *Tema de Dios*).

+ Segunda frase (65 - 67)

Coloca el *Tema de Dios* en el pentagrama superior y lo repite dos veces, acompañado en el pentagrama inferior por un diseño en fusas cuyos extremos dibujan también el intervalo **DO# - LA#** y cuyo inicio recuerda el elemento cadencial **y**, de la primera sección aquí en valores de fusa:

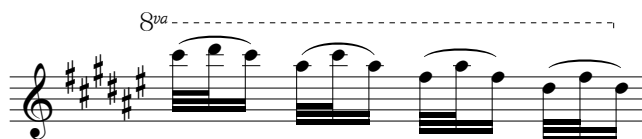
Ejemplo 15. 9.-



+ Tercera frase (67 - 69)

Aparece de nuevo el *Tema de Dios* en el pentagrama inferior repetido dos veces, acompañado por un diseño en fusas y notas dobles en el pentagrama superior, sobre el acorde **RE# - FA# - LA# - DO#** acorde final del *Tema de Dios* con sexta añadida y dibujando repetidamente el intervalo de tercera (**LA# - DO#**, **FA# - LA#**, **RE# - FA#**):

Ejemplo 15. 10.-

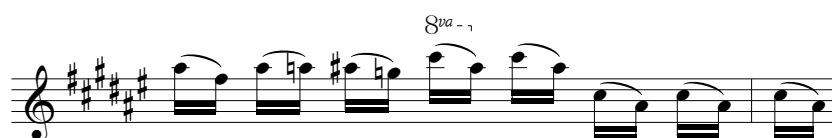


(diseño repetido cuatro veces a modo de *diseño - pedal*)

+ Cuarta frase (69 - 71)

Como nueva variación en la presentación del *Tema de Dios*, en el Modo 2<sup>1</sup> de nuevo en el pentagrama superior y desplegando sus acordes, aparece por dos veces:

Ejemplo 15. 11.-



como nota superior de los acordes en el pentagrama superior:

**LA# - LA# - LA#      DO# - LA# : repetido 5 veces**

+ Quinta frase (71 - 72)

En el Modo 2<sup>1</sup>, aparece una nueva disposición del *Tema de Dios*, en valores de corchea, en este caso en Canon a distancia de corchea entre voces extremas, acompañado por acordes en semicorcheas, que recuerdan el elemento cadencial **y** (Acordes en sucesión paralela formados por la superposición de diferentes fragmentos del modo 2).

Ejemplo 15. 12.-



**CUARTA SECCION : B (73 - 94)**

Sobre Pedal de **DO#**. En cuatro partes:

**Primera Parte** (73 - 78)

Aparece un diseño rítmico en la división 73:

Ejemplo 15. 13.-



que se va alargando sucesivamente, mediante el valor añadido de semicorchea con cada nueva repetición. Aparece el *Tema de Acordes* en la división 73:

Ejemplo 15. 14.-



*Tema de Acordes*

En la división 74 aparecen los *acordes de carillón*, que ya aparecían en la Mirada II (en las divisiones 3 - 5) y que aparecerán en la Mirada XX (en las divisiones 112 -117)

Ejemplo 15. 15.-



Al principio de cada división aparece la nota **DO#** (en giro ascendente de semicorcheas), en tres octavas, que otorga la sensación de nota Pedal sobre esta nota. Los acordes empleados en esta parte, poseen en general la morfología de acordes obtenidos a partir de la *combinación de intervalos* (cuartas), con sonidos añadidos, dentro del 2º Modo de transposiciones limitadas:

Ejemplo 15. 16.-



(división 73)

(división 74)

(división 75)

en donde el intervalo de segunda mayor adquiere protagonismo. Existe diseño descendente de segundas mayores en cada división, en número creciente: 3, 4, 5, y 6 acordes respectivamente. Finalizando esta primera parte, aparecen en dos divisiones (77 - 78) una sucesión de acordes en el Modo 2<sup>1</sup> cuya morfología se basa en la *combinación de intervalos* (cuartas) con sonidos añadidos, sucesión ascendente en el pentagrama superior y descendente en el pentagrama inferior (movimiento contrario):

Ejemplo 15. 17.-

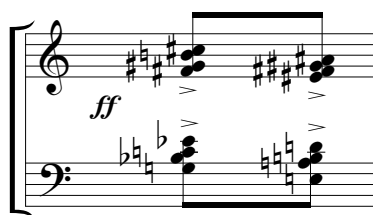


**LA LA# LA# SI# DO#** sonidos añadidos en el pentagrama superior  
**RE# DO# LA# LA LA** sonidos añadidos en el pentagrama inferior

(superposición de distintos fragmentos del 2<sup>o</sup> Modo de transposiciones limitadas, a distancia preferente de cuarta).

Y una división, con 11 acordes en valor de corchea (*número primo*), en donde aparece de nuevo el *Tema de Acordes*, aquí concentrado:

Ejemplo 15. 18.-



*Tema de Acordes*

**Segunda Parte** (79 - 84)

Sobre pedal de **DO#**, en 2 + 4 divisiones.

Aparecen acordes formados por la progresión cromática de segundas mayores en el pentagrama superior y terceras menores en el pentagrama inferior, progresión que se repite una tercera superior en la división 80.

Y cuatro divisiones más (81 - 84) distribuidas en 2 + 2, también sobre Pedal de **DO#** (aquí a la octava alta) basados en la célula **z**, en el pentagrama superior:

Ejemplo 15. 19.-



Y una variación del elemento **z** como elemento **z´**:

Ejemplo 15. 20.-



Y en el pentagrama inferior sigue el Pedal de **DO#** y la progresión cromática de terceras menores. A modo de secuencia ascendente, se repite todo ello a la tercera ascendente en el pentagrama superior y a la segunda ascendente en el pentagrama inferior, permaneciendo inalterable el pedal sobre **DO#**.

### Tercera Parte (85 - 89)

Aparecen cinco divisiones basadas en la figura rítmica **z** con su correspondiente articulación:

Ejemplo 15. 21.-



sobre una sucesión cromática ascendente de acordes, en configuración de cuartas y quintas en el pentagrama superior y de tercera menor en el pentagrama inferior, sucesión que se acelera progresivamente hasta llegar a la división 89.

El pedal DO# empieza a moverse en un diseño melódico en valores de corchea, que se va abriendo sucesivamente (desarrollo por *ampliación del intervalo*):

Ejemplo 15. 22.-

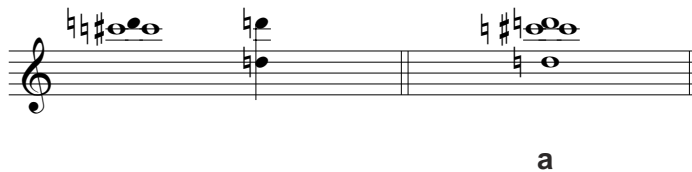


The musical notation shows a single treble clef staff with a sequence of notes. The notes are grouped into four sets of four notes each, representing intervals. The intervals are labeled as follows: DO# - MI, DO# - MI#, DO# - FA#, and DO# - SOL#.

**Cuarta Parte** (90 - 94)

Como parte final de esta cuarta sección aparece un fragmento sobre dinámica de *fortísimamente* (*ff*), basada en acordes formados por *clusters*, con duplicación a la octava inferior del sonido extremo superior en el pentagrama superior:

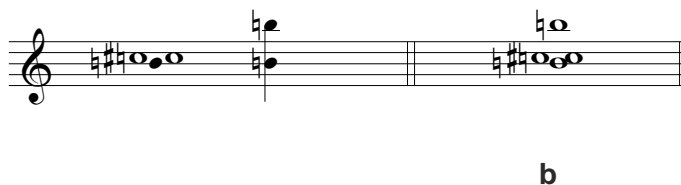
Ejemplo 15. 23.-



The musical notation shows a treble clef staff with two measures. Each measure contains a cluster of notes on the upper staff and a single note on the lower staff, representing an octave duplication. The notes are labeled 'a' and 'b'.

y a la octava superior del sonido extremo inferior, en el pentagrama inferior:

Ejemplo 15. 24.-



The musical notation shows a treble clef staff with two measures. Each measure contains a cluster of notes on the lower staff and a single note on the upper staff, representing an octave duplication. The notes are labeled 'b' and 'a'.

resultando ser un acorde, el espejo del otro: el acorde **a** es espejo del acorde **b**.

En el pentagrama superior aparecen sólo cinco transposiciones diferentes del mismo acorde, en todo el fragmento:

Ejemplo 15. 25.-



En el pentagrama inferior aparecen cuatro transposiciones del acorde invertido, formando *diseño-pedal*:

Ejemplo 15. 26.-



**QUINTA SECCION : C (95 - 118)**

Acompañado por arpeggios ascendentes en el pentagrama inferior, aparece un diseño melódico en el pentagrama superior, de acordes de tres sonidos, escrito en el 2º Modo de transposiciones limitadas, el *Tema del Beso*, según se expresa en la partitura, y que volverá a aparecer modificado en la Mirada XIX; tema que recuerda el elemento cadencial y de la primera sección. En dos partes:

**Primera Parte (95 - 102)**

En 3 + 5 divisiones. Aparece un cierto carácter de secuencia (98 -100), ascendente en el pentagrama superior y descendente en sus arpeggios en el pentagrama inferior, hasta llegar al trino sobre la nota **DO#** (en la división 102).

**Segunda Parte (103 - 112)**

Repetición del inicio de la primera parte, aquí modificada, y estructurada en 5 + 2 + 3 divisiones, para acabar sobre el trino de la nota **FA#** (división 112), ya destacada por el pedal de **DO#** que aparece desde la división 107.

**Tercera Parte (113 - 118)**

Conclusión de esta quinta sección, en donde aparecen elementos rítmicos de las dos partes anteriores:

- Síncopas
- Figuración rápida de fusas, en arpeggio ascendente, en el pentagrama inferior.

Encontramos una sucesión de acordes en corcheas, en movimiento contrario (divisiones 115 - 116) desde la dinámica de *piano* hasta *fortísimamente*, secuencia modal de acordes escrita en el 6º modo de transposiciones limitadas:

Ejemplo 15. 27.-

y una Cadencia sobre **FA#** en dos divisiones basada en el elemento **y**. (**DO# - FA#**: 117 - 118):

Ejemplo 15. 28.-

**SEXTA SECCION : A3 (119 - 127)**

Ultima sección sobre Pedal de **FA#**, como reexposición de la nota pedal de la primera sección. Aparecen acordes en valores de corchea (variación del *Tema de Dios*) en el pentagrama inferior, en un diseño que se repite cuatro veces:

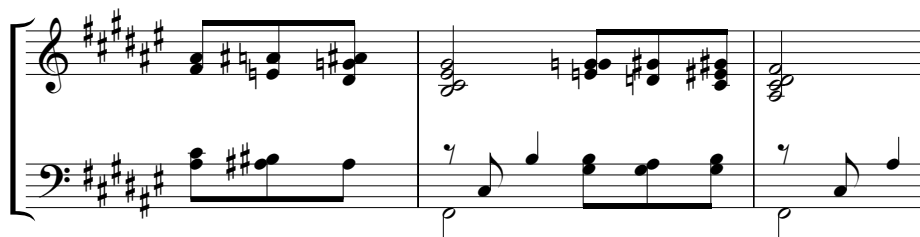
**FA# - LA# - SOL# - FA#**  
 1 3 4 1 veces



acompañados por un contrapunto en valores de semifusa en el pentagrama superior.

**LA# - SOL# - FA#** son las tres notas que forman los dos elementos **x** de la primera sección (divisiones 1 - 3), las dos primeras citas del *Tema de Dios* que aparecen aquí transformados rítmicamente a corcheas y en el número de repeticiones indicado para cada acorde. Si recordamos las primeras divisiones de esta Mirada:

Ejemplo 15. 29.-



**CODA** (127 - 136)

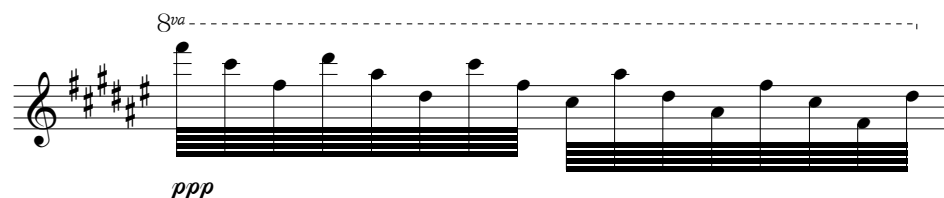
Aparece el intervalo inicial del *Tema de Dios* **DO# - LA#** repetido en dos alturas en figuración de semicorchea en el pentagrama inferior:

Ejemplo 15. 30.-



acompañado por un *diseño - pedal* en el pentagrama superior en el registro sobre - agudo del instrumento:

Ejemplo 15. 31.-



que se repite buscando la resonancia **RE# - FA# - LA# - DO#** : último acorde del *Tema de Dios* con el intervalo de sexta añadida.

Para finalizar después de silencio, con los dos últimos acordes de la primera parte de la primera sección (divisiones 9-10), es decir, con los dos últimos acordes del elemento cadencial **y** (**DO# - LA#** como última cita de la tercera menor implícita en el propio *Tema de Dios*).

Ejemplo 15. 32.-

The musical score for Example 15.32 is written for piano (pp) and consists of two measures. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first measure features a whole note chord in the treble clef (D#4, F#4, A#4) and a whole note chord in the bass clef (D#3, F#3, A#3). The second measure features a whole note chord in the treble clef (D#4, F#4, A#4) and a whole note chord in the bass clef (D#3, F#3, A#3). The piece concludes with a double bar line.

## **CONCLUSIONES**

- 1.- El *Tema de Dios* está tratado con un ritmo característico (*como canción de cuna* se expresa en la propia partitura).
- 2.- El número primo participa de manera determinante en la estructuración fraseológica de alguna de las secciones de la pieza.
- 3.- El *Tema de Dios* aparece variado en diversos diseños rítmicos característicos.
- 4.- Aparecen los *Acordes carrillón* que ya aparecían en la Mirada II (allí en las divisiones 3-5), y que aparecerán posteriormente en la Mirada XX (en las divisiones 112-117).
- 5.- Encontramos la utilización de secuencias modales formadas por acordes pertenecientes al segundo modo de transposiciones limitadas.
- 6.- El *cluster* de 3 notas cromáticas constituye característica a destacar en alguna sección preferentemente armónica.
- 7.- La armadura de FA# Mayor y la *sonoridad-color* que subyace en el *Tema de Dios*, se evidencia en la sexta sección y en la Coda de esta Mirada.
- 8.- El guiño a esta tonalidad, como gesto a la tradición musical, aparece en la última cadencia de la pieza (claramente constituye una cadencia de *Dominante-tónica* en la tonalidad de FA# Mayor).

**REGARD XVI : REGARD DES PROPHETES, DES BERGERS ET DES MAGES**

**ESQUEMA ESTRUCTURAL**

<b>Sección</b>	<b>Parte</b>	<b>Divisiones</b>	
<b>A</b>		<b>1 - 21</b>	
<b>B</b>		<b>22 - 35</b>	
<b>C</b>	<b>1</b>	<b>36 - 43</b>	<b>36 - 59</b>
	<b>2</b>	<b>44 - 54</b>	
	<b>3</b>	<b>55 - 59</b>	
<b>B´</b>		<b>60 - 73</b>	
<b>A´</b>		<b>74 - 94</b>	
<b>Coda</b>		<b>95 - 99</b>	

## XVI.- REGARD DES PROPHETES, DES BERGERS ET DES MAGES

### ESTRUCTURA

Esta Mirada posee cinco secciones en forma de arco:

A - B - C - B' - A' - CODA

### PRIMERA SECCION : A ( 1 - 21 )

Basada en dos *ostinatos* de acordes en la región grave del piano. El diseño-pedal fijo en el pentagrama superior de cuatro acordes en figuración de corchea, escrito en el Modo 2<sup>1</sup>, dibuja un proceso dinámico desde *mf* hasta *pp*:

Ejemplo 16. 1.-



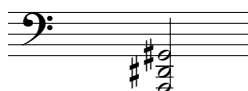
Cuyos acordes 1 y 3 son idénticos, y se repiten invariablemente a lo largo de toda esta primera sección. Estos cuatro acordes poseen un intervalo predominante, la cuarta aumentada o quinta disminuida con sonidos añadidos:

Ejemplo 16. 2.-



El otro elemento, en el pentagrama inferior y en el extremo grave del piano (como efecto de color, *comme un Tam-tam* en la partitura), es la repetición de un acorde extraño al modo 2, resultado de *combinaciones interválicas*: cuarta justa y cuarta aumentada:

Ejemplo 16. 3.-



que se repite, variado en disminución de valores con cada nueva repetición, en una progresión decreciente siguiendo el principio rítmico del *cromatismo de valores*, considerando el valor de semicorchea como unidad del cromatismo (desde 16 hasta 1):

Ejemplo 16. 4.-

The musical notation consists of three staves. The first staff contains five notes with durations of 16, 15, 14, 13, and 12. The second staff contains five notes with durations of 11, 10, 9, 8, and 7. The third staff contains six notes with durations of 6, 5, 4, 3, 2, and 1. Each note is connected to the next by a slur, and the values are printed below each note.

A partir de la redonda, se efectúan 16 repeticiones del mismo acorde, con 16 disminuciones de su valor, una semicorchea menos con cada nueva repetición, lo que el propio compositor denomina *valores progresivamente acelerados*, hasta llegar a la unidad representada por la semicorchea, en donde el *ostinato* se convierte en un movimiento regular de semicorcheas (33 percusiones: número primo). Todo ello en un proceso dinámico también decreciente: desde *fff* para los valores largos, hasta *p* para el valor más corto.

**SEGUNDA SECCION : B ( 22 - 35 )**

Cambio brusco de textura (a textura unisonal). Aparece un diseño (divisiones 22 - 29) basado en cinco sonidos, que denominaremos en el análisis diseño **x** :

Ejemplo 16. 5.-

The musical notation shows five notes on a single staff. The notes are labeled 1 through 5. Note 1 is a whole note on C4. Note 2 is a whole note on D4. Note 3 is a whole note on E4. Note 4 is a whole note on F#4. Note 5 is a whole note on G#4.

y su desarrollo por *intervención de notas*, en grupos de 11, 7 y 17 semicorcheas, es decir, utilizando el *número primo*, en la secuencia siguiente: 11 - 11 - 7 - 11 - 11 - 7 - 17 - 7

Ejemplo 16. 6.-

The image shows three lines of musical notation in a single staff, illustrating rhythmic patterns. The first line contains two groups of notes, each labeled with the number '11' below it. The second line contains two groups of notes, labeled '7' and '17' respectively. The third line contains a single group of notes labeled '7'. The notes are primarily eighth notes and quarter notes, with some accidentals (sharps and naturals).

Una variación de estos cinco sonidos (diseño x) en arpeggios y acordes aparece en las divisiones 30 y 31:

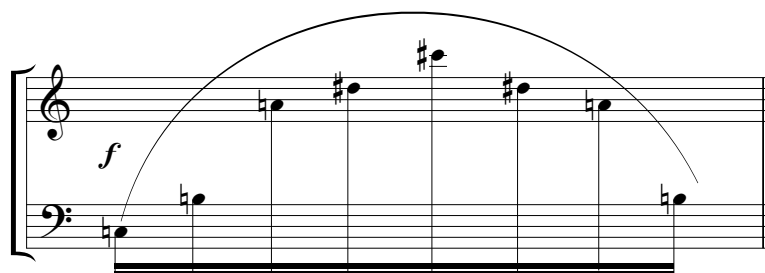
Ejemplo 16. 7.-

The image shows two staves of musical notation. The top staff is marked '8va' and contains a series of arpeggiated chords, each marked with a triplet '3'. The bottom staff is marked 'f' and contains a similar series of arpeggiated chords, also marked with triplets '3'. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Para finalizar esta sección con una especie de conclusión (divisiones 32 - 35), en donde aparece:

a) El elemento **x** (DO - SI - LA - RE# - DO#) en semicorcheas con *cambio de registro*, con un movimiento ascendente hasta el sonido **DO#** como *eje*, y descendente y retrógrado desde este mismo sonido (división 33):

Ejemplo 16. 8.-



b) El elemento **x** recortado (**x'**): sólo los cuatro primeros sonidos (división 35) con carácter unisonal, en valor de corchea, dinámica de *fortísimo*, en octavas y en ambos pentagramas:

Ejemplo 16. 9.-



**TERCERA SECCION : C (36 - 59 )**

Posee toda esta sección un marcado carácter contrapuntístico. Escrita en el Modo 7<sup>1</sup>.

Aparece dominada por un nuevo diseño en valor de negra, el elemento **y** en el análisis:

Ejemplo 16. 10.-

elemento **y**

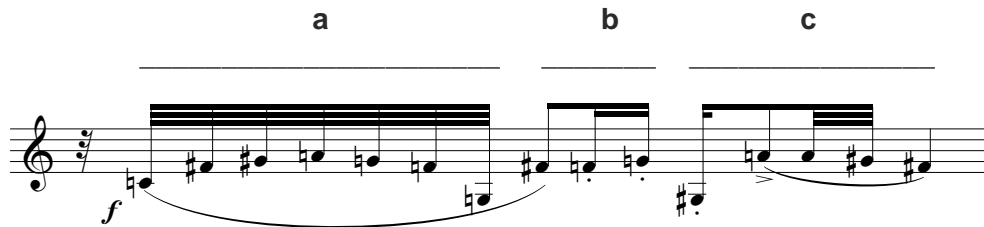


Acompañado por un contrapunto en valores breves con tres



figuraciones diferentes, cada una con su propia articulación que permanece inalterable : **a - b - c**

Ejemplo 16. 11.-



Se estructura en dos partes y una tercera a modo de conclusión o Coda de esta tercera sección.

**Primera Parte** (36 - 43)

Aparece el diseño **y** repetido por cinco veces en el pentagrama superior, acompañado en el pentagrama inferior por el contrapunto también repetido, pero realizando la *interversión* de las figuraciones **a - b - c** de la siguiente forma:

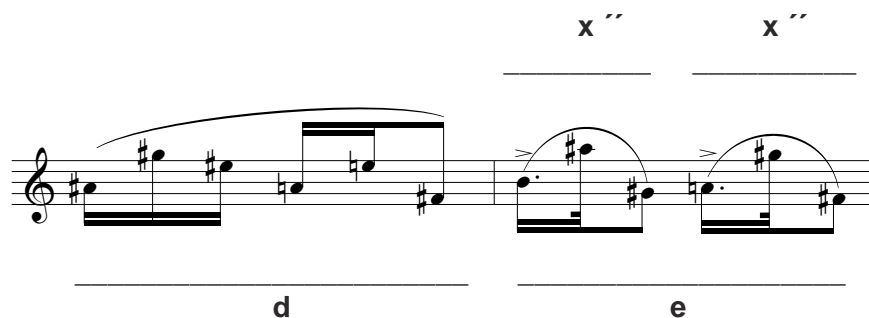
**a b c   a b c   b c   a b c   a b c   b c**

o *eliminando* la figuración **a** en la tercera y sexta repeticiones, con lo que el acompañamiento del elemento **y** resulta siempre diferente.

**Segunda Parte** (44 - 54)

Aparece el elemento **y** repetido cuatro veces en el pentagrama superior, acompañado por el contrapunto en el pentagrama inferior, en el que además de las tres figuraciones **a b c**, aparecen dos nuevos diseños : **d - e**

Ejemplo 16. 12.-



el segundo de los cuales formado por las tres primeras notas del elemento **x** (aquí como elemento **x''**), con *cambio de registro* de sus notas constituyentes, está tratado secuencialmente.

Este contrapunto formado por cinco diseños se repite de la siguiente forma:

**a b c d e      a b c      a b c      a b c d e**

formando el Antecedente de un Canon a la octava y a distancia de corchea, que se establecerá entre las voces segunda y tercera. Finaliza esta sección con tres divisiones (52 - 54) de conclusión o Cadencia, la tercera con carácter secuencial con respecto a la primera (escrita un grado más bajo).

**Tercera Parte (55 - 59)**

A modo de Coda de la tercera Sección. Aparece el elemento **y** en valores de negra (divisiones 55 - 56), acompañado por acordes cuya morfología obedece al tipo *combinación de intervalos*. En este caso acordes formados con quintas y cuartas:

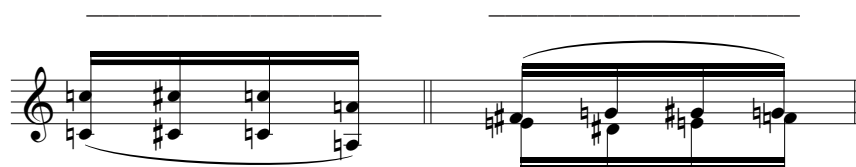
**Ejemplo 16. 13.-**



A continuación aparece el elemento **y** en disminución de valores, en figuración de semicorchea (división 57), a la octava, en ambos pentagramas y con un contrapunto nota contra nota en la misma figuración, formando acordes que dibujan la intención de movimiento contrario entre ellos, acordes por tanto resultado del *movimiento de las voces*:

**Ejemplo 16. 14.-**

**y'**      Contrapuntos en mov. contrario



Y un acorde a modo de *resonancia* de lo anterior, con el que concluye esta sección:

Ejemplo 16. 15.-

The musical score for Example 16.15 consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a triplet of eighth notes followed by a half note, with an octave marking '8va' above it. The middle staff is also in treble clef and contains a triplet of eighth notes followed by a half note, with a dynamic marking 'ff' above it. The bottom staff is in bass clef and contains a half note followed by a half note, with a dynamic marking 'sfz' below it. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb).

**CUARTA SECCION : B ´ ( 60 - 73 )**

Reexpositiva de la segunda sección. Aparece el elemento **x** por terceras menores en los tres primeros sonidos:

Ejemplo 16. 16.-

The musical notation for Example 16.16 shows a sequence of five notes on a treble clef staff. The notes are: 1 (quarter note), 2 (quarter note), 3 (quarter note), 4 (quarter note), and 5 (quarter note). The notes are: G4, A4, B4, C5, and B4. Below the staff is a pentagram with five positions corresponding to the notes above, representing rhythmic values.

con el mismo orden que en la segunda sección, es decir, con la misma secuencia de grupos de figuras: **11 - 11 - 7 - 11 - 11 - 7 - 17** (*números primos*), pero además acompañado aquí por el elemento **y** en valores de corchea con puntillo (como valores añadidos) en el pentagrama inferior:

Ejemplo 16. 17.-

The musical notation for Example 16.17 shows a sequence of four notes on a bass clef staff. The notes are: 1 (quarter note), 2 (quarter note), 3 (quarter note), and 4 (quarter note). The notes are: G3, F#3, E3, and D3. Each note has a dotted rhythm. Above the staff is the label 'elemento y'. Below the staff is a dynamic marking 'ff'.

que se *contrae* en la interversión del elemento **x** :

Ejemplo 16. 18.-

interversión de **x**

1 2 3 4 3 4 5

y modificado rítmicamente

Aparece también (divisiones 68 - 69: **DO - SI - LA - RE# - DO#**) la variación del elemento **x** en arpeggios y acordes, como en la segunda sección (divisiones 30 - 31). A continuación aparecen las mismas divisiones que en la segunda sección (allí 32 a 35) pero aquí con modificaciones:

a) División 70 : se añade el elemento **y´** (tres últimos sonidos del elemento **y**)

Ejemplo 16. 19.-

**DO# DO LA**

siguiendo el tala *Vijaya*, superponiéndose a la música existente en la división 32.

b) División 71: Se añade el elemento **y´** (**DO# - DO - LA**) en el pentagrama superior y en octavas y terceras menores, con el ritmo del tala *Vijaya* :

Ejemplo 16. 20.-

8va-----

superponiéndose a la modificación ya comentada del elemento **x** que existe en la división 33.

c) Para finalizar en la división 73 con el elemento **x** en octavas, que aparecía en la división 35, aquí solo en el pentagrama inferior, superpuesto por el elemento **y** en el pentagrama superior, en figuración de corchea, con *cambio de registro* y en octavas:

Ejemplo 16. 21.-

### QUINTA SECCION : A´ ( 74 - 94 )

Es la *retrogradación* de la primera sección, por lo que el proceso de *aceleración* planteado en la primera sección, aquí se invierte y se convierte en un proceso de *rallentización* progresiva del *ostinato* inferior, desde el valor de semicorchea al de redonda. (De 1 semicorchea hasta 16).

El pentagrama superior al igual que en **A**, repite invariablemente el *ostinato* superior. Todo ello en un *crescendo* dinámico desde *pp* a *sfff*.

### CODA (95 - 99)

Las últimas cuatro divisiones de esta *Mirada* constituyen la Coda. Sobre el elemento **x** en terceras menores (los números 1 2 3) de la cuarta sección, en la secuencia de 11 - 11 - 7 semicorcheas (*números primos*) modificando el elemento **y** que aparece en acordes, y como combinación de los intervalos de octava justa y tercera menor, (que ya aparecía de esta forma en la división 71):

Ejemplo 16. 22.-

para finalizar en la última división, con una última cita del elemento *y'* (sólo sus tres últimas notas) en valores de negra, dinámica de *fortísimo* y en movimiento contrario entre ambos pentagramas, hasta obtener con ello un gran espectro sonoro con el último sonido de la *Mirada*:

Ejemplo 16. 23.-

The musical score consists of two staves, Treble and Bass, enclosed in a large bracket. The Treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Bass staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is written in a 2/4 time signature. The final measure of the piece features a chord in both staves. The Treble staff has notes G4, A4, and B4, with an octave marking '8va' above the staff. The Bass staff has notes G2, A2, and B2, with an octave marking '8vb' below the staff. The dynamic marking 'fff' is placed between the staves. The piece concludes with a double bar line.

## **CONCLUSIONES**

1.- La *forma en arco* articula y secuencia el discurso musical de esta pieza.

2.- Encontramos diversas citas que hacen referencia a diversos timbres instrumentales (citas idiomáticas) en concreto al *tam - tam* y al *oboe*.

3.- La quinta sección constituye el movimiento retrógrado de la primera sección.

4.- Con un diseño pedal superior, aparece el principio rítmico del *cromatismo de la duraciones*, tomando la semicorchea como unidad del cromatismo (que aparece repetida 33 veces: número primo).

5.- Un diseño melódico característico, formado únicamente por 5 notas, constituye el material melódico que se desarrolla en las secciones centrales.

**REGARD XVII : REGARD DU SILENCE**

**ESQUEMA ESTRUCTURAL**

<b>Sección</b>	<b>Parte</b>	<b>Divisiones</b>	
<b>A</b>		<b>1 - 19</b>	
<b>B</b>	<b>1</b>	<b>20 - 29</b>	
	<b>2</b>	<b>30 - 36</b>	<b>20 - 36</b>
<b>C</b>		<b>37 - 40</b>	
<b>D</b>		<b>41 - 52</b>	
<b>B1</b>	<b>1</b>	<b>53 - 62</b>	
	<b>2</b>	<b>63 - 71</b>	<b>53 - 71</b>
<b>C1</b>		<b>72 - 75</b>	
<b>D1</b>		<b>76 - 87</b>	
<b>Coda</b>		<b>88 - 102</b>	



## XVII.- REGARD DU SILENCE

### ESTRUCTURA

Consta de ocho secciones y Coda :

**A - B - C - D - B1 - C1 - D1 - A1 - CODA**

---

Dado que las secciones **B - C - D** se repiten inmediatamente en las secciones **B1 - C1 - D1** podría estructurarse esta *Mirada* en cuatro secciones y Coda, así:

**A - B - C - D - B1 - C1 - D1 - A1 - CODA**

**A - B - B1 - A1 - CODA**

### PRIMERA SECCION : A (1 - 19)

Canon rítmico cuyo Antecedente está formado por tres ritmos hindús:

a) El tâla *Ravagardana*, ritmo hindú nº 93 :

Ejemplo 17. 1.-



que aquí aparece invertido y disociado:

Ejemplo 17. 2.-



y aumentando sus valores al doble:

Ejemplo 17. 3.-



b) El tâla *Candrakala*, ritmo hindú nº 105 :

Ejemplo 17. 4.-



que aquí aparece disminuido a la mitad de sus valores:

Ejemplo 17. 5.-



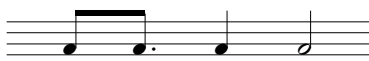
c) El tala *Laksmîça*, ritmo hindú nº 88 :

Ejemplo 17. 6.-



que aquí aparece aumentado al doble de sus valores:

Ejemplo 17. 7.-



Con la reunión de estos tres ritmos hindús, colocados uno a continuación del otro, se obtiene el Antecedente del Canon:

Ejemplo 17. 8.-



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 9 10 13 14 15

(15 acordes diferentes dado que repite los acordes 9 y 10)

Este Antecedente se repite tres veces en el pentagrama superior reduciendo la tercera vez el acorde 12 a valor de negra, es decir,

reduciendo el último valor del tâla *Laksmîça* a valor de negra. Formado por acordes de cuatro sonidos escritos en el Tercer Modo de transposiciones limitadas en su cuarta transposición: **3<sup>4</sup>**

Se trata de un canon rítmico con añadido de puntillo, tal como se indica en la partitura, con lo que el Consecuente aumenta cada uno de los valores del Antecedente por añadido de puntillo, así:

Ejemplo 17. 9.-

a b a b' c d a b a b' c e f g h i j

Diez acordes diferentes (a, b, c, d, e, f, g, h, i, j,) que se repiten como secuencia de acordes, dos veces en el pentagrama inferior, reduciendo la segunda vez, el acorde f a valor de blanca, es decir, reduciendo el último valor del tâla *Laksmîça* sólo al valor de blanca suprimiendo el puntillo. Formado por acordes de cuatro sonidos escritos en el Cuarto Modo de transposiciones limitadas en su cuarta transposición: **4<sup>4</sup>**

Canon rítmico con gran densidad armónica: acordes de cuatro sonidos tanto en el Antecedente como en el Consecuente, obteniéndose una sonoridad *muy densa*: como indica el propio compositor, el cambio del pedal debe hacerse *con los acordes de la mano izquierda*, mezclándose de esta manera, diversas sonoridades acordales

El canon está escrito, como se observa en la partitura, en polimodalidad: Tercer Modo en su cuarta transposición en el pentagrama superior y Cuarto Modo en su cuarta transposición en el pentagrama inferior. Todo ello en dinámica de *pianíssimo* (*ppp impalpable*) y en el registro medio-superior del instrumento..

## **SEGUNDA SECCION : B** (20 - 36)

En dos partes:

### **Primera Parte** (20 -29)

Aparecen siete divisiones (20 - 26) escritas en el Modo **7**, donde la voz superior dibuja invariablemente el intervalo **SOL - FA** (que recuerda el intervalo de la voz superior del Consecuente en las tres primeras divisiones, allí **SI - LA**), armonizado de forma diferente (*Letanía armónica*).

- División 20: Con acordes como resultado de *combinaciones interválicas*: **4A (5D)** y **4J**:

Ejemplo 17. 10.-

The image shows two chords, labeled 1 and 2, on a grand staff. Chord 1 is in the treble clef and chord 2 is in the bass clef. Chord 1 consists of notes G4, A4, Bb4, and C5. Chord 2 consists of notes G3, A3, Bb3, and C4.

Acorde 1 : **4A - 4J** alternativamente: **LA - Mib** **Mib - LAb** **LAB - RE**  
 (que aparece como nota añadida arriba) **RE - SOL**  
**SOL - DO#**

Acorde 2 : **4A - 4J** alternativamente: **DO - FA#** **FA# - SI** **SI - FA**  
**FA - Sib** **Sib - MI**

- División 21: Acordes *sobre dominante* apoyaturadas, en estado fundamental (1) y en primera inversión (2), sobre las notas **LAB** y **SOL#** (*efecto vidriera*):

Ejemplo 17. 11.-

The image shows two chords, labeled 1 and 2, on a grand staff. Chord 1 is in the treble clef and chord 2 is in the bass clef. Chord 1 consists of notes G#4, A4, Bb4, and C5. Chord 2 consists of notes G#3, A3, Bb3, and C4.

- División 22: *Tema de Acordes* concentrado. Los dos primeros acordes del Tema aparecen aquí formando el primer acorde de esta división, y el tercero y cuarto acordes del Tema aparecen aquí como segundo acorde de la división:

Ejemplo 17. 12.-

The image shows two chords, labeled 1 and 2, on a grand staff. Chord 1 is in the treble clef and chord 2 is in the bass clef. Chord 1 consists of notes G#4, A4, Bb4, and C5. Chord 2 consists of notes G#3, A3, Bb3, and C4. A piano (p) dynamic marking is present.

- División 23 : El sonido **SOL** forma parte del acorde - apoyatura.

- Divisiones 24 - 26 : El intervalo **SOL - FA** aparece aquí aumentado en sus valores, por añadido de puntillo, constituyendo el ritmo hindú nº 19, el tâla *Hamsalîla* :

Ejemplo 17. 13.-



Desde la división 20 hasta la división 24, cada una de ellas posee una dinámica distinta.

- Divisiones 27 - 29 : En *crescendo* (*p - mf - f*) , en el Modo  $3^3$  , con el ritmo hindú nº 108, el tâla *Tripûta* :

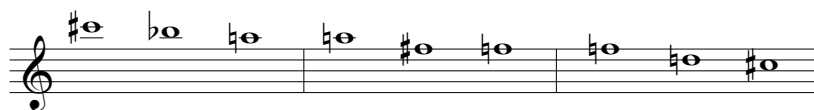
Ejemplo 17. 14.-



dibujan en el pentagrama central el diseño melódico de tercera menor y segunda menor descendentes:

Ejemplo 17. 15.-

**DO# - Sib - LA LA - FA# - FA FA - RE - DO#**



Y el pentagrama inferior dibuja el diseño de segundas mayores descendentes:

Ejemplo 17. 16.-

**SOL# - FA# MI - RE DO - Sib**



en *crescendo* desde *mf* hasta *f*.

## Segunda Parte (30 - 36)

Escrita en el segundo Modo en su tercera transposición:  $2^3$

Distribuida en 2 + 3 + 2 divisiones. Aparece un acorde en valores de blanca que junto con la primera nota del pentagrama superior (nota **FA**) forman un acorde formado por las notas: **LAB - SI - RE - MI - FA** :

Ejemplo 17. 17.-



A modo de *resonancia superior* de las notas de este acorde indicado, aparece un grupo de seisillos de fusas en dinámica de *pianísimo* y en octavas, con nota añadida **DO#** :

Ejemplo 17. 18.-



y en donde el intervalo de cuarta aumentada domina el fragmento, ya que este intervalo:

- Constituye los extremos del acorde en valores de blanca en el pentagrama inferior: **LAB - MI**
- Constituye los sonidos extremos del seisillo de fusas: **FA - SI**
- Constituye los extremos del diseño melódico, que con carácter cadencial, aparece en las divisiones 31 y 33:

Ejemplo 17. 19.-



Como Cadencia (divisiones 35 - 36) aparece un diseño en semicorcheas, escrito en el Modo 2<sup>2</sup> con valor añadido (mediante puntillo), donde el pentagrama central dibuja intervalos desde el más cerrado (segunda), hasta el más abierto (novena):

Ejemplo 17. 20.-



sobre distintos fragmentos del Modo, que se observan con claridad en la voz inferior tanto del pentagrama central como del inferior.

### **TERCERA SECCION : C (37 - 40)**

En tres elementos. El primero (división 37) formado por acordes en valores de fusa descendentes, escrito en el Modo 7<sup>2</sup>, con apoyaturas descendentes:

Ejemplo 17. 21.-

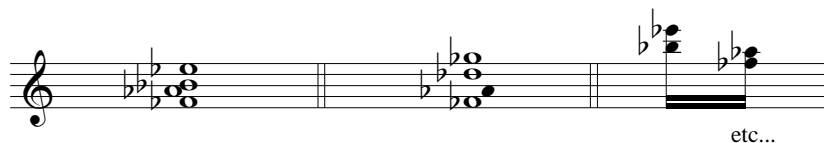


**LA#** apoyatura del acorde **LA - RE# - SOL#**  
**SOL#** apoyatura del acorde **SOL - DO# - FA#**

cuya morfología está basada en el intervalo de cuarta superpuesta (siempre que el modo así lo permite).

Acompañado en el pentagrama inferior por acordes desplegados, cuya morfología es similar: intervalos de cuarta en tanto lo permita el Modo, que en este caso es el cuarto modo en su cuarta transposición (4<sup>4</sup>):

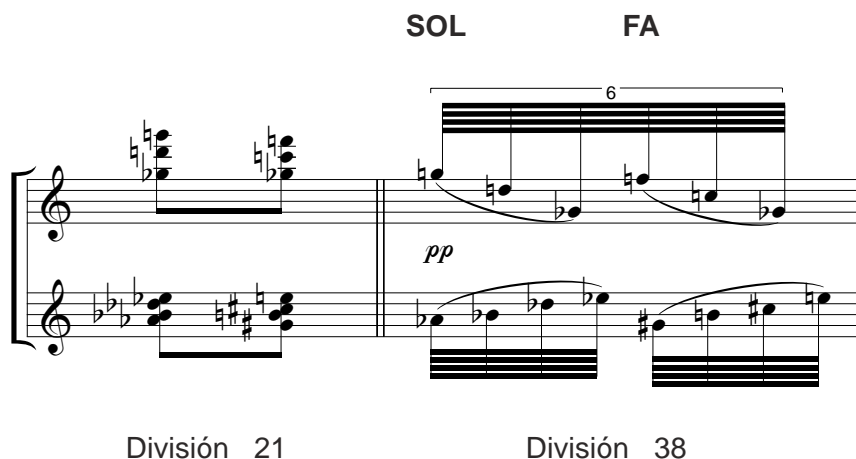
Ejemplo 17. 22.-



Acorde por cuartas **FAb - SIb - MIb** con sonido añadido: **LAB** etc...

- Un segundo elemento (divisiones 38 - 39) lo constituye una secuencia cuyo modelo (división 38) está escrito en el Modo  $7^6$  en el pentagrama superior y en el Modo  $7^3$  en el pentagrama inferior. Se trata de los mismos acordes de la división 21, es decir, acordes *sobre la dominante* apoyaturados, y al igual que allí vuelve a escucharse en los sonidos agudos el intervalo **SOL - FA**. Estos acordes aparecen aquí desplegados en figuración de seisillos de fusas:

Ejemplo 17. 23.-



a modo de diseño - pedal, que se repite una tercera mayor inferior en la división 39 en el modo  $7^2$  para el pentagrama superior y en el modo  $7^3$  para el pentagrama inferior.

- Y un último elemento en arpeggios en ambos pentagramas (teclas blancas en el pentagrama superior y teclas negras en el pentagrama inferior: **DO M** con **LAB M**: *Polimodalidad*. Concepto de *complementariedad*), escritos en el Modo  $3^1$  como conclusión de esta tercera sección.



**CUARTA SECCION : D (41 - 52)**

Aparece el *Tema de Acordes* (41 - 44) aquí desarrollado por retrogradación, *en arco iris* como indica el propio Messiaen en la partitura: Todos los acordes escritos en las divisiones 41 y 42 aparecerán en *retrogradación* en las divisiones 43 y 44 pero además con *cambio de registro* y por tanto de colocación en el pentagrama:

		División 41	División 42
Pentagrama superior	Acordes	<b>7 8</b>	<b>15 16</b>
Pentagrama central	Acordes	<b>1 3 5 6</b>	<b>9 11 13 14</b>
Pentagrama Inferior	Acordes	<b>2 4</b>	<b>10 12</b>
		División 43	División 44
Pentagrama superior	Acordes	<b>11 9</b>	<b>3 1</b>
Pentagrama central	Acordes	<b>16 15 12 10</b>	<b>8 7 4 2</b>
Pentagrama Inferior	Acordes	<b>14 13</b>	<b>6 5</b>

Sobre el eje central que se establece entre las divisiones 42 - 43, y designando con el término *abajo*, la agrupación de los pentagramas inferior y central y con el término *arriba* los pentagramas superior y central, aparecen los acordes con otro *eje diagonal*, de esta forma:

Acordes **1 2 3 4** abajo en la división **41** y arriba en la división **44**  
 Acordes **5 6 7 8** arriba en la división **41** y abajo en la división **44**  
 Acordes **9 10 11 12** abajo en la división **42** y arriba en la división **43**  
 Acordes **13 14 15 16** arriba en la división **42** y abajo en la división **43**

Esto es:

Ejemplo 17. 24.-

7 8

15 16

*mf*

1 3 5 6

9 11 13 14

2 4

10 12

eje

11 9

16 15 12 10

8 7 4 2

14 13

6 5

eje

Un nuevo elemento en el Modo 3<sup>3</sup> en el registro agudo del piano (divisiones 45 - 48), en dinámica de *forte*, finaliza sobre una secuencia cuyo modelo se repite ampliando el registro, ascendiendo en terceras menores la voz superior y descendiendo en tonos enteros la parte inferior. Se trata del acorde que ya aparecía en la división 24, por tanto aquí dibujando la segunda descendente **SOL - FA**, **LA# - SOL#** en la primera repetición y **DO# - SI** en la tercera:

Ejemplo 17. 25.-



Y un último elemento sobre nota repetida (**DO#** y **SOL**), escrito en el Modo 2<sup>3</sup>, que desciende progresivamente desde el registro agudo al central del instrumento.

#### **QUINTA SECCION : B1 (53 - 71)**

Reexposición de la segunda sección. En dos partes:

##### **Primera Parte (53 - 62)**

Se reexponen de forma idéntica las siete primeras divisiones de la segunda sección, (aquí divisiones 53 - 59) y por tanto habría que indicar lo comentado en aquella sección, (divisiones 20 - 26) con las siguientes correspondencias entre divisiones de ambas secciones:

##### **Segunda Sección**

División 20  
 División 21  
 División 22  
 División 23  
 División 24 - 26

##### **Quinta Sección**

División 53  
 División 54  
 División 55  
 División 56  
 División 57 - 59

Todas estas divisiones (53 - 59) están escritas en el séptimo Modo en diferentes transposiciones.

