

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA

“EL ARMONIOSO SILENCIO DEL CIELO”

Una aproximación semiológica a *Le merle noir* de Olivier  
Messiaen

Tesis que para obtener el título de Licenciada en flauta presenta:

María Natalia Bieletto Bueno

Número de Cuenta 95186609

Asesor de Tesis: Gonzalo Camacho

México, D.F.

Mayo del 2005

m 346353

2005

BIELETTO BUENO, MARIA NATALIA



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS:

A mi familia Chiquita: a mis padres y hermano por construir el espacio en que forjé mi ser.

A mi familia grandota: por ser el hogar en dónde encuentro alivio. A mi abue por ser consentidora, a todos mis tíos y tías por sus apapachos, a mis primas por llenar la parte más lúdica de mi vida. A mis abuelos sólo por ser ellos.

A mis amigos de la carrera: Andy, Pepo, Chepo y Citlalli, por compartir y seguir compartiendo y en especial a Omar, por su cariño, su incondicional apoyo y sus muchas formas de amistad.

A los maestros que más me inspiraron en la carrera: doctores José Antonio Guzmán, Evgenia Roubina y Gabriela Ortíz. A Alejandro Escuer por sus metáforas.

A todo el seminario de semiótica musical por ser sitio de efervescencia intelectual, por compartir pasiones, por su compañerismo. A Susana por sus observaciones, a Juan Carlos por sus preguntas, a Mario por organizarnos y en especial a Chalo y Lizetta por su tiempo y su amistad en la que encuentro una gran dicha.

A la orden Sufi Jalveti Yerrahi de México por cambiar mi vida, por ser mi refugio, por enseñarme a amar, por su cálido abrazo, por educar mi alma.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.  
NOMBRE: María Natalia Bieletto  
Bueno  
FECHA: Junio 22, 2005  
FIRMA: Natalia Bieletto

# CONTENIDOS

## INTRODUCCIÓN

### I. TEORIA DE LA TRIPARTICIÓN MUSICAL

1. Música como hecho social total.....	3
2. La figura de Jean Jacques Nattiez.....	5
3. El análisis tripartito	
Las tres dimensiones del hecho musical.....	6
4. Teoría del signo: Saussure Vs Pierce.....	9
5. Tipos de referencia musical.....	12
Referencia Extrínseca	
Referencia Intrínseca	
6. Situaciones Analíticas del modelo tripartito.....	14
7. <i>Le merle noir</i> desde una perspectiva tripartita.....	16

### II. ANÁLISIS DEL NIVEL POIETICO

1. Aspectos biográficos.....	20
2. El Encanto de las Imposibilidades:introduciendo significado mediante la técnica..	25
Modos de Transposición limitada	
Ritmos No retrogradables	
Permutaciones Simétricas	
3. Técnica Serial.....	37
4. El Canto de Aves.....	40

Messiaen ornitólogo

El Mirlo.

Adaptación Musical del Canto del Mirlo

5. Instrumentación.....	47
6. El solo de flauta. Un símbolo.....	49

### III. ANALISIS DEL NIVEL INMANENTE

1. Génesis.....	51
2. Estructura.....	53
Parte A. – Melodía, Articulación	
Parte A	
Parte B – Contrapunto, Armonía, ritmo.	
Coda – Melodía y contrapunto (técnica serial), ritmo (permutaciones simétricas)	
3. El título como paratexto .....	64

### IV. PERFORMANCE MUSICAL

1. Momento de la ejecución. ....	66
2. Contextos de ejecución .....	66
3. La ejecución de <i>Le merle noir</i> .....	68
4. Competencia y performance.....	70
5. El ejecutante. ....	71
6. Grabaciones como mediadores. ....	73

## V. ANÁLISIS DEL NIVEL ESTÉSICO.

1. Estésis y semiosis.....	76
2. Tipos de estésis.....	78
3. Messiaen y la estésis. El compositor como sujeto perceptor .....	79
4. Escucha ideal vs. Escucha real .....	83
5. El estudio de la percepción. El problema de la enunciación.....	87
6. Categorías del signo de Peirce aplicadas a la percepción musical.....	94
7. El musicólogo como intérprete.....	95

## VI. EXPERIMENTOS

1. Objetivos.....	97
2. Metodología. ....	99
3. Resultados y discusión .....	103

Primera Audición

Segunda audición

Sección 1. Respuesta emocional – respuesta no emocional

Sección 2. Respuesta emocional – respuesta no emocional

Sección 3. Respuesta emocional – respuesta no emocional.

Tercera audición

## VI. CONCLUSIONES

1. Sobre la obra <i>Le merle noir</i> .....	122
2. Sobre el modelo de análisis tripartito.....	125

## BIBLIOGRAFÍA

## INTRODUCCIÓN

He de reclamar, una música verdadera. Es decir, espiritual, una música que sea un acto de fe, una música que se refiera a toda clase de temas sin dejar de referirse a Dios, una música original cuyo lenguaje abra algunas puertas y descuelgue algunas estrellas que todavía están lejos, para expresar con fuerza duradera nuestras tinieblas bregando con el espíritu santo, para alzar sobre la montaña las puertas de nuestra prisión carnal, para dar a nuestro siglo el agua viva que aplaque su sed.

Olivier Messiaen<sup>1</sup>

### Olivier Messiaen, Misticismo y música.

“Una música verdadera, espiritual”. Estas son las palabras que Messiaen usa para hablar sobre su música en un artículo que cita en la introducción de su tratado *Técnica de mi lenguaje musical*. En esta breve cita Messiaen no sólo habla de su música, también nos habla de sí mismo, de sus creencias como hombre y como compositor. En ella Messiaen implica el poder ilimitado de la música para referir, y de referir no sólo a toda clase de temas sino incluso a Dios, al ente irreferible, a aquella idea o convicción imposible de expresar en palabras o imágenes, pero no obstante propensa a ser representada o simbolizada por el lenguaje musical. Con estas palabras el compositor habla también de la función de su música: “expresar nuestras tinieblas”, “elevar las puertas de nuestra prisión carnal” para finalmente ser liberados. Creyente de la fe católica desde que tuvo memoria, Messiaen adoptó el compromiso de comunicar a través de la música lo que él consideraba “verdades teológicas”, hecho que permea por completo su producción musical y que ha costado a su música el mote de “mística”. Para comprender lo que Messiaen quiere decir al hablar sobre su música no es suficiente abordar sólo su trayectoria como compositor, o su lograda técnica producto del más meticuloso estudio tanto de la tradición occidental como

---

<sup>1</sup> Messiaen, Olivier. *Técnica de mi lenguaje Musical*. Alphonse Leduc. Paris 1944. Traducido al español por Bravo López, Daniel, 1993:7

## INTRODUCCIÓN

He de reclamar, una música verdadera. Es decir, espiritual, una música que sea un acto de fe, una música que se refiera a toda clase de temas sin dejar de referirse a Dios, una música original cuyo lenguaje abra algunas puertas y descuelgue algunas estrellas que todavía están lejos, para expresar con fuerza duradera nuestras tinieblas bregando con el espíritu santo, para alzar sobre la montaña las puertas de nuestra prisión carnal, para dar a nuestro siglo el agua viva que aplaque su sed.

Olivier Messiaen<sup>1</sup>

### Olivier Messiaen, Misticismo y música.

“Una música verdadera, espiritual”. Estas son las palabras que Messiaen usa para hablar sobre su música en la introducción de su tratado *Técnica de mi lenguaje musical* haciendo referencia a un artículo que escribiera con anterioridad. En esta breve cita Messiaen no sólo habla de su música, también nos habla de sí mismo, de sus creencias como hombre y como compositor. En ella Messiaen implica el poder ilimitado de la música para referir, haciendo este poder extensivo no sólo a toda clase de temas, sino incluso a Dios, al ente irreferible, a aquella idea o convicción imposible de expresar en palabras o imágenes, pero no obstante propensa a ser representada o simbolizada por el lenguaje musical. Con estas palabras el compositor habla también de la función de su música: “expresar nuestras tinieblas”, “ elevar las puertas de nuestra prisión carnal” para finalmente ser liberados. Creyente de la fe católica desde que tuvo memoria, Messiaen adoptó el compromiso de comunicar a través de la música lo que él consideraba “verdades teológicas”, hecho que permea por completo su producción musical y que ha costado a su música el mote de “mística”. Para comprender lo que Messiaen quiere decir al hablar sobre su música no es suficiente abordar sólo su trayectoria como compositor, o su lograda

---

<sup>1</sup> Messiaen, Olivier. *Técnica de mi lenguaje Musical*. Alphonse Leduc. Paris 1944. Traducido al español por Bravo López, Daniel, 1993:7



técnica producto del más meticuloso estudio tanto de la tradición occidental como de las músicas de otras culturas; si deseamos realmente entender su propuesta estética y el trasfondo en su música es menester también conocer al hombre, su historia personal, sus vivencias, sus convicciones y sus ideales. Sin esto en consideración, la música de Messiaen, podría decirse, parece un tanto incompleta.

Sin intentar hacer música programática, Messiaen se inspira en ideas precisas, en conceptos definidos que pretende representar con los sonidos de su tradición musical. Dos entes que Messiaen intenta simbolizar mediante sonidos y que aparecen de manera casi obsesiva en su obra son las aves y el concepto del tiempo. La relación entre ambos surge por que Messiaen concibe que “las aves son seres prófugos del tiempo” y como tales los simboliza mediante distintas técnicas de composición musical. Para Messiaen es incuestionable que la música es “una imagen , un reflejo, un símbolo de lo transcendental<sup>2</sup>” así como es incuestionable que Dios ha creado este mundo para que lo contemplemos. En su acto de contemplación de la naturaleza, Messiaen vuelve la vista y el oído, a las aves, haciéndolas propias a su legado musical. Su última etapa creativa está casi enteramente dedicada a la adaptación instrumental del canto de las aves. *Le merle noir*<sup>3</sup>, obra de cámara para piano y flauta compuesta en 1951, no es la primera obra cuyo material melódico está basado en el canto de aves, pero sí es la primera que el autor intitula con el nombre de un ave, haciendo explícita su voluntad representativa. Posteriormente a la creación de esta pieza, abundan en la obra de Messiaen composiciones cuyos materiales melódicos provienen de cantos de aves, e incluso muchas de ellas ostentan títulos que hacen referencia a aves. *Reveil des oiseaux, Oiseaux exotiques, Catalogue des oiseaux, La fauvette des jardins, Petites esquisses d'oiseaux, Un vitrail et des oiseaux*<sup>4</sup>, son algunas de sus piezas que han servido para diferenciar la tercera y última etapa creativa del compositor a la que se ha llamado el periodo ornitológico<sup>5</sup>. El tiempo, tema recurrente en sus obras, constituye otro de los elementos que fascinaban a Messiaen, quien mediante ritmos y

---

<sup>2</sup> Crossley, Paul. Cuadernillo de notas de *Des canyons aux étoiles*. EMI M2K 44762, 1988.

<sup>3</sup> Traducida como *El mirlo negro*. Durante esta investigación me referiré a la obra por su título original en francés.

<sup>4</sup> Respectivamente; El despertar de las aves, Pájaros exóticos, Catálogo de aves, La curruca de los jardines, Pequeños bosquejos de aves, Un vitral y las aves.

<sup>5</sup> Hill, Peter. *The Messiaen Companion*. London: Faber and Faber, 1995.

procedimientos contrapuntísticos, pretende crear la ilusión de modificarlo para, de algún modo, aludir al concepto de eternidad.

Sin embargo, ¿en que medida estos simbolismos efectivamente se nos revelan en la escucha de su música? ¿Qué tan funcional es el lenguaje musical para representar ideas intangibles u objetos físicos? Debido a su convicción de que la música es un arte capaz de transmitir significados Messiaen nos legó un código simbólico mediante el cual podemos conocer sus ideas, personalidad y cosmovisión. Quizá por esta misma razón Messiaen habló tan prolíficamente de su música. Ya sea en prólogos o introducciones a sus obras, en conferencias o entrevistas, Messiaen señala de manera explícita lo que pretende simbolizar con sus creaciones y explica las correspondencias entre conceptos o imágenes con las estructuras sonoras presentes. ¿Es entonces la música de Messiaen un caso en que la significación de lo representado no está en los sonidos musicales sino en los textos escritos con respecto a su música? En cuyo caso se dice que la música se ayuda de la palabra para expresar o representar o ¿será acaso que nuestro concepto de música es insuficiente para entender aquéllo que los sonidos “dicen”?

Para entender la música de un compositor como Messiaen no es suficiente considerar sólo su aspecto sonoro. Las motivaciones de este músico para componer son el elemento que da forma a su creación. El ignorar sus fuentes de inspiración es desconocer el imaginario que sustenta la creación de los sonidos. Tanto el compositor como quienes escuchamos su música, pertenecemos a una época y a una cultura que determinan nuestras creencias, nuestros anhelos y nuestra forma de percibir el mundo. Messiaen en particular, como miembro y practicante de la religión católica, manifiesta en su música la tradición de su fe. Como sujeto histórico, Messiaen padeció los embates de la segunda guerra mundial, y los efectos que la experiencia causó en el compositor son discernibles en su música. En el caso particular de este compositor, forma y fondo en la música están fundidos. Si deseamos entender su obra debemos necesariamente contemplar estos ámbitos de su existencia. Por tanto para abordar el estudio de su música, un método de análisis meramente estructural, sería insuficiente para entender a este artista. En la presente tesis propongo la aplicación de un modelo de análisis que además de contemplar lo sonoro, también tenga en

consideración los aspectos; simbólico, biográfico, histórico y el social; no sólo como eventos paralelos a la creación de su obra, sino como causas fundamentales y determinantes en la conformación tanto de su estética como del trasfondo ideológico manifiesto en la misma.

En el caso de un compositor como Messiaen, quien mediante la composición musical pretendía declaradamente lograr significaciones extramusicales, la discusión sobre el elemento simbólico en la música es inevitable. Por ello, esta tesis constituye una aproximación semiológica a una de sus escasas obras de cámara, *Le merle noir*, con objeto de dilucidar los simbolismos presentes en ella para buscar una explicación a las formas de significación de la pieza, asignadas tanto por su autor, como por el músico ejecutante y finalmente por el público receptor. La herramienta teórica en que baso este estudio es la Teoría Molino- Nattiez de la música como hecho social, la cual propone el estudio de la música como una forma simbólica en donde el elemento estructural se liga a otros ámbitos de existencia de la obra: el creativo y el perceptivo, asumiendo que son tan importantes como su forma audible. Dicha teoría propone la aplicación de un análisis tripartito, es decir, un análisis que contemple en primera instancia las inspiraciones y los procedimientos compositivos que fundamentan la obra, posteriormente la aplicación de dichos procedimientos en la composición de la misma, así como los factores que definen su ejecución, es decir, el momento en que ésta se transforma en material audible y finalmente la manera en que, al ser presentada ante una comunidad de escuchas, la obra, con todo el cúmulo de simbolismos que la conforman, adquiere un sentido que puede estar relacionado o no con aquéllo que fue inspiración del compositor.

Considero que, al siendo yo misma ejecutante de la obra, adquiero con Messiaen y conmigo la responsabilidad de conocer las motivaciones que inspiraron esta obra. Al tocarla para un público, me asumo como instrumento de su autor para transmitir las ideas que la engendraron y de las cuales, al término de esta tesis, me sé conocedora. Del mismo modo, reconozco que el conocer la obra, tanto en forma como en fondo y el cumplir con el compromiso de ejecutarla según este conocimiento, no es implicación para que el elemento simbólico sea necesariamente aprehendido por el escucha. Así es el

lenguaje musical: a un mismo tiempo simbólico y equívoco, pues el significado musical no está contenido sólo en la forma audible de la música, si no en los efectos que el oír la provoca. Efectos que dependen de quiénes somos como personas, de cómo nos conectamos con la persona que es el autor y de cómo nuestras historias personales, determinadas tanto por historia o por cultura nos permiten crear empatía mediante el arte. La música “verdadera” , la que se refiere a todo tipo de temas, está sólo dentro de uno mismo, haciendo resonancia en cada alma.

# I

## TEORÍA DE LA TRIPARTICIÓN MUSICAL

Sí, como dice Stravinsky, la música no puede expresar absolutamente nada, además de a sí misma, entonces, bajo la misma lógica, la música es capaz de expresarlo todo, ya que la música no es una cosa concreta o existente. Un mundo de sonidos nace, existe por un tiempo y muere. La forma en que lo experimentamos es a veces tan significativa que quedamos profundamente afectados, y aun así si miramos con cuidado, no podemos saber en dónde radica esa significación. Esta capacidad de la música de evocar a través de una ilimitada variedad de sonidos mundos de experiencia que son tanto ilusorios como reales, es sorprendente, mágica!

Peter Lieberson<sup>1</sup>

La música no sólo es el arte de la organización de los sonidos y silencios. Más allá de las estructuras que la conforman, y en parte mediante ellas, la música es un suceso que inquieta el alma, que mueve al llanto o a la sonrisa, que nos pone en contacto con nuestros sentimientos y nos induce a estados de ánimo, perturbando o apaciguando el espíritu. La música, además de sus efectos emocionales, alude al intelecto, provoca la imaginación y apela a la memoria. No obstante la innegable presencia de dichos efectos, la intención de la música de provocarlos es lo que ha causado acaloradas discusiones entre los creadores y estudiosos de la música. Dos posturas surgen: la una que dice que en el hacer musical hay efectivamente, la intención de expresar, de comunicar y de referir. La otra niega dicha intención y defiende que los efectos causados por la música son consecuencias secundarias de su escucha y no el objetivo intencionado por el compositor. Al no lograr encontrar una respuesta definitiva entre estos dos puntos de vista, es justamente su contraposición, aparentemente irreconciliable, lo que nos ha llevado a cuestionar los criterios con que contamos para definir lo que llamamos música y lo que nos ha instado a buscar modos de comprender mejor el complejo fenómeno que representa.

---

<sup>1</sup> Lieberson Peter. Cuadernillo de notas de "Raising the gaze". Deutsche Grammophon. 457606, (2002). (en adelante todas las traducciones son más a menos que se indique lo contrario).

El primer problema para entender este suceso lo constituye su definición misma. Cuando se intenta definir el concepto de música necesariamente nos referimos también a aquello que no es. La organización de frases melódicas presentes en el canto de las aves, que además comunica algo ignoto para el hombre, pero real en la sociedad en que ocurre, es un ejemplo de un evento sonoro al que tradicionalmente se le ha negado la categoría de música, puesto que se cuestionan las motivaciones, la intención estética del ave de provocar lo que sea que su canto provoque. La definición de música, así como el reconocimiento de su creación, ha estado dominada por una perspectiva antropocéntrica: somos sólo los humanos quienes hacemos música. La ordenación matemática hecha en una computadora por medio de un algoritmo que representa, digamos, estructuras fractales, es otro caso de un evento sonoro que, aunque organizado intencional y racionalmente mediante estructuras matemáticas descubiertas por el hombre, es rechazado como música, ya que está ausente la figura del compositor puesto que las estructuras son de algún modo autónomas. Los “ruidos” que los pigmeos del bosque Ituri hacen frente a un árbol hasta matarlo, tienen una clara intención, tienen también autores y una estructuración que, aunque ajena al sistema occidental, (otro tipo de centrismo al que nos enfrentamos), sí es funcional en la sociedad en que ocurre; sin embargo, estos ruidos no son placenteros al oído y no sólo no gratos al oído occidental, sino que incluso entre los pigmeos son tan desagradables que, ya sea por fe o por acústica, acaban por matar al árbol.

Si bien es evidente que los criterios para la definición de música varían según las épocas y las culturas, a partir de los ejemplos anteriores podemos notar que la perspectiva desde la que creamos dichos criterios también varía, en ocasiones considerando, la intención de sus creadores; en otras, las estructuras; y en otras más, los efectos placenteros o desagradables que causa la organización sonora. El anterior razonamiento nos lleva a concluir que la música debe ser algo más que sólo su existencia sonora, el objeto sonoro no lo es todo para definir la música. No es por sí mismo que este objeto se percibe como organizado o caótico, como placentero o desagradable, como triste o alegre, como místico o profano. No es por su existencia autónoma que cobra significado. No es sólo por su estructura que la música se refiere a sí misma o a entes del mundo físico. Somos nosotros, los escuchas, quienes interpretamos lo “musical” y lo distinguimos de lo

que no lo es, diferenciando a su vez entre tipos de músicas según sus funciones, su forma, sus motivaciones y sus efectos. Luego entonces, para definir música, estamos considerando quién la hace y con qué intenciones, cómo ésta se organiza y finalmente quién y cómo la percibe y qué es lo que al hacerlo provoca. El conjunto de factores que interactúan para nuestro entendimiento de lo musical habla de manera intrínseca de nuestra sociedad y nuestra época, haciendo imperativa la consideración de esta existencia socio-temporal de la música. Es esta perspectiva a lo que alude Jean Molino al proponer la música como un hecho social total.

### 1. Música como hecho social total.

La Teoría de Molino- Nattiez de la música como un hecho social total parte del supuesto de que la música no es sólo un objeto sonoro, y defiende la idea de que el sentido que cobra una obra musical depende de muchos más elementos que la simple forma audible de la misma, entre los que pueden considerarse, el contexto histórico y el factor cultural. A finales de los años setenta Jean Molino, en su artículo *El hecho musical y la semiología de la música*<sup>2</sup>, sin subestimar las muchas similitudes entre el lenguaje verbal y el lenguaje musical, ahondó en las dificultades que implica tomar estrategias de análisis propias de la lingüística y hacerlas análogas al análisis de fenómenos musicales. Ante el incuestionable poder de la música de evocación y representación, Molino defiende la capacidad de la misma de comunicar algo, pero aclara que la música tiene un modo de operar mucho muy diferente al de las lenguas naturales, siendo el principal argumento el que los significantes musicales son equívocos, mientras que el de los lenguajes naturales no lo son tanto.

Luego entonces, si la música comunica o al menos evoca o refiere, dando lugar a que el receptor la dote de un sentido, ¿cómo es entonces que lo hace? ¿cómo es que la música induce a ciertos estados de ánimo creando ciertos efectos en el escucha? ¿En dónde radica su poder de evocación? ¿Cómo es que logra, o no, representar o crear

---

<sup>2</sup> Molino, Jean. "El hecho musical y la semiología de la música" en *Reflexiones sobre semiología musical* (eds.) Gonzalez Aktories, Susana y Camacho Díaz, Gonzalo, Universidad Nacional Autónoma de México, en prensa, p. 99

imágenes? todas estas preguntas, que por lo demás fueron hechas por los antiguos griegos, y me atrevo a suponer que incluso desde los primeros hacedores de música, son algunas de las preguntas que la semiología musical aborda. La novedad de la teoría de Molino radica por un lado en que conlleva un cuestionamiento ontológico: la música, contrariamente a la concepción occidental, no es sólo un objeto sonoro, sino también la interpretación que se hace de él y la cual está basada en un cúmulo de factores sociales, culturales e históricos. La suma de estos eventos; gestación del objeto sonoro, el objeto en sí, y su interpretación es lo que Molino llama “la música como un hecho social total”. Por tanto Molino considera que la música no es un fenómeno aislado sino que ocurre como una expresión cultural dentro de un marco social, del mismo modo que lo hacen otros procesos simbólicos como el lenguaje verbal o la religión, y destaca la necesidad de estudiar dichos procesos simbólicos, a partir de una perspectiva tripartita.

El fenómeno de la música, como el del lenguaje o el de la religión, no puede definirse o describirse a menos que tomemos en cuenta su modo de existencia triple: como un objeto arbitrario aislado, como algo producido y como algo, percibido. Es en estas tres dimensiones en lo que se basa en gran medida la especificidad de lo simbólico.<sup>3</sup>

Para Molino, es sólo mediante un análisis tripartito que dicha expresión podrá ser estudiada en cuanto a proceso simbólico y diferenciada en cuanto a su especificidad de otras expresiones del mismo género. El modelo de Molino de la tripartición musical toma sus bases en el modelo de comunicación en donde las tres partes conformantes son: emisor- mensaje – receptor y para el uso del cual se asume que el objeto musical es un “mensaje” y que existe en él algo que pretende ser comunicado. Este modelo de análisis propone considerar tres niveles de estudio: en primera instancia al autor de la obra y los procesos mediante los cuales llegó a su creación. De manera paralela debe estudiarse la obra en su forma última, forma mediante la cual podemos percibirla. Finalmente, cuando la obra es presentada ante uno o varios receptores, debe estudiarse el conjunto de factores que permiten que ésta sea interpretada y valorada por el público.

---

<sup>3</sup> Idem.



Con estas tres aproximaciones se cubren, de acuerdo a Molino, las tres dimensiones de existencia de un hecho musical.

A partir de su encuentro con la teoría de la música como hecho social total el musicólogo franco-canadiense, Jean-Jacques Nattiez, desarrolló la propuesta de Jean Molino como una aproximación metodológica al análisis musical.

## 2. La figura de Jean Jacques Nattiez.

La investigación semiótica musical ha tomado como punto de partida la semiótica general basándose en las investigaciones de diversas personalidades entre las que podemos señalar a Charles Peirce, Saussure, Granger, Levi-Strauss, y más recientemente Umberto Eco. Sin embargo, como una actividad autónoma, la semiótica musical comenzó a desarrollarse gracias a los trabajos de cuatro investigadores: David Lidov, Charles Boiles, Gino Stefani y Jean Jacques Nattiez.<sup>4</sup>

Las teorías de Jean Jacques Nattiez, han sido consideradas por algunos especialistas como las bases teóricas del primer periodo de la investigación semiótica en el ámbito musical. Su libro *Fundamentos de una semiología de la música*, editado en 1975 sirvió junto con *Introduzione alla semiótica de la música* de Gino Stefani (1976) para delimitar un nuevo paradigma en la investigación del significado musical.<sup>5</sup> La actividad profesional de este teórico francés radicado en Canadá ha sido dividida por él mismo<sup>6</sup> y posteriormente en el recuento de Veronika Janatjeva, en tres periodos principales: en su primer etapa de investigación musical Nattiez, basado en la comparación entre las reglas sintáxicas del lenguaje y los modos de ordenamiento del discurso musical, desarrolló una

---

<sup>4</sup> Nattiez, Jean Jacques. "Reflections on the Development of Semiology in Music". Translated by Katharine Ellis. In *Music Analysis* 8: 1-2. 1989.

<sup>5</sup> Veronika Janatjeva "An outline of Jean – Jacques Nattiez's semiological method" in *Musical Semiotics* Revisited. Ed. Eero Tarsti Approaches to musical semiotics 4 . International Semiotics Institute at Imatra. Semiotic Society of Finland. Department of musicology, University of Helsinki. 2003, 197

<sup>6</sup> Véase Nattiez, *opus cit.* 1989.

semiótica comparativa. La segunda etapa se distingue por su encuentro con la teoría de Jean Molino de la tripartición musical. Durante esta época, y haciendo uso de sus investigaciones en gramáticas generativas, Jean Jacques Nattiez, con no poca influencia de Nicholas Ruwet, desarrolla la metodología del análisis musical paradigmático, basándose en patrones de distribución en la música que se hacen patentes mediante el uso de repeticiones. Finalmente, la tercera etapa se caracteriza por la diversificación de sus actividades profesionales, en las que se incluyen: profundización del análisis paradigmático, inclusión de conceptos provenientes de la investigación antropológica para la comprensión semiótica, (Investigación del *Katajjak*, de los grupos Inuit), reflexiones sobre la semiología de la interpretación y sistematización de los constituyentes de la poiesis, entre otros.<sup>7</sup>

### 3. El desarrollo del análisis tripartito

En 1987 Nattiez publica el libro *Musicologie générale et semiologie*, mismo que fue traducido al inglés por Carolyn Abbate bajo el título de *Music and Discourse. Toward a semiology of Music* y cuyo objetivo principal es esbozar el modelo tripartito como herramienta para explicar los fenómenos musicales, partiendo de la premisa de que éstos son sistemas simbólicos. En palabras de Nattiez, el libro “constituye el primer volumen de un extenso estudio en semiología musical que se ocupa de una teoría general tanto del discurso musical, como del discurso sobre la música”.<sup>8</sup> El modelo tripartito es una alternativa para abordar el hecho musical como una forma simbólica sujeta a ser estudiada no sólo como un fenómeno sonoro, si no como un fenómeno cultural, que ocurre en un marco social determinado dentro de un espacio-tiempo y cuya percepción desencadena el proceso semiótico.

---

<sup>7</sup> Janatjeva, *opus cit.*, 2003:198.

<sup>8</sup> Nattiez, Jean-Jacques. *Music And Discourse: Toward a Semiology of Music*. Translated by Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990. Preface, xi

## Las tres dimensiones del hecho musical

El objeto musical es un evento en el que se ligan tres ámbitos de existencia. El primero de ellos compete a todos los procedimientos y las estrategias de que se valió el compositor de la obra para crearla, así como a los aspectos que en su vida influyeron de algún modo para conformar dicha creación. El segundo ámbito se refiere al objeto sonoro creado, cómo una obra que tiene una forma específica sujeta a ser estudiada por su estructura. Finalmente el tercer ámbito de existencia de la obra musical es aquél que la considera como un objeto presentado a un ente receptor. Es decir, la obra es percibida y al hacerlo se le dota de un sentido. Estas tres dimensiones de existencia fueron denominadas por Molino respectivamente, dimensión poiética, dimensión neutra, y dimensión estética,

### Dimensión poiética.

Del griego *poiesis* que implica el proceso de producir, hacer, crear. Aún sin significado intencional, la forma simbólica resulta de un proceso de creación que puede ser descrito o reconstruido. Aspectos relevantes de esta dimensión implican una aproximación hermenéutica cómo son: el compositor, sus ideas, su historia personal y cómo la misma ha influido en la conformación de los procedimientos creativos mediante los cuales una obra sonora pudo ser construida.

### La dimensión inmanente

Originalmente denominado por Molino, Nivel Neutro y posteriormente adaptado al término “nivel inmanente” por Nattiez<sup>9</sup>. Este nivel corresponde al objeto simbólico que está sujeto, física y materialmente a una forma accesible a los sentidos y que se ha llamado también *huella* (trace). Janatjeva lo explica como: “la realidad material de una obra. Es la encarnación del proceso poiético. La forma simbólica que adquiere forma explícita”<sup>10</sup> El aspecto principal de esta dimensión lo constituye el objeto sonoro: cómo se

---

<sup>9</sup> Nattiez fue frecuentemente cuestionado sobre cuán factible es en realidad para un musicólogo aproximarse de manera verdaderamente neutral hacia su objeto de estudio, ya que al llevar a cabo un análisis tripartito, el investigador hace juicios sobre la obra no siendo neutral con respecto a la misma. Nattiez optó entonces por utilizar el término “inmanente” para referirse a las formas y estructuras que están presentes en la obra, las cuales pueden ser reconocidas por que “están ahí” independientemente de cómo fueron creadas.

<sup>10</sup> Janatjeva, opus cit., 2003: 203

estructura, cómo se relacionan las diferentes partes entre ellas y con la unidad. En la música occidental a menudo se estudia a partir de su representación gráfica, es decir, la partitura, que no es sino un mapa del objeto audible. La ejecución y/o grabación de una obra son también ejemplos del objeto inmanente presentado a los sentidos.

### Dimensión estética:

El término *estésico*, fue aportado por Paul Valery en 1945 para referirse a todo aquello relacionado con la facultad de percepción, diferenciándolo de lo *estético* (juicio de lo bello). En la dimensión estética los receptores, al ser confrontados con una forma simbólica le asignan tanto un sentido, como un valor mediante un proceso activo de percepción en el que entran en juego sus capacidades cognitivas.<sup>11</sup> Es importante señalar que estas tres dimensiones guardan entre sí relaciones equívocas, es decir, no necesariamente llevan a significados equivalentes. En palabras de Valery:

Nada garantiza que haya una correspondencia directa entre el efecto producido por la obra de arte y las intenciones del creador. Todo objeto simbólico presupone un intercambio en el que el productor y el consumidor, el emisor y el receptor no son intercambiables y no tienen el mismo punto de vista sobre el objeto, al que no constituyen en ningún sentido de la misma manera.<sup>12</sup>

Puesto que la obra musical no constituye un mensaje en el sentido estricto de los lenguajes naturales, resulta innecesario hablar del éxito o fracaso del proceso comunicativo. La no correspondencia entre las tres dimensiones del modelo da prueba de ello. Sin embargo, si el compositor y el escucha comparten un mismo código simbólico, cabe la posibilidad de que en efecto existan mensajes codificados entendidos tanto por el creador como por el receptor. Pero, como señala Molino, dado el particular modo de funcionar de la música el que esto suceda constituiría una excepción. Hemos ya

---

<sup>11</sup> Natúez, opus cit., 1990:12

<sup>12</sup> Valery citado por Molino en opus cit., :103

mencionado que esta manera tan propia de la música de transmitir significado se debe a la equívocidad del signo musical, signo al que no sólo corresponde un significado. Ante esta diferencia, Nattiez propone explicar el signo musical mediante un modelo de signo más flexible que el tradicionalmente utilizado modelo de Saussure.

#### 4. Teoría del signo: Saussure Vs Peirce.

Según la teoría de Saussure, signo se define a una entidad ambivalente conformada por dos elementos: significado y significante, en donde el significado constituye el objeto y el significante es el término por el que se le denomina. A estos dos elementos también se les han asignado los nombres respectivos de referido y referente, y la relación que guardan entre sí es estable, arbitraria y se caracteriza por un proceso referencial al que se ha dado por llamar semiosis<sup>13</sup> Cada signo a su vez, tiene un valor que se determina sólo por su oposición a otros símbolos que se encuentran dentro del mismo sistema bajo el entendido de que cada sistema tiene una forma particular de funcionar. Sin embargo, y dada la naturaleza de los símbolos musicales, la propuesta de definición de signo de Saussure es especialmente problemática ya que la relación entre significante y significado debe ser estable (unívoca) lo cual no ocurre con la música. “el simbolismo musical es polisémico, porque cuando escuchamos música el sentido que cobra, las emociones que evoca, son múltiples, variadas y confusas”<sup>14</sup> Como ya hemos visto, la interpretación de un símbolo musical no puede, ni pretende, ser unívoca, pues el significado de un signo musical está determinado no sólo por su oposición a otros signos en el mismo sistema, sino por muchos más factores. Por tal motivo, Nattiez, basa sus estudios en la noción de Charles Sanders Peirce del interpretante dinámico e infinito, para lograr hacer contribuciones en cuanto a la música como un sistema simbólico.

