

# Humo, ayrezillo y duende en Messiaen. Un Análisis de Intérprete de *Amen de la Consommation* (2ª Parte)

Smoke, ayrezillo and duende  
in Messiaen. A Performer's  
Analysis of the *Amen de la  
Consommation*. (Part 2)

JORGE LUIS MOLTÓ DONCEL · TRINIDAD LULL NAYA  
triny.jorge@hotmail.com

Conservatorio  
Profesional de  
Música de Valencia

Conservatorio  
Profesional de  
Música de Catarroja



→ Recibido 01/05/2018  
✓ Aceptado 21/06/2018

## Resumen

El siguiente artículo supone el punto y final a la exposición comenzada por sus autores en el número anterior de esta revista.

En esta ocasión, el objetivo consiste en plantear un estudio de caso que muestre evidencias palpables acerca de la participación de la subjetividad del músico en el momento de la verdad - el concierto público - mostrando la relevancia que tienen estas aportaciones personales en el resultado final de sus actuaciones.

A través de la combinación de recursos audiovisuales, técnicas de investigación etnográficas y análisis de la partitura, es posible dar voz al análisis del intérprete.

Este tipo de análisis permite desgranar las decisiones del proceso creativo de los ejecutantes y sus mediaciones entre partitura y auditorio, protagonizando a su vez una decidida apuesta por el artista y la defensa audaz de su experiencia más íntima en la palestra académica.

## Palabras Clave

Intérprete · Intuición · Análisis · Etnografía · Messiaen

**Abstract**

*The following article is the ending of the statement that was initially exposed by its authors in the previous journal.*

*This time the objective is to lay out a case study that shows undeniable evidence of the participation of the musician's subjectivity in the moment of truth - performing in front of an audience - proving the importance of these personal contributions in the final result of his performances.*

*Through the combination of audiovisual resources, ethnographic investigation techniques and the analysis of music sheets, it is possible to give voice to the performer's analysis.*

*This type of analysis allows us to look into the decisions of the performer's creative process and the way that mediate between music sheets and the auditorium. It is a commitment to the artist and to support his intimacy in the academic environment.*

**Keywords**

*Performer · Analysis · Intuition · Ethnography · Messiaen*

**1. Introducción**

El objetivo principal de la segunda parte de nuestro trabajo, no es otro que el de plantear un estudio de caso que nos permita descubrir la contribución subjetiva que realiza un intérprete a una obra musical, desde su intuición instruida durante un concierto.

Al estudiar la obra y en este caso concreto al tratarse de dos pianos, a través de los varios ensayos necesarios entre ambos pianistas para conseguir el resultado final requerido, los intérpretes toman decisiones y se posicionan ante la pieza, en otras palabras, completan la partitura.

Aunque estemos ante una obra del siglo XX hay numerosas indicaciones referentes a las dinámicas y a la agógica sobre las que hay que tomar decisiones, y estas soluciones que revitalizan la partitura y distinguen a unos intérpretes de otros, así como consideraciones de carácter técnico que evidentemente resuelven los pianistas al teclado, no suelen hallarse reflejadas en la partitura.

Los pasos que hemos seguido para el desarrollo de este estudio de caso han sido los siguientes:

1. En primer lugar se llevó a cabo la interpretación pública de la obra *Amen de la consommation*, última de la siete piezas que conforman *Visions de l'Amen* para dos pianos del compositor francés Olivier Messiaen. Este concierto fue realizado en el Aula Magna del Conservatorio Profesional de música de Valencia el 11 de enero de 2012 y registrado por los propios intérpretes y por el Conservatorio. El vídeo de la actuación puede visionarse en el siguiente URL: <https://www.youtube.com/watch?v=BDNQKZs9KOA>
2. En una segunda fase la Dra. Lull realizó un análisis teórico pormenorizado sobre la partitura de dicha pieza. Los resultados del análisis son expuestos en este trabajo bajo el título ESTANDO EN EL ANÁLISIS con el mismo tipo de fuente y en redondilla como el resto del artículo.
3. A continuación, realizamos un ejercicio autoetnográfico consistente en la presentación de un relato narrado por los propios intérpretes, sobre lo que significó para ellos la interpretación de la pieza de Messiaen en un

recital. El relato se construyó a partir del vídeo del concierto expresando espontáneamente sus comentarios al verlo. Esta charla fue grabada y transcrita, y será parcialmente reproducida en el artículo en cursiva y con otro tipo de fuente y estilo bajo el título: *ESTANDO EN LA ACTUACIÓN*. De este modo, TYG Piano Dúo investigadores se sitúan en el contexto cultural y social propio de su época mediante la construcción de un relato sobre la experiencia vivida como TYG Piano Dúo intérpretes en el transcurso de una actuación musical en directo.