Las tres últimas divisiones (60 - 62) de esta primera parte, se corresponden con las divisiones 27 - 29 de la segunda sección, y escritas al igual que allí, en el Tercer Modo en su tercera transposición ( $3^3$ ), dibujando en el pentagrama central el diseño melódico de tercera menor y segunda menor descendentes:

Ejemplo 17. 26.-

**FA - RE - DO#      LA - FA# - FA      DO# - Sib - LA**

Y el pentagrama inferior dibuja el diseño de segundas mayores descendentes:

Ejemplo 17. 27.-

**DO - Sib      MI - RE      SOL# - FA#**

en *crescendo* desde *mf* hasta *f*.

### Segunda Parte (63 - 71)

Escrita en el segundo Modo en su tercera transposición ( $2^3$ ), constituye la *reexposición* en otra transposición más alargada, de la segunda parte de la segunda sección (divisiones 30 - 36). Distribuida en 2 + 3 + 4 divisiones. Aparece un acorde en blancas que junto con la primera nota del pentagrama superior (SI) forman un acorde formado por las notas: **RE - FA - LAb - Sib - SI**

Ejemplo 17. 28.-

A modo de *resonancia superior* de las notas de este acorde indicado, aparece un grupo de seisillos de fusas en dinámica de *pianísimo* y en octavas, con nota añadida **SOL** :

Ejemplo 17. 29.-



y en donde el intervalo de *cuarta aumentada* domina el fragmento, ya que este intervalo:

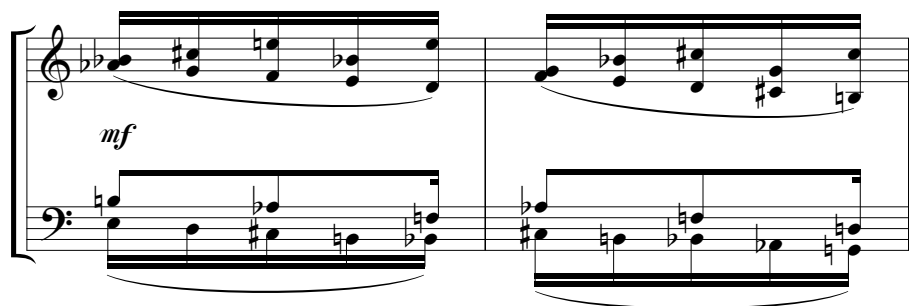
- Constituye los extremos del acorde de blancas en el pentagrama inferior: **RE - Sib (LA#)**
- Constituye los sonidos extremos del seisillo de fusas: **SI - FA**
- Constituye los extremos del diseño melódico, (**MI - Sib**) que con carácter cadencial, aparece en las divisiones 64 y 66 :

Ejemplo 17. 30.-

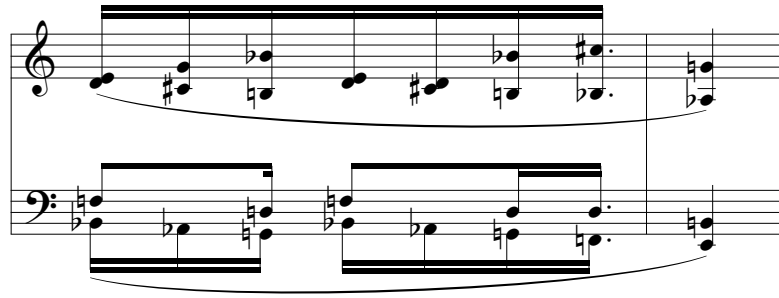


Como Cadencia de esta sección (divisiones 68 - 71), y escrito en el Modo 2<sup>2</sup>, aparece el mismo elemento de la segunda sección (divisiones 35 - 36) aquí ampliado, dibujándose el movimiento de *aumento* de intervalos desde el intervalo de segunda hasta el de novena, aquí por tres veces:

Ejemplo 17. 31.-



sigue ejemplo...



sobre distintos fragmentos del Modo, que se observan con claridad en la voz de abajo, tanto del pentagrama central como del inferior.

**SEXTA SECCION : C1 (72 - 75)**

Reexposición de la tercera sección **C** donde el primer elemento de acordes en figuración de fusas, aquí dibuja un rasgo ascendente, con apoyaturas en parte débil:

Ejemplo 17. 32.-

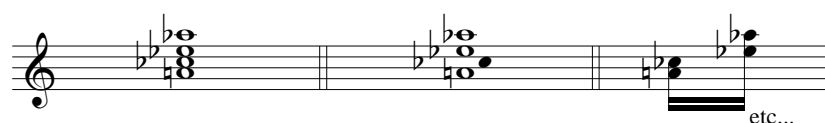


Acorde **LA# - RE# - SOL#** (DO apoyatura en parte débil)  
 Acorde **DO# - FA# - LA#** (RE apoyatura en parte débil) etc...

Escrito en el séptimo Modo (7<sup>2</sup>) los acordes mantienen la morfología de intervalos de cuarta superpuestos, siempre que el modo así lo permite (dado que se trata de superposición de diferentes fragmentos del Modo).

Acompañado aquí también en el pentagrama inferior por los acordes desplegados, escritos en el cuarto Modo 4<sup>4</sup>, en rasgo ascendente (en contraste con la tercera sección, allí descendentes). Acordes con morfología similar, mientras lo permite el Modo, es decir, con intervalos de cuarta superpuestos:

Ejemplo 17. 33.-



Acorde por cuartas **LA - Mib - LAb** sonido añadido **DOb**

Un segundo elemento, secuencia de acordes desplegados lo encontramos en las divisiones 73 - 74, reexposición de la tercera sección (divisiones 38 - 39), aquí transpuesto una quinta ascendente: Acordes de la división 21, es decir acordes *sobre la dominante* aquí desplegados. Escrito en el Modo 7<sup>1</sup> en el pentagrama superior y en el Modo 7<sup>4</sup> en el pentagrama inferior:

Ejemplo 17. 34.-

a modo de diseño-pedal que se repite una tercera mayor inferior en la división 74, y en los modos 7<sup>3</sup> para el pentagrama superior y 7<sup>6</sup> para el pentagrama inferior.

Y un último elemento (división 75) en arpeggios en ambos pentagramas (al igual que en la tercera sección, *teclas blancas* en el pentagrama superior y *teclas negras* en el pentagrama inferior. Politonalidad: **SOLM** con **MibM**. Concepto de *complementariedad*). Escrito en el Modo 3<sup>4</sup> como conclusión de esta sexta sección.

Ejemplo 17. 35.-

### **SEPTIMA SECCION : D1 (76 - 87)**

Reexposición modificada de la cuarta sección. Aparece de forma idéntica el tratamiento en *arco iris* del *Tema de Acordes* (divisiones 76 - 79).

El mismo elemento en valores de fusa (divisiones 80-83), en el mismo Modo 3<sup>3</sup>, finalizando con la misma secuencia, aquí alargada en dos semicorcheas (división 83):

Ejemplo 17. 36.-

SOL- FA LA# - SOL# DO# - SI SI - LA

Y el último elemento sobre nota repetida (MI y FA), escrito en otra transposición, pero en el mismo Modo 2<sup>3</sup>.

**CODA** (88 - 102)

Densa sonoridad en el registro medio - agudo del piano. Siempre con *Pedal* según se indica en la partitura (*Pédale jusqu'à la fin*). Siempre en dinámica de *pianíssimo*, en acordes distribuidos en ambos pentagramas, y en movimiento perpetuo de semicorcheas. Basada en la primera sección, aparece repetidamente la secuencia de 17 acordes (15 y dos repetidos) del Antecedente del canon de la primera sección en el pentagrama superior y en el pentagrama inferior sólo aparecen inicialmente los dos primeros acordes formando diseño - pedal, con cambio de registro:

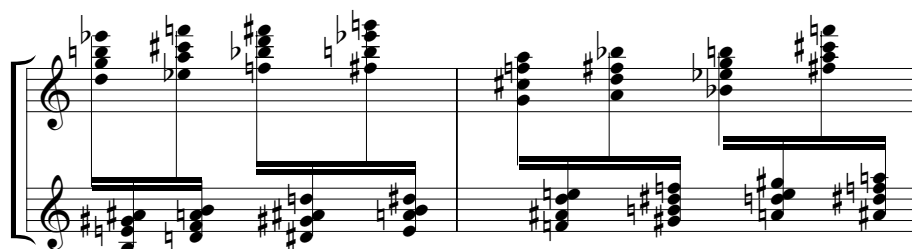
Ejemplo 17. 37.-

En el modo 3<sup>4</sup> en el pentagrama superior y en el modo 4<sup>4</sup> en el pentagrama inferior.

Posteriormente aparece una sucesión de acordes diferentes en ambos pentagramas (división 94 y ss.) como resultado de la superposición de fragmentos diferentes del mismo Modo, 3<sup>4</sup> en el pentagrama superior y 4<sup>4</sup> en el pentagrama inferior:



Ejemplo 17. 38.-



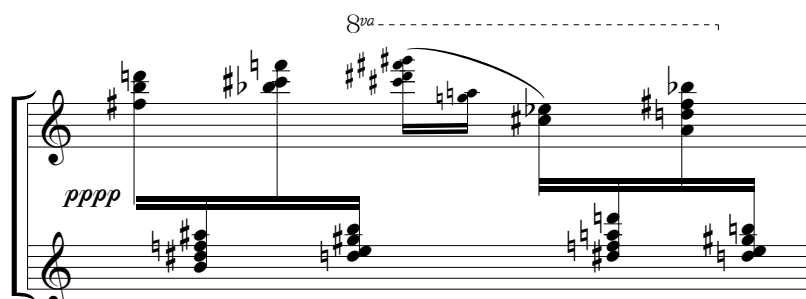
The musical score for Example 17.38 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a series of chords with chromatic alterations, primarily using the notes G, A, B, and C. The chords are often dyads or triads, with some including a fourth. The overall texture is dense and complex, with frequent changes in voicing and register.

etc...

A partir de la división 97 reaparece el principio de la Coda escrito octava alta.

Finaliza esta *Mirada* con la repetición de la división 103 siete veces, a modo de *resonancia* de toda la Coda, donde se inicia un gran *diminuendo* hasta el *pianísimo* de *pppp*. Dejando *vibrar* esta resonancia, por tiempo indefinido (mediante el calderón final) :

Ejemplo 17. 39.-



The musical score for Example 17.39 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music features a series of chords with chromatic alterations, primarily using the notes G, A, B, and C. The chords are often dyads or triads, with some including a fourth. The overall texture is dense and complex, with frequent changes in voicing and register. A dynamic marking of *pppp* is present in the lower staff. An *8va* marking is present in the upper staff, indicating an octave transposition.

División 103

## CONCLUSIONES

1.- La pieza posee una organización formal, podríamos decir, *en espiral*, que puede venir determinada por el tratamiento, mucho más puntual y en menor importancia jerárquica, que se realiza en esta Mirada XVII del *Tema de Acordes* en *arco iris*. Esa figura geométrica tendente hacia el círculo, que representa la colocación espacial de los diversos acordes del *Tema de Acordes*, es elevada aquí a otro nivel de importancia, al nivel de la estructura.

2.- En general encontramos en la Mirada XVII una pieza de gran densidad armónica utilizando varias formaciones acórdicas - tipo, como el acorde *sobre dominante*, los acordes resultado de la combinación de intervalos y el *Tema de Acordes* concentrado.

3.- Podemos apreciar también un ejemplo de canon por añadido de puntillo, cuyo Antecedente está formado por la combinación de tres tâlas hindús: el *Ravagardana*, el *Candrakala* y el *Lacsmîça*, (los tres mismos ritmos indús que forman los Antecedentes de los cánones que existen en otras Miradas del ciclo), escrito además en *bimodalidad* (modo 3 en su cuarta transposición junto con el modo 4 en su cuarta transposición).

4.- Aparece también el recurso de la *politonalidad* propiciado desde el concepto de la complementariedad. Las *teclas blancas* del piano se oponen, y al mismo tiempo se complementan, con las *teclas negras*, oposición y complementación de sonoridades que sugieren tonalidades contrastantes y al mismo tiempo complementarias: **DO** mayor junto con **LA** bemol mayor. (No hay que olvidar la facilidad, de los Modos de Messiaen, para *sugerir* determinados *centros tonales*, aunque por supuesto desprovistos de la gramática propia de la tonalidad funcional).

5.- El insólito tratamiento en esta Mirada, del *Tema de Acordes* en *arc - en - ciel*, hace alusión a la disposición de los diversos acordes que lo componen, en una particular disposición espacial, que recuerda los semicírculos concéntricos cada vez más cerrados, del fenómeno atmosférico al que se hace referencia y del que se toma prestado el término: el *arco iris*.

**REGARD XVIII : REGARD DE L'ONTION TERRIBLE**

**ESQUIEMA ESTRUCTURAL**

<b>Sección</b>	<b>Subsección</b>	<b>Parte</b>	<b>Divisiones</b>		
<b>A</b>		<b>1</b>	<b>1 - 19</b>		<b>1 - 22</b>
		<b>2</b>	<b>20 - 22</b>		
<b>BC</b>	<b>B</b>			<b>23 - 52</b>	<b>23 - 67</b>
		<b>1</b>	<b>23 - 37</b>		
	<b>2</b>	<b>38 - 52</b>			
	<b>C</b>			<b>53 - 67</b>	
		<b>1</b>	<b>53 - 58</b>		
		<b>2</b>	<b>59 - 64</b>		
	<b>Conclusión</b>	<b>65 - 67</b>			
<b>B1D</b>	<b>B1</b>			<b>68 - 82</b>	<b>68 - 97</b>
		<b>D</b>		<b>83 - 96</b>	
		<b>1</b>	<b>83 - 90</b>		
		<b>2</b>	<b>91 - 96</b>		
		<b>Conclusión</b>	<b>97</b>		
<b>B2C1</b>	<b>B2</b>			<b>98 - 112</b>	<b>98 - 127</b>
	<b>C1</b>			<b>113 - 127</b>	
<b>B3D1</b>	<b>B3</b>			<b>128 - 157</b>	<b>128 - 177</b>
	<b>D1</b>			<b>158 - 177</b>	
<b>A1 (Coda)</b>		<b>1</b>	<b>178 - 179</b>		
		<b>2</b>	<b>180 - 198</b>		

## XVIII.- REGARD DE L'ONTION TERRIBLE

### ESTRUCTURA

En seis secciones:

**A - B C - B1 D - B2 C1 - B3 D1 - A1**

### CORRESPONDENCIAS ENTRE SECCIONES

Es posible establecer correspondencias entre las diferentes secciones de esta *Mirada*.

Todas las subsecciones **B** se relacionan entre sí de la siguiente forma:

**B** (23 - 52. Treinta divisiones)

Una tercera mayor ascendente de **B** :

**B1** (68 - 82. Quince divisiones. Se corresponde con la primera parte de **B**)

Una tercera mayor ascendente de **B1**:

**B2** (98 - 112. Quince divisiones. Se corresponde con la primera parte de **B**)

Una tercera mayor ascendente de **B2** :

**B3** (128 - 157. Treinta divisiones. Constituye reexposición de **B**)

Todas las subsecciones **C** se relacionan entre sí de la siguiente forma:

**C** (53 - 67. Quince divisiones)

Una sexta mayor ascendente de **C** :

**C1** (113 - 127. Quince divisiones)

Todas las subsecciones **D** relacionan entre sí de la siguiente forma:

**D** (83 - 97. Quince divisiones).

Una sexta menor ascendente:  
**D1** (158 - 176. Diecinueve divisiones)

Las secciones **A** (primera y última secciones) se relacionan entre sí de la siguiente forma:

**A** (1 - 22)

Por retrogradación:

**A1** (178 - 198)

### **TRANSPOSICIONES**

Todas las subsecciones **B** están relacionadas por la transposición de tercera mayor ascendente:

Ejemplo 18. 1.-

The musical notation shows a treble clef staff with four notes, each in a separate measure. The notes are: B (B-flat), B1 (B-flat), B2 (B), and B3 (B). The notes are positioned on the second line of the staff.

Las subsecciones **C** están relacionadas por la transposición de sexta menor:

Ejemplo 18. 2.-

The musical notation shows a treble clef staff with two notes, each in a separate measure. The notes are: C (C) and C1 (C). The notes are positioned on the first line of the staff.

Las subsecciones **D** están relacionadas por la transposición de sexta menor:

Ejemplo 18. 3.-

The musical notation shows a treble clef staff with two notes, each in a separate measure. The notes are: D (D) and D1 (D). The notes are positioned on the second line of the staff.

La transposición entre las diferentes subsecciones, sigue siempre el intervalo de tercera mayor o su inversión en sexta menor.

## **PRIMERA SECCION : A (1 - 22). INTRODUCCION**

En dos partes:

### **Primera Parte** (1 - 19)

Se establece un contraste entre la voz superior y la inferior. En valores progresivamente acelerados en la voz inferior desde el valor de *redonda* hasta el de *semicorchea* (16 a 1, siendo 1 el valor de *semicorchea*), y progresivamente *rallentizados* en la voz superior (divisiones 1 - 16). Cada nuevo acorde aparecerá aumentado o disminuido en una *semicorchea* de su valor: Principio rítmico del *cromatismo de valores*. Movimiento contrario entre ambos pentagramas, rítmicamente uno es la retrogradación del otro. Registro extremo - agudo hasta el central en el pentagrama superior y registro extremo - grave hasta el central en el pentagrama inferior. En un proceso dinámico desde *pianísimo* hasta *fortísimo*. Se repite 17 veces (*número primo*) el acorde en *semicorcheas* (unidad del *cromatismo*).

Todo ello se produce en acordes cuya morfología obedece a la superposición de cuartas: cuarta aumentada y cuarta justa, en sucesión melódica regida por la escala cromática:

Ejemplo 18. 4.-

4A - 4 J Pent. superior      4 A - 4 J Pent. inferior

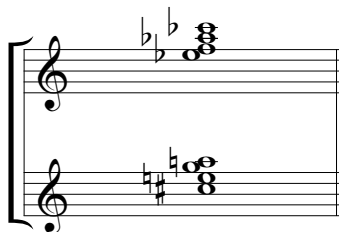
### **Segunda Parte** (20 - 22)

A modo de conclusión de esta primera sección, después de un *glisando* ascendente desde la región extrema - grave del piano hacia el agudo, aparece en la división 21, una serie de acordes arpegiados, sobre un eje central aproximado (arpegiado descendente en el pentagrama superior y viceversa, arpegiado ascendente en el pentagrama inferior). Se trata del *acorde de la resonancia*, que aparece en estado fundamental:

Ejemplo 18. 5.-

y en primera inversión desde la misma nota enarmonizada: **DO#** (*efecto vidriera*)

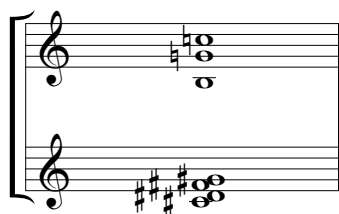
Ejemplo 18. 6.-



y que se repite secuencialmente, por terceras menores (**Si<sup>b</sup> - SOL - MI**) a lo largo de esta división 21, en estado fundamental y en primera inversión sobre cada una de las notas de la secuencia.

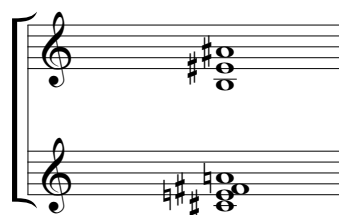
En la división 22 aparece una nueva secuencia, (en la tercera menor inferior siguiente a la división 21, y a partir de aquí en terceras mayores: **DO# - LA - FA**) cuyo modelo es el acorde *sobre dominante* en estado fundamental:

Ejemplo 18. 7.-



y su primera inversión sobre la misma nota (*efecto vidriera*):

Ejemplo 18. 8.-



**SEGUNDA SECCION : BC (23 - 67)**

En dos subsecciones:

**+ Primera Subsección : B (23 - 52)**

En dos partes:

**Primera Parte (23 - 37)**

Aparece un diseño de tres divisiones que contiene:

1) Acordes formados por una quinta justa y su doblamiento en diferentes octavas: dos acordes a distancia de tritono (relación de tritono) y en dinámica de *fortíssimo* que en adelante constituirá en el análisis el elemento **a** :

Ejemplo 18. 9.-



Quintas justas: **SOL - RE** y **DO# - SOL#** (dobladas)

2) Arpeggio ascendente de un acorde formado por quintas disminuidas y cuartas justas, con sonido añadido:

Ejemplo 18. 10.-



**5 D - 4J** Sonido añadido: **LA**

y arpeggio descendente de quinta disminuida y cuarta aumentada (**MI - LA# - MI**), con dos sonidos añadidos: **RE** y **SOL#**



Ejemplo 18. 11.-



todo ello con la indicación en la partitura: *comme la foudre* (como el rayo).

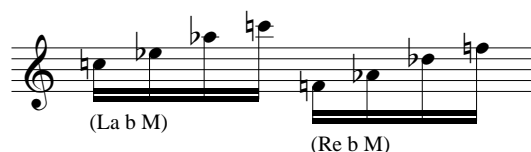
3) Arpeggio descendente en semicorcheas, en quintas y cuartas justas descendentes: **DO - FA - DO** (pentagrama superior) y **LA - RE - LA** (pentagrama inferior):

Ejemplo 18. 12.-



de construcción simétrica en el pentagrama superior (**3m - 4J - 3M**):

Ejemplo 18. 13.-



y en el pentagrama inferior (**2M - 5D - 4J**):

Ejemplo 18. 14.-



Se repiten estas tres divisiones variando el elemento **a** al añadir dos nuevos acordes, (las notas del elemento **a** que constituían quintas justas en la división 23, es decir **RE** y **SOL#**) en relación de tritono formados de nuevo de la misma forma: por una quinta y su doblamiento en octavas:

Ejemplo 18. 15.- Quintas Justas:

RE - LA                      SOL - RE

SOL# - RE#                      DO# - SOL#

En la división 30 - 31 aparece una nueva modificación del elemento a en movimiento contrario, giro descendente: a´

Ejemplo 18. 16.- Quintas Justas:

FA# - DO#                      SOL# - RE#

DO - SOL                      RE - LA

En las divisiones 32 - 34 aparece un diseño-pedal (elemento y en el análisis) formado por cuatro acordes, que van ascendiendo sucesivamente:

Ejemplo 18. 17.-

1      2      3      4

Para finalizar en dinámica de *fortíssimo* sobre una nueva variación del elemento **a** en corcheas, aquí como elemento **a''**:

Ejemplo 18. 18.- Quintas Justas:

**DO - SOL      SOL# - RE#      DO# - SOL#**

**FA# - DO#      SOL - RE**

finalizando esta primera parte con un diseño-pedal (elemento **w** en el análisis) en cada pentagrama (división 37):

- Pentagrama superior, con carácter descendente, diseño en seisillos de semicorcheas (los ocho primeros sonidos, se repiten al final del diseño, en octava grave).

- Pentagrama inferior: diseño-pedal formado por un acorde de quinta disminuida y cuarta justa, con sonido añadido:

Ejemplo 18. 19.-

**5D - 4J** Sonido añadido: **SOL**

(Acordes cuya morfología es similar a los acordes utilizados en la división 24)

### **Segunda Parte** (38 - 52)

Repite íntegramente la primera parte de esta sección, pero con las siguientes modificaciones:

El elemento **a'** aparece aquí en movimiento contrario: giro ascendente de **5D - 3M - 4A** :

Ejemplo 18. 20.- Quintas Justas:

**FA# - DO#                      MI - SI**

**DO - SOL                      LA# - MI#**

Detailed description: This musical score consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is marked with a forte dynamic (*fff*). The first measure contains two chords: FA#-DO# in the upper staff and DO-SOL in the lower staff. The second measure contains two chords: MI-SI in the upper staff and LA#-MI# in the lower staff. The third measure contains two chords: DO-SOL in the upper staff and LA#-MI# in the lower staff. The fourth measure contains two chords: DO-SOL in the upper staff and LA#-MI# in the lower staff.

A partir de la división 47 aparece el diseño de cuatro acordes (elemento **y**), transportado una tercera mayor descendente y el elemento **a''** en movimiento contrario (50 - 51):

Ejemplo 18. 21.- Quintas justas:

**LA - MI                      DO# - SOL#                      SOL# - RE#**

**RE# - LA#                      RE - LA**

Detailed description: This musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is marked with a forte dynamic (*fff*). The first measure contains two chords: LA-MI in the upper staff and RE#-LA# in the lower staff. The second measure contains two chords: DO#-SOL# in the upper staff and RE-LA in the lower staff. The third measure contains two chords: SOL#-RE# in the upper staff and RE-LA in the lower staff. The fourth measure contains two chords: LA-MI in the upper staff and RE#-LA# in the lower staff. The fifth measure contains two chords: DO#-SOL# in the upper staff and RE-LA in the lower staff. The sixth measure contains two chords: SOL#-RE# in the upper staff and RE-LA in the lower staff.

Para finalizar esta sección en la división 52, con el mismo elemento **w** de dos diseños pedales: en el pentagrama superior igual que en la división 37 y en el pentagrama inferior transportado una segunda menor ascendente:

Ejemplo 18. 22.-

Detailed description: This musical notation shows a single staff in treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The chord consists of the notes G#4, A4, B4, and C#5.

**4A - 5J** Sonido añadido: **SOL#**

+ **Segunda Subsección** : C (53 - 67)

En dos partes:

**Primera Parte** (53 - 58)

Aparece el elemento **a** modificado y en relación de segunda:

Ejemplo 18. 23.- Quintas justas:

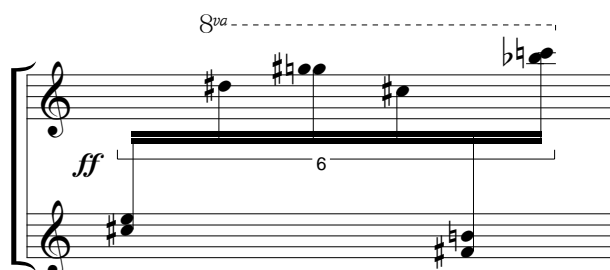


Musical notation for Example 18.23. It consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff has two chords: a triad of G4, B4, D5 and a dyad of G4, B4. The bass staff has two chords: a dyad of G3, B3 and a triad of G3, B3, D4. A forte (fff) dynamic marking is present in the treble staff.

LA - MI SI - FA#

Existe un diseño-pedal en seisillos de semicorcheas sobre dos acordes desplegados, que descienden progresivamente:

Ejemplo 18. 24.-



Musical notation for Example 18.24. It consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff has a sixteenth-note figure: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. A forte (ff) dynamic marking is present in the bass staff. A dashed line labeled '8va' is above the treble staff. A bracket labeled '6' is below the treble staff.

Aparece una figura rítmica de dos corcheas dibujando una quinta justa (MI - SI), intervalo que adquiere *categoría estructural* en esta *Mirada* (forma parte de todos los elementos **a**), acompañada por acordes que descienden de grado en el pentagrama inferior, formados por la combinación de 5 Justa y 3 Mayor:

Ejemplo 18. 25.-



Musical notation for Example 18.25. It consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff has two chords: a triad of G4, B4, D5 and a dyad of G4, B4. The bass staff has two chords: a dyad of G3, B3 and a triad of G3, B3, D4. A forte (f) dynamic marking is present in the bass staff. A *cresc.* marking is present in the treble staff.

Diseño de cuartas justas en figuración de semicorcheas que proviene del elemento **a** en ambos pentagramas (división 56):

Ejemplo 18. 26.-

The musical score for Example 18.26 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves feature a sequence of staccato chords. The top staff starts with a dynamic marking of *mf*, followed by *ff*, then *mf*, and ends with "etc...". The bottom staff also starts with a dynamic marking of *mf* and continues with staccato chords.

Para finalizar esta primera parte sobre una nueva modificación del elemento **a** (en relación de segunda mayor, aquí descendente **S1b - LAb** y **LA - SOL**): movimiento contrario del mismo elemento del principio de esta parte):

Ejemplo 18. 27.- Quintas Justas:

**S1b - FA**

**LA - MI**

The musical score for Example 18.27 shows two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The score consists of four measures of chords. A dynamic marking of *fff* is placed at the beginning of the first measure. The chords are arranged in pairs across the two staves.

**LAB - MIb**

**SOL - RE**

### Segunda Parte (59 - 64)

Repita la primera parte aquí modificada en sus transposiciones:

- El elemento **a** sólo dos acordes del final de la primera parte (**LAB - LA**): División 59
- El diseño-pedal en seisillos de semicorcheas aparece transportado una séptima menor ascendente: División 60
- El diseño melódico de quinta justa y su acompañamiento, aparece transportado una segunda mayor descendente: División 61
- El diseño de cuartas justas en figuración de semicorchea, aparece transportado una segunda mayor descendente: División 62
- La modificación del elemento **a**, aparece transportada una tercera menor descendente (divisiones 63 - 64).

### Conclusión (65 - 67)

Basada en el elemento **a** aquí en valores de blanca y blanca con puntillo y con utilización del intervalo de séptima mayor (inversión de la segunda menor antes utilizada con este elemento) y del intervalo de tritono, a modo de secuencia ascendente:

Ejemplo 18. 28.-

### TERCERA SECCION : B1 D (68 - 97)

En dos subsecciones:

#### + Primera Subsección : B1 (68 - 82)

Aparecen aquí únicamente las primeras quince divisiones de **B**, es decir su primera parte, transportada una tercera mayor ascendente, manteniéndose inalterable:

- El arpeggio ascendente formado por un acorde de quinta disminuida y cuarta justa con sonido añadido (en la división 69) y descendente de quinta disminuida y cuarta aumentada con sonidos añadidos.
- El arpeggio descendente de semicorcheas (en la división 74).
- El elemento **a'** en movimiento contrario (en las divisiones 75 -76)
- El elemento **y** de cuatro acordes (en las divisiones 77 - 79)
- El elemento **a''** en valores de corchea (en las divisiones 80 - 81)
- El diseño de seisillos de semicorcheas en rasgo descendente (el pentagrama superior en la división 82).

#### + Segunda Subsección : D (83 - 97)

En dos partes:

##### Primera Parte (83 - 90)

Aparece el elemento **a''** en valores de corchea, transportado una tercera menor ascendente con respecto a su última cita:

Ejemplo 18. 29.- Quintas Justas:

SOL - RE                      MIb - SIb                      LAB - MIb

REb - LAb                      RE - LA

Aparecen arpeggios ascendentes formados por acordes desplegados, en intervalos de cuarta, quinta justa y segunda mayor:

Ejemplo 18. 30.-

5J - 4J - 4A    5J - 4J - 4A

Se repiten las cuatro divisiones (83 - 86) una tercera menor ascendente (87 - 90).

**Segunda Parte** (91 - 97)

Aparece en *crescendo* una modificación del elemento **a** en valores de negra y formando acordes en secuencia ascendente, así:



Ejemplo 18. 31.-

a'''

doblado en la voz inferior del pentagrama inferior.

Este elemento está acompañado por una secuencia inalterable de seis acordes, constituyendo los acordes 5 y 6 el *Tema de Acordes* concentrado :

Ejemplo 18. 32.-

1                    2                    3                    4                    5                    6

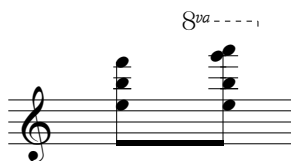
que aparecen unas veces completos y otras incompletos de la siguiente forma:

1 2 3 4 5      1 2 3 4      1 2 3 4 5 6      1 2 3 4 5 6      1 2 3 4 5 6

**Conclusión** (96 - 97)

Para finalizar sobre un diseño-pedal en el registro agudo del piano y en dinámica de *crescendo molto* (desde *pp* hasta *fff*), en acordes por quintas con sonido añadido:

Ejemplo 18. 33.-



Quintas: **MI - SI - FA** Sonido añadido: **MI**

**CUARTA SECCION : B2 C1** (98 - 127)

Reexpositiva de la segunda sección.

En dos subsecciones:

+ **Primera Subsección : B2** (98 - 112)

Reexpone la primera parte de **B** aquí como **B2**, (transposición de tercera mayor ascendente con respecto a **B1**), una sexta menor ascendente de **B** o una tercera mayor descendente, según el fragmento, manteniéndose inalterados casi los mismos elementos que en la segunda y tercera secciones.

+ **Segunda Subsección : C1** (113 - 127)

Se reexpone la segunda subsección **C** (divisiones 53 - 67) de la segunda sección, aquí transportada una sexta menor ascendente o una tercera mayor ascendente según fragmentos.

**QUINTA SECCION : B3 D1** (128 - 176)

En dos subsecciones:

+ **Primera Subsección : B3** (128 - 157)

Reexpone toda la parte correspondiente a **B** de la segunda sección (treinta divisiones), aquí como **B3**, transportada una octava ascendente o al unísono, según fragmentos.

Permanecen inalterados los mismos elementos que en las secciones **B** anteriores: divisiones 129 - 130, 133 - 134 y la división 142, que en la tercera sección modificaba el pentagrama inferior.

+ **Segunda Subsección : D1** (158 - 176)

Se reexpone la segunda subsección **D** (divisiones 83 - 97) de la tercera sección, aquí transportada una sexta menor ascendente, como **D1** y en ocasiones se reexponen fragmentos una quinta justa ascendente (divisiones 164 - 165) y otras una sexta mayor

ascendente ´ (divisiones 166 - 177). Reaparece más ampliado el elemento a''' :

Ejemplo 18. 34.-

con la siguiente secuencia de acordes:

Ejemplo 18. 35.-

donde los acordes 5 y 6 forman el *Tema de Acordes* concentrado. Todos estos acordes aparecen unas veces completos y otras incompletos en la secuencia siguiente:

1 2 3 4 5    1 2 3 4    1 2 3    1 2 3 4 5 6    1 2 3 4 5 6    1 2 3 4 5 6

Para finalizar como conclusión (divisiones 172 - 173), sobre un diseño-pedal de quintas, con sonido añadido:

Ejemplo 18. 36.-

Quintas **DO# - SOL# - RE** Sonido añadido **DO#**

Antecedido por parte del elemento **a** (1 acorde en su primera intervención y 2 acordes en su segunda y tercera intervenciones):

Ejemplo 18. 37.- Quintas justas:

**SOL - RE**



**DO# - SOL#**

### **SEXTA SECCION : A1 (178 - 198) CODA**

Reexpositiva de la primera sección, aquí en movimiento retrógrado. Presenta tanto la segunda parte (divisiones 20 - 22), como la primera (divisiones 178 -179) retrogradada: desde los últimos acordes arpegiados a los primeros de las divisiones 21 y 22, y *glisando* inicialmente en dirección contraria a la primera sección, es decir, aquí descendente. Por tanto aparecen en primer lugar los acordes que se forman *sobre la dominante* y en segundo lugar los *acordes de la resonancia*.

Asimismo se presenta la primera parte (divisiones 1 - 19), aquí como segunda parte retrogradada (divisiones 180 - 198).

Por tanto todo el proceso de *aceleración -rallentización* de valores se produce en sentido inverso a la primera sección.

## CONCLUSIONES

1.- Encontramos en esta Mirada XVIII el principio rítmico del cromatismo de las duraciones, en la primera y última secciones, juntamente con el cromatismo de las alturas, en donde además hay que señalar que:

a) Existe un proceso dinámico en *crescendo* desde la dinámica de piano (*p*) hasta la dinámica de fortísimo (*ff*).

b) Aparece un movimiento retrógrado, entre los dos pentagramas, desde el punto de vista rítmico: desde la semicorchea a la redonda arriba y su lectura retrogradada abajo (redonda - semicorchea)

c) Al mismo tiempo se establece un movimiento inverso en la interválica de los acordes: los acordes de 3 sonidos del pentagrama superior son la *inversión* de los acordes de 3 sonidos del pentagrama inferior:

+ Pentagrama superior: 4A (dentro) - 4J (fuera)

+ Pentagrama inferior: 4J (dentro) - 4A (fuera)

d) Se establece una *progresión sonora* desde un gran ámbito sonoro hasta el registro central del piano. Figura geométrica *en abanico* que se va cerrando paulatinamente.

2.- La estructura en *forma de arco*, muy estimada por Messiaen dado que eleva el principio rítmico del número primo a categoría formal, se articula en reexposiciones, facilitadas por el intervalo de tercera o su inversión en el intervalo de sexta (intervalos que, por otra parte, poseen una evidente semántica tonal).

3.- Encontraremos en la pieza acordes - tipo de Messiaen: el acorde de la *resonancia* y el acorde *sobre dominante*.

4.- Un elemento de gran importancia en esta Mirada, lo constituye el acorde formado por un intervalo de quinta justa y la duplicación de la fundamental a la octava superior (obteniéndose también con ello, el intervalo de cuarta justa), dando como resultado un acorde con cierta sugerencia tonal: se trata de acordes perfectos que no poseen el intervalo de tercera, por lo que no se determina el género del acorde. Este tipo de acorde *vacío*, posee una gran acepción sonora. Este acorde además asumirá en la pieza un sentido estructural, pues Messiaen lo utilizará como elemento articulador de la estructura.

5.- Encontramos también varios *diseños - pedal* de configuración y función diversa en la pieza.

**REGARD XIX : JE DORS, MAIS MON COEUR VEILLE**

**ESQUEMA ESTRUCTURAL**

<b>Sección</b>	<b>Parte</b>	<b>Divisiones</b>	
<b>A</b>		<b>1 - 8</b>	
<b>B</b>	<b>1</b>	<b>9 - 16</b>	
	<b>2</b>	<b>17 - 23</b>	<b>9 - 23</b>
<b>C</b>	<b>1</b>	<b>24 - 31</b>	
	<b>2</b>	<b>32 - 39</b>	
	<b>3</b>	<b>40 - 49</b>	<b>24 - 49</b>
<b>B1</b>	<b>1</b>	<b>50 - 61</b>	
	<b>2</b>	<b>62 - 68</b>	<b>50 - 68</b>
<b>A1</b>		<b>69 - 78</b>	
<b>Coda</b>		<b>79 - 87</b>	

## XIX.- JE DORS, MAIS MON COEUR VEILLE

### ESTRUCTURA

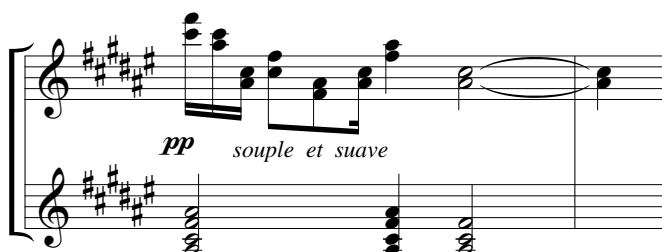
En forma de arco, consta de cinco secciones:

**A - B - C - B1 - A1 - CODA**

### PRIMERA SECCION: A (1 - 8)

Escrita en el Modo 2<sup>1</sup>. Basada en la arpegiación del acorde perfecto mayor de FA sostenido, en la sección central-aguda del piano, mediante notas dobles en el pentagrama superior, acompañado por el mismo acorde en disposición de sexta en el pentagrama inferior. La voz superior de los acordes del pentagrama inferior dibuja una tercera (LA# - FA#), intervalo que va a posteriormente como primer intervalo del *Tema de Amor*:

Ejemplo 19. 1.-



The musical notation for Example 19.1 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains arpeggiated chords with double notes. The lower staff is in bass clef and contains chords in sixth position. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The dynamic marking is *pp* and the instruction is *souple et suave*.

Organizada en 2 + 2 + 3 divisiones. Cada uno de estos incisos finaliza con una cuarta justa, doblada en octavas (FA# - DO#) en el registro grave del piano, a modo de Cadencia y de *resonancia inferior*, que va a tener cierto valor estructural:

Ejemplo 19. 2.-



The musical notation for Example 19.2 is a single bass clef staff showing a just fourth interval (FA# - DO#) in the lower register.

Se trata de la cuarta justa (Elemento x en el análisis) existente en el *Tema de Amor*:

Ejemplo 19. 3.-



The musical notation for Example 19.3 is a single treble clef staff showing a just fourth interval (FA# - DO#) in the lower register.

Todo ello crea, en dinámica de *pianísimo*, una única sonoridad de **FA#** Mayor. Aquí el acorde Perfecto Mayor está empleado como elemento de *color*, como *sonoridad*, exento por tanto de cualquier valoración *tonal - funcional*.

**SEGUNDA SECCION: B (9 - 23)**

En dos partes:

**Primera Parte (9 - 16)**

Dividida en 4 + 4 divisiones. Escrita en el segundo modo de transposiciones limitadas en su segunda transposición (**2<sup>2</sup>**). Aparece el inciso melódico **a** (en el análisis) doblado a la octava inferior:

Ejemplo 19. 4.-



acompañado por acordes cuya morfología obedece a la superposición de diferentes fragmentos del mismo modo. Y en la voz más grave aparece la tercera inicio del *Tema de Amor*: **DO# - LA#** y la cuarta justa, o sea el elemento **x** que aquí se convierte en quinta:

Ejemplo 19. 5.-



*Tema de Amor* elemento x

Se desarrolla la melodía en dinámica de *forte* por *interversión* de cuatro sonidos: **DO# - SI# - LA - RE#**, que numeraremos correlativamente **1, 2, 3, 4**. Así:

Ejemplo 19. 6.-





acompañado por un diseño de cuartas (siempre que así lo permite el modo), desarrollado mediante secuencia del 1 al 3 y del 3 al 1. Así:

Ejemplo 19. 7.-

*mf*

1 2 3 2 1 2 3 2

y por una nota pedal **LA#**, que descenderá una tercera menor (división 12) a la nota **SOL**. Se trata de las dos últimas notas más graves de la división 9.

A modo de Cadencia de esta primera frase (divisiones 9 - 12), aparecen dos acordes extraños al Modo en el pentagrama superior, formados por quintas justas y disminuidas, a modo de *resonancia superior*:

Ejemplo 19. 8.-

*pp*

5J - 5D 5J - 5D

que acompañan a la tercera inicial del *Tema de Amor*, aquí como **RE - SI** en el pentagrama inferior:

Ejemplo 19. 9.-

Se repite la frase (divisiones 13 - 16), en el mismo modo (**2<sup>1</sup>**) en forma de secuencia: la frase es transportada una tercera menor descendente.

**Segunda Parte** (17 - 23)

Escrita en el Modo 2<sup>1</sup>. Aparece en el pentagrama superior y en dinámica de *mezzoforte* por tres veces, un intervalo de tercera menor (tercera inicial del *Tema de Amor*) y un rasgo descendente en semicorcheas de notas dobles, que se desarrollan por *interversión* de sus notas:

Ejemplo 19. 10.-

3 m. del *Tema de Amor*

cuya melodía (voz superior de los acordes) se desarrolla por *eliminación* y *aumentación* de sus valores. Veamos cómo.

Ejemplo 19. 11.-

1 2 3    4 5 3    2 4    1 2 3

4 5 3    2 4    5 3    2 4    5 3    2 4

Asimismo en el pentagrama inferior aparecen dos diseños -pedal. El primero de ellos (17 - 19) dibujando mediante acordes tríadas en segunda inversión, dos terceras (De nuevo aparece el intervalo de tercera del *Tema de Amor*, que adquiere así características estructurales en la pieza):

**DO# - LA#** (SI# apoyatura) voz superior de los acordes.  
**MI - DO#** voz inferior de los acordes.

Y un segundo diseño - pedal formado por la superposición a distancia de cuarta (siempre que el Modo así lo permite) de diferentes fragmentos del segundo Modo (Acordes - secuencia):

Ejemplo 19. 12.-



En el ejemplo anterior, se observa la utilización de acordes por cuartas, con sonidos añadidos:

<b>FA#</b>	<b>MI (1)</b>	
<b>MI - LA - RE#</b>	<b>4J - 4A</b>	sonido añadido: <b>DO#</b>
<b>RE# - SOL - DO#</b>	<b>4D - 4A</b>	sonido añadido: <b>SI#</b>
<b>DO# - FA# - SI#</b>	<b>4J - 4A</b>	sonido añadido: <b>LA#</b>

(1) No aparece la cuarta central **SI**, al respetar la superposición de diferentes fragmentos del Modo. Estos fragmentos, numerando las voces desde el agudo al grave en los acordes del diseño - pedal son:

Ejemplo 19. 13.-

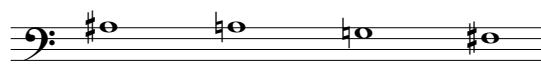
Primera voz



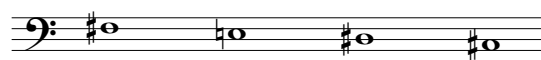
Segunda voz



Tercera voz



Cuarta voz



Finaliza esta sección con dos intervalos de quinta justa (elemento x) octavados, en la región grave del piano, a modo de cadencia.