Si he preferido describir los procesos semiológicos en términos de la cadena infinita de interpretantes de Peirce en lugar de hacerlo

---

<sup>13</sup> Nattiez, opus cit., 1990: 6

<sup>14</sup> Nattiez, opus cit., 1990: 37

con las relaciones entre significante y significado, es por que los términos elegidos por Saussure tienden a originar confusión y a ser restrictivos sobre la naturaleza de las funciones simbólicas en general y de la música en particular.<sup>15</sup>

Esta propuesta hecha por Peirce, y posteriormente estudiada y apoyada por Gilles Gastón Granger, sugiere la idea de un triángulo semiótico para explicar la naturaleza del signo que Granger define como:

Un signo o “representamen” es algo que está conectado de algún modo con un segundo signo, su “objeto”, de modo que da lugar a un tercer signo, su interpretante, en una relación con el mismo objeto; y éste a su vez da lugar a un cuarto signo, relacionado con el mismo objeto, y así subsecuentemente de manera infinita.<sup>16</sup>

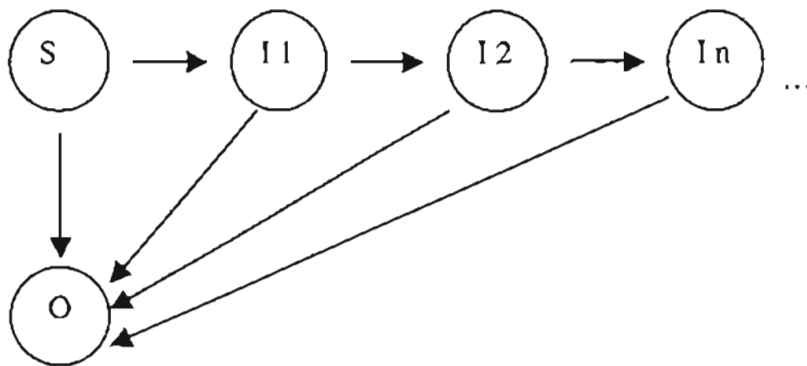
Es decir, cada signo es representante de un objeto, sea éste visual o sonoro, el cual al ser percibido por el receptor, da lugar a una interpretación inmediata e individual que ocasiona el nacimiento de un nuevo signo, único para cada individuo, pero relacionado con el mismo objeto. A su vez, el nuevo signo, recién evocado, tendrá una significación personal para el individuo dando lugar a un tercer signo y así sucesivamente, con lo que se crea *ad infinitum* una cadena de interpretación absolutamente personal, siempre relacionada con el mismo objeto referido.

---

<sup>15</sup> Nattiez, *opus cit.*, 1990:148. (La traducción es mía) If I have preferred to describe semiological processes in terms of Peirce's infinite chain of interpretants rather than the relation between signifier and signified, it is because the terms chosen by Saussure reveal themselves to be misleading and restrictive about the nature of symbolic functioning in general and of music in particular.)

<sup>16</sup> Granger en Nattiez, *opus cit.*, 1990: 6

El esquema por que el Granger lo explica es el siguiente:



O = Objeto

S = signo

I1 = Primer Interpretante

I2 = Segundo Interpretante

Granger sostiene que esta propuesta de signo es funcional para todo tipo de signos ya que la significación de cualquiera de ellos es finalmente realizada en la mente de cada receptor y la única arbitrariedad posible es la del objeto referido, que por lo demás Jean Molino y Nattiez consideran un objeto *virtual*, es decir, que no existe sino en la multiplicidad de las interpretaciones.

Aunque Peirce nunca lo asevera explícitamente, esto nos lleva a concluir que el objeto del signo es de hecho un objeto virtual, que no existe sino en la infinitud de la multiplicidad de los interpretantes, mediante los cuales la persona que usa el signo busca aludir al objeto.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Nattiez, opus cit., 1990: 7 (Though Peirce never states explicitly, this leads us to conclude that the object of the sign is actually a virtual object, that does not exist except within and through the infinity multiplicity of interpretants, by means of which the person using the sign seeks to allude to the object)

## 5. Tipos de referencia musical.

Forzosamente cuando hablamos de signo, estamos hablando de un ente cuya utilidad es referir. La música, sin duda alguna, refiere. Todos de manera intuitiva podremos afirmar que en efecto, la música transmite ideas, evoca imágenes, produce o recuerda emociones. Pero cómo señalamos anteriormente; la pregunta fundamental es: ¿cómo es que el lenguaje musical, siendo polisémico, logra este efecto? Evidentemente no de la misma manera que el lenguaje natural, luego entonces, ¿Cómo es que la música logra referir? ¿Cómo es que el escucha logra entender las referencias?

Jean Jacques Nattiez señala en *Music and discourse* dos modos referenciales del lenguaje musical: referencia extrínseca, es decir, evocaciones de entes del mundo extramusical, y referencia intrínseca, (Jakobson y Coker) en dónde un elemento musical en particular está asociado al universo musical mayor al que pertenece.

### Referencia extrínseca.

El compositor francés Olivier Messiaen es un ejemplo de un creador convencido de que la música tiene un inherente poder de representación. Este hacedor musical creía fervientemente que mediante sonidos musicales podía representar por ejemplo, aves, abismos, barrancas o cielos estrellados. Así mismo la recreación del tiempo mediante sonoridades constituyó para Messiaen una motivación constante durante todo su proceso creativo. Mediante el uso de ciertos ritmos para lograr el aniquilamiento del pulso, este artista intenta significar la eternidad y crear en el escucha un estado contemplativo. Sus intenciones representativas se manifiestan primero, en una referencia a objetos del mundo físico: aves, cielo, abismos. La segunda constituye una referencia a un ente invisible e intangible: el tiempo. Por último, el efecto de contemplación que Messiaen pretende crear en su escucha es un estado anímico y constituye una referencia afectiva. Estos son todos ejemplos de referenciación musical extrínseca, es decir, fuera del mundo musical.

Nattiez señala tres campos de referencia extrínseca: el espacio-tiempo, el cinético y el afectivo. El primero, el espacio-temporal, refiere Nattiez, es “una experiencia



temporal, que se desarrolla linealmente, es alternancia de sonido y silencio y es un modo en particular de llenar el silencio”<sup>18</sup>. Susan Langer tiene a este respecto una opinión mayormente relacionada con la filosofía de Schopenhauer concerniente a la dimensión temporal de la música. Para Langer, las artes se distinguen entre sí por la “ilusión primaria” que generan y para ella, el tiempo en la música es una ilusión producida por los sonidos<sup>19</sup>. Enrico Fubini, por su parte señala que la esencia en la música consistirá en la creación de un tiempo virtual, al que llamaremos ilusión primaria de la música, y el cual sólo se experimenta directamente por cada escucha y sólo puede ser percibido por el oído

El segundo campo de referencia, lo constituye la referencia cinética, aquella en la que se habla sobre el sentido de movimiento. Por ejemplo, en la tradición de la música occidental el ir del registro grave al agudo es convención aceptada como un movimiento que va hacia “arriba”, como un movimiento “ascendente”. Por otro lado, escalas que oscilan entre uno y otro registro crean la sensación de un movimiento circular o en espiral.<sup>20</sup>

Por último, el campo de referencia afectiva tiene que ver con “la analogía creada entre música y sensaciones, inducida por un estado psicológico”<sup>21</sup>, de modo que la música puede percibirse como triste, melancólica, furiosa, alegre, como resultado de un proceso de asociación automático, que resulta de nuestra educación musical, educación que por lo demás está inmersa en un marco cultural.

---

<sup>18</sup> Nattiez, opus cit., 1990 :118

<sup>19</sup> Susan Langer, “¿Una nueva estética musical?” en *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Ed. Enrico Fubini. Trad Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Alianza Música, Madrid, 1994.

<sup>20</sup> Este es un ejemplo de una idea arbitraria sobre la dirección del motivo musical, arbitrariedad arraigada por la tradición de la práctica musical de la cultura en que se formó, y que en el caso particular de la música occidental comúnmente se sustenta por textos que antaño acompañaban la melodía haciendo explícita la dirección del movimiento. Por ejemplo, en la ópera *Orfeo* de Claudio Monteverdi, cuando el personaje de Orfeo desciende al inframundo, el registro de la instrumentación se toma paulatinamente más grave. El texto enfatiza las palabras que refieren el acto de bajar o descender, con lo que se crea un signo.

Por el contrario, en ciertas culturas asiáticas, en que se construyen instrumentos a partir de la alineación de ramas de bambú huecas, las ramas más gruesas están localizadas hacia arriba con respecto al frente del ejecutante, y las más agudas más cerca y más abajo del ejecutante, por tanto para estas culturas referir un movimiento ascendente implica “ir” de un registro más agudo a otro más grave.

La práctica constante de esta manera de referir arraiga el uso de un código en la música de cada cultura el cual al cabo de los años acaba por cobrar un sentido inmediato por lo que nos parece “natural” sin serlo.

<sup>21</sup> Nattiez, opus cit., 1990: 120

### Referencia Intrínseca.

Para otros compositores como Eduard Hanslik, Igor Stravinsky, Pierre Boulez, o Leonard Bernstein, la música es ante todo un juego de formas y estructuras, y aunque reconocen su efecto en el ámbito emocional, ven éste como una cualidad de la música que se da por añadidura y no como su objetivo. Entre los teóricos que han considerado la referencia intrínseca como un asunto de semiosis musical se encuentran Jakobson y Coker, quienes defienden que la semiosis musical surge de las interrelaciones entre unidades musicales. Para Nattiez, referencia intermusical es aquella mediante la cual “asociamos una música en particular con un universo musical mayor al que pertenece”<sup>22</sup>. De este modo, la manera en como una obra se estructura, como sus partes se relacionan entre sí y con el todo, o con otras obras (transtextualidad) puede dar lugar a la creación de significados y de esta manera constituir un modo de referencia intrínsecamente musical, por ejemplo, el uso de sujetos y contrasujetos en formas musicales como la fuga, o de la exposición y reexposición en la forma sonata. En estos casos, las repeticiones de ciertos fragmentos llevan a todo un cúmulo de significados en el que el receptor, haciendo uso de su manejo del lenguaje musical,<sup>23</sup> podrá ubicar la obra dentro de un estilo de creación en particular, identificarla como miembro de un género determinado y ligar todo esto a una cadena infinita de otros significados. Es en este campo en el que Nattiez señala la influencia de las estrategias de análisis de los lenguajes naturales, como la lingüística, el estructuralismo, o las gramáticas generativas para, mediante el análisis de patrones de repetición, llegar a conclusiones sobre la estructura de la obra musical así como sobre cómo ésta misma es decodificada por el escucha.

### **6. Situaciones Analíticas del modelo tripartito.**

A cada una de las tres dimensiones del modelo tripartito corresponde un análisis independiente denominado respectivamente análisis poiético, análisis neutro y análisis estésico. En el sexto capítulo de *Music and Discourse*, Nattiez habla sobre lo que

---

<sup>22</sup> Nattiez, opus cit., 1990: 117

<sup>23</sup> Competencia musical, que será discutida en capítulos posteriores

él llama seis posibles situaciones analíticas para relacionar el nivel neutro con los procesos de poiesis y estésis. Es decir, partiendo del nivel neutro, el musicólogo puede optar por diferentes estrategias de análisis según la información con que se cuenta o las respuestas a que se desea responder.

I) Análisis inmanente: es un tipo de análisis que, ya sea mediante metodología implícita o explícita, aborda las configuraciones inmanentes de la obra.

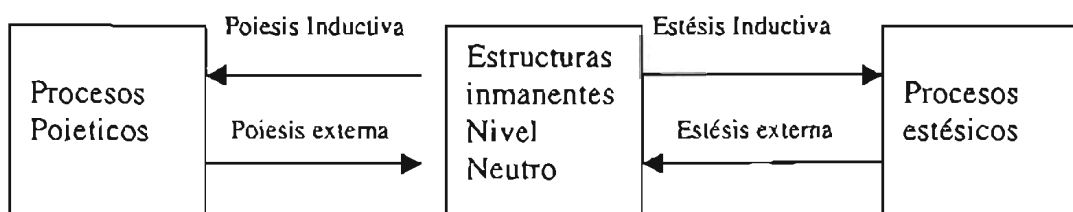
II) Poiesis inductiva: En este tipo de análisis poietico las conclusiones a las que se llega sobre los procesos poieticos se obtienen a partir del análisis del nivel neutro.

III) Poiesis externa: En este caso el musicólogo toma como punto de partida un documento escrito por el autor (documento poietico ) como cartas, bosquejos etc. y analiza la obra a través de este tamiz.

IV) Estésis inductiva El análisis neutro, da lugar a un grupo de ciertas ideas en el musicólogo sobre que es lo que el receptor posiblemente este escuchando o incluso sobre como la obra debe ser escuchada

V) Estesis externa, que parte directamente de los escuchas para la recolección de información sobre la audición con el objeto de intentar entender como es que la obra ha sido percibida.

VI) El sexto caso representa una situación compleja en la que el análisis del nivel inmanente es igualmente relevante tanto para el análisis poietico como para el estésico.



Los años de experimentación y validación de tal análisis han también probado que las estrategias tanto de percepción como de producción están regidas por habilidades cognitivas.<sup>24</sup> Sólo el estudio de estas diferencias tanto en producción, recepción y acontecer del objeto musical nos permitirán reconocer la música como un *hecho total* producto de las diferentes culturas que conforman la especie humana.

## **7. *Le merle Noir* desde una perspectiva tripartita.**

La presente tesis constituye una aplicación de la teoría de la tripartición musical tal como la delinea Nattiez en *Music and Discourse*, para un análisis de la obra para flauta y piano *Le merle Noir* del compositor francés Olivier Messiaen.

La geografía del presente análisis tripartito de *Le Merle Noir*, responde a las situaciones I, III, V y se concluye que finalmente, a partir de estas situaciones se origina el caso IV en que los niveles estético y poético están en gran medida determinados por el análisis inmanente, como explico a continuación.

### **El análisis inmanente**

Análisis estructural de la obra, en donde se consideran elementos tradicionales, como forma, armonía, melodía, ritmo y recursos de los instrumentos. El criterio con el que se han analizado estos parámetros tiene fundamento en documentos escritos por el mismo compositor, por ejemplo *Técnica de mi Lenguaje musical*<sup>25</sup>(1993) en el que se explica la aplicación particular de técnicas composicionales propias del lenguaje general del compositor, como son el uso de canto de aves como material melódico, los modos de transposición limitada, los ritmos no-retrogradables y la utilización de la técnica serial, para así poder reconocer la organización estructural de la obra y ubicarla dentro de un periodo en la obra total del compositor.

---

<sup>24</sup> Véase Molino, opus cit., 1990

<sup>25</sup> Messiaen, Olivier. *Técnica de mi lenguaje Musical*. Alphonse Leduc. Translated by Bravo López, Daniel. Paris 1993

## El análisis poiético

El análisis poietico corresponde a la III situación denominada por Nattiez poiesis externa pues está principalmente basado en documentos generados por el compositor; especialmente en su tratado "*Técnica de mi lenguaje Musical*", en la edición de las "*Music and color. Conversations with Claude Samuel*" y en aseveraciones propias del autor sobre su música como las que se encuentran en la introducción de "*El cuarteto para el fin de los tiempos.*" El análisis de este nivel implica por tanto un caso de transtextualidad del tipo metatextualidad, según la terminología de Gérard Genette<sup>26</sup>, entre los textos arriba mencionados y la obra de nuestro estudio. En el análisis del nivel poiético se toma como punto de partida las técnicas y estructuras descritas por Messiaen en su tratado y cuya aplicación es identificada para la obra *Le merle noir* mediante el análisis del nivel inmanente. Así mismo explica la concepción que Messiaen tenía de ellas con objeto de relacionarlas con los significados que les otorgaba. Para el análisis inmanente, ciertos acontecimientos en la vida de Messiaen son también de relevancia para el proceso creativo de la obra, por lo que información de carácter biográfica será también de utilidad en esta sección.

## Análisis estésico

El análisis estésico se inicia a partir de información arrojada por los escuchas de la obra: cien estudiantes universitarios, en una proporción de cincuenta músicos y cincuenta no músicos a quienes se solicitó escribir sus reacciones emocionales a la obra escuchada así como las imágenes que hayan podido evocar, lo cual constituye un caso de estésis externa. En este nivel se incluyen también algunos comentarios de Messiaen sobre la posible percepción de su música por lo que también hay una breve estésis inductiva.

---

<sup>26</sup> Genette, Gerard Palimpsestos.

Atención. completar aquí el texto y referencia bibliográfica de Genette

## Transtextualidad

El código simbólico desarrollado por Messiaen fue aplicado a toda su obra, por tal motivo para abordar el estudio de *Le merle noir*, necesariamente debemos referirnos también a otras obras de Messiaen, en especial *El Cuarteto para el fin de los tiempos* y *Catálogo de aves*, obras en las cuales explota también la técnica de transcripción y adaptación de canto de aves, permitiendo por tanto situarlas dentro de un mismo estilo en el corpus de la obra general del compositor. Del mismo modo, *Le merle noir* muestra una sección compuesta según la técnica serial. *Modes de valeurs et intensités* y *Livre d'orgue* serán por tanto otras obras del compositor que servirán de punto de referencia para estudiar este estilo tan característico de la música occidental del siglo XX y al que Messiaen se apegó por un breve periodo.

Por tanto, en la punta de la pirámide que Nattiez propone para delimitar el corpus de estudio tendremos a la pieza *Le merle noir*. El estilo del compositor al que esta pieza corresponde es el canto de aves, por lo que será comparada con el *Cuarteto para el fin de los tiempos* y *Catálogo de aves*. Técnicas simbólicas como “El hechizo de las imposibilidades”, serán consideradas como elementos propios del estilo de toda la obra del autor, pertinencia que se sustenta por el tratado *Técnica de mi lenguaje musical*. Entonces el tercer eslabón de la pirámide es la obra total de Messiaen. La técnica serial se estudia como un periodo de experimentación en la obra de Messiaen considerando *Livre d'orgue* y *Mode de valeurs et intensités* y se comparan con respecto a las tendencias de estilo de la época. (Segunda escuela vienesa). Finalmente el último de los eslabones es el propio al lenguaje musical occidental de la primera mitad del siglo XX.

## **Las conclusiones**

Las conclusiones se obtendrán a partir de la confrontación de los tres niveles de existencia del hecho musical. Se explicará la función de los signos musicales (de acuerdo al modelo de Peirce) presentes en la obra comparándola con las evocaciones que los escuchas asignaron y se evaluará la posición de esta pieza dentro de la obra total de Olivier Messiaen. Así mismo, se evaluará la eficacia del método tripartito como herramienta para estudiar la significación musical a partir de los aciertos y limitantes que se encontraron en

su aplicación. Finalmente se discutirá cómo el conocimiento de las significaciones de la obra, tanto la intencionada por el autor, como la creada por el escucha determina que el ejecutante de la misma tome decisiones del orden creativo para dar él mismo su significación a la obra.

## II ANÁLISIS DEL NIVEL POIETICO.



### 1. Aspectos biográficos.

Olivier Messiaen nació en Avignon el 10 de diciembre de 1908. Hijo de la poetisa Cecile Sauvage y del traductor de Shakespeare, Pierre Messiaen; Olivier heredó la sensibilidad de sus padres. A la edad de ocho años, una visita a *Saint Chapelle* marcó profundamente su percepción musical: al contemplar los vitrales de la iglesia, Messiaen estableció una relación sinestésica, que aunque no de manera fisiológica, le permitió analogar sonidos musicales con colores específicos. En adelante, esta experiencia determinó su forma de percibir la música y por tanto su producción musical. Al los once años Messiaen comenzó su educación musical formal y muy pronto sus habilidades inusuales fueron reconocidas con premios y distinciones. Su precocidad en el dominio del lenguaje musical le permitió lograr desde muy temprano un estilo propio. Durante la segunda guerra mundial, en el año de 1939, Messiaen fue confinado a un campo de concentración en Alemania conocido como Stalag VIIIA, en Görlitz, 55 millas al este de

---

<sup>1</sup> <http://www.oliviermessiaen.org/messiaen2index.htm>



Dresden<sup>2</sup>, experiencia después de la cual su música no volvería a ser la misma ya que, según sus propias palabras, la fe se convirtió en su única razón para componer. A esta época corresponde *Quatuor pour le fin du temps*, pieza para ensamble de cámara alegórica al apocalipsis y que se cuenta entre las muchas que compusiera basado en temas bíblicos. El *Cuarteto para el fin de los tiempos* constituye una de sus obras más representativas y el prólogo que escribió posteriormente para acompañar la edición es uno de los textos más reveladores sobre las inspiraciones del compositor así como de sus intenciones referenciales al usar el lenguaje musical. Lo que para Messiaen representó este cuarteto fue su salvación, y de ahí la inspiración teológica tan intensa y característica del cuarteto. “Si compuse este cuarteto, fue para escapar de la nieve, de la guerra, del cautiverio, y de mí mismo. El mayor beneficio que obtuve de él es que en medio de treinta mil prisioneros yo era el único hombre que no lo era.”<sup>3</sup> En esta obra, como en muchas posteriores, un asunto de particular interés para Messiaen es el tiempo, la ilusión de la desaparición del tiempo a través de efectos sonoros. Ante una situación de opresión como la que seguramente vivió durante estos años, Messiaen encuentra refugio en su fe resguardándose en el concepto de eternidad para soportar el sufrimiento temporal de la vida en la tierra. Con respecto al concepto de tiempo aplicado para *Quatuor pour la fin du Temps* Messiaen refiere:

...antes que nada este cuarteto fue escrito para el fin de los tiempos, no como un juego de palabras sobre el tiempo de cautiverio<sup>4</sup>, sino como el fin de los conceptos de pasado y futuro: esto es, para el principio de la eternidad, y para ello me basé en el libro de la Revelación.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Pople, Anthony. *Messiaen: Quatuor pour la Fin du Temps*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 1998:1

<sup>3</sup> Ibidem. p. 15

<sup>4</sup> Al contrario de la expresión en español, en la que “el fin de los tiempos”, tiene una connotación apocalíptica, en francés *la fin du Temps* puede también referirse al tiempo teológico, al tiempo en que, de acuerdo a la tradición católica, las almas trascienden a la materia corporal para vivir eternamente en la tierra prometida. Cabe señalar que en el título original *Temps* se escribe con T mayúscula, lo que enfatiza que el tiempo referido es El Tiempo, el eterno y no la ilusión del tiempo en vida.

<sup>5</sup> Gólea en Pople, opus cit. (1998) p. 13

Aunque la inspiración teológica de Messiaen se remonta a épocas previas, las técnicas composicionales de esta obra y las significaciones que Messiaen les asigna sí marcan un parte-aguas en el proceso creativo del artista. Más adelante estudiaremos como esta concepción de tiempo tiene gran importancia en el diseño de las estructuras musicales, particularmente rítmicas del lenguaje de Messiaen. Por el momento baste decir que las influencias conceptuales de Messiaen sobre el tiempo son varias, pero que filósofos como Platón o Bergson son definitivos en el desarrollo de su lenguaje: “Más allá, mi pensamiento original fue el de la abolición del tiempo mismo, algo infinitamente misterioso e incomprensible para la mayor parte de los filósofos del tiempo: desde Platón hasta Bergson...”<sup>6</sup>

Posteriormente a la composición del *Cuarteto para el fin de los Tiempos*, Messiaen continuó tomando inspiración en temas teológicos y católicos para componer. Las lecturas de otros autores como San Francisco de Asís, Santo Tomás de Aquino, Santa Teresa de Jesús y San Agustín son también fuente de inspiración de este, a menudo llamado, moderno místico francés. La filiación de Messiaen a la fe católica, y su tradición de místicos fue un factor determinante en el contenido de sus obras, pues es en ella en donde encuentra la razón de ser de su música y de su vida como compositor, y hace explícita su convicción del poder representacional de la música:

Mi fe es el gran drama de mi vida. Soy creyente, de modo que canto la palabra de Dios para quienes no tienen fe, llevo los cantos de las aves para quienes habitan las ciudades y nunca los han oído, hago ritmos para aquéllos que solo conocen marchas militares y jazz, y pinto colores para quienes no ven ninguno. <sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Idem

<sup>7</sup> Olivier Messiaen <http://www.oliviermessiaen.co.uk>. (La traducción es mía) My faith is the grand drama of my life. I'm a believer, so I sing words of God to those who have no faith. I give bird songs to those who dwell in cities and have never heard them. I make rhythms for those who know only military marches or jazz, and paint colours for those who see none

Como ya hemos mencionado gran parte de los temas, las formas y estructuras de la obra de Messiaen estarán en mayor o menor medida basadas en sus ideas tanto religiosas como teológicas y serán simbolizados bajo distintas técnicas. Una de ellas, por él llamada, *el Hechizo de las imposibilidades*, le permite simbolizar conceptos tan inefables como el de la divinidad y la eternidad. Messiaen creía que, cierta música tenía la capacidad de conectar al escucha con la divinidad y ayudarle a lograr el entendimiento de verdades teológicas, no por que dichas verdades estuvieran explícitas en la música, sino por que mediante las emociones que originaban, el oyente podía intuitivamente tener acceso al conocimiento para buscar esa verdad. Esta es la primera y más general de las significaciones que Messiaen daba a su música: la música es un camino hacia la divinidad y hacia la verdad inherente a ella.

La música nos lleva a Dios por ausencia de verdad, hasta el día en que Él mismo nos deslumbre con exceso de verdad<sup>8</sup>

En 1941 Messiaen fue repatriado y comenzó a trabajar como organista en la Iglesia de la Trinidad, puesto que conservó hasta su muerte en 1992. Al mismo tiempo, el artista comenzó a dar una clase de armonía en el conservatorio de París para posteriormente obtener la cátedra de análisis musical. Messiaen, en su papel como profesor de una de las escuelas más importantes de la tradición occidental, influyó en la formación de músicos que son hoy día considerados la vanguardia de nuestra cultura musical. Entre los jóvenes compositores que se formaron bajo su instrucción se encuentran Nadia Boulanger, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen y Iannis Xenakis . Su fama como profesor se debió a su poca ortodoxia hacia métodos tradicionales y a la amplitud de los temas que en su clase se abordaban. Por su originalidad y sello personalísimo la música de Messiaen constituye una gran influencia en el desarrollo de la música del siglo XX. Autor

---

<sup>8</sup> Music bring us to God through default of truth, until the day when He himself will dazzle us with an "excess of truth". WU, Jean Marie. "Mystical Symbols of Faith: Olivier Messiaen's charm of impossibilities" in *Messiaen's Language of Mystical Love*, ed Siglind Bruhn (New York : Garland, 1998) p. 86. (Wu explica que la traducción que utiliza esta basada en la explicación de Messiaen en *Music and colour* en donde "default of truth" puede traducirse como "ausencia de verdad" y sostiene que la ausencia de verdad no conlleva una falsedad, sino que al ser Dios la única verdadera realidad, cualquier otro evento es "ausencia de verdad" por cuanto que es una representación simbólica de algo que no es visible, mientras que la meditación celestial no es simbólica sino real.

longevo y prolífico, excéntrico y reservado. Entre las cualidades que se le reconocen destacan su avidez por el conocimiento, su insaciable curiosidad y su capacidad para adaptar a su lenguaje personal la herencia musical de tradiciones antiguas y distantes. Destacan en su obra el eclecticismo y el rigor técnico que para uno de sus alumnos, Pierre Boulez no pasaron desapercibidos. Boulez, se ha referido a menudo a las características distintivas de la música de Messiaen<sup>9</sup> subrayando sus raíces en la música francesa de los 20's, la influencia de autores como Debussy, Ravel y Stravinsky y su apreciación por la técnica de los ritmistas medievales, el canto gregoriano y la polifonía medieval. Por otro lado, su técnica rítmica se basó especialmente en la teoría de la música hindú y griega así como en el estudio de la música de Stravinsky de quién tomó prestada la idea de la representación de personajes rítmicos. Sobresale en su obra la tendencia a yuxtaponer y superponer en lugar de desarrollar. Dado que Messiaen fue un compositor con tanta iniciativa propia y tanta independencia de los cánones de las escuelas de su época, es difícil clasificarlo dentro de una corriente en particular. Messiaen es él, y el por sí constituye una escuela.

Finalmente un tema recurrente en su obra lo constituyó la contemplación de la naturaleza y su representación sonora, en particular los cantos de aves. Fue la adaptación melódica de estos cantos, así como la intención programática de estas composiciones al utilizar títulos alusivos a distintas especies de pájaros, lo que ha llevado a la diferenciación de esta época como la última etapa del proceso creativo de Messiaen comúnmente referida como "el periodo ornitológico"<sup>10</sup>. *Le merle noir*, corresponde a este periodo y en el análisis inmanente de esta tesis veremos como su autor adapta el canto del mirlo negro a la melodía de la flauta. Por lo pronto comencemos a aventurarnos por el diseño de las técnicas de este compositor y su relación con su imaginario teológico- religioso.

---

<sup>9</sup> Vease Boulez, Pierre. "Messiaen: Visión y Revolución" en *Puntos de Referencia*. Ed. Jean-Jacques Nattiez. Gedisa 1981.

<sup>10</sup> Hill, Peter. *The Messiaen Companion*. London: Faber and Faber, 1995.

## 2. El Encanto de las Imposibilidades: introduciendo significado mediante la técnica.



Vitrales en la capilla de Saint Chapelle

En un aspecto nos hemos de fijar primero: *El hechizo de las imposibilidades*. Lo que buscamos es una música de destellos y claridades, que proporcione al oído placeres voluptuosamente refinados. Al mismo tiempo esta música debe ser capaz de expresar sentimientos nobles ( y especialmente los más nobles de todos: los sentimientos religiosos que exalta la teología y las verdades de nuestra iglesia católica) Este hechizo a la vez voluptuoso y contemplativo, radica sobre todo en ciertas imposibilidades matemáticas de orden modal y rítmico.

Olivier Messiaen <sup>12</sup>

En el periodo de la filosofía idealista alemana, filósofos como Hegel y Schelling se ocuparon del problema de la idea en la creación artística. Ellos sostenían que la idea que origina una obra de arte está limitada por su necesidad de adaptarse a leyes que, aunque ajenas a su naturaleza, son las leyes mismas de la dimensión en que ocurre. De este modo, por ejemplo, la arquitectura, al desarrollarse en el espacio, desafía las leyes

---

<sup>11</sup> <http://mil.ccc.cccd.edu/classes/art100/images200/S0046360.jpg>

<sup>12</sup> Messiaen, opus cit., (1993) p, 8

naturales de la gravedad tanto como la música desafía las leyes del tiempo. Fue precisamente este reto que tanto hechizaba la sensibilidad de Messiaen, lo que lo llevó a diseñar el conjunto de técnicas que determinó gran parte de su lenguaje y que él mismo nombró: *El hechizo de las imposibilidades*.

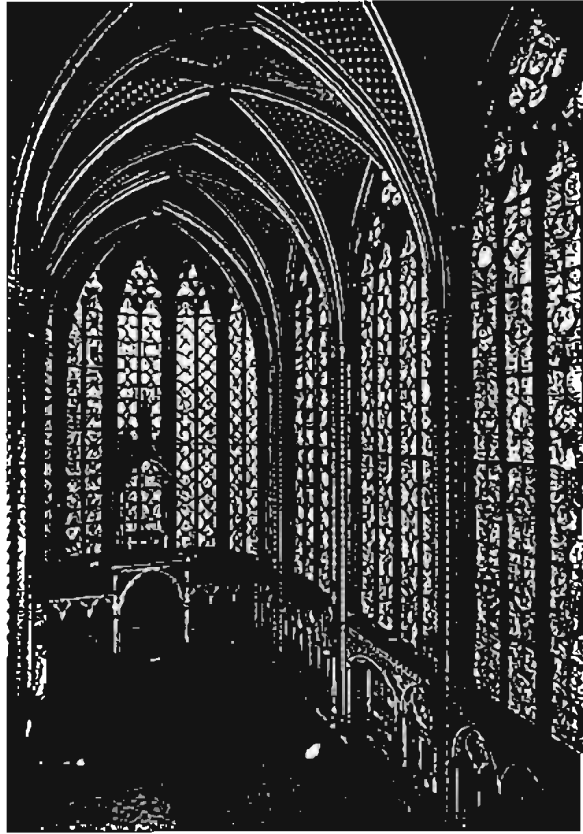
En numerosas ocasiones, Olivier Messiaen se encargó de hablar sobre *El hechizo de las imposibilidades*, explicando tanto la estructura de estas técnicas, como su significación. Para él, cualquier proceso técnico tenía mayor poder cuando, desde su esencia, se opusiera a un obstáculo insuperable<sup>13</sup> La música que ocurre en la dimensión temporal, no se puede oponer a las leyes del tiempo, ni al número infinito de posibilidades matemáticas de combinar sonidos musicales. Lo que Messiaen hizo fue desafiar de manera simbólica las leyes que gobiernan la creación musical y para lograrlo algunas de sus técnicas compositivas están basadas en “imposibilidades matemáticas, en circuitos cerrados que poseen una mágica fuerza de encanto logradas a partir de estructuras simétricas que desembocan de manera irremediable en el origen”<sup>14</sup>. A partir de la palabra religión, cuya raíz etimológica significa re-ligar, re- unir, es posible observar la intención de Messiaen de lograr significado extra-musical en el uso simbólico de tres técnicas musicales: los modos de transposición limitada, los ritmos no retrogradables, y las permutaciones simétricas en los cuales, dada su estructura circular que de manera inexorable los hace volver a su origen, Messiaen encuentra el poder de su encanto.