4. Por último los resultados del análisis musical pormenorizado de la partitura realizado por la Dra. Lull fueron combinados con el relato elaborado mediante la técnica autoetnográfica. Los resultados de ambos puntos de vista fueron contrastados y las conclusiones expuestas en la parte final de este trabajo intentan sacar a la luz, cuáles han sido las contribuciones aportadas por los intérpretes desde su intuición instruida.



TYG Piano Dúo durante el visionado del vídeo de *Amen de la Consommation*

## 2. Relato y análisis de *Amen de la Consommation*

### ESTANDO EN LA ACTUACIÓN... MUSICAL PERSONAE.

*Nos encontramos sentados frente al monitor del ordenador. En silencio, felices e impresionados al visualizar la actuación de Amen de la Consommation.*

*El final es espectacular y nos ha dejado traspuestos. Lentamente salimos del trance y nos vamos recuperando...*

JORGE.- *Puuuff... ¡qué pasada, no!*

TRINIDAD.- *(Trini sonríe muy ligeramente) ¿Sabes? Me gusta mucho ese gesto final en el que ambos levantamos el brazo a la vez. Parece llenar la sala de la luz, del gozo y plenitud que transmite Messiaen en esta pieza y que revienta la realidad por completo.*

JORGE.- *Sí, además crea una especial intimidad entre nosotros como ejecutantes. Me refiero a que no sólo nos ayuda a ir juntos en la realización práctica camerística, como dúo musical, sino que nos ayuda también a entrar en comunión en el mismo sentimiento de gozo que tú comentas, e intentar transmitirlo al público. Esperemos que sea así. (Ambos carcajamos irónicamente sobre el resultado de nuestra actuación)*

TRINIDAD.- *La gente puede pensar que este y otros movimientos son puro teatro que lo hacemos de cara a la galería, pero lo cierto es que no se me ocurre otro movimiento, y de hecho, por lo que a mí respecta, si no lo hiciese no me sonaría el piano igual.*

JORGE.- *Estoy seguro de ello, la manera como se prepara ya el cuerpo para abordar el ataque al teclado es lo que va a hacer que saquemos el sonido que queremos y que suena dentro de nuestras cabezas, y esa calidad del sonido es preferible a no hacerlo por miedo a fallar una nota.*

En definitiva creo que estos movimientos son los que nos dan nuestra personalidad, nuestra musical personae como dice Auslander.

TRINIDAD.- Sin duda alguna. A mí me recuerda a aquel libro de Jankélévitch cuando habla de la importancia de los dedos y el físico para ayudar a los compositores en la creación de sus obras y citaba a Ravel y Strawinsky...

### ESTANDO EN EL ANÁLISIS... CONTEXTUALIZAR LA OBRA.

La séptima de las piezas titulada *Amen de la Consommation* del ciclo para dos pianos *Visions de l'Amen* escrito en 1943 por Messiaen lleva la siguiente explicación en el prólogo de la partitura:

*Consumación, paraíso. Vida de los cuerpos gloriosos en carillón de luz. 'De claridad en claridad'. (Libro de los proverbios). Amen. – El 2º piano retoma el tema en acordes de la Creación y extrae un largo coral de gloria. El 1º piano envuelve al 2º (registros extremo-grave y extremo-agudo juntos) con un incesante carillón de acordes y de ritmos brillantes, resplandecientes, en cánones rítmicos cada vez más cerrados: piedras preciosas del Apocalipsis que suenan, chocan, danzan colorean y perfuman la luz de Vida. (Messiaen, 1943)*

Como indica el compositor, la obra está construida con el tema de la creación que aparece por primera vez en la primera de las piezas del ciclo. Este tema, cuya sonoridad podemos afirmar que está en la tonalidad de La M, consta de cuatro compases escritos los tres primeros en el segundo modo en su primera transposición, y a partir del cuarto acorde del tercer compás, acordes perfectos mayores y menores:



**Ejemplo 1.** Tema de la creación

Según nos comenta Messiaen (1996, p. 233), el final del tema, justo las tres últimas notas, configuran un motivo extraño del folclore balinés y peruano.

El tema de la creación aparece siete veces siempre a cargo del segundo piano que es quien lleva el elemento temático de la música, mientras el primero envuelve dicha sonoridad con diversas texturas, a saber, contrapunto rítmico en acordes, acordes pedal con textura homófona y pasajes de articulación. Como comenta el compositor en el prólogo de la partitura, le confía al primer piano todas las dificultades rítmicas, los pasajes de acordes y todo lo referente a velocidad, encanto y cualidad del sonido, mientras que el segundo realiza los elementos temáticos, así como todo lo que reclame emoción y fuerza (Messiaen, 1943).