**TERCERA SECCION: C (24 - 49)**

En tres partes:

**Primera Parte (24 - 31)**

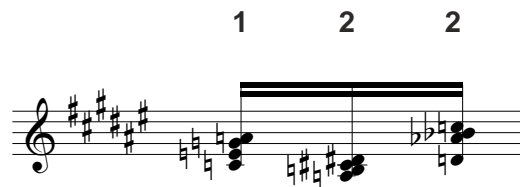
Aparece en el pentagrama superior el *Tema de Amor* doblado a la octava:

Ejemplo 19. 14.-



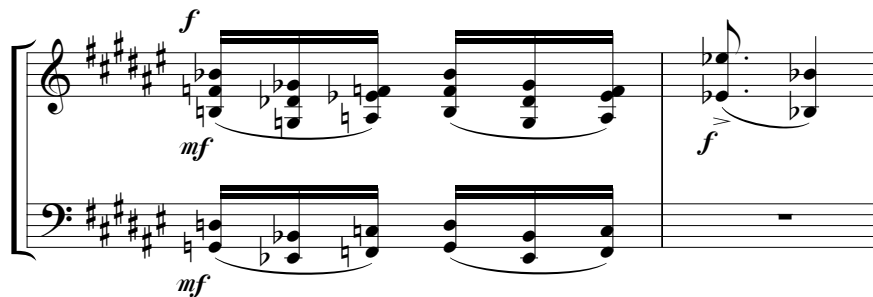
acompañado por tres acordes en el pentagrama inferior, que recuerdan la morfología de los acordes *sobre la dominante (2)* y la morfología de los *acordes de la resonancia (1)*:

Ejemplo 19. 15.-



Se repite el *Tema de Amor* en la misma transposición, acompañado por acordes formados por la superposición de una quinta disminuida y una quinta justa inferior, modificando el valor del elemento x (por aumentación en una corchea):

Ejemplo 19. 16.-



acompañado este elemento **x** de un diseño melódico descendente en semicorcheas (elemento **a<sup>1</sup>**) que se obtiene del elemento **a** de la segunda sección:

Ejemplo 19. 17.-

**a** **a<sup>1</sup>**  
de la segunda sección

(División 13) (División 27. Pentagrama inferior)

que va a desarrollarse (como elemento **a<sup>2</sup>**) en las divisiones 28 - 31 a modo de secuencia descendente (divisiones 28 - 29): variación rítmica, en diseño descendente en el pentagrama superior y ascendente en el pentagrama inferior:

Ejemplo 19. 18.-

**a<sup>2</sup>**

Pentagrama superior: **FA# - MI - RE#** **MI# - RE - DO#**  
Pentagrama inferior: **RE# - MI - FA#** **RE - MI - MI#**

Una nueva variación de este elemento (aquí como **a<sup>3</sup>**), unida a una variación recortada del *Tema de Amor*, lo encontramos en las divisiones 30 - 31:

Ejemplo 19. 19.-

$a^3$       Tema de Amor

---

Y una última variación del elemento **a** (aquí como elemento  $a^4$ ), a modo de *resonancia* y conclusión de esta parte en la división 31. Se trata del *Tema de Acordes* que aparece *concentrado* en los dos primeros acordes (en los acordes numerados como **1** y **2**):

Ejemplo 19. 20.-

$a^4$

1      2      3

**Segunda Parte** (32 - 39)

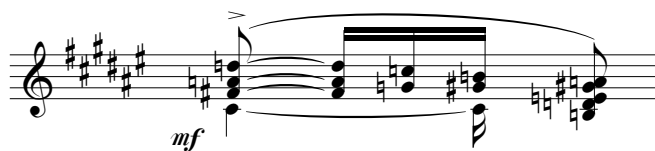
Repetición de la primera parte modificada:

- Repite el *Tema de Amor* dos veces, la segunda de las cuales aparece modificada en su elemento **x** aquí aumentando el valor de su primera nota:

Ejemplo 19. 21.-

acompañado en el pentagrama inferior (división 35) de una pequeña variación del elemento **a** :

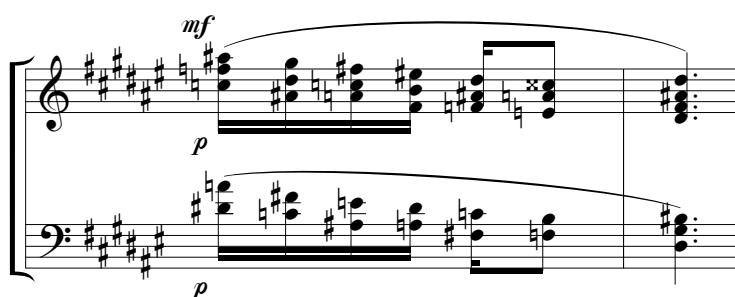
Ejemplo 19. 22.-



(Añade **REb** y modifica el ritmo del grupo de notas)

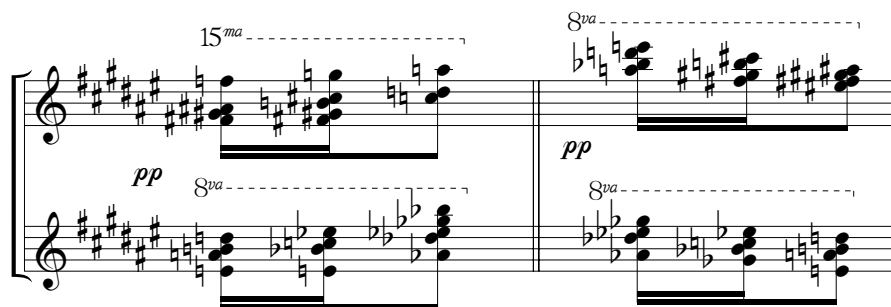
- Aparece también en la división 38 el elemento **a**<sup>3</sup> variado. Permanecen los mismos acordes que en la división 30, pero aquí desplazados una semicorchea, ya que Messiaen añade al diseño el primer acorde:

Ejemplo 19. 23.-



Finalizando también esta parte con los mismos acordes que en la primera parte, el *Tema de Acordes* concentrado cambiando la disposición de los mismos, y además presentando el elemento **a**<sup>4</sup> en movimiento retrógrado:

Ejemplo 19. 24.-



(División 31)

(División 39)

### Tercera Parte (40 - 49)

Aparece 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*. La primera vez en la misma transposición de toda la sección (**Slb - SOLb - FA - Mlb - Slb**), para repetirlo una tercera menor ascendente, acompañado por acordes combinación de quinta disminuida y quinta justa (división 42) y el elemento **x** en la división 43, por *acordes de la resonancia* y *sobre dominante*. A partir de la división 44 el *Tema de Amor* pasa al pentagrama inferior, acompañado por acordes como resultado de la *combinación de intervalos*: Cuarta Justa y Cuarta Aumentada: **SI - MI - LA** con sonido añadido **RE#** :

#### Ejemplo 19. 25.-

y parte de él por *eliminación*, (sólo las notas **LA#** y **SOL#**) con el elemento **x** en acordes (resultado de diferentes inversiones de un sólo acorde: **RE# - FA# - LA# - DO#**, *Acorde de la resonancia*) en la división 45:

#### Ejemplo 19. 26.-



Se repite esta variación del *Tema de Amor* (divisiones 46 - 47) y aparece transportado una cuarta justa ascendente (divisiones 48 - 49), con dos elementos **x** aquí en valores de semicorchea (en primer lugar en el pentagrama inferior y posteriormente mediante acordes en ambos pentagramas: *Acordes de la resonancia*):

Ejemplo 19. 27.-

#### **CUARTA SECCION : B1 (50 - 68)**

Escrito en el Modo 2<sup>1</sup> con superposición de acordes extraños al Modo. Se estructura en dos partes.

##### **Primera Parte (50 - 61)**

Se inicia esta sección todavía con una variación del *Tema de Amor*:

Ejemplo 19. 28.-

donde el primer acorde, *extatique* en la partitura, constituye final de la sección anterior y al mismo tiempo principio de esta cuarta, a modo de *acorde-pivote* (la morfología de este acorde es similar a la utilizada para acompañar el elemento **x** en la tercera sección:

acorde de la resonancia):

Ejemplo 19. 29.-



Constituye a partir de la división 53, reexposición variada de la segunda sección (divisiones 9 - 22). Aquí la *variación* se concreta en la superposición de acordes no existentes en la segunda sección: Se trata del elemento a<sup>4</sup>, es decir del *Tema de Acordes* concentrado a modo de *resonancia superior* que aparece por dos veces (división 55 y 59):

Ejemplo 19. 30.-



Aparecen por superposición unos acordes como *combinación de intervalos* (cuartas justas), al final de la primera frase (división 57):

**S1b - M1b - LAb                      SOL - DO - FA**

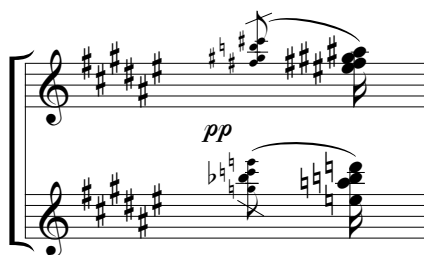
y al final de la segunda frase (división 61):

**SOL - DO - FA                      MI - LA - RE**

**Segunda Parte** (62 - 68)

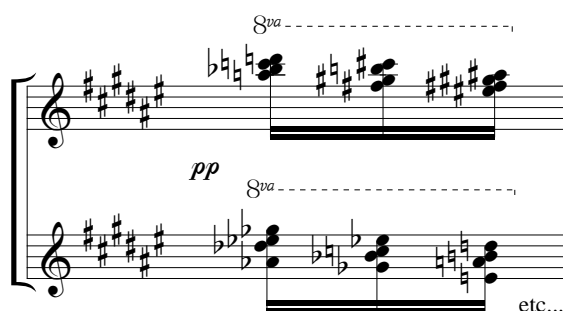
Se reexpone íntegramente la segunda parte de la segunda sección (divisiones 17 - 23) aquí superponiendo unos acordes a modo de *resonancia superior*, que constituyen el *Tema de Acordes* concentrado (divisiones 62, 63, 64):

Ejemplo 19. 31.-



Y sobre la misma función de acordes a modo de *resonancia*, como final de esta sección aparece en la división 67, el elemento  $a^4$  (constituído por el *Tema de Acordes* concentrado) modificado en su disposición y en movimiento retrógrado; disposición que presenta en las voces extremas una nueva aparición del *Tema de Amor*: **SOLb - MIb - RE** y **LAB - SOL - MI** extremos de los acordes del pentagrama inferior y **RE - DO# - LA#** y **LA - FA# - MI#** extremos de los acordes del pentagrama superior:

Ejemplo 19. 32.-



**QUINTA SECCION : A1 (69 - 78)**

Reexposición de la primera sección variada y ampliada. Gran *resonancia* elaborada del acorde de tónica de **FA#** Mayor. Escrita en el Modo  $2^1$ . Organizada en 2 + 2 + 5 divisiones, finalizando cada uno de los incisos con una cuarta justa, en la región grave del piano, a modo de cadencia (elemento  $x$  en el *Tema de Amor*). El pentagrama inferior insiste en la tercera mayor **LA# - FA#**: tercera inicial del *Tema de Amor*.

**CODA (79 - 87)**

Escrita en el Modo **2** en su primera y segunda transposiciones. Aparece:

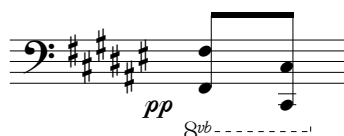
a) El inciso melódico **a** de la segunda sección, aquí recortado:

Ejemplo 19. 33.-



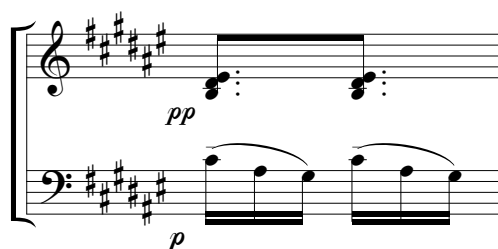
b) El elemento **x**, cuarta justa en el registro grave **FA# - DO#**, elemento cadencial en la primera y quinta secciones, aparece por tres veces cada vez más *piano*, finalizando esta *Mirada* en su tercera intervención:

Ejemplo 19. 34.-



c) El *Tema de Amor* en el pentagrama inferior, aparece acompañado por acordes como combinación de cuartas (**SI - MI - LA**) tal y como aparecían en la tercera sección, aquí sin la tercera nota (**LA**) y con el sonido añadido **RE** (que no es otra cosa que el cuarto sonido del mismo acorde):

Ejemplo 19. 35.-



Para finalizar en dinámica de *pianísimo*, sobre el acorde perfecto mayor de **FA#** en primera inversión: *resonancia* de la primera y quinta secciones.

Todas las secciones finalizan con una división de *silencio*, siempre a modo de *resonancia* de todo lo anterior:

- Primera sección, **A** : En la división 8 con dos silencios de negra.
- Segunda sección, **B** : En la división 23 con un silencio de negra y de corchea.
- Tercera sección, **C** : Con Acorde extático.
- Cuarta sección, **B1** : En la división 68 : con dos silencios de negra.
- Quinta sección, **A1** : En la división 78: con silencio de negra y de corchea.

La única sección que no finaliza con silencio es la tercera (división 60), sino que acaba con un acorde que posee la misma *función* que el silencio de las demás secciones, es decir, cumple aunque de otra forma, la función de *resonancia* de todo *lo oído* anteriormente, con la indicación precisa en la partitura: *extatique*.

### **CONCLUSIONES**

1.- La estructura en forma de arco tan estimada por Messiaen y tan frecuente en todo el ciclo de piezas moldea esta Mirada XIX.

2.- La sonoridad de **FA#** mayor (con su armadura correspondiente) constituye aquí de nuevo un *color armónico*, una *sonoridad-gestual* lejos de cualquier semanticidad *tonal-funcional*. La tonalidad de **FA#** mayor, con esta función comentada de *sonoridad-color*, es escogida por Messiaen para varias de las Miradas del ciclo.

3.- El *Tema de Amor Místico* aparece tratado en profusión y constituye el personaje más importante de la pieza. Podríamos decir que Messiaen destina esta Mirada XIX al *Tema de Amor Místico*, que aparece tratado de diversas maneras y en variadas morfologías.

4.- Junto al Tema de Amor, y asumiendo en esta Mirada la función de *resonancia superior*, aparece el *Tema de Acordes concentrado*.

5.- El silencio va a adoptar en la pieza una función *articuladora* del discurso musical, interviniendo en los momentos clave de la estructura, como elemento discriminador entre secciones.

**REGARD XX : REGARD DE L'ÉGLISE D'AMOUR**

**ESQUEMA ESTRUCTURAL**

Sección	Subsección	Parte	Divisiones		
<b>D E S A R R O L L O</b>					
<b>A</b>	<b>1</b>		<b>1 - 6</b>	<b>1 - 30</b>	
	<b>2</b>		<b>7 - 30</b>		
		<b>1</b>	<b>7 - 16</b>		
		<b>2</b>	<b>17 - 30</b>		
<b>B</b>	<b>1</b>		<b>31 - 54</b>	<b>31 - 84</b>	
		<b>1</b>	<b>31 - 38</b>		
		<b>2</b>	<b>39 - 54</b>		
	<b>2</b>		<b>55 - 84</b>		
		<b>1</b>	<b>55 - 63</b>		
		<b>2</b>	<b>64 - 84</b>		
<b>A1</b>	<b>1</b>		<b>85 - 92</b>	<b>85 - 104</b>	
	<b>2</b>		<b>93 - 104</b>		
<b>C</b>	<b>1</b>		<b>105 - 111</b>	<b>105 - 160</b>	
	<b>2</b>		<b>112 - 142</b>		
	<b>3</b>		<b>143 - 160</b>		
<b>EXPOSICION</b>					
<b>A2</b>	<b>1</b>		<b>161 - 176</b>	<b>161 - 199</b>	
	<b>2</b>		<b>177 - 192</b>		
	<b>Conclusión</b>		<b>193 - 199</b>		
<b>Coda</b>		<b>1</b>	<b>200 - 205</b>	<b>200 - 220</b>	
		<b>2</b>	<b>206 - 214</b>		
		<b>3</b>	<b>215 - 220</b>		

## XX.- REGARD DE L' EGLISE D' AMOUR

### ESTRUCTURA

Consta de cinco secciones y Coda: **A - B - A1 - C - A2 - CODA**

Se trata de una *Forma Sonata* manteniéndose de la misma las secciones de la *Exposición* y el *Desarrollo*, pero invirtiendo su presentación tradicional: Aparece en primer lugar el *Desarrollo* (formado por las secciones **A - B1 - A1 - C**) y después la *Exposición* (formada por la sección **A2**), finalizando con la Coda.

### DESARROLLO

#### PRIMERA SECCION: A (1 - 30)

En dos partes:

#### Primera Subsección (1 - 6)

A modo de introducción aparece un elemento en figuración de *fusas*, (elemento **x** en el análisis) en el registro central - agudo del piano y en dinámica de *forte* (*f - ff - f*), formado por nueve acordes y que contiene dos ejes: uno *horizontal*, casi simétrico entre pentagrama superior e inferior (movimiento contrario entre ambos pentagramas); y el otro *vertical*, constituido por el acorde central como eje de un movimiento retrógrado, hasta el cual se abren y cierran las distintas intervenciones del elemento **x** :

Ejemplo 20. 1.-

Elemento **x**

The musical score for 'Elemento x' consists of two staves. The top staff is marked '8va' and contains a series of chords. The bottom staff contains a series of chords. The dynamics are marked 'f' at the beginning and 'ff' at the end. The notes are numbered 1 through 9 below the staves.

En tres intervenciones formadas progresivamente por cinco, siete y nueve acordes del elemento x, que se repiten en secuencia creciente de la siguiente forma:

1 Intervención: 1 2 3 4 5 4 3 2 1  
 2 Intervención: 1 2 3 4 5 6 7 6 5 4 3 2 1  
 3 Intervención: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Junto a este elemento, aparece lo que Messiaen denomina en la propia partitura *Primer Tema*, en dinámica de *fortísimo* y en octavas, en el registro grave del piano y en ritmo *no retrogradable*. Se trata del ritmo hindú nº 58, el tala *Dhenki* (negra - corchea - negra) que aparece en esta *Mirada* por disminución de valores en corchea - semicorchea - corchea, como ritmo central del ritmo *no retrogradable*, con que se va ampliando hacia los extremos, de esta forma:

Ejemplo 20. 2.-

Primera vez:



Segunda vez:



Tercera vez:



### Segunda Subsección (7 - 30)

Podemos estructurarla en dos subsecciones:

#### + Primera Parte (7 - 16)

Aparece el *Tema de Dios* en el registro central-grave del piano y en dinámica de *fortísimo*, en el acorde de **SI** Mayor, es decir en el Modo 2<sup>3</sup> distribuidos los cuatro acordes del *Tema* en el ritmo siguiente:



Ejemplo 20. 3.-

Acorde 1 2 3 4 1

logrando la sensación de *rallentando* al ampliar los dos últimos valores. Finaliza el *Tema de Dios* con acordes a modo de *resonancia superior* e *inferior* (división 8).

A continuación aparece un desarrollo de dos diseños melódicos, por *ampliación asimétrica*. En el pentagrama inferior, en el registro grave del piano, en octavas y en figuración de corchea, existe un elemento de seis sonidos (que denominaremos elemento **w** en el análisis):

Ejemplo 20. 4.-

1 2 3 4 5 6

w

que se repite eliminando el último sonido (como elemento **w'**):

Ejemplo 20. 5.-

w w'

1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5

que se desarrolla por *ampliación asimétrica* durante siete transposiciones, de la siguiente forma:

- Los sonidos **1 - 2 - 6** :  
 Ascenden un semitono las tres primeras veces.  
 Ascenden un tono la cuarta vez.  
 Ascenden un semitono la quinta, sexta y séptima vez.
- Los sonidos **3 - 4 - 5** :  
 Descienden un semitono las tres primeras veces.  
 Ascenden una sexta menor la cuarta vez.  
 Descienden un semitono la quinta, sexta y séptima vez.

y en dinámica que va creciendo progresivamente desde *pp* hasta *ff*.

En el pentagrama superior aparecen a modo de diseño - pedal (elemento **y** en el análisis) los doce sonidos de la escala cromática, en figuración de seisillos de semicorcheas, y en el registro agudo del piano:

Ejemplo 20. 6.-

Elemento **y**

pp

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

que se desarrolla por *interversión* de sus notas, en tres versiones diferentes del diseño - pedal que constituye el elemento **y**.

Primera Interversión (división 10): Elemento **y**<sup>1</sup>

Ejemplo 20. 7.-

pp

1 4 2 3 5 9 10 11 12 6 7 8

Segunda Interversión (división 11): Elemento  $y^2$

Ejemplo 20. 8.-

1 2 3 4 5 6 8 9 10 7 12 11

Tercera Interversión (división 12): Elemento  $y^3$

Ejemplo 20. 9.-

1 4 2 3 5 12 10 11 7 6 8 9

Se repiten cada uno de estos elementos  $y$ ,  $y^1$ ,  $y^2$ ,  $y^3$  dos veces, finalizando todos sobre figuración de negra con puntillo ligada a semicorchea. Todo ello forma un gran diseño (desde la división 9 hasta la división 12), que se repite una vez (divisiones 13 - 16), y que al aparecer en el registro agudo del piano, se produce un gran contraste de registros entre ambos pentagramas, creándose una gran sonoridad.

+ Segunda Parte (17 - 30)

Aparece de nuevo el *Tema de Dios*, en el registro central - grave y en dinámica de *fortissimo*, transportado una segunda mayor ascendente con respecto a la división 7 y modificado en el adorno final, (acordes como *resonancia* del propio Tema en la división 18), en el mismo ritmo que en la división 7, alargando aquí el último valor a redonda, en el acorde de **REb** Mayor, es decir en el Modo  $2^2$ :

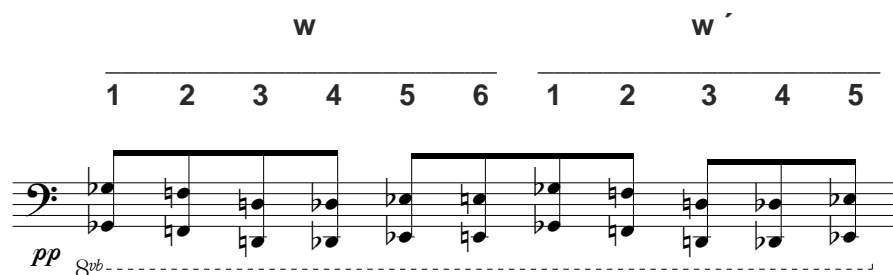
Ejemplo 20. 10.-



Se repite todo el desarrollo por *ampliación asimétrica* de los dos diseños - pedal: el formado por el elemento **w** y el formado por el elemento **y**. En el pentagrama superior, de la misma forma (reexposición de las divisiones 9 a 16), ya explicada anteriormente.

En el pentagrama inferior el diseño pedal **w - w'**:

Ejemplo 20. 11.-



aparece transportado una segunda menor ascendente.

El elemento **y** se desarrolla por *ampliación asimétrica*:

- Los sonidos **1 - 2 - 6**:

Ascienden un semitono las tres primeras veces.

Ascienden un tono la cuarta vez.

Ascienden un semitono la quinta, sexta y séptima vez.

- Los sonidos **3 - 4 - 5**:

Descienden un semitono las tres primeras veces.

Ascienden una sexta menor la cuarta vez.

Descienden un semitono la quinta, sexta y séptima vez.

en ocho transposiciones y en dinámica que va creciendo progresivamente desde *pp* hasta *ff*. En contraste de registros es decir, con gran sonoridad. Al mismo tiempo aparecen las octavas del elemento **w - w'** acompañadas por otra voz, que funciona libremente en sentido cromático descendente que recuerda el Modo 7, y que se agrupa en dos trazos descendentes de

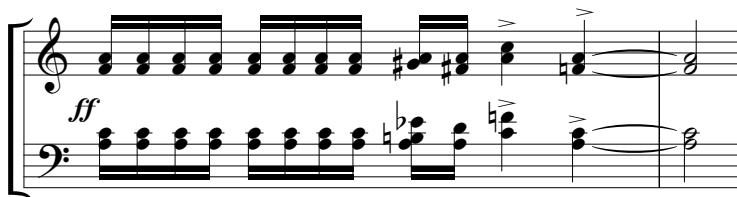
5 y 6 sonidos:

Ejemplo 20. 12.-



Para finalizar esta sección, el *Tema de Dios* aparece una tercera mayor ascendente con respecto a la división 17, aquí repetido dos veces, acabando con blanca con puntillo la primera vez y con redonda ligada a negra la segunda. En el acorde de **FA** mayor, es decir en el Modo 2<sup>3</sup> y modificando los acordes a modo de *resonancia* del propio *Tema* (Divisiones 28 y 30):

Ejemplo 20. 13.-



## SEGUNDA SECCION: B (31 - 84)

Basada en el *Tema de Amor*. En dos partes:

### Primera Subsección (31 - 54)

En dos subsecciones:

#### + Primera Parte (31 - 38)

Aparece el *Tema de Amor* en corcheas en la voz superior, acompañado de acordes a modo de *resonancia*, dos veces desde el sonido **SOL** y dos veces más transportado al sonido **LA<sub>b</sub>** (segunda menor ascendente). La cuarta justa final del *Tema* aparece distinta en cada ocasión:

**DO - SOL** (div. 32)  
**RE - LA** (div. 34)  
**RE<sub>b</sub> - LA<sub>b</sub>** (div. 36)  
**MI<sub>b</sub> - SI<sub>b</sub>** (div. 38)

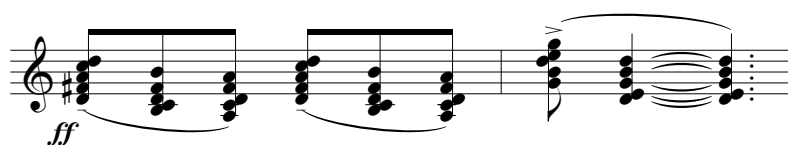
Cada una de las citas del *Tema de Amor* finaliza con un acorde de séptima de primera especie, como *resonancia superior* del propio *Tema de Amor*:

**Mib - SOL - Sib - REb** (div. 32)  
**RE - FA# - LA - DO** (div. 34)  
**REb - FA - LAb - DOb** (div. 36)  
**Mib - SOL - Sib - REb** (div. 38)

**+ Segunda Parte (39 - 54)**

Aparece una nueva elaboración del *Tema de Amor* en acordes de cinco sonidos que recuerdan la morfología de los *acordes de la resonancia*, en figuración de corchea, en el pentagrama inferior, en dinámica de *fortísimamente* y en el registro central del piano:

**Ejemplo 20. 14.-**



La cuarta justa aparece aumentada en sus valores: corchea y blanca ligada a corchea.

Aparece también el *Tema de Amor* en *disminución* de valores (semicorcheas), eliminando la cuarta justa final del propio *Tema*, en el pentagrama superior como acompañamiento al pentagrama inferior, en acordes de tres sonidos formados preferentemente por superposición de intervalos de cuarta:

**Ejemplo 20. 15.-**



Finaliza el *Tema* con un diseño -pedal, en el registro agudo del piano, formado por la superposición de intervalos de cuarta y de quinta:

Ejemplo 20. 16.-

1      2

Acorde 1 : 5J - 4J - 5D  
 Acorde 2 : 4J - 5D - 4J etc...

Se repite el *Tema de Amor* en la misma transposición, de la misma forma (divisiones 41 - 42), constituyendo modelo de secuencia, cuya primera repetición se produce en las divisiones 43 - 46, de la siguiente forma:

- El *Tema de Amor* en corcheas aparece una tercera menor ascendente (en el pentagrama inferior).
- El *Tema de Amor* en semicorcheas (en el pentagrama superior) aparece una segunda mayor descendente.
- El diseño -pedal aparece formado por cuartas justas, añadiendo una cuarta justa más:

Ejemplo 20. 17.-

1      2

Acorde 1 : DO - FA - SOL# - DO# - FA#  
 Acorde 2 : RE - SOL - LA# - RE# - SOL#

A partir de la división 47 se desarrolla el *Tema de Amor* por *secuenciación* y *eliminación*:

Ejemplo 20. 18.-

(Secuenciación de la cabeza del *Tema* por terceras menores)

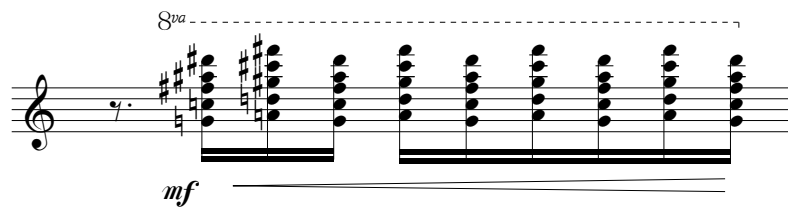
acompañado este desarrollo por un diseño - pedal escrito en el modo 3<sup>3</sup> (a modo de *mixtura modal*), en escala ascendente y en el pentagrama superior (divisiones 47 - 49):

Ejemplo 20. 19.-



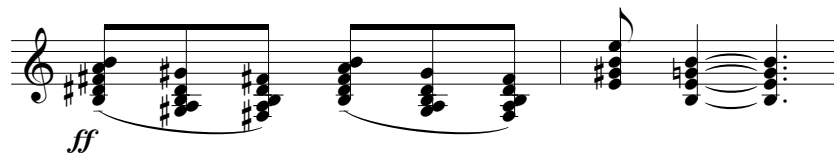
Aparece el diseño - pedal en la región aguda del piano, formado por superposición de intervalos de cuarta (división 50):

Ejemplo 20. 20.-



El *Tema de Amor* completo, en figuración rítmica de corchea y acordes de cinco sonidos lo encontramos en las divisiones 51 - 52:

Ejemplo 20. 21.-



A partir de aquí el *Tema de Amor* se desarrolla por *eliminación* (se repite únicamente el intervalo final de cuarta justa), siguiendo una sucesión de terceras mayores:

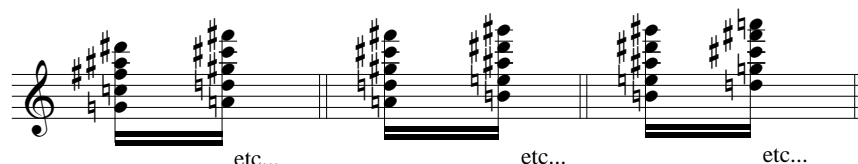
Ejemplo 20. 22.-





Con cada una de estas cuartas y a modo de *contrapunto*, aparece el diseño -pedal por superposición de cuartas justas (divisiones 52 - 54), en secuencia ascendente de segunda mayor:

Ejemplo 20. 23.-



División 52 ( **SOL** )      División 53 ( **LA** )      División 54 ( **SI** )

### Segunda Subsección (55 - 84)

Reexposición variada de la primera parte. En dos subsecciones:

#### + Primera Parte (55 - 63)

Reaparece el *Tema de Amor* un semitono elevado con respecto a la primera parte (divisiones 55 - 61), con una secuencia sobre su última aparición (divisiones 61 - 62):

Ejemplo 20. 24.-



con los acordes de séptima de primera especie, a modo de *resonancia* del propio *Tema*, que ascienden a su vez secuencialmente:

<b>REb - FA - LAb -DOb</b>	(div. 56)
<b>MIb - SOL - SIb - REb</b>	(div. 58)
<b>RE - FA# - LA - DO</b>	(div. 60)
<b>FA# - LA# - DO# - MI</b>	(div. 63)

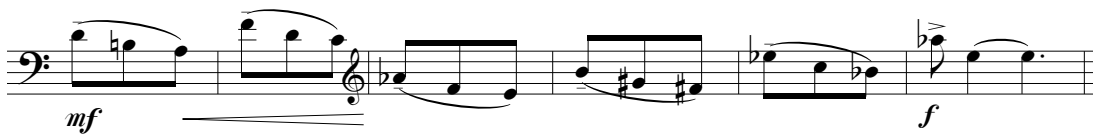
#### + Segunda Parte (64 - 84)

Reexposición de la segunda subsección de la primera parte con las siguientes modificaciones:

a) El *Tema de Amor* en acordes de corchea de cinco sonidos aparece transportado una tercera menor ascendente (dos repeticiones: divisiones 64 - 67) y una tercera mayor ascendente (dos repeticiones: divisiones 68 - 71).

b) El desarrollo por *eliminación* y *secuenciación* en terceras menores del *Tema de Amor*, aparece aquí alargado (divisiones 72 - 76):

Ejemplo 20. 25.-



Cabeza del *Tema de Amor*: terceras menores

c) Aparecen los mismos diseños - pedal en la región aguda del piano, formados por intervalos de cuarta y quinta, acompañados de la misma *mixtura* de acordes de tres sonidos, sobre el tercer Modo en su tercera transposición (3<sup>3</sup>), en las divisiones 72 - 76.

d) Aparece el intervalo de cuarta justa, final del *Tema de Amor*, por *eliminación* y en *secuenciación* de terceras mayores (79 - 81):

Ejemplo 20. 26.-



LAb

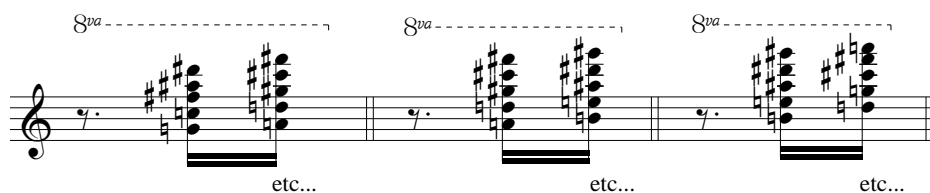
DO

MI

Terceras mayores

e) Y la misma secuencia del diseño - pedal de intervalos de cuarta y quinta, con segundas mayores ascendentes (divisiones 79 - 81): **SOL - LA - SI**

Ejemplo 20. 27.-



Para finalizar esta segunda parte y esta segunda sección, añadiendo tres divisiones (82 - 84), secuencia ascendente en terceras menores, de la cuarta justa final del *Tema de Amor*:

Ejemplo 20. 28.-

**SOL                      Sib                      DO# = REb Terceras menores**

Acompañada por el diseño - pedal en la región aguda sobre superposición de intervalos de cuarta y quinta:

Ejemplo 20. 29.-

**TERCERA SECCION: A1 (85 - 104)**

Reexposición modificada de la primera sección. En dos partes:

**Primera Subsección (85 - 92)**

Se reexpone el elemento **x** en figuración de fusas, en el registro central - agudo del piano, en las tres intervenciones de 5, 7 y 9 acordes que sucesivamente se abren y se cierran sobre dos ejes: *central - vertical* y *central - horizontal*.

Basada en el carácter de este elemento **x** aparece un rasgo descendente y otro ascendente en valores de fusa (división 92), en movimiento contrario aproximado, sobre un posible eje *central - horizontal*, donde la alternancia de intervalos de cuarta y del sonido que completa la quinta justa o disminuida, se suceden sin interrupción (cuarta que al mismo tiempo es apoyatura de la quinta). Así:

Ejemplo 20. 30.-

Pentagrama superior



Cuarta **Mib - LA** (Quinta justa: **RE - LA**. Apoyatura **Mib**)  
Cuarta **DO - FA#** (Quinta justa: **SI - FA#**. Apoyatura **DO**)

y así sucesivamente.

Ejemplo 20. 31.-

Pentagrama inferior



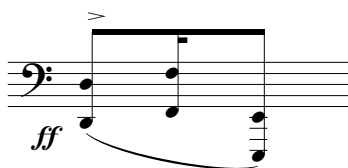
Cuarta **LA - Mib** (Quinta justa: **LA - MI** . Apoyatura **Mib**)  
Cuarta **DO - FA#** (Quinta justa: **DO - SOL**. Apoyatura **FA#**)

y así sucesivamente.

Aparece al mismo tiempo el *Primer Tema* aquí variado: Se superpone un nuevo diseño melódico en el pentagrama superior desde los valores centrales hasta los extremos (en *ritmo no retrogradable*) en cuatro intervenciones:

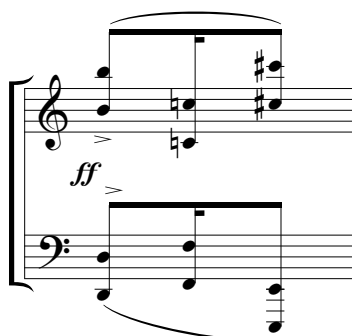
Ejemplo 20. 32.-

Primera vez (sólo pentagrama inferior)



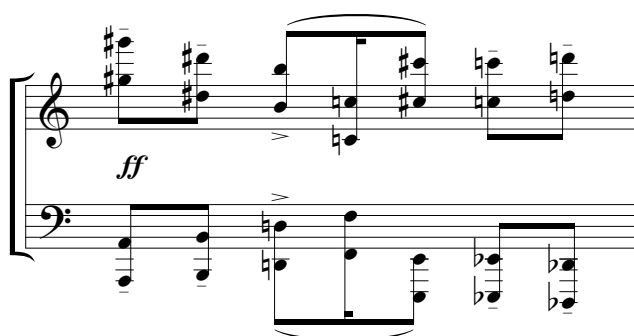
Ejemplo 20. 33.-

Segunda vez (añade voz superior)



Ejemplo 20. 34.-

Tercera vez (En los dos pentagramas)



Ejemplo 20. 35.-

Cuarta vez (En los dos pentagramas)

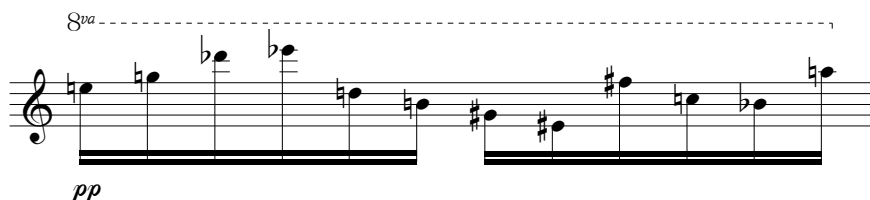


en un dibujo melódico, con cierto carácter de *movimiento contrario* entre ambos pentagramas.



En el pentagrama superior aparece el diseño -pedal **y** (12 sonidos de la escala cromática en figuración de seisillos de semicorchea):

Ejemplo 20. 38.-



en sus cuatro versiones, tratados por *interversión* de sus notas: **y**, **y<sup>1</sup>**, **y<sup>2</sup>**, **y<sup>3</sup>** repetidos en diseño doble como **yy**, **y<sup>1</sup>y<sup>1</sup>**, **y<sup>2</sup>y<sup>2</sup>**, **y<sup>3</sup>y<sup>3</sup>** por cuatro veces (divisiones 93 - 104) tal y como aparecían en la primera sección (divisiones 9 - 16).

**CUARTA SECCION : C (105 - 160)**

En tres partes:

**Primera Subsección (105 - 111)**

A modo de *transición* entre las secciones tercera y cuarta. Basada en el *Tema de Dios*, que aparece en octavas en el extremo grave del piano:

Ejemplo 20. 39.-



Acompañado de un diseño -pedal de tres acordes (**a**, **b**, **c**) cuya morfología se basa en la superposición de intervalos de cuarta y quinta, con sonidos añadidos:


Ejemplo 20. 40.-

<b>a</b>	<b>b</b>	<b>c</b>
		
<b>DO# - SOL - DO</b> <b>5D 4J</b> <b>MI - LA</b>	<b>FA# - SI - FA</b> <b>4J 5D</b> notas añadidas	<b>LA - MIb - LAB</b> <b>5D 4J</b> <b>RE</b>

que se repiten secuencialmente en la forma **abc** (divisiones 105 - 107) y posteriormente por *eliminación* se repiten en la secuencia **abc** (divisiones 108 - 111).

A partir del *Tema de Dios*, Messiaen elabora mediante la técnica de la ampliación del intervalo, un diseño que manteniendo fijo el sonido **DO#**, va abriéndose paulatinamente (divisiones 107 -111):

Ejemplo 20. 41.-



**Segunda Subsección** (112 - 142)

Elemento integrador de toda esta parte lo constituye el pedal de la nota **DO#**, que se oirá permanentemente. Estructurada en 6 + 11 + 6 + 5 + 3 divisiones.

En las divisiones 112 - 114, aparecen los *acordes carrillón*, que ya aparecían en la *Mirada II* (allí en las divisiones 3 - 5), aquí transportados una segunda menor ascendente:

Ejemplo 20. 42.-



que se repiten en las divisiones 115 - 117.



Al mismo tiempo las seis divisiones 112 - 117, se repetirán íntegramente en las divisiones 129 -134.

En las divisiones 118 - 119 aparece el *Tema de Acordes*, sobre el pedal de **DO#** :

Ejemplo 20. 43.-



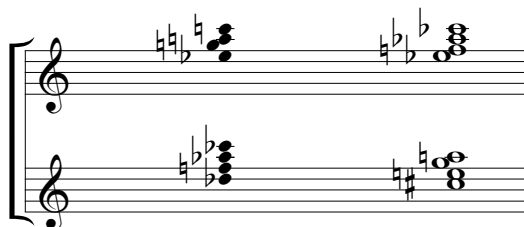
En las divisiones 120 - 121 aparece una secuencia de acordes:

Ejemplo 20. 44.-



En las divisiones 122 - 125 aparecen los *acordes de la resonancia*, en estado fundamental y en primera inversión sobre la misma nota, como *efecto vidriera*. Veamos la división 122: En el Modo 3<sup>2</sup>

Ejemplo 20. 45.-



**REb = DO#**  
Est. Fund.      1 Inver. sobre la misma nota

que se repiten en secuencia descendente de terceras menores (**REb - Sib - SOL - MI** : desde la división 122 a la 125), sobre el pedal de la nota **DO#**.

A partir de la división 126 hasta la división 128, aparecen los acordes *sobre la dominante*, en estado fundamental y en primera inversión sobre la misma nota como *efecto vidriera*. Veamos la división 126 :

Ejemplo 20. 46.-

**DO#**
**DO#**  
Est. Fundamental
1 Inversión

que se repiten secuencialmente en terceras mayores (**DO# - LA - FA**) desde la división 126 a la división 128, sobre el pedal permanente de la nota **DO#**.

Las divisiones 112 a 117 se repiten idénticamente en las divisiones 129 a 134. Además las divisiones 118 a 128 se repetirán íntegramente en las divisiones 135 a 139, convirtiendo los mordentes en acordes. Al mismo tiempo el pedal de **DO#** empieza a *ralentizarse*, por *aumentación* de valores (en 1 semicorchea) desde la división 135 hasta la 139:

Ejemplo 20. 47.-

hasta llegar al valor de blanca. *Cromatismo de valores* con la semicorchea como unidad.

Por tanto en esta segunda parte, están relacionadas las distintas frases así:

- Primera Frase (3 + 3) 112 - 117 se repite en la Tercera Frase (3 + 3) 129 -134: *Acordes Carrillón*.
- Segunda Frase 118 -128 se repite modificada en la Cuarta Frase 135 -139: *Tema de Acordes, Acordes de la resonancia y Acordes sobre la Dominante*.

La segunda frase posee unos acordes como mordentes, que se convierten en acordes en la cuarta frase. En la cuarta frase se superpone el pedal de **DO#** *rallentizado*.

Como conclusión de esta segunda parte (divisiones 140 - 142), aparecen los tres primeros acordes de esta parte en dinámica de *fortísimo*, los *acordes carrillón*, a los que se añaden unos acordes en el extremo agudo del piano formados por la superposición de quinta justa y quinta disminuida (o cuarta aumentada):

Ejemplo 20. 48.-

Pent. superior: **5J - 5D**                      **5J - 4A**                      **5J - 5D**

que se suceden cromáticamente y que adelantan el diseño de acordes - secuencia que aparecerá en la tercera parte.

**Tercera Subsección** (143 - 160)

Formada por dos diseños melódicos de acordes cuya morfología obedece a la superposición de un intervalo justo y otro aumentado o disminuido:

Ejemplo 20. 49.-

Estos dos diseños se suceden:

a) En el pentagrama superior desde el extremo agudo hasta el registro central; y en el pentagrama inferior desde el extremo grave hasta el registro central del piano. Podemos observar por tanto, en el dicurrir de estos acordes, una especie de movimiento *en abanico* desde los extremos al centro del registro sonoro del instrumento.

b) En un proceso representado por el *cambio de registro*, desde una gran sonoridad abierta en el inicio (división 143) hasta una sonoridad cerrada en *cluster*.

c) Con un proceso dinámico desde *piano (p)*, hasta *fortísimo (fff)* sobre la *nota - resumen* de toda esta sección: **DO#** (nota inicial del *Tema de Dios*).

d) Desde una figuración rítmica inicial de semicorchea hasta una figuración rítmica de redonda (sobre la nota final **DO#**): Aumentación de valores desde 1 hasta 16, en donde la unidad adquiere el valor de semicorchea. (*Cromatismo de valores*). Así:

Ejemplo 20. 50.-

The musical notation consists of two staves. The first staff contains eight notes, numbered 1 through 8 below them. The notes are: 1 (quarter note), 2 (quarter note), 3 (quarter note), 4 (quarter note), 5 (quarter note), 6 (quarter note), 7 (quarter note), and 8 (quarter note). The second staff contains eight notes, numbered 9 through 16 below them. The notes are: 9 (quarter note), 10 (quarter note), 11 (quarter note), 12 (quarter note), 13 (quarter note), 14 (quarter note), 15 (quarter note), and 16 (quarter note). The notes are marked with rhythmic values that increase in duration from left to right.