---

<sup>13</sup> Wu, opus cit.,(1998) p. 85

<sup>14</sup> Ibidem, p. 83

## Modos de Transposición limitada.



Capilla de Saint Chapelle en París

Messiaen insistió mucho que aunque basados en un problema aritmético, los modos de transposición limitada respondían antes que nada a un objetivo colorístico. Como ya fue mencionado, el fenómeno de sinestesia ha sido a menudo relacionado con este compositor. Messiaen, defendió haber desarrollado esta particular manera de percibir a partir de una visita que hiciera a los diez años a Sainte Chapelle en París. El pequeño Olivier quedó tan maravillado por los vitrales del templo y por el sonido del órgano en la capilla que incluso llegó a referirse posteriormente a la ocasión como una “revelación deslumbrante”<sup>16</sup>. Messiaen sostuvo haber comenzado a usar los modos de transposición limitada de manera instintiva, guiado por los colores que evocaban cada una de las

<sup>15</sup> <http://mil.ccc.cccd.edu/classes/art100/images200/S0046360.jpg>

<sup>16</sup> Idem (dazzling revelation)

transposiciones de cada modo<sup>17</sup>, evocaciones cuyo origen data de aquélla experiencia en Sainte Chapelle. Pero, ¿de que constan los modos de transposición limitada? ¿Como se estructuran? ¿En qué consiste la imposibilidad matemática que tanto entusiasmaba a Messiaen ?

La tradición musical occidental está basada en la transposición de la escala mayor y las tres menores a las doce posibilidades de las notas conformantes de la octava. Jean Marie Wu, supone que Messiaen construyó sus modos de transposición limitada a partir del siguiente razonamiento:

...siendo el número doce divisible entre varios números, Messiaen, formó sus modos, segmentando la octava en varios grupos recurrentes (que son a su vez pequeñas transposiciones) en donde cada grupo comprende un orden idéntico de intervalos y en donde la última nota de cada grupo funciona como la primera del siguiente<sup>18</sup>.

Al organizar la escala de este modo, resulta imposible transportar el modo a las doce notas de la octava, sin volver en algún momento a las notas originales de la primera transposición. En *Técnica de mi lenguaje Musical*, Messiaen lista y explica con detalle los siete modos y sus respectivas transposiciones. Por ejemplo la escala por tonos completos es un modo de transposición limitada ya que solo puede ser transpuesta a dos tonos diferentes: C y C #<sup>19</sup>. Por otro lado, en el libro *Music and colour. Conversaciones con Olivier Messiaen*<sup>20</sup>, de Claude Samuel, Messiaen ahonda sobre los colores que cada una de las transposiciones le evoca pero sorprendentemente Messiaen omitió el modo siete. Una razón posible para esta omisión es que Messiaen haya prestado poca atención a este modo debido a su elevado número de transposiciones posibles.

---

<sup>17</sup> Ibidem, p. 88

<sup>18</sup> Idem

<sup>19</sup> Messiaen tuvo especial cuidado en evitar el modo 1, correspondiente a la escala por tonos completos y con una sola transposición posible ya que dice: "Claude Debussy y Paul Dukas lo han empleado de manera tan admirable, que ya no queda más que añadir" Messiaen, opus cit. (1993) p, 87

<sup>20</sup> Samuel, Claude. *Music and Colour Conversations with Olivier Messiaen* Translated E. Thomas Glasow. Amadeus Press Portland Oregon 1986.



En su artículo “*Messiaen’s Triadic colouration*” Wai-Ling Chang discute el problema de las jerarquías de los modos 4, 5 y 6 que permiten seis transposiciones.<sup>21</sup> A Chang, no le queda claro cómo es que un número mayor de transposiciones pueda representar un problema compositivo y por tanto sugiere que Messiaen decidió no usar este modo tanto como, por ejemplo, el modo dos. En realidad no creo que Messiaen, haya hecho menor uso de los modos 4, 5, 6, y en especial del 7 por el problema compositivo que representaran, si no evidentemente por la funcionalidad relativamente reducida de éstos para transmitir una idea: la de retorno al origen. Para Messiaen, mientras mayor sea el número de transposiciones posibles menor será el interés del modo y por tanto menor será su predilección por utilizarlo. Estas observaciones sugieren que podemos llegar a la conclusión de que para el compositor, el uso de los modos de transposición limitada responde tanto a un afán perceptivo sinestésico, (Messiaen componía pensando en colores), como sin duda al trasfondo simbólico del *Encanto de las imposibilidades*. Es decir, Messiaen componía pensando no solo en la técnica, en el resultado sonoro o en la mera estructura de la obra, sino también en una idea ajena al mundo musical. En todo caso, el modo siete que es el que nos ocupa fue utilizado en *Le merle noir* y dentro del marco de la percepción sinestésica de Messiaen cabe preguntarse ¿De qué color es *Le merle noir*? Más allá, el modo 7 no es la única escala armónica que Messiaen usó en esta composición. Para tratar de identificar el color que Messiaen probablemente podría asignar a esta obra es necesario considerar el uso de una segunda técnica armónica: el serialismo. Contextualizando estas dos técnicas en el marco de la obra general de Messiaen, ambas son usadas escasamente. En su vasta obra, Messiaen compuso solamente otros dos trabajos seriales: *Livre d’orgue* and *Mode de Valeurs et Intensités*. La adopción de Messiaen de la técnica serial será discutida más adelante. Por lo pronto resulta conveniente preguntarse: ya que tanto la técnica serial como el modo 7 son tan escasamente usados por Messiaen . ¿su uso en *Le merle noir* hace de esta pieza una rareza?

---

<sup>21</sup> Véase Chang, Wai Ling . “Messiaen’s triadic colouration”. In *Music Analysis* 21/i (2002) 53-84

## Tiempo y ritmo

El concepto del tiempo y su representación sonora, es uno de los temas recurrentes en toda la obra de Messiaen. El poético título de *Chronochromie* conjuga su afán colorístico con su interés por el asunto del tiempo, mientras que la *Sinfonía Turangalila* expresa, por su raíz en sánscrito, el juego del tiempo (Turanga= tiempo, lila= juego). Herman Parret, considera que el universo del compositor estaba constituido por “el tiempo, el hinduismo, el budismo y las aves”<sup>22</sup> y en sus diversos estudios sobre la temporalidad en Messiaen. El mismo autor, identifica a los filósofos que mayor influencia tuvieron en la construcción de su concepto de tiempo: Messiaen toma de Russel la idea de la experiencia sensible del cuerpo ante el tiempo, es decir, “como sentimos el tiempo”. Por otro lado, Messiaen se inspira en Bergson al afirmar que la eternidad se concentra en un instante, y que el tiempo es un continuo de eventos y no la sucesión interrumpida de los mismos, como por el contrario sostenía Bachelard. Al crear su escala cromática de duraciones, Messiaen estaba pensando en el concepto de continuidad. Es importante no perder esto de vista cuando, más adelante, abordemos las técnicas rítmicas de este compositor.

Tanto los ritmo no retrogradables, como las permutaciones simétricas constituyen las principales innovaciones que Messiaen hizo en el ámbito rítmico y ambas están determinadas primeramente por su concepción de tiempo y luego por que Messiaen estaba convencido que como compositor, él podía contribuir al entendimiento de los conceptos tanto de tiempo como de eternidad. “... sin los músicos el tiempo sería mucho menos comprendido”<sup>23</sup>. La contribución que él reconoce en los músicos, y habla por supuesto de sí mismo, se debe al uso de las técnicas contrapuntísticas tradicionales que metafóricamente permiten hacer lo imposible: los compositores al hacer una retrogradación pueden “ir hacia atrás en el tiempo” .

---

<sup>22</sup> Herman Parret. Conferencia dictada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Enero del 2005.

<sup>23</sup> Messiaen en Pople, opus cit.. (1998) p. 13

El músico posee un misterioso poder: mediante sus ritmos él puede cortar el tiempo, aquí y allá, incluso puede unirlo de nuevo y ordenarlo en sentido inverso, más o menos como si estuviera dando una caminata a través de distintos puntos en el tiempo, o como si estuviera amasando el futuro regresando al pasado, proceso mediante el cual su memoria del pasado se convierte en memoria del futuro. Las permutaciones simétricas y los ritmos no retrogradables, no obstante, utilizan este poder en su contra.<sup>24</sup>

Es interesante leer como Messiaen al articular este discurso no lo hace como si fuese una metáfora. Por el contrario, lo concibe como un “misterioso poder”, característico de los músicos, que ayuda a entender la eternidad. Según uno de sus analistas, Johnson Sherlaw, para Messiaen “la música al existir en el tiempo, tiene el poder de poner al escucha en contacto con la eternidad”<sup>25</sup> Messiaen concibe que el tiempo es cambio y movimiento y de ahí que sea contrastante con el concepto de eternidad, inalterable y por tanto estática. Es precisamente aquí en dónde los especialistas se han referido a la paradoja existente en la representación de Messiaen de la eternidad: la música sucede en el tiempo, y para percatarse de ello, la música debe cambiar, lo que no ocurre con la eternidad. Justamente mediante este antagonismo es que el tiempo, en particular el ritmo, es el medio que Messiaen usa para entender la eternidad. Circuitos cerrados, como los ritmos no-retrogradables o las permutaciones simétricas simbolizan cambios en el tiempo que son sólo aparentes pues vuelven siempre a su origen. Aquí estamos hablando de una de las referencias extrínsecas del orden espacio-temporal que Nattiez señala en *Music and Discourse*: se trata de una manera de llenar el silencio, o como decía Langer de crear una ilusión en el espacio-tiempo mediante el uso de sonidos. La ilusión que Messiaen pretende crear es la sensación de estar sumergidos en la eternidad misma, en donde principio y fin no se distinguen y para ello, no sólo los modos de transposición limitada le

---

<sup>24</sup> Wu, Opus cit., (1998) p, 104 ( The musician possesses a mysterious power: by means of his rhythms he can chop up Time here and there, and can even put it together again in the reverse order, a little as though he were going for a walk through different points of time. or as though he were amassing the future by turning to the past, in the process of which, his memory of the past becomes transformed into a memory of the future- The symmetrical permutations and the “non-retrogradable rhythms” utilize this power, nevertheless against it).

<sup>25</sup> Sherlaw-Johnson, Robert “Rhythmic Technique and Symbolism in the music of Olivier Messiaen,” en *Messiaen's Language of Mystical Love*, ed. Siglind Bruhn, New York: Garland, 1998:121.

servieron a este propósito. Quizá, sus ritmos no retrogradables constituyen para Messiaen el símbolo máspreciado para referirse musicalmente al espacio tiempo.

### Ritmos No retrogradables.

Olivier Messiaen descubrió los ritmos no retrogradables a partir de su estudio de los ritmos hindus y griegos de dónde tomó como modelos el ritmo *dhenki* y el *amphimacer* respectivamente:

Ejemplos: Amphimacer: 

Denki:  <sup>26</sup>

Los ritmos no retrogradables, guardan una estructura simétrica de espejo, lo que los convierte en palíndromes, es decir al escribir estos ritmos simétricos de atrás hacia delante, la forma resultante es idéntica a la original, por lo que la distinción entre principio y final se diluye. La manera en como Messiaen logró explicar esta simetría en términos musicales es la siguiente: “todos los ritmos, divisibles en dos grupos retrogradados el uno con relación al otro y con un valor central común, es un ritmo no-retrogradables”<sup>27</sup>

En el siguiente ejemplo tomado de *Le merle noir* podemos notar como el grupo rítmico se divide a su vez en dos grupos. El segundo grupo es la versión en retrogrado del primero y el valor central, que funge como el eje del espejo, corresponde a una negra ligada a un octavo con punto. Los grupos extremos están constituidos por un octavo con punto ligado a otro octavo y una negra con punto.

---

<sup>26</sup> Wu, opus cit, (1998) p. 97

<sup>27</sup> Messiaen, opus cit.,(1993)p. 17



28

Las implicaciones simbólicas de estos ritmos están relacionadas con el propósito de Messiaen de representar el concepto de eternidad, en dónde no hay principio ni final, en donde no hay tiempo. Messiaen mismo lo explicó al hablar sobre la técnica de su pieza para órgano *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*.

Para expresar que Dios es infinito así como eterno, sin principio ni fin tanto en tiempo como en espacio, he dado dos formas a mi tema: una hacia delante y otra retrógrada, como dos extremidades que se encuentran y se alejan indefinidamente.<sup>29</sup>

Para Messiaen, una retrogradación, ya fuese rítmica o melódica, simbolizaba una especie de desafío a las leyes del tiempo. Con respecto a la estructura de los ritmos no retrogradables, Wu argumenta que la concepción de Messiaen del tiempo esta estrechamente ligada al pensamiento teológico de Santo Tomas de Aquino en *Summa Theologiae*.

La perspectiva metafísica de Messiaen identifica la cualidad del grupo central que une los grupos extremos del ritmo no retrogradable, como análogo al presente, que en la vida real une pasado y futuro. Es tan imposible distinguir pasado y futuro sin la libertad del presente, como es

<sup>28</sup> Messiaen, Olivier. *Le Merle Noir*. Paris: Alphonse Leduc, 2001, compases 15 – 19

<sup>29</sup> Darbyshire, Ian. "Messiaen and the representation of the Theological Illusion of time", in *Messiaen's language of mystical love* p. 38. (La traducción es mía) In order to express that God is boundless as he is eternal [immense autant qu'éternel], without beginning or end in space as in time, I have given two forms to my theme: one forward, one retrograde, as two extremities which face each other and which can fall back on each other indefinitely.

imposible distinguir los grupos extremos de un ritmo no retrogradable sin la libertad del valor central.<sup>30</sup>

Santo Tomas de Aquino creía que el tiempo era una ilusión puesto que el presente es una mezcla de pasado y futuro, por tanto, si el pasado ya no existe y el futuro no ha llegado, el tiempo presente tampoco puede existir, luego entonces, el tiempo debe ser sólo una ilusión. Este razonamiento también permea el pensamiento de Messiaen sugiriendo una relación entre las ideas del teólogo medieval y las técnicas del compositor. En su artículo *The theology of illusion*, Ian Darbyshire, hace un estudio sobre las constantes analogías del lenguaje musical de Messiaen con conceptos teológicos de la fe católica. baste aquí citar una de las conclusiones a que Darbyshire llega con respecto a los ritmos no retrogradables:

Un ritmo no retrogradable afirma el principio de retrogradación, pero al hacerlo cierra el movimiento en un todo unificado... la simetría implícita deshecha la idea de cualquier direccionalidad inherente, de modo que la distinción entre moverse hacia el pasado o el futuro es imposible de sostener. Por tanto podemos concluir que no hay movilidad real. Visto como una unidad completa, el ritmo no-retrogradable es una imagen de la efectiva simultaneidad del tiempo.<sup>31</sup>

### **Permutaciones Simétricas.**

Las permutaciones simétricas, son combinaciones rítmicas que corresponden a la tercera técnica dentro de *El hechizo de las imposibilidades*. Constan también de un circuito cerrado basado en la repetición de todas las diferentes combinaciones de un número determinado de figuras rítmicas haciendo imposible generar un número astronómico de permutaciones sin regresar a la primera permutación<sup>32</sup>. El procedimiento para realizar estas permutaciones rítmicas comienza con lo que Messiaen

---

<sup>30</sup> Wu, opus cit. (1998) p, 98

<sup>31</sup> Darbyshire, opus cit., (1998) p. 39

<sup>32</sup> Wu, opus cit., (1998) p, 86

llama “escala cromática de duraciones”. La escala cromática de duraciones es una organización secuencial de duraciones usando un denominador común<sup>33</sup> al cual se le añaden más unidades para formar valores más prolongados. La principal razón de ser de este tipo de organización radica en la concepción que Messiaen tenía del tiempo, no como división de una duración sino como una suma de duraciones<sup>34</sup> y que como ya hemos visto toma inspiración en la filosofía del tiempo de Bergson.

No olvidemos que el elemento primero y esencial de la música es el ritmo y que el ritmo es principalmente el cambio de número y duración.

Supongamos que existe un solo latido en el universo. Un latido con una eternidad antes y después de él. Este es el nacimiento del tiempo.

Imaginemos entonces, casi de manera inmediata un segundo latido. Ya que cada latido es prolongado por el silencio que le sigue, el segundo latido será más largo que el primero. Otro número, otra duración, Este es el nacimiento del ritmo<sup>35</sup>

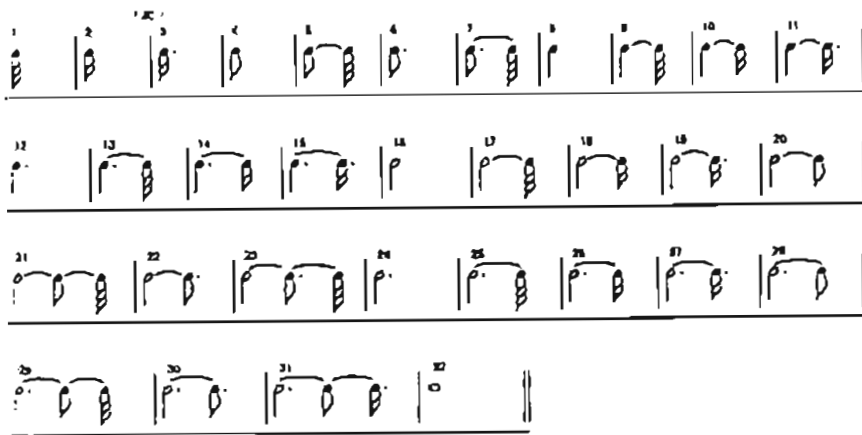
Es esta técnica de valores añadidos la que permitirá a Messiaen desarrollar sus ahora famosas permutaciones simétricas. La siguiente tabla muestra esta organización escalar partiendo del treintaidosavo como unidad.

---

<sup>33</sup> Ibidem. p. 104

<sup>34</sup> Sherlaw, opus cit., (1998) p, 121

<sup>35</sup> Ibid. : 121. Conferencia en Bruselas en 1958 (La traducción es mía) . Let us not forget that the first, essential element in music is rhythm, and that rhythm is first and foremost the change of number and duration. Suppose that there were a single beat in all the universe. One beat  $\bar{n}$  with eternity before it and after it. A before and after. That is the birth of time. Imagine then, almost immediately, a second beat. Since any beat is prolonged by the silence which follows it, the second beat will be longer than the first. Another number, another duration. That is the birth of Rhythm.



36

La aplicación de esta técnica en *Le merle noir* será abordada con detalle en el análisis inmanente, por lo pronto baste señalar que en esta obra Olivier Messiaen adoptó el dieciseisavo como la unidad y después añadió más unidades para formar los siguientes valores rítmicos a las que respectivamente numeró 1, 2, 3, 4.



37

En lenguaje matemático se definen las permutaciones como “todas las distribuciones posibles de un número  $n$  de elementos, cada una de las cuales contiene todos estos elementos tomados una sola vez y que se diferencian entre sí solo en el orden de los elementos”<sup>38</sup> Por ejemplo, tomando un grupo de tres números, digamos 1, 2 y 3 las combinaciones posibles se reducen a seis posibles distribuciones

123 132  
 213 231  
 312 321

por lo que se dice que el número de permutaciones del 1 al 3 es igual a seis

<sup>36</sup> Wu, opus cit., (1998)p. 107

<sup>37</sup> Messiaen, opus cit., (2001), compás 91

<sup>38</sup> Vilenkin, N. *¿De cuantas formas?* Trad Juan José Tolosa. Edit. Mir. Moscú. Facultad de Ciencias UNAM 1998. México



( $P_n = 6$ ) en donde  $n = 3$ . Es decir, la fórmula para  $P_n$  se obtiene directamente de la fórmula que da el número de arreglos sin repetición

$$P_n = n(n-1) \cdot (n-2) \dots 2 \cdot 1$$

De modo que para saber cuantas permutaciones se pueden formar de  $n$  elementos, hay que multiplicar todos los números naturales del uno al  $n$  y el producto de esta multiplicación se expresa  $n!$  y se lee "factorial de  $n$ "

$$3! = 1 \cdot 2 \cdot 3 = 6$$

$$4! = 1 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 4 = 24$$

$$5! = 1 \cdot 2 \cdot 3 \cdot 4 \cdot 5 = 120 \dots \text{etc}$$

Lo que Messiaen hizo fue designar una figura rítmica determinada a cada uno de los números naturales, y aplicar las reglas de combinatoria para hacer sus permutaciones. En el caso de la coda de *Le merle noir*,  $n$  corresponde al número cuatro, en donde del 1 al 4 se asignan las cuatro diferentes figuras rítmicas que se utilizan para hacer las permutaciones. De modo que  $4! = 24$  lo cual da el número total de combinaciones de las figuras rítmicas que Messiaen utiliza en la parte del piano de la sección final de la obra.<sup>39</sup>

### 3. Técnica Serial.

Teóricos como Allen Forte y Mark Delaeré sostienen que la adopción del serialismo por Messiaen pertenece a un periodo experimental, que más bien responde a un compromiso personal con sus alumnos del conservatorio de París, dada la fuerte influencia de la Segunda Escuela Vienesa, que a la convicción de que dicha técnica fuera funcional a sus necesidades expresivas. Esta afirmación se sustenta con el hecho de que las obras seriales de Messiaen se circunscriben al breve lapso comprendido entre 1949 (*Mode de*

---

<sup>39</sup> Véase Capítulo III de esta tesis.

Creyente del poder de la espontaneidad en la música, Messiaen se enfrentó al problema de la predeterminación en las técnicas composicionales que prevalecían en la época.<sup>43</sup> Para Messiaen el ponderar las estructuras calculadas sobre la música espontánea representaba un dilema. Quizá el periodo en el que Messiaen más se adentra en la búsqueda para decidir la relación que estas dos características deben tener en su lenguaje es su periodo serial, durante el cual la sistematización y organización de los recursos musicales son mucho más estrictos que anteriormente, por lo que el autor apela más al desarrollo de la técnica que a la creación poética. Evidencia de esto es, como bien señala Boulez, los títulos de algunas obras de este lapso: *Reprises par interversion, Soixante Quatre Durées, Neumes Rhythmiques*<sup>44</sup>. La antinomia que Boulez describe como resultado del dilema de Messiaen, está bien representada en la coda de *Le merle noir* en donde mientras que la parte del piano está estrictamente controlada mediante la técnica serial y las permutaciones simétricas, la línea melódica de la flauta, basada en un canto de mirlo, asemeja más una frenética improvisación.

Además de haber sido compuestas en el mismo año *Le merle noir* y *Livre d'orgue* comparten ciertas características estructurales: en ambas Messiaen utiliza las transformaciones típicas del sistema serial (inversión, retrogradación, inversión retrograda). Sin embargo, lo que constituye el sello de Messiaen, y en todo caso lo que representa la tan ansiada alternativa a la escuela Vienesa, es el yuxtaponer estas transformaciones a sus innovaciones personales, como son permutaciones rítmicas o técnicas de entrecruzamiento<sup>45</sup> lo cual da lugar a formas de diferentes simetrías, no sólo en el sentido melódico, (como con el trío vienés) sino también en forma y armonía. Messiaen consideraba que estos efectos liberarían a la obra de su orientación a notas aisladas y de su carácter gris.

En las notas a su artículo, Forte señala que para Messiaen el serialismo es gris. Si haciendo caso a Forte, asumimos que Messiaen asociaba el color gris a la técnica serial podremos afirmar que *Le merle noir* se encuentra en la percepción sinestésica de

---

<sup>43</sup> Boulez, Opus cit., (1981) p. 295

<sup>44</sup> Recuperación por inversiones, Sesenta y cuatro duraciones, y Neumas rítmicos

<sup>45</sup> Véase Forte, opus cit., (2002)

Messiaen dentro de esta gama de colores oscuros, sugerencia que puede en algún momento llegar a relacionarse con el color del plumaje del ave de quien se toma el título.

#### 4. El Canto de Aves.

La música es el espejo en el que se refleja todo el movimiento que ocurre en el mundo.

Mersenne

#### Messiaen ornitólogo

Para Olivier Messiaen, como buen seguidor de las costumbres místicas, la contemplación de la naturaleza es fuente de conocimiento divino, por tanto frecuentemente diversos aspectos de la naturaleza como los cantos de aves, el sonido del agua, la proliferación de las plantas, la formación de las rocas o el brillo de la luz, son usados de manera simbólica en su música. Como ejemplo de ello podemos mencionar obras como *Des canyons aux étoiles, o Fête des beaux eaux* "Para Messiaen la naturaleza en toda su extensión es una prueba del amor compasivo de Dios hacia los humanos."<sup>46</sup> En su ópera San Francisco de Asís, Messiaen retoma las ideas del santo para expresar este anhelo por Dios a partir de sus manifestaciones en la naturaleza y resalta el especial aprecio del santo por las aves. Como podemos constatar, en "*Le prêche aux oiseaux*", 6ta escena del Segundo Acto de dicha ópera, San Francisco, nombra a las aves llamándolas hermanas, y describe un sueño sobre aves exóticas. Finalmente da un sermón a las aves, diciendo que "las cosas hermosas alcanzarán la libertad de la gloria", y que las aves esperan el día en que Cristo unirá a todas las criaturas.<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Hirsbrunner, Theo "Magic and Enchantment in Olivier Messiaen's Catalogue des oiseaux" en *Messiaen's Language of Mystical love*. (1998) p. 195

<sup>47</sup> Crunelle Hill, *Camille Saint Thomas Aquinas and the Theme of Truth in In Messiaen's Language of Mystical Love*. New York: Garland, 1998.p. 151

Su pasión por las aves y el uso de sus cantos como material melódico fue un factor decisivo en la música de su periodo tardío al la que incluso algunos llaman periodo ornitológico. El nombre asignado a este periodo se debe tanto a la adaptación instrumental de los cantos de aves, como a la plétora de títulos alusivos a pájaros, entre los que podemos mencionar: *Traité de rythme colour et ornithology*, *Oiseaux exotiques*, *Catalogue des oiseaux*<sup>48</sup>. *Le Merle Noir* es a juicio de Peter Hill, la primera obra de Messiaen que “completamente basada en cantos de aves, da inicio a una década en la que el canto de aves se convertiría en su única preocupación creativa”<sup>49</sup>. Más allá de la técnica, me gustaría poner en relieve la significación que las aves tenían para Messiaen y en especial la que él reconocía en el mirlo.



Messiaen Transcribiendo Cantos de aves en su casa de Auvergne

Messiaen comenzó a transcribir cantos de aves en 1923, cuando contaba con 15 años y se encontraba de vacaciones en el distrito Francés de Aube. Sin embargo fue hasta 1941, en el *Cuarteto para el fin de los tiempos* que Messiaen hizo uso sistemático de

---

<sup>48</sup> Tratado de ritmo, color y ornitología. Pájaros exóticos y Catálogo de Aves.

<sup>49</sup> Hill, Peter. opus cit, (1995) p. 8

<sup>50</sup> <http://www.oliviermessiaen.org/messiaen2index.htm>

ellos en su música<sup>51</sup>. Habiendo estudiado formalmente el canto de las aves desde los veintidós años, Messiaen podía distinguir sin temor a equivocarse el canto de cualquier ave, al menos en la región Francesa, y no sólo distinguía la especie a la que pertenecía el ave cantante sino también el tipo de canto que ejecutaba e incluso su edad. Esta fascinación por los pájaros lo llevó a descubrir que las aves no sólo cantan llamados para comunicarse entre sí, sino también melodías libres, las cuales Messiaen relacionaba con una cierta intención artística y que lo maravillaban por el misterio de su origen. En el contexto de la percepción sinestésica de Messiaen la brillantez de estos cantos era proporcional a la variedad de los colores del ocaso.

Existen tres causas de cantos de aves la primera de las cuales es el aspecto territorial, ... la segunda causa es obviamente el impulso amoroso. y la tercera categoría de canciones absolutamente maravillosas por encima de las demás: canciones libres sin ninguna función social generalmente provocadas por la belleza del amanecer o de la luz que muere<sup>52</sup>.

Puesto que esta tercera categoría de cantos no constituían ni llamados de alerta, apareamiento o territorialidad, Messiaen asumía que estos cantos libres eran un ejemplo de lenguaje musical: “las aves son los músicos más grandes sobre nuestro planeta ... [ ] La más grande de estas maravillas.. la más preciada para un compositor es obviamente una canción ... la tercera categoría de canciones absolutamente maravillosas.. “ Pero para Messiaen incluso los llamados entre aves con fines comunicativos también tenían implicaciones musicales: “Finalmente debemos mencionar los sonidos musicales emitidos por los pájaros que los ornitólogos categorizan como llamados y no como cantos. Estos llamados constituyen un verdadero lenguaje musical”<sup>53</sup>. Las citas anteriores prueban en que medida Messiaen consideraba a las aves no sólo como seres que producen sonidos agradables al oído, sino que asociaba a ellos la

---

<sup>51</sup> Sherlaw, Johnson Robert. “Birdsong” en *The Messiaen Companion*, (1995)p. 249 (Aunque Sherlaw señala que desde *L’Ascension* de 1933 ya hay una intención en la línea melódica de la flauta, clarinete y oboe que remite a los cantos de aves).

<sup>52</sup> Samuel, opus cit., (1986). p, 86

<sup>53</sup> Ibidem, p, 87

clara intención de hacer música y por tanto los llamaba músicos. Mas allá, el ser músico no era la única cualidad que Messiaen encontraba en las aves. En *Técnique*, Messiaen se refirió a las aves como “pequeños servidores de la inmaterial alegría” y en Liturgia de cristal, *del Cuarteto para el fin de los tiempos* también hace referencia a la impresión que le deja la contemplación del amanecer:

Entre tres y cuatro de la mañana, el despertar de las aves, el solo de un mirlo o de un ruiseñor improvisando, rodeado por el murmullo de sonido, por el halo de los trinos muy alto en los árboles. Traslada esto al plano religioso y tendrás el armonioso silencio del cielo<sup>54</sup>.

Es decir, de algún modo, Olivier Messiaen relacionaba los cantos de aves a los sonidos celestiales, o mejor dicho con el silencio celestial en el que Messiaen imagina el encuentro con la divinidad. Después de haber estudiado el significado que las aves cantantes al amanecer tenían para Messiaen, es posible entender por qué situaba la tercera categoría por encima de las otras dos. Para Messiaen los contornos melódicos de los mirlos “superan en fantasía a la imaginación”<sup>55</sup> y ve en ellos una manifestación de la divinidad. Las aves, y en especial los mirlos, cantan como una forma de alabanza ante la contemplación de las bellezas naturales. Por otro lado, Messiaen también otorgaba a las aves una significación de seres “prófugos de la temporalidad” es decir que escapaban a las reglas del tiempo, concepto que siempre constituyó una obsesión para Messiaen: “Las aves se oponen al tiempo, ellas representan nuestro deseo por la luz, las estrellas, los arcoiris y los cantos dichosos”<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Pople, opus cit., (1998) p, 17

<sup>55</sup> Messiaen, opus cit., (1993) p, 38

<sup>56</sup> Pople, opus cit., (1998) p, 40

## El Mirlo.



Las conversaciones con Claude Samuel son una importante fuente de información para descubrir a Messiaen el ornitólogo. Durante dichas conversaciones Messiaen menciona el hecho de que cada especie tiene su canto distintivo y ahonda en descripciones no solo de los cantos, si no también del comportamiento de las distintas especies. En cuanto al mirlo, Olivier Messiaen afirma que:

Cada especie tiene su canto específico, es decir, nacen con un cierto estilo y una estética determinada, Tan pronto como uno los escucha uno dice inmediatamente: ese es un mirlo!... el mirlo, el famoso mirlo, de pico amarillo que se encuentra no solo en el campo, sino también ahora en nuestros parques urbanos. Característico del mirlo son las fórmulas que suben hacia una nota aguda. Su canto, a la vez solemne y burlón, está basado si no en una escala mayor al menos sí en el uso de tercera mayor, cuarta justa, sexta mayor y cuarta aumentada.<sup>58</sup>

Más adelante estudiaremos como es que las melodías de mirlos presentes en las obras de Messiaen se relacionan con esta descripción. Por lo pronto podemos señalar que Robert Sherlaw en su artículo *Birdsong*<sup>59</sup> sostiene que en una etapa inicial Messiaen usó

---

<sup>57</sup> Imagen de Turdus Merula o Mirlo Negro

<sup>58</sup> Samuel.opus cit. (1986) p. 88

<sup>59</sup> Sherlaw Robert, en *The Messiaen Companion*, ed Hill, Peter. London: Faber and Faber, 1995.

cantos de mirlo y ruiseñor porque ambos son especies cuyos cantos son comparativamente fáciles de capturar en música y porque tanto mirlo como ruiseñor son cantadores prodigiosos, pero más aún el mirlo, especie en la que al contrario del ruiseñor cada individuo cuenta con un repertorio distintivo, un hecho que admiraría aún más a Messiaen. “Todas las primaveras cada mirlo inventa un número dado de temas que retiene y añade a nuevos temas. Mientras más crece más vasto es su repertorio de motivos melódicos.”<sup>60</sup>

### Adaptación Musical del Canto del Mirlo

Tanto en *Técnica de mi lenguaje musical* como en *Music and colour*<sup>61</sup> Messiaen sostiene que utiliza los cantos de aves siguiendo dos criterios: de exactitud y de interpretación. En el primero se trata de hacer un retrato musical lo más fidedigno posible, mientras que en el segundo se usa el canto como un material melódico maleable. Sus razones para partir de estos dos criterios son primero por que Messiaen encuentra “vano y ridículo imitar servilmente a la naturaleza” y segundo, por las limitaciones de los instrumentos para ejecutar intervalos menores al semitono.<sup>62</sup> De modo que, basándose en la

---

<sup>60</sup> Idem.

<sup>61</sup> Véase Samuel, Claude. *Music and Colour Conversations with Olivier Messiaen* Translated E. Thomas Glasow. Amadeus Press Portland Oregon 1986.