Para profundizar un poco más en el significado de *Amen de la consommation* exponemos las palabras del compositor, quien en su *Traité de rythme*, nos comenta que la Creación encuentra aquí su coronación en un crescendo de vida cada vez más intenso (Messiaen, 1996, p. 270), efecto que podemos constatar en la música, ya que la pieza muestra su culminación al final de la obra.

### ESTANDO EN LA ACTUACIÓN.. FORMA VS ESTRUCTURA.

JORGE.- Otro aspecto que he recordado al ver el vídeo y que se ve muy claramente, son las divisiones que hacemos de la obra, las partes en la que la subdividimos. Creo que ayudan mucho al oyente a seguir la narrativa de nuestra interpretación y nos ayudan mucho a comunicar la obra de manera coherente.

TRINIDAD.- ¡Hombre claro! Fíjate si fuéramos a piñón, sin parar, menudo empacho para el público. (Ambos rompemos a reír. Jorge prosigue después de las risas)

JORGE.- Estas divisiones dan fluidez y mucho dinamismo a la pieza. Yo veo un primer momento cuando toco el tema principal de la creación mientras tú me acompañas con el contrapunto

rítmico. Esto dura más o menos los primeros 3 minutos de música, hasta el compás 54. (Vídeo: 3'41")

Luego se produce un cambio de color que creo que nos salió muy inspirado en esta actuación, la verdad.

Después viene ese pequeño enlace de pocos compases (Jorge señala sobre la partitura) y luego la tocata con ese timbre tan bonito que le sacamos a los pianos y que nos conduce a la explosión final de acordes sin parar hasta el final.

TRINIDAD.- Siiiiii, ¡la traca finaaaa! Qué pasada. Todavía tengo los pelos de punta al ver el vídeo.

Sobre todo flipo con estos compases (Señala sobre la partitura los compases 71 y siguientes). (Vídeo: 4'44")

JORGE.- ¿iCómo te pudiste enseñar esto!? Me pare-

cen técnicamente difícilísimos.

Trini asiente con la cabeza. Su rostro muestra la luminosidad del intérprete ante la satisfacción de haber superado la prueba.

Tantas horas de dedicación para estudiar un pasaje tan difícil han dado su fruto finalmente.

**ESTANDO EN EL ANÁLISIS...**

**ESTRUCTURA VS FORMA.**

La estructura observada al analizar la partitura es la siguiente: en primer lugar tendríamos una larga primera sección, hasta el c. 70; una segunda, bastante más corta, del c. 71 al c. 108; para acabar con una Coda final. Esta división se basa en cómo van apareciendo los temas en el II Piano.

Sin embargo, al aplicar un análisis auditivo a partir de la grabación, podemos distinguir en la pieza cinco secciones señaladas por los intérpretes por medio de pausas o cambios de tempo, a saber:

- La primera abarca las tres primeras presentaciones del tema a cargo del II Piano. (Vídeo: 27")

- La segunda nos viene dada por una pequeña pausa o respiración en el minuto 3'41" del vídeo, compás 54.
- La tercera (Vídeo: 4'44") está señalada por una aceleración del tempo, en el compás 71 con indicación *Un peu plus vif* en la partitura, junto a un cambio de textura en el piano I, una textura homófona con acordes en ambas manos.
- Un breve enlace de cuatro compases del 91 al 94 en el minuto 5'49", marcado por un gran *rallentando* en el compás 90, a la vez que pausa y cambio de tempo después del c. 94. No lo hemos considerado sección por su brevedad, pero sí es cierto que los intérpretes lo separan tanto de lo anterior, como de lo posterior.
- La cuarta sección (Vídeo: 6'04") empieza con un cambio de tempo y de

textura en el primer piano, que por primera vez abandona los acordes para presentar una única melodía en ambas manos separadas dos octavas, a la que denominaremos estilo tocata.

- Quinta y última sección (Vídeo: 6'48") a modo de Coda final, de igual forma señalada con un cambio de textura, vuelve el primer piano a los acordes, pero combinándolos con textura de tocata como en la sección anterior, aunque con un teco mucho más marcado, indicado *martelé* en la partitura.

Como podemos observar en el siguiente esquema, a pesar de ser similares ambas estructuras varían sustancialmente en la manera de agrupar las secciones.