## EXPOSICION

### QUINTA SECCION : A2 (161 - 199)

Basada en el *Tema de Dios* en la modificación rítmica correspondiente a esta Mirada 20 (la que aparece en la primera sección), aquí como *glorification du thème de Dieu*, según expresa en la partitura el propio compositor. Se trata de la Exposición de esta *Forma Sonata*, Exposición que posee una evidente relación con la Mirada I y la Mirada V: todo el desarrollo del *Tema de Dios* que aparece en la Mirada V en primer lugar y que repite en la Mirada I por disminución de valores (no hay

que olvidar el orden *cronológico* de composición de las Miradas) se repite aquí en la Mirada XX, como *Exposición* de la Forma Sonata colocada al final de la pieza, utilizando, eso sí, la modificación rítmica propia de esta Mirada XX para el *Tema de Dios*. De la misma manera que en las Miradas indicadas, se establece el desarrollo del *Tema de Dios* repetido en dos partes:

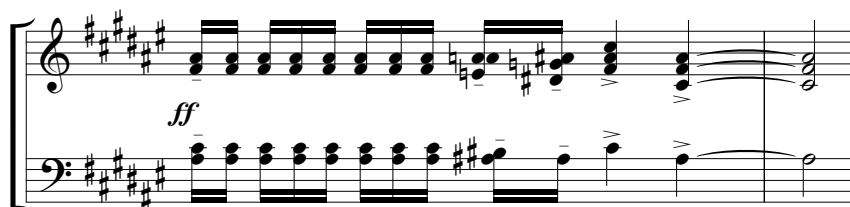
### Primera Subsección (161 -176)

Se repite el *Tema de Dios* tres veces en el acorde de **FA#** Mayor, es decir en el Modo **2<sup>1</sup>** y dos veces con el acorde de **MI** Mayor, es decir en el Modo **2<sup>2</sup>**. Se puede establecer una correspondencia entre las tres Miradas: I - V - XX de esta forma:

Mirada I      Divisiones 1 - 9  
 Mirada V      Divisiones 1 - 31  
 Mirada XX    Divisiones 161 - 173

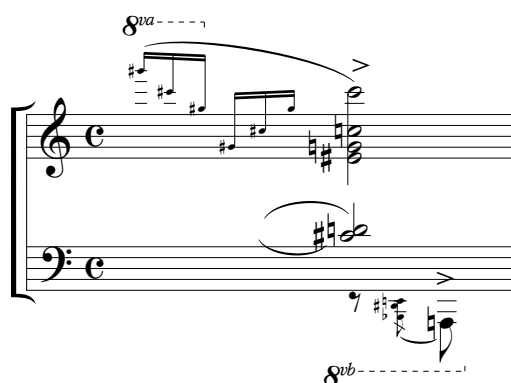
El *Tema* de Dios aparece en las divisiones de la Mirada XX indicadas (161 - 173) en el ritmo característico de esta pieza, ya comentado en la primera sección:

Ejemplo 20. 51.-



con un adorno final: repite siempre un **DO#** agudo y un **LA** en el extremo grave del piano (tercera mayor: variación del último intervalo del *Tema de Dios*): acordes como *resonancia* superior e inferior del propio *Tema*:

Ejemplo 20. 52.-



Finaliza esta parte, con una figuración rápida e irregular, una melodía *tipo - pájaro* (divisiones 173 - 176).

### **Segunda Subsección** (177 - 192)

Se repite íntegramente la primera parte de esta sección, cambiando el giro de la cadencia en la última intervención del *Tema de Dios* (divisiones 186-188), que recuerda el intervalo de cuarta justa final del *Tema de Amor*. Las correspondencias con las Miradas I y V son las siguientes:

Mirada I	Divisiones	9 - 17
Mirada V	Divisiones	34 - 65
Mirada XX	Divisiones	177 - 189

Se mantiene el ritmo característico del *Tema de Dios* de esta Mirada XX, la melodía *tipo - pájaro* (divisiones 188 - 192), junto con el adorno con que finaliza cada intervención del *Tema* basado en la tercera implícita en el propio *Tema de Dios* : **DO# - LA**

### **Conclusión** (193 - 199)

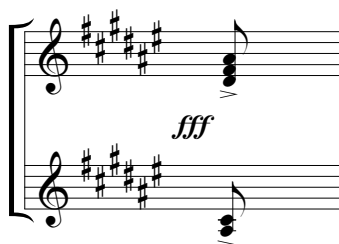
Como Coda de esta sección aparecen siete divisiones donde se cita el *Tema de Dios*, con el acorde de **FA#** Mayor, es decir en el Modo **2<sup>1</sup>**, y donde es posible establecer de nuevo las siguientes correspondencias con las Miradas I y V:

Mirada I	Divisiones	17 - 19
Mirada V	Divisiones	66 - 74
Mirada XX	Divisiones	193 - 196

y donde aparecen de nuevo elementos de la melodía *tipo - pájaro*, como *resonancia superior* de un acorde repetido varias veces:

**LA# - DO# - RE# - FA# - LA#**: Último acorde del *Tema de Dios*, que aparece como *último acorde* en las tres Miradas indicadas, es decir con la nota **RE#** añadida:

Ejemplo 20. 53.-



En este momento se abandonan definitivamente las correspondencias que el compositor ha establecido entre las tres Miradas I - V - XX, momento también en que finaliza la Exposición de esta *Forma Sonata*, colocando a continuación la Coda de la pieza.

**CODA** (200 - 220)

En tres partes:

**Primera Parte** (200 - 205)

Sobre el ritmo característico del *Tema de Dios* de esta *Mirada* aquí ampliado sobre pedal de la nota **SI**, y como *Triomphe d'amour et de joie* según expresa Messiaen en la propia partitura, se suceden ocho acordes estáticos en figuración rítmica de semicorchea y en dinámica de *fortissimo* :

Ejemplo 20. 54.-



y cinco acordes en sucesión ascendente (8 + 5 = 13 número primo) en el Modo  $2^3$  :

Ejemplo 20. 55.-



para finalizar sobre pedal doble **DO# - FA#**. Todo ello repetido dos veces.

**Segunda Parte** (206 - 214)

En acordes en dinámica de *fortissimo*, en la misma variación rítmica del *Tema de Dios* de esta *Mirada*, se sucede nueve veces en el pentagrama superior, un diseño de ocho acordes

estáticos en figuración rítmica de semicorchea y cinco acordes en sucesión ascendente o descendente (8 + 5 = 13 *número primo*) en los siguientes Modos:

Trazo ascendente	(div. 207)	Modo 2 <sup>2</sup>
Trazo ascendente	(div. 208)	Modo 6 <sup>2</sup>
Trazo descendente	(div. 209)	Modo 3 <sup>1</sup>
Trazo descendente	(div. 210)	Modo 6 <sup>5</sup>
Trazo descendente	(div. 211)	Modo 2 <sup>1</sup>
Trazo descendente	(div. 212)	Modo 2 <sup>2</sup>
Trazo descendente	(div. 213)	Modo 2 <sup>1</sup>
Trazo descendente	(div. 214)	Modo 2 <sup>2</sup>

y en el pentagrama inferior aparecen acordes de séptima en diferentes inversiones que recuerdan la morfología de los *acordes de la resonancia*.

A lo largo de esta parte se escuchará la sucesión de varios intervalos (notas que poseen los *sforzandos*) hasta llegar a la tercera inicio del *Tema de Dios* (211 - 214):

Ejemplo 20. 56.-

206      207      208      209      210      211

Tercera Parte (215 - 220)

Final de la Coda. Sobre Pedal de **FA#** repetición incesante del *Tema de Dios*, formando parte del acorde **RE# - FA# - LA# - DO#** inalterable en el pentagrama inferior y *abriéndose* sucesivamente en el pentagrama superior (**LA#-DO#**. **LA#-FA#**. **LA#-LA#**. **LA#-RE#**):

Ejemplo 20. 57.-

**LA# - DO#** Tercera inicial del *Tema de Dios*



Una última cita del *Tema de Dios* en el Modo 2<sup>1</sup> y en valores de negra lo encontramos en la división 217:

Ejemplo 20. 58.-

Musical score for Example 20.58, showing a piano arrangement in G major (one sharp). The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is marked with a forte dynamic (*fff*). The melody in the upper staff consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The accompaniment in the lower staff consists of chords and moving lines, including a triplet of eighth notes in the final measure.

Y una última cita de una célula de la melodía *tipo - pájaro* en la división 218 :

Ejemplo 20. 59.-

Musical score for Example 20.59, showing a piano arrangement in G major. The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is marked with a forte dynamic (*fff*). The melody in the upper staff features a triplet of eighth notes: G4, A4, B4. The accompaniment in the lower staff also features a triplet of eighth notes: G4, F4, E4. Both staves have a final measure with a whole rest. The score includes an 8va (octave up) marking above the upper staff and an 8va (octave up) marking above the lower staff.

Para finalizar con un rasgo descendente de intervalos de cuarta:

Ejemplo 20. 60.-

Musical score for Example 20.60, showing a piano arrangement in G major. The score consists of two staves, both in bass clef. The music is marked with a forte dynamic (*fff*). The melody in the upper staff consists of a descending interval of a fourth: G4, D4. The accompaniment in the lower staff consists of a descending interval of a fourth: G4, D4. The score includes an 8vb (octave down) marking below the lower staff.

a modo de adorno de la última nota de esta *Mirada*, que a su vez es la nota más grave del piano, precedida de dos rasgos descendentes de cuartas (**SOL - DO - FA** arriba y **Mib - Lab - RE** abajo) como gesto que indica el límite final de esta *Mirada* y a su vez de todo el ciclo de piezas; como gesto que intenta expresar la conclusión de estas *Veinte Miradas al Niño Jesús*.

## **CONCLUSIONES**

1.- La *Mirada XX* constituye un ejemplo del concepto tan original que posee Messiaen de la aplicación de la Forma Sonata a su propia música. La pieza se estructura en dos grandes secciones que se corresponden con las secciones de la Exposición y el Desarrollo de la forma clásica, pero aquí invirtiendo el orden de colocación de las mismas, es decir, colocando inicialmente el Desarrollo y posteriormente la Exposición.

2.- Messiaen establece una relación entre la *Mirada XX* y las *Miradas I* y *V* al colocar el mismo desarrollo *del Tema de Dios* en las tres piezas, pero en esta última *Mirada* aportando al Tema características rítmicas propias, y constituyéndose a la vez en la sección de la Exposición.

3.- En la sección de Desarrollo, que aparece en primer lugar, encontraremos diversas maneras de tratar el material sonoro, por otra parte, muy presentes a lo largo de todo el ciclo de piezas. Así utiliza:

a) El ritmo *no retrogradable*: en el desarrollo de un tema (primer tema, según expresa Messiaen en la propia partitura) amplificado o aumentado desde el centro hasta los extremos, es decir, se aumenta el ritmo desde los *valores comunes* hacia la derecha e izquierda simultáneamente.

b) *Figura palindrómica*: desde la aplicación del principio de los ritmos no retrogradables encontramos en el parámetro de la altura del sonido, una figura palindrómica que contiene 17 sonidos (número primo): 8 sonidos de ascenso, hasta llegar al sonido 9 o sonido común, y 8 sonidos de descenso (la retrogradación de la primera parte, es decir de los 8 sonidos iniciales).

c) Procedimientos de desarrollo melódico: Encontramos el tratamiento del material sonoro por *ampliación asimétrica* y por *interversión de notas*, todavía sin establecer ejes de simetría en la permutación de los sonidos, así como el procedimiento de la

*eliminación* en el tratamiento del *Tema de Amor*.

d) Desde el punto de vista armónico observamos una utilización variada de acordes: acordes *sobre dominante* y acordes de la *resonancia*; acordes como resultado de la *combinación de intervalos* y del movimiento de las voces (*Acordes - secuencia* escritos en el tercer modo de transposiciones limitadas), a la vez que colocará una cita de los *Acordes Carrillón*, aquéllos que utilizara en la Mirada II, pero aquí transportados una segunda menor ascendente.

e) El principio rítmico del *cromatismo de duraciones* aparece de nuevo en esta Mirada en la conclusión del desarrollo, desde el valor de semicorchea considerada *figura - unidad*, hasta el valor de redonda, formándose un *rallentando* progresivo en el ritmo. Esta ralentización del ritmo viene compensada o equilibrada por la intensificación dinámica (desde *piano* hasta *fortísimo*) y por el incremento en la densidad armónica, llegando al final del proceso con el conglomerado sonoro que representa la máxima densidad: el *cluster*.

4.- Encontramos también la utilización de tres de los temas de la obra: el *Tema de Dios*, que aparece en una morfología novedosa, inicialmente colocada en el Desarrollo de esta Mirada, y en cuya elaboración está basada la Exposición de la pieza (relacionada con las Miradas I y V como ya se ha comentado anteriormente); el *Tema de Amor Místico* al que Messiaen dedicará enteramente la tercera sección del Desarrollo; y el *Tema de Acordes* que aparece en la última sección del Desarrollo, sección preparatoria de la Exposición.

5.- La cita a diversos rasgos melódicos en el género melodía *tipo - pájaro*, aparece esporádicamente como *resonancia superior* del *Tema de Dios*.

6.- Finalmente es singular el último rasgo melódico de la pieza, que constituye a la vez el último rasgo melódico de toda la obra, pues se trata de un giro descendente que se *precipita* en *fortísimo* sobre la nota más grave del piano, interesante por su *valor gestual*: alcanzando el límite inferior del instrumento se alcanza a la vez el límite de todo el ciclo de piezas.

## Evolución de los Temas de la obra: Estudio comparativo de su desarrollo y presentación

Los cuatro temas de la Obra: el *Tema de Dios*, el *Tema de la Estrella y de la Cruz*, el *Tema de Acordes* y el *Tema de Amor Místico* aparecen como elementos referenciales y unificadores a lo largo de toda la obra, de todo el ciclo de piezas, de forma recurrente, transformados y desarrollados, adoptando siempre un renovado aspecto en cada una de sus intervenciones.

El presente capítulo del trabajo se centrará en realizar un estudio comparativo y detenido de esas *evoluciones*, de esas *presentaciones* diferentes de cada uno de los Temas que aglutinan la obra *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*.

Iniciaremos el estudio con el tema más importante: el *Tema de Dios*. Lo encontraremos inicialmente en aquellas Miradas múltiples del número 5: En la Mirada I (*Regard du Père*); en la Mirada V (*Regard du Fils sur le Fils*); en la Mirada X (*Regard de l'Esprit de joie*); en la Mirada XV (*Le baiser de l'Enfant-Jésus*) y en la Mirada XX (*Regard de l'Eglise d'amour*).

### A) Presentaciones del Tema de Dios

Si recordamos el *Tema de Dios* tal y como Messiaen lo cita en las *notas del autor* en la propia partitura obtenemos:

Ejemplo 21. 1.-

#### Tema de Dios : Forma 1



Está escrito en el segundo Modo de transposiciones limitadas en su segunda transposición y contiene un intervalo melódico característico de tercera menor: **LA# - DO# - LA#**. Por su configuración acordal puede relacionarse con la tonalidad de **FA#** Mayor, aunque más arriba ya indicamos que aquí esta *sugerencia tonal*, posee un valor de *icono*, tiene un sentido amplio de *coloración armónica*, lejos de cualquier referencia *tonal - funcional*.

Veamos el *Tema de Dios* en cada una de las Miradas en que aparece con sus características específicas:

1.- En primer lugar lo encontramos en la Mirada I, el *Tema de Dios* en el que está basada esta pieza, nos aparece en la configuración de *acordes - mixtura*, a doble octava entre los dos pentagramas inferiores:

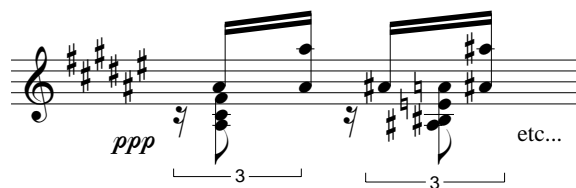
Ejemplo 21. 2.-

**Tema de Dios : Forma 2**  
(Con resonancia superior)



acompañado en el pentagrama superior por una especie de canon a modo de *resonancia superior* del propio Tema, a distancia de semicorchea de tresillo, haciendo corresponder a cada valor de corchea en el Tema, 3 figuras de semicorchea de tresillo; a cada valor de negra 6 figuras de semicorchea de tresillo, y así sucesivamente:

Ejemplo 21. 3.-



Rítmicamente esta variación del *Tema de Dios* está basada aquí en un ritmo hindú que es un *ritmo no retrogradable*, el nº 51, o tala *Vijaya*:

Ejemplo 21. 4.-



a cuyo valor inicial se le aplica el principio ritmico de la *disociación*, es decir, la negra con puntillo se convierte en tres figuras de corchea; o dicho en términos de Messiaen, el primer valor realiza un *monnayage* y se convierte por tanto en:

Ejemplo 21. 5.-



con un mordente sobre la segunda corchea y un *sforzando* sobre el valor central de negra.

2.- La Mirada V constituye, como se sabe, la primera pieza escrita por Messiaen de todo el ciclo y posee el *Tema de Dios*, siempre colocado en el pentagrama inferior, y por tanto en el registro más grave de la pieza.

Encontramos aquí solo a un pentagrama todo el desarrollo del *Tema de Dios* efectuado por Messiaen en la Mirada I, es decir, eliminando la disposición de *acorde - mixtura*, pero aquí aumentando sus valores (cada valor aumentado por sí mismo). De esta manera:

Ejemplo 21. 6.-

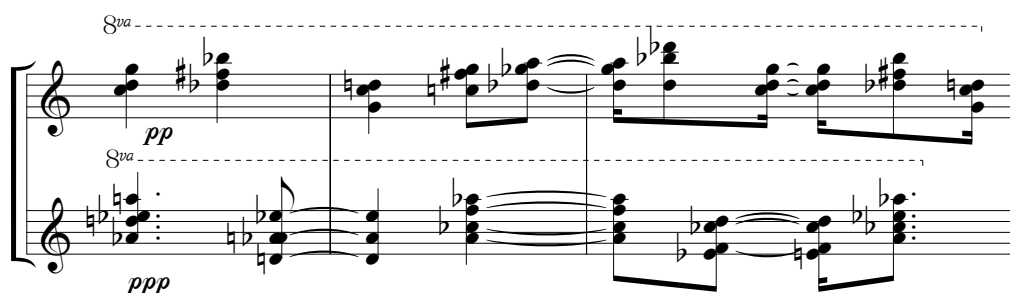
**Tema de Dios : Forma 3**  
(Por aumentación de valores)



Acompañando al Tema se alternan dos tipos de *materiales* claramente contrastantes entre sí:

a) Un canon rítmico, en la primera, tercera y quinta secciones, a cargo de acordes en el registro agudo del piano, en dinámica de *pianissimo* y en una gran densidad armónica (siempre suenan acordes de 7 notas diferentes sobre el *Tema de Dios*):

Ejemplo 21. 7.-

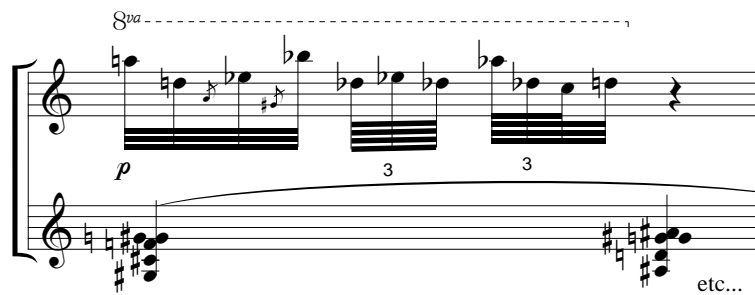


etc..

en contraste con:

b) Una melodía *tipo - pájaro* que aparece en el pentagrama agudo sobre el desarrollo del *Tema de Dios* que une las diferentes secciones de esta Mirada. Esta aparición de la melodía *tipo - pájaro* aporta un gran contraste de textura. Por tanto aquí el *Tema de Dios* asume aquí un nuevo *color* al acompañarse por la melodía *tipo - pájaro*:

Ejemplo 21. 8.-



Será esta alternancia de materiales con funciones distintas acompañando al *Tema de Dios* en esta Mirada, lo que aportará sentido estructural, constituyéndose en el elemento discursivo, alternancia que supone un claro contraste de texturas e intenciones.

3.- En la Mirada X aparece el *Tema de Dios* en dinámica de *forte* transformado rítmicamente, en un ritmo de 7 semicorcheas (número primo):

Ejemplo 21. 9.-



Transformación rítmica que aparece (144 y ss.) en primer lugar sobre el acorde de **SI** Mayor (primer acorde del Tema), es decir, en el 2º Modo de transposiciones limitadas en su tercera transposición.

La presentación del Tema, además de modificar su ritmo, también variará la secuencia de acordes. Veamos cómo:

- a) Realiza una secuencia de acordes, que se repite de la siguiente forma: Acorde 1, 2, 3 del Tema repetidos y acorde 4 del Tema, así:

Ejemplo 21. 10.-

Acordes 1 2 3 1 2 3 4 del Tema



En total 7 + 4 semicorcheas: de nuevo número primo: 11 semicorcheas.

- b) Los acordes aparecen formados por los sonidos diferentes de cada acorde, doblando a la octava inferior sólo el sonido superior del acorde 4 del *Tema de Dios*. Veamos cómo:

Ejemplo 21. 11.-

**Tema de Dios : Forma 4**  
 (En secuencia de acordes distinta  
 y en ritmo de números primos)

Esta figuración rítmica en que aparece transformado el *Tema de Dios* posee una cierta *inercia rítmica* hacia el acorde número 4 del Tema, ya que provoca un ritmo que *cojea hacia la derecha*, es decir, hacia la negra de la siguiente división (acorde número 4), lo que provocará una *enfaticación* de la tercera menor melódica del Tema.

Se dibuja además la tercera menor melódica característica del *Tema de Dios* en la parte superior de los acordes (aquí como **RE# - FA#**), enfatizándose el **FA#**, por esta *inercia rítmica* hacia esta nota:

Ejemplo 21. 12.-

**RE#** \_\_\_\_\_ **FA#**

y regreso al sonido de partida: **RE# - FA# - RE#** con la repetición del mismo diseño en la división siguiente (División 146).

Se repite posteriormente (división 150) en la transposición desde la nota **DO#**, es decir en el 2º Modo de transposiciones limitadas en su primera transposición, siendo el primer acorde del Tema el acorde de **LA** Mayor, y repitiendo la secuencia anterior de acordes de tres sonidos en la forma: 1 2 3 1 2 3. El sonido que constituye tercera menor con el **DO#**, es decir el **MI**, no aparece en la melodía sino como sonido más grave de la siguiente división (151) como sonido - pedal.

A partir de la división 159 se repetirá esta forma 4 del *Tema de Dios* pero aquí en el 2º Modo de transposiciones limitadas en su tercera transposición, es decir, con el acorde de **RE** Mayor como primer



acorde del *Tema de Dios*, dibujándose la tercera melódica característica **FA#** - **LA**. Veamos cómo:

Ejemplo 21. 13.-



Por último vuelve a aparecer aquí modificando el valor y los sonidos constituyentes del primer acorde (en valor de semicorchea) en la división 164, en el 2º Modo de transposiciones limitadas :

Ejemplo 21. 14.-



El sonido que constituye tercera menor con el **MI** (sonido de la melodía en este momento), aparece como nota más grave en la siguiente división (División 165) es decir como sonido - pedal:

Ejemplo 21. 15.-



Esta será la última transposición del *Tema de Dios* transformado rítmicamente tal y como aparece en esta Mirada X

4.- La Mirada XV posee una gran elaboración del *Tema de Dios* apareciendo inicialmente en ritmo de *canción de cuna*, según indicación expresa del propio compositor en la partitura, en tempo *muy lento*. Escrito en el 2º modo de transposiciones limitadas en sus transposiciones primera y segunda, y en figuración rítmica de 7 corcheas (número primo). Destaca aquí un giro melódico de segunda mayor, en la parte superior del Tema:

Ejemplo 21. 16.-

**Tema de Dios : Forma 5**  
(Como *canción de cuna*)

Musical score for 'Tema de Dios : Forma 5'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The first measure shows a piano (*pp*) accompaniment with chords in both staves. The second measure shows a melody in the bass clef staff starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a *ppp* dynamic.

Se distinguen en esta Mirada diversas *variaciones* (principalmente de tipo melódico) de esta misma forma 5 del *Tema de Dios*:

En primer lugar, como forma 5.1 aparecen los 3 primeros acordes del *Tema de Dios*, que se transponen de grado: al Acorde de **MI** Mayor: primer acorde del Tema.

Ejemplo 21. 17.-

1      2      3

Musical score for 'Ejemplo 21. 17.'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The first measure shows a piano (*pp*) accompaniment with chords in both staves. The second measure shows a melody in the bass clef staff starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a *ppp* dynamic.

para regresar de nuevo en la división 3 al inicio (**LA# - SOL#**), al acorde de **FA#** Mayor.

Posteriormente, como Forma 5.2, reaparece el *Tema de Dios* (div. 11) en la transposición de **LA** Mayor, es decir en el 2º Modo de transposiciones limitadas en su primera transposición, realizando dos giros ascendentes **DO# - RE#** y **RE# - FA#** (divisiones 11 - 13):

Ejemplo 21. 18.-

Musical score for 'Ejemplo 21. 18.'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The first measure shows a piano (*p*) accompaniment with chords in both staves. The second measure shows a melody in the bass clef staff starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a *pp* dynamic. The third measure shows a melody in the bass clef staff starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a *pp* dynamic.

Vuelve a reexponerse el *Tema de Dios* como al principio en las divisiones 21 - 25, dibujando por tanto la tercera menor **LA# - DO# - LA#** (tercera menor característica del *Tema de Dios*) en otro nivel de estructura:

**LA#** : primera nota superior del primer acorde: División 1  
**DO#** : primera nota superior del primer acorde: División 11  
**LA#** : primera nota superior del primer acorde: División 21

A partir de la división 26 aparece de nuevo el *Tema de Dios*, en la figuración de 3 + 4 corcheas, empleada en esta Mirada y dibujando un salto melódico ascendente de tercera mayor en primer lugar, como Forma **5.3** del Tema (divisiones 26 - 27): **FA# - LA#**

Ejemplo 21. 19.-

y un salto melódico descendente de tercera menor: **DO# - LA#**, como Forma **5.4** del Tema:

Ejemplo 21. 20.-

dos nuevas modificaciones del *Tema de Dios* en la forma **5**, desde el parámetro de la altura del sonido, que se repiten en las divisiones 33 - 36.

A partir de la división 40 reaparece de nuevo el *Tema de Dios* en los dos pentagramas inferiores, en las formas iniciales de la Mirada (divisiones 1 - 10: Formas **5** y **5.1** del Tema), aquí ampliados desde la división 40 hasta la división 62; ampliación propiciada por la inclusión de una gran *figura - bordadura* (divisiones 52 - 60). A estas primeras elaboraciones del *Tema de Dios*, en los giros ya comentados **LA# - SOL#**; **SOL# - FA#**; **LA# - SOL#** (formas **5** y **5.1**) se les superpone un contrapunto superior (adorno del Tema a modo de *resonancia superior*), escrito en el segundo modo de transposiciones

limitadas (primera y segunda transposiciones), obteniéndose con ello la forma 5.5 :

Ejemplo 21. 21.-

Varias elaboraciones del *Tema de Dios* aparecen en la tercera sección de esta Mirada (divisiones 63 - 72):

a) En primer lugar aparece el *Tema de Dios* completo, en la Forma 1 (con el ritmo del tála *Vijaya*) situado en el pentagrama inferior, acompañado en el pentagrama superior de una figuración constante en semicorcheas, enfatizando de esta manera el propio Tema (se dibuja en este pentagrama superior la tercera menor característica **LA# - DO#**) y obteniéndose la forma 6 :

Ejemplo 21. 22.-

**Tema de Dios : Forma 6**

b) En la división 65 el *Tema de Dios* aparece en el pentagrama superior, acompañado por una figuración en valores de fusa, a modo de contrapunto melódico basado en el acorde número 4 del Tema (**DO# - RE# - FA# - LA# - DO#**), como Forma 7 y con las siguientes modificaciones:

- Los 3 primeros acordes sólo poseen tres sonidos
- Los acordes 4 y 5 tienen una nota añadida (**RE#**)

Ejemplo 21. 23.-

Tema de Dios : Forma 7

The musical score for 'Tema de Dios : Forma 7' consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains five measures of music, each marked with a number from 1 to 5. The notes are mostly chords. The bottom staff is in bass clef and contains five measures of music, featuring a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#).

c) En la división 67 se acompaña de un contrapunto de notas dobles, desplegamiento del acorde formado por las notas: **DO# - RE# - FA# - LA# - DO#**, que no es otra cosa que el acorde 4 de la anterior variación del *Tema de Dios* como Forma 8 :

Ejemplo 21. 24.-

Tema de Dios : Forma 8

The musical score for 'Tema de Dios : Forma 8' consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a series of eighth notes, each with a chord above it. The notes are marked with '8va' and 'loco'. The bottom staff is in bass clef and contains a series of chords. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#).

d) En las divisiones 69 - 71 aparece una nueva variación del *Tema de Dios* en acordes desplegados, notas dobles en figuración de semicorchea en ambos pentagramas, que constituye la forma 9 del Tema. Veamos cómo:

Ejemplo 21. 25.-

Tema de Dios : Forma 9

The musical score for 'Tema de Dios : Forma 9' consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a series of eighth notes, each with a chord above it. The notes are marked with '8va' and 'loco'. The bottom staff is in bass clef and contains a series of chords. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#).

e) Por último, en las divisiones 71 - 72 el *Tema de Dios* se trata en canon a distancia de corchea, entre las voces extremas,

acompañado de una mixtura de acordes en figuración rítmica de semicorcheas, escrito en el modo 2 y constituyéndose la forma 10 del Tema:

Ejemplo 21. 26.-

**Tema de Dios : Forma 10**

Musical score for 'Tema de Dios : Forma 10'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords with rhythmic flags above them. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *mf* and *cresc.*

Finalmente a partir de la división 120 aparece el *Tema de Dios* como diseño - pedal en valores de corchea, bajo la forma inicial **LA# - LA# - LA# - SOL#; SOL# - SOL# - SOL# - FA#**, (Formas 5 y 5.1), repetido 4 veces y acompañado de un contrapunto melódico en valores de semifusa escrito en el Modo 21 constituyéndose una nueva forma del Tema :

Ejemplo 21. 27.-

**Tema de Dios : Forma 11**

Musical score for 'Tema de Dios : Forma 11'. It consists of three systems of two staves each. The first system shows a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. The second system continues the melodic line with a *8va* marking. The third system shows a melodic line with a *loco* marking and a *8va* marking, and a bass line. The score ends with 'etc...'.

5.- En la Mirada XX el *Tema de Dios* aparece inicialmente en distintas transposiciones del 2º Modo de transposiciones limitadas, siempre en la figuración rítmica y distribución de los acordes del Tema siguientes:

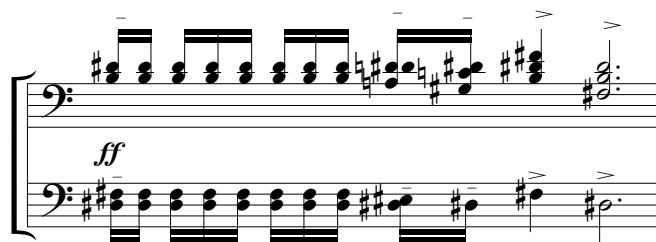
Ejemplo 21. 28.-



Veamos como ejemplo la primera exposición del *Tema de Dios* en esta Mirada (división 7):

Ejemplo 21. 29.-

**Tema de Dios : Forma 12**



En la Exposición (divisiones 162 - 199) de esta abreviada *Forma de Sonata*, Messiaen emplea el mismo tratamiento del *Tema de Dios* que ya utilizara entre las divisiones 1 a 19 de la primera Mirada, es decir, traslada completamente aquél tratamiento del Tema pero aquí en la figuración propia de la Mirada XX (Forma 12 del *Tema de Dios*). Aparece de nuevo el *Tema de Dios* en la Coda de esta Mirada en figuración rápida :

Ejemplo 21. 30.-

**Tema de Dios : Forma 13**



y finalmente en valores de negra en el segundo Modo en su primera transposición (divisiones 217 - 218) permutando el orden de los acordes (por interversión de notas), así:

Ejemplo 21. 31.-

**Tema de Dios : Forma 14**



Junto con las citas recurrentes del *Tema de Dios*, en aquellas Miradas relacionadas por la cifra 5, encontramos también el Tema en la Mirada VI y la Mirada XI.

En la Mirada VI el *Tema de Dios* adoptará tres aspectos diferentes que suponen diversas modificaciones del mismo. Veamos cómo.

1.- Los cuatro primeros acordes del Tema, en valores de blanca, en dinámica de *fortísimo (fff)*, con el acorde de **FA#** Mayor para el número 1, es decir, escrito en el 2º Modo de transposiciones limitadas en su primera transposición, aparece entre las divisiones 161 -164:

Ejemplo 21. 32.-

**Tema de Dios : Forma 15**



armonizado en el registro grave por acordes de la secuencia **w** (en el análisis), que crea una gran resonancia del propio Tema:

Ejemplo 21. 33.-





Se repetirá esta forma **15** del Tema, una tercera mayor ascendente (divisiones 172 - 175) con el acorde de **SI b** Mayor para el acorde 1 del Tema, es decir, escrito en el 2º Modo en su segunda transposición; y una última vez (divisiones 185 - 188), con el acorde de **RE** Mayor para el primer acorde, es decir, en el 2º Modo en su tercera transposición, manteniendo siempre inalterable la secuencia **w** en la misma transposición para las tres intervenciones del *Tema de Dios*; tres intervenciones que se suceden ascendentemente en intervalos de tercera mayor:

Ejemplo 21. 34.-

Divisiones      **161**                      **172**                      **185**

2.- La segunda modificación del *Tema de Dios* en esta Mirada, está situada en la Coda (205 y ss.) y constituye la forma **16** del mismo. *La Creación canta el Tema de Dios*, indica Messiaen en la partitura. Se forma un canon a distancia de semicorchea del *Tema de Dios* en figuración rítmica de semicorchea, siempre en *fortissimo*, y escrito en el 2º Modo en su primera transposición; canon que se desarrolla por eliminación: Aparece en cada pentagrama el *Tema de Dios* tres veces entero, dos veces más eliminando dos acordes y una última vez, eliminando tres acordes de la siguiente forma:

a) *Tema de Dios* completo:

Ejemplo 21. 35.-

**Tema de Dios : Forma 16**

1      2      3      4      5

*ff*

(Acorde 5: final del *Tema de Dios* y principio de la siguiente repetición)

b) Suprimiendo los acordes 4 y 5 aparece dos veces:

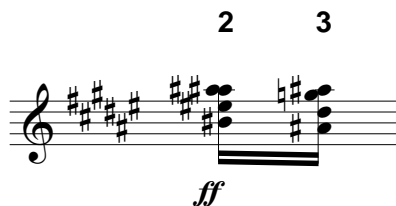
Ejemplo 21. 36.-

1      2      3

*ff*

c) Eliminando el acorde 1 y manteniendo los acordes 2 y 3, recortando por tanto, una vez más:

Ejemplo 21. 37.-



El proceso de eliminación se realiza así:

1 2 3 4 5  
                   1 2 3 4 5  
                           1 2 3 4 5  
                                   1 2 3      1 2 3      1 (2)

3.- La última variación del *Tema de Dios* en esta Mirada VI como forma 17 aparece en la segunda parte de la Coda (división 222), en figuración de fusas, en 4 intervenciones (222), (224), (226), (228), en un *proceso acumulativo* que sigue el principio rítmico de los números primos (3, 5, 7, 11 acordes). Veamos su forma completa en la división 228:

Ejemplo 21. 38.-

**Tema de Dios : Forma 17**



- + Primera vez:  
Aparecen sólo los 3 primeros acordes; 1 2 3 del Tema (división 222)
- + Segunda vez:  
Aparecen 5 acordes: 1 2 3 1 2 del Tema (división 224)
- + Tercera vez:  
Aparecen 7 acordes: 1 2 3 1 2 3 2 del Tema (división 226)
- + Cuarta vez:  
Aparecen 11 acordes del Tema: 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 del Tema (división 228)

siempre escrito en el 2º Modo de transposiciones limitadas en su

primera transposición, alternándose con un acorde que pertenece al *Tema de Acordes* concentrado, y que al estar colocada la nota **DO#** en la parte superior de este acorde, permite oír el rasgo melódico de tercera menor característico del *Tema de Dios*. Veamos cómo:

Ejemplo 21. 39.-

**LA#** **DO#**

La Mirada número once titulada *Primera comunión de la Virgen* está dominada por la presencia del *Tema de Dios*. Aparece en primer lugar en su forma **18**, en acordes compactos, tesitura central del piano, en el segundo modo de transposiciones limitadas en su segunda transposición, en dinámica de *pianísimo* y oyéndose el intervalo de tercera característico del Tema en la parte superior de cada acorde (en el *interior* como indica el propio Messiaen en la partitura).

Así pues sobre una distribución rítmica que varía en cada intervención del *Tema de Dios* en la primera sección (1 - 8) y que manteniendo con el mismo valor los tres primeros acordes del Tema, alarga o acorta el valor del cuarto acorde. Aparece además acompañado de dos contrapuntos: el primero en valores muy breves y el segundo de notas dobles, que cumplen una función de *resonancia* superior del *Tema de Dios*.

Ejemplo 21. 40.-

**Tema de Dios: Forma 18**

Manteniendo el *Tema de Dios* en la misma transposición de la forma **18**, aparece modificado en cuanto al ritmo, en la tercera sección de esta Mirada. Se trata de una elaboración del ritmo *crético* o tãla nº 58 denominado tãla *Dhenkî*, utilizando además la *interversión*

de notas, como procedimiento para desarrollar las sucesivas repeticiones de los cuatro acordes del *Tema de Dios*, que se acompaña además de la nota pedal **RE** (primera nota del Tema en esta transposición). Veamos la elaboración más extensa de lo que constituye la Forma 19 del *Tema de Dios*:

Ejemplo 21. 41.-

**Tema de Dios : Forma 19**

**B) Presentaciones del Tema de la Estrella y de la Cruz**

El *Tema de la Estrella y de la Cruz*, posee carácter gregorianizante y textura unisonal. Está escrito en el cuarto modo de transposiciones limitadas en su tercera transposición y posee un valor añadido de semicorchea. Como indicará el propio compositor en las *notas del autor* de la partitura, se trata de un tema que *abre* y al mismo tiempo *cierra* el periodo terrestre de Jesús. En su presentación por el compositor, en estas notas de la partitura aparece así:

Ejemplo 21. 42.-

**Tema de la Estrella y de la Cruz : Forma 1**

1.- Aparece este Tema en primer lugar, en la Mirada II *Regard de l'étoile*, octavado en un gran ámbito sonoro (a 5 octavas de distancia). Se realiza un desarrollo del *Tema de la Estrella y de la Cruz* por *interversión* de notas:

### Ejemplo 21. 43.-

#### Tema de la Estrella y de la Cruz : Forma 2



Manteniendo esta misma textura y esta amplitud sonora Messiaen elaborará el Tema permutando el orden de los sonidos y añadiendo algún otro sonido *extraño* al propio Tema, durante toda la segunda sección de esta Mirada (6 - 17).

Repetirá el mismo desarrollo del *Tema de la Estrella y de la Cruz* pero cambiando su textura, dado que aparece sin doblar en la octava central del piano, con cambio además de la dinámica que allí era en *piano* y aquí en *forte*. Existe además un cambio importante de textura, con respecto a la segunda sección, dado que la textura unisonal de aquélla, se convierte aquí en textura de melodía acompañada: el Tema aparece acompañado de diversos acordes desplegados que sugieren la tonalidad de **Lab** menor, y de acordes a modo de diseño - pedal.

### Ejemplo 21. 44.-

#### Tema de la Estrella y de la Cruz : Forma 3

2.- El *Tema de la Estrella y de la Cruz* también aparece en la Mirada VII, *Regard de la Croix*. El mismo desarrollo del Tema que se elabora en la Mirada II, reaparece en esta Mirada VII con las siguientes modificaciones:

- a) Aumentando al doble los valores del Tema
- b) Cambiando la textura. El Tema aparece octavado en un amplio registro sonoro, acompañado de acordes, como elemento que *enriquece* al propio Tema, constituyendo estos acordes a la vez, el elemento contrastante con el propio Tema. Toda la *expresión* y el *dolor*, que exige Messiaen en la partitura, arranca del contraste entre los dos elementos: melodía y acordes. En este sentido, es curioso observar cómo los primeros acordes dibujan un trazo melódico, cromático descendente: lo que podría considerarse como un *guiño* a la tradición

musical. (Basta recordar cómo el periodo Barroco establece una relación retórica entre el cromatismo descendente y el sentimiento de *dolor* o de *ausencia*).

Aparecen además tres tipos diferentes de acordes en esta Mirada VII, que acompañan al Tema:

- Acordes combinación simultánea de un intervalo fijo y otro móvil
- Acordes con función cadencial: Muy densos. Constan de ocho notas distintas
- Acorde *pivote*, que sugiere el acorde de tónica de **La b** menor con sexta añadida

Veamos el inicio de la Mirada VII:

Ejemplo 21. 45.-

#### Tema de la Estrella y de la Cruz : Forma 4

### C) Presentaciones del Tema de Acordes

El Tema de Acordes constituye un material acórdico que reaparece a lo largo de la obra, unas veces fragmentado o *disociado* y en otras, coagulado o *concentrado*. Está integrado por el total cromático, en dos acordes por cuartas y el fraccionamiento del acorde sobre dominante de **MI**. En las *notas del autor* en la propia partitura, Messiaen lo presenta de la siguiente manera:

Ejemplo 21. 46.-

#### Tema de Acordes : Forma 1

La primera Mirada en la que aparece el *Tema de Acordes* es en la Mirada VI (*Par Lui tout a été fait*), y concretamente en las divisiones 23 - 24, en su forma *concentrada* o coagulada: los dos últimos

acordes de un diseño de 5: Secuencia **w** en el análisis (Acordes 4 y 5):

Ejemplo 21. 47.-

**Tema de Acordes : Forma 2**

1      2      3      4      5

(Secuencia **w**)

De esta misma forma, se repetirá el *Tema de Acordes* más adelante en esta misma Mirada, en las divisiones 35, 37, 40 y 42.

Posteriormente aparece el *Tema de Acordes* concentrado tratado por fragmentación: sus notas constituyentes se agrupan en diferentes grupos. Lo observamos en la división 45 donde los nuevos acordes estan formados a partir de la fragmentación de los acordes 4 y 5 de la secuencia **w**. Veamos esta nueva forma del Tema.

Ejemplo 21. 48.-

**Tema de Acordes : Forma 3**

Encontramos más adelante otra forma de fraccionar los acordes 4 y 5 de la Secuencia **w**, es decir, otra manera de presentar el *Tema de Acordes*, en la división 49:

Ejemplo 21. 4

**Tema de Acordes : Forma 4**

Acorde 5 \_\_\_\_\_ 4 + 5 \_\_\_\_\_

Aparece de nuevo el *Tema de Acordes* en la Forma 3, es decir, como fraccionamiento de la secuencia **w**, tratado en canon de acordes a distancia de semicorchea, en la sección central de la fuga palindrómica (divisiones 62 - 68). A partir de esta sección central se escuchará la imitación por movimiento retrógrado de la primera parte del *palindromo*, es decir, vuelven a aparecer las formas ya comentadas del *Tema de Acordes*:

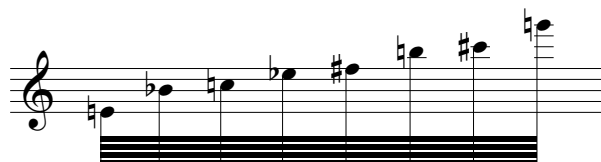
- Forma 4 : En las divisiones 81 - 82
- Forma 3 : En las divisiones 84 - 85
- Forma 2 : En las divisiones 88 , 90, 93, 95

El *Tema de Acordes* concentrado (en su Forma 2) lo encontramos de nuevo formando parte de la secuencia **w**, asumiendo la función de *resonancia* del *Tema de Dios* a partir de la división 161 de la pieza: Aparece en las divisiones 161, 162, 163 y también en las divisiones 172, 173, 174 y finalmente en las divisiones 185, 186, 187.

Las divisiones 168 y 169 son protagonistas de una nueva presentación del *Tema de Acordes*: Aparecen una serie de arpeggios ascendentes formados por las notas constituyentes del Tema y en figuración rítmica muy rápida. Se trata de cuatro arpeggios diferentes, pero siempre formados a partir de la combinación de las notas del propio *Tema de Acordes*. Veamos el primero de ellos:

Ejemplo 21. 50.-

#### Tema de Acordes : Forma 5



forma del *Tema de Acordes* que reaparece transportado en las divisiones 181 - 182.

En la división 221 de esta Mirada aparece una secuencia de acordes formada por la repetición del *Tema de Acordes* concentrado. Los acordes tercero y cuarto del Tema, al concentrarse forman el primer acorde del modelo de la secuencia (Acorde 1 en el ejemplo); y el primer y segundo acordes del Tema, forman el segundo acorde del modelo de la secuencia (Acorde 2 en el ejemplo). El modelo de la secuencia está formado por tanto por acordes de 8 notas: 4 notas en clave de **FA** que se corresponden con las notas del pentagrama inferior del Tema; y 4 notas en clave de **SOL** que se corresponden con las notas del pentagrama superior del Tema. Este Modelo de secuencia supone una nueva manera de presentarse el *Tema de Acordes*:



Ejemplo 21. 51.-

Tema de Acordes : Forma 6

1      2

The musical score for Example 21.51 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major (indicated by two sharps). The score shows two measures of music. The first measure is marked with a forte dynamic (*ff*). The chords are concentrated on the common note MI in the lower voice. The second measure shows a continuation of the chordal structure.

Esta presentación del *Tema de Acordes* concentrado, sobre nota común (en este caso **MI** en la parte más grave), se repetirá secuencialmente sobre las notas **LA** bemol y **DO** en esta misma división. Disposición de acordes que permite, por otra parte, la *audición* de la escala de *tonos enteros* en la voz superior.

Posteriormente, a modo de *ostinato* aparece el acorde 1 de la Forma 6 del *Tema de Acordes*, en la transposición desde **DO** (en el bajo) en la Coda: Divisiones 223, 225 y 227.

Finalmente en la última división de esta Mirada, aparece un arpeggio de la Forma 5 del *Tema de Acordes* :

Ejemplo 21. 52.-

The musical score for Example 21.52 shows a single staff in treble clef. It contains a melodic line consisting of a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The notes are connected by a slur, indicating a single melodic phrase.