<sup>62</sup> Y a este respecto me gustaría saltar, solo por el gusto del ejercicio imaginativo, a la dimensión de lo probable. Digamos que Messiaen hubiera vivido hasta hoy día, y que teniendo a su alcance las herramientas de registro capaces de distinguir las menores variaciones de tono con las que actualmente cuentan los ornitólogos hubiera transcrito los cantos de las mismas aves. Digamos que también hubiese tenido a la mano una flauta microtonal como la que propone Robert Dick y la técnica instrumental de la estética contemporánea. Me resulta en todo caso bastante probable concluir que Messiaen se habría inclinado por incluir en sus obras melodías mucho más realistas y apegadas al canto original de las aves que a escribir adaptaciones e interpretaciones de las mismas. Sin embargo, y ya que cualquier artista puede solo crear desde su momento histórico y a partir de los recursos de su época quede la anterior reflexión solo para



### III

## ANÁLISIS DEL NIVEL INMANENTE

### 1. Génesis

*Le merle noir*, título original, o *El Mirlo Negro*, traducción al español, es una obra para flauta y piano que fue compuesta para ser utilizada como repertorio de examinación con motivo del concurso de interpretación de flauta en el Conservatorio de París en el año de 1951. Esta pieza, que constituye la única que Messiaen compuso para flauta solista con acompañamiento de piano, fue comisionada por Claude Delvincourt, entonces director del Conservatorio Nacional Superior de Música de París y quien fue un impulsor de la música moderna de reciente creación por sus contemporáneos; sin embargo, el trabajo de Delvincourt fue entorpecido mientras Marcel Moyse estuvo al frente de la academia de flauta del conservatorio ya que Moyse no aceptaba este tipo de música.<sup>1</sup>

El saber claramente la motivación de Messiaen para componer esta obra nos permite conocer el tipo de escuchas a quien originalmente esta obra fue dirigida, dando así la oportunidad de imaginar el contexto de ejecución en el momento de su estreno. Los detalles de esto serán tratados en el siguiente capítulo, por ahora solo quiero señalar algunos aspectos, sobre cómo las motivaciones por componer la obra se relacionan con su forma. Por principio, la obra fue pensada como pieza de examinación, por tanto requiere una dificultad técnica considerable para los intérpretes de flauta en el Conservatorio de París en 1952. Técnicas extendidas como el uso de *frulattos* y los grandes saltos de registro de la coda pueden servir como evidencia de esto. Por otro lado, la obra sería escuchada por los jurados del concurso, lo que implica un público competente. Estamos en 1951, época en que el serialismo es la técnica composicional por antonomasia. Messiaen no escapa a las técnicas predominantes del medio musical Europeo durante la primera mitad del siglo XX y compone también una de sus pocas obras dodecafónicas, no sin imprimirle su sello personal. En esta obra Messiaen utiliza las técnicas composicionales que llegaron a ser tradicionales de su lenguaje. a) canto de aves como material melódico, b) ritmos de valores añadidos, c) ritmos no retrogradables, d) usos de modos de transposición limitada y e) permutaciones

---

<sup>1</sup> *The musical Times* 29 in Suarez, opus cit., 1998, p. 32

simétricas. Ya he discutido todas estas técnicas en el análisis poético con objeto de entender su construcción, organización, y significación para Messiaen. En este capítulo abordo estas técnicas mediante un análisis estructural para entender como son aplicadas en *Le merle noir*. A continuación presento la partitura de esta obra.

# LE MERLE NOIR

pour Flûte et Piano

PHOTOCOPIE INTERDITE  
Tous droits réservés  
N° 22.11.1953  
Éditions musicales  
175, rue Saint-honoré, Paris

OLIVIER MESSIAËN

FLUTE

Modéré

Un peu vif, avec fantaisie

Modéré

9 (pour 8)

PIANO

pp

Red.

3 (pour 2)

3 (pour 2)

flatterzunge

flatterzunge ppp

Presque lent, tendre

Presque lent, tendre

mf

p

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat). The staff contains a melodic line with a slur over the first few notes and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) below the staff.

Musical staff 2: Treble clef, continuing the melodic line from the first staff with a slur. A dynamic marking of *mf* is present below the staff.

Musical staff 3: Treble clef, accompaniment line consisting of chords. Dynamic markings of *p* (piano) are placed below the staff.

Musical staff 4: Treble clef, melodic line with a slur and a fermata over the final note.

Musical staff 5: Treble clef, accompaniment line with chords. The staff concludes with a double bar line and a final treble clef.

Musical staff 6: Treble clef, melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf* below the staff.

Musical staff 7: Treble clef, melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf* below the staff.

Musical staff 8: Treble clef, melodic line with a slur and a dynamic marking of *mf* below the staff.

Musical staff 9: Bass clef, accompaniment line with chords. A dynamic marking of *p* is below the staff.

Musical score for the first system. It consists of four staves. The top staff is a single melodic line with dynamics *p*, *mf*, and *p*. The second and third staves are a grand staff (treble and bass clefs) with dynamics *mf* and *p*. The bottom staff is a bass line with dynamics *p* and *mf*.

Un peu vif

Musical score for the second system, marked "Un peu vif". It consists of four staves. The top staff has dynamics *f* and *dr*. The second staff has dynamics *f* and *dr*. The third and fourth staves are a grand staff with dynamics *f* and *g*.

Musical score for the third system. It consists of four staves. The top staff has dynamics *f* and *dr*. The second and third staves are a grand staff with dynamics *f* and *dr*. The bottom staff has dynamics *f* and *dr*.

Un peu vif, avec fantaisie

Modéré

Musical score for the fourth system, marked "Un peu vif, avec fantaisie" and "Modéré". It consists of four staves. The top staff has dynamics *f*, *p*, *f*, and *ff*. The second staff has dynamics *f*, *p*, *f*, and *ff*. The third and fourth staves are a grand staff with dynamics *pp* and *f*.

*f* *mf* *pp* *f* *ff* *f* *ff*

*mf* *ff* *mf* *ff* *f* *ff* *ppp* *pp*

*ff* *ppp*  
Halterange

Presque lent, tendre

*mf*

Presque lent, tendre

*mf*

System 1: Three staves of music. The top staff is a single melodic line with various ornaments and slurs. The middle and bottom staves are piano accompaniment, featuring chords and rhythmic patterns. The key signature has two flats.

System 2: Three staves of music. The top staff continues the melodic line with dynamic markings of *mf*. The middle and bottom staves provide harmonic support with chords and rhythmic accompaniment.

System 3: Three staves of music. The top staff features dynamic markings of *mf* and *p*. The middle and bottom staves include complex chordal textures and some ledger lines. There are some handwritten annotations and dashed boxes in the middle staff.

System 4: Three staves of music. The top staff has a dynamic marking of *p*. The middle and bottom staves continue the harmonic and rhythmic development of the piece.

Un peu vif

Musical score for the first system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with the tempo marking "Un peu vif". The middle staff is a vocal line with lyrics "dr" and "tr" above it, and notes with accidentals (b, #) below. The bottom staff is a piano accompaniment starting with a forte dynamic "f" and a pedaling instruction "g".

Musical score for the second system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line. The middle staff is a vocal line with lyrics "tr" and notes with accidentals (b, #) below. The bottom staff is a piano accompaniment with notes and accidentals (b, #) and a pedaling instruction "g".

Musical score for the third system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with the tempo marking "vif" and a forte dynamic "f". The middle staff is a vocal line with notes and accidentals (b, #). The bottom staff is a piano accompaniment with notes and accidentals (b, #) and a forte dynamic "f".

*Ped. (tenir la pédale enfoncée et laisser résonner jusqu'au signe \*, 4 mesures avant la fin)*

Musical score for the fourth system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line. The middle staff is a vocal line with notes and accidentals (b, #). The bottom staff is a piano accompaniment with notes and accidentals (b, #).



Handwritten musical score system 1, consisting of three staves. The top staff features a melodic line with various notes and rests. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with chords and moving lines. A dashed line is present above the middle staff.

Handwritten musical score system 2, consisting of three staves. The notation continues from the previous system, showing complex rhythmic patterns and melodic development. A dashed line is present above the middle staff.

Handwritten musical score system 3, consisting of three staves. The musical notation shows further progression of the piece, with intricate chordal textures and melodic lines. A dashed line is present above the middle staff.

Handwritten musical score system 4, consisting of three staves. This system concludes the page with dense musical notation and complex harmonic structures. A dashed line is present above the middle staff.



## 2. Estructura.

### La Forma.

Irina Priore<sup>2</sup>, asevera que la estructura de *Le merle noir*, corresponde a A B A' B' Coda, siendo las partes A's las correspondientes al solo de flauta; motivo melódico agitado y nervioso que se relaciona en estructura con el canto del Mirlo Negro, *Turdus Merula*, especie muy común en Francia central<sup>3</sup>. Por su parte, en sus notas al programa de titulación de licenciatura, Luz Arcelia Suárez defiende que el canto del mirlo se supone por tratarse el solo de flauta de frases melódicas que se alternan con trinos<sup>4</sup>. Sin embargo y según las descripciones que Messiaen hiciera del canto de esta especie, hay elementos dentro de la melodía más allá de los trinos que evidencian la adaptación del canto del ave a la parte de flauta.

### Parte A

#### Melodía

Como ya hemos estudiado Messiaen no sólo distinguía los diferentes cantos de una misma especie de aves, si no que conocía la diferencia en cuanto a las motivaciones de los mismos, clasificándolos en los tres tipos de cantos ya mencionados. Así mismo, Messiaen defendía el que cada mirlo tenía un grupo de cantos específicos, propios no sólo a su especie, sino a su individualidad. No obstante, el caso del mirlo de esta obra se presume como una incógnita: ¿Messiaen basó la melodía de la flauta de esta sección en un llamado de alerta, un canto de apareamiento o un canto meramente lúdico, o como él los llamaba, cantos libres? Para responder a esta pregunta cito la descripción que Messiaen hiciera no del canto del mirlo en *Le Merle Noir*, sino de los atributos melódicos que él encontraba en el canto del *Turdus Merula*: "El canto del mirlo consta de fórmulas siempre

---

<sup>2</sup> Priore, Irina. "The Compositional Techniques of Messiaen's "Le Merle Noir." en *Flute talk* , April 2001.

<sup>3</sup> Ibidem

<sup>4</sup> Suarez. opus cit., (1998) p. 35

ascendentes a una nota aguda, a la vez solemnes y burlonas, basadas, si no en un modo hipermayor al menos en el uso de 3ra M., 4ta justa, 6ta. Mayor, y 4ta. Aumentada<sup>5</sup>.

Examinando el primer solo para flauta del mirlo negro, podemos identificar el frecuente uso de dichos intervallos. Las relaciones interválicas entre las notas del inicio y término de cada frase corresponden a los intervallos que Messiaen identifica como característicos del canto del mirlo como se puede constatar en la tabla. Hay en efecto incidencia del tritono y la cuarta justa. Otros intervallos que aparecen frecuentemente son de 5ta justa y 6ta aumentada que pueden considerarse complementarios de 4ta justa y 3ra mayor, respectivamente. Así mismo las notas iniciales de cada una de las tres distintas frases guardan entre sí una relación de 3ra mayor y 6ta menor, que son a su vez intervallos complementarios, con lo que puede hablarse aquí de un ciclo interválico que se cierra. Por otro lado la flauta cierra esta sección tocando la segunda mitad del motivo cromático con el que el piano iniciara la obra, cerrando con esto el primer ciclo melódico de la obra.

The image shows a musical score for a flute solo. The title is 'FLÛTE' and the tempo is 'Modéré (Allegro a J)'. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment (piano) and a flute part (flûte). The piano part starts with a piano (pp) dynamic and includes a 'Nollensange' section. The flute part starts with a forte (f) dynamic and includes a 'Nollensange' section. The score is numbered 6 at the end.

En el siguiente cuadro he dividido la sección A (compases 1 – 8) en tres frases con sus respectivas sub-frases obedeciendo a una relación de antecedente y consecuente, basándome tanto en la dirección melódica como en las diferentes articulaciones y silencios. Dichas sub-

<sup>5</sup> Samuel, opus cit., (1986) p. 88

<sup>6</sup> Messiaen, Olivier. *Le Merle Noir*. Paris: Alphonse Leduc, 2001, Compases 1-8

frases , pueden ser considerada en la retórica del mirlo como distintas aseveraciones que en efecto, al ser comparada con la descripción de Messiaen resultan ser predominantemente ascendentes, a juzgar por el hecho de que hay 7 subfrases ascendentes por dos descendentes

Motivo cromático (3ra mayor ↑, 3ra menor ↓)

<b>Primera Frase</b>	<u>Antecedente(1a)</u> 4ta justa ↑ A                      D compás (3)	<u>Consecuente(1b)</u> Tritono ↑ D                      G#  (4)		
<b>Segunda Frase</b>	<u>Antecedente 2a</u> Tritono ↑ C#                      G (5)	<u>Antecedente 2b</u> Tritono ↑ D                      G (6)	<u>Antecedente 2c</u> 6ta menor ↓ D                      F#  (7)	<u>Consecuente</u> 4ta justa ↑ C                      F (7b)
<b>Tercera Frase</b>	<u>Antecedente 3a</u> 6ta menor ↑ A                      F#  (8)	<u>Antecedente 3b</u> 5ta justa ↓ D                      G (8b)	<u>Consecuente</u> 5ta justa ↑ G#                      Eb  (8c)	

Motivo cromático flauta 3ra mayor ↑

Relación interválica entre las notas de inicio de frase:

3ra Mayor ↑	6ta menor ↓
-------------	-------------

A <b>Primera Frase</b>	C# <b>Segunda frase</b>	A <b>Tercera Frase</b>
---------------------------	----------------------------	---------------------------

Articulación

Entre otros recursos mediante los cuales Messiaen se vale para imitar el canto de un ave se encuentran las articulaciones, por ejemplo, la alternancia de grupos de

notas ligados con articulaciones cortas como *staccatto* o el uso de *frulatto*<sup>7</sup> Silencios cortos interrumpen el discurso evitando melismas largos, logrando así una mayor similitud con el canto entrecortado de un ave con objeto de hacer una onomatopeya del canto del mirlo. En su descripción del canto del Mirlo, Messiaen menciona que posee al mismo tiempo un carácter burlón y solemne. Probablemente el uso de las técnicas arriba mencionadas, hayan sido pensadas también para lograr este carácter. Tal vez, lo que Messiaen explica como burlón sea ese gesto entrecortado, similar a la risa; logrado en este fragmento gracias al *staccatto*.

### Ritmo.

La figura rítmica de menor valor en esta sección es el treintaidosavo el cual, determina la duración del resto de las notas mediante la técnica de valores añadidos y la combinación de patrones irracionales Griegos.

### Armonía

La armonía sobre la cual se basa este fragmento es primordialmente cromática ya que aparecen salvo el Bb, el resto de las notas del total cromático.

### **Parte A'**

La parte A' corresponde al segundo solo de flauta. Aquí, como en el primer solo he también distinguido entre tres frases principales con sus respectivas sub-frases, no obstante, el material melódico es diferente y el intervalo de 7ma mayor cobra más importancia que en la sección análoga.

---

<sup>7</sup> Articulación hecha ya sea con la lengua o la garganta, que produce como efecto el sonido rrr ó gggg que asemeja el ruido de un motor

2 *Moderé* *Un peu vif, avec fantaisie*

pp (pizz.) A) Fl: f P flatterzunge f

ff f mf pp

f ff f ff mf ff mf ff

f ff flatterzunge ppp pp

8

Primera Frase	<u>Antecedente 1a</u> 7ma Mayor ↑ D C (46)	<u>Antecedente 1b</u> Unísono D D (47)	<u>Consecuente</u> 4ta justa ↑ C# F# (47)	
Segunda Frase	<u>Antecedente 2a</u> 3ra Mayor ↑ D F# (A) (48)	<u>Antecedente 2b</u> 2da menor ↑ C# D (49)	<u>Antecedente 2c</u> 5ta justa ↑ B F# (49b)	<u>Consecuente</u> 2da menor ↓ A G (50)
Tercera Frase	<u>Antecedente</u> Tritono ↑ D G# Tritono ↓ G# D (51)	<u>Antecedente 3b</u> 2da menor Eb E (52)	<u>Consecuente</u> Tritono Eb Bb (53)	<u>Coda</u> Motivo cromático ↓ (2da parte del de piano) (53b)

<sup>8</sup> Messiaen, opus cit., (2001), compases 45-53

## Parte B

Las partes B corresponden al tema de carácter más lento y contemplativo en donde interviene el piano realizando con la flauta una línea contrapuntística. Inician respectivamente en los compases ( 9 y 54 )

### Contrapunto

Mano derecha del piano.

En esta sección la línea melódica entre ambos instrumentos se desarrolla en un contrapunto imitativo en donde el piano expone la melodía completa que es repetida por la flauta inmediatamente después. (compases 10 – 15)

Mano izquierda del piano.

La mano izquierda del piano muestra una sucesión de intervalos de 5ta justa y 4ta Justa según el método de series de acordes paralelos<sup>9</sup>

### Armonía

La armonía surge de la utilización del 7mo modo de transposición limitada en su sexta transposición.



---

<sup>9</sup> Véase Cheong, Wai-Ling "Messiaen's Colouration Modes as Intversion" in *Music Analysis*, 21/i (2002) 53-84





## Compases 24 – 25. Mano izquierda del piano



A pesar de su estar escritos como ritmos no retrogradables, en los ejemplos de los compases 13 y 24-25, los tres grupos están ligados, y por tanto la distinción entre los mismos resulta imposible de ser escuchada, de modo que no es posible distinguirla como un palíndromo. Estos ejemplos sugieren que la notación musical no solo sirve como la representación gráfica del objeto musical sino que puede por sí misma constituir una articulación del sistema simbólico. En el contexto del sistema simbólico de Messiaen la forma simbólica “encarnada” en el ritmo escrito en notación musical puede ser decodificada e interpretada independientemente de su forma audible.

### Contrapunto

A manera de una réplica variada del canon antes presentado, en la parte B', la mano derecha del piano y la flauta realizan contrapunto imitativo, entrando la flauta diez tiempos (treintaidosavos) después del piano en las primeras dos entradas, para posteriormente hacer un *stretto* y entrar 6 tiempos después en las siguientes tres imitaciones, y finalmente cuatro después en la última imitación (compás 37) En esta última repetición, entra en el juego contrapuntístico la mano izquierda haciendo una tercera voz que entra desfazada sólo dos tiempos. Mientras que el piano termina el tema en el compás 74, la flauta aún insiste con la melodía en el compás 75 y resuelve hasta 76. Por su parte el piano resuelve con un “cluster” en compás 76, compás en dónde se presentan juntas todas las notas del modo 7 en su séptima transposición.

## La coda.

### Melodía y contrapunto

Esta es la sección más estrictamente estructurada de la pieza mediante el uso de la técnica serial y la técnica de permutaciones simétricas. La serie que usa del compás 91 en adelante es transpuesta para crear la parte del piano de la coda. La serie original se presenta en el compás 91 por la melodía de la mano derecha del piano comenzando con la nota A. Llamaremos a esta serie O de original,<sup>11</sup> y subsecuentemente O1 para su primera transposición un semitono arriba y así en adelante. La mano izquierda toca de manera simultánea la inversión retrogradada de la serie que llamaremos R

A continuación se muestra la tabla que marca todas las posibilidades de transposición de la serie, en la que I e IR significan Inversión e Inversión retrogradada.

	I	I-5	I-11	I-6	I-9	I-8	I-7	I-3	I-4	I-2	I-8	I-10	
O	A	D	G#	D#	Bb	Gb	E	C	Db	B	F	G	R
O-7	E	A	D#	Bb	F	Db	B	G	G#	Gb	C	D	R-7
O-1	Bb	D#	A	E	B	G	F	Db	D	C	Gb	G#	R-1
O-6	D#	G#	D	A	E	C	Bb	Gb	G	F	B	Db	R-6
O-11	G#	Db	G	D	A	F	D#	B	C	Bb	E	Gb	R-11
O-3	C	F	B	Gb	Db	A	G	D#	E	D	G#	Bb	R-3
O-8	D	G	Db	G#	D#	B	A	F	Gb	E	Bb	C	R-8
O-9	Gb	B	F	C	G	D#	Db	A	Bb	G#	D	E	R-9
O-8	F	Bb	E	B	Gb	D	C	G#	A	G	Db	D#	R-8
O-10	G	C	Gb	Db	G#	E	D	Bb	B	A	D#	F	R-10
O-4	Db	Gb	C	G	D	Bb	G#	E	F	D#	A	B	R-4
O-2	B	E	Bb	F	C	G#	Gb	D	D#	Db	G	A	R-2
	Ri	Ri-5	Ri-11	Ri-6	Ri-1	Ri-9	Ri-7	Ri-3	Ri-4	Ri-2	Ri-8	Ri-10	

12

<sup>11</sup> Tomando el C como 0 y añadiendo un número por cada semitono en la escala cromática.

<sup>12</sup> Suarez, opus cit., (1998) p. 41

La sucesión de las transposiciones es :

1. Mano Derecha - A D G# D# Bb Gb E C Db B F G

Mano Izquierda - E F# C Bb B G F C# G# D# A D

2. Mano Derecha - Bb Eb A E B G F Db D C F# Ab

Mano Izquierda - F G C# B C Ab F# D A E Bb Eb

3. Mano Derecha - B E Bb F C Ab Gb D Eb Db G A

Mano Izquierda - Gb Ab D C C# A G Eb Bb F B E

4. Mano Derecha - C F B F# C# A G Eb E D Ab Bb

Mano Izquierda - G A Eb Db D Bb Ab E B F# C F

5. Mano Derecha - E F# C Bb B G F C# G# D# A D

Mano Izquierda - A D G# D# Bb Gb E C Db B F G

6. Mano Derecha - F G C# B C Ab F D A E Bb Eb

Mano Izquierda - Bb Eb A E B G F Db D C F# Ab

7. Mano Derecha - Gb Ab D C C# A G Eb Bb F B E

Mano Izquierda - B E Bb F C Ab Gb D Eb Db G A

8. Mano Derecha - G A Eb Db D Bb Ab E B F# C F

Mano Izquierda - C F B F# C# A G Eb E D Ab Bb

A partir del quinto par de series (compás 106 ) la melodía que toca cada una de las manos se invierte, de modo que el quinto par es el mismo que el primero, el sexto par es el mismo que el segundo, y así de manera sucesiva, creando con esto una forma de espejos como se explica abajo, en la que el eje del espejo es el compás 106.

Mano derecha. 1234 5678

Mano izquierda. 8765 1234

## Rítmico

### (Permutaciones Simétricas)

El ritmo de esta sección está determinado según la técnica de permutaciones simétricas. La construcción de permutaciones simétricas consiste en la asignación de un número del uno al cuatro a los valores de las figuras rítmicas dependiendo del número equivalente de dieciseisavos que las conforman. Es decir, Messiaen usa el dieciseisavo como unidad y a partir de este valor añade otras unidades para formar octavos, octavos con punto o cuartos asignándoles respectivamente los números 1, 2, 3, 4, para poder calcular el número total de posibles combinaciones. A partir del compás 91, el piano no usará sino estas figuras rítmicas en una variedad de combinaciones que no excede las 24 posibilidades



La mano izquierda también usa las mismas permutaciones pero inicia en compás 23 a la mitad de la serie de permutaciones posibles. Es decir en 2, 1, 4, 3. Como se puede notar, todas las combinaciones posibles de estos cuatro números están presentes y no hay ninguna otra combinación posible.

Al comenzar a tocar de manera simultánea la primera permutación en la mano derecha y la décimo tercera en la mano izquierda (justo a la mitad de la serie de permutaciones) Messiaen está creando nuevamente un tipo de simetría cuyo eje se encuentra en el compás 106. En este pasaje, Messiaen conjuga el uso de la técnica serial con el de las permutaciones simétricas tan parsimoniosamente porque las matemáticas lo permiten: el que 24 (número total de permutaciones) sea un múltiplo de 12 (total cromático)

<sup>13</sup> Messiaen, opus cit. (2001), compás 91

permite a su vez que las 24 transposiciones de las series sean ordenadas en una estructura de espejos. Con ello, la organización simétrica del pasaje aparentemente surge por sí misma.

Por su parte, la flauta es una adaptación de un canto de ave, nuevamente con los intervalos que Messiaen distigue como característicos del canto del mirlo y organizados, las más de las veces en frases breves y entrecortadas, a menudo iniciando a contratiempo y plagadas de *appoggiaturas*. El que este motivo cuasi –improvisatorio de la flauta se yuxtaponga a una sección tan estructurada en el piano es un ejemplo del dilema “espontaneidad contra preterdeterminación” al que nos hemos referido con anterioridad. Tanto por el motivo libre de la flauta, como por el uso de las series, el efecto sonoro que se crea es casi el de una improvisación a pesar del uso de estas estrictas técnicas compositivas tan altamente determinadas.

### 3. El título como paratexto

Cuando nos enfrentamos al hecho de que esta obra para flauta y piano, cuya organización estructural hemos ya estudiado, tiene un título literario, estamos ante un caso de referencia extrínseca que alude a un objeto del mundo físico. La frase “El mirlo negro”, organizada sintácticamente en artículo, sustantivo y adjetivo, cobra para el receptor un sentido que dependerá de sus competencias. Para algunos, el mirlo negro será un ave negra, para otros un ave negra, de pico amarillo y pequeña, y para los menos un ave negra de pico amarillo, oriunda de Francia, y cuyo nombre científico es *Turdus Merula*. Esta especie de aves no es común en Latinoamérica, por lo que probablemente para los escuchas de esta región, el título *El mirlo negro* no signifique nada.

Independientemente de lo que el receptor entienda, la intención de Olivier Messiaen fue la de hacer una referencia musical a un objeto del mundo físico, en este caso un ave. Intención que se hace patente en el título o lo que Genette llamaría paratexto.

Ya hemos estudiado los medios musicales por los que Messiaen imita el canto de esta ave, y hemos también sugerido que es probable que el piano represente el medio en que vive el mirlo. Todo lo cual, habla, si no de una historia, al menos si de la representación sonora de una escena del mundo físico, una escena que puede ser contemplada por la vista y a la cual apela Messiaen.

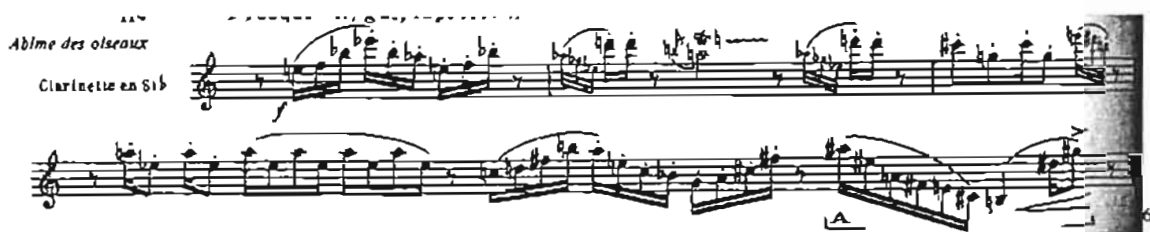
En este capítulo he discutido la organización estructural de la obra. Además, con base en numerosos escritos del autor, he delineado algunas de las posibles significaciones extramusicales que estas estructuras tenían para Messiaen. Sin embargo, la posibilidad de decodificar un sistema simbólico analizando los aspectos de relevancia poética en la pieza, no necesariamente insta a los escuchas a percibir la obra del mismo modo que Messiaen lo hacía. Más allá, este sistema no garantiza que los escuchas experimentarán las mismas emociones que Messiaen intentó evocar. La percepción de Messiaen, muestra un alto grado de abstracción pero sobre todo una arbitrariedad. Por ejemplo, partir de un solo de flauta como símbolo para llegar al “armonioso silencio del cielo”, no es sino una manifestación corporeizada de connotaciones que Messiaen tenía para las aves. Esto por supuesto no será el caso de cada uno de los escuchas. La música es ciertamente un lenguaje equívoco y no hay una interpretación incorrecta. Sin embargo en la individualidad de la escucha de cada uno de los receptores puede estar manifiesto un código susceptible a ser interpretado de manera similar por un grupo de gente que comparte ciertas competencias. La pregunta aquí es : ¿Cómo es que las estructuras inmanentes de esta obra pueden tener un efecto y crear significados en sus escuchas? ¿Será posible que en el primer nivel de interpretación, el primer símbolo evocado coincida con el que Messiaen evoca, es decir, un ave?. Los trinos, los cambios de registro, el uso de *frulatto*, pueden ya constituir de alguna manera un código simbólico, que por haber sido extensamente explotado por la tradición occidental ya es bien asimilado por los escuchas, de modo que los inste a pensar en un ave. Al hacer estas hipótesis estamos hablando de lo que Nattiez llama *estésis inductiva*, es decir, estamos llegando a conclusiones sobre lo que el escucha va a oír. Con ello, lo que estamos trayendo a colación es el concepto de un “escucha ideal” es decir, un escucha suficientemente familiarizado con un código dado, de tal modo que su interpretación sea al menos en primer nivel, próxima a la del creador del signo. El que esto

ocurra, sería casi una utopía y Messiaen lo sabe. Al hablar de la recepción de su obra, Messiaen confronta al “escucha ideal” con el “escucha empírico” es decir, el receptor, real. La obra en el mundo real sometida a la interpretación de terceros. Vemos en el siguiente capítulo como estos dos personajes, escucha ideal y escucha empírico, se confrontan.



descripción arriba citada, Messiaen adopta el canto del mirlo, cuidadosamente transcrito y lo adapta a sus diferentes obras, incluso en algunas de sus partituras la indicación es explícita: en *Chronocromie*, por ejemplo Messiaen escribe “merle noir”, o “fauvette a tête noir” para indicar la especie de ave cuyo canto es transcrito. En *Técnica de mi lenguaje musical*, Messiaen explica esta inspiración :

*Quatuor pour la Fin du Temps. Abîme des Oiseaux.*



*Quatuor... Liturgie de cristal.*




---

inquietar el intelecto y creatividad de aquéllos compositores que en un futuro quieran hacer una obra homenaje a Messiaen, o que estén tan interesados como él en la utilización de canto de aves.

<sup>63</sup> Messiaen, opus cit., (1993) p. 38

<sup>64</sup> Idem

Amen de los ángeles: “Cuatro variaciones ornamentales de un tema y de su comentario, que me fueron sugeridas por las improvisaciones de un mirlo”

117

*Très modéré, avec fantaisie*

Tema Comentario

65

Mirlo Negro en *Chronochromie* (Segunda estrofa, flauta)

1<sup>er</sup> Merle noir

66

Robert Sherlaw, identifica cuatro categorías en los cantos de aves utilizados por Messiaen:

I. Categoría de llamados, que son distintos de los cantos, son normalmente disonantes y pueden ser:

- a) Cortos y repetitivos
- b) Largos y variados

II. Patrones repetitivos y cortos de cantos.

III Patrones de Cantos variados (tempo lento)

- a) estilo melódico, con implicaciones tonales
- b) estilo declamatorio (ruiseñor, song, tordo)

IV Cadenas largas de rápido parloteo que puede ser roto en frases mas cortas

- c) Con una dirección hacia un centro tonal fuerte
- d) Sin ningún centro tonal

<sup>65</sup> Idem

<sup>66</sup> Wye, Trevor, and Patricia Morris. *The Orchestral Flute Practice Book 2*. London: Novello, 1998 p. 82

En *Le merle noir*, podemos ver el uso de las categorías primera y tercera en el inicio (solo de flauta) y en la coda respectivamente. La coda es ciertamente un rápido parloteo que rompe en una figura melódica descendente en la flauta hacia un acorde de C $\sharp$  (sin tercera)

(es decir hay una implicación tonal hacia C $\sharp$  que resuelve a un acorde de C).

## 5. Instrumentación.

Tanto en la tradición musical occidental como en las no occidentales, los cantos de aves han sido a menudo representados por diversos tipos de flautas. En la tradición occidental hay incontables ejemplos del uso de estos instrumentos de alientos para imitar sonidos de aves, tales como el gorgojo o los cantos. Curiosamente Messiaen constituye un caso especial ya que en la mayoría de los casos usa otros instrumentos y no la flauta para representar el canto de los pájaros. La primera vez que Messiaen usó los cantos de aves como material melódico fue para la parte de clarinete y violín en *Quartour pour la fin du temps*, sin embargo es importante recordar que Messiaen compuso este cuarteto tomando en consideración los instrumentistas que estaban disponibles en el campo de concentración. Como consecuencia, en esta obra las aves están representadas por estos instrumentos. No obstante, incluso cuando posteriormente Messiaen pudo haber elegido entre varios talentosos ejecutantes de flauta, como por ejemplo André Jolivet quien era su amigo cercano, él nunca compuso obras mayores para flauta. Particularmente sorprendente resulta el ciclo completo para piano *Catalogue des oiseaux*, obra que no sólo pretende hacer un retrato sonoro del canto del ave que presta su nombre para cada uno de los títulos de las piezas que conforman el ciclo, sino también de hacer una representación sonora de su hábitat con otras aves comunes de Francia. Mi pregunta aquí es: ¿Por qué Messiaen no eligió la flauta o algún otro instrumento de aliento para representar estas aves? La explicación que encuentro para ello es que Messiaen, era antes que cualquier otra cosa, pianista. Tal vez su obsesión por transcribir con la mayor exactitud posible los cantos de aves, le llevó a pasar largos ratos en la soledad de su estudio explorando las posibilidades

de adaptación melódica de los mismos. Ya que los pájaros constituirían seres tan íntimamente relacionados con sus convicciones religiosas, quizá su personalidad excéntrica y solitaria encontraba mayor satisfacción al hacerlo él mismo y para su propio instrumento y no para algún otro instrumento de aliento.

En *Catalogue des oiseaux*, la mano derecha del piano representa al ave, mientras que la armonía de la mano izquierda da cuenta del medio ambiente. Creo que *Le merle noir*, sigue una estructura similar con la flauta representando el canto del mirlo y el piano simbolizando los alrededores. Al discutir el caso de *Le merle noir* en sus notas al programa, Luz Arcelia Suarez<sup>67</sup> sugiere que es probable que la coda represente a otros amigos ruidosos que acompañan al mirlo, interpretación que se basa en la superposición de melodías de la flauta y el piano. Lamentablemente Messiaen no habló sobre esta composición, por lo que la interpretación de la intención narrativa de Messiaen debe tomarse como una más de las elucubraciones de los musicólogos.