INTERPRETACIÓN	PRESENTACIONES DEL TEMA	ANÁLISIS
1ª sección	I La M, modo 2 <sup>1</sup> (azul-violeta) II Do# M, modo 2 <sup>2</sup> (oro-pardo) III Fa M, modo 2 <sup>3</sup> (verde)	1ª sección
2ª sección	IV Período transitorio modulante	
3ª sección	V La M, modo 2 <sup>1</sup> (azul-violeta), variando la 2ª parte	2ª sección
4ª sección	VI Tema variado	
Coda	La M, modo 2 <sup>1</sup> (azul-violeta)	Coda
	VII Tema variado La M, modo 2 <sup>1</sup> (azul-violeta)	



El esquema muestra el color que el compositor asocia a cada modo. (Lull, 2009, pp. 213-222).

El análisis auditivo de la obra enriquece con más secciones el análisis teórico, proponiendo aquél otros puntos de vista que éste no contemplaba. En el análisis auditivo de la interpretación, nuestro oído percibe la sonoridad global resultante fijándose en el rol más importante, el protagonizado por el I Piano. Sin embargo, la base para el análisis teórico está a cargo del II Piano.

De modo que la perspectiva cambia dependiendo de nuestro enfoque sobre el I Piano o el II Piano, y los resultados, aunque similares pues la estructura es clara en esta pieza, proponen substanciales diferencias que aplicadas a la interpretación variarían el resultado de la actuación.

En la siguiente tabla mostramos la correspondencia de los roles en ambos pianos:

I PIANO	II PIANO
Textura rítmica contrapuntística.	I La M, modo 2 <sup>1</sup> (azul-violeta) II Do# M, modo 2 <sup>2</sup> (oro-pardo) III Fa M, modo 2 <sup>3</sup> (verde)
Acordes escritos sobre sus modos en polimodalidad y acordes modelo del tercer modo.	IV Período transitorio modulante
Textura homófona en acordes a modo de pedal.	V La M, modo 2 <sup>1</sup> (azul-violeta), variando la segunda parte
Textura homófona en forma de tocata.	VI Tema variado La M, modo 2 <sup>1</sup> (azul-violeta)
Acordes modelo del segundo modo, junto a pasajes articulados en ambas manos.	VII Tema variado La M, modo 2 <sup>1</sup> (azul-violeta)

Como muestran los esquemas, el II Piano presenta los temas principales arropado por las diferentes texturas y efectos coloristas del I Piano.

El análisis teórico que vamos a desarrollar coincide con la estructura extraída de la audición, y que se corresponde con los cinco diferentes momentos y cambios de color protagonizados principalmente por el I Piano.

ESTANDO EN LA ACTUACIÓN...  
CINCO MOMENTOS CLAVE.

**PRIMER MOMENTO**

**INTERPRETATIVO:** *En el principio fue el ritmo (Vídeo: 27'')*

JORGE.- *¿Te parece que vayamos al inicio del vídeo repasando un poco las secciones de las que hemos hablado anteriormente Trini?*

TRINIDAD.- *Claro. Fíjate, al escuchar la primera parte, resulta evidente que la parte temática de la pieza es llevada a cabo por ti en el segundo piano, mientras que yo, a cargo del primer*

*piano envuelvo dicha sonoridad con un contrapunto rítmico, realizado en acordes y ocupando el registro del piano más agudo en la mano derecha y el más grave en la mano izquierda.*

*No sé si te expliqué esto alguna vez o solo de ensayar juntos te has quedado con la copla ya, pero si te fijas, puedes escuchar que el ritmo que hago está construido en canon, y éste se va estrechando con cada presentación del tema por tu parte. Con la primera aparición del mismo se despliega a distancia de blanca, con la segunda a distancia de negra y con la tercera a distancia de corchea. Aunque esto no lo he descubierto yo sola del todo, Messiaen da una ayudita y lo indica con corchetes en la partitura, jejejeje... (Ríe brevemente)*

*Pero lo que quiero decir, y es lo que intento proyectar en la interpretación, es que no existe un contrapunto armónico, ni tampoco una melodía como podría pasar con la música tonal que adorne o acompañe al tema, es puro ritmo con acordes. (Trini gesticula y sacude los brazos)*

JORGE.- *¡Sí, y bien chungos de leer por cierto! (Interrumpo... a lo que Trini replica)*

TRINIDAD.- *Bueno en verdad, estos acordes concretamente son fáciles, lo difícil es realizar el ritmo exacto escuchándote a ti a la vez, por eso resalto en la ejecución la percusión de estos acordes, para marcar el ritmo que están realizando. En conclusión, el interés es realmente rítmico y no armónico; bueno eso es lo que creo yo al menos.*

JORGE.- *Sí ya, supongo que no es de recibo que Messiaen sea el músico rítmico por excelencia dentro de la tradición de la música culta occidental del siglo XX...*