En la Mirada XIII (*Nöe*) aparece otra elaboración del *Tema de Acordes* concentrado con carácter cadencial, en las divisiones 6 y 75 :

Ejemplo 21. 53.-

Temas de Acordes : Forma 7

The musical score for Example 21.53 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The score shows two measures of music. The first measure is marked with a forte dynamic (*ff*). The chords are concentrated on the common note MI in the lower voice. The second measure shows a continuation of the chordal structure. Above the first measure, there is a marking 'Sva' with a dashed line extending to the right.

Esta Forma 7 del *Tema de Acordes* concentrado, aparecerá en las divisiones 10 y 60 de esta Mirada XIII, en disposición *desplegada*

de los acordes que la constituyen, formando además el tâla *miçra - varna* (mezcla de colores):

Ejemplo 21. 54.-

**Tema de Acordes : Forma 8**



La nueva presentación del *Tema de Acordes* aparece en la Mirada XIV (*Regard des Anges*), en las divisiones 5, 25 y 51, en la que aparecen los cuatro acordes constitutivos del Tema, formando además un ritmo sincopado:

Ejemplo 21. 55.-

**Tema de Acordes : Forma 9**



Una novedosa elaboración del *Tema de Acordes*, aparece desde la división 14 a la división 18 de esta Mirada. A partir del *fraccionamiento* del *Tema de Acordes* y del desarrollo por *interversión* de notas, Messiaen obtendrá nuevos acordes, como resultado de la combinación de las notas que integran el Tema. La secuencia de acordes que emplea Messiaen es la siguiente:

Ejemplo 21. 56.-



y junto a éstos aparecen otros cinco acordes, también formados por la combinación de sonidos y el fraccionamiento de los acordes del *Tema de Acordes*:

Ejemplo 21. 57.-



Este tratamiento del *Tema de Acordes* en figuración rítmica de corchea, como acompañamiento armónico al *Tema de trombones* que aparece en el pentagrama inferior (Divisiones 14 - 18), constituye pues una nueva elaboración del mismo:

Ejemplo 21. 58.-

**Tema de Acordes : Forma 10**



Esta elaboración del *Tema de Acordes* que supone la Forma 10 vuelve a aparecer en las divisiones 38 a 43; más extensamente desde la división 69 hasta la división 77; y finalmente en las divisiones 132 y 133 de esta Mirada XIV.

En la Mirada XV (*Le baiser de l'Enfant-Jésus*) encontramos el *Tema de Acordes* en su disposición inicial (en 4 acordes) con una modificación rítmica distinta, en la división 73:

Ejemplo 21. 59.-

**Tema de Acordes : Forma 11**



El *Tema de Acordes* concentrado en dos acordes en figuración rítmica de corchea, aparece en la división 78:

Ejemplo 21. 60.-

**Tema de Acordes : Forma 12**



En la Mirada XVII (*Regard du Silence*) aparece de nuevo el *Tema de Acordes* concentrado, colocando los dos acordes del Tema en el primero concentrado; y el tercero y cuarto acordes del Tema en el segundo concentrado, aunque aquí en otra disposición y además colocando la nota **MI** natural como nota pedal y común de los dos acordes: En primer lugar en la división 22 y posteriormente en la división 54:

Ejemplo 21. 61.-

**Tema de Acordes : Forma 13**



Una elaboración muy interesante del *Tema de Acordes* la encontramos en las divisiones 41 - 44: el *Tema de Acordes en arco iris* (en la partitura aparece la indicación expresa que hace referencia a este tratamiento del Tema: *arc - en - ciel*). Messiaen establece un eje central (situado entre las divisiones 42 - 43, a partir del cual, los acordes colocados en la primera parte (divisiones 41 - 42), se repiten por *retrogradación*, cambiando además su registro. Todo ello podría sugerir una figura geométrica de trazos semicirculares, que recuerda la figura que representa el *arco iris*. Veámos esta elaboración:

Ejemplo 21. 62.-

**Tema de Acordes : Forma 14**



Esta elaboración del *Tema de Acordes* en arco iris se repite en las divisiones 76 a 79.

En la Mirada XVIII (*Regard de l'Ontion terrible*) aparece el *Tema de Acordes* concentrado como acompañamiento armónico de un diseño melódico importante de la pieza, denominado elemento **a** en el análisis.

Aparece formando parte de una secuencia fija de acordes, en la cual encontramos el *Tema de Acordes* concentrado, en los acordes números 5 y 6:

Ejemplo 21. 63.-

**Tema de Acordes : Forma 15**

En la Mirada XIX encontramos de nuevo el *Tema de Acordes* concentrado sobre nota común en la parte más grave (nota **MI**), a modo de *resonancia superior*, en primer lugar en la división 31 (aparece concentrado en los dos primeros acordes: números 1 y 2), y también aparece en la misma disposición (sobre nota común) en las divisiones 55 y 59. Veamos esta presentación:

Ejemplo 21. 64.-

**Tema de Acordes : Forma 16**

Posteriormente aparece también concentrado (división 39), ya sin la nota común, en la parte más grave y en movimiento retrogrado con respecto a su presentación de la división 31, también cumpliendo aquí la función de *resonancia superior*.

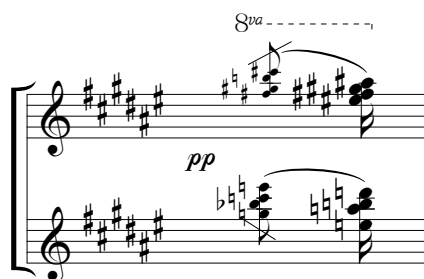
Ejemplo 21. 65.-

**Tema de Acordes : Forma 17**

Una nueva presentación del *Tema de Acordes* concentrado, sobre esta misma función de *resonancia superior*, la encontramos en las divisiones 62, 63 y 64 de esta Mirada.

Ejemplo 21. 66.-

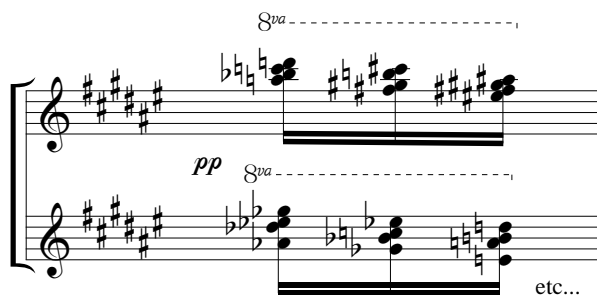
**Tema de Acordes : Forma 18**



Y finalmente, de nuevo con función de *resonancia superior*, encontramos al *Tema de Acordes* concentrado en la división 67:

Ejemplo 21. 67.-

**Tema de Acordes : Forma 19**



En la Mirada XX (*Regard de l'Eglise d'amour*) aparece el *Tema de Acordes* brevemente, en las divisiones 118 - 119, sobre nota pedal de **DO#**.

Ejemplo 21. 68.-

**Tema de Acordes : Forma 20**



### A) Presentaciones del Tema de Amor Místico

El *Tema de Amor Místico*, aparece en todo el ciclo de una forma más escueta. Lo encontramos únicamente en tres de las Miradas: en la Mirada VI; en la Mirada XIX y en la Mirada XX. Aunque no aparece citado en la *notas del autor* del inicio de la partitura, el *Tema de Amor Místico* es el siguiente:

Ejemplo 21. 70.-

#### Tema de Amor Místico : Forma 1

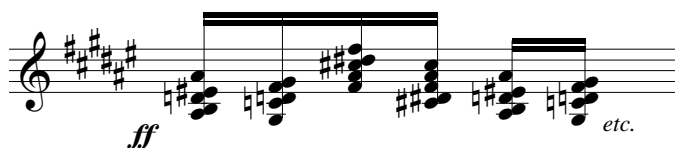


Tema donde el parámetro de la *altura del sonido*, es su característica que le define con una interválica muy austera: Intervalos de tercera y segunda, finalizando con un intervalo de cuarta justa.

En la Mirada VI, y a partir de la división 211 encontramos el *Tema de Amor Místico* a modo de diseño - pedal que se repite incansablemente en el pentagrama inferior:

Ejemplo 21. 71.-

#### Tema de Amor Místico : Forma 2



La Mirada XIX, constituye la pieza en que más veces aparece el *Tema de Amor Místico*. Inicialmente (divisiones 1 - 23) Messiaen utilizará diversos intervalos implícitos en el propio Tema, hasta que la cita completa del mismo se produzca a partir de la división 24.

En las divisiones 24 - 25 y posteriormente en las divisiones 32 - 35 y 40 - 41 aparece el *Tema de Amor* doblado en octavas:

Ejemplo 21. 72.-

#### Tema de Amor Místico : Forma 3



acompañado de tres acordes en el pentagrama inferior, que recuerdan

la morfología de los acordes *sobre la dominante (2)* y de los *acordes de la resonancia (1)* :

Ejemplo 21. 73.-

1      2      2

Aparece posteriormente (divisiones 26 - 27) el *Tema de Amor* acompañado por acordes formados a partir de la superposición de una quinta disminuída y una quinta justa inferior :

Ejemplo 21. 74.-

**Tema de Amor Místico : Forma 4**

En las divisiones 42 - 43 aparece de nuevo el *Tema de Amor* en una nueva presentación: acompañado por acordes como resultado de la combinación del intervalo de quinta disminuída y del intervalo de quinta justa (en la división 42), y por acordes de la *resonancia* y acorde *sobre dominante* (en la división 43) :

Ejemplo 21. 75.-

**Tema de Amor Místico : Forma 5**

Encontramos una nueva versión del *Tema de Amor Místico* en la división 44, que se repite en la división 46, en donde aparece el Tema colocado en el pentagrama inferior sin octavación, acompañado en el pentagrama superior por acordes resultado de la combinación de intervalos: cuarta justa y cuarta aumentada: **SI - MI - LA** con sonido añadido **RE#**.



Ejemplo 21. 76.-

Tema de Amor Místico : Forma 6

Inmediatamente encontramos en la división 45 y repetida en la división 47, parte del mismo Tema por eliminación (sólo las notas **LA#** y **SOL#**, segunda y tercera notas del Tema octavadas, en el pentagrama superior de nuevo y en acordes por cuarta y sonidos añadidos: **SI - MI# - LA#** y **MI** sonido añadido; **LA# - RE# - SOL#** y **FA#** sonido añadido); junto con el intervalo final de cuarta justa del Tema, armonizado con el acorde de la resonancia (diferentes inversiones del acorde: **RE# - FA# - LA# - DO#**) :

Ejemplo 21. 77.-

Tema de Amor Místico : Forma 7

En las divisiones 48 - 49 aparece una nueva variación del *Tema de Amor Místico*. Se trata de la Forma 6 aquí trasportada una cuarta justa ascendente en la división 48, y finalizando con dos citas del intervalo final de cuarta justa, armonizado mediante *acordes de la resonancia*.

Ejemplo 21. 78.-

Tema de Amor Místico : Forma 8

En la división 57 aparecen unos acordes, que se repiten en la división 61, cuya morfología obedece a la superposición de intervalos (cuartas justas en el pentagrama inferior, y quintas preferentemente justas, en el pentagrama superior) que melódicamente dibujan el intervalo más característico del *Tema de Amor*: la tercera menor. Se trata por tanto, de una elaborada variación del Tema:

Ejemplo 21. 79.-

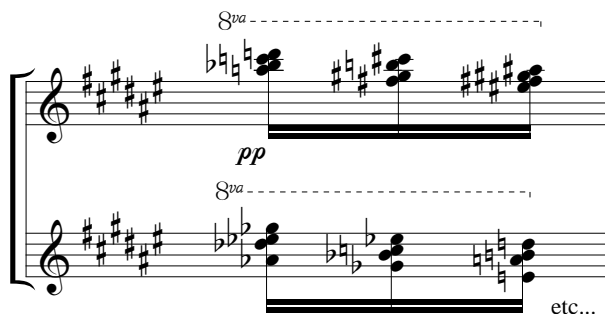
**Tema de Amor Místico : Forma 9**



Encontramos una nueva elaboración del *Tema de Amor Místico* en la división 67. Aparece una mixtura de acordes formada por el *Tema de Acordes* concentrado, en una secuencia de orden (acordes 2 1 2 del *Tema de Acordes*) que permite oír melódicamente el *Tema de Amor* en distintos niveles:

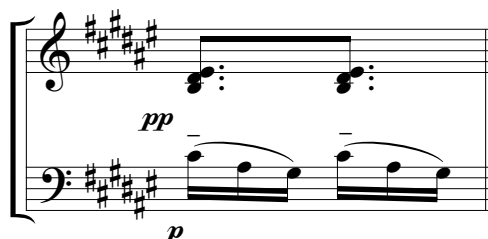
Ejemplo 21. 80.-

**Tema de Amor Místico : Forma 10**



La aparición del *Tema de Amor Místico* en la división 82 es la repetición abreviada de la Forma 6 (los acordes están incompletos, es decir sin la nota LA):

Ejemplo 21. 80.-



En la Mirada XX el *Tema de Amor Místico* conformará la segunda sección (divisiones 31 - 84). En primer lugar lo encontramos permutando el orden de los intervalos del inicio: intervalo de segunda e intervalo de tercera. Junto a ellos se mantiene el intervalo final de cuarta justa. Aparece acompañado de acordes a modo de *resonancia*, dos veces desde el sonido **SOL** y dos veces más desde el sonido **LA<sub>b</sub>**. Cada intervención del Tema finaliza con un arpeggio ascendente de un acorde de séptima de primera especie a modo de *resonancia superior*. Veamos esta nueva presentación del *Tema de Amor Místico*:

Ejemplo 21. 82.-

### Tema de Amor Místico : Forma 11

Una nueva transformación del *Tema de Amor* aparece entre las divisiones 39 - 54, en los dos pentagramas con las siguientes características:

- Aparece con diferente ritmo (Polirritmia)
- Cada pentagrama con una densidad armónica distinta: 3 notas en el pentagrama superior y 5 notas en el pentagrama inferior.
- Formaciones acórdicas diferentes superpuestas entre los dos pentagramas: Acordes en superposición de cuartas (pentagrama superior) y acordes *de la resonancia* (pentagrama inferior)
- Aparecen las dos *versiones* melódicas del *Tema de Amor*: En el pentagrama superior, con los intervalos de segunda y tercera; y en el pentagrama inferior con los intervalos de tercera y segunda.
- La cuarta final: El pentagrama superior no la posee. En el pentagrama inferior aparece esta cuarta aumentando los valores de su última nota.
- Cada una de estas intervenciones *dobles* del *Tema de Amor*, se acompañan de un diseño -pedal en el registro sobre -agudo del piano, formado por la superposición de intervalos de cuarta y de quinta, a modo de *resonancia superior*.

Veamos esta nueva variación del *Tema de Amor Místico*:

Ejemplo 21. 83.-

Tema de Amor Místico : Forma 12

La Forma 12 del *Tema de Amor* se repite varias veces, desarrollándose por *secuenciación* (a partir de la división 47) así:

Ejemplo 21. 84.-

(Secuenciación de la cabeza del *Tema* por terceras menores)

acompañado este desarrollo por un diseño -pedal escrito en el tercer modo en su tercera transposición (a modo de *mixtura modal*), en escala ascendente y en el pentagrama superior (divisiones 47 - 49):

Ejemplo 21. 85.-

y también se desarrolla por *eliminación* (a partir de la división 51), repitiéndose únicamente la cuarta justa final siguiendo una sucesión de terceras mayores, así:

Ejemplo 21. 86.-

Las divisiones 31 - 54, se repiten variadas en las divisiones 55 - 84, con lo que vuelven a aparecer las formas 11 y 12 del *Tema de Amor Místico*.

## Conclusiones del estudio comparativo de los Temas de la Obra

El estudio detenido de la evolución de los cuatro Temas importantes de la obra, nos muestra cómo Messiaen obtiene 55 variaciones de los mismos: 19 del *Tema de Dios*, 4 del *Tema de la Estrella y de la Cruz*, 20 del *Tema de Acordes* y 12 del *Tema de Amor Místico*. Este dato estadístico favorece la afirmación de que el *Tema de Dios* y el *Tema de Acordes* constituyen, los Temas más importantes del ciclo, siendo objeto de especial atención por el compositor.

El desarrollo por variación de estos Temas contempla prácticamente la totalidad de los parámetros sonoros. En unas ocasiones los Temas se desarrollan rítmica, melódica y armónicamente. En otras, la *novedad* es aportada por el *timbre*: la disposición y presentación del Tema en un registro pianístico concreto, es elegida deliberadamente por el compositor, fascinado por las cualidades colorísticas que le aporta el instrumento.

La textura constituye también, una forma interesante de variación. Encontramos la textura de *melodía acompañada* en la manifestación de los Temas, donde la función de *acompañamiento*, es asumida de diversas formas: por acordes; mediante la utilización de *mixturas* modales; o por rasgos melódicos ascendentes o descendentes (normalmente fragmentos de algún modo: secuencias modales); aunque también aparecen texturas imitativas.

La variación de los Temas, está reservada en otros momentos a la aplicación de los diversos procedimientos de desarrollo melódico: secuenciación, eliminación, cambio de registro e interversión de notas principalmente. A veces los propios Temas forman parte de elementos de mayor dimensión.

Las modificaciones en la *densidad armónica* (número de notas diferentes en el acorde), suponen también un medio que aporta variación temática. El *Tema de Acordes* por ejemplo, bien *concentrado* o *coagulado*, sufre sucesivas fragmentaciones, variando de esta forma su densidad armónica y dando lugar a novedosas presentaciones del mismo.

Esa presencia continua, aunque siempre variada, de los Temas de la obra, aportará un sentido de recurrencia y por tanto de relación entre las diversas Miradas, a la vez que aportará cohesión y unidad a todo el ciclo.

## RELACION ESTADISTICA DE ELEMENTOS MUSICALES EN

### VINGT REGARDS SUR L' ENFANT-JESUS

En este capítulo del trabajo se intenta obtener una relación cuantificada de cada uno de los elementos musicales, atendiendo a los diversos parámetros sonoros, que aparecen en la obra, con el fin de facilitar su localización y, a la vez, precisar su importancia en base a la frecuencia en que aparecen. En cada apartado estudiado, se citan las Miradas en donde aparecen los elementos musicales, indicando además entre paréntesis los compases a que se hace referencia en cada una de las piezas.

#### ARMONIA

##### 1. - Acordes como resultado de la combinación de intervalos

Se trata de aquellos acordes que resultan de combinar determinados intervalos, preferentemente cuartas y quintas, en disposición compacta o desplegada y que además pueden poseer sonidos añadidos.

<b>Mirada II</b>	(1) (3) (20) (26) (30) (33 - 34) (40 - 41)
<b>Mirada IV</b>	(16 - 17) (20 - 24) (35 - 36) (59 - 60) (76 - 77) (84 - 86) (95 - 96) (100)
<b>Mirada VI</b>	(23 - 24) (35) (37) (40) (42) (88) (90) (93) (95) (106 - 107) (142 - 160) (161 - 163) (172 - 174) (185 - 187)
<b>Mirada VIII</b>	(64)
<b>Mirada IX</b>	En el Canon: (2 - 6) (9 - 11) (14 - 18) (22 - 32) (38 - 42)
<b>Mirada X</b>	(132 - 135) (140 - 143) (150 - 154) (165) (175 - 177) (217 - 219)
<b>Mirada XIII</b>	En las secciones <b>A</b> (1 - 5) (21 - 25) (53 - 57) (65 - 69) (70 - 75)
<b>Mirada XIV</b>	(7 - 8) (9 - 13) (27 - 28) (29 - 37) (53 - 54) (55 - 68) (84 - 88) (97 - 105) (115 - 127)
<b>Mirada XV</b>	(73 - 78) (78 - 89)
<b>Mirada XVI</b>	(1 - 21) (55 - 56) (74 - 94)
<b>Mirada XVII</b>	(20) (37) (48) (53) (72) (83)
<b>Mirada XVIII</b>	(1 - 19) (24 - 25) (28 - 29) (37) (39 - 40) (43 - 44) (52) (55) (61) (69 - 70) (73 - 74) (82) (85 - 86) (89 - 90) (97) (99 - 100) (103 - 104) (112) (115) (121) (129 - 130) (133 - 134) (142) (144 - 145) (148 - 149) (157) (160 - 161) (164 - 165) (173) (175) (177) (180 - 198)
<b>Mirada XIX</b>	(12) (16) (26) (42) (44 - 45) (46 - 47) (48) (57) (61) (82)
<b>Mirada XX</b>	(39 - 54) (64 - 84) (92) (105 - 111) (143 - 160)

##### 2.- Acordes Pantonales

Se trata de aquellos acordes que poseen el total cromático y que aparecen en la obra bien en forma compacta, fragmentada o desplegada.

<b>Mirada II</b>	En los finales de sección: (5) (22) (39)
<b>Mirada III</b>	Acorde Final: (31)
<b>Mirada VI</b>	Como resonancia superior: (231)
<b>Mirada VIII</b>	Como cluster: (1) (56)
<b>Mirada IX</b>	Acorde final: (44)

**Mirada XX** Como acordes desplegados: (9 - 16) (19 - 26) (93 - 104)  
Como Acordes Carrillón: (114) (117) (131) (134)

### 3.- Densidad Armónica

Se citan los fragmentos de las diversas Miradas en los que existe una densidad armónica de 8 sonidos diferentes, sin llegar al cluster, el cual se trata en otro apartado.

**Mirada V** (1 - 21) (34 - 53) (66 - 73)  
**Mirada VII** (3 - 4) (7 - 8) (12 - 13) (18 - 19) (22 - 23)  
**Mirada IX** En el Canon: (2 - 6) (9 - 11) (14 - 18) (22 - 32) (38 - 42)  
**Mirada X** (40) (136 - 139) (184) (191 - 193) (212) (215) (218 - 219)  
**Mirada XVII** (1 - 19) (27 - 29) (41 - 44) (60 - 62) (76 - 79). En la Coda: (88 - 109)  
**Mirada XVIII** (91 - 95) (166 - 171)

### 4.- Acordes Mixtura

Se citan aquellos acordes mixtura que aparecen en las piezas, es decir, aquellos acordes formados por el doblamiento a diversas octavas de los sonidos constitutivos de un acorde originalmente más sencillo (recordando el efecto de la *mixtura organística*).

**Mirada I** El *Tema de Dios* se presenta y elabora en toda la Mirada en acordes mixtura.  
**Mirada II** (16 - 17) (40 - 41)  
**Mirada VI** En los acordes del *Tema de Dios* inicio de cada división: (161 - 164) (172 - 175) (185 - 188)  
En los acordes del *Tema de Amor*: (170) (183) (196 - 198)  
En el tratamiento en figuración rítmica de fusa del *Tema de Dios*: (222) (224) (226) (228)  
**Mirada VII** Los acordes Mixtura aparecen como enriquecimiento del *Tema de la Estrella y de la Cruz*: (1 - 2) (5 - 6) (9 - 11) (14 - 17) (20 - 21)  
**Mirada X** (81) (105) (108 - 110) (114 - 116) (120 - 125) (127) (129)  
**Mirada XI** (10) (12)  
**Mirada XV** Mixtura de acordes desplegados: (69 - 71)  
**Mirada XVIII** (23) (26 - 27) (30 - 31) (35 - 36) (38) (41 - 42) (45 - 46) (50 - 51) (53) (57 - 59) (63 - 68) (71 - 72) (75 - 76) (80 - 81) (83 - 84) (87 - 88) (98) (101 - 102) (105 - 106) (110 - 111) (113) (117 - 119) (123 - 128) (131 - 132) (135 - 136) (140 - 141) (143) (146 - 147) (150 - 151) (155 - 156) (162 - 163)  
**Mirada XIX** (45) (47) (49) (50 - 52)

### 5.- Acordes Secuencia

Son acordes producidos por el movimiento paralelo de las voces ascendente o descendente y sujetas a ordenación modal (simétrica), atendiendo a la combinación libre de intervalos (asimétrica) o secuenciando acordes específicos (acorde de la resonancia, acorde de la dominante).

- Mirada II** Combinación de intervalos: (26) (30) (41)
- Mirada IV** Combinación de intervalos en el pentagrama superior: (42 - 44) (49 - 51)
- Mirada VI** Acordes específicos: (221)
- Mirada IX** Combinación de intervalos: (2 - 6) (9 - 11) (14 - 18) (22 - 32) (38 - 42)
- Mirada X** Combinación de intervalos: (54) (155 - 156) (168 - 169) (221 - 222)  
Ordenación modal: (63) (69) (87 - 89) (93 - 95) (99) (101 - 102) (103 - 107) (111) (117) (152 - 153) (155 - 156) (166 - 167) (168 - 169) (221 - 222)
- Mirada XI** Ordenación modal: (17 - 19)
- Mirada XIII** Combinación de intervalos: (1 - 5) (21 - 25) (53 - 57) (65 - 69)  
Ordenación modal: (36 - 38) (48 - 50) (70 - 74)
- Mirada XV** Ordenación modal: (71 - 72) (73 - 77) (115 - 116)  
Combinación de intervalos: (79 - 84)
- Mirada XVI** Combinación de intervalos: (31) (69)
- Mirada XVII** Ordenación modal: (27 - 29) (37) (48) (60 - 62) (72) (83)
- Mirada XVIII** Acordes específicos : (21 - 23) (178)  
Combinación de intervalos: (1 - 19) (23) (26 - 27) (30 - 31) (35 - 36) (38) (41 - 42) (45 - 46) (50 - 51) (53) (55 - 59) (61 - 68) (71 - 72) (75 - 76) (80 - 81) (83 - 84) (87 - 88) (98) (101 - 102) (105 - 106) (110 - 111) (113) (115) (116 - 119) (121 - 128) (131 - 132) (135 - 136) (140 - 141) (143) (146 - 147) (150 - 151) (155 - 156) (158 - 159) (162 - 163) (180 - 198)
- Mirada XIX** Combinación de intervalos: (12) (61)
- Mirada XX** Combinación de intervalos: (40) (42) (44) (46) (50) (52 - 54) (66 - 67) (69) (71) (77) (79 - 84) (120 - 121)  
Ordenación modal: (47 - 49) (72 - 75) (92) (206 - 214)  
Acordes específicos: (126 - 128)

## 6.- Cluster

Consideraremos como cluster la saturación del espacio sonoro en un ámbito delimitado, determinado por una ordenación interválica interna modal o cromática.

- Mirada VIII** Cluster desplegado en dos regiones centrales del piano: (1) (56)
- Mirada XII** Cluster de las tres notas más graves del piano, como efecto tímbrico y rítmico, y que está presente ininterrumpidamente a lo largo de toda la pieza: (1 - 58)
- Mirada XIII** Cluster de las tres notas más graves del piano, como efecto tímbrico y rítmico: (1 - 4) (7) (21 - 24) (53 - 56) (65 - 68) (76) (80)
- Mirada XIV** Cluster en la región central del piano, desde SOL3 a SI4, desplegado en dos arpeggios complementarios (oposición diatonicismo - cromatismo) y conseguido por tanto por acumulación sonora mediante el pedal: (1 - 4) (19 - 22) (44 - 47)
- Mirada XV** Cluster de tres notas con duplicación a la octava inferior o a la octava superior del sonido más agudo (pentagrama superior) o del sonido más grave (pentagrama inferior) respectivamente: (90 - 94)
- Mirada XX** Proceso de formación de Cluster, desde un gran ámbito sonoro hasta el ámbito destinado al cluster: doble octava central del instrumento: (143 - 158)



## **7.- Acorde sobre dominante**

Acorde específico en Messiaen que está formado por el acorde de Dominante con apoyaturas sin resolución. Se indica cuándo aparece en estado fundamental o en inversiones sobre nota común en el bajo (efecto vidriera).

- Mirada XVII** En formación compacta: (21) (54)  
Desplegados en: (38 - 39) (73 - 74)
- Mirada XVIII** En arpegio en estado fundamental y en primera inversión sobre nota común (efecto vidriera): (22) (178)
- Mirada XX** En arpegio en estado fundamental y en primera inversión sobre nota común (efecto vidriera): (126 - 128) (139)

## **8.- Acorde de la resonancia**

Acorde específico en Messiaen formado por todas las notas implícitas en la resonancia natural de un sonido fundamental hasta el armónico número 13. Se indica cuándo aparece en estado fundamental o en inversiones sobre nota común en el bajo (efecto vidriera).

- Mirada XVIII** En arpegio en estado fundamental y en primera inversión sobre nota común (efecto vidriera): (21) (178)
- Mirada XX** En arpegio en estado fundamental y en primera inversión sobre nota común (efecto vidriera): (122 - 125) (137 - 138)

## **9.- Acordes resultado del movimiento de las voces**

Acordes que resultan del movimiento de las voces (sin tener en consideración en este apartado los acordes-secuencia que, ya de por sí, constituyen un tipo de acordes producidos por el movimiento lineal de las voces que los componen)

- Mirada II** (16 - 17) (40 - 41)
- Mirada VI** (27 - 30) (32 - 33) (74 - 80) (97 - 98) (100 - 102)
- Mirada XVI** (57)
- Mirada XIX** Segunda sección: (9 - 22) Cuarta sección: (53 - 67) Coda: (79) (82) (65 - 66)

## **10.- Acordes con elementos fijos y móviles**

Son acordes formados por la conjunción de un elemento fijo (intervalo armónico inalterable) y un elemento móvil (intervalo armónico que se desplaza cromáticamente)

- Mirada VI** (211 - 217)
- Mirada VII** Elemento fijo : tercera menor.  
Elemento móvil: Séptima mayor que evoluciona cromática y descendentemente  
(1 - 2) (5 - 6) (9 - 10) (11) (14 - 17) (20 - 21)

## **11.- Textura unisonal**

Se indica en este apartado aquellos fragmentos escritos en textura unisonal o de octava aportando de esta manera una interesante *singularidad* en el tratamiento de las voces, y por tanto en la sonoridad resultante.

**Mirada II** (6 - 15)

**Mirada III** (28 - 30)

**Mirada IV** (45 - 46) (52 - 55) (102)

**Mirada VII** (24 - 29)

**Mirada VIII** (5 - 7) (60 - 61)

**Mirada X** (1) (3) (5) (7 - 10) (12) (14) (16) (18) (20) (22) (24) (26) (28 - 29) (31) ((182 - 183)

**Mirada XII** Toda esta Mirada posee una textura unisonal o de octava sobre un diseño - pedal como elemento contrastante.

**Mirada XIV** (128 - 131) (134 - 156)

**Mirada XVI** (22 - 29) (35) (99)

**Mirada XX** (2) (4) (6) (85)

## **12.- Figura - bordadura**

El ornamento ampliado y libre de una nota, en valores breves con cierto carácter de improvisación facilitando a la vez el cambio de registro de la nota adornada, constituye en la música de Messiaen una variación de la tradicional nota de adorno denominada *bordadura*.

**Mirada XI** (26 - 27) (34 - 36)

**Mirada XV** (52 - 56)

## **13.- Letanía armónica**

Con este término Messiaen designa la armonización diferente de una misma melodía.

**Mirada XVII** (20 - 26) (53 - 59)

## **14.- Superposición de una melodía a un fragmento armónico anterior**

La superposición de una melodía a un fragmento armónico anterior supone una variación interesante de la textura resultante y la encontramos en alguna de las Miradas del ciclo.

**Mirada IV** (63 - 75) (80 - 83) (87 - 94)

**Mirada XV** (41 - 62)

**Mirada XVI** (70 - 71) en relación a (32 - 33)

## 15.- Superposición de un desarrollo armónico a un fragmento melódico anterior

El caso contrario al anterior, es decir, superponer una armonización a una melodía anterior desprovista de ella se encuentra en:

**Mirada II** (23 - 32)

**Mirada V** Toda esta pieza está basada en una armonización superpuesta del tratamiento del *Tema de Dios* realizado en la primera Mirada.

**Mirada VII** El tratamiento del *Tema de la Estrella y de la Cruz* realizado en la segunda Mirada, es transformado en la Mirada VII por la superposición de una armonización en acordes de gran densidad armónica.

**Mirada X** Las divisiones 185 - 216 suponen la armonización de la melodía que aparece en las divisiones 1 - 32 de esta misma Mirada.

## 16.- Cánones

Constituyen una aplicación al ritmo del canon melódico tradicional, logrando tres maneras distintas de canon rítmico: manteniendo los mismos valores entre Antecedente y Consecuentes; añadiendo un puntillo al Consecuente (por aumentación de valores) y obteniendo un tipo de canon en donde el Antecedente está formado por la conjunción de diversos ritmos no retrogradables.

### 16.1.- Manteniendo los mismos valores entre Antecedente y Consecuentes

**Mirada VI** Canon rítmico a distancia de negra: (26 - 33) (97 - 104)

Canon del Sujeto de la Fuga a distancia de corchea con puntillo (130 - 141)

Canon del *Tema de Dios* a distancia de semicorchea (205 - 206) (208 - 209)

Canon del Sujeto a distancia de corchea (230)

Canon de acordes cada vez más abierto: a distancia de semicorchea (63); de 2 semicorcheas (65) y de 3 semicorcheas (67)

**Mirada IX** Canon rítmico a distancia de corchea: (3 - 6) (9 - 11) (14 - 18) (22 - 32) (38 - 42)

**Mirada XIV** Canon de acordes de cuarta aumentada a distancia de negra (9 - 13) (29 - 37) (55 - 68) (84 - 88) (97 - 105) (115 - 127)

**Mirada XV** Canon del *Tema de Dios* a distancia de corchea: (71 - 72)

**Mirada XVI** Canon de un contrapunto a una melodía, a distancia de corchea y a la octava inferior: (44 - 51)

### 16.2.- Por añadido de puntillo

El canon rítmico se realiza añadiendo un puntillo al Consecuente en:

**Mirada V** Lo encontramos en la primera, tercera y quinta secciones (1 - 21) (34 - 53) (66 - 73).

**Mirada XVII** (1 - 19)

### **16.3.- Canon de ritmos no retrogradables**

Diversos ritmos no retrogradables están tratados en canon rítmico en:

**Mirada VI** (13 - 20) (110 - 117)

### **17.- Retrogradaciones**

**Mirada IV** las divisiones 76 - 83 son la retrogradación de las divisiones 16 - 24

**Mirada VI** Al tratarse de una fuga palindrómica, las divisiones 72 - 129 son la retrogradación de las divisiones 1 - 61

**Mirada XVI** Las divisiones 74 - 94 son la retrogradación de las divisiones 1 - 21

### **18.- Ritmos no retrogradables**

Se trata de un ritmo simétrico que contiene un eje central formado por uno o más valores, de manera que resulta idéntico, leído en uno u otro sentido.

**Mirada I** Elaboración del tãla Vijaya en el *Tema de Dios* (1 - 3) (9 - 11)

**Mirada VI** Canon de ritmos no retrogradables: (13- 20) (110 - 117)  
(21 - 25) (34 - 43) (50 - 58) (73 - 80) (88 - 96) (105 - 109)

Al tratarse de una fuga palindrómica desde la división 1 hasta la división 129 se obtiene un ritmo no retrogradable con una sección central libre (62 - 68): Por tanto las divisiones 69 - 129 son la retrogradación de las divisiones 1 a 61.

**Mirada XII** En el pedal rítmico: 3, 5, 8, 5, 3 semicorcheas.

**Mirada XX** Figuras palindrómicas: (1) (3) (5) (86) (88) (90)  
Primer Tema: (2) (4) (6) (85) (87) (89) (91)

### **19.- Números primos**

La aplicación del principio rítmico de los números primos la realiza Messiaen de diversa forma: formando diversos diseños melódicos; agrupando un número determinado de notas o acordes; al repetir un acorde o diseño melódico; al organizar la estructura de su música

**Mirada IV** Números primos de semicorcheas en: (2) (4) (5) (7) (9) (10) (12) (14) (26) (28 - 29) (31) (33 - 34) (45 - 46) (64) (66 - 67) (69) (71 - 72) (74 - 75) (84 - 86) (88) (90 - 91) (93 - 94)

**Mirada V** Antecedente y Consecuente del canon rítmico en 17 valores distintos: (1 - 21) (34 - 53) (66 - 73)  
En la Coda (74 - 76) se repite 13 veces el elemento **y** (seisillo de semifusas)

**Mirada VI** Grupo de 11 semicorcheas como valor central de un ritmo no retrogradable: (22 - 24) (106 - 108)  
El contrasujeto de la Fuga aumenta progresivamente en un número primo de sus notas constituyentes: (62) (64) (66) (68).  
El *Tema de Amor* en ritmo basado en el número primo (7 y 13 semicorcheas) en: (170) (183) (196 - 198)

El *Tema de Dios* se presenta en la Coda en numero progresivamente creciente regulado por el número primo en: (222) (224) (226) (228)

Un acorde concentrado del *Tema de Acordes* se presenta en número progresivamente creciente regulado por el número primo en: (223) (225) (227)

**Mirada VII** El número de acordes como enriquecimiento armónico al *Tema de la estrella y de la Cruz* sigue, en toda la pieza, el principio ritmico del número primo: 2, 3, 5, 7 grupos de semicorcheas.

En la Coda: grupos de semicorcheas (7 figuras): (24 - 27)

**Mirada XIV** En la Coda se repite 23 veces, ampliando sus intervalos, el diseño de la división 134

**Mirada XV** El número primo aparece a menudo en esta Mirada. Toda la primera sección (1 - 39) está estructurada en frases que siguen el número primo (5 ó 7 divisiones). El *Tema de Dios* en esta sección aparece en valor de 7 corcheas. La tercera sección posee cinco frases. En la división 77 existen 11 acordes de corchea

**Mirada XVI** Ritmo del elemento **x** (oboe) en las secciones **B**, está formado por grupos de semicorcheas en números primos (7, 11, 17).

**Mirada XVIII** 17 acordes de semicorcheas en la Introducción y en la Coda.

**Mirada XX** Se repiten grupos de 13 acordes de semicorchea entre las divisiones 200 - 214

## 20.- Ritmos seguidos de su aumentación

Es posible aumentar cualquier ritmo en proporciones de valor no tradicionales y colocarlo a continuación del original.

**Mirada IV** En todas las secciones **A** encontramos ritmos seguidos de su propia aumentación (de valores de semicorchea a corchea): (1 - 15) (25 - 34) (63 - 75) (87 - 94)

**Mirada V** Aumentación de valores en la división 30 del elemento **c** (octavas)

**Mirada XIV** (6) (26) (52)

## 21.- Disminución de valores

Es posible disminuir cualquier ritmo en proporciones de valor no tradicionales y colocarlo a continuación del original.

**Mirada III** Elaboración del elemento **c** (octavas): (25 - 28)

**Mirada IV** En todas las secciones **A** encontramos ritmos seguidos de su disminución (de valores de corchea a semicorchea): (1 - 15) (25 - 34) (63 - 75) (87 - 94).

**Mirada V** Elaboración del Antecedente del canon ritmico.

**Mirada IX** Elemento **w** en las secciones **A**. Elemento **x'** en las secciones **B**

**Mirada XIV** (134 - 156)

**Mirada XVI** Elemento **y** en la división 57. Elemento **y** en: (60 - 67) (71) (73) (95 - 97)

## **22.- Polirritmias**

La superposición de ritmos diferentes genera polirritmias muy interesantes. De las distintas polirritmias empleadas por Messiaen, encontramos en esta obra: la obtenida al superponer un ritmo a su propia retrogradación, y la que se logra al superponer ritmos de desigual longitud

### **22.1.- Superposición de un ritmo a su retrogradación**

**Mirada XVIII** En Introducción (1 - 19) y Coda (180 - 198)

### **22.2.- Superposición de ritmos de desigual longitud**

**Mirada XVI** (1 - 21) (74 - 94)

## **23.- Cromatismo de valores**

El principio del cromatismo de valores puede emplearse, tomando cualquier duración como unidad del cromatismo. Cada nuevo valor aparecerá aumentado o disminuido sucesivamente en la unidad de valor considerada.

**Mirada V** Elemento **b** (tala *Laksmiça*) del Antecedente del canon.

**Mirada XVI** (1 - 21) (74 - 94)

**Mirada XVIII** (1 - 19) (180 - 198)

**Mirada XX** (135 - 139) (143 - 160)

## **24.- Desarrollos melódicos**

Todos los procedimientos de desarrollo melódico que utiliza Messiaen en su música, aparecen en las *Veinte Miradas*

### **24.1.- Por eliminación**

**Mirada IV** (52 - 55)

**Mirada XIX** (19 - 22) (64 - 67)

**Mirada XX** (47 - 54) (72 - 84)

### **24.2.- Por cambio de registro**

**Mirada VI** (3 - 6) (9 - 11) (21 - 22) (25) (38) (45 - 46) (50 - 59) (72 - 80) (84 - 85) (92) (105) (109) (119 - 121) (124 - 127) (230)

### **24.3.- Por interversión de notas**

**Mirada I** Interversión de los acordes del *Tema de Dios*.

**Mirada II** Elaboración melódica del Tema de la Estrella y de la Cruz: (6 - 17) (23 - 34) (40 - 41)

**Mirada IV** (35 - 39) ((45 - 46) (52 - 55) ((58) (61)  
Variaciones del elemento **z**: (63 - 75) (87 - 94)

**Mirada VII** En correspondencia con la Mirada II, la misma elaboración del *Tema de la Estrella y de la Cruz* al doble de valor: (1 - 29)

**Mirada VIII** (9 - 55) (60 - 61)

- Mirada XII** Toda la Mirada XII se basa en este procedimiento melódico de la interversión de notas.
- Mirada XIV** Desarrollo del *Tema de Acordes* fragmentado: (14 - 18) (38 - 43) (69 - 77) (132 - 133)
- Mirada XVI** (22 - 29) (60 - 67) (95 - 97)
- Mirada XIX** (11 - 12) (17 - 22)
- Mirada XX** (9 - 16) (19 - 26) (93 - 104)

#### **24. 4.- Por ampliación asimétrica**

- Mirada III** Toda esta Mirada se basa en el procedimiento de la Ampliación asimétrica: (1 - 25)
- Mirada VI** (50 - 59) ((71 - 80) (130 - 141) (142 - 160)
- Mirada X** (41 - 53)
- Mirada XX** (9 - 16) (19 - 26) (93 - 104)

### **25.- Temas**

Encontramos cuatro temas principales en el ciclo de piezas que, aunque siempre transformados, se constituyen en elementos unificadores y aglutinadores de la obra. Se trata del *Tema de Dios*, del *Tema de la Estrella y de la Cruz*, del *Tema de Acordes* y del *Tema de Amor místico*. Junto a ellos aparecen también otros temas de menor importancia: el *Tema de Alegría* y el *Tema de trombones*.

#### **25. 1.- Tema de Dios**

- Mirada I** Toda esta Mirada se basa en un desarrollo del *Tema de Dios*
- Mirada V** El mismo desarrollo del *Tema de Dios* de la Mirada I, aparecerá en la Mirada V tratado por aumentación de valores.
- Mirada VI** (161 - 164) (172 - 175) (185 - 188) (205 - 210) (222) (224) (226) (228)
- Mirada X** (144 - 150) (159 - 164)
- Mirada XI** (1 - 12) (21 - 38) (75 - 80)
- Mirada XV** La mayor parte de esta Mirada XV se basa en el *Tema de Dios*: (1 - 72) (119 - 136)
- Mirada XX** (7 - 8) (17 - 18) (27 - 30) (105 - 107) (161 - 199) (215 - 220)

#### **25. 2.- Tema de la Estrella y de la Cruz**

- Mirada II** Toda la Mirada II se basa en el desarrollo de este Tema: (6 - 17) (23 - 34) (40 - 41)
- Mirada VII** Toda la Mirada VII se basa en este Tema y concretamente Messiaen repetirá el desarrollo de la Mirada II tratado en aumentación de valores.

#### **25. 3.- Tema de Acordes**

- Mirada VI** Concentrado: (23 - 24) (35) (37) (40) (42) (88) (90) (93) (95) (106 - 107) (161 - 163) (172 - 174) (185 - 187) (221) (223) (225) (227)  
Fraccionado: (45 - 46) (84 - 85)
- Mirada XIII** Concentrado: (6) (75)

- Fraccionado: (10 - 12) (60)
- Mirada XIV** Fraccionado: (14 - 18) (38 -43) (69 - 77) (132 - 133)
- Mirada XV** (73)  
Concentrado: (78)
- Mirada XVII** Concentrado: (22) (55)  
Tratado en arco iris: (41 - 44) (76 - 79)
- Mirada XVIII** Concentrado : (91 - 95) (166 - 171)
- Mirada XIX** Concentrado: (31) (39) (55) (59) (62 - 64) (67)
- Mirada XX** (118 - 119)

#### **25. 4.- Tema de Amor místico**

- Mirada VI** (170) (183) (196 - 198) (211 - 220)
- Mirada XIX** Esta Mirada se basa enteramente en el *Tema de Amor místico*
- Mirada XX** (31 - 84)

#### **25. 5.- Tema de Alegría**

- Mirada X** (34) (37) (40 - 41) (132 - 143) (175 - 184) (217 - 219)

#### **25. 6.- Tema de Trombones**

- Mirada XIV** (14 - 19) (38 - 43) (69 - 77) (132 - 133)

#### **26.- Melodías tipo - pájaro**

La melodía tipo o *género pájaro* aparece en determinadas Miradas, como rasgos melódicos dotados de gran flexibilidad rítmica, con cierto carácter de improvisación, a modo de gestos melódicos individuales, indicando además por el autor el tipo de canto de pájaro a que hacen referencia.