## 6. El solo de flauta. Un símbolo

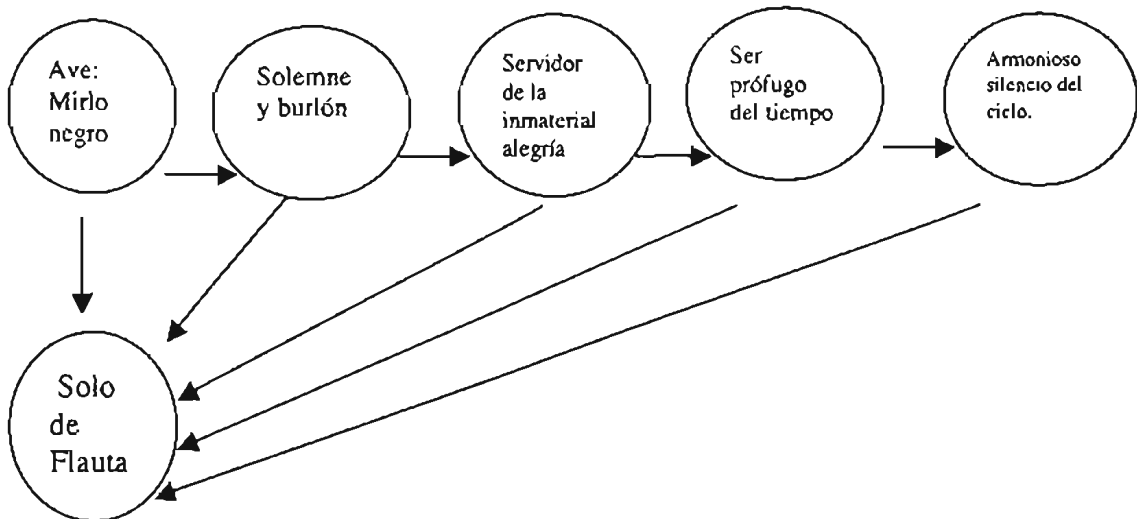
Aquí claramente estamos hablando de la función del solo de flauta como un signo, o lo que Nattiez reconoce como referencia extrínseca, pues el ave en el que Messiaen basó la melodía del solo de flauta pertenece al mundo físico y la intención del compositor es hacer referencia directa a ella. De acuerdo a la teoría del signo de Peirce, el solo de flauta funge como un *signo-icónico* que refiere de manera directa al canto un ave, el cual a su vez es un signo indexical de un ave. Considero que en este punto hay suficiente evidencia surgida del análisis poético para articular la teoría del signo de Pierce en donde, además de referir a un ave, el solo de flauta, dentro de la concepción de Messiaen, es un símbolo que da lugar al nacimiento de otros símbolos.

En la muy personal percepción de Messiaen, las aves tienen connotaciones de una suerte de animales divinos, de “servidores de la inmaterial alegría” y el escuchar su

---

<sup>67</sup> Véase Suárez, Luz Arcelia. “Notas al Programa” opción de titulación.”UNAM, 1998.

canto al amanecer es como oír el “armonioso silencio del cielo” . De modo que , la cadena de interpretantes de la significación que Messiaen asigna al objeto que constituye el solo de flauta podría ser así:



El solo de flauta es el objeto, el estímulo que desencadena el proceso de generación de signos *ad infinitum* y que, a partir de la evidencia fragmentada y presente en las enunciaciones de Messiaen sobre las aves, podemos reconstruir, no sin la arbitrariedad que ello conlleva. Por principio, el solo de flauta construye una relación icónica con el canto del ave, que a su vez refiere indexicalmente a la misma. Esto permite que se pueda añadir un contenido simbólico: Messiaen trasciende la representación del ave, para llevarlo a una significación simbólica de “ser prófugo del tiempo” y de ahí su relacionarlo con la Divinidad.

Discernir el papel de *Le merle noir* en la obra general de Messiaen resulta un tanto difícil ya que dado el uso del modo 7 como el de la técnica serial puede considerarse esta pieza una rareza. Así mismo *Le Merle noir*, constituye la única obra para flauta y acompañamiento de piano que representa a un ave. Como ya he mencionado arriba, entre los años 1949 y 1952 Messiaen se encontraba en un periodo experimental. Es por tanto probable que *Le merle noir*, obra menor para ensamble de cámara exprese

estas necesidades experimentales de su autor. Para evaluar las particularidades de esta obra es necesario estudiar detenidamente las estructuras y técnicas utilizadas por Messaien para su composición. En el análisis inmanente que presento a continuación se abordan la aplicaciones de cada una de las estrategias de composición ya estudiadas en este análisis poiético.

## IV PERFORMANCE MUSICAL

### 1. La performance

La performance es el momento crucial en que convergen las tres instancias de existencia del evento musical. Según la teoría de la música como un hecho social total, es el momento en que la música de hecho ocurre, el momento en que se crea las condiciones bajo las cuales la idea se hace sonido gracias a que alguien que la ejecuta y finalmente, es también el momento en que hay alguien que la escucha e interpreta.

Bajo la mira de un análisis tripartito, la performance no puede ser ubicada de manera definitiva en ninguno de los tres niveles o bien puede ser ubicada en los tres.

La performance es un término extensivo a todos los factores que convergen en el momento de la producción sonora, sin que éstos sean necesariamente elementos sonoros. La estructura de un evento, con principio, fin y un plan determinado, es una secuencia temporal que genera un contexto de significación que brinda al receptor ciertas claves de sentido. El contexto, es decir, en que lugar se realiza el evento, en que momento, con que público, la indumentaria tanto del público como de los músicos; son algunos de los factores que contribuyen a la generación de este acto social, en suma, del evento musical.

### 2. Contextos de ejecución

Durante el momento de la ejecución ocurren procesos tanto poéticos como estéticos que alteran la forma inmanente en cada ejecución, negándole la posibilidad de adquirir una forma definitiva y la conminan a ser una nueva creación en cada *performance*. La inmanencia de la obra es alterada, entre otros factores por los juicios del ejecutante, quien durante su ejecución está siendo también un receptor. En este estado estético, el ejecutante hace juicios de orden poético modificando, a cada segundo de su ejecución, la forma final de la obra que es presentada de manera aprehensible al resto de los escuchas.

No obstante, las decisiones del instrumentista, no son los únicos elementos modificando el momento de la performance. Factores diversos como el momento histórico en que se presenta la obra, el recinto de ejecución, el público ante quien el ejecutante se presenta, entre muchos otros, han sido considerados particularmente relevantes para constituir el hecho musical total. El determinante conjunto de elementos que interactúan en el momento de la ejecución ha recibido el nombre de contexto. De acuerdo a McLeod y Herndon, contexto es : “la secuencia temporal en la que un objeto musical ocurre, o la secuencia temporal de una categoría mayor de eventos...el contexto puede ser cualquier relación estructurada en la que un patrón musical puede insertarse”<sup>1</sup>

Entre los factores que sirven para delinear el contexto, las mismas autoras<sup>2</sup> identifican varios ordenes de condiciones que se dan cuando un evento musical tiene lugar. Entre ellos señalan:

- a) Contexto geográfico
- b) Contexto de época
- c) Ciclo de la vida
- d) Idioma
- e) Cultura
- f) Estética
- g) Especialización
- h) Estilo

No podemos olvidar que tanto *Le merle noir* como su autor Olivier Messiaen, constituyen ocurrencias de la cultura a la que pertenecen. El hecho de que Messiaen haya nacido en Francia y no en México es determinante para la constitución de su estética, así como lo es el hecho de que para esta investigación la obra fue presentada en

---

<sup>1</sup> McLeod y Herndon. *The Ethnography of musical performance*. Norwood editions, Norwood Pa. 1980, p. 179. “either the actual time sequence in which an item of music is found or the real time sequence in a category of events...context may be any patterned relationship within which the pattern of music is thought to fit.

<sup>2</sup> Idem.



México y no en Francia. En todo caso la presencia de estos ordenes de contexto puede resultar determinante en mayor o menor medida según las particularidades de cada ejecución. *Le merle noir* no tiene texto, pero sí tiene un título y la lectura del mismo tal vez determine en cierta medida su ejecución. Como sabemos, el título compele al ejecutante a dar a la melodía cierta intención de ave. Así mismo, la lectura del título puede también direccionar la interpretación que el escucha haga del objeto sonoro<sup>3</sup>. La cultura, la estética y la especialización tanto de la audiencia como del ejecutante, así como el estilo de la obra son todos elementos de especial importancia en una obra como lo es *Le merle noir*, por lo que serán tratados con detalle en este capítulo. Sean cuales fueren estos elementos, McLeod y Herndon enfatizan que la observación del contexto en el que se lleva a cabo un evento musical se resume a los factores de “qué, quién, en dónde, cuándo, por qué y cómo, que suman y al mismo tiempo simbolizan el rango de circunstancias en que la música ocurre”.<sup>4</sup>

### 3. La ejecución de *Le merle noir*

Observando el caso de *Le merle noir* en particular, podemos utilizar el estudio de la génesis de la obra para dilucidar un posible contexto de ejecución en el momento de su estreno. Con ello no se implica que existe una ejecución por antonomasia de la pieza. Justamente la teoría de la performance valida todas las posibilidades de ejecución de la misma, al estudiar las diferencias existentes entre cada una ellas y las condiciones diversas a las que dan lugar. Mi objetivo al intentar enlistar algunos factores contextuales al momento del estreno de *Le merle noir*, responde al hecho de que algunos de estos factores se mantienen hoy día como herencia de la tradición que la engendró. Así mismo, la forma inmanente de la obra también genera ciertos prerequisites en las habilidades del ejecutante con lo que algunos contextos pueden resultar frecuentes.

---

<sup>3</sup> Incluso sin tener título o texto, y en el marco de la postura cognitiva de la percepción musical, el idioma puede ser un ejemplo de un factor determinante para procesos de percepción entre las culturas de lenguajes tonales.

<sup>4</sup> Ibid. p. 180

Hemos ya dicho que *Le merle noir* fue engendrada como una pieza de concurso, por lo que para su estreno, la obra sería tocada por los flautistas concursantes del Conservatorio de París. Estos datos arrojan ya considerable información sobre el contexto y los elementos en juego en aquella performance de la obra. Por principio, nos hablan de los ordenes geográfico, histórico y cultural. El conservatorio de París constituye en sí una comunidad especializada en el lenguaje musical, que obedece a ciertos cánones de la cultura musical occidental y que a su vez difiere de otros países europeos. Uno de esos cánones es el ritual que entre los músicos herederos de la tradición occidental nombramos “recital”: un grupo de gentes se reúnen en una sala de conciertos que cuenta con un escenario al frente, el cual a menudo se encuentra en un nivel más alto que el público asistente; en el escenario se encuentran los músicos, quienes se han vestido de manera especial para la ocasión, y han ensayado arduamente la pieza antes de presentarla a los escuchas. Una vez que la sala de conciertos se encuentra en absoluto silencio, (lo que no está por demás decirlo, incrementa la sobriedad del evento) los músicos, ya sea de memoria o leyendo la guía de sonidos escrita en la partitura, tocan sus instrumentos ejecutando la obra de principio a fin. Al terminar, hacen una sutil seña que siempre varía según cada instrumentista y con ello indican al público que puede aplaudir.

Quizá la anterior descripción resulte irrisoria pues pareciera describir lo que es obvio. No obstante, el que estemos tan familiarizados con estos eventos no los exime de su categoría (naturaleza?) ritual. No debemos olvidar que la cultura europea es una más entre los muchos grupos étnicos del mundo, y que al igual que el resto, realizamos rituales que dan cuenta de nuestra cultura. El recital es, por tanto, un ritual sólo decodificado en el marco de nuestra cultura, y cuyo acontecer también se determina y decodifica, por el grado de especialización no sólo del ejecutante, sino también del público. En todo caso, lo que más me interesa señalar es que el recital es un acontecimiento especial en la comunidad en la que ocurre y que su realización atiende a satisfacer una necesidad del espíritu: el goce estético además de algunas otras funciones de índole social.

Al ser pensada como una pieza de evaluación, al estreno del *Le merle noir*, se le añade otro importante factor en el contexto de ejecución: el concurso. Este segundo ritual, paralelo al recital, tiene por objetivo hacer una distinción entre los instrumentistas

que mejor cumplen con otros cánones que a su vez son estrictamente determinados, no ya culturalmente sino de manera escolástica. Los concursantes que sean más aptos para cumplir con dichos cánones, se distinguen por su ejecución y adquieren, en su cultura, mayor credibilidad y respeto como instrumentistas, en otras palabras, mayor estatus. Por ello, este ritual no puede ser una improvisación, por el contrario, ha habido una metodológica preparación para este momento y hay un grupo de gente que se encargará de evaluar, según su apreciación, quién, con base en el cumplimiento de un código de ejecución predeterminado, es el mejor representante de las normas preestablecidas.

Surge entonces un nuevo factor en los contextos de ejecución: el grado de especialización tanto del ejecutante como del público escucha. La obra, concebida como pieza de concurso, está creando un contexto muy específico de ejecución. Por principio, una comunidad muy especializada de flautistas profesionales que dominan un mismo código, un jurado evaluador que al fungir como público tiene un alto y muy específico grado de expectativa con respecto a la ejecución, y finalmente la presión para el intérprete de estar compitiendo con otros ejecutantes igualmente habilitados y entrenados en el mismo código. Si bien, la performance de una obra musical es única e irrepetible, hay factores que, como he mencionado anteriormente, pueden repetirse. Debido a sus características, *Le merle noir*, obra que requiere un piano, se ejecuta con frecuencia en una situación de recital, y no por ejemplo, en un parque o plaza. Así mismo, la parte de la flauta también exige un cierto grado de especialización de parte del ejecutante, por lo que a menudo, esta pieza es utilizada con finalidades de evaluación, lo que conlleva que frecuentemente, aunque no exclusivamente, su público sea también especializado.

La presencia de los distintos contextos de ejecución de la obra son determinantes en la conformación del hecho social total que es la música. Nos hablan no sólo sobre el conocimiento del lenguaje musical sino también sobre la aplicación de dicho conocimiento en una situación real de ejecución y, por añadidura, de la conformación de comunidades que se rigen según dicho conocimiento. La diferencia entre contar con dicho conocimiento y aplicarlo es justamente lo que McLeod y Herndon identifican como competence y performance.

#### 4. Competencia y performance.

Un miembro normal de una comunidad, cultura o grupo, tiene conocimiento sobre todos los aspectos de su sistema comunicativo. Un individuo va a interpretar mensajes y evaluar la conducta, tanto propia como la de otros de modo que dicho conocimiento sea reflejado. La competencia entonces implica no solo el conocimiento sino también la habilidad de usar ese conocimiento, de tenerlo disponible y de aplicarlo en diversas circunstancias.<sup>5</sup>

Si bien, un individuo cuenta con un determinado conocimiento, ello no quiere decir que sea capaz de utilizarlo en todas las ocasiones en que éste sea requerido. Del mismo modo, hay conocimiento que aunque adquirido, no puede ser verbalizado y en ocasiones tampoco demostrado. McLeod y Herndon diferencian dos tipos de competencia musical; la primera con mayúscula, Competencia, se refiere al conocimiento idealizado, la carga de conocimiento general, no sólo con respecto a cómo la obra debe ser ejecutada, sino también de cómo la misma debe ser compuesta en cuanto a parámetros de forma, estilo, etc. En general, esta Competencia es la articulación más general del lenguaje musical que lleva implícita la fuerte carga cultural de la comunidad en la que dicho conocimiento fue generado y es a menudo tácito e inefable. Ahora bien, mientras que este rango de conocimiento es inefable, los grados de tolerancia en la demostración de dicho conocimiento sirven para determinar límites de género y estilo, y a su vez dichos límites son determinados tanto cultural como individualmente. Es aquí, aseveran las autoras, en dónde los distintos factores de competencia pueden comenzar a ser observados, por lo que constituye la competencia con minúsculas y se refiere al conocimiento específico, sobre un género, estilo u obra en particular. Me parece importante señalar que a este punto McLeod y Herndon, enfatizan que la competencia musical no puede ser equiparada con un comportamiento normativista, puesto que en un mismo estilo musical existen rangos de experiencia (expertise). Un ejecutante con

---

<sup>5</sup> Ibid. p. 185

conocimiento parcial de un estilo tiene el potencial de producir un conjunto infinito de piezas dentro del mismo estilo pese a sus limitaciones de conocimiento. De modo que tanto la competencia de estilo, como la Competencia musical no son aseveraciones normativistas, sino rangos de acción.

## 5. El Ejecutante

Ahora bien, la utilización de este conocimiento en situaciones específicas es, como ya dijimos, lo que constituye la performance. El que un ejecutante tenga conocimiento sobre las limitantes de un estilo, o sea competente en cuanto a conocer las estrategias que le permitirán hacer una ejecución instrumental, no necesariamente implica que demuestre dicho conocimiento. El intérprete de *Le merle noir* probablemente sepa que debe mantener una cierta presión de aire para lograr los veloces saltos de registro en la sección de la coda y sin embargo ser incapaz de hacerlo o tal vez lo haga en una determinada situación y no en otra. La Performance (con mayúscula) se refiere al potencial absoluto de los ejecutantes, es decir, lo que se puede hacer, y se contrasta con la performance (minúscula), que es lo que de hecho se hace. Numerosas investigaciones demuestran como el rango de performance varía en naturaleza y extensión debido a factores diversos de contexto. Ejemplo de ello son las variaciones en el nivel de ejecución de un instrumentista cuando el contexto de ejecución cambia de una sesión de estudio en casa a una situación de concierto o de concurso, (contextos geográfico y de especialización). Sean cuales fueren las causas de estas variaciones es sólo a partir de esta performance con minúscula, nivel mermado con respecto a la Competencia idealizante, que la obra se puede hacer aprehensible y accesible para los escuchas.

Con ello se implica que el ejecutante, no sólo toca la obra, si no que hace uso de estrategias creativas (poieticas) para hacer de su ejecución una representación aceptable de los códigos de la comunidad a la que pertenece . De manera adicional e inherente, el ejecutante del instrumento vierte toda su personalidad en el momento de la ejecución. Su manera de reaccionar a los distintos contextos de ejecución se verá reflejada en el producto sonoro. Su pertenencia a una determinada cultura, sus miedos personales, sus convicciones, su dominio del código, determinan, entre otros factores de

índole personal, en que manera la obra musical adquirirá su forma última. Luego entonces, Messiaen no es el único autor de la obra, sino que ésta acaba de nacer una vez que ha sido presentada en su totalidad por un receptor (el ejecutante) que es, al mismo tiempo, el medio por el que el mapa (partitura) logrará hacerse objeto sonoro.

Con esto en consideración, no resultará sorprendente señalar los muchos niveles de mediación que se suceden entre el concepto que el compositor tiene de su pieza, pasando por la idea del ejecutante, hasta llegar a la forma inmanente en que la obra se presenta a los oídos del escucha.

La performance implica el asumir responsabilidad ante un público con respecto a la demostración de la competencia. La presentación de dicha competencia se basa tanto en el conocimiento, como en la habilidad del ejecutante para manifestar un producto musical dentro de un rango socialmente aceptable.<sup>6</sup>

Es evidente ahora el grado de responsabilidad que un ejecutante tiene, no únicamente por fungir como un instrumento de comunicación entre el compositor y el escucha, si no también por ser, durante el momento de la ejecución, facilitador y representante tanto de un código como de un lenguaje que dan cuenta de la comunidad a la que el instrumentista pertenece.

## **6. Grabaciones como mediadores.**

Finalmente me gustaría señalar que dadas las condiciones de realización de esta tesis, los contextos de ejecución de la obra distan mucho de aquéllos imaginados durante la creación de la misma. La obra fue presentada a los escuchas en una grabación digital y no en un recital. Los sonidos de los instrumentos no son generados en vivo por los instrumentistas, si no por un

---

<sup>6</sup> Ibid. p, 190

reproductor y un par de altavoces, lo cual determina una situación de ejecución muy distinta a la de recital. Esta investigación no pretende hacer una reproducción fidedigna del contexto y época en que la obra fue creada, sin embargo no puedo negar las consecuencias evidentes de presentar la obra en este formato. Asistir al ritual que conlleva un recital, sentir las vibraciones de los sonidos generados en el instante en que se escuchan, observar a los músicos que los producen, son todas situaciones que generan un contexto mucho muy distinto a la reproducción por altavoces de una grabación digital. Las grabaciones y su ejecución son, al igual que el ejecutante, elementos mediadores entre el compositor y el escucha.

Este fenómeno mediático constituye una manifestación de los contextos de ejecución más comunes de nuestra época. Aproximarse por vez primera a una obra musical mediante una grabación es en la actualidad una práctica incluso más común que hacerlo en un concierto en vivo, no obstante que la obra haya sido concebida como música de concierto. El que así sea, tiene un efecto evidente en la forma inmanente de la obra. Los procesos de manipulación digital, por mínimos que sean, dotan a la obra de una forma determinada. El balance y la ecualización de una grabación pueden tener consecuencias determinantes en la percepción y por tanto en la semiosis de una obra musical, del mismo modo en que el equipo y espacio en que la audición se llevó a cabo son determinantes. Así mismo, los ingenieros de sonido que realizan la grabación también llevan a cabo procesos poéticos para dar forma al objeto sonoro, constituyendo con ello un tercer creador.

Por otro lado, las grabaciones son una útil herramienta en el proceso poético del ejecutante. Un instrumentista que ha escuchado una grabación de su propia ejecución, convirtiéndose en su propio receptor, hará en definitiva juicios sobre la misma, y decidirá modificar ciertos parámetros del objeto sonoro, conjuntando con ello los tres ámbitos de existencia de la música.

La estética musical desde 1951 hasta el día de hoy se ha modificado encontrando tanto en los fenómenos acústicos y en la tecnología digital, como en los procesos de percepción, elementos y parámetros de creación musical. Evidentemente *El mirlo negro* no fue concebida bajo la contemplación de éstos parámetros, pero los escuchas de esta investigación sí tienen un historial de experiencias auditivas en las que la manipulación sonora es preponderante y por tanto ha determinado su forma de escuchar. El cómo los escuchas están percibiendo una obra puede conocerse mediante un proceso de enunciación que constituye en sí una forma de performance (conocimiento aplicado), pero el ahondar sobre ello es tema que corresponde al nivel estésico y será tratado en su momento.

Por lo pronto he de cerrar este capítulo enfatizando la complejidad implícita en el estudio de la performance musical y me sirvo de la misma para sustentar la advertencia de Nattiez sobre el peligro y la inutilidad de pretender distanciar los tres niveles de un análisis tripartito. En una obra musical concebida como un hecho social total, todos los elementos interactúan a un tiempo: grupo social, época, idioma, contexto, competencia, concepto, convicciones, entre otros, son todos colores conformantes de una misma luz blanca que se aíslan y distinguen con objeto de analizarlos, del mismo modo en que la luz blanca del sol se descompone en cientos de colores al pasar por los vitrales de Sainte Chapelle.



## V

### ANÁLISIS DEL NIVEL ESTÉSICO.

La cosa más triste es que tu nunca sabrás ( y yo jamás podré decirte) como interpreto lo que me dices. No has hablado en Hebreo, por supuesto. Tu y yo usamos el mismo idioma, las mismas palabras. Pero acaso es culpa nuestra que las palabras que usamos estén vacías? .. vacías. Al decir las tú las llenas del significado que tienen para tí; yo al escucharlas, las lleno del significado que les asigno. Hemos creído que nos entendemos uno al otro. No nos hemos entendido en absoluto.

Pirandello.<sup>1</sup>

#### 1. Estésis y semiosis

Con estas palabras Pirandello explica un evento que, dada la individualidad de su ocurrencia, le parece tristísimo: el proceso de semiosis. Las palabras que usamos están vacías, y cada quien las llena de significados según sus capacidades pues, al fin y al cabo, las palabras son signos de los que nos valemos para representar conceptos, ideas, u objetos del mundo natural, pero la palabra es eso: sólo una representación y no el ente representado. Lo mismo ocurre con cualquier otro signo o forma simbólica: sus representaciones son sólo aproximaciones al objeto o evento y la representación que de él hacemos tiene una irremediable naturaleza individual. La percepción musical es sólo un ejemplo más de la interpretación de una forma simbólica. Sin embargo, la familiaridad con un código dado, e inmanente en la forma simbólica, puede llevar a un campo común de interpretaciones, a una proximidad que, aunque llena de elementos individuales, nos permite comunicarnos. Percibimos la forma simbólica según nuestras capacidades cognitivas, esto es estésis. Mediante el uso de las mismas capacidades cognitivas la interpretamos, la aprehendemos y finalmente la incorporamos a nuestro patrimonio intelectual, esto es semiosis.

---

<sup>1</sup> Pirandello en Nattiez, opus cit.,(1990) p. 11

Cualquier forma simbólica cobra significado toda vez que exista un receptor que la interprete y aunque algunas veces los receptores de una forma dada pueden estar familiarizados con los códigos en que la misma fue creada, a menudo esto no sucede así, es decir, frecuentemente los códigos que se utilizan para que dicha forma simbólica sea aprehendida, no necesariamente tienen que corresponder a aquéllos que fueron base de su creación. En otras palabras, el dominio de un determinado código simbólico no es condición necesaria para interpretar una forma simbólica. Al carecer de un código determinado, el sujeto receptor debe hacer uso de aquéllos códigos con los que sí cuenta para dotar a la obra de un sentido. Al así hacerlo, utiliza su competencia, activando determinados conocimientos en una situación dada, y consecuentemente, realiza también él una performance. Si la aplicación de conocimiento ocurre en la mente del receptor y el receptor se explica la forma simbólica que acaba de percibir, entonces esta performance no puede ser observada. Sin embargo, si el receptor aplica su conocimiento y verbaliza la significación que dio a la forma, la performance de la interpretación puede ser demostrada y observada. De las implicaciones de esta verbalización hablaremos más adelante.<sup>2</sup>

En términos cognitivistas, la significación que los receptores den a la obra está determinada no sólo por cómo ésta se presenta, sino también por la competencia con que cuenta el sujeto para interpretarla y a su vez la forma simbólica no está del todo constituida hasta que el receptor, mediante el proceso de semiosis, la construye finalmente dotándola de un sentido. Incluso si el autor de una obra y el receptor comparten un código determinado por el contexto: cultura, momento histórico, geografía, idioma; habrá otros contextos más personales que no les son comunes y que hacen de la semiosis un proceso estrictamente personal. A este punto resultará evidente que el encontrar correspondencias entre las intenciones poéticas del autor de una obra determinada y la interpretación de la misma por el receptor, es más una fortuita coincidencia que un previsto desenlace. Por ello, es importante señalar que si bien, en el caso fortuito de que un mensaje intencionado por el compositor sea interpretado por el escucha de acuerdo a las intenciones de su autor, ello no implica que se trate de una interpretación “correcta”. Es decir, el que la semiosis de una obra musical sea disímil, e incluso opuesta a las intenciones de su autor, no la convierten en una interpretación menos

---

<sup>2</sup> Véase apartado 5 de éste mismo capítulo.

válida o “incorrecta”. Las variaciones en la interpretación de la experiencia musical dan cuenta tanto de la equivocidad del lenguaje musical, premisa de la que partimos, como de las vivencias y competencia de cada escucha y por lo mismo son igualmente válidas. Ya que mi interés en esta investigación es dilucidar articulaciones sociales de códigos, para responder a la pregunta de cómo *Le merle noir* crea significados, debo enfocarme entonces en las coincidencias y no en las divergencias de interpretaciones, no por que estas últimas sean menos valiosas sino por que el hacerlo sólo desviaría mis objetivos.

## 2. Tipos de estésis.

Como se mencionó en el primer capítulo, Nattiez contempla dos tipos de estésis en sus seis posibles situaciones analíticas.<sup>3</sup> La primera es la estésis inductiva, en donde el análisis neutro origina un grupo de ciertas ideas en el musicólogo sobre qué es lo que el receptor posiblemente esté escuchando o incluso da lugar al surgimiento de una postura normativista sobre cómo debe ser escuchada la obra. Este tipo de estésis se da cuando el proceso de percepción que realizan los escuchas no puede ser observado. Si, por ejemplo, yo deseara hablar sobre el recibimiento de *Le merle noir* en su estreno, debería determinar inicialmente el contexto tanto de la obra como de los escuchas; posteriormente tomar en consideración su forma estructural; luego la forma en que fue presentada (performance), quiénes fueron los ejecutantes, en dónde se presentó etcétera. La consideración de estos parámetros constituye en sí un análisis del nivel inmanente, en dos instancias: por un lado se determina forma estructural de la obra, y por otro se analiza el nivel inmanente de la ejecución de la obra. Por tanto la performance de la obra es también objeto de un análisis neutro. Finalmente la hipótesis que el investigador hace sobre cómo *Le merle noir* pudo haber sido recibido por los escuchas del Conservatorio de París en 1950 es lo que constituye la estésis inductiva.

Por el contrario cuando de algún modo u otro, la estésis puede ser observada por el investigador se realiza una la estésis externa. Este tipo de estésis parte directamente

---

<sup>3</sup> Véase, Nattiez,opus cit., (1990) p. 141

de la experiencia de los escuchas para la recolección de información sobre la audición con el objetivo de intentar entender cómo es que la obra ha sido percibida. Una de las técnicas que los musicólogos experimentales utilizan para recolectar información directa de los escuchas consiste en el uso de electrodos que detectan las reacciones cerebrales a estímulos musicales. El enfoque de este tipo de pruebas es principalmente fisiológico y a menudo se discuten también los problemas tanto de la memoria musical como de la reacción emotiva la cual, según la teoría de las emociones musicales de Leonard Meyer, surge de la expectativa ya sea frustrada o satisfecha de la audición musical. Este tipo de experimentación ciertamente permite constatar la existencia de una reacción físico-emotiva a un estímulo musical, que es claramente detectada. Sin embargo, la limitación principal del empleo de electrodos consiste en que no arroja luz sobre la naturaleza de dicha reacción ni sobre sus causas por lo que no resulta un método eficaz para entender los procesos que ocurren no a nivel fisiológico-cerebral si no a un nivel mental, intelectual o emotivo.

Otra alternativa para aproximarse a la percepción de un escucha se lleva a cabo mediante la aplicación de cuestionarios en los que el escucha describe sus reacciones a la obra, habla sobre sus emociones y/o evocaciones o simplemente se refiere a ellas de manera libre. La principal limitación de esta técnica radica en que implícito a ella se encuentra el problema de enunciación: para referirse a la obra es necesario hacer una verbalización y por tanto poner a operar el sistema semántico propio al aparato lingüístico siendo para ello necesario un lenguaje diferente al lenguaje musical. Dado que esta investigación pretende delinear *a grosso modo* los procesos de percepción de *El mirlo negro* mediante esta última forma de estésis, las implicaciones y problemática sobre el uso de esta técnica serán discutidos más adelante.

### **3. Messiaen y la estésis. El compositor como sujeto perceptor**

Al hablar sobre la estésis de su modelo tripartito, Nattiez infantiliza el hecho de que los tres niveles no existen de manera lineal o sucesiva, sino que coexisten y que a menudo para estudiar una obra hay que saltar de uno a otro, observando sus interacciones.

Evidencia de esto es el hecho de que el autor de una obra musical es al mismo tiempo perceptor de la misma, haciendo interactuar con ello quizá hasta los tres niveles del modelo. Durante el proceso de creación, la percepción que el autor tiene de su propia obra juega un papel preponderante ya que es a partir de dicha percepción que el compositor decidirá las modificaciones necesarias para, mediante procesos poiéticos, dar la forma última a las estructuras que conforman la obra, es decir, el nivel inmanente.

Es esta interiorización de gestos lo que Mead llama “tomar la actitud del otro”, (el público que permite al artista, el compositor, comunicarse con los escuchas). Es debido a que el compositor es también un escucha que es capaz de controlar su inspiración con respecto al escucha. Gracias a que está continuamente tomando la actitud del escucha, el compositor se hace consciente de si mismo, su ego y su proceso de creación. En este proceso de diferenciación entre él mismo como compositor y como escucha, el compositor se hace auto-consciente y objetivo<sup>4</sup>

Esta objetivización necesariamente implica que el autor también considere las reacciones que el público pueda tener hacia su obra, es decir, que haga juicios sobre el nivel estético de la obra, realizando él mismo una estésis inductiva. Messiaen, al hablar sobre el efecto que la obra tendrá en su público, está haciendo manifiesta su conciencia sobre sus propios mecanismos de creación, su ego y sus expectativas de comunicación con el público. Messiaen estaba consciente de la equivocidad intrínseca de la música, y dentro de sus expectativas no se encontraba el que el escucha descifrara el mensaje que él había simbolizado. Sin embargo, creía que la reacción que la música produciría en el receptor sí se relacionaba de algún modo con su propia concepción con lo que evidenciaba su intención como creador.

---

<sup>4</sup> Meyer, opus cit. p. 41. It is this internalization of gestures what Mead calls “taking the attitude of the other”(the audience which enables the creative artist, the composer, to communicate with listeners. It is because the composer is also a listener that he is able to control his inspiration with reference to the listener. It is because he is continually taking the attitude of the listener that the composers becomes aware and conscious of his own self, his ego, in the process of creation . In this process of differentiation between him self as a composer and him self as audience. the composer becomes self conscious and objective.

Pensemos ahora en el oyente de esta música modal y rítmica: en el concierto no tendrá tiempo de verificar las “no transposiciones” y las “no retrogradaciones”, y entonces dejará de interesarse por ellas, su único deseo será dejarse cautivar. Y es precisamente lo que se producirá: aún sin querer, experimentará el extraño encanto de las imposibilidades, cierto efecto de ubicuidad tonal en la no transposición, y cierta unidad de movimiento (en la cual principio y fin por ser idénticos, se confunden) en la no retrogradación. Todo ello le llevará a una especie de “arcoiris teológico” que pretende llegar a ser el lenguaje cuya edificación y cuya teoría vamos buscando.<sup>5</sup>

Al pensar en el receptor de su obra, Messiaen sabía que resultaría imposible para el escucha entender de manera consciente cómo es que la música se estaba estructurando. Sin embargo, de manera inconsciente el escucha percibiría estas estructuras y caería “víctima del encanto de las imposibilidades”. Es aquí en donde entra el asunto del auto concepto tocado por Mead. Messiaen, al afirmar que de manera intrínseca el escucha caerá víctima de dicho efecto, está dando cuenta de su auto concepto. La idea que Messiaen tenía sobre sí mismo y sobre su misión como compositor se hace patente en su convicción de que la música nos puede llevar a verdades de orden teológico y que, de manera directa, él es el facilitador del camino hacia dichas verdades. Como si en el nombre llevará el destino, Messiaen se considera a si mismo una figura mesiánica quien puede llevar a algunas almas “perdidas” hacia los goces de las mieles divinas, recordemos la cita ya antes referida:

Mi fe es el gran drama de mi vida. Soy creyente, de modo que canto la palabra de Dios para quienes no tienen fe, llevo los cantos de las aves para quienes habitan las ciudades y nunca los han oído, hago ritmos para aquéllos que solo conocen marchas militares y jazz, y pinto colores para quienes no ven ninguno.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Messiaen en Samuel, opus cit..(1986) p. 95

<sup>6</sup> Olivier Messiaen <http://www.oliviermessiaen.co.uk>. “My faith is the grand drama of my life. I’m a believer. so I sing words of God to those who have no faith. I give bird songs to those who dwell in cities and have

En sus conversaciones, Claude Samuel y Messiaen tocaron el tema del receptor, discutiendo si cabía la posibilidad de que para el escucha la melodía que Messiaen utilizaba basado en cantos de aves no fuera jamás reconocida como tal:

**C:S:** ¿Usted cree que la presencia de cantos de aves conlleve su reconocimiento, particularmente si el escucha es un habitante de la ciudad que ve palomas en las calles pero no sabe lo que son los cantos de aves?