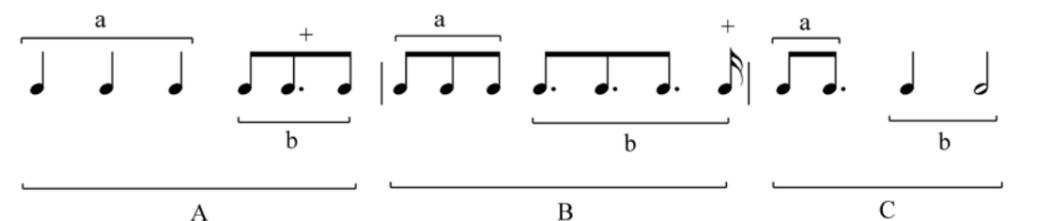
## ESTANDO EN EL ANÁLISIS: CINCO SECCIONES PRINCIPALES.

### 1ª SECCIÓN. Textura rítmica contrapuntística (cc. 1-54)

El primer fragmento elegido es la primera sección de la pieza, en la que se presenta el tema de la Creación tres veces junto a la textura rítmico-contrapuntística que acaba en el c. 54.

El análisis preliminar auditivo necesita de la partitura para poder profundizar más, ya que al sumergirnos en ella podemos analizar el ritmo base sobre el cual Messiaen construye los primeros 54 compases del primer piano.

El principio para la construcción del entramado rítmico está constituido por un ritmo muy querido por el compositor y al que denomina: fórmula de nuestros amores rítmicos. Está formado por tres ritmos hindúes o deçî-tâlas (Messiaen, 1994, p. 250 y ss.):

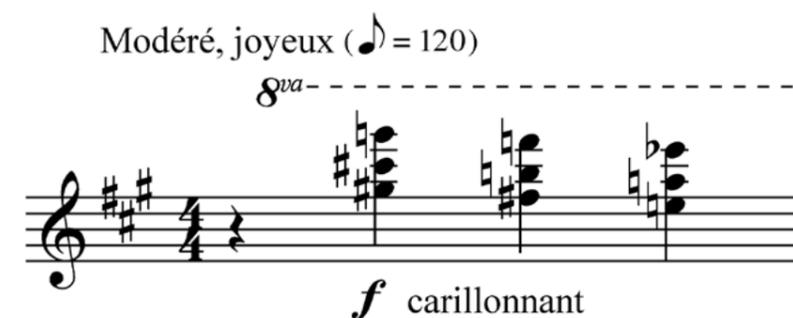


**Ejemplo 2.** Fórmula de nuestros amores rítmicos

- A- Râgavardhana
- B- Candrakalâ
- C- Lakskmîça

Según explica el compositor en *Técnica de mi lenguaje musical* (p. 17.), esta fórmula-tipo de nuestros amores rítmicos, contiene una combinación de aumentaciones y disminuciones inexactas (los fragmentos b son disminución o aumentación de los fragmentos a), así como valores añadidos (indicados con una cruz).

La pieza presenta varios cánones rítmicos con esta fórmula, cada vez más cerrados y que coinciden con cada nueva presentación del tema. Los acordes con los que despliega el ritmo se sustentan en la mano derecha por tres acordes contruidos por cuartas aumentadas y justas:



**Ejemplo 3**

La mano izquierda realiza tres intervalos de quinta disminuida, en los que únicamente cambia el orden en cada canon:



#### Ejemplo 4. Intervalos armónicos m.i.

Solamente cabe añadir que estos acordes van siempre en sentido contrario, es decir, los acordes de la mano derecha son descendentes, mientras que los de la mano izquierda son ascendentes. Asimismo, son totalmente independientes del canon rítmico y éste comprende exactamente 17 valores, número que no deja de recordarnos la predilección que tiene el compositor por los números primos y que explica por primera vez en la *Técnica de mi lenguaje musical*, a propósito de su formación con Maurice Emmanuel y Dom Mocquereau sobre la variedad de la métrica griega antigua y la de los neumas del canto llano respectivamente:

*Esta variedad nos inspirará de entrada una predilección particular por los ritmos en números primos (5, 7, 11, 13, etc.). (Messiaen, 1993, p. 9)*

El primer canon a distancia de blanca, se repite cinco veces, en la última, en la mano derecha falta la blanca final y en la izquierda se para en la semicorchea, última nota del Candrakalâ, y finaliza con lo que Messiaen denomina un abanico (1994, p. 272), es decir, una serie de acordes paralelos en ambas manos por movimiento contrario.

El segundo canon a distancia de negra se repite seis veces y acaba igual que el primero, ritmos incompletos con abanico final.