- Mirada IV** Con la indicación en la partitura de *oiseau*: (38 - 39) (98 - 99)
- Mirada V** *Comme un chant d'oiseau* se indica en la partitura, constituye la melodía tipo - pájaro un elemento contrastante, con entidad suficiente para constituirse en varias secciones, adquiriendo por tanto en la pieza sentido estructural: (22 - 33) (53 - 65) (74 - 76)
- Mirada VIII** La melodía tipo - pájaro se constituye en esta Mirada en principio constructivo. Toda la pieza se basa en este género de melodía, citando expresamente Messiaen determinados cantos de pájaro: (2 - 3) *rossignol* (5 - 7), *alouette* (9 - 25), *alouette* (28 - 55), (57 - 58) *le merle et tous les oiseaux* (59 - 61)
- Mirada XI** Con la indicación *oiseau* en la partitura: (7 - 8)
- Mirada XIV** Con la indicación *oiseau* en la partitura: (78 - 83) (86 - 96) (99 - 114) (117 - 127)
- Mirada XX** (173 - 176) (189 - 192) (196 - 198)



## **27.- Timbres**

A pesar de tratarse de música eminentemente pianística, Messiaen utilizará a lo largo de la obra, unas citas expresamente indicadas en la partitura de determinados instrumentos que, debido a su registración, intención, dinámica y carácter recuerdan, como música idiomática a cada uno de los instrumentos citados. Encontramos en la obra al oboe, al carrillón, al tam-tam, al xilófono, al tambor y a los trombones.

### **27. 1.- Oboe**

**Mirada XVI** (22 - 29)

### **27. 2.- Carrillón o campanas**

**Mirada II** (3 - 5) (37 - 39)

**Mirada XIII** Con la indicación *comme des cloches* en la partitura:  
(1 - 7) (21 - 25) (53 - 57) (65 - 69) (70 - 76)

**Mirada XV** (74)

**Mirada XX** (112 - 117) (129 - 134) (140 - 142)

### **27. 3.- Tam- tam**

**Mirada XII** Constituye el pedal rítmico, en la parte más grave, de toda la pieza.

**Mirada XVI** Con la indicación *comme un Tam-tam* en la partitura:  
(1 - 21) (74 - 94)

### **27. 4.- Xilófono**

**Mirada IV** Con la indicación *comme un xylophone* en la partitura: (37) (97)

**Mirada XIII** Con la indicación *comme un xylophone* en la partitura:  
(8) (13) (17) (58) (96) (64)

### **27. 5.- Tambor**

**Mirada XII** Con la indicación *roulement de tambour* en la partitura:  
(22 - 23) (25 - 26) (55 - 56)

### **27. 6.- Trombones**

**Mirada XIV** Con la indicación *Trombones* en la partitura: (14 - 18) (37 - 43)  
(69 - 77) (132 - 133)

## **28.- Indicaciones simbólicas**

Además de las citas correspondientes a los *temas*, a los *instrumentos* y a *los pájaros*, encontramos en diversas piezas del ciclo una serie de indicaciones de carácter literario o simbólico, escritas de manera expresa por el compositor.

**Mirada IV** Con la indicación en la partitura:  
*la pureté* (1)

- Mirada VI** Con las siguientes indicaciones en la partitura:  
*La face de Dieu derrière la flamme et le bouillonnement* (161)  
*La création chante le thème de Dieu* (205)
- Mirada X** Con la siguiente indicación en la partitura:  
*Dans un grand transport de joie* (132) (175)
- Mirada XI** Con las siguientes indicaciones en la partitura:  
*Rappel de la Vierge et l'Enfant* (17 - 20)  
*Magnificat - enthousiasme haletant* (21 - 36)  
*Battements du coeur de l'Enfant* (61 - 72)  
*Embrassement intérieur* (76)
- Mirada XIV** Con la siguiente indicación en la partitura:  
*La stupeur des anges s'agrandit* (134 - 156)
- Mirada XV** Con las siguientes indicaciones en la partitura:  
*le sommeil* (1)  
*le jardin* (63)  
*le bras tendus vers l'amour...* (79)  
*le baiser* (95)  
*l'ombre du baiser* (119)
- Mirada XVII** Con la siguiente indicación en la partitura:  
*en arc - en - ciel* (41 - 44) (76 - 79)
- Mirada XVIII** Con la siguiente indicación en la partitura:  
*comme la foudre* (24)
- Mirada XX** Con las siguientes indicaciones en la partitura:  
*Glorification du thème de Dieu* (161 - 199)  
*Triomphe d'amour et de joie* (200 - 214)

## **29.- Amplio registro sonoro**

La utilización por el compositor de todos los registros del instrumento (muy grave, central y muy agudo) confluyendo simultáneamente en una sola sonoridad, constituye una de las características de su escritura pianística en la obra.

- Mirada I** En toda la Mirada existe un gran registro sonoro
- Mirada II** En la elaboración del *Tema de la Estrella y de la Cruz*:  
(6 - 17) (40 - 41)
- Mirada III** Desde la nota más grave a la más aguda del modelo de secuencia: (1 - 2) (25 - 27)
- Mirada IV** En el final: (102)
- Mirada VII** El desarrollo del *Tema de la Estrella y de la Cruz* se realiza utilizando un amplio registro, *equilibrado* en el registro central del piano por los acordes que *armonizan* este desarrollo del tema: (1 - 29)
- Mirada IX** Sonoridad del canon, en tres grandes planos, obteniéndose un amplio espectro sonoro: (3 - 6) (9 - 11) (14 - 18) (23 - 32) (39 - 42)
- Mirada X** En la reexposición del tema con carácter de canto llano: (185 - 215)
- Mirada XI** En la Coda: (73)
- Mirada XIII** En todas las secciones **A** existe un amplio registro sonoro:  
(1 - 7) (21 - 25) (53 - 57) (65 - 68)
- Mirada XIV** Diseño pedal: (7 - 8) (27 - 28) (53 - 54)  
En el *Tema de trombones* con el *Tema de acordes*:  
(14 - 18) (38 - 43) (69 - 77) (132 - 133)  
En la Coda: (134 - 156)

**Mirada XV** (119 - 127)

**Mirada XVIII** En la Introducción: (1 - 19) En la Coda: (180 - 198)

**Mirada XX** (9 - 16) (19 - 26) (93 - 104) (143 - 147)

### **30.- Modos de transposiciones limitadas**

Constituyen diferentes formas de organizar el parámetro sonoro de la *altura* dentro de los límites de la octava. En alguna de las piezas el modo utilizado está indicado de forma expresa en la partitura por el compositor; en otras, la modalidad se hace evidente y en un tercer grupo de Miradas, ésta ordenación modal o no aparece o está suficientemente *enmascarada* para que constituya un elemento digno de mención.

**Mirada I** Aparece el Modo **2**

**Mirada II** El Tema de la Estrella y de la Cruz, en el Modo **43**

**Mirada IV** Aparecen los Modos: **22 , 31 , 33, 42 , 44 , 63**

**Mirada V** Aparecen los Modos: **21 , 44 , 63**

**Mirada VII** Aparecen los Modos: **46 , 64**

**Mirada IX** Aparece el Modo **2**

**Mirada XI** Aparecen los Modos: **22 , 42 , 44**

**Mirada XIII** Aparecen los modos: **22 , 31 , 32 , 33 , 34**

**Mirada XIV** Aparecen los modos: **71 , 73 , 74 , 76**

**Mirada XV** Aparece el Modo **2**

**Mirada XVI** Aparecen los modos: **21 , 71**

**Mirada XVII** Aparecen los modos: **34 , 44 , 72**

**Mirada XIX** Aparecen los modos: **21 , 22**

**Mirada XX** Aparecen los modos: **21 , 22 , 23 , 31 , 62 , 65**

### **31.- Polimodalidad**

La superposición simultánea de modos diferentes es utilizada por el compositor en varias Miradas.

**Mirada IV** Superposición de los Modos: **44** sobre **31**; **63** sobre **22** y **33** sobre **42**

**Mirada V** Superposición de tres modos: **63, 44** y **2**

**Mirada VII** Superposición del modo **64** sobre el modo **46**

**Mirada XVII** Superposición del modo **34** sobre el modo **44**

## CONCLUSIONES

El estudio de la obra para piano de Olivier Messiaen, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, se ha centrado en ofrecer una visión, una recreación de la misma, desde la perspectiva analítico - musical, incidiendo especialmente en aquellas características propias y específicas de cada una de las 20 piezas del ciclo.

Obra compuesta al final del *primer periodo Messiaen* (aquél que comprende hasta 1950 aproximadamente; fecha alrededor de la cual nacen las obras seriales más significativas del compositor), en la que se observa la herencia de la tradición sonora del instrumento. En este sentido Messiaen es un claro continuador de la corriente que, partiendo de Chopin y pasando por Scriabin, llega a Debussy, sin olvidar la enorme influencia que, sobre su música, ejerce Isaac Albéniz, y en concreto el Albéniz de la *Suite Iberia*.

La temática de la obra, como es habitual en la mayor parte de la producción de Messiaen, es religiosa, aunque aquí más acentuada si cabe: la Contemplación del Misterio Cristiano de la Encarnación de Dios, desde las distintas *escenas* que este dogma sugiere en el propio compositor y como *propuestas de contemplación* para el oyente.

Pierre Boulez, en un periodo de *desencantamiento* con su profesor afirma: *Messiaen no compone, yuxtapone*. La yuxtaposición, cuando es utilizada por el compositor, no es un empobrecimiento, no constituye una carencia de recursos creativos, sino todo lo contrario. En Messiaen la yuxtaposición es buscada y deseada, es una necesidad expresiva, un principio constructivo que aporta expresividad al discurso musical. Como indica Roger Nichols, en sus comentarios a la grabación de la obra en CD por Joanna MacGregor al piano: *la juxtaposition n'est qu'une technique parmi d'autres, et Messiaen l'utilise souvent pour obtenir un effect particulier*.

En *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, aunque pertenece a un periodo de creación musical en donde predomina el desarrollo *motívico-temático*, se observan ya claros antecedentes de las obras posteriores. Nos estamos refiriendo a la utilización de una serie de 12 sonidos y la adscripción fija y constante de cada uno de ellos a un registro sonoro concreto. Este recurso que se utilizará como habitual en las obras seriales posteriores (*Modo de valores e Intensidades, Isla de Fuego II*) es aquí empleado por Messiaen, como principio constructivo y estructural en la Mirada XII.

La melodía, en *Vingt Regards*, constituye un elemento de gran importancia. Messiaen establece una correspondencia, al menos de intención, entre los Neumas gregorianos (para él lo más importante del Canto Llano), y los melismas de las melodías *tipo-pájaro*. En las melodías de la obra encontramos diversos procedimientos: algunas poseen un claro carácter gregorianizante, otras están basadas en los rasgos flexibles de las melodías *tipo-pájaro*. Utiliza la interversión de notas, el cambio de registro, la eliminación y la ampliación y reducción del intervalo (en Messiaen ampliación específica, que recibe el nombre de *ampliación asimétrica*), como procedimientos de desarrollo melódico preferidos, constituyéndose incluso alguno de ellos, en elementos estructurales de sus Miradas.

En estas piezas, la armonía constituye un parámetro musical de gran importancia, utilizando desde agregaciones verticales de 2 sonidos (entidad sonora no aceptada como acorde en la armonía tradicional) hasta acordes que contienen el total cromático (*Acordes Pantonales*). Asimismo forma sus propios acordes: acorde sobre dominante, acorde de la resonancia, acordes como resultado del movimiento de las voces (secuencia modal), acordes como combinación de intervalos (cuartas y quintas), acordes con un intervalo fijo y otro móvil, acordes mixtura, ofreciendo todo ello un amplio abanico de recursos armónicos, que Messiaen empleará aisladamente o en combinación.

En el campo del ritmo, Messiaen parte de la influencia de la música hindú y de la aplicación de sus *principios rítmicos*: del puntillo añadido, de la retirada del puntillo, del valor añadido, de los números primos, del crecimiento y decrecimiento de un valor sobre dos, de los ritmos no retrogradables, de los ritmos aumentados y disminuidos, de la aumentación o disminución inexacta, del cromatismo de las duraciones y de la disociación o coagulación de un ritmo. Todos estos principios rítmicos los utiliza aisladamente, en combinación o relacionados con la tradición musical occidental, obteniendo con ello diversos cánones rítmicos y diferentes formas de polirritmia. El diseño-pedal -como forma específica de polirritmia- constituye en la obra un recurso rítmico frecuente.

Por otra parte, la influencia musical hindú se observa también en el empleo frecuente de diversos talas, estableciendo referencias entre ellos y la métrica griega, en aquello que los relaciona y caracteriza: la libertad en el empleo y combinación de valores breves y largos. En este sentido constituye también un claro referente, la obra *Le Printemps* de Claude Le Jeune. Los talas aparecen en varias ocasiones formando parte del Antecedente de diversos cánones rítmicos en la obra.

La utilización de los Modos de transposiciones limitadas es bastante generalizada a lo largo de las 20 piezas, aunque alguna de ellas no participa de configuración modal, y en otras sólo emplea los Modos en determinados fragmentos de la pieza. Por otra parte, la polimodalidad es un recurso también utilizado en el ciclo de piezas.

Hablar de la música de Messiaen es hablar de *efectos de color*, como se observa en el piano de *Vingt Regards*: por el empleo de un amplio registro de sonoridades, por la configuración y distribución espacial de sus acordes, por la adscripción de determinados registros a efectos de color, por la cita textual a varios instrumentos musicales, por el contraste textural que aparece en fragmentos de la obra (gran densidad armónica en oposición al unísono), en definitiva, por esa clara sensibilidad tímbrica que se observa en su música, y que le confiere una cualidad personal, aquello que podríamos denominar *sonido Messiaen*.

A partir de su particular manera de entender el ritmo, la armonía, la melodía y el timbre, Messiaen elabora la célula rítmica o melódica, célula que posee gran importancia estructural en la música de este periodo. El tratamiento *motívico-temático* de determinados elementos, como referentes formales, otorgan unidad y cohesión a la estructura musical. En este sentido, y sólo en éste, indicamos la cercanía que existe en el tratamiento motívico-celular entre Messiaen y Beethoven.

En la obra de Messiaen de este periodo, dominará la *forma-formada* (terminología utilizada por Claude Ballif para referirse a la música de Claude Debussy, que posee una clara filiación con las teorías sobre la forma y la actividad artística de Luigi Pareyson), utilizando de las formas tradicionales, aquellas secciones que más le interesan, cambiando o invirtiendo el orden ortodoxo de las mismas. (En la Mirada XX por ejemplo, el Desarrollo con que se inicia la Mirada antecede a la Exposición). A partir de la obra para piano *Canteyodjaya* (1948) y de las obras creadas alrededor de 1950, la *forma-formada* dejará paso progresivamente a la *forma-formante*, constituyéndose en necesidad de expresión: cada obra busca su propia manera de estructurarse; cada obra deviene en un libre tratamiento de masas sonoras contrastadas; en cada obra, la forma por tanto se elabora progresiva y paralelamente con el propio acto creativo. En *Vingt Regards*, predomina la organización del discurso musical desde la alternancia entre *estribillo* y *estrofa* (otra de las influencias de Claude Le Jeune); observamos también la forma en arco y la utilización estructural del *número primo*, así como el empleo del *ritmo no retrogradable* elevado a categoría estructural: como principio constructivo en lo que denominaremos *forma palíndromo*.

Son bastantes las Miradas (Mirada I - IV - V - VI - XV - XIX - XX) en donde se aprecia una clara referencia a la tonalidad de **FA#** Mayor, sobre todo aquéllas en las que aparece el *Tema*

*de Dios*, tema más importante de la obra que, aunque escrito en el 2º Modo de transposiciones limitadas, debido a su configuración acordal, *suen*a a la tonalidad de **FA#** Mayor. Los Modos de transposiciones limitadas poseen capacidad de relación con determinados centros tonales, con sonoridades que se aproximan a la sugerencia tonal. La armadura de 6 sostenidos (Mirada I, Mirada VI al final, Mirada XV, Mirada XIX y Mirada XX al final) es la armadura dominante a lo largo de todo el ciclo. Todo ello podría hacer pensar en **FA#** Mayor como la tonalidad de la obra. Sin embargo el término *tonalidad* habría que entenderlo en *Vingt Regards* como *sugerencia sonora*, como *color armónico*, como elección de un centro tonal, atractivo por sus características acústicas y por sus implicaciones simbólicas (FA# Mayor, considerada como *tonalidad mística*), pero carente de las condiciones que permiten establecer la sintaxis, afirmación y capacidad estructural de la tonalidad funcional.

Messiaen utiliza cuatro Temas (*Tema de Dios*, *Tema de la Estrella y de la Cruz*, *Tema de Acordes*, *Tema del Amor Místico*), como elementos característicos con rasgos particulares, que reaparecen a lo largo de toda la obra, aportando unidad y cohesión. El *Tema de Dios*, escrito a menudo en acordes mixtura, contiene un intervalo melódico característico: la tercera menor **LA#-DO#**; el *Tema de la Estrella y de la Cruz* posee carácter unisonal y gregorizante; el *Tema de Acordes* es un material acórdico que reaparece a veces fraccionado o *dísociado* y otras concentrado o *coagulado* y el *Tema del Amor Místico*, en dos rasgos determinados por su interválica: terceras y segundas para el primer elemento y cuarta justa para el segundo, y que aparece *armonizado* de difentes formas a lo largo del ciclo. Además de estos cuatro temas, aparecen otros secundarios indicados por el propio compositor en la partitura: *Tema de Alegría*, *Tema de trombones*.

La abundante simbología utilizada por Messiaen en *Vingt Regards* posee sesgo religioso, poético o literario y propiamente musical. En los propios títulos y subtítulos de las piezas es posible establecer un itinerario religioso por las verdades o dogmas más importantes de la fé católica. La partitura está repleta de indicaciones simbólicas, de carácter poético - literario, adscritas a determinados rasgos melódicos, a motivos, a células etc... Asimismo encontramos una variada simbología musical: en la propia elección de la tonalidad general de la obra; en el significado de algunos rasgos melódicos o rítmicos; en las citas idiomáticas a diversos instrumentos, en donde el sonido del piano representa a otros sonidos ajenos al mismo (simbología musical por excelencia, en donde un sonido *real* - el del piano- representa a otro sonido *imaginario*, el de los instrumentos expresamente indicados por el compositor en la partitura). Asimismo la propia ordenación de las Miradas en el ciclo y la relación entre ellas está basada en el valor simbólico de los números.

Una vez finalizado el presente trabajo, se obtiene la impresión de que el análisis musical, aunque intenta dar explicación de las claves particulares de la música de un compositor, contiene *per se* una limitación: es incapaz de obtener el *verdadero sentido*, el *sentido profundo o poético* de la música que pretende analizar. Para constatar esta afirmación basta escuchar o interpretar la obra objeto de análisis, e inmediatamente surge el interrogante, surge la duda desde la constatación de una certeza: el análisis musical no es suficiente para explicar todo lo que el autor refleja en una obra. Se pueden realizar aproximaciones más o menos acertadas a los usos que realiza un compositor, a las características técnicas de su lenguaje, a los componentes sonoros de su música etc... pero siempre queda *algo* que no posee explicación, siempre aparece el aspecto *inaprensible* e *inabarcable* de la música -de ahí su grandeza-, el aspecto *espiritual* -por qué no decirlo- que posee toda música que se debe a la pluma de un gran talento creador. Como dirá Daniel Barenboim: *lo más explicable de la música es que es inexplicable. Después de cualquier observación y análisis, siempre hay un elemento que sigue siendo incomprensible. En eso estriba para mí el carácter trascendental de la Música* (1991: 235)

Cualquiera puede utilizar las mismas técnicas que Messiaen, sus mismos modos de transposiciones limitadas, su manera de incidir en el ritmo, la formación de sus acordes etc..., pero sin embargo, sólo en Messiaen estos utensilios, estos materiales se combinan de tal forma, que su música suena a Messiaen en cada una de sus partituras y desde el primer momento. Se ha trascendido la técnica para llegar a la poesía, a su manera personal y única de entender el sonido como producto de una alquimia de inigualable formulación.

Nos estamos refiriendo en definitiva, al concepto de *tema* en Pareyson (1997 : 79): *el sentimiento particular cantado por el artista o su manera de ver o sentir un argumento* (entendido aquí, como el conjunto de ideas musicales organizadas; como el concepto que del sonido musical a representar en la propia obra, posee el compositor) y que además se trasciende en *contenido: toda la espiritualidad del artista que se ha convertido completa en manera de formar, es decir, el significado espiritual del aspecto sensible de la obra (Ibidem).*

## DISCOGRAFIA

### PIANO

#### *Cantéyodjaya*

Gloria Cheng	Koch Schwann
Peter Hill	Unicorn-Kanchana
Klara Kormendi	Hungaroton
Yvonne Loriod	Adès
Yvonne Loriod	Erato
John Ogdon	EMI
Robert Sherlaw Johnson	Argo

#### *Catalogue d'Oiseaux*

Hakon Austbó	Naxos
Carl-Axel Dominique	Bis
Peter Hill	Unicorn-Kanchana
Yvonne Loriod	Adès
Yvonne Loriod	Erato
Jocy de Oliveira	Vox
Robert Sherlaw Johnson	Argo
Anatol Ugorski	Deutsche Grammophon

#### *Catalogue d'Oiseaux (extraits)*

Paul Crossley	Oiseau-Lyre
Jean-Rodolphe Kars	Decca
Roger Muraro	MFA - Radio France
Peter Serkin	RCA
Malcolm Troup	CBC

#### *La Dame de Shalott*

Yvonne Loriod	Erato
---------------	-------

#### *Etudes de rythme*

Michel Béroff	EMI
Gloria Cheng	Koch Schwann
Kazuoki Fujii	Fontec Records
Peter Hill	Unicorn - Kanchana
Paul Jacobs	Barclay
Yvonne Loriod	Erato
Olivier Messiaen	Pathé (78 rpm.)
Robert Sherlaw Johnson	Argo
Yuji Takahashi	Denon

#### *Etudes de rythme (extraits)*

Shura Cherkassky	Nimbus
Angela Hewitt	Hyperion



*Fantaisie burlesque*

Peter Hill  
Yvonne Loriod

Unicorn - kanchana  
Erato

*La Fauvette des jardins*

Carl-Axel Dominique  
Kazuoki Fujii  
Peter Hill  
Yvonne Loriod  
Anatol Ugorski

Bis  
Fontec records  
Unicorn - kanchana  
Erato  
Deutsche Grammophon

*Petites esquisses d'oiseaux*

Hakon Austbo  
Gloria Cheng  
Carl-Axel Dominique  
Peter Hill  
Yvonne Loriod

Naxos  
Koch Schwann  
Bis  
Unicorn - Kanchana  
Erato

*Piece pour le tombeau de Paul Dukas*

Alice Ader  
Gloria Cheng  
Peter Hill  
Yvonne Loriod

Pianovox  
Koch Achwann  
Unicorn - Kanchana  
Earto

*Préludes*

Alice Ader  
Pierre-Laurent Aimard  
George Bennette  
Michel Béroff  
Paul Crossley  
Aquilaes Delle-Vigne  
Angela Hewitt  
Peter Hill  
Yvonne Loriod  
Yvonne Loriod  
Roger Muraro  
Pierre Réach

Pianovox  
Erato  
Desto  
EMI  
Oiseau - Lyre  
Pava  
Hyperion  
Unicorn - Kanchana  
Bam  
Erato  
Accord  
Cybélia

*Préludes (extraits)*

Yvonne Loriod

Pathé (78 rpm.)

*Rondeau*

Paul Crossley  
Jean-Michel Damase  
Peter Hill  
Yvonne Loriod

Oiseau - Lyre  
Decca  
Unicorn - Kanchana  
Erato

*Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*

Alice Ader	Adda
Hakon Austbö	Naxos
Anton Batagov	Melodiya
Michel Béroff	EMI
Mélanie Chauveau	Forlane
Peter Hill	Unicorn- Kanchana
Yvonne Loriod	Adès
Yvonne Loriod	Erato
Joanna Mac Gregor	Collins Classics
Roger Muraro	Accord
John Ogdon	Argo
Jocy de Oliveira	Vox
Thomas Rajna	Saga
Peter Serkin	RCA
Malcolm Troup	Continuum

*Vingt Regards sur l'Enfant Jésus (extraits)*

Pierre-Laurent Aimard	Erato
Jean-Pierre Armengaud	SERP
Volker Banfield	Wergo
Michel Béroff	Iramac
Catherine Collard	Iramac
Paul Crossley	Oiseau - Lyre
Eric Ferrand-N'Kaoua	Fondation Sofia Antipolis
Angela Hewitt	Hyperion
Aleksandra Juozapénaité-Eesmaa	Jade
Jean-Rodolphe Kars	DECCA
Cyprien Katsaris	EMI
Michael Lévinas	Adès
Yvonne Loriod	Pathè (78 rpm.)
Christina Petrowsja	Radio Canada
Alexandre Rabinovitch	ORFO
Pierre Réach	Cybèlia
Michael Rudy	Le chant du monde

*Visions de l'Amen*

Martha Argerich - Alexandre Rabinovitch	EMI
Maarten Bon - Reinbert de Leeuw	Montaigne
Gérard Bouwhuis - Cees Van Zeeland	Channel Classics
Peter Hill - Benjamin Frith	Unicorn - kanchana
Katia y Marielle Labeque	Erato
Yvonne Loriod - Olivier Messiaen	Adès
Karl-Hermann Mrongovius - Begona Uriarte	Wergo
John Ogdon - Brenda Luca	Argo
Peter Serkin - Yuji Takahashi	RCA

## MUSICA INSTRUMENTAL

### *Fete des belles eaux*

Jeanne Loriod, Nelly Caron, Monique Matagne,  
Renée Recoussine, Karel Trow, Henriette Chantoran  
Sextuor Jeanne Loriod Erato  
Adès

### *Le Merle noir*

Ganilla van Bahr (H.), Dag Achatz (pno) Bis  
Paige Brook (tD, Robert Levin (p.) Vox  
Jacques Castagner (f1.), Jacqueline Méfano (p.) Adès  
Severino Gazzelloni (fl.), Aloys Kontarsky (p.) Time records  
Peter Lukas Graf (tD, Michio Kobayashi (p.) Claves  
Istvan Matuz (tD, Zoltan Benko (p.) Hungaroton  
Su san Milan (tD, Clifford Benson (p.) Sound and Vision  
Aurele Nicolet (ll.), Gerty Herzog (p.) Telefunken  
Wolfgang Schutz (f1.), Helmut Deutsch (p.) Telefunken  
Jonathan Snowden (f1.), Andrew Litton (p.) Virgin  
Jiri Valek (ll.), Josef Hala (p.) SPHN  
Sybille Weigel (tD, Heino Schwarting (p.) Saba  
Karlheinz Z611er (ll.), Aloys Kontarsky (p.) EMI

### *Quatuor pour la fin du Temps*

Joshua Bell (vl.), Olli Mustonen (pno), Decca  
Miehael Collins (cl.), Steven Isserlis (vlc.)  
Vera Beths (vl.), Reinbert de Leeuw (pno.),  
George Pieterse (cl.), Anner Bijlsma (vlc.) Philips  
Chamber Ensemble de New York Candide  
Chamber Music Northwest : Ik-Hwan Bae (vl.),  
William Doppmann (pno.), David Shifrin (cl.),  
Warren Lash (vlc.) Delos  
Isidore Cohen (vl.), Robert Levin (pno.),  
Joseph Rabbai (cl.), Timoty Eddy (vlc.) Vox  
Per Enoksson (vl.), Stefan Bojsten (pno.),  
Hakan Rosengren (cl.), Mats Rondin (vlc.) Caprice  
Ensemble Walter Boeykens Harmonia Mundi  
Huguette Fernandez (vl.), Marie-Madeleine ,  
Petit (pno.), Guy Deplus (cl.), Jacques Neils (vlc.) Erato  
Sasehko Gawriloff (vl.), Aloys Kontarsky (pno.),  
Heinz Deinzer (cl.), Siegfried Palm (vlc.) EMI  
Erich Gruenberg (vl.), Michel Béroff (pno.),  
Gervase de Peyer (cl.), William Pleeth (vlc.) EMI  
Houston Symphony Chamber Players:  
Eric Halven (vl.), Christoph Esehenbaeh (pno.),  
David Peek (cl.), Desmond Hoebig (vlc.) Koch  
Oleg Kagan (vl.), Vassily Lobanov (pno.),  
Edward Brunner (cl.), Natalia Gutman (vlc.) Live Classics  
Maryvonne Le Dizes (vl.), Pierre-Laurent Aimard (pno.),  
Alain Damiens (cl.), Pierre Straueh (vlc.) Adda  
Bernt Lysell (vl.), Carl-Axel Dominique (pno.),  
Kjell-Inge Stevansson (cl.), Elemer Lavoitha (vlc.) Caprice  
Paul McDermott (vl.), Raymond Lambert (pno.),  
Thomas White (cl.), John Kennedy (vlc.) Wand G  
Madeleine Mitehell (vl.), Johanna Mae *Gregor* (pno.),  
David Campbell (cl.), Christopher van Kampen (vlc.) Collins

Alain Moglia (vl.), Jean-Claude Henriot (pno), Michel Arrignon (cl.), René Benedetti (vlc.)	Verany
Jean Pasquier (vl.), Olivier Messiaen (pno.), André Vaeellier (cl.), Etienne Pasquier (vlc.)	Club français du disque
Régis Pasquier (vl.), Claude Lavoix (pno.), Jaeques di Donato (cl.), Alain Meunier (vlc.)	Arion
Christoph Poppen (vl.), Yvonne Loriod (pno.), Wolfgang Meyer (cl.), Manuel Fiseher-Dieskau (vlc.)	EMI
Quatuor Tashi : Ida Kavafian (vl.), Peter Serkin (pno.), Richard Stoltzman (cl.), Fred Sherry (vlc.)	RCA
Trio Fontenay y Eduard Brunner Luben Yordanoff (vl.), Daniel Barenboim (pno.), Claude Desurmont (cl.), Albert Tétard (vlc.)	Teldec DGG

*Quatuor pour la fin du Temps ( fragmentos)*

Hansheinz Schneeberger (vl.), Robert Levin (pno.), Eduard Brunner (cl.), Boris Pergamentschikow (vlc.)	Philips
---	---------

*Tbeme et Variations*

Clara Bonaldi (vl.), Sylvaine Bellier (pno.)	Arion
Christophe Boulier (vl.), Miklos Schon (pno.)	REM
Isabelle van Keulen (vl.), Ronald Brautigam (pno.)	Koch Schwann
Gidon Kremer (vl.), Martha Argerich (pno.)	DGG
Maryvonne Le Dizes (vl.), Jean-Claude Henriot (p.)	Adda
Lorraine McAslan (vl.), Nigel Clayton (pno.)	Collins
Lydia Mordkovitch (vl.), Marina Gusak-Grin (pno.)	Chandos
Théo Olof (vl.), Gérard van Blerk (pno.)	BVHA
Christoph Poppen (vl.), Yvonne Loriod (pno.)	EMI
Maxim Vengerov (vl.), Itamar Golan (pno.)	Teldec
Bernard Wacheux (vl.), Olivier Penven (pno.)	Cybelia

**ORGANO**

*Grabaciones Integrales*

Jennifer Bate	Unicorn - Kanchana
Erik Bostrom	Propius
Hans-Ola Ericsson	Bis
Gillian Weir	Collins

*Apparition de l'Eglise éternelle*

Marie-Claire Alain	Erato
Jacques Bétoulières	Coriolan
Kevin Bowyer	Continuum
Pierre Cochereau	Philips
Pierre Gazin	Motette
Jean-Paul Imbert	Skarbo
Edgar Krapp	Wergo
Susan Landale	Adda
Jean Langlais	Ducretet - Thomson
Gaston Litaiz	Musica sacra
André Marchal	CDN

Olivier Messiaen  
Almut Rössler  
Konrad Ohilipp Schuba  
Zeljko Sojic

EMI  
Schwann  
Saba  
MDG

*L'Ascension*

Kevin Bowyer  
Francis Grier  
Naji Hakim  
Edgar Krapp  
Susan Landale  
Gaston Litaize  
Olivier Messiaen  
Simon Preston  
Almut Rössler  
Louis Thiry  
Thomas Trotter

Continuum  
Academy Sound and Vision  
Jade  
Wergo  
Adda  
Musica sacra  
EMI  
Argo  
Koch Schwann  
Calliope  
Decca

*L'Ascension (fragmentos)*

Jacques Bétoulières  
Jeanne Demessieux  
Jean Guillou  
Thierry Mechler  
Jean - Claude Raynaud

Coriolan  
Ryemuse Records  
Philips  
Motette  
Sony

*Le Banquet céleste*

Marie - Claire Alain  
Jennifer Bate  
Jacques Bétoulières  
Kevin Bowyer  
Pierre Cochereau  
Marcel Dupré  
Jean - Jacques Grunenwald  
Jean - Claude Imbert  
Edgard Krapp  
Susan Landale  
Gaston Litaize  
Olivier Messiaen  
Simon Preston  
Almut Rössler  
Zelijo Sojic  
Louis Thiry  
Thomas Trotter  
Vincent Warnier

Erato  
Jade  
Coriolan  
Continuum  
Philips  
Mercury  
Résonances  
Skarbo  
Wergo  
Adda  
Musica sacra  
EMI  
Argo  
Koch Schwann  
MDG  
Calliope  
Decca  
Concord

*Les Corps glorieux*

Jon Gillock  
Susan Landale  
Olivier Messiaen  
Simon Preston  
Almut Rössler  
Louis Thiry  
Thomas trotter

Jade  
Adda  
EMI  
Argo  
Koch Schwann  
Calliope  
Decca

*Les Corps glorieux* (fragmentos)

Jean Guillou	Philips
Piet Kee	Chandos
Jean-Claude Raynaud	Sony

*Diptyque*

Kevin Bowyer	Continuum
Jon Gillock	Jade
Jean-Paul Imbert	Skarbo
Olivier Messiaen	EMI
Almut Rossler	Koch Schwann
Louis Thiry	Calliope
Thomas Trotter	Decca

*Liure d'orgue*

Rudolf Innig	MDG
Olivier Messiaen	EMI
Almut Rossler	Koch Schwann
Louis Thiry	Calliope
Louis Thiry	Jade

*Le Liure du Saint Sacrement*

Hans-Ola Ericsson	Jade
Rudolf Innig	MDG
Susan Landale	Accord
Almut Rossler	Motette

*Méditations sur le Mystère de la Sainte-Trinité*

Christopher Bowers-Broadbent	ECM
Rudolf Innig	MDG
Olivier Messiaen	Erato
Almut Rossler	Koch Schwann
Thomas Daniel Schlee	Jade

*Méditations sur le Mystère de la Sainte-Trinité* (fragmentos)

Jacques Bétoulières	Coriolan
---------------------	----------

*Messe de la Pentecôte*

Catherine Crozier	Delos
Francis Grier	Academy Sound and Vision
Naji Hakim	Jade
Rudolf Innig	MDG
Charles Krigbaum	Lyrichord
Olivier Messiaen	EMI
Almut Rössler	Koch Schwann
Louis Thiry	Calliope
Thomas Trotter	Decca

*Messe de la Pentecote* (fragmentos)

Jacques Bétoulières  
Jean-Claude Raynaud

Coriolan  
Sony

*La Nativité du Seigneur*

Marie - Claire Alain  
Jennifer Bate  
Kevin Bowyer  
Rudolf Innig  
Ferdinand Klinda  
Susan Landale  
Gaston Litaize  
Gedre Ioukchaitè  
Olivier Messiaen  
Robert Noehren  
Simon Preston  
Almut Rossler  
Wolfgang Rübsam  
Louis Thiry  
Ernest White

Erato  
Jade  
Continuum  
MDG  
Supraphon  
Adda  
Musica Sacra  
Chant du Monde  
EMI  
Pacific  
Decca  
Koch Schwann  
Bayer Records  
Calliope  
Classic

*La Nativité du Seigneur* (fragmentos)

Jacques Bétoulières  
Pierre Cochereau  
Marcel Dupré  
Jean-Jacques Grunenwald  
Jean Guillou  
Jean-Paul Imbert  
Jean Langlais  
Jean-Claude Raynaud

Coriolan  
Philips  
Mercury  
Résonances  
Philips  
Skarbo  
Ducretet - Thomson  
Sony

*Verset pour la Jete de la Dédicace*

Almut Rössler  
Louis Thiry  
Thomas Trotter

Koch Schwann  
Jade  
Decca

## MUSICA VOCAL

### *Chants de Terre et de Ciel*

Noelle barker (Soprano), Robert Sherlaw Johson (piano)	Argo
Mochèle Commard (soprano) Marie - Madeleine Petit (piano)	EMI
Colette herzog (soprano) Jean Laforge (piano)	Inédits ORTF
Jane manning (soprano) David Mason (piano)	Unicorn - Kanchana
Maria Oran (soprano) Yvonne Loriod (piano)	Erato
Sigune von osten (soprano) Pi - Hsien Chen (piano)	ITM Classics

### *Harawi*

Noelle Barker (soprano) Robert Sherlaw Johnson (piano)	Argo
Michèle Commard (soprano) Marie - Madeleine Petit (piano)	EMI
Dorothy Dorow (soprano) Carl - Axel Dominique (piano)	Bis
Jane Manning (soprano) David Miller (piano)	Unicorn - Kanchana
Yumi Nara (soprano) Jay Gottlieb (piano)	Adda
Hathalie Razanova (soprano) Irina Kataeva (piano)	Melodya
Eiko Seyama (soprano) Aki Takahashi (piano)	Toshima
Rachel Yakar (soprano) Yvonne Loriod (piano)	Erato
Judith Vindevogel (soprano) Alain Franco (piano)	Vox temparis

### *Trois melodies*

Michèle Commard (soprano) Marie - Madeleine Petit (piano)	EMI
Frederica von Stade (Soprano) Martin Katz (piano)	RCA

### *La Mort du nombre*

Ann Murray (soprano) Philip langridge (tenor) Frederica von Satde (soprano)	RCA
Martin Katz (piano)	

### *O sacrum convivium*

Coro de la catedral de canterbury Dir. : Allan Wics	Abbey
Coro de la catedral de Winchester Dir. : Donald Hunt	Decca
Coro de la catedral de Worcester Dir. : Donald Hunt	Abbey
Coro de la radio nacional danesa Dir. : Jesper Grove Jorgensen	Chandos



Coro Joie et Chant Dir. : François Vellard Coro de St John 's College, Cambridge	Kiosque d 'Orphée
Dir. : Richard Marlow Coro Trinity College de Cambridge	Argo
Dir. : Richard Marlow Coro Westminster (USA)	Conifer
Dir. : Joseph Flummerfelt Ensemble Musica Sacra	Chesky
Dir. : Richard Westenburg Ensemble vocal d 'Hilversum	Catalyst
Dir. : Michael Tranchant Grupo vocal de Francia	Koch Schwann
Dir. : Michael Tranchant London Sinfonietta Voces	Arion
Dir. : terry Edwards	Virgin

*Poèmes pour Mi*

Lise Arséguet (soprano) Olivier Messiaen (piano)	Harmonia Mundi
Noelle Barker (soprano) Robert Sherlaw Johnson (piano)	Argo
Michéle Commard (soprano) Marie - madeleine Petit (piano)	EMI
Jane Manning (soprano) David Manson (piano)	Unicorn - kanchana
Lea Montana (soprano) Pierre - André Volondat (piano)	Pava
Maria Oran (soprano) Yvonne Loriod (piano)	Erato
Felicity Palmer (soprano) Orquesta Sinfonica de la BBC	Argo
Dir. : Pierre Boulez Françoise Pollet (soprano)	
Orquesta de Cleveland Dir. : Pierre Boulez	DGG

*Poèmes pour Mi (fragmentos)*

Judith Beckmann (soprano) Orquesta de la Radio de Sarrebruck	
Dir. : Hans Zender	CPO
Jaqueline Delman (soprano) Lucia Negro (piano)	Bls

*Cinq Rechants*

Coro John Alldis Dir. : Istran Parkai	Argo
Coro de cámara de la Academia Franz Liszt	
Dir. : Istran Parkai	Hungaroton
Coro de cámara de Estocolmo Dir. : Eric Ericson	Electrola
Coro de la Radio nacional danesa Dir. : Jesper Grove Jorgensen	Chandos
Ensemble Le Madrigal Dir. : Jean - Paul Kreder	Philips
Grupo Coral de Tokio Dir. : Hiroyuki Iwaki	King Record
Grupo vocal de Francia Dir. : Michel Tranchant	Arion

London Sinfonietta voces	Virgin
Dir. : Terry Edwards	
New Music Choral Ensemble	Ars Nova
Dir. : Kenneth Gaburo	
RIAS - Kammerchor	Deutsche Schallpl
Dir. : Marcus Creed	
Solistas de cámara Kuhn	Supranon
Dir. : Pavel Kühn	
Solistas de los Coros de la ORTF	Erato
Dir.: Marcel Couraud	
The Sixteen	Collins Classics
Dir. : Harry Christophers	

## ORQUESTA

### *L'Ascension*

Orquesta de la Bastilla	DGG
Dir. : Myung - Whun Chung	
Orquesta Filarmónica de la ORTF	Erato
Dir. : Marius Constant	
Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara	Koch Schwann
Dir. : Karl Anton Rickenbacher	
Orquesta Filarmónica de Nueva York	Columbia
Dir. : Leopold Stokowski	

### *Chronochromie*

Orquesta de Cleveland	DGG
Dir. : Pierre Boulez	
Orquesta Sinfónica de la BBC	EMI
Dir. : Antal Dorati	
Orquesta Sinfónica de la Radio Bávara	Schwann
Dir. : Karl Anton Rickenbacher	
Orquesta Nacional de Francia	Adés
Dir. : Manuel Rosenthal	

### *Concert á quatre*

Catherine Cantin (Flauta)	
Heinz Holliger (Oboe)	
Yvonne Loriod (Piano)	
Mstislav Rostropovitch (Violoncello)	
Orquesta de la Opera de la Bastilla	DGG
Dir. : Myung - Whun Chung	

### *Couleurs de la Cité céleste*

Orquesta de Domaine musical	
Grupo instrumental de percusión de Estrasburgo	
Yvonne Loriod (Piano)	
Dir. : Pierre Boulez	Erato
Ensemble Intercontemporain	
Yvonne Loriod (Piano)	
Dir. : Pierre Boulez	Montaigne
Orquesta Tokyo Concerts	
Kaori Kimura (Piano)	
Dir. : Reinbert de Leeuw	Chandos

London Sinfonietta  
Paul Crossley (Piano)  
Dir. : Esa - Pekka Salonen Sony

*Des canyons aux étoiles...*

Ensemble Ars Nova  
Yvonne Loriod (piano)  
Dir. : Marius Constant Erato

Ensemble Asko  
Ensemble Schoenberg  
Slagwerkgroep Den Haag  
Marja Bon (piano)  
Dir. : Reinbert de Leeuw Montaigne

London Sinfonietta  
Paul Crossley (piano)  
Dir. : esa - Pekka Salonen Sony

*Eclairs sur l' Au - Delá*

Orquesta de la Opera de la Bastilla  
Dir. : Myung - Whun Chung DGG

Orquesta Sinfónica de Sydney  
Dir. : David Porcelijn ABC Classics

Orquesta Nacional  
de la Radio Polaca, Katowice  
Dir. : Antoni Witt Jade

*Et exspecto resurrectionem mortuorum*

Orquesta de Paris  
Dir. : Serge Baudo EMI

Orquesta de Domaine musical  
Grupo instrumental de  
percusión de Estrasburgo  
Dir. : Pierre Boulez Erato

Orquesta de Cleveland  
Dir. : Pierre Boulez DGG

Orquesta del Concertgebouw  
de Amsterdam  
Dir. : Bernard Haitink Philips

Netherlands Wind Ensemble  
Dir. : Reinbert de Leeuw Chandos

Orquesta Sinfónica de Viena  
Dir. : Bruno Maderna Telefunken

Orquesta de Bamberg  
Dir. : Ingo metzmacher EMI

Orquesta Sinfónica de la Radio de Berlin  
Dir. : Karl Anton Rickenbacher Koch Schwann

*Sept Haïkai*

Orquesta del Domaine Musical  
Grupo instrumental  
de percusión de Estrasburgo  
Yvonne Loriod (piano)  
Dir. : Pierre Boulez Adés

Ensemble Intercontemporain  
Yvonne Loriod (piano)  
Dir. : Pierre Boulez Montaigne

Orquesta de Cleveland  
Joela Jones (piano)  
Dir. : Pierre Boulez DGG

Ensemble Ars Nova Yvonne Loriod (piano) Dir. : Marius Constant	Erato
Ensemble Tokyo Concerts Kaori Kimura (piano) Dir. : Hiroyuki Iwaki	Decca
Netherlands Wind Ensemble Peter Donohoe (piano) Dir. : Reinbert de Leeuw	Chandos

*Hymne*

Orquesta Filarmónica de la ORTF Dir. : marius Constant	Erato
Orquesta Sinfónica de la Radio de Sarrebruck Dir. : Hans Zender	CPO

*Les Offrandes oubliées*

Orquesta de Paris Dir. : Serge Baudo	EMI
Orquesta de la Opera de la Bastilla Dir. : Myung - Whun Chung	DGG
Orquesta Filarmónica de la ORTF Dir. : Marius Constant	Erato
Orquesta de Conciertos Gabriel Piernè Dir. : Roger Désromière	AFAA (78 rpm.)
Orquesta Sinfónica de Quèbec Dir. : Simon Streatfeild	REM

*Oiseaux exotiques*

Orquesta del Domaine musical Yvonne Loriod (piano) Dir. : Rudolf Albert	Vèga
Ensemble Intercontemporain Yvonne Loriod (piano) Dir. : Pierre Boulez	Montaigne
Orquesta Tokyo Concerts Kaori Kimura (piano) Dir. : Hiroyuki Iwaki	Decca
Netherlands Wind Ensemble Peter Donohoe (piano) Dir. : Reinbert de Leeuw	Chandos
Orquesta Filarmónica checa Yvonne Loriod (piano) Dir. : Vaclav Neumann	Erato
Orquesta Sinfónica de la radio bávara Yvonne Loriod (piano) Dir. : Karl Anton Rickenbacher	Koch Schwann
Orquesta Sinfónica de la radio bávara Peter Mechaninov (piano) Dir. : Guennadi Rojdestvensky	Melodya
London Sinfonietta Paul Crossley (piano) Dir. : Essa - Pekka Salonen	Sony