**O. M:** Si conoce a las aves en general debe tener un impacto. Si no las conoce encontrará placer en la música por sí misma, y bueno, tal vez eso no sea tan malo. [...]Es obviamente una pena, pero la identificación no es absolutamente necesaria.<sup>7</sup>

Ahora bien, aún reconociendo que los cantos probablemente no sean identificados por el receptor, Messiaen razona sobre su propio proceso perceptivo y cómo dicho proceso afecta sus procedimientos creativos.

Personalmente estoy muy orgulloso de la exactitud de mi trabajo: tal vez estoy mal, por que incluso personas quiénes realmente conocen los cantos de estas aves pueden no reconocerlos en mi música, aún así te aseguro que todo es real; pero, obviamente, soy yo el que escucha, e involuntariamente inyecto mis reproducciones de los cantos de algo de mi manera y método de escucha<sup>8</sup>

---

never heard them, make rhythms for those who know only military marches or jazz, and paint colours for those who see none"

<sup>7</sup> Samuel, opus cit., (1986) p, 96 ( C.S. Do you believe that the presence of birds will compel recognition, particularly if the listener is a city dweller who sees pigeons in the streets but doesn't know what bird songs are? O.M. . If he knows birds in general, it must make an impact. If he doesn't know them, he'll take pleasure in the music purely for it self, and – well- perhaps that won't be so bad . [ ]It is obviously a pity, but the identification is not absolutely necessary.

<sup>8</sup> Pople, opus cit., (1998) p, 27 (Personally, I am very proud of the exactitude of my work; perhaps I'm wrong, because even people who really know the birds might not recognize them in my music, yet I assure you that everything is real; but, obviously, I am the one who hears, and involuntarily I inject my reproductions of the songs with something of my manner and method of listening)

Las citas de Messiaen tal vez no sirvan para determinar qué es lo que de hecho va a escuchar o sentir un receptor determinado, pero sí son evidencia de cómo el compositor, además de ser también un sujeto de semiosis (el ente interpretador bajo cuya lente la obra fue engendrada), está objetivizando su auto-concepto, como ya señalé. Al mismo tiempo, Messiaen está confrontando dos tipos de escucha: El primero, aquél que escuchará y reconocerá el canto del mirlo como tal y que será suficientemente sensible para dejarse cautivar por el hechizo de las imposibilidades, es decir un escucha ideal y por tanto inexistente. El otro es un escucha real, o empírico: aquél que probablemente no reconozca el canto de un ave en la melodía de la flauta y cuya emoción evocada tal vez no tenga nada que ver con la que Messiaen pretendía inspirar.

#### 4. Escucha ideal vs. Escucha real

##### El escucha ideal

Habíamos ya mencionado la estésis inductiva es decir, en qué manera el análisis inmanente que el musicólogo debe realizar puede dar lugar a suposiciones y expectativas sobre la forma en que el receptor va a, o incluso debe escuchar la obra. Messiaen mismo habla de un escucha que, si bien lo hace de manera inconsciente, sí se percata de la presencia de “El hechizo de las imposibilidades” cayendo víctima de su encanto. Ya sea por parte del musicólogo, ya por el compositor, el hacer estas suposiciones implica la idea de un escucha idealizado; un escucha que familiarizado con un lenguaje o código dado, pueda esclarecer los secretos de una obra, o al menos reaccionar sensiblemente a ella como el compositor lo tenía previsto, lo cual probablemente no sea más que una ilusión.

Supongamos que el escucha de la obra *Le merle noir* soy yo misma, una investigadora que ha fragmentado la obra para conocer su estructura interna, su génesis y que ha reconstruido el proceso mediante el cual fue creada y presentada. Es de suponerse que conozco el código simbólico de Messiaen, la motivación de la obra y los aspectos que merecen mayor atención en el momento de la audición. Sin embargo, en mi muy personal posición de flautista, no puedo dejar de pensar en los aspectos técnicos que es necesario resolver para interpretar la obra. Dentro de mi infinita cadena de interpretantes hay un gran eslabón concerniente al asunto



normativista de cómo la obra “debe ser ejecutada” y no sólo ejecutada sino interpretada, en el más amplio de los sentidos. Al escucharla pienso en Messiaen mismo, sentado por días en su jardín, pacientemente transcribiendo cientos de mirlos y trabajando en el piano de cola de su estudio lleno de ventanales. Curiosamente la obra no me inspira ningún sentimiento de “flotar en la eternidad” y más que “solemne y burlona” me parece bañada por un “nervioso misterio”. En suma, no sería yo la escucha ideal de Olivier Messiaen para su obra *Le merle noir*, pero no sólo eso, la escucha ideal no sería ni yo ni nadie, justamente por tratarse de una escucha ideal que no existe sino como una idea. La idealización de este tipo de escucha es evidente. Las estructuras inmanentes están ahí. El conocimiento de ellas puede incluso estar también presente. La interpretación, el acto de semiósis es lo que resulta único e individual. El escucha ideal no es sino un modelo teórico creado a partir de supuestos originados por el estudio, conocimiento e interpretación de la obra por parte del autor en primera instancia, y posteriormente del musicólogo.

Pero entonces, si cada interpretación de la obra es personal e irrepetible, ¿qué sentido tendría hacer investigaciones sobre percepción musical? Más allá de una colección de experiencias curiosas de escuchas diversos, ¿a qué conclusiones podría llegarse sobre la percepción de una obra en última instancia? ¿Por qué es posible que una obra determinada dé lugar a una misma evocación para un grupo de personas? ¿Por ejemplo, o ¿Por qué un solo de flauta puede parecernos alegre? ¿Por qué es posible evocar a un ave, tal como Messiaen tenía en mente? ¿Por qué una sección determinada puede ser considerada como oscura o misteriosa? El que esto ocurra se debe sin duda a la existencia de un código musical compartido por grupos de personas. Para conocer cómo este grupo de personas están escuchando y para saber cómo están asignando significados debemos contrastar esta idealización de escucha con los receptores reales; los escuchas que de hecho perciben la obra y a quienes se puede comparar con el modelo de escucha ideal. Al evaluar el grado de divergencia existente entre uno y otro, podemos hablar entonces del proceso semiótico, podremos dar un salto de las meras elucubraciones teóricas a los hechos reales y observar lo que de hecho se está construyendo como significado para una pieza musical. El receptor que de hecho está escuchando, es decir, el escucha empírico se encuentra inmerso en un universo “total” en el espacio- tiempo, en una cultura y en una época, por lo que su proceso semiótico estará también determinado por estos factores. El no contrastar el escucha ideal

con el empírico nos impide conocer el fenómeno musical dentro de un marco social. Sólo conociendo esta realidad podremos aproximarnos al fenómeno musical en el sentido que Molino denominó como un “hecho social total”.

### **Escucha empírico**

La situación analítica que Nattiez nombra *estésis externa*, contempla la figura del *escucha empírico*. El receptor que escucha, siente, se emociona, reacciona a la obra y saca conclusiones con respecto a ella, es la fuente de información para el musicólogo que pretende hacer un análisis externo del nivel estésico. Ahora bien, los factores que determinan el cómo un *escucha* va a aprehender la obra son numerosos y diversos y es aquí en donde entra en juego el concepto de *competencia musical* ya mencionado en el capítulo correspondiente<sup>9</sup>.

Gino Stefani intenta una aproximación muy general al concepto de *competencia* aseverando que: “la *competencia musical* es un saber, un saber hacer y un saber comunicar; es la capacidad de producir sentido mediante y/o en torno a la música”<sup>10</sup>. Esta construcción de significado depende de las habilidades con las que se cuente para ello, independientemente de que se tenga o no instrucción musical. Es decir, todo individuo *perceptor* y *cogniscente* será capaz de hacer una interpretación de la obra a la que ha sido expuesto y dicha interpretación se encuentra definida por cómo el sujeto receptor e interpretante asimila o decodifica la obra. Stefani identifica cinco niveles de codificación de la obra, que en términos de Mc Leon y Herndon, no son sino aspectos de la *competencia*.

I. Códigos generales: costumbres de vivir experiencias emotivas, musculares, sensoriales; de aplicar esquemas perceptivos y mentales elementales, y de efectuar comportamientos antropológicos con respecto a objetos sonoros.

II. Prácticas sociales: La costumbre de aplicar las reglas y esquemas culturales.

---

<sup>9</sup> Véase capítulo IV de esta tesis

<sup>10</sup> Stefani, Gino “Competenza musicale e cultura della pace”. Bologna Cuileis, (1985)p. 82

III. Técnicas musicales: La capacidad que se obtiene aculturándose a teorías, métodos y procedimientos del quehacer musical.

IV. Estilos musicales: Habilidades adquiridas al frecuentar modos particulares de realizar las técnicas musicales, propias del género de una época o corriente determinada.

V. Obras: La facultad de reconocer características específicas de textos musicales particulares<sup>11</sup>.

Del primero al quinto, estos niveles implican el uso de códigos, los cuales, ya sea aprendidos o adquiridos, dan lugar a la interpretación. Por ejemplo, algunos escuchas harán una interpretación basada en términos de un metalenguaje musical, mientras que otros lo harán con respecto a las emociones que la obra escuchada les despierta. Leonard Meyer lo explica de la siguiente manera:

Aquéllos que han sido educados para creer que la experiencia musical es primeramente emocional y que por tanto están dispuestos a responder de manera afectiva, lo harán. Aquéllos quienes han aprendido a entender la música en términos musicales tenderán a hacer de los procesos musicales, objetos de consideración consciente.<sup>12</sup>

Como ya he explicado, para Herndon y McLeod todos tenemos una cierta competencia que utilizamos para crear significados, y el aplicar esta competencia en una situación en particular nos lleva a hacer una performance de nuestra competencia. Sin embargo, la demostración de este conocimiento, ya sea por acción o por verbalización, muestra sólo parcialmente el proceso semiótico que ocurre en la mente del escucha.

---

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Meyer, Leonard. *Emotion and meaning in Music*. The University of Chicago Press. 1956. "Those who have been taught to believe that musical experience is primarily emotional and who are therefore disposed to respond affectively will do so. Those learners who have learned to understand music in technical terms will tend to make musical processes an object of conscious consideration"

## 5. El estudio de la percepción. El problema de la enunciación.

Uno de las dificultades intrínsecas al estudio de los procesos de percepción es evidentemente la intención de acceder a lo subjetivo. Como ya he mencionado, la *estésis* externa llevada a cabo para esta investigación pretende aproximarse a la percepción de *Le merle noir* a partir de lo que los escuchas digan sobre su experiencia de audición de la obra, es decir, a partir de la enunciación que los escuchas hagan de la misma. La implicación principal de pedir a los escuchas dar cuenta de sus reacciones o impresiones de la obra presupone un problema mayor: el de la enunciación. La dificultad principal radica en verbalizar una experiencia subjetiva y quizás inefable que ocurre, además, en el ámbito de un lenguaje intraducible. En este punto, se trata no sólo de un proceso de semiosis en el que el escucha otorga significados, sino también de procesos semánticos: dar nombre a entes que puedan resultar inexplicables y/o inequívocos con el significado musical, lo cual implica una semantización. Al solicitar a los receptores que se pronuncien sobre la obra, se les está pidiendo que verbalicen aquello que la pieza les haya evocado. La dificultad que presupone la enunciación del lenguaje musical fue señalada por Imberty:

El significante musical remite a un significado que no tiene significante verbal preciso...es este significado musical (sentido) el que, al explicitarse por medio de palabras, se pierde en las significaciones verbales, demasiado precisas y literales, que terminan por traicionarlo.<sup>13</sup>

El problema del estudio de la percepción musical mediante procesos de enunciación ha radicado en el antagonismo de dos posturas principales: por un lado tenemos a quienes sostienen que la música es un lenguaje *per se* y que pese a engendrar emociones posee un significado intraducible al lenguaje verbal; sus elementos cobran sentido sólo con respecto a su posición dentro de la obra, es decir, constituyen un ejemplo de *referencia intrínseca* al lenguaje musical; solo pueden referirse a sí mismos o a otros objetos sonoros dentro del mundo musical y defienden

---

<sup>13</sup> Imberty, opus cit., (1975) p. 135

que la música debe por tanto ser autoreferencial. En esta línea podemos encontrar a compositores como Beethoven, Stravinsky o Boulez, quienes priorizan la estructura al mensaje (que incluso consideran irrelevante) y a teóricos como Susan Langer quien sostiene que no hay lugar a una interpretación verbal del lenguaje musical. En la línea contraria tenemos a aquéllos que defienden la idea de narratividad en la música y que reconocen en éste arte el poder de representar objetos del mundo físico, por tanto creen que la música es capaz de transmitir un mensaje simbolizado en elementos sonoros. Messiaen, el compositor que nos ocupa, defiende esta postura y como ya hemos visto, la representa de manera por demás significativa a lo largo de toda su obra. Así mismo, la música tiene también el indiscutible poder de poner al escucha en contacto con sus emociones, es decir de hacer referencia al mundo de lo emotivo y evocar emociones que sí pueden ser reconocidas y en ocasiones enunciadas. El nombrarlas de uno u otro modo es una dificultad inherente al uso de metalenguajes y en todo caso, no es privativa de la musicología, pero sí constituye una de las grandes limitaciones del estudio del fenómeno de percepción musical. El investigador que estudia dicho fenómeno parte de la premisa de que habrá tantos elementos de la experiencia musical posibles de ser enunciados como aquéllos que competen sólo a un nivel inefable. En palabras de Seeger: “ (uno de los principales objetivos de la musicología) es por un lado integrar el conocimiento musical y el sentimiento presentes en la música con el conocimiento discursivo y el sentimiento al respecto de la música en un formato verbal, en medida que esto sea posible, y por otro indicar tan claro como sea posible la medida en que hacerlo no es posible”.<sup>14</sup> Y es por esto que investigaciones en esta línea tienen validez: en cuánto podamos comprender cómo es que se activa el sistema semiótico musical, podremos hablar de él y entonces explicar cómo difiere este sistema de otros y cómo ciertos grupos sociales crean significados musicales con respecto a otros grupos.

Luisa Ruiz Moreno contempla el acto de enunciación como la consecuencia del proceso semiótico, “cuya carga semántica acumulada provoca un exceso de energía que debe ser vertido en otro nivel o en otro espacio”.<sup>15</sup> Es decir, la carga de significados desencadenada por la

---

<sup>14</sup> Nattiez, opus cit. (1990) p. 150 ( “[...] a) to integrate musical knowledge and feeling in music and speech knowledge and feeling about it to the extent this is possible in speech presentation, and b) to indicate as clearly as possible the extent to which this is not possible” )

<sup>15</sup> Ruiz Moreno, Luisa. “Fuentes de la Enunciación” en *Tópicos del Seminario. Presupuestos sensibles de la Enunciación*, 7. Enero- junio 2002, pp 77-99, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México 2002, p.76

percepción se torna incontenible en su forma no verbalizada, y requiere su paso de lo potencial a lo virtual, mediante la enunciación, que es “un espacio transformador que virtualiza el sistema [semiótico], pues podríamos considerar que antes de la enunciación el sistema no es todavía virtual, es solo potencial.”<sup>16</sup> Para Ruiz Moreno, la enunciación es un brote, que resulta de una carga pesada de significados. Más allá, Ruiz Moreno menciona que mientras que la enunciación depende de las causas que la generan, dichas causas pueden permanecer en el universo de lo innombrable sin que se comprometa su existencia. Este argumento tiene especial relevancia en la discusión del significado musical.

Si, como defiende Imberty, “el significado musical se refiere a un significante que no tiene equivalente verbal preciso”<sup>17</sup>, la irrupción a que se refiere Ruiz Moreno, podría nunca tener lugar. Es decir, las causas que generan un “exceso de energía”, llámese a estas causas emociones o significados musicales, podrían nunca ser enunciadas y por tanto permanecer en el mundo de lo potencial y aun así, existir, pero existir en un mundo inaccesible no sólo para el musicólogo sino para cualquier otro individuo que no sea aquél quien percibe ya que el individuo posiblemente no esté relacionando su experiencia musical con conceptos propios al lenguaje y más bien está sintiendo o reaccionando al estímulo musical. Por el contrario, el sujeto que enuncia, está llevando a cabo un acto de aprehensión, o en palabras de Ruiz Moreno “de tomar para sí un don comunitario e íntimo, insondable, desconocido y a la vez manejable”<sup>18</sup>. El individuo que enuncia está “haciéndose cargo de las estructuras semionarrativas apropiándose del patrimonio semiótico a la vez que asume una función que le pareciese prevista”, al tiempo que “virtualiza y actualiza el aparato semiótico”, más aún, “la enunciación tiene su anclaje en el lugar de ejercicio de la competencia semiótica”<sup>19</sup>. A este punto resultará fácil entender cual es el papel que juega el asunto de la competencia musical. Para Ruiz Moreno, aprehender una experiencia perceptiva es enunciarla, y el enunciarla da cuenta de la competencia semiótica con que cuenta el individuo. El acceso a la competencia semiótica del individuo se conoce por cómo éste enuncia,

---

<sup>16</sup> *Ibid.* p. 87

<sup>17</sup> Imberty, opus cit., en prensa. p. 135

<sup>18</sup> Ruiz Moreno, opus cit., (2002) p. 87

<sup>19</sup> *Idem.*

por tanto al enunciar, el individuo requiere del sistema semántico con que nombrar al objeto. La competencia semiótica en cuanto a la percepción musical consta, en gran medida, del conocimiento de un metalenguaje, ya sea sobre lo musical o sobre lo emotivo con que nombrar su experiencia perceptiva.

Cada uno de los sentidos mediante los cuales percibimos el mundo, tiene un lenguaje propio para nombrar aquello que se percibe, “todos salvo el olfato”, sostiene Jean-François Bordron, del que se sabe “no existe verdaderamente un vocabulario propio para los olores, de tal manera que el nombre de un olor es el de su portador tipo”<sup>3</sup>. Bordron sostiene que en realidad el orden de discurso de cada uno de los sentidos no ocurre de manera aislada, luego entonces, es más pertinente hablar de una *interdiscursividad de sentidos*. En el caso de la música la percepción del objeto musical se lleva a cabo con el sentido del oído, sin embargo, la enunciación sobre un pasaje musical puede implicar una percepción sinestésica. Desde sus orígenes el discurso sobre la música apela a sentidos ajenos al oído. De tal modo, términos como brillante, opaco, pastoso, cristalino, suave o denso, que son sensaciones propias al los sentidos tanto de la vista como del tacto, pueden ser utilizados para referirse a las características de algo que se escucha y que, por lo demás, Messiaen a menudo usaba para referirse a su música. Imberty se refiere a esto como enunciaciones metafóricas. Indudablemente la adquisición o conocimiento del metalenguaje musical facilita la enunciación que el sujeto haga de su experiencia perceptiva, del mismo modo que el conocimiento de un código con que nombrar experiencias emotivas implicaría que el sujeto verbalice en función de dicho código. No obstante, el uso de cualquiera de estos dos sistemas puede resultar ser insuficiente para enunciar la experiencia del sujeto perceptor.

Ruiz Moreno, reconoce que “el acto, [de enunciar] en tanto consecuencia, y las causas que lo provocan son dos instancias que implican dos competencias diferentes y dos dispositivos, cada uno con sus propios regímenes de acción”.<sup>20</sup> El hecho de que un individuo opte por no

---

<sup>3</sup> Bordron, Jean-Francoise “Percepción y enunciación en la experiencia gustativa. El ejemplo de la degustación de un vino” en *Tópicos del Seminario. Presupuestos sensibles a la enunciación*. 7. Enero-junio, 2002, pp. 17-51.

<sup>20</sup> Ruiz Moreno, opus cit., (2002) p. 88

enunciar su experiencia perceptiva no implica que sea incompetente para crear significados a partir de ella, aun si dichos significados no logran cambiar al nivel de la enunciación. Por tanto, la autora habla sobre la “enunciación vacía” que cito a continuación por parecerme la más apropiada para entender la no equivalencia entre un lenguaje verbal y el lenguaje musical y que en todo caso viene a colación con el argumento de Imberty:

El acto de enunciación tiene un aspecto en el que está despojado del sujeto, y es ahí, en esa instancia en que la enunciación puede ser observada como un vacío, donde podemos observar sus causas propulsoras que por lo visto, más que semánticas son de naturaleza sensible y no es sólo lo sensible que corresponde al plano de la expresión, (percibido por los órganos convencionales de la percepción) sino lo sensible del plano del contenido y que no tiene un órgano preciso de percepción; se trataría de un sentir incorpóreo cuya sustancia sería semejante a la sustancia inteligible.<sup>21</sup>

Por lo tanto, un individuo puede optar por no enunciar debido a dos razones: a) el individuo carece de la competencia semiótica necesaria para hacerlo, o b) El aparato lingüístico es insuficiente para expresar aquéllos significados generados a partir de la experiencia musical.

Numerosas investigaciones se han hecho partiendo de la enunciación de la experiencia musical. Imberty, por ejemplo, discute extensivamente el problema de la enunciación y particularmente interesante resulta el hecho de que identifica dos ejes de enunciación en los sujetos. El primero que se refiere a la forma percibida por los sujetos y el segundo que se refiere a lo que Imberty llama sentido, es decir a la impresión que en los sujetos causa esta forma, “una tentativa por expresar lo vivido durante la audición, así como las representaciones, más o menos vagas y complejas, que ésta provoca”.<sup>22</sup> A partir de la enunciación musical François Delalande, también realizó investigaciones sobre las distintas estrategias de escucha mediante las cuales un sujeto dota de sentido a una obra. Como producto de sus investigaciones Delalande clasificó diferentes estrategias de escucha musical entre las que se encuentran solfeizante, narrativista,

---

<sup>21</sup> Ibidem. 84

<sup>22</sup> Imberty. p.138



figurativa, y que pueden alternarse durante la experiencia de escucha. Posteriormente algunos investigadores en semiología musical, como Eero Tarasti, o William P. Dougherty, encontraron en la enunciación la aplicación de las categorías del signo de Peirce<sup>23</sup>. ¿Cuales son los procesos por los que atraviesa un escucha para crear significados a partir de un estímulo musical? ¿Por que en una primera instancia el sujeto sólo reacciona al estímulo musical, por ejemplo, llorando, o enchinándosele la piel, y en un nivel posterior se refiere a la forma musical percibida para luego hace manifiesta su reacción a ella verbalizándola? Estos niveles del proceso semiótico han sido identificados como primeridad , segundidad y terceridad según la teoría del signo de Pierce, los cuales aplicaré para el análisis de resultados de los experimentos de esta tesis.

En este caso nuevamente, volvemos al problema de la traducción del lenguaje musical al lenguaje natural. Sin embargo, no podemos ignorar el hecho de la existencia de un metalenguaje que se ha desarrollado justamente para crear un discurso sobre la música. Las enunciaciones que sobre la música se hacen pueden pertenecer al ámbito emocional, al mundo físico, (referencia extrínseca) o referirse al universo musical. Cobrar significado por sus características estructurales o por su posición dentro de la obra (referencia intrínseca). Sin embargo , y es aquí en donde se cuestiona la unánimemente aceptada equivocidad de la música, cabe la posibilidad de que la escucha de una misma obra dé también lugar a una proximidad de interpretaciones o al menos de reacciones , en cuyo caso puede hablarse si no de la transmisión de un mensaje, sí al menos de un código sujeto a ser interpretado de manera similar por sujetos con características similares (presumiblemente culturales). En todo caso, lo que resulta interesante desde el punto de vista de la semiótica musical es, tanto saber cuáles son los significados a que da lugar la música, como de que manera el escucha crea, a partir de la música, dichos significados y cómo este modo de crear significados nos hace sujetos pertenecientes a una misma cultura. Para William P. Dougherty,

Las relaciones que surgen de cualquier signo musical potencial son significantes por cuanto reflejan, y por tanto pueden ser correlacionadas, a los modos ampliamente determinados por la cultura en los que nos definimos a nosotros mismos, en que

---

<sup>23</sup> Por ejemplo, Eero Tarasti. *Can he Peirce Applied to music?* o Dougherty en *The quest for interpretants: toward a Peircean paradigm for musical semiotics.*

definimos al mundo a nuestro alrededor, así como a los modos en que no pueden ser llevados tanto a su expresión precisa o a su segmentación en otros sistemas semióticos, como por ejemplo, el lenguaje<sup>24</sup>

Para determinar como un cierto grupo socio- cultural está llegando a la creación de significados musicales implicaría también llevar a cabo investigaciones comparativas entre culturas, para determinar por ejemplo en que medida los signos musicales son producto de un código histórico- cultural, o bien, en qué medida los signos musicales son universales y crean significados puesto que son percibidos mediante procesos fisiológicos comunes a todos los humanos. Con esto los musicólogos cognitivistas tendrán ya motivos suficientes para quebrarse la cabeza. Esta investigación, es un modesto intento de llegar a una conclusión sobre como una pequeña comunidad está creando significados. Afortunadamente, tanto mi disponibilidad de recursos como de tiempo, sólo me permite considerar un grupo mínimo de individuos para obtener conclusiones sobre cómo escucha un grupo de estudiantes de música mexicanos en la universidad, y cómo difiere este grupo en su manera de crear significados de los estudiantes sin previa instrucción musical. Para obtener conclusiones significativas no sólo necesitaría una muestra mucho mayor de sujetos sino también, y vuelvo al problema de estudios de culturas comparadas, hacerlo con un grupo de estudiantes proveniente de otras culturas. No obstante, mi única intención es señalar las ya bien conocidas dificultades que implica el estudio del nivel estésico, y tener algunas muestras de enunciación de parte de los receptores (muestras reales y no solo teorías sobre un escucha ideal) para comprender mejor las relaciones de correspondencia entre los tres niveles del modelo tripartito con objeto de evaluar la eficacia de dicho modelo para comprender la obra *Le merle noir* dentro de la teoría Molino-Nattiez de la música como hecho social total y entender como este hecho social total genera significados.

---

<sup>24</sup> William P. Dougherty, "The quest for interpretants: towards a Peircian paradigm for musical semiotics" in *Semiotica* 99 1 2 (1994) 163- 184, p 176 (La traducción es mía)

## 6. Categorías del signo de Peirce aplicadas a la percepción musical

En este punto del análisis semiótico es de relevancia señalar la utilidad de las categorías de Pierce. En su artículo "*Can Peirce be applied to music?*"<sup>4</sup>, Eero Tarasti sostiene que las categorías de valor de los signos pueden ser funcionales a la interpretación de una pieza musical. Los niveles de primeridad, segundidad, y terceridad, son todos niveles por los que atraviesa el receptor de una obra, independientemente su "competencia" musical.

- a) Primeridad. Es la reacción a la obra, directa, instantánea y no analizada, la emoción pura producto de la percepción.
- b) Segundidad: Una decisión, un descubrimiento que nos orienta en el espacio. Aquí relacionamos nuestra impresión emocional primaria con algo que aparece en "segundo" término (como pueden ser principios de forma y estilo, en el caso de un músico o con alguna referencia de imágenes del mundo exterior, en el caso tanto de un no músico como de un músico)
- c) Terceridad: Todo aquello que se relaciona tanto con emociones como con un razonamiento lógico más elaborado. En esta reflexión una terceridad uniría la primeridad, una recepción inmediata, con la segundidad, el análisis de la forma. Es entonces a partir de la terceridad que se obtiene una interpretación de la experiencia musical.

En el caso de este estudio, las actividades de enunciación evidencian la presencia de las categorías de segundidad y terceridad en el proceso semiótico. Es en estas dos categorías en las que, por medio de la enunciación, se puede conocer la relación entre el objeto musical y la reacción del escucha a él y posteriormente la interpretación que el escucha hace de esta relación.

---

<sup>4</sup> Tarasti, Eero. *Can Pierce be applied to music? Pierce Value and Theory On piercian ethics and aesthetics*.

Ed. Herman Parret. Co. Semiotic Cross roads. Vol. 6 Johan Benjamins Publishing company.

Amsterdam/Philadelphia. p.335

## 7. El musicólogo como intérprete

En "*Music and Discourse*", Nattiez otorga particular atención al hecho de que el análisis musical también constituye un sistema simbólico y que el musicólogo es también sujeto de semiosis. En investigaciones como la presente, el musicólogo, que persigue la objetividad a toda costa, es también receptor e interpretante. (o interpretador, para evitar confusión con los interpretantes de Peirce) Al conocer la obra tiene necesariamente que pasar por juicios subjetivos, tiene necesariamente que enunciar aquello que percibe, reaccionar a ella e interpretarla para darla a conocer en experimentos como los que se llevaron a cabo para esta investigación. Es aquí evidente el papel del musicólogo como receptor y por tanto como intérprete: al tener una concepción de la obra al momento de diseñar cuestionarios o experimentos para acceder a la dimensión estética, el musicólogo está realizando también un proceso de semiosis que comenzó desde su primera audición de la obra. En palabras de Nattiez, el musicólogo no puede ser neutro con respecto a su aproximación a la obra en ninguno de sus tres ámbitos de existencia, aunque el análisis inmanente sea quizá el más objetivo .

El análisis del nivel neutro está "sucio" por que el musicólogo nunca es neutral hacia su objeto de análisis. Sin embargo la gran virtud de un análisis tal es que produce (mediante procedimientos explícitos y reproducibles) un conjunto de esquemas posibles, cuya relevancia poética y /o estética, serán eventualmente estudiadas en su momento.<sup>25</sup>

Un claro ejemplo de esta falta de neutralidad en el presente análisis lo constituye por ejemplo el diseño de los cuestionarios de audición. La segunda

---

<sup>25</sup> Nattiez, 174. La traducción es mía. "Analysis of the neutral level is "dirty" because the musicologist is never neutral towards the object being analyzed . But the great virtue of such an analysis is that it produces (by means of explicit and reproducible procedure) a set of possible schemas, whose poietic and /or esthetic relevance will , eventually , be explored in turn.

audición se lleva a cabo de manera seccionada. El estudio del nivel inmanente me llevó a conclusiones sobre la estructura de la obra, mismas que apliqué para fragmentar la obra en las secciones que las presenté a los escuchas. Por otro lado el cuadro semántico proporcionado a los escuchas está conformado por una amplia gama de términos relativos a las emociones, con lo que tanto se presupone, como se induce una reacción emotiva a la escucha musical. Resulta aquí evidente en que medida el musicólogo está determinando una manera de escuchar, o de fragmentar la obra, pero para discutir las implicaciones de esta injerencia es necesario que comience por describir la metodología de dichos experimentos.

## VI EXPERIMENTOS DE AUDICIÓN.

### 1. Objetivos

Como he señalado en el capítulo previo, mi intención primera al realizar los experimentos de audición presentados en esta tesis es evidenciar las dificultades propias al estudio del nivel estésico y tener algunas muestras de enunciación de parte de los receptores con objeto de contrastar el escucha real con el modelo del escucha ideal. Con los datos que arrojen estos experimentos pretendo explorar las relaciones de correspondencia entre los tres niveles del modelo tripartito con objeto de evaluar la eficacia de dicho modelo para explicar la obra *Le merle noir* dentro de la teoría Molino-Nattiez de la música como hecho social total.

En particular, esta serie de experimentos para el estudio del nivel estésico está claramente basada en el método delineado por Michael Imberty en "Nuevas perspectivas de la semántica musical experimental"<sup>1</sup> y tiene por tanto el mismo objetivo: "Comprender mejor las relaciones entre los factores de expresividad musical y las significaciones verbales inducidas por la obra musical"<sup>2</sup> partiendo de dos hipótesis que son las mismas de Imberty

1. Si un contenido emocional o representativo coherente<sup>3</sup> es portado por la forma musical, la distribución de las respuestas por categorías semánticas entre diferentes fragmentos musicales difundidos en el transcurso de la experiencia, no será una distribución al azar.
2. Si las respuestas verbales traducen efectivamente el significado de la forma musical, entonces será posible establecer ciertas relaciones constantes.

---

<sup>1</sup> Véase Imberty, opus cit., en prensa: 131-159

<sup>2</sup> Idem : 131

<sup>3</sup> El término coherente, lo tomo de manera textual de Imberty, sin embargo él no señala a que se refiere con "coherencia" en los contenidos emocionales o representativos, ni cómo éstos son portados por la forma musical o si, en lugar de ello, la coherencia está dada a partir de la construcción mental que el escucha hace al oír el objeto sonoro. Discutir a que se refiere Imberty con "contenidos emocionales o representativos coherentes" daría lugar a una nueva investigación, excediendo con ello los objetivos de la presente. Por el momento baste señalar que, pese a lo controversial del término, mi interés en usar este artículo como marco teórico a los experimentos de audición se funda en que delinea una metodología para hacer, por paradójico que suene, una aproximación objetiva a la experiencia subjetiva de la escucha musical.

## Estésis Inductiva

Es importante señalar que del mismo modo que el musicólogo tiene ciertos criterios para presentar la obra a los receptores, basándose en el análisis de las estructuras inmanentes, igualmente, el estudio de dichas estructuras, también le ha llevado a presuponer ciertas maneras de percibir la obra. La estésis inductiva no es sino un conjunto de hipótesis sobre cómo los receptores van a escuchar la obra. En lo que atañe al estudio particular de *Le merle noir* desde el nivel estésico:

1. Se espera que los escuchas con un contexto de formación musical hagan la enunciación de la obra apelando a referencias musicales y encuentren significación en la misma a partir de su estructura. Probablemente algunos de ellos incluso reconozcan técnicas propias a la música del siglo XX como el serialismo, o sean capaces de segmentar la obra con los mismos criterios con que lo hizo el compositor. Así mismo se espera que los músicos posean, y demuestren, las habilidades cognitivas necesarias para ahondar tanto en la descripción de las *referencias musicales intrínsecas* como en las *extrínsecas*, pudiendo ser éstas últimas, físicas o emotivas.
2. Se espera que los sujetos sin formación musical encuentren significaciones en sus reacciones emotivas a la obra y que enuncien a partir de la misma o de evocaciones del mundo físico, es decir, sus enunciaciones se harán en el ámbito de las *referencias musicales extrínsecas* ya sea del mundo físico o del mundo emocional.
3. Considerando los códigos occidentales de representación musical e imitación de la naturaleza, se espera que tanto el grupo de músicos como el de no músicos reconozcan el solo de flauta como un símbolo que representa al ave del título.