El tercer canon a distancia de corchea aparece tres veces, la primera con abanico final, la segunda empieza por los dos últimos valores del Râgavardhana y acaba con tres abanicos, y la tercera acaba con cuatro abanicos.

La pregunta que resuena en nuestra cabeza en estos momentos es la siguiente: ¿es necesario conocer cómo está construida toda esta estructura rítmica que tanta fuerza despliega en la interpretación, o por el contrario no es más que una disertación teórica sin ninguna aplicación práctica en la interpretación?

La respuesta no es sencilla, pero si Messiaen se toma la molestia de explicar con detalle la fórmula rítmica que utiliza y nombrarla con tanto afecto, de algún modo conocerla nos zambulle en su universo creador y de una manera indirecta influye en nuestro estado emocional al interpretar la obra.

#### SEGUNDO MOMENTO INTERPRETATIVO: *Vuelve a casa, por la modalidad.* (Video: 3' 41'')

TRINIDAD.- *Mira yo aquí, no te sé decir qué hace exactamente Messiaen si no estudio la partitura con más profundidad, pero sí resulta totalmente evidente a mi oído que existe una clara utilización de sus modos de transposición limitadas en esta parte de la obra y por eso cambio el toco, la manera de atacar el teclado en esta sección cambia, bueno en verdad ambos lo hacemos, y esto es porque los modos hacen aquí su aparición.*

JORGE.- *Sí claro, nuestro oído y físico responden automáticamente ante la partitura y al escucharnos el uno al otro.*

TRINIDAD.- *A mi entender, dicha sonoridad es como saber que se está en casa.*

JORGE.- *Te refieres a algo parecido a lo que sucede con una obra atonal ¿sabes?, de repente suena un pasaje tonal y pen-*

samos, ¡Oh que bien un momento de relajación, esto me resulta familiar!

TRINIDAD.- Eso es. En el caso de Messiaen podemos afirmar que es como su firma de compositor, ya que los modos de transposiciones limitadas fueron los primeros que definieron sus particularidades compositivas y se encuentran presentes desde sus primeras obras, de ahí esta sensación de confort que motiva al intérprete a buscar un sonido diferente. Yo percibo claramente un sonido más aterciopelado y más cantáble en esta sección, ¿no te parece?

JORGE.- ¡Aha! (Asiento varias veces con mi cabeza) Empezamos este fragmento con matiz piano y llegamos a fortísimo, y la sonoridad se hace cada vez más robusta, aunque nunca percudida ni agresiva.

## 2ª SECCIÓN. El primer cambio en la textura del primer piano.

### Polimodalidad (cc. 55-70)

Después de la breve pausa escrita en la partitura al final del compás 54 se produce el primer cambio en la textura y sonoridad en el I Piano. Los acordes ya no se mueven en sentido contrario y aunque al principio siguen contruidos por cuartas aumentadas y justas, ahora en ambas manos, en el compás 56 ya aparecen los acordes contruidos con los modos de transposiciones limitadas en polimodalidad, es decir, cada mano utiliza un modo distinto:

Ejemplo 5

Por otro lado, el fraseo del primer piano coincide con el del segundo y justo aparece la polimodalidad cuando el segundo piano realiza la redonda, es decir, en los compases 56, 58 y 61, presentándose del siguiente modo:

- Compás 56: mano derecha, modo 4<sup>1</sup> y mano izquierda 6<sup>5</sup>.
- Compás 58: m. d. modo 4<sup>4</sup> y m. i. modo 6<sup>2</sup>.
- Compás 61: m. d. modo 4<sup>5</sup> y m. i. modo 6<sup>3</sup>.

Seguidamente, el compositor nos presenta el tercer modo en su segunda transposición protagonista absoluto en el primer piano, ya que utiliza en ambas manos los acordes modelo de dicho modo:

Ejemplo 6

### TERCER MOMENTO INTERPRETATIVO: de nuevo Jankelévich, Ravel y Stravinsky. (Vídeo: 4' 44'')

JORGE.- Buenooooo, aquí está la parte de la que hablábamos al principio. Desde luego que esta sección es todo un reto para ti Trini. Esta vez no me dirás que los acordes que tienes tú a partir del compás 71 durante varias páginas hasta el compás 91 no son difíciles.