*Trois petites liturgies de la Présence Divine*

Orquesta Filarmónica de Nueva York Coro Art Society . Paul Jacobs (piano) John Canarina (ondas Martenot) Dir. : Leonard Berstein	Sony
Ensemble instrumental de Grenoble Ensemble vocal de Grenoble Yvonne Loriod (piano) Jeanne Loriod (ondas Martenot) Dir. : Stéphane Cardon	Forlane
Coro de mujeres y Orquesta del Conservatorio Nacional de Lyon Florent Boffard (piano) Valérie hartmann - Claverie (ondas Martenot) Dir. : Renè Clément	REM
Orquesta de cámara André Girard Ensemble vocal Marcel Couraud Yvonne Loruod (piano) Jeanne Loriod (ondas Martenot) Dir. : Marcel Couraud	Ducr. Thomson
Orquesta de Cámara y Coro de la RTF Yvonne Loriod (piano) Jeanne Loriod (ondas Martenot) Dir. : Marcel Couraud	Erato
Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio Coral Yvonne Gouvernè Yvonne Loriod (piano) Ginette Martenot (ondes Martenot) Dir. : roger Desormière	Pathè (78 rpm.)
London Sinfonietta London Sinfonietta Chorus Rolf Hind (piano) Cynthia Millar (ondes Martenot) Dir. : Terry Edwards	Virgin
Ensemble Abbeg Coro gabriel Faurè Laurence Contini (piano) Raphael Saint - Remy (ondas Martenot) Dir. : Marc Florian	Cybelia
Orquesta de Cámara y Coro de niños de Kiev Yvonne Loriod (piano) Jeanne Loriod (ondas Martenot) Dir. : Roman Kofman	Melodya
Coro de niños de Praga Coro femenino Pavel Kühn Yvonne Loriod (piano) Jeanne Loriod (ondas Martenot) Dir. : Bohumil Kulinsky	Supraphon
Orquesta Nacional de Francia Yvonne Loriod (piano) Jeanne Loriod (ondas Martenot) Dir. : Kent Nagano	Erato

*Le Réveil des oiseaux*

Orquesta de Cleveland Pierre - Laurent Aimard (piano) Dir. : Pierre Boulez	DGG
Orquesta Tokyo Concerts Kaori Kimura (piano) Dir. : Hiroyuki Iwaki	Decca

Orquesta nacional de Francia  
Yvonne Loriod (piano)  
Dir. : Kent Nagano Erato  
Orquesta Filarmónica checa  
Yvonne Loriod (piano)  
Dir. : Vaclav Neumann Erato

*Un sourire*

Orquesta de la Opera  
de la Bastilla  
Dir. : Myung - Whun Chung DGG  
Orquesta Filarmónica  
de Radio Francia  
Dir. : Marek Janowski RCA  
Orquesta Sinfónica  
de la Radio de Berlin  
Dir. : Karl Anton Rickenbacher Koch Schwann

*Le Tombeau resplandissant*

Orquesta de la Opera  
de la Bastilla  
Dir. : Myung - Whun Chung DGG

*La Transfiguration de Notre - Seigneur Jésus - Christ*

National Symphony  
Orchestra Washinton  
Westminster Symphonic Choir  
Yvonne Loriod (piano)  
Janon Starker (violoncello)  
Wallece Mann (flauta)  
Loren Kitt (clarinete)  
Frank A. Ames (marimba)  
Ronald Barnett (vibráfono)  
John A. C. Kane (xylorimba)  
Michael Sylvester (tenor)  
Paul Aquino (Baritono)  
Dir. : Antal Dorati Decca

Coro y Orquesta de la  
radio Holandesa  
Coro de la BRTN  
Yvonne Loriod (piano)  
Arturo Muruzabal(violoncello)  
Martin Van der Loo (flauta)  
Harmen de Boer (clarinete)  
Peter Prommel (marimba)  
Ruud Stotÿn (vibráfono)  
Henk de Vlieger (xylorimba)  
Ludwig van Gijsegem (tenor)  
Reiner Holthaus (Baritono)  
Dir. : Reinbert de Leeuw Montaigne

Orquesta Sinfónica  
 de la Radio de Berlin  
 Coro de la NDR de Berlin  
 Yvonne Loriod (piano)  
 Michael Sanderling (violoncello)  
 Silke Uhlig (flauta)  
 Olivier Link (clarinete)  
 Edgar Guggeis (marimba)  
 Tobias Schweda (vibráfono)  
 Peter Sadlo (xylorimba)  
 Ulrich Löns (tenor)  
 Jorg Schneider (Bajo)  
 Dir. : Karl Anton Rickenbacher

Koch Schwann

*Turungalila - Symphonie*

Orquesta del Concertgebouw  
 Jean - Yves Thibaudet (piano)  
 Tahasi Harada (ondas Martenot)  
 Dir. : Riccardo Chailly

Decca

Orquesta de la Bastilla  
 Yvonne Loriod (piano)  
 Jeanne Loriod (ondas Martenot)  
 Dir. : Myung - Whun Chung

DGG

Orquesta Sinfónica de la  
 Radio - Tele Luxemburgo  
 Yvonne Loriod (piano)  
 Jeanne Loriod (ondas Martenot)  
 Dir. : Louis de Froment

Forlane

Orquesta Filarmónica de Radio Francia  
 Roger Muraro (piano)  
 Valérie Hartmann - Claverie (ondas Martenot)  
 Dir. : Marek Janowski

RCA

Orquesta Nacional de la RTF  
 Yvonne Loriod (piano)  
 Jeanne Loriod (ondas Martenot)  
 Dir. : Maurice Le Roux

Adés

Orquesta Sinfónica de Toronto  
 Yvonne Loriod (piano)  
 Jeanne Loriod (ondas Martenot)  
 Dir. : Seiji Ozawa

RCA

Orquesta Sinfónica de Londres  
 Michel Béroff (piano)  
 Jeanne Loriod (ondas Martenot)  
 Dir. : André Previn

EMI

Orquesta de la ciudad de Birmingham  
 Peter Donohoe (piano)  
 Tristan Murail (ondas Martenot)  
 Dir. : Simon Rattle

EMI

Orquesta del Sudwestfunk de Baden - Baden  
 Yvonne Loriod (ondas Martenot)  
 Ginette Martenot (ondas Martenot)  
 Dir. : Hans Rosbaud

Wergo

Philharmonia Orchestra  
 Paul Crossley (piano)  
 Tristan Murail (ondas Martenot)  
 Dir. : Esa - Pekka Salonen

Sony

Orquesta Filarmónica de la BBC  
 Howard Shelley (piano)  
 Valérie Hartmann - Claverie (ondas Martenot)  
 Dir. : Yan Pascal Tortelier

Chandos

*La Ville d'en haut*

Orquesta de Cleveland  
Dir. : Pierre Boulez DGG  
Netherlands Wind Ensemble  
Dir. : Reinbert de Leeuw Chandos  
Orquesta Sinfónica de la radio de Berlin  
Yvonne Loriod (piano)  
Dir. : Karl Anton Rickenbacher Koch Schwann

*Un vitrail et des oiseaux*

Ensemble Intercontemporain  
Yvonne Loriod (piano)  
Dir. : Pierre Boulez Montaigne  
Netherlands Wind Ensemble  
Peter Donohoe (piano)  
Dir. : Reinbert de Leeuw Chandos  
Orquesta Sinfónica de la radio de Berlin  
Yvonne Loriod (piano)  
Dir. : Karl Anton Rickenbacher Koch Schwann

**OPERA**

*Saint François d'Assise*

José Van Dam, Christiane Eda- Pierre,  
Kenneth Riegel, Michel Philippe,  
Georges Gautier, Michel Sènechal,  
Jean \_ Philippe Courtis  
Coro y Orquesta del Teatro Nacional  
de la Opera de Paris  
Dir. : Seiji Ozawa Cybelia

Philippe Rouillon, Maria Oran,  
John Gilmore, Frohnmayer, Gérard Garino,  
Bruce Brewer, Charles Van Tassel,  
Coro de Cpamara y Orquesta de la  
radio holandesa  
Dir. : Kent Nagano KRO

José Van Dam, Dawn Upshaw,  
Chris Merrit, John Aler, Tom Karuse,  
Urban Malmberg, Guy Renard, Dirk Rufin  
Coros Arnold Schoenberg  
Orquesta Hallè  
Dir. : Kent Nagano DGG

*Saint François d'Assise (fragmentos)*

Dietrich Fischer - Dieskau, Rachel Yakar,  
Kenneth Riegel, Robert Tear,  
Gilles Cachemaille, Sebastian Vitucci  
ORF Coro, Coro Arnold Schoenberg  
Orquesta de la radio sinfónica de Viena  
Dir. : Lothar Zagrosek Orfeo



## BIBLIOGRAFIA

- Adler, Samuel  
1998a "Sociología de la composición"  
*Cuadernos de Veruela*, nº 2, 23 - 33  
1998b "Una reflexión sobre la forma en la música de  
finales del s. XX"  
*Cuadernos de Veruela*, nº 2, 11 - 21
- Adorno, Theodor W.  
1979 *Philosophie de la nouvelle musique*  
Gallimard, Paris  
1990 *Alban Berg. El maestro de la transición ínfima*  
Alianza música, Madrid, 142 pp.  
(Traducción al castellano de Helena Cortés y Arturo Leyte)  
1999 "Sobre el problema del análisis musical"  
*Quodlibet*, nº 13, 106 - 120
- Aprahamian, Felix  
1998 *Letters from Olivier Messiaen and Yvonne Loriod to  
Felix Aprahamian*  
Mirage Press, Cambridge
- Arnault, Pascal  
1997 *Les sons impalpables du reve*  
Mllénaire III
- Aulestia, Gotzon  
1998 *Técnicas compositivas del siglo XX*  
Editorial Alpuerto, Madrid, 687 pp.
- Austin, William W.  
1984 *La música en el siglo XX*  
Taurus Ediciones, Madrid, (2 vol.)  
(Traducción al castellano de José M. Martín Triana)
- Barenboim, Daniel  
1992 *Daniel Barenboim. Una vida para la música*  
Javier Vergara Editores, Buenos Aires, 253 pp.
- Barce, Ramón  
1985 *Fronteras de la música*  
Real Musical, Madrid, 180 pp.
- Barrière, Jean - Baptiste  
1991 *Le timbre, métaphore pour la composition*  
Christian Bourgois Editeur, Paris
- Bayer, Francis  
1981 *De Schönberg á Cage. Essai sur la notion d'espace  
sonore dans la musique contemporaine*  
Editions Klincksieck, Paris, 216 pp.

- Bent, Ian D.  
1980 *Analysis*  
The New Grove Dictionary of Music and Musicians  
Stanley Sadie, USA, Vol. 1, 340 - 388
- Boivin, Jean  
1995 *La classe de Messiaen*  
Christian Bourgois, Paris, 482 pp.
- Borum, Paul. Christensen, Erik  
1977 *Messiaen: en handbog*  
Egtved, Copenague
- Boucourehliev, André  
1980 *Olivier Messiaen*  
The New Grove Dictionary of Music and Musicians  
Stanley Sadie, USA, Vol. 12, 204 - 210
- Boulez, Pierre  
1975 *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*  
Editions du Seuil, Paris  
1977 *Penser la musique aujourd'hui. Le nouvel espace sonore*  
Editions Gonthier, Paris  
1984 *Puntos de referencia*  
Gedisa, Barcelon, 495 pp.  
(Traducción al castellano de Eduardo J. Prieto)  
1987 "Timbre and composition - timbre and language"  
*Contemporary Music Review*, vol. II, part. 1, 161 - 171  
1992 *Hacia una estética musical*  
Monte Avila Editores, Caracas, 365 pp.  
(Traducción al castellano de Jorge Musto y Hugo García Robles)
- Charles, Daniel  
1987 "Sur la musique, l'espace et le temps: quelques étapes du cheminement de la réflexion esthétique"  
*Analyse Musicale*, nº 5, 7 - 12
- Chávez, Carlos  
1964 *El pensamiento musical*  
Fondo de Cultura Económica, Méjico, 95 pp.
- Cook, Nicholas  
1991 *Guída all'analisi musicale*  
Guerini Studio, Milán, 284 pp.  
1988 "De l'ambiguïté de la notion de "thème" pour l'analyse musicale"  
*Analyse Musicale*, nº 13, 30 - 36
- Costéré, Edmond  
1954 *Lois et styles des harmonies musicales*  
Presses Universitaires de France, Paris, 266 pp.  
1962 *Mort ou transfigurations de l'harmonie*  
Presses Universitaires de France, Paris, 216 pp.

- Craft, Robert  
1991 *Conversaciones con Igor Strawinski*  
Alianza Música, Madrid, 209 pp.
- Dahlhaus, Carl  
1990a "Analyse et jugement de valeur" (1re partie)  
*Analyse Musicale*, nº 19, 31 - 41  
1990b "Analyse et jugement de valeur" (2e partie)  
*Analyse Musicale*, nº 20, 70 - 80  
1990c "Analyse et jugement de valeur" (3e partie)  
*Analyse Musicale*, nº 21, 114 - 125
- De la Motte, Diether  
1989 *Armonia*  
Barenreiter - Verlag Kassel, Londres, 289 pp.  
(Traducción al castellano de Romano Haces)  
1991 *Contrapunto*  
Barenreiter - Verlag Kassel, Londres, 420 pp.  
(Traducción al castellano de Miguel A. Centenero Gallego)
- Decker Adams, Beverly  
1969 *The Organ Music of Olivier Messiaen*  
Universidad de Utah, USA, (Tesis)
- Deliège, Celestin  
1966 "Vers une sémantique de la musique"  
*Revue belge de musicologie*, Vol. 20, 21 - 42  
1984 *Les Fondements de la musique tonale*  
Editions Jean - Claude Lattés, Paris, 271 pp.
- Deliège, Irène  
1992 "Perception et analyse de l'œuvre musicale: points de  
rencontre"  
*Analyse Musicale*, nº 26, 7 - 13
- D'Indy, Vincent  
1950 *Cours de composition musicale*  
Durand, Paris
- Dunsby, Jonathan and Whittall, Arnold  
1988 *Music Analysis in theory and practice*  
Faber Music, Londres
- Eimert, Herbert  
1973 *¿Qué es la música electrónica?*  
Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 136 pp.
- Forte, Allen  
1973 *The Structure of Atonal Music*  
Yale University, USA, 221 pp.
- Forte, Allen & Gibert, Steven E.  
1992 *Introducción al análisis schenkeriano*  
Labor, Barcelona, 451 pp.  
(Traducción al castellano de Pedro Purroy Chicot)

- Fubini, Enrico  
1994 *Música y lenguaje en la estética contemporánea*  
Alianza Música, Madrid, 206 pp.  
(Traducción al castellano de Carlos G. Pérez de Aranda)
- García Laborda, José M.  
1996 *Forma y Estructura en la música del siglo XX*  
Editorial Alpuerto, Madrid, 256 pp.  
2000 *La Música del siglo XX (Primera Parte)*  
Editorial Alpuerto, Madrid, 337 pp.
- García- Bacca, Juan David  
1990 *Filosofía de la música*  
Editorial Anthropos, Barcelona
- Gentilucci, Armando  
1977 *Guía para escuchar la música contemporánea*  
Monte Avila Editores, Venezuela, 424 pp.
- Golea, Antoine  
1976 *Vingt ans de musique contemporaine.*  
*De Boulez a l'inconu*  
Resources, Slatkine, Paris  
1978 *De la nuit des temps aux aurores nouvelles*  
Alphonse Leduc, Paris  
1984 *Reencontres avec Olivier Messiaen*  
Slatkine, Ginebra, 281 pp.
- Gómez - Morán, Miriam  
2002 "La cuestión del programa en la Sonata en si menor de F. Liszt"  
*Quodlibet*, nº 24, 59 - 71
- Gonnard, Henri  
2000 *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*  
Librairie Honorè Champion, Paris, 293 pp.
- Gonzalez Martinez, Juan Miguel  
1999 *El sentido en la obra musical y literaria*  
Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones,  
Murcia, 297 pp.
- Griffiths, Paul  
1985 *Olivier Messiaen and the Music of Time*  
Faber and faber, Londres
- Guiberteau, Francine  
1985 "Le "Saint - François d' assise" d' Olivier Messiaen:  
événement et avènement"  
*Analyse Musicale*, nº 1, 61 - 83
- Gut, Serge  
1984 *Le groupe Jeune France; Yves Budrier, Daniel Lesur,  
André Jolivet, Olivier Messiaen*  
Librairie Honorè Champion, Paris

- Haba, Alois  
1984 *Nuevo Tratado de Armonía*  
Real Musical, Madrid, 291 pp.
- Halbreich, Harry  
1980 *Olivier Messiaen*  
Fayard, Paris
- Hauser, Arnold  
1975 *Teorías del Arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*  
Editorial Labor, Madrid
- 1994 *Historia social de la literatura y el arte (3 vol.)*  
Editorial Quinto Centenario, Colombia
- Hill, Peter  
1995 *The Messiaen Companion*  
Faber and faber, Londres
- Hirsbrunner, Theo  
1988 *Olivier Messiaen, Leben und Werk*  
Laaber verlag, Laaber
- Hodeir, André  
1951 *Les formes de la musique*  
PUF, ¿Que sais - je? nº 478, Paris
- 1961 *La musique depuis Debussy*  
Presses Universitaires de France, Vendome
- Holloway, Clyde  
1974 *The Organ Works of Olivier Messiaen and Their Importance in His Total Oeuvre*  
Union Theological Seminary, (Tesis)
- Homs, Joaquin  
1991 *Robert Gerhard i la seva obra*  
Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 246 pp.
- Honegger, Arthur  
1951 *Je suis compositeur*  
Editions du Conquistador, Paris
- Johnson, Robert Sherlaw  
1975 *Messiaen*  
Dent, Londres
- LaRue, Jan  
1989 *Análisis del Estilo musical*  
Labor, Barcelona, 186 pp.  
(Traducción al castellano de Pedro Purroy Chicot)
- Ligeti, György  
2001 *Neuf essais sur la musique*  
Contrechamps Editions, Genève, 214 pp.

- López, José M.  
1990 *Karlheinz Stockhausen*  
Círculo de Bellas Artes, Madrid, 142 pp.
- López Cano, Rubén  
2000 *Música y Retórica en el Barroco*  
Universidad Nacional Autónoma de México, 267 pp.
- Lusson, Pierre  
1986 "Place d'une "théorie générale dy rythme" parmi les théories analytiques contemporaines"  
*Analyse Musicale*, nº 2, 44 - 51
- Kaczynski, Tadeusz  
1984 *Messiaen*  
Polskie Wydawnictwo Muzyczne
- Madison Lee, John  
1972 *Harmonic Structures in the "Quatre Etudes rythmiques" of Olivier Messiaen*  
Florida State University, USA (Tesis)
- Marco, Tomás  
1981 *Historia General de la música. El siglo XX*  
Editorial Alpuerto, Madrid, 348 pp.
- Mari, Pierrette  
1970 *Olivier Messiaen*  
Editions Seghers, Paris
- Massin, Brigitte  
1989 *Une poétique du merveilleux*  
Alinèa, Aix - en - Provence
- Mastropasqua, Mauro  
1995 *Introduzione all'analisi della musica post-tonale*  
Cooperativa Libreria Universitaria Editrice, Bologna, 90 pp.
- Messiaen, Olivier  
1947 *Vingt Regards sur l'Enfant - Jésus*  
Editions Musicales Durand, Paris, 177 pp.  
1993 *Técnica de mi lenguaje musical*  
Alphons Leduc, Paris, 111 pp.  
(Traducción al castellano de Daniel Bravo López)  
1994 *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (Tomo I)  
Alphonse Leduc, Paris, 368 pp.  
1995 *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (Tomo II)  
Alphonse Leduc, Paris, 530 pp.  
1996 *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (Tomo III)  
Alphonse Leduc, Paris, 407 pp.  
1997 *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (Tomo IV)  
Alphonse Leduc, Paris, 203 pp.  
1999 *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*  
(Tomo V. Primera Parte)  
Alphonse Leduc, Paris, 655 pp.

- 2000 *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*  
(Tomo V. Segunda Parte)  
Alphonse Leduc, Paris, 655 pp.
- 2001 *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (Tomo VI )  
Alphonse Leduc, Paris.
- 2002 *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (TomoVII)  
Alphonse Leduc, Paris, 334 pp.
- Meyer, Leonard B.  
2001 *Emoción y significado en la música*  
Alianza Música, Madrid, 312 pp.  
(Traducción al castellano de José Luis Turina)
- Molino, Jean  
1986 "Fondement symbolique de l'expérience esthétique et  
analyse comparée: musique, poésie, peinture"  
*Analyse Musicale*, nº 4, 11 - 18
- Morris, David  
1991 *Messiaen: A Comparative Bibliography*  
University of Ulster, Belfast, 1991
- Nattiez, Jean - Jacques  
1975 *Fondements d'une sémiologie de la musique*  
Union générale d'Éditions, Paris  
1991 *Pierre Boulez/ John Cage. Correspondance*  
Christian Bourgois, Paris
- Nichols, Roger  
1975 *Messiaen*  
Oxford University Press, Londres
- Padilla, Alfonso  
1995 *Dialéctica y Música. Espacio sonoro y tiempo musical  
en la obra de Pierre Boulez*  
Universidad de Helsinki, Departamento de Musicología,  
Helsinki, 374 pp.
- Pareyson, Luigi  
1997 *Els problemes actuals de l'estètica*  
Universitat de València, 218 pp.
- Pérez Maseda, Eduardo  
1997 "El espíritu del tiempo"  
*Doce Notas. Preliminares*, nº 1, 55 - 65
- Pèrier, Alain  
1974 *Messiaen*  
Editions du Seuil, Paris
- Peterson, Larry Wayne  
1973 *Messiaen and Rhythm: Theory and Practice*  
Chapel Hill, University of North Carolina

- Pople, Anthony  
1998 *Quatuor pour la fin du Temps*  
Cambridge University Press
- Pousseur, Henri  
1984 *Música, semántica, sociedad*  
Alianza Música, Madrid, 120 pp.  
(Traducción al castellano de Juan Mion Toffolo)  
1987 "L´analyse, indispensable outil pédagogique"  
*Analyse Musicale*, nº 6, 65 - 71
- Prost, Christine  
1986 "L´analyse musicale en milieu universitaire: analyse  
musicale et analyse musicologique"  
*Analyse Musicale*, nº 5, 46 - 49  
1987 "Questions de rythme et d´interpretation: le  
"Printemps" de Claude le Jeune. "Cinq Rechants"  
d´Olivier Messiaen"  
*Analyse Musicale*, nº 9, 33 - 42
- Reti, Rudolph  
1965 *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad*  
Ediciones Rialp, Madrid, 232 pp.
- Reverdy, Michèle  
1978 *L´oeuvre pour piano d´Olivier Messiaen*  
Alphonse Leduc, Paris, 100 pp.  
1988 *L´oeuvre pour Orchestre d´Olivier Messiaen*  
Alphonse Leduc, Paris,
- Alan Rose, Mark  
1977 *The Perception of Multitonal Levels in Olivier  
Messiaen´s "Quatuor pour la fin du Temps"*, (Tesis)  
University of Cincinnati
- Rosen, Charles  
1983 *Schonberg*  
Antoni Bosch, Barcelona, 145 pp.  
1986 *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*  
Alianza editorial, Madrid, 534 pp.  
1993 *Plaisir de jouer, plaisir de penser*  
Esthel, Paris, 82 pp.
- Rössler, Almut  
1986 *Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens*  
Gilles und Francke, Duisburg, 1986
- Rostand, Claude  
1957 *Olivier Messiaen*  
Editions Ventadour, Paris  
1968 *La musique française contemporaine*  
PUF, "¿Que sais - je?", Paris



- Ruwet, Nicolas  
1972 *Langage, musique, poésie*  
Editions du Seuil, Paris
- Saariaho, Kaija  
1987 "Timbre and harmony: interpolations of timbral structures"  
*Contemporary Music Review*, Vol. II, part 1, 93 - 133
- Sadaï, Yizhak  
1998 "El estatuto del análisis musical"  
*Cuadernos de Veruela*, nº 2, 75 - 89
- Salzer, Félix  
1990 *Audición Estructural*  
Editorial Labor, Barcelona, 655 pp.  
(Traducción al castellano de Pedro Purroy Chicot)
- Salzer, Felix & Shachter, Carl  
1999 *El Contrapunto en la composición. El estudio de la conducción de las voces.*  
Idea Books, Barcelona, 449 pp.
- Samuel, Claude  
1967 *Entretiens avec Olivier Messiaen*  
Belfond, Paris
- 1994 *Olivier Messiaen. Music and Color. Conversations with Claude Samuel*  
Amadeus Press, Portland, 296 pp.
- 1999 *Permanences d'Olivier Messiaen. Dialogues et commentaires.*  
Actes Sud, Paris, 484 pp.
- Saulnier, Dom Daniel  
2001 *Los Modos Gregorianos*  
Solesmes, Francia, 207 pp.
- Schönberg, Arnold  
1963 *El Estilo y la Idea*  
Taurus, Madrid, 285 pp.
- 1989 *Fundamentos de la composición musical*  
Real Musical, Madrid, 263 pp.
- Schweizer, Klaus  
1982 *Olivier Messiaen - Turangalila Symphonie*  
Wilhelm Finck Verlag, München
- Starobinski, Georges  
2000 *L'ostinato dans l'oeuvre d'Alban Berg*  
Peter Lang, Berlin, 305 pp.
- Stoianova, Ivanka  
1996 *Manuel d'analyse musicale*  
Minerve, Montrouge, 239 pp.

- Strawinsky, Igor  
1977 *Poética musical*  
Taurus, Madrid, 137 pp.
- Szendy, Peter  
1998 *Enseigner la composition. De Schönberg au multimédia*  
L´Harmattan, Ircam, Paris, 248 pp.
- Temes, José Luis  
1988 *Anton Webern*  
Círculo de Bellas Artes, Madrid, 135 pp.
- Tovey, Donald F.  
1957 *The Forms of Music*  
Meridian Books
- Trudu, Antonio  
1992 *La "Scuola" di Darmstadt*  
Unicopli, Milano
- Turina, José Luis  
1997 "Estructura y expresión"  
*Doce Notas. Preliminares*, nº 1, 66 - 70
- Vecchione, Bernard  
1987 "Eléments d´analyse du mouvement musical"  
*Analyse Musicale*, nº 8, 17 - 23
- Walendorf, Paulette Sue  
1981 *The Role of Textural Design in the Music of Olivier Messiaen; A Study of Couleurs de la Cité Céleste*  
North Texas State University, USA
- Waumsley, Stuart  
1975 *The organ music of Olivier Messiaen*  
Editions Leduc, Paris
- Webern, Anton  
1997 "El camino hacia la nueva música"  
*Cuadernos de Veruela*, nº 1, 63 - 123  
1998 "El camino hacia la composición dodecafónica"  
*Cuadernos de Veruela*, nº 2, 149 - 175
- Westergard, Peter  
1975 *An Introduction to Tonal Theory*  
Norton, USA
- Xenaquis, Iannis  
1982 *Música, Arquitectura*  
Antoni Bosch, Barcelona

## CATALOGO DE OBRAS

- 1917 **La dame de Shalott**, para piano
- 1921 **Deux ballades de Villon**, voz y piano
- 1925 **La tristesse d'un grand ciel blanc**, para piano
- 1927 **Esquisse modale**, para órgano
- 1928 **Fugue**, para orquesta  
**Le banquet eucharistique**, para orquesta  
**Variations écossaises**, para órgano  
**L'hôte aimable des ames** para órgano
- 1929 **Preludes**: *La colombe; Chant d'extase dans un paysage triste; Le nombre léger; Instans défunts; Les sons impalpables du reve; Cloches d'angoisse et larmes d'adieu; Plaine calme; Un reflet dans le vert*, para piano. (Durand)
- 1930 **Simple chant d'une ame**, para orquesta  
**Les offrandes oubliées**, para orquesta (Durand)  
**Trois mélodies**: *Pouquoi?; Le sourire; La fiancée perdue*, para soprano y piano. (Durand)  
**Le mort du nombre**, para Soprano, tenor, violín y piano (Durand)  
**Diptyque**, *essai sur la vie terrestre et l'éternité bienheureuse* para órgano. (Durand)
- 1931 **Le tombeau resplendissant**, para orquesta
- 1932 **Hymne au Saint Sacrament** para orquesta (Broude)  
**Fantasie Burlesque**, para piano (Durand)  
**Apparition de l'église éternelle**, para órgano (Lemoine)  
**Thème et variations**, para violín y piano (Leduc)  
**Le banquet céleste**, para órgano (Leduc)
- 1933 **L'ascension**: *Majesté du Christ demanant sa gloire á Son Père; Alléluías sereins d'une ame qui désire le ciel; Alléluia sur la trompette; Alléluia sur la cymbale; Prière du Christ*; para orquesta (Leduc)  
**Mass**, para 8 sopranos y 4 violines  
**Fantasie**, para violín y piano
- 1934 **L'ascencion**: Versión de la obra orquestal para órgano, con el tercer tiempo reescrito bajo el título: *transports de joie d'une ame davant la gloire du Christ qui est la sienne.* (Leduc)
- 1935 **Pièce pour le tombeau de Paul Dukas**, para piano (La Revue musicale).  
**Vocalise**, para soprano y piano (Leduc)  
**La Nativité du Seigneur**: *La Vierge et l'Enfant; Les berges; Desseins éternels; Le Verbe; Les enfants de Dieu; Les Anges; Jésus accepte la souffrance; Les mages; Dieu parmi nous* para órgano (Leduc)

- 1936 **Poèmes pour MI** : *Action de graces; Paysage; La maison; Epouvante; L'épouse; Ta voix; Les deux guerriers; Le collier; Prière exaucée*, para piano y soprano (Durand)
- 1937 **Fête des belles eaux**, para 6 ondas martenot (inérito)  
**Poèmes pour MI**, segunda versión para soprano y orquesta (Durand)  
**O sacrum convivium**, para coro mixto a capella (Durand)
- 1938 **Chants de Terre et de Ciel** : *Bail avec Mi; Antienne du silence; Danse du bébé - pilule; Arc - en - ciel d'innocence; Minuit pile et face; Resurrection*, para soprano y piano (Durand)  
**Deux monodies en quart de ton**, para ondas martenot
- 1939 **Les corps glorieux**, sept visions brèves de la vie des ressucités: *Subtilité des corps glorieux; Les eaux de la grace; L'ange aux parfums; Combat de la mort et de la vie; Force et agilité des corps glorieux; Joie et clarté des corps glorieux; Le mystère de la Sainte Trinité*, para órgano (Leduc)
- 1941 **Choeurs por une Jeanne d'Arc**  
**Quatuor pour la fin du Temps** : *Liturgie de cristal; Vocalise pour l'Ange qui annonce la fin du Temps; Abime des oiseaux; Intermède; Louange á l'Eternité de Jésus, Danse de la fureur, pour les sept trompettes; Fouillis d'arcs - en - ciel, pour l'ange qui annonce la fin du Temps; Louange á l'immortalité de Jésus*, para violín, clarinete, violoncello y piano (Durand)
- 1942 **Music de scène pour un Oedipe**, para ondas martenot
- 1943 **Rondeau**, para piano (Leduc)  
**Visions de l'Amen** : *Amen de la Création; Amen des étoiles, de la planète á l'anneau; Amen de l'agonie de Jésus; Amen du Desir; Amen des Anges, des Saints, du chant des oiseaux; Amen du Jugement; Amen de la Consommation*, para dos pianos (Durand).
- 1944 **Trois petites liturgies de la Présence Divine** : *Antienne de la Conversation intérieure; Séquence du Verbe; Cantique Divin; Psalmodie de l'Ubiquité par Amour*, para coro de voces femeninas, piano solo, ondas martenot solo, celesta, vibráfono maracas, pequeño y gran tam - tam y orquesta de cuerda (Durand)  
**Vingt Regards sur l'Enfant - Jésus** : *Regard du Père; Regard de l'étoile; L'Echange; Regard de la Vierge; Regard du Fils sur le Fils; Par Lui tout a été fait; Regard de la Croix; Regard des Hauteurs; Regard du Temps; Regard de l'Esprit de Joie Première communion de la Vierge; La Parole toute - puissante; Noël; Regard des Anges; Le baiser de l'Enfant Jésus; Regard des Prophètes, des Bergers et des Mages; Regard du Silence; Regard de l'Onction terrible; Je dors, mais mon coeur veille; Regard de l'Eglise d'Amour*, para piano (Durand)

- 1945 **Harawi** : *La ville qui dormait, toi; Bonjour toi, colombe verte; Montagnes; Doundou Tchil; L´amour de Pirotscha; Répétition planétaire; Adieu; Syllabes; L´escalier redit, gestes du soleil; Amour, oiseau d´étoile; Katchi katchi les étoiles; Dans le noir*, para soprano y piano (Leduc)
- 1946-48 **Turangalila - Symphonie** : *Introduction; Chant d´amour I ; Turangalila I ; Chant d´amour II; Joie du sang des étoiles; jardin du sommeil d´amour; Turangalila II; Développement de l´amour; Turangalila III; Finale*, para piano solo, ondas martenot solo y gran orquesta (Durand)
- 1948 **Cinq Rechants** para 12 voces mixtas a capella (Salabert)
- 1949 **Cantéyodjaya** para piano (Universal)
- 1949-50 **Quatre Etiudes du rythme** : *Ile de feu I ; Mode de valeurs et d´intensités; Neumes rythmiques; Ile de feu II*, para piano (Durand)
- 1950 **Messe de la Pentecote** : *Les langues de feu; Les choses visibles et invisibles; Le don de Sagesse; Les oiseaux et les sources; Le Vent de l´Esprit*, para órgano (Leduc)
- 1951 **Le merle noir** para flauta y piano (Leduc)  
**Livre d´orgue** : *Reprises par interversions; Pièce en trio; Les mains de l´abime; Chants d´oiseaux; Pièce en trio; Les yeux dans les roues; Soixante-quatre durées*, para órgano (Leduc)
- 1952 **Timbres - durées** para cinta
- 1953 **Réveil des oiseaux** para piano y orquesta (Durand)
- 1956 **Oiseaux exotiques** para piano solo, glockenspiel, xilófono, cinco percussionistas y pequeña orquesta de viento (Universal Edition)
- 1956-58 **Catalogue d´oiseaux** : *Le Chocard des Alpes; Le Lorient; Le Merle bleu; Le Traquet stapazin; La Chouette hulotte; L´Alouette lulu; La Rousserolle effarvate; L´Alouette calandrelle; La Bouscarle; Le Merle de roche; La Buse variable; Le Traquet rieur; Le Courlis cendré*, para piano (Leduc)
- 1959-60 **Chronochromie** : *Introduction; Strophe I; Antistrophe I; Strophe II; Antistrophe II; Epode; Coda*, para gran orquesta (Leduc)
- 1960 **Verset pour la fete de la Dédicace**, para órgano (Leduc)
- 1962 **Sept Haikai** : *Introduction; Le parc de Nara et les lanternes de pierre; Yamanaka Cadenza; Gagaku; Miyajima et le torii dans le mer; Les oiseaux de Kuruizawa; Coda*, para piano solo, xilófono, marimba, 11 maderas, 1 trompeta, 1 trombón, 8 violines y 4 percussionistas (Leduc)

- 1963 **Couleurs de la Cité céleste**, para piano solo, xilófono, xilomarimba, marimba, 3 clarinetes, trompeta piccolo en re, 3 trompetas, 2 trompas, 3 trombones, trombón bajo, juego de cencerros, juego de campanas bajas, 4 gongs, 2 tam-tams (Leduc)
- 1964 **Et exspecto resurrectionem mortuorum**: 1) *Des profondeurs de l'abîme, je crie vers toi, Seigneur: Seigneur, écoute ma voix (Salmo 130);* 2) *Le Christ, ressuscité des morts, ne meurt plus; la mort n'a plus sur lui d'empire (Epístola a los Romanos)* 3) *L'heure vient où les morts entendront la voix du Fils de Dieu... (Evangélio según S. Juan);* 4) *Ils ressusciteront, glorieux, avec un nom nouveau, dans le concert joyeux des étoiles et les acclamations des fils du Ciel (1 Corintios; Apocalipsis, Libro de Job);* 5) *Et j'entendis la voix d'une foule immense... (Apocalipsis)*, para 18 maderas, 6 metales, 3 juegos de cencerros, 1 juego de campanas bajas, 6 gongs, 3 tam-tams (Leduc)
- 1965-69 **La Transfiguration de Notre - Seigneur Jésus Christ** :  
*Première septénaire: 1) Récit évangélique 2) Configuratum corpori claritatis suae 3) Christus Jesus, splendor Patris 4) Récit évangélique 5) Quam dilecta tabernacula tua 6) Candor est lucis aeternae 7) Choral de la Sainte Montagne.*  
*Deuxième septénaire: 1) Récit évangélique 2) Perfecte conscius illius perfectae generationis. 3) Adoptionem filiorum perfectam 4) Récit évangélique 5) Terribilis est locus iste 6) Tota Trinitas apparuit 7) Choral de la lumière de Gloire*, para siete solistas: piano solo, violoncello solo, flauta, clarinete, xilomarimba, vibráfono, marimba, Coro mixto de 100 personas y gran orquesta (Leduc)
- 1969 **Méditations sur le Mystère de la Sainte - Trinité** :  
*Prémère Méditation: Le Père inengendré; Deuxième Méditation: La sainteté de Jésus-Christ; Troisième Méditation: La relation réelle en Dieu est réellement identique à l'essence; Quatrième Méditation: Je suis, je suis; Cinquième Méditation: Dieu est immense, éternel, immuable; Le souffle de l'Esprit; Dieu est Amour; Sixième Méditation: Le Fils, Verbe et Lumière; Septième Méditation: Le Père et le Fils aiment, par le Saint-Esprit, eux-mêmes et nous Huitième Méditation: Dieu est simple Neuvième Méditation: Je suis Celui qui Suis*, para órgano (Leduc)
- 1970 **La Fauvette des jardins** para piano (Leduc)
- 1971 **Le tombeau de Jean - Pierre Guézec**, para trompa
- 1971-74 **Des canyons aux étoiles**: *Le Désert; Les Orioles; Ce qui est écrit sur les étoiles; Le Cossyphé d'Heuglin; Cedar Breaks et le Don de Crainte; Appel interstellaire; Bryce Canyon et les rochers rouge - orange; Les Ressuscités et le chant de l'Etoile Aldébaran; Le Moqueur polyglotte; La Grive de s bois; Omao, Leiothrix, Elepaio Shama; Zion Park et la Cité céleste*, para piano solo, trompa solo, xilomarimba, glockenspiel y orquesta (Leduc)

- 1975-83 **Saint François d'Assise**, *opéra en 3 actes y 8 escenas*  
*Acte I. Premier tableau: La Croix; Deuxième tableau: Les Laudes*  
*Troisième tableaux: Le baiser au lépreux.*  
*Acte II. Quatrième tableau: L'Ange voyageur; Cinquième tableau:*  
*L'Ange musicien; Sixième tableau: Le Preche aux oiseaux.*  
*Acte III. Septième tableau: Les Stigmates. Huitième tableau: La Mort*  
*et la Nouvelle Vie*, para 7 cantantes solistas: L'Ange (soprano);  
 Saint François (Baritono); Le lépreux (Tenor); Frère Léon (Baritono)  
 Frère Massée (Tenor); Frère Elie (Tenor); Frère Bernard (Bajo); Coro  
 mixto de 150 personas y gran orquesta:  
 Maderas: 3 piccolos, 3 flautas, flauta en sol, 3 oboes, corno inglés,  
 2 clarinetes en mib, 3 clarinetes, clarinete bajo, clarinete contrabajo,  
 3 fagotes y contrafagot.  
 Metales: 1 trompeta piccolo en re, 3 trompetas, 6 trompas en fa,  
 3 trombones, 2 tubas y tuba contrabajo.  
 Teclados: xilófono, vibráfono, xilomarimba, marimba, glockenspiel  
 3 ondas martenot y 5 percusionistas.
- 1984 **Livre du Saint Sacrement**: *Adoro te; La source de Vie; Le Dieu*  
*caché; Acte de Foi; Puer natus est nobis; Le manne et le*  
*Pain de Vie; Les ressuscités et la lumière de Vie; Institution*  
*de l'Eucharistie; Les ténébres; La Resurrection du Christ; L'apparition*  
*du Christ ressuscité á Marie Madelene; La Transsubstantiation;*  
*Les deux murailles d'eau; Prière avant la communion; La*  
*Présence après la communion; La Présence multipliée; Offrande et*  
*Alléluis final*, para órgano (Leduc)
- 1985 **Petits esquisses d'oiseaux**: *Le Rouge-gorge; Le Merle noir; Le*  
*Rouge-gorge; La Grive musicienne; Le Rouge-gorge; L'Alouette*  
*des champs*, para piano (Leduc)
- 1986 **Un vitrail et des oiseaux** para maderas, percusión y piano (Leduc)
- 1987-88 **La Ville d'en haut** para maderas, metales, piano y percusión  
 (Leduc)
- 1991 **Un sourire** para orquesta (Leduc)  
**Pièce pour piano et quatuor**, compuesta para 80 aniversario de  
 Alfred Schlee (Universal Edition)
- 1988-92 **Eclairs sur l'Au-Delá**: *Apparition du Christ glorieux; La*  
*Constellation du Sagittaire; L'oiseau-lyre et la Ville-fiancée; Les*  
*Elus marqués du sceau; Demeurer dans l'Amour...; Les Sept*  
*Anges aux sept trompettes; Et Dieu essuiera toute larme de*  
*leurs yeux...; Les Etoiles et la Gloire; Plusieurs Oiseaux des*  
*arbres de Vie; Le Chemin de l'Invisible; Le Christ, lumière du*  
*Paradis*, para orquesta (Leduc)
- 1992 **Concert á quatre**: *Entrée; Vocalise; Cadenza; Rondeau* para  
 flauta, oboe, piano, violoncello y orquesta (Obra inacabada)

## APENDICE DOCUMENTAL

### PRIMER TIPO DE NOTACION RITMICA

Messiaen utiliza en *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* el primer tipo de notación rítmica, aquél donde se escriben los valores exactos, sin compás ni tiempos conservando sólo el uso de la barra de compás para marcar los periodos y poner término al efecto de las alteraciones. Aunque es el tipo de notación de toda la obra, exponemos como ejemplo el inicio de la Mirada X:

58

### X. Regard de l'Esprit de joie

(Danse véhémente, ton ivre des cors, transport du Saint-Esprit...  
la joie d'amour du Dieu bienheureux dans l'âme de Jésus-Christ...)

Presque vif ( $\text{♩} = 160$ )

PIANO

*f staccato*

*ff (violent)*

8<sup>a</sup> bassa

(Thème de danse orientale et plain-chantésque)

3

*f*

*ff*

*f*

8<sup>a</sup> bassa

5

*ff*

*f*

8<sup>a</sup> bassa

8

8<sup>a</sup> bassa



## DIFERENTES FORMAS DE AUMENTACION Y DISMINUCION

Messiaen propose différentes formes de augmentation et diminution d'un rythme, distinctes des relations traditionnelles de double ou moitié de valeur :



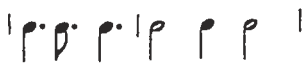




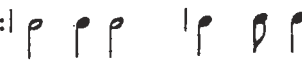


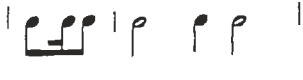



### *C) AUGMENTATIONS ET DIMINUTIONS*

1) Tableau de quelques formes d'augmentation ou diminution d'un rythme.

Toutes ces formes sont basées sur le même rythme initial : une longue, une brève, une longue :



Chaque exemple situé à gauche du tableau présente d'abord le rythme normal, puis son augmentation. Chaque exemple situé à droite du tableau présente d'abord le rythme normal, puis sa diminution. Les exemples de diminution mis en regard des exemples d'augmentation sont exactement l'inverse de ces derniers.

Tableau de quelques formes d'augmentation ou diminution d'un rythme			
	Augmentation		Diminution
a) ajout du quart des valeurs :		a) retrait du 5 <sup>e</sup> des valeurs :	
b) ajout du tiers des valeurs :		b) retrait du quart des valeurs :	
c) ajout du point : (ou ajout de la moitié des valeurs)		c) retrait du point : (ou retrait du tiers des valeurs)	
d) augmentation classique : (ou ajout des valeurs à elles-mêmes)		d) diminution classique : (ou retrait de la moitié des valeurs)	
e) ajout du double des valeurs :		e) retrait des 2/3 des valeurs :	
f) ajout du triple des valeurs :		f) retrait des 3/4 des valeurs :	
g) ajout du quadruple des valeurs :		g) retrait des 4/5 des valeurs :	

## RITMOS NO RETROGRADABLES

Los ritmos no retrogradables, definidos por Messiaen como los ritmos divisibles en dos grupos retrogradados el uno en relación al otro, con un valor central común, los encontramos en *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* en:

### Mirada VI (Divisiones 21 - 25)

Musical score for Mirada VI (Divisiones 21-25). The score is in G major and 4/4 time. It features two main sections: a first section labeled '(Contre-sujet changé de rythme et de registres)' and a second section labeled '(Thème d'accords concentré)'. The first section starts with a forte (ff) dynamic and a tempo marking of '2co.' (crescendo). The second section starts with a piano (p) dynamic and a tempo marking of '2co.' (crescendo). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

### Mirada XX (Divisiones 1 - 5)

158

## XX. Regard de l'Eglise d'amour

(La grâce nous fait aimer Dieu comme Dieu s'aime; après les gerbes de nuit, les spirales d'angoisse, voici les cloches, la gloire et le baiser d'amour... toute la passion de nos bras autour de l'Invisible...)