## 2. Metodología

### Experimentos

Los experimentos de esta investigación fueron aplicados a un grupo de 100 estudiantes universitarios, 50 de los cuales son músicos provenientes de la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, mientras que el resto no lo son y pertenecen la Facultad de Psicología de la misma universidad. El rango aproximado de edades es de entre 20 y 25 años. La grabación de la obra fue presentada en un aula de clases con un reproductor casero de discos compactos. Los intérpretes de la versión utilizada para este experimento son Emmanuel Pahud, en la flauta y Eric Le Sage en el piano.<sup>4</sup>

### Primera Audición

Para la primera audición de la serie de experimentos, la obra fue escuchada de principio a fin sin interrupciones. Se presupone que es ésta primera audición la que será determinante en cómo la obra es apprehendida por el sujeto. Para la primera audición se solicita a los escuchas que hagan una enunciación libre, es decir, que mencionen todo aquello que la pieza les haya evocado. Aquí no hay restricciones de ninguna índole. La instrucción para los escuchas fue: *“Mencione todo aquello que haya venido a su mente al haber escuchado la obra”*

El sujeto puede escribir sobre las emociones que la obra le inspira, sobre la estructura que percibió en la misma, sobre alguna imagen, en fin, sobre cualquier evocación o idea que la obra haya originado. El objetivo de esta pregunta es justamente el permitir al escucha expresarse libremente para evitar que las preguntas del musicólogo den dirección alguna a la percepción y en consecuencia a la enunciación. Sin embargo una libertad tal en la enunciación implica un problema metodológico: al momento de cuantificar estadísticamente las respuestas de los escuchas cabe la posibilidad de no haber elementos en común, por ejemplo, un sujeto pudo

---

<sup>4</sup> “Paris” Pahud • Le Sage EMI Classics 7243 5 56488 2 2 . 1997 EMI Ltd. (corte 16 )



haber narrado una anécdota o una historia, mientras que otro pudo haber hecho un dibujo y un tercero pudo haberse enfocado en las características estructurales de la obra. Con objeto de hacer una cuantificación estadística trato de contrarrestar esta individualidad de interpretaciones solicitando a los escuchas que se enfoquen en las emociones y/o humores de la pieza escuchada, por tanto, en la segunda pregunta se pide a cada escucha que identifique en un cuadro semántico todos aquéllos términos concernientes a las emociones que la audición de *Le merle noir* les evoca. Por tanto la segunda instrucción fue : **“Ubique en uno o ambos cuadros semánticos presentados a continuación, los términos que mejor indiquen aquello que la pieza le haya evocado”**

El cuadro semántico de emociones presentado a continuación y utilizado para estos experimentos está tomado a su vez de los experimento que los profesores José Luis Díaz<sup>5</sup> y Enrique Flores<sup>6</sup> realizaron con objeto de observar la reacción emotiva al estímulo musical<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Centro de Neurobiología, Campus UNAM, Juriquilla, 76000 Querétaro, Qro.

<sup>6</sup> Departamento de Historia y Filosofía de la Medicina, Facultad de Medicina, UNAM, México

<sup>7</sup> Díaz y Flores “La estructura de la emoción Humana: un modelo cromático del sistema afectivo”, en *Salud Mental*, Vol 24, no. 4, agosto 2001



¿Cuánto tiempo estimas que duró el fragmento musical que acabas de escuchar?  
 \_\_\_\_\_ minutos \_\_\_\_\_ segundos.

Expresa...

una Interrogación _____	Miedo _____
una Orden _____	Tristeza _____
una Exclamación _____	Angustia _____
una Afirmación _____	Sorpresa _____
un Deseo _____	Enojo _____

Delicado						Brusco
Claro						Obscuro
Alto						Bajo
Fino						Grioso
Fuerte						Débil
Flexible						Rígido
Alegre						Triste
Excitante						Deprimente
Interes						Indiferente
Estable						Inestable
Optimista						Pesimista
Activo						Pasivo
Lírico						Dramático
Cómico						Trágico
Bello						Feo
Sencillo						Complejo
Positivo						Negativo

¿Narra una historia? SI \_\_\_\_\_ NO \_\_\_\_\_

¿Existen personajes? SI \_\_\_\_\_ NO \_\_\_\_\_

¿Cuántos?  
 1 personaje \_\_\_\_\_ 2 personajes \_\_\_\_\_ 3 personajes \_\_\_\_\_  
 4 personajes \_\_\_\_\_ 5 o más \_\_\_\_\_

Título propuesto \_\_\_\_\_

## Segunda Audición

La segunda audición se llevó a cabo de manera seccionada presentando uno a uno tres distintos fragmentos de la obra. El primero lo constituye el primer solo de flauta, sección A según el análisis inmanente El segundo es la sección B y el tercero la coda.<sup>8</sup> Después se

<sup>8</sup> Véase capítulo IV

solicitó a los escuchas que para cada sección hicieran el mismo ejercicio de enunciación que para la primera audición, primero de manera libre y luego si lo deseaban usando los cuadros ya mostrados.

### **Tercera Audición:**

Finalmente en la tercera audición se proporciona a los escuchas el título de la obra y el nombre del compositor. El objetivo de este tercer experimento es dilucidar si la presencia del título, (paratexto) tiene relevancia en la interpretación que el escucha hace de la obra. Posteriormente se les pide a los escuchas que realicen idénticos ejercicios de enunciación mediante el uso de los cuadros.

### **3. Resultados y discusión.**

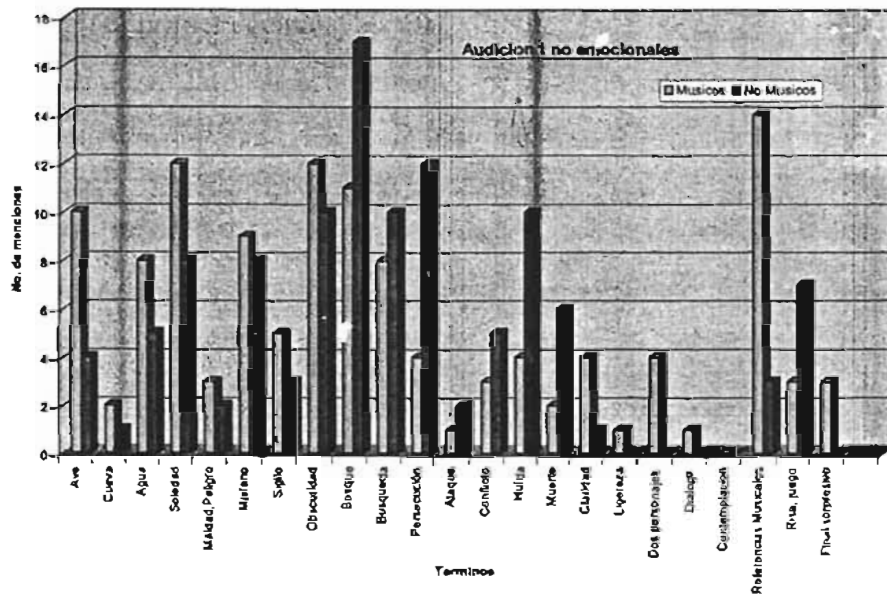
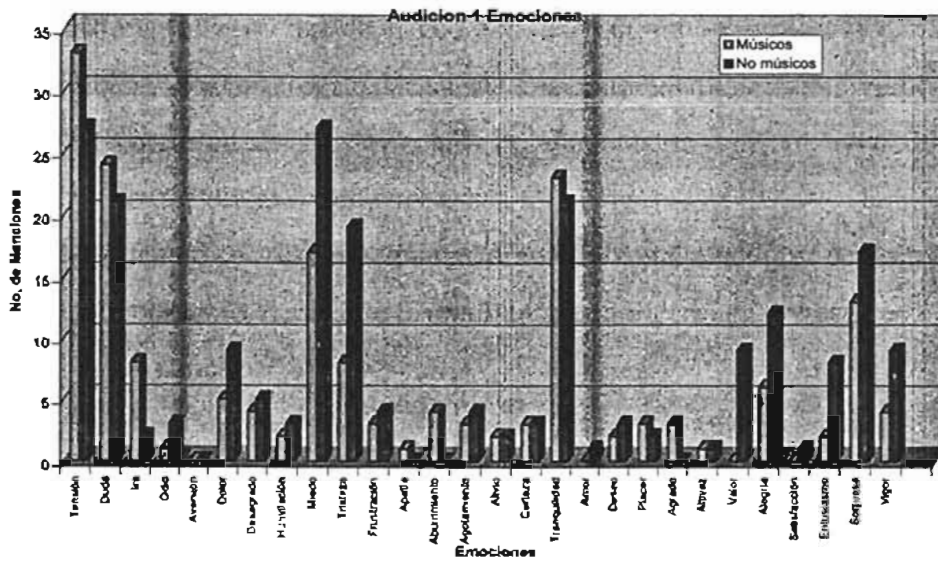
A partir de las enunciaciones hechas por los cien individuos se hicieron las gráficas que presento a continuación. En ellas se puede observar la incidencia en número de menciones de:

- a) Términos relacionados a las evocaciones emotivas que los escuchas tuvieron que elegir de entre los presentados en el cuadro de emociones de Flores.
- b) Términos relacionados a las evocaciones no emotivas y en las que se incluyen tanto los referentes del mundo físico como del musical. Los términos que consideré fueron aquéllos enunciados con mayor frecuencia en el ejercicio de enunciación libre, de modo que si sólo uno entre cien individuos enunció “ ranas saltando” esta imagen no fue considerada<sup>9</sup>. Así mismo agrupé términos como, misterio intriga, sigilo, cautela, esconderse, suspenso, “tramando algo”, tenebroso, en un mismo campo semántico que llamé misterio, y de manera similar con el resto de los campos semánticos presentados en las gráficas.

---

<sup>9</sup> Quiero recordar que al descartar las menciones únicas estoy asumiendo que la escucha musical es una experiencia primeramente individualizada. Mi interés en hacer un experimento grupal es justamente cuantificar las evocaciones frecuentes, que si se presentaron, para sobre observar la articulación de un código común a un grupo de escuchas y no hacer una lista de tantas evocaciones como número de individuos realizaron el experimento. Para mayor aclaración véase capítulo V de esta tesis

Primera Audición.  
Obra Completa.



En los gráficos correspondientes a la primera audición podemos observar que cuando la obra fue escuchada de manera íntegra, las respuestas emotivas de los escuchas se centraron en cinco campos semánticos: miedo, tensión, duda, tranquilidad y tristeza. La

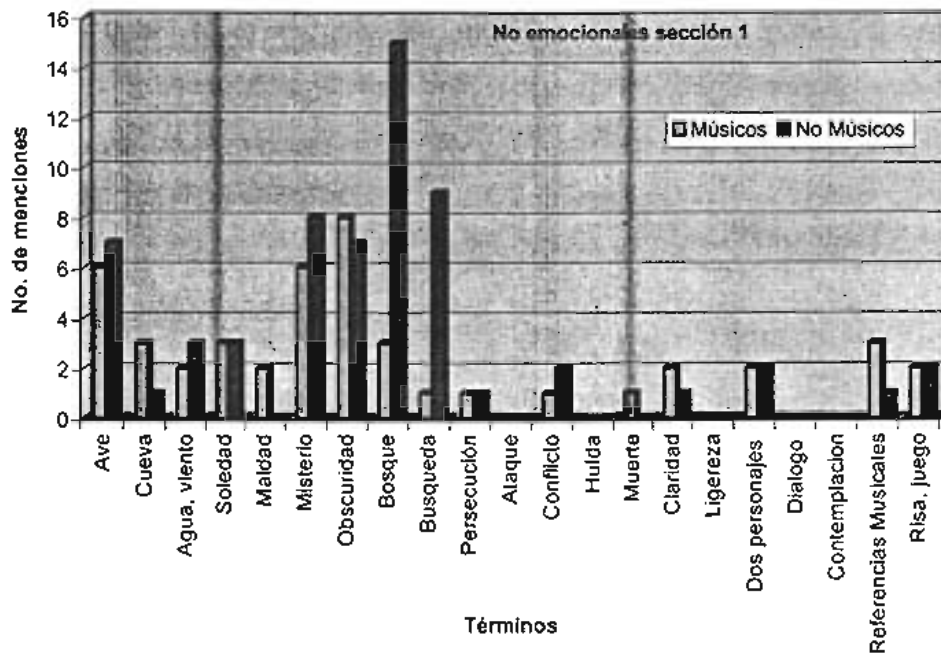
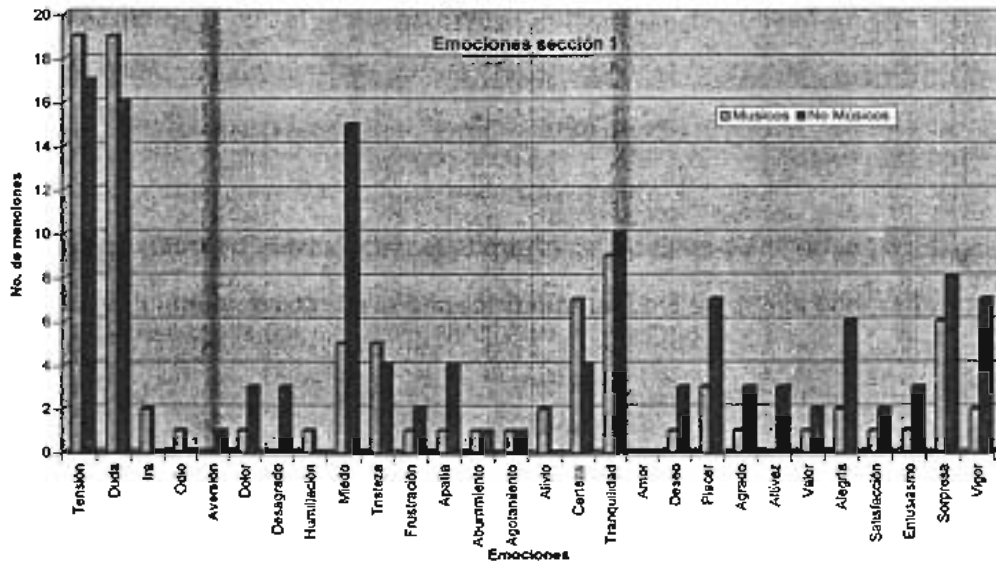
divergencia en la mención de estos cinco campos semánticos muy probablemente sea debida a que terminos opuestos como tranquilidad y tensión, corresponden a la reacción a la escucha de momentos específicos dentro de la pieza la cual, como sabemos por el análisis inmanente, consta de diferentes secciones contrastantes en carácter.

El término emocional mayoritariamente relacionado con la obra fue tensión, presumiblemente debido, tanto a los fragmentos de solo de flauta en las secciones I y II como a la armonía atonal de toda la obra. Las constantes menciones de términos como “inquietud” o “agitación” me hace suponer que los escuchas se refirieron a las secciones en que hay movimientos veloces de la flauta.

Puede observarse que los términos “duda” y “búsqueda”, tuvieron también una alta incidencia. Esto quizá de deba a la utilización de armonía atonal en las secciones I y III, (solo de flauta y coda de acuerdo al análisis inmanente) . Es importante señalar que las menciones de éstos términos fueron mayoritarias entre los no-músicos quienes están menos familiarizados con este tipo de armonías.

Así mismo la audición de la obra en su totalidad también generó sentimientos de tristeza y miedo que posiblemente correspondan a la sección II ( sección B de acuerdo al análisis inmanente) de ritmo más lento y de textura más “ligera”.

Segunda audición  
Primera sección: solo de flauta



En las gráficas de la sección 1 podemos observar que los sentimientos a los que mayoritariamente dio origen este fragmento musical, fueron tanto de duda como de tensión, evocaciones que presumiblemente se deban, primeramente, al movimiento acelerado y entrecortado en la melodía de la flauta que a menudo fue referido como intranquilo, ansioso o agitado, (términos ubicados en el campo semántico de tensión) así como a la armonía atonal utilizada para el fragmento. Así mismo en la gráfica de evocaciones no emocionales los individuos mencionaron frecuentemente la palabra búsqueda o expresiones que implicaban un “estar perdido”. Es importante observar que esta sensación o idea de extravío fue mayoritaria entre los no-músicos, probablemente porque este grupo que está menos familiarizado con las armonías atonales que carecen de centro armónico.

Otras imágenes frecuentemente evocadas fueron la de bosque y ave, por lo que puede suponerse que, en efecto, el solo de flauta está funcionando como un símbolo indexical que en primera instancia conlleva la imagen de un pájaro y como implicación, la de un bosque, situando ambas imágenes dentro de un mismo campo semántico. Dado que hubo más menciones de bosque que de aves, se puede suponer que la escucha del solo de flauta no necesariamente fue explícitamente relacionada con un ave, pero implícitamente sí originó la evocación de un bosque. Ya hemos mencionado la gran cantidad de obras de la literatura musical en occidente cuyos títulos son referentes a aves y en las que para representarlas se utilizan distintas flautas. La abundancia en menciones de aves-bosque de estos experimentos, puede por tanto explicarse en términos de un claro código de representación de pájaros tanto con el timbre del instrumento como con los recursos instrumentales de trinos, *frulattos* y *apoggiaturas*. Una manera de probar el papel que juega el timbre de la flauta en la constitución de este fragmento melódico como símbolo de un ave es proporcionada inintencionadamente por el propio Messiaen. Messiaen hizo una transcripción para piano de otras clases de mirlos: El mirlo azul y el mirlo de roche, ambos oriundos de Francia, e intituló así dos de las trece piezas que conforman su “*Catálogo de Aves*” en los libros 1 y 6 respectivamente<sup>10</sup>. Los criterios de adaptación al piano deben ser similares a los que hiciera para la flauta pues ambos son instrumentos que en la época de

---

<sup>10</sup> Hisburner, Theo. “Magic and enchantment in the *Catalogue d’oiseaux*” en *Messiaen’s Language of Mystical Love*. New York: Garland, 1998.



Messiaen contaban con un mismo parámetro de afinación y como ya hemos visto, Messiaen habla de sus criterios de transcripción de manera extensiva para todos los instrumentos. Tenemos entonces que el único factor que en este caso varía es el de timbre y por tanto al realizar un experimento similar al que se llevó a cabo para este estudio sería posible cuantificar en que medida una transcripción del canto de un ave adaptada para el timbre del piano hace evocar la imagen de un pájaro.

Otra evocación frecuente fue la de “obscuridad”. A menudo, los individuos se referían ya sea a bosques oscuros o de noche o a espacios con poca luz, por ejemplo cavernas. Si observamos el registro en que el piano da inicio a la sección, podemos ver que corresponde a la octava más baja del instrumento y que para ejecutar este motivo Messiaen indica el sostenimiento del pedal. Muy probablemente fue la utilización de estos recursos lo que originó la sensación de oscuridad.

En el campo semántico que nombré “Misterio” los individuos mencionaron textualmente palabras como misterio o intriga, sigilo, cautela, esconderse, suspenso, “tramando algo”, tenebroso, entre otros. Si finalmente relacionamos los términos oscuridad-bosque-misterio resulta más fácil comprender por qué la sección generó sentimientos de tensión, duda y miedo. Lo que me resulta una incógnita es el por qué, casi en la misma medida, el fragmento también generó sentimientos de tranquilidad. Una posible explicación para esto puede encontrarse en el timbre de la flauta el cual, es bien sabido, tiene una columna de armónicos muy nítida que tradicionalmente resulta agradable al oído occidental.

Para explicar la generación de significado en redes infinitas originadas por objetos sonoros que se perciben de manera simultánea quiero utilizar el modelo triádico de símbolo propuesto por Peirce<sup>11</sup>. Con ello intento defender la tesis de que la escucha musical es un proceso activo de percepción que desencadena interpretaciones que a su vez dan lugar a más signos. La activación de este proceso se da gracias a la interacción entre el estímulo sonoro (estructuras inantes) y los diferentes factores que determinan la experiencia de escucha,

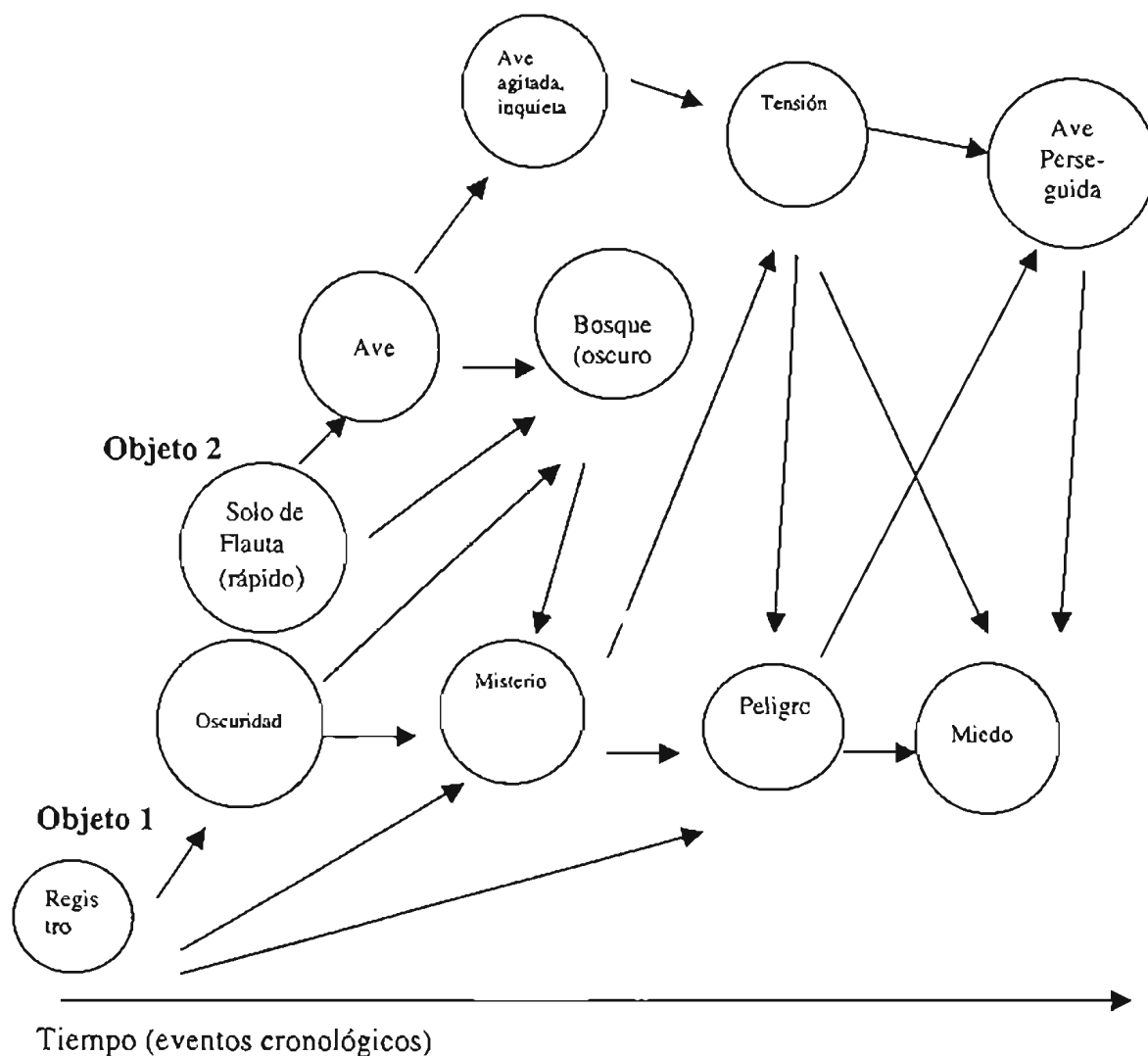
---

<sup>11</sup> Véase capítulo 1 de esta tesis.

(nivel estésico) pudiendo ser dichos factores del orden meramente personal o , lo que interesa a esta investigación, determinados por el código del grupo social al que se pertenece.

El objetivo principal de esta tesis es el de comprender cómo es que esta obra está generando significados, conclusión a la que llego mediante la relación de los tres niveles de análisis. Sirva el análisis del nivel inmanente presentado en el tercer capítulo de esta tesis para sustentar la relación que hago entre el estímulo sonoro y la reacción a que éste da origen (reacción estadísticamente cuantificada) y excúseme de hacer conclusiones tal vez demasiado simplistas sobre la generación de significados. Hablo desde la limitación del musicólogo quién nunca tiene verdadero acceso a la subjetividad del escucha y léanse mis conclusiones através del filtro de la enunciación y de mi interpretación de la misma.

Lo primero que se escucha es la entrada del piano en el registro grave con pedal sostenido, el cual probablemente constituya el estímulo para el cual los escuchas evocaron imágenes de oscuridad y/o misterio. Casi de manera inmediata surge el solo de la flauta con dirección melódica hacia el registro agudo y con *staccatos*. Quiero suponer que fue este motivo el que generó en varios escuchas, tanto por su armonía atonal como por su movimiento rápido y entrecortado, un sentimiento de “agitación e inquietud” así como la imagen de un ave y ésta a su vez, y casi de inmediato, la imagen de un bosque. Tenemos entonces que el uso simultáneo del registro grave del piano y del pedal dio origen a “oscuridad” y la melodía de la flauta a “ave” o “bosque”. Por otro lado, es probable que el tempo veloz del fragmento y la presencia de silencios breves que entrecortan el discurso, hayan originado la idea de “agitación tensa”. El escenario entonces construído es: un bosque oscuro, o de noche, en el que habita un ave agitada; imagen más global mencionada en la primera audición. La evocaciones emotivas tal vez sean simplemente una reacción en cadena generada por estas imágenes.



Con la anterior descripción no pretendo demostrar que todos los sujetos escucharon e interpretaron la obra de esta forma, de hecho algunos individuos mencionaron no un ave sino algún animal pequeño, como roedores o conejos e incluso animales voladores como murciélagos. Sin embargo, tanto el hecho de que la mayoría de los individuos hayan mencionado “ave” y/o “bosque”, como el que estadísticamente se

demostró una tendencia a percibir la obra como tensa, nos permite pasar del plano del escucha ideal al del escucha empírico con objeto de hacer la anterior interpretación sobre cómo “*Le merle noir*” está, de hecho, generando significados.

Recordemos ahora algunas de las intenciones de Messiaen al transcribir el canto del mirlo y comparemos el nivel poético con el estético:

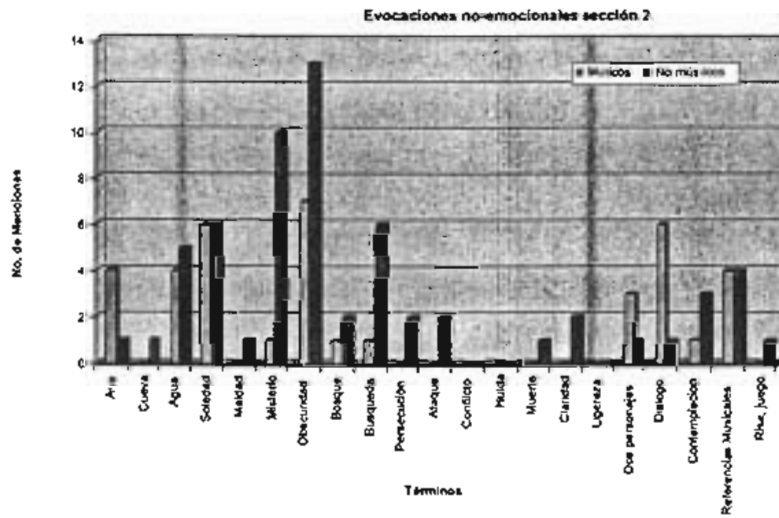
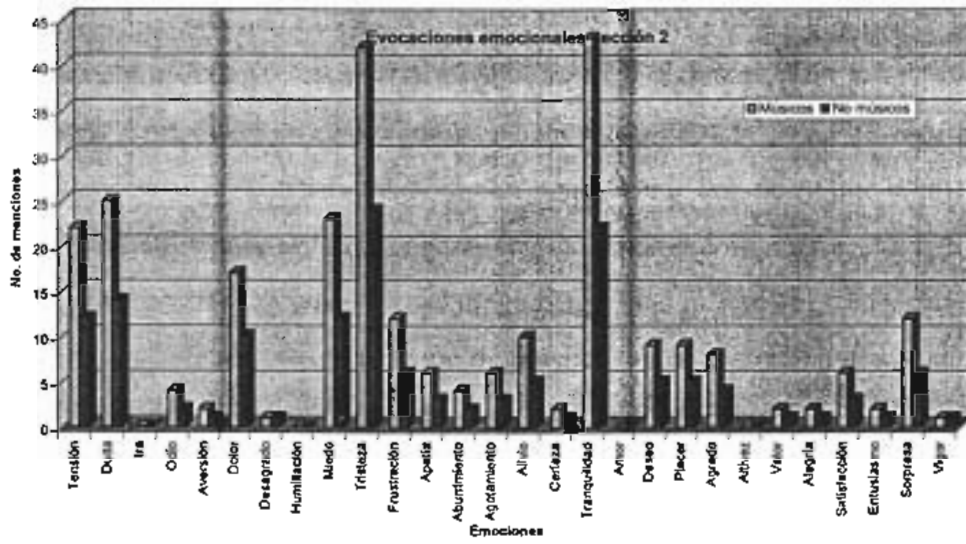
Entre tres y cuatro de la mañana, el despertar de las aves, el  
sofo de un mirlo o de un ruiseñor improvisando, rodeado por  
el murmullo de sonido, por el halo de los trinos muy alto en  
los árboles. Traslada esto al plano religioso y tendrás el  
armonioso silencio del cielo<sup>12</sup>

Por los experimentos realizados, no hay ninguna evidencia de que al oír la obra los escuchas hayan evocado “el armonioso silencio el cielo”, ni ninguna otra idea cercana a conceptos o sentimientos propios al misticismo religioso. En este sentido la música no es un lenguaje funcional para comunicar las ideas que Messiaen tenía contempladas. Para él, el canto de un ave en la mañana es un sonido lleno de connotaciones religiosas, no así para el resto de los escuchas. Conceptos teológicos tan elaborados como los que Messiaen tenía en mente, no lograron ser transmitidos sólo con elementos sonoros. No obstante, el compositor sí tuvo éxito en hacer nacer las imágenes de árboles y de aves, lo cual da cuenta de los códigos musicales que en efecto existen entre individuos provenientes de una cultura musical similar.

---

<sup>12</sup> Messiaen in Pople, Anthony *Messiaen: Quatuor pour la fin du Temps* Cambridge University Press, Cambridge 1998.

## Segunda Sección



Para la sección dos podemos observar que las emociones mayormente enunciadas fueron tanto tristeza como tranquilidad y que esta sección es igualmente triste y/o tranquila para los músicos que para los no músicos.

La evocación no emocional mayormente enunciada fue oscuridad. La razón de esta incidencia puede tener dos explicaciones: la primera se debe a la propia cronología de la audición, es decir que, habiendo el escucha oído por primera vez el piano en el registro más bajo y con pedal en la primera sección y habiéndolo relacionado con oscuridad, la intervención del piano con su timbre característico en la segunda sección puede haber desencadenado una remembranza de la primera evocación para relacionar también esta sección con oscuridad. Curiosamente el registro bajo del piano, que se supone originó la sensación de oscuridad en la primera sección, no se utiliza en esta sección sino hasta el compás 24, es decir, casi al final de este fragmento presentado a los escuchas. Una segunda explicación sobre el por qué llamar a esta sección “oscura” puede encontrarse en el tipo de armonía utilizado. En el análisis del nivel neutro abordé la incógnita sobre el color que Messiaen, en su afán sinestésico, asigna al séptimo modo de transposición limitada, y apelé a la técnica serial para relacionar la obra con un tono gris y oscuro. Paradójicamente en esta segunda sección la técnica serial no está presente. (aunque no debemos olvidar que a este punto, la obra ya fue escuchada en su totalidad por el escucha) y decir que la sección es “oscura” debido al uso del modo siete sería una arbitrariedad para satisfacer mis deseos de coherencia en este análisis. La explicación que encuentro para que los escuchas relacionen esta sección con oscuridad se encuentra en la presencia de “clusters” armónicos en los últimos cuatro compases de la sección en que se presentan de manera simultánea todas las notas del 7mo. Modo. Asimismo, la distribución de las “voces” de esta sección es bien cerrada.

Los sujetos también se refirieron esta sección como “tranquila”. Recordemos que otras técnicas compositivas utilizadas para esta sección son los ritmos no retrogradables y la técnica de valores añadidos, las cuales para Messiaen simbolizan respectivamente el místico retorno al origen y el nacimiento del ritmo, o tiempo eterno, lo que implica una idea de contemplación mística y tranquilidad. Para aseverar que el sentimiento de tranquilidad que Messiaen efectivamente hizo nacer en los escuchas se debe

al uso tanto de ritmos no retrogradables como de técnica de valores añadidos, tendríamos que aislar el factor ritmo tanto de la armonía, como de melodía y timbre. Ello implicaría que *“Le merle noir”* dejara de ser la pieza musical para convertirse en un diseño de experimentación científica del orden acústico, lo cual abandonaría nuestras intenciones de aproximarnos a esta obra como un objeto musical. Más factible me resulta el hecho de que estas emociones surgen no tanto de la distribución rítmica de los sonidos como del tempo lento de la sección que permite al escucha percatarse del movimiento imitativo entre las melodías de ambos instrumentos. Por otro lado, la armonía “abierta” del piano (cuartas y quintas paralelas) probablemente haya generado una sensación de mayor espacio contrastante con la “claustrofobia” de la primera sección. Por lo que respecta a la dirección melódica, el contraste en los cambios de registros (saltos utilizados principalmente en la flauta) es mucho menor, situándose la melodía en el registro medio principalmente, lo que implica mayor estabilidad para el oído y como consecuencia más tranquilidad. En el aspecto contrapuntístico, durante esta sección los dos instrumentos no se superponen sino que se imitan. Este hecho puede explicar la sensación de mayor espacio, a la que los sujetos se refirieron como “soledad”. Por connotación podemos relacionar soledad con tristeza y entonces entender por que estos términos se encontraron entre los mayormente mencionados.