TRINIDAD.- No, esta vez no te voy a mentir. Esta es la sección brava que acaba desembocando en los cuatro compases puente que conducen a la cuarta parte de la obra. Es la típica escritura pianística de extrema dificultad técnica que aunque existan

gran cantidad de elementos compositivos del lenguaje de Messiaen, en la interpretación apenas lo piensas. La dinámica *ff* con acordes de cuatro sonidos al tiempo metronómico que indica la partitura requiere tantos recursos musculares y el desafío técnico es tan retador que francamente, no creo que sea relevante saber qué es lo que hay a nivel compositivo. De nuevo topamos con Jankélévitch, Ravel y Strawinsky, y la importancia del físico en la actuación. Aquí me siento en trance, si te salen las notas te sale el pasaje bonito, parece sencillo ¿verdad? pero quién piense eso que se ponga delante del teclado a estudiar a ver qué pasa. Defender este tipo de fragmentos en público le obligan a una a sentirse humilde.

El rostro de Trinidad muestra una gran concentración mientras mira en la partitura el pasaje en cuestión. Su rostro está transfigurado, su barbilla está baja y relajada, como enfadada, pero no es así, solo muestra el reflejo de su mente totalmente absorta en estas notas.

JORGE.- ¡Por supuesto! Si acabamos al final de la sección juntos nos podemos dar con un canto en los dientes. Como para estar pensando en modos, cánones rítmicos o *deçi-tâlas*...además, y por si no tuvieras bastante, después vienen los cuatro compases del enlace.

TRINIDAD.- Si pero eso no es complicado, lo difícil es hacer esto juntos, después de todo lo anterior y abordar seguidamente la sección de la tocata, ¡puf! ¡itela!, para morir.

JORGE.- Hum... (me meso la barba pensativo) Recuerdo que el puente nos daba problemas en los ensayos para acabar juntos y eso me hacía acumular ansiedad, aunque aquí en este concierto nos salió aceptable.

TRINIDAD.- Francamente estoy muy satisfecha con todos estos pasajes. En realidad desde el compás 71 ya no hay descanso hasta el final y las emociones van en cadena.

JORGE.- En efecto hay una diferencia de exigencia técnica pianística muy diferente en ambos pianos, tu parte es mucho más exigente que la mía a nivel de recursos técnicos.

TRINIDAD.- Bueno, aquí cada uno tiene lo suyo, porque el fraseo temático siempre corre de tu parte, yo no me tengo que preocupar de cómo

tocar el tema tantas veces y hacerlo interesante, además, sacas un sonido fuerte muy robusto y pleno, nunca vulgar, y eso tampoco es nada sencillo.

### **3ª SECCIÓN. Textura homófona en acordes a modo de pedal y enlace (cc. 71-94)**

La sección central presenta en el primer piano una textura en acordes propia de Messiaen, impregnando de una gran riqueza tímbrica y sonora al pasaje. Todo este fragmento está compuesto por dos estructuras acórdicas que coinciden con la barra de compás. La primera está construida sobre un grupo pedal de cinco acordes escritos en el segundo modo, los dos primeros en la segunda transposición y los dos últimos en la tercera, excepto el tercer acorde que es una novena sin sensible, mientras que la segunda (c. 72) expone una secuencia de acordes muy típicos de Messiaen, se trata de acordes de dominante sin sensible apoyaturados y con una resonancia inferior contraída.

La alternancia entre estos dos grupos de acordes se repite nueve veces ampliando el número de acordes que utiliza.

Sección central:

③. Acordes p. 88 - Un peu plus vite (Traité III, p. 268)

m.d.

① 2<sup>2</sup> sobre ped. dominante q<sup>e</sup> sin sensible

② 2<sup>3</sup> sobre ped. d. q<sup>e</sup> sin sensible

- el sépt del inicio y del final, es una "nota unitiva".

①

②

④

m.i.

Ritmo: - Baco (Pie métrico griego)

- Decí-tatas:  
Kaukãta vishama (65<sup>d</sup>)  
Triputa (10<sup>r</sup>)

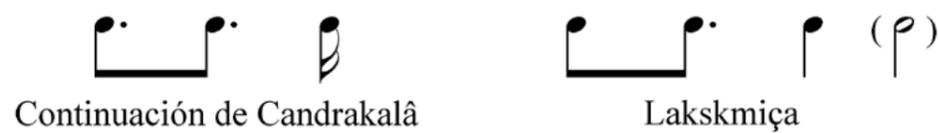
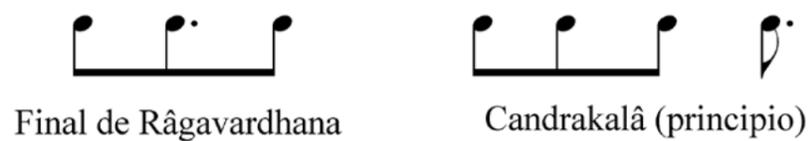
Notas del cuaderno de campo de Trinidad sobre el análisis pormenorizado de *Amen de la Consommation*.