Musical score for Mirada XX (Divisiones 1-5). The score is in G major and 4/4 time. It features two main sections: a first section labeled 'Presque vif (♩=132)' and a second section labeled '(1er thème) (Rythme non rétrogradable)'. The first section starts with a forte (f) dynamic and a tempo marking of '2co.' (crescendo). The second section starts with a forte (f) dynamic and a tempo marking of '2co.' (crescendo). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first section is marked '(en gerbe rapide)' and the second section is marked '(amplifié à gauche) (et à droite)'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

## SUPERPOSICION DE RITMOS DE LONGITUD DESIGUAL

El ejemplo siguiente, tomado de *Technique de mon langage musical*, se trata de la superposición de dos ritmos de longitud desigual, repetidos hasta que se reproduzca la combinación inicial. Escrito en el *tercer modo de transposiciones limitadas*, la parte superior repite un ritmo basado en la adición y la supresión del puntillo, con un total de 10 semicorcheas. Los acordes del pentagrama inferior repiten un ritmo de 9 semicorcheas; tendrá que repetirse 9 veces el ritmo superior y 10 veces el ritmo inferior para volver a encontrarnos con la combinación inicial.

35  
Le Verbe

Un peu vif

Orgue

*pp legato*  
R. (fonds et anches 16, 8, 4. mixtures)

*pp staccato*

*cresc.*

Abrevio la cita.

Otro ejemplo. Primera sucesión rítmica :

36

A B

*mf* *ff* *p* *mf* *ff*

*pp* *cresc.* *f* *ff*

A.L. 27.702

## SUPERPOSICION DE UN RITMO A SUS DIFERENTES FORMAS DE AUMENTACION Y DISMINUCION

Extraído de *Technique de mon langage musical*, Messiaen propone el siguiente ejemplo en el que se parte de un ritmo básico y de sus diferentes formas de aumentación y disminución para obtener mediante su superposición variada, una forma más de polirritmia :

Supongamos el ritmo :



Juntando algunas de las formas de aumentación y disminución salidas de este ritmo (ver Capítulo IV, ejemplo 24), obtendremos la serie siguiente :



Combinemos ahora esta serie con las repeticiones del ritmo inicial, "encajándolo" todo en un compás de cinco por ocho :

42 

Los recuadros de la parte superior (serie de las diferentes formas de aumentación y disminución) marcan estas diferentes formas; la parte inferior repite el ritmo inicial.

## SUPERPOSICION DE UN RITMO A SU RETROGRADACION

El inicio de la Mirada XVIII (Divisiones 1 - 20) constituye un claro ejemplo de esta clase de polirritmia: superposición de un ritmo a su retrogradación.

138

### XVIII. Regard de l'Onction terrible

(Le Verbe assume une certaine nature humaine;  
choix de la chair de Jésus par la Majesté épouvantable...)

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system is marked 'PIANO' and 'p' (piano). It begins with a tempo marking 'Modéré (♩=80)' and a dynamic marking 'p'. The score includes performance instructions such as 'cresc.' (crescendo), 'cresc. sempre' (crescendo sempre), and 'molto'. There are also notes about 'Valeurs progressivement ralenties' (values progressively slowed) and 'Valeurs progressivement accélérées' (values progressively accelerated). The score is divided into measures, with some measures numbered (1, 4, 9, 14, 18). The key signature is one sharp (F#). The score concludes with a 'Vif' (Allegro) section marked 'mf' (mezzo-forte).

## CANON RITMICO: CON LOS MISMOS VALORES ENTRE ANTECEDENTE Y CONSECUENTE

Obtenemos un ejemplo de Canon triple en la Mirada VI (Divisiones 130 - 141) en donde se mantienen los mismos valores entre el Antecedente y los dos Consecuentes:

Moins vif (♩.-60)

130 *pp* *non legato*

(Strette du sujet, en agrandissements asymétriques)

36 (Pressez peu à peu jusqu'à environ 108 à la ♩.)

132 *cresc.*

134 *cresc.*

136

138

140 *cresc.*

CANON RITMICO: CON LOS MISMOS VALORES ENTRE ANTECEDENTE Y CONSECUENTE

Obtenemos un segundo ejemplo de Canon manteniendo los mismos valores entre Antecedente y los dos Consecuentes en el Canon triple perteneciente a la Mirada XIV (Divisiones 55 - 68):

102

16<sup>a</sup> 16<sup>a</sup> bassa

54

62

66

70

8

8

*marcato*

*f*

*fff*

*(simile)*

## CANON RITMICO: CON CAMBIO DE VALORES ENTRE ANTECEDENTE Y CONSECUENTE

Obtenemos un ejemplo de Canon rítmico por aumentación de valores en el Consecuente (por el añadido de puntillo) en la Mirada V (Divisiones 1 - 21):

18

### V. Regard du Fils sur le Fils

(Mystère, rais de lumière dans la nuit...réfraction de la joie, les oiseaux du silence...la personne du Verbe dans une nature humaine...mariage des natures humaine et divine en Jésus-Christ ...)

Très lent (♩=76)  
(Polymodalité et canon rythmique par ajout du point)

PIANO

(\*) 8  
m. dr. b $\flat$  e (mode 6 $^a$ )  
pp  
8  
m. g. (mode 4 $^a$ )  
ppp (doux et mystérieux)  
1  
m. g. (mode 2)  
(Thème de Dieu)  
p lumineux et solennel







## CANON DE RITMOS NO RETROGRADABLES

Obtenemos un Canon de ritmos no retrogradables en la Mirada VI (Divisiones 13-20):

26 (Strette du sujet, canon de rythmes non rétrogradables)

*f marcato*  
*p legato*  
*7 f marcato f*

## PEDALES RITMICOS

Como diseño independiente aparece un diseño pedal en la Mirada XII de forma constante, desde el principio hasta el final de la pieza, en el registro extremo grave del piano, y aquí además sobre un ritmo no retrogradable:

84

### XII. La parole toute-puissante

(Cet enfant est le Verbe qui soutient-toutes choses  
par la puissance de sa parole...)

Un peu vif (♩=126)

*sf* *ff*

PIANO

16ª bassa.....

(Tam-tam; pédale rythmique sur un rythme non rétrogradable)

16ª bassa.....

16ª bassa.....

11 *ff* 16<sup>a</sup> bassa 8<sup>a</sup> bassa

This system contains three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle staff is a bass clef with a bass line. The bottom staff is a bass clef with a bass line, starting with a forte (*ff*) dynamic. A dashed line labeled "16<sup>a</sup> bassa" spans the bottom staff. A bracket labeled "8<sup>a</sup> bassa" spans the middle and bottom staves.

13 8<sup>a</sup> bassa 16<sup>a</sup> bassa

This system contains three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle staff is a bass clef with a bass line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. A dashed line labeled "16<sup>a</sup> bassa" spans the bottom staff. A bracket labeled "8<sup>a</sup> bassa" spans the middle and bottom staves.

16 *m.dr.* *sf* *m.g.* 16<sup>a</sup> bassa

This system contains three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle staff is a bass clef with a bass line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. Dynamics include *m.dr.*, *sf*, and *m.g.*. A dashed line labeled "16<sup>a</sup> bassa" spans the bottom staff.

19 8<sup>a</sup> bassa 8<sup>a</sup> bassa 16<sup>a</sup> bassa 16<sup>a</sup> ba

This system contains three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle staff is a bass clef with a bass line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. Dynamics include *sf*. A dashed line labeled "16<sup>a</sup> bassa" spans the bottom staff. Brackets labeled "8<sup>a</sup> bassa" span the middle and bottom staves in two locations.

## INTERVERSIONES EN ISLA DE FUEGO II

### Île de feu 2

De même qu'« Île de feu 1 », cette pièce est dédiée à la Papouasie – non pas la Nouvelle Guinée, comme on dit maintenant, mais la Papouasie, c'est-à-dire l'ensemble des Papous. Les Papous passent pour des sauvages auprès de bien des gens. Ils sont en réalité très intelligents ; seulement, leur intelligence diffère de la nôtre... Leur philosophie (qui est une organisation magique du monde), leurs initiations, leurs sociétés secrètes, leur identification raciale aux animaux ou aux plantes dont ils se nourrissent, contiennent des idées étonnantes, lesquelles ne vont pas sans de terribles violences. C'est cette violence qui m'a séduit et qui se donne libre cours dans mes deux « îles de feu », surtout dans la seconde !

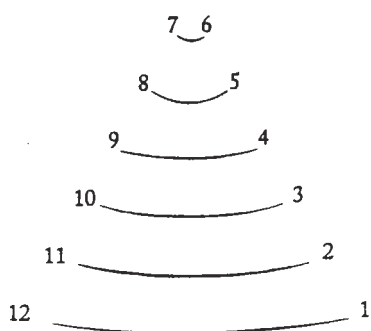
Nous trouvons dans « île de feu 2 » un exemple de « réinterversions symétriques limitées » ; le procédé s'applique aux durées, aux sons, aux attaques et aux intensités. Voyons d'abord les durées seules.

Nous prenons pour cobaye cette gamme chromatique des valeurs : (ordre descendant, c'est-à-dire en allant de la valeur la plus longue à la valeur la plus courte)



Contrairement au monnayage possible en doubles croches de chacune de ses valeurs (qui va chromatiquement de 12 à 1), je la numérote de 1 à 12, en partant de la valeur la plus longue numérotée 1.

Si je suis ce dessin (courbes de plus en plus larges, en lisant de droite à gauche dans ma gamme chromatique des valeurs d'après le numérotage choisi) :



ce qui donne 2 lignes de chiffres alternées,  
l'une droite : 7 / 8 / 9 / 10 / 11 / 12 /  
et l'autre rétrograde :  
6 / 5 / 4 / 3 / 2 / 1 /  
j'obtiens :

(intersion I) :



On remarquera que j'ai encore suivi le numérotage à l'envers, choisi ci-dessus pour la gamme chromatique des valeurs. En appliquant la même ordonnance de chiffres avec laquelle nous avons lu la gamme chromatique des valeurs, à l'intersion ci-dessus, pour la réintertir ; et en continuant toujours la même opération sur toutes les interversions successivement obtenues : nous revenons à notre point de départ, c'est-à-dire à la gamme chromatique.

Cette ordonnance des chiffres est :

7/6/8/5/9/4/10/3/11/2/12/1/

intersion I ) |

intersion II ) |

intersion III ) |

intersion IV ) |

intersion V ) |

intersion VI ) |

intersion VII ) |

intersion VIII ) |

interversion IX)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

interversion X)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Et nous voilà revenus à notre point de départ : la gamme chromatique des valeurs, ordre descendant.

Avec les durées, intervertissons les attaques, les intensités, les sons. Dans « île de feu 2 », le mode qui sert de cobaye est un mode de 12 valeurs, 12 sons, 4 attaques, 5 intensités :

Il y a bien 4 attaques : 1° accent (>) | 2° louré (-) | 3° accent et piqué (>) | 4° et pas d'indication du tout.

Il y a bien 5 intensités : *p* / *mf* / *f* / *ff* / *fff* /

Il y a bien 12 sons chromatiques (ordre *ascendant*) de do à si naturel.

Il y a bien 12 durées chromatiques (ordre *descendant*) de ♩ à ♪ - |

En remarquant que la noire pointée est écrite ♩ 7 7 à cause du piqué, et que la croche pointée est écrite ♪ 7 à cause du louré. En remarquant encore l'opposition qui existe entre les sons et les durées (faisant de leur mariage une sorte de divorce, les sons vont chromatiquement en ordre *ascendant*, les durées vont chromatiquement en ordre *descendant*).

Comme les durées, les sons auront leurs 10 interversions. Chaque son conservera toujours la durée, l'attaque et l'intensité qui lui sont affectées dans le mode. Les interversions seront présentées superposées, 2 par 2 : la 1<sup>e</sup> interversion sur la 2<sup>e</sup>, la 3<sup>e</sup> sur la 4<sup>e</sup>, la 5<sup>e</sup> sur la 6<sup>e</sup>, la 7<sup>e</sup> sur la 8<sup>e</sup>, la 9<sup>e</sup> sur la 10<sup>e</sup> -





## MELODIAS CON CARACTER GREGORIANIZANTE

En *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* Messiaen emplea melodías con carácter gregoriano, como se observa en los ejemplos siguientes correspondientes a la Mirada II (Divisiones 6 - 17) y a la Mirada X (de la que se utiliza como ejemplo las Divisiones 1 - 26):

Modéré, un peu lent ( $\text{♩} = 76$ )

5 8 9

8° bassa  
(Thème de l'étoile et de la croix)

10 11 12 13

14 15 16 17

8° bassa

Musical score system 1, measures 10-13. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamic markings include *ff* and *f*. The text "8<sup>a</sup> bassa" is written below the lower staff, with a dashed line indicating a specific section.

Musical score system 2, measures 14-17. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamic markings include *f* and *ff*. The text "8<sup>a</sup> bassa" is written below the lower staff, with a dashed line indicating a specific section.

Musical score system 3, measures 18-23. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamic marking is *f*. The text "8<sup>a</sup> bassa" is written below the lower staff, with a dashed line indicating a specific section.

Musical score system 4, measures 24-27. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamic markings include *ff* and *f*. The text "8<sup>a</sup> bassa" is written below the lower staff, with a dashed line indicating a specific section.

Musical score system 5, measures 28-31. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamic markings include *f* and *ff*. The text "8<sup>a</sup> bassa" is written below the lower staff, with a dashed line indicating a specific section.

# X. Regard de l'Esprit de joie

(Danse véhémante, ton ivre des cors, transport du Saint-Esprit...  
la joie d'amour du Dieu bienheureux dans l'âme de Jésus-Christ...)

Presque vif ( $\text{♩} = 160$ )

PIANO

1 *f staccato*

*ff (violent)*

8<sup>a</sup> bassa

(Thème de danse orientale et plain-chantésque)

3 *f*

*ff*

*f*

8<sup>a</sup> bassa

8<sup>a</sup> bassa

5

*ff*

*f*

8<sup>a</sup> bassa

8<sup>a</sup> bassa

8

8<sup>a</sup> bassa

## INFLUENCIA DEL RAGA HINDU

El *raga hindú* o melodía improvisada sobre grupos de notas preestablecidas, se pone de manifiesto en la elaboración de sus melodías, como se observa en el inicio de la Mirada X y de la Mirada XII:

58

### X. Regard de l'Esprit de joie

(Danse véhémente, ton ivre des cors, transport du Saint-Esprit...  
la joie d'amour du Dieu bienheureux dans l'âme de Jésus-Christ...)

Presque vif (♩=160)

PIANO

1 *f staccato*

*ff (violent)*

8<sup>a</sup> bassa.....

(Thème de danse orientale et plain-chantésque)

3 *f*

*ff* *f*

8<sup>a</sup> bassa.....

5 *ff* *f*

8<sup>a</sup> bassa.....

8<sup>a</sup> bassa.....

## XII. La parole toute-puissante

(Cet enfant est le Verbe qui soutient toutes choses  
par la puissance de sa parole...)

Un peu vif ( $\text{♩} = 126$ )

*sf* *ff*

PIANO

16<sup>a</sup> bassa

(Tam-tam; pédale rythmique sur un rythme non rétrogradable)

5

16<sup>a</sup> bassa

7

16<sup>a</sup> bassa

## PROCEDIMIENTO DE DESARROLLO MELODICO : ELIMINACION

Se observa la utilización del procedimiento de desarrollo melódico denominado *eliminación* en la Mirada XIX (Divisiones 19 - 22):

Musical score for Mirada XIX, measures 19-22. The score is written for piano in two staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the upper staff starts with a dynamic of *mf*, then *p*, and then *mf* again. The accompaniment in the lower staff consists of chords and moving lines. The piece concludes with a fermata over the final notes.

Musical score for Mirada XIX, measures 21-22. Measure 21 is marked with *dim.* and *pp*. Measure 22 is marked with *pp*. The score shows the continuation of the melodic and harmonic development from the previous system.

y en la Mirada XX (Divisiones 47 - 54):

Musical score for Mirada XX, measures 47-50. Measure 47 is marked with *p* and *mf*. Measure 48 is marked with *cresc.*. Measure 49 is marked with *f* and *dr.*. Measure 50 is marked with *dr.*, *mf*, and *cresc.*. The score features complex textures with multiple layers of chords and moving lines.

Musical score for Mirada XX, measures 50-52. Measure 50 is marked with *molto* and *f*. Measure 51 is marked with *ff* and *dr.*. Measure 52 is marked with *dr.*, *mf*, and *cresc.*. The score continues with dense harmonic textures and dynamic contrasts.

Musical score for Mirada XX, measures 52-54. Measure 52 is marked with *molto* and *cresc.*. Measure 53 is marked with *dr.*, *dr.*, *mf*, and *fff*. Measure 54 is marked with *mf*. The score concludes with a final chord and a fermata.

## PROCEDIMIENTO DE DESARROLLO MELODICO : INTERVERSION DE NOTAS

Se observa la utilización del procedimiento de desarrollo melódico denominado *interversión de notas* en la Mirada XIV (Divisiones 69 - 77):

The image displays three systems of musical notation for Mirada XIV, illustrating the technique of note inversion. Each system consists of a treble and bass clef staff. The first system (measures 69-72) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with accompaniment. The second system (measures 73-76) continues the melodic development, with the word *(simile)* in the treble staff of the first measure. The third system (measures 76-77) concludes the passage. Dynamics include *f*, *fff*, and *allp*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.



También observamos la utilización del procedimiento de desarrollo melódico denominado *interversión de notas* en la Mirada XII, en el desarrollo de los dos pentagramas superiores (En el ejemplo sólo se extraen las Divisiones 1 - 21, aunque toda la Mirada está basada en este procedimiento):

84

## XII. La parole toute-puissante

(Cet enfant est le Verbe qui soutient toutes choses  
par la puissance de sa parole...)

Un peu vif (♩=126)

*PIANO*

16<sup>a</sup> bassa.....  
(Tam-tam; pédale rythmique sur un rythme non rétrogradable)

16<sup>a</sup> bassa.....

16<sup>a</sup> bassa.....

16<sup>a</sup> bassa

8<sup>a</sup> bassa

*ff*

This system contains three staves of music. The top staff is in treble clef, and the middle and bottom staves are in bass clef. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings. A bracket labeled "8<sup>a</sup> bassa" spans the middle and bottom staves. A dynamic marking of "ff" is present in the bottom staff.

16<sup>a</sup> bassa

8<sup>a</sup> bassa

This system contains three staves of music. The top staff is in treble clef, and the middle and bottom staves are in bass clef. A bracket labeled "8<sup>a</sup> bassa" spans the middle and bottom staves. The music continues with complex rhythmic patterns.

16<sup>a</sup> bassa

*m.dr.*

*sf*

*m.g.*

This system contains three staves of music. The top staff is in treble clef, and the middle and bottom staves are in bass clef. A bracket labeled "16<sup>a</sup> bassa" spans the middle and bottom staves. Dynamic markings include "m.dr.", "sf", and "m.g.".

16<sup>a</sup> bassa

8<sup>a</sup> bassa

16<sup>a</sup> b<sup>a</sup>

This system contains three staves of music. The top staff is in treble clef, and the middle and bottom staves are in bass clef. Brackets labeled "8<sup>a</sup> bassa" and "16<sup>a</sup> b<sup>a</sup>" are present. The music concludes with complex rhythmic patterns.

## PROCEDIMIENTO DE DESARROLLO MELODICO : CAMBIO DE REGISTRO

Se observa la utilización del procedimiento de desarrollo melódico denominado *cam-bio de registro* en la Mirada VI (Divisiones 3 - 5 y 9 - 11):

25

### VI. Par Lui tout a été fait

(Foisonnement des espaces et durées; galaxies, photons, spirales contraires, foudres inverses; par "Lui" (le Verbe) tout a été fait... à un moment, la création nous ouvre l'ombre lumineuse de sa Voix...)

Modéré, presque vif.  $\text{♩} = 160$   
(Contre-sujet)

PIANO

*f stacc.*

(Sujet)

*ff*

(Sujet changé de rythme et de registres)

*mf stacc.*

8<sup>a</sup> bassa

*stacc.*

*p cresc.*

8<sup>a</sup> bassa

(Réponse contraire)

*f stacc.*

*stacc.*

(Contre-sujet contraire)

*ff*

*mf stacc.*

8<sup>a</sup> bassa

*p stacc. cresc.*

8<sup>a</sup> bassa

**PROCEDIMIENTO DE DESARROLLO MELODICO:  
AMPLIACION Y REDUCCION DEL INTERVALO (AMPLIACION  
ASIMETRICA)**

Se observa la utilización del procedimiento de desarrollo melódico denominado *ampliación asimétrica* en toda la Mirada III en la cuál además, este procedimiento constituye *principio estructural*. En el ejemplo se extraen las Divisiones 1 - 6 de esta Mirada:

8

### III. L'échange

(Descente en gerbe, montée en spirale; terrible commerce humano-divin.  
Dieu se fait homme pour nous rendre dieux...)

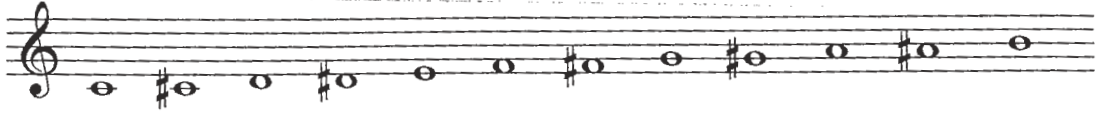
Bien modéré (♩=50)

PIANO

(agrandissement asymétrique) \*  
\*  
\*  
\*  
\*  
\*

## TABLA CARDINAL

Si a partir de las indicaciones de Edmond Costère formamos la Tabla Cardinal del Primer Modo de Transposiciones limitadas obtenemos:



<b>DO</b>	1	1			1	1			1		
<b>RE</b>		1	1	1			1	1		1	
<b>MI</b>				1	1	1			1		1
<b>FA#</b>		1				1	1	1			1
<b>SOL#</b>		1		1				1	1	1	
<b>LA#</b>				1		1				1	1

---

1	(4)	1	(4)	1	(4)	1	(4)	1	(4)	1	(4)
---	-----	---	-----	---	-----	---	-----	---	-----	---	-----

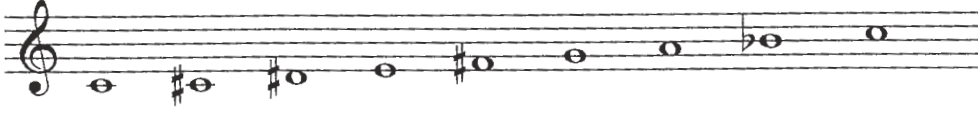
En el *Acorde Alfa* de Bartok, formado por la superposición del eje de tónica sobre el eje de dominante:

<i>eje de tónica</i>	<i>eje de dominante</i>	<i>Acorde Alfa</i>
----------------------	-------------------------	--------------------



<b>DO# - MI - SOL - Sib :</b>
1    2    3    4
<b>FA# - LA - DO - Mib :</b>
5    6    7    8

están implícitas todas las notas del Segundo Modo de transposiciones limitadas:



7	1	8	2	5	3	6	4
---	---	---	---	---	---	---	---

## MODULACION DE UN MODO A SI MISMO

En la Mirada I se pasa por las distintas transposiciones del segundo Modo. (En el ejemplo, divisiones 2 - 4 se modula de la primera a la segunda transposición del segundo Modo)

8ª bassa

8ª bassa

8ª bassa

## MODULACION DE UN MODO A OTRO

La Mirada XVI constituye un buen ejemplo del cambio de Modo en el transcurso de la composición: Desde el Modo 21 (Divisiones 1 - 21) modula al Modo 32 (Divisiones 22 - 35) y finalmente en el ejemplo, modula al Modo 71 (Divisiones 36 - 43):

### XVI. Regard des prophètes, des bergers et des Mages

(Tam-tams et hautbois, concert énorme et nasillard...)

Modéré (♩=72)

PIANO

*mf* (*laissez résonner*)

*sfff*

*mf*

*ff*

8<sup>a</sup> bassa

(comme un Tam-tam) (Valeurs progressivement accélérées)

*dim.*

*dim.*

5

8<sup>a</sup> bassa

*p*

*f*

*dim.*

*dim.*

10

8<sup>a</sup> bassa

*pp*

*mf* > *p*

15

8<sup>a</sup> bassa

19  
8<sup>a</sup> bassà

This system shows the piano accompaniment for measures 19 to 21. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dashed line indicates the continuation of the bass line.

(Hautbois)  
22 *f* (*un peu criard*)

This system shows the Hautbois part for measures 22 and 23. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings such as *f* and *dr.* (drone).

25

This system shows the Hautbois part for measures 24 and 25, continuing the melodic and dynamic patterns from the previous system.

28

This system shows the Hautbois part for measures 26 and 27, featuring slurs and accents.

30

This system shows the piano accompaniment for measures 30 and 31. It features triplets marked *3(pour 2)* and dynamic markings *f* and *mf*.

32

This system shows the piano accompaniment for measures 32 and 33. It includes dynamic markings *f*, *p*, *ff*, and *f marcato*, along with slurs and accents.

37

This system shows the piano accompaniment for measures 34 to 36, featuring a complex rhythmic pattern with slurs and accents.



## POLIMODALIDAD

En la Mirada V se superponen varios modos a la vez: El modo 63, el modo 44 y el modo 21:

18

### V. Regard du Fils sur le Fils

(Mystère, rais de lumière dans la nuit...réfraction de la joie, les oiseaux du silence...la personne du Verbe dans une nature humaine...mariage des natures humaine et divine en Jésus-Christ ...)

Très lent (♩=76)  
(Polymodalité et canon rythmique par ajout du point)

(\*) 8

*pp* *m. dr.* *b<sup>b</sup>* (mode 63)

*pp* *m. g.* (mode 44)

*ppp* (doux et mystérieux) (mode 2) *m. g.*

(Thème de Dieu)

*p* lumineux et solennel

The musical score is written for piano and consists of three systems of three staves each. The first system includes dynamic markings (pp, ppp), articulation (dr.), and mode indicators (mode 63, mode 44, mode 2). The second and third systems continue the complex poly-modal texture with various rhythmic and dynamic markings.

## MODULACION POLIMODAL

Paso de una polimodalidad a otra. Extraemos de su *Technique de mon langage musical* un ejemplo de polimodalidad: En **A** modo 31 (canto y pentagrama superior del piano) sobre el modo 23 (pentagrama inferior del piano); en **B** modo 33 (canto y pentagrama superior del piano) sobre el modo 23 (pentagrama inferior del piano):

376  
rc-en-ciel  
innocence

**Un peu lent**

Chant Soprano

Le so - leil té - cri - ra sur l'é - pau - le du ma -

Piano

**A** *f* *chantant et sonore*

.tin pour lan - cer des oi - seaux

**B**

## ACORDE PERFECTO

Messiaen considera que el *Acorde Perfecto* contiene dos notas añadidas: la sexta (con una clara procedencia de Rameau) y la cuarta aumentada (como nota de resonancia de la nota fundamental), así:

## ACORDES CON NOTAS AÑADIDAS

Messiaen concibe el acorde como una entidad básica de sonidos a la que se pueden añadir una serie de notas denominadas *notas añadidas*. Como ejemplo:

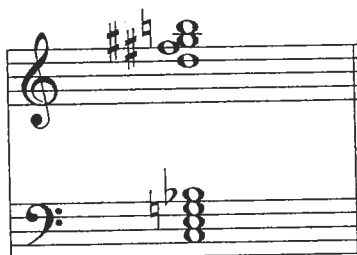


notas añadidas: FA - DO# FA# - DO# LA - MI SOL# - MI

## ACORDE ACUSTICO

A partir del fenómeno de la resonancia de los sonidos, Messiaen obtiene el *acorde de la resonancia* o *acorde acústico*, que es aquél que contiene todos los sonidos armónicos de uno fundamental hasta el armónico trece:

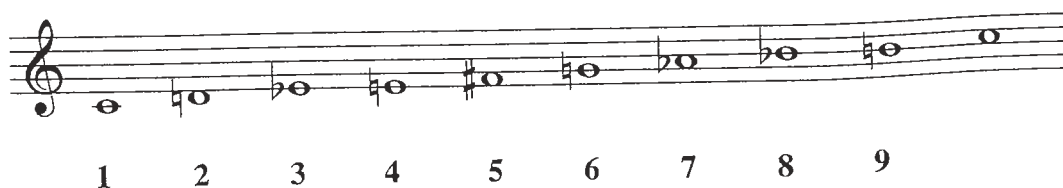
2 5 7 9



1 4 6 8

## RELACION ENTRE EL ACORDE ACUSTICO Y EL TERCER MODO

En el *acorde acústico* se encuentran todas las notas del tercer modo de transposiciones limitadas:



## EL ACORDE DE LA RESONANCIA COMO EFECTO VIDRIERA

Messiaen utiliza el acorde de la resonancia invirtiéndolo sobre una nota común en el bajo obteniendo lo que denomina *efecto vidriera*. Así:



Nota común DO#. Estado fundamental, primera y segunda inversiones del mismo acorde sobre DO#

En *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* también se utiliza este recurso. En la Mirada XVIII (Divisiones 21 - 22) observamos el *acorde de la resonancia* como *efecto vidriera*:

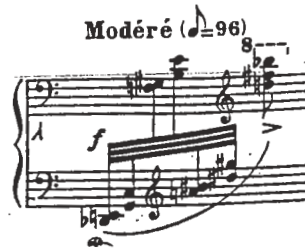
Bien modéré (♩ = 69)

21 *ff arraché* (simile)

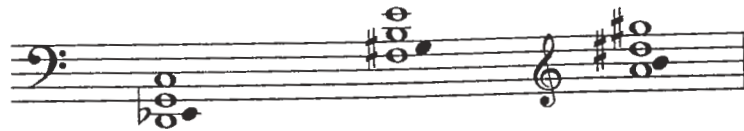
Ped. \* Ped. \*

## ACORDES POR CUARTAS

En la Mirada II (División 1) se observa el empleo de los acordes resultado de la combinación de cuartas justas y cuartas aumentadas con sonidos añadidos:



resultado de:

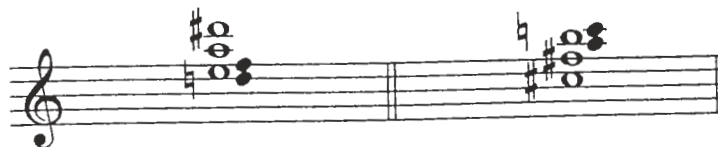


sonidos añadidos:      **4 A y 4J**      **4 A y 4J**      **4 A y 4J**  
                                  **Mi<sup>b</sup>**                      **SOL<sup>#</sup>**                      **RE<sup>#</sup>**

En la Mirada IV (Divisiones 16 - 17) observamos otro ejemplo de este empleo:



resultado de:



sonidos añadidos:      **4J y 4A**                      **4J y 4J**  
                                  **RE - FA**                      **LA - DO**

## ACORDES CON SUPERPOSICION DE INTERVALOS DE CUARTA Y QUINTA

Observamos la formación de acordes mediante la superposición de intervalos de cuarta y de quinta, al comienzo de la Mirada IX, en el canon rítmico (divisiones 3 - 6 y 9 - 11):

55

### IX. Regard du temps

(Mystère de la plénitude des temps; le temps voit naître en lui Celui qui est éternel...)

Modéré (♩ = 88) 16<sup>a</sup> (Canon rythmique)

PIANO

16<sup>a</sup> *pp* *m.dr.* *pp* *pp* 16<sup>a</sup> bassa

16<sup>a</sup> *mf* *dr.* *m.g.* *mf* 16<sup>a</sup> bassa

16<sup>a</sup> *pp* *dr.* *pp* *g.* *g.* *mf* 16<sup>a</sup> bassa

En la Mirada XIII se observa también la utilización combinada de los intervallos de cuarta y quinta en la formación de acordes, en los dos pentagramas superiores (Divisiones 1 - 5):

90

## XIII. Noël

(Les cloches de Noël disent avec nous les doux noms de Jésus, Marie, Joseph...)

**Très vif, joyeux** ( $\text{♩} = 168$ )

**PIANO**

*ff*  
(comme des cloches)

8ª

8ª bassa

8ª bassa

8ª

8ª bassa

8ª

8ª bassa

8ª

8ª bassa

## ACORDES CON INTERVALOS FIJOS Y MOVILES

Con la combinación de intervalos que se mantienen fijos e intervalos móviles Messiaen obtiene otro tipo de acordes, como se observa en la Mirada VII (Divisiones 1 - 2 y 5 - 6): los acordes en valores de semicorchea contienen un intervalo interno fijo, la tercera menor **FA - LAb** mientras existen otros intervalos externos del acorde, que se mueven cromáticamente (la novena menor o séptima mayor):

46

### VII. Regard de la Croix

(La Croix lui dit: tu seras prêtre dans mes bras...)

**Bien modéré** (♩ = 40)  
*expressif et douloureux*

**PIANO**

*mf*  
*pp*  
*mf*

(Thème de l'étoile et de la Croix)

*mf*

*p* *dim.* *pp* *mf*

*Teo. Teo. Teo. Teo. \*mf*

*cresc.* *cresc. molto* *mf(rubato)* *mf*

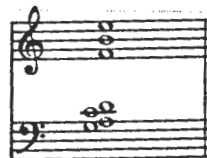
The musical score is written for piano and consists of four systems of music. The first system is marked 'Bien modéré (♩ = 40)' and 'expressif et douloureux'. It begins with a piano (piano) section marked 'PIANO' and includes dynamics of *mf* and *pp*. The second system continues with a *mf* dynamic. The third system features a *p* dynamic, a *dim.* (diminuendo) marking, and a *pp* dynamic, with a *mf* dynamic appearing later. The fourth system includes *cresc.* (crescendo), *cresc. molto*, *mf(rubato)*, and *mf* dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



## EL ACORDE SOBRE DOMINANTE

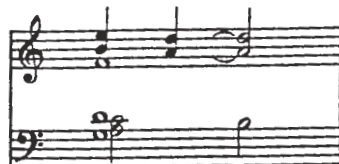
Messiaen utiliza un tipo de acorde de Dominante que contiene todas las notas de la gama mayor. Se trata del acorde de novena apoyaturado, cuyas apoyaturas son consideradas *notas extrañas* y de nuevo apoyaturadas:

Contiene todas las notas de la escala mayor : 201



Veamos su supuesta resolución :

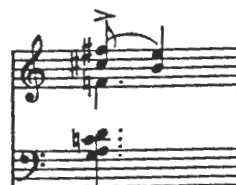
202



Apoyaturando las notas añadidas :

203

Acorde  
apoyaturado  
sobre  
dominante



Observamos el acorde sobre dominante en la Mirada XVII (divisiones 38 - 39) aquí desplegados:

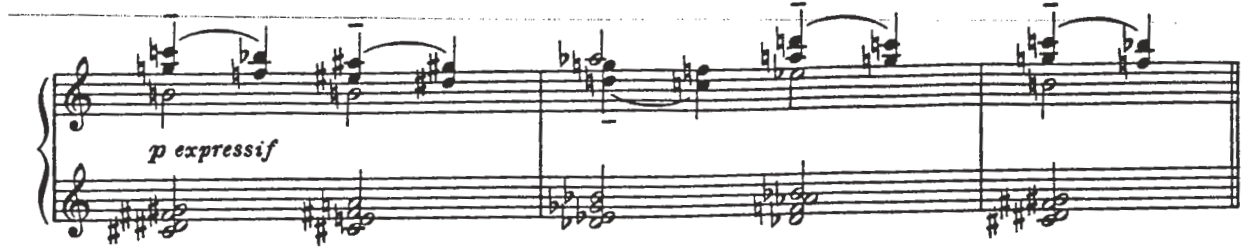
131



The image shows two systems of musical notation for piano, labeled 38 and 39. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The music is highly complex, featuring dense chords and rapid passages. The dominant with added notes chord is clearly visible in the texture. The first system (38) starts with a *ppp* dynamic marking. The second system (39) also features complex textures. The page number 131 is located in the top right corner.

## EL ACORDE SOBRE DOMINANTE COMO EFECTO VIDRIERA

A partir de las distintas inversiones sobre nota común del *acorde sobre dominante*, Messiaen obtiene de nuevo el *efecto vidriera* :



A musical score for piano, consisting of two staves. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords, each with a slur over it. The left hand (bass clef) plays the same chords in different inversions. The tempo/mood is marked *p expressif*.

Observamos el *efecto vidriera* con el acorde sobre dominante en la Mirada XVIII (Divisiones 22 y 178) aquí desplegados:



A musical score for piano, consisting of two staves. The right hand (treble clef) plays a sequence of chords, each with a slur over it. The left hand (bass clef) plays the same chords in different inversions. This illustrates the 'efecto vidriera'.



A musical score for piano, consisting of two staves. The tempo is marked **Bien modéré** (♩=69). The right hand (treble clef) plays a sequence of chords, each with a slur over it. The left hand (bass clef) plays the same chords in different inversions. The tempo/mood is marked *ff arraché*. There are three asterisks (\*) under the left hand staff, and the word *(simile)* is written above the right hand staff.

## EL ACORDE COMO MODELO DE SECUENCIA ARMONICA

El encadenamiento de acordes mediante el movimiento paralelo de las voces, da como resultado el deslizamiento de un acorde de forma cromática (secuencia real) o en función de las notas del modo elegido (secuencia modal), formando a su vez en ocasiones diversos *diseños-pedal*. Ejemplo de ello lo constituyen las divisiones 38 - 39 de la Mirada XVII (la división 39 repite una tercera mayor descendente la división 38). Se trata del acorde *sobre dominante* en *efecto vidriera*, en primer lugar sobre las notas **LAB - SOL#** que se repite en la división 39 sobre la nota **MI** :

131

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, labeled '38', features a treble and bass clef with a key signature of one flat. It contains six measures of music, each marked with a '6' above the staff, indicating a sixteenth-note pattern. The dynamics are marked 'pp' and 'Ped.' is written below the first measure. The second system, labeled '39', also has a treble and bass clef and contains six measures of music, each marked with a '6' above the staff. It is marked with 'Ped.' below the first measure. The notation consists of dense sixteenth-note chords in both hands.

En la Mirada XVIII el intervalo de cuarta justa se desplaza en movimiento paralelo formando un *diseño-pedal* :

The image shows a single system of musical notation for piano, labeled '116'. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat. The music is marked with 'stacc.' above the first measure and 'Ped.' below the first measure. The dynamics are marked 'mf', 'ff', and 'mf' across the system. The notation consists of dense sixteenth-note chords in both hands, with a dashed line above the treble staff indicating a melodic line. An asterisk is placed at the end of the system.

## EL ACORDE COMO RESULTADO DEL MOVIMIENTO DE LAS VOCES

En ocasiones los acordes para Messiaen no son entidades básicas preexistentes, sino el resultado del movimiento de las voces, como ocurría en el caso de los acordes con un intervalo fijo y otro móvil a la vez. Recordemos el inicio de la Mirada VII:

46

### VII. Regard de la Croix

(La Croix lui dit: tu seras prêtre dans mes bras...)

Bien modéré (♩ = 40)  
*mf* *expressif et douloureux*

PIANO

1

*pp*

*mf*

(Thème de l'étoile et de la Croix)

2

*mf*

4

*p* *dim.* *pp* *\*mf*

*Tea. Tea.*

6

*cresc.* *cresc. molto* *mf(rubato)* *mf*



## EL ACORDE COMO ELEMENTO DE CONTRASTE

Contraste determinado por el carácter divergente que puede poseer con respecto a la melodía. Ejemplo de ello lo constituye la Mirada VII en donde los acordes constituyen el *elemento oscurecedor* y contrastante con el *Tema de la Estrella y de la Cruz* que aparece como *elemento luminoso* en la melodía:

46

### VII. Regard de la Croix

(La Croix lui dit: tu seras prêtre dans mes bras...)

Bien modéré (♩=40)  
*mf* *expressif et douloureux*

PIANO

1

*pp*

*mf*

(Thème de l'étoile et de la Croix)

2

*mf*

4

*p* *dim.* *pp* *\*mf*

*red.* *red.* *red.* *red.*

6

*cresc.* *cresc. molto* *mf(rubato)* *mf*

## EL ACORDE COMO ELEMENTO DE CONTRASTE

Otra manera de utilizar el acorde como elemento de contraste la consigue Messiaen variando su densidad armónica. En el ejemplo extraído de la Mirada V el Tema de Dios forma parte de una *polifonía de acordes* con gran densidad armónica (Divisiones 15 - 21), pasando a formar el acompañamiento armónico de la melodía *típo-pájaro* (división 22) y por tanto variando considerablemente la densidad armónica del fragmento:

8

8

dr.

8

8

Pressez un peu

dr.

cresc.

8

Un peu plus vif (♩=92)

p

(comme un chant d'oiseau)

cresc.

8

24

p

f

dim.

8

26

p

## GRAN AMBITO SONORO

Es habitual en la escritura pianística de Messiaen la utilización de un gran ámbito o campo sonoro, desde las sonoridades muy graves hasta las sonoridades muy agudas del instrumento. El inicio de la Mirada I, el inicio de la Mirada V y el de la Mirada XIII, constituyen claros ejemplos de este empleo de un *gran espectro sonoro* :

### VINGT REGARDS SUR L'ENFANT-JÉSUS

OUVRAGE PROTEGE  
PHOTOCOPIE INTERDITE  
Même partielle  
(Loi du 11 Mars 1957)  
Constituerait contrefaçon  
(Code Penal, Art. 4251)

OLIVIER MESSIAEN

#### I. Regard du Père

(Et Dieu dit: "Celui-ci est mon Fils bien-aimé en qui j'ai pris toutes mes complaisances"...)

Extrêmement lent - mystérieux, avec amour (♩ des triolets = 60)

PIANO

(Thème de Dieu) 8° bassa

8° bassa

8° bassa

no 13



## V. Regard du Fils sur le Fils

(Mystère, rais de lumière dans la nuit - réfraction de la joie, les oiseaux du silence - la personne du Verbe dans une nature humaine - mariage des natures humaine et divine en Jésus-Christ ...)

Très lent (♩=76)  
(Polymodalité et canon rythmique par ajout du point)

(\*) 8  
m. dr. (mode 6<sup>a</sup>)

pp

PIANO

8  
(mode 4<sup>a</sup>)

m. g. (doux et mystérieux)

ppp

8  
(mode 2)

m. g.

(Thème de Dieu)

p lumineux et solennel



## EL ACORDE COMO ENTIDAD SONORA VARIABLE

El acorde constituye para Messiaen una entidad sonora a la que se aplican los conceptos tradicionales de la *inversión* y la *duplicación*. Al mismo tiempo el compositor usa con frecuencia el desplegamiento de los acordes, reunidos en una sola sonoridad con el uso del pedal. En la Mirada X observamos el uso de los acordes desplegados y el empleo del pedal:

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves (measures 64, 65, 68, 71, and 74). Each system shows the right and left hands with various musical notations and dynamics. The score is marked with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *mf* (mezzo-forte). The score includes several instances of *stacc.* (staccato) and *legato* markings. The use of the pedal is indicated by a 'Ped.' symbol and a dashed line above the staff. The score also features a 'Ped.' symbol and a dashed line above the staff. The score is marked with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *mf* (mezzo-forte). The score includes several instances of *stacc.* (staccato) and *legato* markings. The use of the pedal is indicated by a 'Ped.' symbol and a dashed line above the staff. The score also features a 'Ped.' symbol and a dashed line above the staff.

### TEMA DE DIOS

El *Tema de Dios*, es el tema más importante del ciclo, apareciendo a menudo en *acordes mixtura*, y contiene un intervalo característico: la tercera menor **LA# - DO#**. Está escrito en el 2º Modo de transposiciones limitadas (22):



### TEMA DE LA ESTRELLA Y DE LA CRUZ

El *Tema de la Estrella y de la Cruz* posee carácter unisonal y *gregorianizante*, con un valor añadido (valor de semicorchea), y con una cuarta aumentada en sus extremos. Está escrito en el 4º Modo de transposiciones limitadas (43)



### EL TEMA DE ACORDES

El *Tema de Acordes* constituye un material acórdico que reaparece a lo largo de la obra, unas veces fraccionado o *disociado* y otras concentrado o *coagulado*, conteniendo el total cromático. Está formado por dos acordes de cuartas (1 - 2) y el fraccionamiento del acorde *sobre dominante* de **MI**, si exceptuamos la nota **DO#** (3 - 4):



### TEMA DEL AMOR MISTICO

El *Tema del Amor Místico* se caracteriza por su interválica: un primer rasgo melódico formado por segundas y terceras (**A**) y otro formado por una cuarta justa (**B**). Reaparece a lo largo de la obra *armonizado* de diferentes formas.



## POLIFONIA DE SONORIDADES

El empleo simultáneo del registro agudo y grave del piano, es un recurso habitual de la escritura pianística de Messiaen. Lo que podríamos denominar *polifonía de sonoridades* (registro agudo, medio y grave a la vez) se puede observar en el inicio de la Mirada XIII y en el canon rítmico de la Mirada IX:

90

### XIII. Noël

(Les cloches de Noël disent avec nous les doux noms de Jésus, Marie, Joseph...)

**Très vif, joyeux** (♩ = 168)

**PIANO**

*ff*  
V (comme des cloches)  
*ff*

8ª bassa

8ª bassa

8ª bassa

# IX. Regard du temps

(Mystère de la plénitude des temps; le temps voit naître en lui Celui qui est éternel...)

Modéré (♩ = 88)

16<sup>a</sup> (Canon rythmique)

PIANO

16<sup>a</sup> 16<sup>a</sup> bassa

16<sup>a</sup>

16<sup>a</sup> 16<sup>a</sup> bassa \*

16<sup>a</sup>

16<sup>a</sup> 16<sup>a</sup> bassa \*