Curiosamente esta sección originó tantas referencias musicales entre los músicos como entre los no-músicos. Sin embargo, mientras que los no-músicos se referían principalmente a los timbres de los instrumentos y al efecto que les causaban, los músicos, competentes dentro del metalenguaje musical, se refirieron a aspectos estructurales, como la armonía atonal, los contrastes entre secciones o los cambios de registro. El momento y contexto en que la obra fue realizada fueron también aspectos que determinaron el tipo de significaciones que los músicos dieron a la obra. Por ejemplo, en la Escuela Nacional de Música se imparte la materia “Técnicas estructurales del siglo XX”, enfocada principalmente en el análisis de textos musicales. Las enunciaciones que de estos sujetos prevalecieron fueron aquéllas sobre aspectos estructurales en la obra, incluso describiéndola, o haciendo juicios de valor. Del mismo modo, los comentarios enunciados también dan cuenta de la individualidad, y la competencia, de cada uno de los sujetos, por

lo que se puede advertir cuándo habla un compositor y cuándo lo hace una cantante, y entrever qué aspectos son relevantes a quién dependiendo de su quehacer musical<sup>13</sup>. Por ejemplo:

Noté que es atonal y tiene un carácter misterioso, usar el registro agudo del piano al mismo tiempo que la flauta me pareció muy interesante. Pensé mucho en los recursos idiomáticos para la flauta y como lo podría aprovechar yo. Es una obra muy transparente.

Estudiante de composición, ENM

La articulación es predecible, el contexto de instrumentación piano y flauta es muy usado, es bonita pero demasiado rebuscada, falta la impresión, quizá el asombro... es una obra mediana.

Estudiante instrumentista. ENM

Música contemporánea de la que me gusta. Piano y flauta. Me cae gorda la flauta, tanta dulzura es chocante, sin embargo esos trinos o trémolos “duros” hechos seguramente con el aire me desagradan. Plenitud, el piano me agrada, y a pesar de todo, la combinación de timbres suena bien. El timbre de la flauta se acerca al de la voz, pero esos intervalos serían muy difíciles de cantar.

Estudiante de canto, ENM

Los juicios de valor de los sujetos arriba citados están determinados por su competencia: la cantante piensa en la dificultad que implicaría cantar tales saltos de registro, mientras que el compositor piensa en como usar él también los recursos musicales que percibe. Por el momento voy a obviar el hecho de que la “performance” realizada (mediante enunciación) por estas escuchas está determinada tanto por su competencia como por sus intereses, para pasar al asunto de las categorías del signo de Peirce. Las categorías de primeridad, segundidad, y terceridad, son rangos de acción, en que los

---



individuos pasan de la mera emoción (primeridad), a la creación de imágenes y /o ideas generadas , ya sea por dicha emoción o por el objeto musical mismo, (segundidad) hasta hacer juicios de valor o conclusiones lógicas a partir de la experiencia de escucha. Por ejemplo, al conocer el título de la pieza, una escucha dijo:

Ya entendí por que me producía esa tristeza en la segunda sección, ya que a mi no me gustan esos pájaros de color negro... ya que me suena a muerte y tensión”

Estudiante de psicología, Fac de Psicología,  
UNAM.

Los códigos en que los sujetos están imbuídos y la repetida audición de la obra permite a los escuchas pasar de la reacción emocional a la creación de significados más complejos generados por una red infinita de causas. Evidentemente lo que causaba tristeza a esta joven no era el “pájaro color negro” (pues experimentó esa tristeza aún sin conocer el título), sino los sonidos que la representan. No obstante, el título de la obra le dio la pauta para entender su tristeza por la connotación funesta que en nuestra cultura tiene el color negro. Queda claro el nivel de terceridad al que llegó esta persona: en su caso, el paratexto del título sirvió para relacionar los sonidos con su experiencia perceptiva, entender la causa de su reacción emotiva, que en este caso fue tristeza, y finalmente para construir la significación final de la obra escuchada.

Cabe señalar que hubo más manifestaciones de incomodidad ante el acto de enunciación de parte de los músicos que de parte de los no-músicos. A continuación cito algunos comentarios de sujetos que manifestaron su desacuerdo al respecto de explicar la obra musical y sus efectos en un lenguaje verbal.

Como músico no creo que haya un término abstracto como dignidad o agradable-desagradable que especifique como es la música emocionalmente. Mi formación no me permite de entrada hacerlo por que caería en un prejuicio. No son esas las intenciones del autor, sino invocar a preguntar ¿Cómo fue la composición? ¿Qué

estilo? ¿Que género? Que tienen que ver con un rigor metodológico, más estructural y técnico.

Estudiante de música (área no especificada), ENM

Necesito entender que es lo que se espera de esto. ¿Tratar de separar las emociones por fragmentos? Creo que es mejor concebir la obra en su totalidad y no en fragmentos a menos que se esté analizando musicalmente. Son juegos intelectuales a los cuales no soy afín.

Estudiante de música, instrumentista, ENM

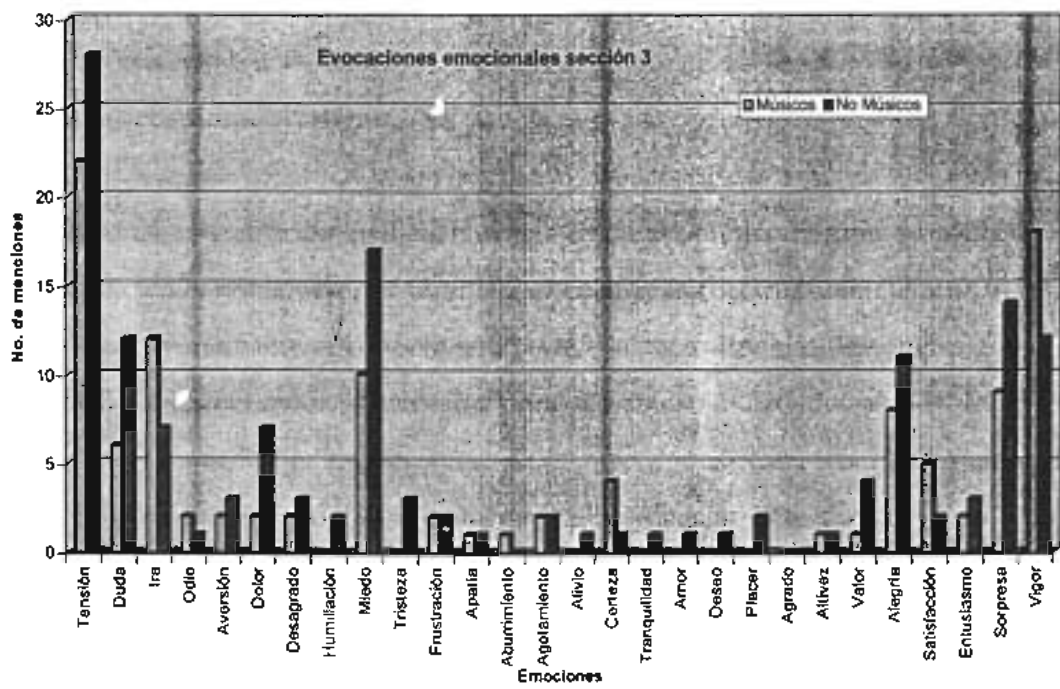
El comentario de el primer sujeto es un clarísimo ejemplo de cómo un individuo asume un papel, que lo hace miembro de una comunidad: “mi formación no me lo permite por que caería en un prejuicio”. La expectativa que de él se tiene como un estudiante profesional de música es hacia una escucha estructural y no emocional, con lo que él mismo se asume como músico. Del mismo modo, las condiciones de escucha, en una clase de “Técnicas estructurales” y no en la sala de su casa con sus amigos, determinan la interpretación que hace este sujeto de la obra y por tanto también determinan su enunciaci3n sobre la misma: en una situaci3n tal como en la que se le present3 la obra él debe hablar del “estilo, del género, del rigor metodol3gico y estructural” y no de las emociones que le inspir3.

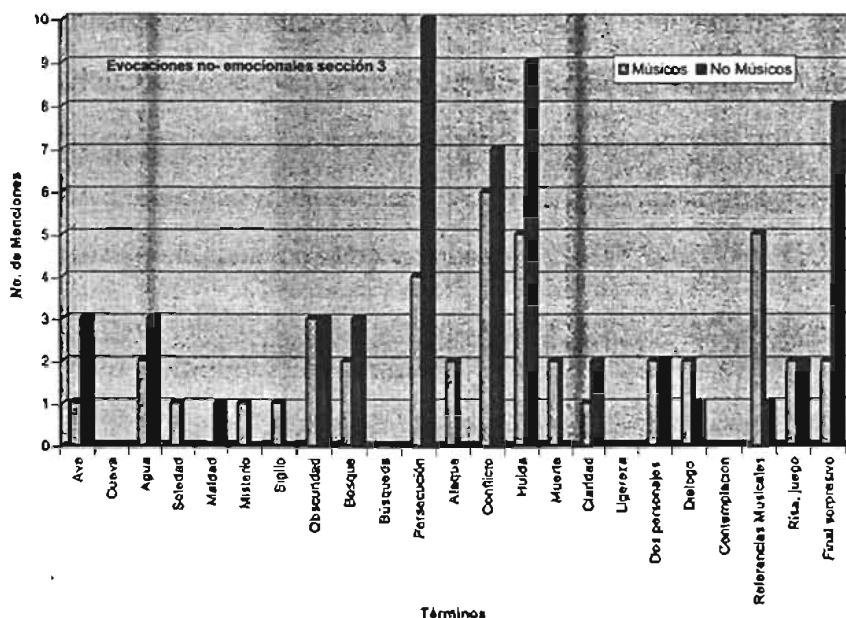
El segundo sujeto por su parte, manifiesta una postura más holística: “la obra no se fragmenta a menos que se analice” con ello distingue dos situaciones de audici3n en las que su desempeño como escucha diferiría dependiendo de su objetivo. Por otro lado hace explícita su incomodidad ante el ejercicio de enunciaci3n y se rehusa a hacerlo. Como lo explica Ruiz Moreno, las causas que generan una reacci3n determinada no est3n comprometidas por el hecho de no enunciarlas. El que un escucha decida no enunciar sus reacciones, emotivas o intelectuales, a una obra musical no implica que dichas

reacciones no existan. Sirvan las citas anteriores como ejemplo de la dificultad y las limitantes del método de enunciación como aproximación a la estésis externa. Hemos ya abundado sobre la complejidad implícita en el problema de enunciación y si bien es cierto que en todos los sujetos perceptores hay un efecto ante la escucha musical, ciertamente no todos logran u optan por hacer pasar dichos efectos al plano del lenguaje verbal, ni el hacerlo es condición necesaria para interpretar una obra, en cuyo caso el conocer a que significados da lugar una pieza musical y cómo estos se generan seguirá siendo una incógnita para el musicólogo.

Como era de esperarse, abundaron también los casos en que la interpretación de los escuchas distó mucho del mensaje intencionado por el compositor. Asumo que esto se debe precisamente a la equívocidad del lenguaje musical que es nuestra premisa. Insisto: al estudiar el fenómeno de percepción musical, no es posible hablar de una interpretación correcta o incorrecta del mensaje. Es decir, el hecho de que una interpretación sea distinta, o incluso opuesta a lo que su autor deseaba, no es por ello menos válida. Recordemos que el proceso de semiosis es estrictamente individual e igualmente aceptable en cada una de sus ocurrencias.

### Sección Tres: Coda





Podemos ver que la sensación a que mayormente dio origen esta sección fue la de tensión. En este campo semántico incluí términos como inquietud, agitación, intranquilidad, ansiedad y alarma<sup>14</sup>, palabras a las que los escuchas se refirieron con frecuencia.

Es válido suponer que dichas evocaciones emocionales se deben tanto al ritmo veloz de la sección como a la estructura de motivos superpuestos en ambos instrumentos. Por un lado tenemos la vertiginosa melodía de la flauta abundante en *appogiaturas*, *staccatos* y silencios que entrecortan el discurso haciéndolo parecer nervioso. En el piano tenemos rítmicamente la técnica de permutaciones simétricas que hacen del ritmo un elemento impredecible, lo cual, aunado a una armonía atonal sostenida por el pedal, muy posiblemente da lugar a la ansiedad que tanto altera el oído de los escuchas. De aquí, no resultará difícil entender por qué los sujetos se refirieron a menudo a la imagen de una persecución: el piano y la flauta tienen un movimiento rápido que (como pudimos observar en el análisis neutro) pese a ser sumamente controlado, crea la sensación de una precipitada y atropellada carrera. Cada una de las manos del pianista llevan discursos aparentemente “independientes” aunque estrictamente determinados por la

<sup>14</sup> A este campo semántico añadí términos que frecuentemente aparecieron en los cuestionarios: contrariedad, impaciencia, preocupación, stress, movimiento.

técnica serial. Al oído, resulta difícil identificar la relación entre ambas manos del pianista por lo que el discurso es más bien percibido como errático. La referencia a huída, también frecuente entre los escuchas, es muy posiblemente originada por el último motivo melódico de la flauta , que en un *fortísimo* hace una curva que acaba en un G7 seguida de un breve silencio, y finalmente “muere” o “huye” con un una rápida *appoggiatura* de Ab 7 a B7, indicador que sirvió a los escuchas para evocar la idea del término abrupto de algo, y al que se refirieron como muertes, caídas, huidas, balazos, entre otros.

### Tercera Audición

#### Obra Completa con título

Salvo en casos aislados como el anteriormente citado, el conocimiento del título no modificó en modo alguno la percepción de la obra. Es importante notar que para esta tercera audición la mayoría de los individuos decidieron no enunciar más, y los pocos que lo hicieron dijeron que su percepción no había cambiado después de saber el título. Sólo dos personas entre cien dijeron haber evocado cosas distintas y reconocieron que el título les fue de gran ayuda para lograr dichas evocaciones.

El que la mayoría de los individuos no haya enunciado me parece un dato significativo. Considero que ésto probablemente se deba a una reacción de disgusto ante el experimento aplicado; algunos individuos incluso comentaron su hartazgo ante las repetidas audiciones y otros cuántos manifestaron incomodidad ante la realización de la prueba. Estamos aquí ante un problema inherente a la investigación experimental y común a todas las disciplinas de investigación: el método que se elige para estudiar un sujeto puede

modificar al sujeto mismo o las condiciones naturales de su desempeño, por lo que se altera también su comportamiento. Por tanto, los resultados obtenidos de este tipo de investigaciones pueden también ser engañosos. En todo caso, la crítica principal al análisis estésico es que justamente las condiciones de observación de la escucha musical pueden modificar a la misma, alterando el proceso de apreciación y significación musical.

## CONCLUSIONES.

A partir del análisis tripartito realizado podemos llegar las siguientes conclusiones:

### 1. Sobre la obra *Le merle noir*

A juzgar tanto por el título como por el uso de la técnica serial, *Le merle noir*, es una obra de cámara experimental en el proceso creativo de Messiaen que da inicio a la tercera etapa creativa del compositor, llamada ornitológica. En ella el autor experimenta con otras técnicas composicionales y códigos simbólicos que son propios a su obra mayor y que utiliza tanto previa como posteriormente a su composición.

El análisis tripartito, permitió identificar que dichos códigos simbólicos están presentes tanto en el ámbito de lo sonoro como de lo notacional, del mismo modo que en su desciframiento hay una implicación transtextual. En ellos subyacen conceptos tanto del mundo musical como ajenos al él y sí existe, a juzgar por el análisis poético, una clara intención no sólo de representación del mundo físico si no también de simbolización del mismo. Lo que Messiaen hace es, en primera instancia, uso de un signo icónico, por ejemplo el canto del ave, que da lugar a una relación indexical: un ave. A este nuevo signo Messiaen liga un contenido simbólico: ser prófugo del tiempo y por ello, un ser divino. De manera similar, los ritmos no retrogradables, fungen como signo indexical de una “regresión” en el tiempo, para luego saltar al símbolo de eternidad.

Por otro lado, el desciframiento de tales códigos no depende solamente de las cualidades sonoras o inmanentes de la obra, sino también de las motivaciones ideológicas para crearla. Luego entonces, su estudio requiere de una constante confrontación de los tres niveles de análisis y no un estudio sucesivo y diferenciado de los mismos. Las siguientes conclusiones se logran a partir de dicha confrontación:



**Las Referencias extrínsecas intencionadas por el compositor fueron interpretadas de la siguiente manera:**

Sobre el mundo Físico: Ave

El título es un paratexto y constituye un elemento inmanente que da cuenta de una explícita voluntad representativa de un objeto del mundo físico: el ave. Al contrastar el nivel poético con el nivel estético se comprueba que la identificación de este símbolo musical sí puede hacerse sólo mediante la pura audición, aún sin conocer el título. Se supone que la razón de que esto así sea es debido a la existencia de un código cultural suficientemente arraigado y sustentado por la tradición de representar aves con flautas y recursos como el trino y los *staccatos*. Por el análisis estético, podemos concluir que la evocación inmediata de un símbolo tal, conlleva a la evocación de otros símbolos, como por ejemplo, el bosque.

Sobre el mundo de lo emotivo: Tensión, miedo, tristeza, tranquilidad.

Al contrastar el nivel poético, con el estético se concluye que la intención de Messiaen al representar una escena de contemplación de aves al amanecer es generar un sentimiento de tranquilidad y paz, que sólo fue evocada por algunos de los escuchas. Algunos otros evocaron los sentimientos de angustia y miedo. El análisis inmanente permite observar que elementos musicales como la armonía, los registros de los instrumentos, la velocidad de la melodía, la impredecibilidad del movimiento rítmico y la superposición de voces contribuyen a la evocación de estos sentimientos que probablemente también respondan a una tradición cultural.

Sobre el mundo ideológico: Conceptos teológicos y religiosos.

La intención de Messiaen, abordada en el análisis poético y explicitada por él mismo, de simbolizar conceptos tan precisos como los de la teología y la religión no es aprehendida por el escucha. Se infiere que esto se debe a la equivocidad del signo musical. El código simbólico mediante el que Messiaen pretende representar ideas teológicas, sólo

puede accederse mediante otros textos escritos por el mismo compositor y no sólo a partir del signo sonoro. De tal modo, tanto el análisis poiético como el inamente requieren de una aproximación intertextual, en que la obra sea la leída con respecto a otros eventos y creaciones, entre los que se pueden mencionar, la tradición de la liturgia Católica, la teologías de Santo Tomás de Aquino, Santa Teresa de Jesús, y San Agustín, la filosofía de Bergson , así como textos del mismo Messiaen, como las entrevistas y conferencias , su tratado *Técnica de mi lenguaje musical*, otros prólogos e introducciones e incluso otras obras musicales que se relacionan en mayor o menor medida con *Le merle noir*, por ejemplo *El cuarteto para el fin de los tiempos*, *Catalogo de aves*, *Ornitología*, entre otras.

### **Referencias Intrínsecamente musicales.**

La confrontación del análisis inmanente con el poiético permite identificar que existe un código en la notación de la partitura, el cual es sólo discernible a partir del estudio de la partitura y mediante el conocimiento tanto de las estrategias de composición como de las motivaciones del autor y que estos símbolos no están dirigidos al oído del escucha si no a la lectura de la notación musical. Por tanto, algunas estructuras inmanentes, (ciertos ritmos no retrogradables, o las permutaciones simétricas de la coda, o las formas retrogrades de algunos motivos) se escriben como tales por la significación simbólica inherente a su forma y no porque se espere que su sonoridad sea percibida por el escucha. Necesariamente se apela aquí también a la aproximación transtextual anteriormente discutida.

Del mismo modo, el análisis poiético comparado con el análisis inmanente permite conocer que la técnica del serialismo va dirigida en particular a los estudiantes del conservatorio de París como una alternativa a la escuela dodecafónica de Schoenberg. El uso de esta técnica debe ser leído en el contexto histórico en el que nació y para hacerlo es también necesario una aproximación transtextual, tomando bajo consideración textos como: el movimiento dodecafónico, el serialismo aplicado a otras obras de Schoenberg, entre otros. El reconocimiento de estas estrategias composicionales (atonalidad, armonía

modal, reexposiciones) se dió únicamente entre algunos músicos cuya competencia les permitió notarlas a partir de la escucha musical. El que esto haya sucedido así da cuenta de la especificidad del mensaje y de la existencia de un código cuya lectura funge como un elemento integrador de pequeñas comunidades especializadas, cuyos individuos conformantes definen dicho rango de especialización a partir de la performance demostrada mediante la enunciación de la escucha.

## **2. Sobre la aplicación del modelo tripartito.**

Al concluir esta tesis, tengo la absoluta convicción de que para un caso cómo el de la música de Messiaen, en que existen tantas y tan obvias relaciones transtextuales, el análisis tripartito es una alternativa de estudio sumamente pertinente. Es mucho más parsimonioso hacer un análisis estructural de la obra de Messiaen, a partir de las técnicas que él mismo desarrolló y explicitó en sus tratados, (es decir aplicar de manera simultánea el análisis poiético con el inmanente), en lugar de inferir las estructuras formales utilizando criterios que aunque propios de la escuela occidental, son más generales. Al respecto del análisis inmanente de las obras musicales Pierre Boulez refirió sobre el estudio que hiciera de *La consagración de la primavera* de Stravinsky: “identifico tales estructuras por que están ahí, independientemente de los términos en que su autor las haya pensado”. Si bien, dichas estructuras pueden ser identificadas por su presencia, (lo que las hace por tanto inmanentes) me parece apropiado, e insisto, parsimonioso, estudiarlas en el marco de la misma estética bajo la cual fueron concebidas, y para lo cual es indispensable el análisis poiético.

Ahora bien, si insistimos en la tesis de que el hecho musical es un hecho social total, debemos resaltar la utilidad del contraste entre los tres niveles de existencia para concebir la música como un fenómeno social en el que de manera paralela obra y autor hablan uno sobre el otro, integrando a Messiaen dentro de una o varias comunidades específicas. Por ejemplo, podemos entender a Messiaen compositor en relación con sus contemporáneos, o Messiaen como miembro de una comunidad de practicantes religiosos,

o como un sobreviviente de guerra cuya fe reforzada determinó su proceso creativo o incluso como el miembro que fue de la sociedad ornitológica de París.

Pese a sus evidentes limitaciones ya discutidas con anterioridad, el análisis estésico permite evaluar en que medida Messiaen logra “llevar los cantos de las aves para quienes habitan las ciudades y nunca los han oído”, de expresar “la eternidad de Dios” o “el nacimiento del ritmo, y con ello suponer la realización final de la construcción de la obra. Asimismo ésta aproximación brinda la oportunidad de conocer la conformación de grupos sociales proclives a interpretar códigos de manera similar, de diferenciar grupos con preferencias estéticas similares o de identificar comunidades de personas cuyas competencias los ubican como miembros de la misma.

En tanto que este análisis es también una construcción simbólica, la presente tesis también me incluye dentro de comunidades determinadas y habla sobre mi contexto socio-histórico. Una aproximación de análisis como la presente, nos obliga a nosotros, miembros de una cultura occidentalizada, a estudiarnos también desde una perspectiva social, que contemple nuestras particularidades, nuestros rituales específicos, nuestra lectura de lo musical, en lugar de asumir que la “música” se explica por sí misma. Los enfoques sociológicos de los fenómenos musicales han adquirido particular relevancia durante los últimos años y justamente este tipo de aproximaciones ha borrado las fronteras entre el estudio etnomusicológico con la musicología académica. En la perspectiva de que todas las músicas son producto de una cultura en particular y que mediante su creación se hace una representación del concepto de mundo vigente en cada una de ellas. Es decir, la música de una cultura determinada sirve como una ventana a la misma.

Los beneficios que un análisis tripartito representan para un ejecutante me parecen invaluableles: Cuando un ejecutante adquiere el compromiso de transmitir aquello que el compositor quiso comunicar, adquiere también el compromiso de adentrarse en el universo del autor. En primera instancia, el análisis poiético permite acercarse más a las intenciones del compositor y permite dar una intención interpretativa a la obra mucho más próxima a la que el compositor hubiera deseado. La contrastación del análisis poiético

con el inmanente permite esclarecer las estructuras que conforman la obra, por lo que facilita la ejecución de la misma. Finalmente el análisis estésico también crea un vínculo, aménudo ignorado, entre el ejecutante y su público. El ejecutante, preeviendo la escucha musical ( es decir, mediante estésis inductiva) puede considerar al público y modificar la ejecución de modo que el mensaje sea transmitido con mayor eficacia. Importantes análisis estructurales han sido hechos por ejecutantes, estableciendo una relación dialéctica entre la obra y su intérprete. Esto es: el análisis meticuloso de una obra permite al intérprete considerar aspectos relevantes para incrementar su competencia en torno a la obra y por tanto enriquecer su performance, del mismo modo que la competencia con que cuenta un ejecutante al realizar la investigación permite considerar aspectos cruciales de la performance y del nivel inmanente, que de otro modo probablemente pasarían desapercibidos por el investigador.

Me gustaría finalmente hablar de mi propio proceso de maduración como intérprete de *Le merle noir* y de la importancia que para lograrlo tuvo la realización de esta tesis. Como practicante yo misma de una fe religiosa mi interés principal en la obra de Messiaen surgió del previo conocimiento de sus intenciones simbólicas. Evidentemente al ser flautista elegí la única obra de cámara que Messiaen compusiera para ese instrumento. No obstante, mi intuición como ejecutante estaba muy lejos de esclarecer las relaciones tan directas entre las intenciones representativas del compositor y las estructuras que conforman la obra. Al entregarme a esta investigación necesariamente mi ejecución de *Le merle noir* ha ido modificándose de manera paulatina. El estudio paralelo de los niveles poético e inmanente me ha hecho prestar mayor importancia por ejemplo, al elemento de la articulación. Messiaen refiere que : “característico del mirlo son las fórmulas que suben hacia una nota aguda...[] y su canto es a la vez solemne y burlón” . El conocer lo que Messiaen refiere sobre la dirección melódica del canto de esta ave me permite enfatizar las notas de apoyo en la línea de la flauta. Así mismo la “solemnidad burlona” de la que habla el autor puede lograrse mediante una articulación brillante e “incisiva” ( permítaseme aquí la referencia sinestésica) con un ataque, ya sea en la parte superior del paladar o entre ambos labios. Así mismo, el conocer la meticulosidad con que Messiaen transcribió los cantos de aves me compele a considerar la relevancia tanto de la dirección melódica como

de los silencios que entrecortan el discurso, como elementos distintivos del canto del mirlo. Esto es, la flauta debe hablar por un mirlo y no por ningún otra ave cualquiera. Es eso lo que Messiaen esperaba y es mi compromiso como intérprete hacerlo de tal modo que incluso un ornitólogo pueda reconocerlo. La que he llamado segunda sección, me parece la mejor oportunidad para crear, junto con el pianista, un ambiente contemplativo y de tranquilidad que quizás valga por el “amanecer” que Messiaen sugiere. Eso sin mencionar lo mucho que facilita el conocer la técnica de valores añadidos a la sensación interna del pulso. Finalmente el esclarecimiento estructural de la coda y la ubicación del inicio de cada una de las variaciones de las series dodecafónicas contribuye a lograr lo que inicialmente parecía imposible de sincronizar con el pianista. Del mismo modo, para esta última sección el concepto de Messiaen de la “aniquilación del tiempo” y de que las aves son “seres prófugos del tiempo” me ha dado la pauta para llenar de intención la ejecución del fragmento: El movimiento rítmico del piano es aparentemente arbitrario (a juzgar por el nivel perceptivo), no obstante, el rigor de la organización del ritmo (evidente en el nivel inmanente) sirve como sustento para superponer la línea melódica de la flauta, que es por lo demás prolija en trinos y *appoggiaturas* lo que dificulta su ejecución. La rítmica creada entre ambos instrumentos, e indiscernible para el oído, da la sensación de “aniquilación del tiempo”. Finalmente la frase final de la flauta: un gesto ascendente, un salto a sol 7, y una concluyente *appoggiatura* a un si 7 *fortísimo* y *stacatto*, significan para mí la indeleble imagen de “un ave prófuga del tiempo”.

*Le merle noir* en particular y la música de Messiaen en general, son ejemplos de formas simbólicas que sólo pueden ser entendidas cabalmente cuando son leídas no sólo en su forma sonora, si no en el marco de un universo de significados mayor, es decir, relacionando estas obras musicales con otros textos que pueden ser tanto documentos escritos, eventos históricos, tradiciones religiosas, anécdotas del autor, entre otros. Es decir, leyendo el hipertexto que constituye el fenómeno Olivier Messiaen. Tal vez a partir del estudio de la obra del compositor en estos términos, del conocimiento de Messiaen el hombre, con sus ideales, sus miedos y sus anhelos, podremos crear la empatía para compartir el mismo código y entonces sí, a partir de esta familiaridad con su lenguaje,

abandonarnos víctimas de el encanto de su música y lograr escuchar “el armonioso silencio del cielo”.

## Bibliografía

- Boulez, Pierre. "Messiaen: Visión y Revolución" en *Puntos de Referencia*. Ed. Jean-Jacques Nattiez. Gedisa 1981
- Cheong, Wai-Ling "Messiaen's Colouration Modes as Interversion" in *Music Analysis*, 21/i (2002) 53-84
- Crossley, Paul. Cuadernillo de notas de *Des canyons aux étoiles*. EMI M2K 44762, 1988.
- Crunelle Hill, Camille *Saint Thomas Aquinas and the Theme of Truth en In Messiaen's Language of Mystical Love*. New York: Garland, 1998.p, 151
- Darbyshire, Ian. "Messiaen and the Representation of the Theological Illusion of Time." In *Messiaen's Language of Mystical Love*. New York: Garland, 1998.
- Díaz y Flores "La estructura de la emoción Humana: un modelo cromático del sistema afectivo", en *Salud Mental*, Vol 24, no. 4, agosto 2001
- Dougherty, W.P. "The quest for interpretants: towards a Peircian paradigm for musical semiotics" in *Semiotica* 99 1 2 (1994) 163 184
- Forte, Allen. "Olivier Messiaen as Serialist." *Music Analysis* 21:1 (2002), 3-34.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos* Taurus Madrid , 1989
- Hill, Peter. *The Messiaen Companion*. London: Faber and Faber, 1995.
- Hisburner, Theo Magic and enchantment in the *Catalogue d'oiseaux en Messiaen's Language of Mystical Love*. New York: Garland, 1998.



Imberty, Michael “Nuevas perspectivas de la semántica musical experimental” en *Reflexiones sobre semiología musical*, edit. Susana Gonzales Aktories y Gonzalo Camacho, Universidad Nacional Autónoma de México, en prensa.

Janatjeva Veronika “An outline of Jean – Jacques Nattiez’s semiological method” in *Musical Semiotics Revisited*. Ed. Eero Tarsti Approaches to musical semiotics 4 . International Semiotics Institute at Imatra. Semiotic Society of Finland. Department of musicology, University of Helsinki. 2003.

Langer Susan, “¿Una nueva estética musical?” en *Música y lenguaje en la estética contemporánea* ed. Enrico Fubini. Trad Carlos Guillermo Pérez de Aranda. Alianza Música, Madrid, 1994.

López Cano, Rubén “Entre el giro lingüístico y el guiño Hermenéutico” 2001.  
<http://www.geocities.com/lopezcano/index.html>

Mc Leod y Herndon. *The Ethnography of musical performance*. Norwood editions, Norwood Pa.

Messiaen, Olivier. *Técnica de mi lenguaje Musical*. Alphonse Leduc. Paris 1944.  
Traducido al español por Bravo López, Daniel, 1993

Meyer, Leonard. *Emotion and meaning in Music*. The University of Chicago Press, 1956

Molino, Jean. “El hecho musical y la semiología de la música” en *Reflexiones sobre semiología musical* Ed. Camacho Díaz Gonzalo, Gonzalez Aktories Susana. Universidad Nacional Autónoma de México. En prensa

Nattiez, Jean Jacques. “Reflections on the Development of Semiology in music”  
.Translated by Katharine Ellis. In *Music Analysis* 8: 1- 2. 1989.

Nattiez, Jean-Jacques. *Music And Discourse: Toward a Semiology of Music*. Translated by Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Pople, Anthony. *Messiaen: Quartour pour la Fin du Temps*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 1998.

Priore, Irina. *The Compositional Techniques of Messiaen's "Le Merle Noir."* Paper presented at flute lecture, Mexico City, April 2001.

Ruiz Moreno, Luisa. *Fuentes de la Enunciación en Presupuestos sensibles de la Enunciación*. Tópicos del seminario, 7. Enero- junio 2002, pp 77-99, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México 2002.

Samuel, Claude. *Music and Colour Conversations with Olivier Messiaen* Translated E. Thomas Glasow. Amadeus Press Portland Oregon 1986.

Sherlaw-Johnson, Robert. "Rhythmic Technique and Symbolism in the music of Olivier Messiaen." In *Messiaen's Language of Mystical Love*. New York: Garland, 1998.

Suárez, Luz Arcelia. "Notas al Programa de Titulación." Tesis de licenciatura, UNAM, 1998.

Vilenkin, Naum. *¿De Cuantas Formas? Combinatoria*. Translated by Juan José Tolosa. Moscow: Editorial Mir, 1972.

Wu, Jean Marie. "Mystical Symbols of Faith: Olivier Messiaen's Charm of Impossibilités." In *Messiaen's Language of Mystical Love*. New York: Garland, 1998.

### **Partituras.**

Messiaen, Olivier. *Le Merle Noir*. Paris: Alphonse Leduc, 2001.

Wye, Trevor, and Patricia Morris. *The Orchestral Flute Practice Book 2*. London: Novello, 1998.

### **Discografía**

“Paris” Pahud • Le Sage EMI Classics 7243 5 56488 2 2 . 1997 EMI Ltd. (corte 16 )

*Des canyons aux étoiles*. EMI M2K 44762, 1988. EMI Ltd