El puente está constituido por cuatro compases, del 91 al 94:

**Ejemplo 7**

Los compases mencionados nos recuerdan el inicio de la obra, resulta evidente que no tienen nada que ver con la sección anterior ni con la posterior que se inicia en el c. 95, pero al ser tan breve, lo hemos considerado como un enlace entre ambas secciones. Este enlace no está reflejado en las tablas mostradas para la estructura como podemos comprobar.

Efectivamente, como intérpretes sabemos que estamos ante los mismos acordes del inicio de la pieza, la mano derecha sigue con un ritmo similar, pero no así la izquierda que realiza los acordes sobre una pulsación constante de semicorcheas. Lo que no podemos adivinar y que ha salido a la luz del análisis teórico es que los compases 91 y 93 están unidos por el ritmo que realiza la mano derecha del siguiente modo:



**Ejemplo 8**

Vemos como Messiaen presenta una última vez la fórmula de nuestros amores rítmicos, aunque incompleta. De algún modo, el intérprete intuye que está ante un material importante de gran fuerza expresiva. El análisis evidencia la coherencia de estos cuatro compases sugiriendo una solución de continuidad en la interpretación.

**CUARTO MOMENTO INTERPRETATIVO:** *tocata sin fuga. (Video: 6' 04")*

JORGE.- ¿Y qué decir de la tocata? No quieres caldo, pues dos tazas. El I Piano es un no parar, pero he de decirte que el cambio de color de sonido que hacemos aquí me encanta.

TRINIDAD.- La melodía al unísono en las dos manos en pulsación de semicorcheas provee a esta parte de esa textura a la que tú te has referido con el término de tocata.

JORGE.- Yo aquí creo que desde el primer día que ensayamos, al escuchar tu cambio de escritura acórdica por el de las semicorcheas articuladas mientras yo realizo nuevamente el tema de la creación, sigo emocionándome, no sé qué decir, siento una sensación de ligereza, de flotar, que me hace olvidar lo que tú estás pasando. Y es que a pesar de que la partitura diga *clair* y *f* en el I Piano y *ff* en el II Piano, el cambio de una textura a otra es tan sublime que es inevitable como intérpretes contradecir a Messiaen. Me gusta muchísimo cómo cambia aquí nuestra interpretación y se torna más cálida y afectuosa. Al decidir aplicar un sonido más *legato* y *cantabile* se crea una atmósfera más apacible.

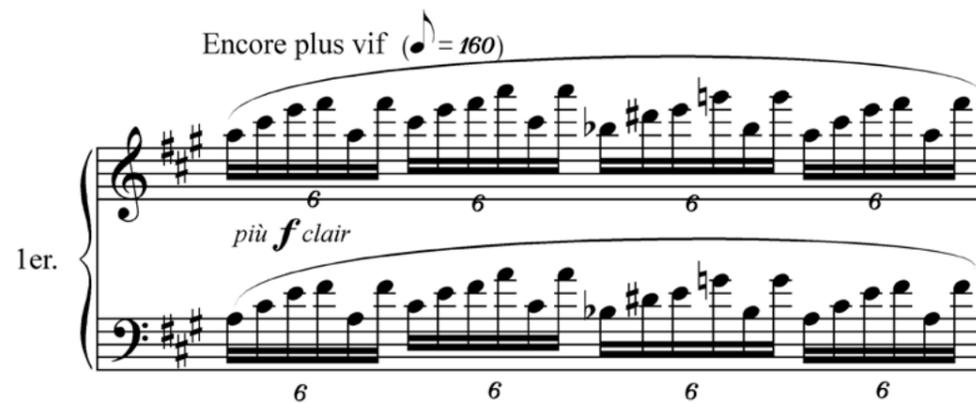
TRINIDAD.- Además aquí, el análisis nos confirmará lo que digo, estoy convencida por la sonoridad del pasaje que estamos en el segundo modo de Messiaen.

JORGE.- ¡Qué crack eres! Cómo se nota que conoces a fondo su lenguaje. Yo noto una sonoridad en efecto aquí distinta al pasaje anterior, pero no sabría definir exactamente como tú de qué se trata.

TRINIDAD.- Ya, pero no importa. Lo importante es lo que sintamos y decidarnos a hacer algo con ello ¿no crees?

#### 4ª SECCIÓN. Aparece el segundo modo y desaparecen los acordes (cc. 95-108)

Después del corte del compás 94, empieza una nueva sección y por primera vez el primer piano abandona los acordes realizando un pasaje de articulación con una pulsación constante de semicorcheas, en el que ambas manos realizan la misma melodía separada por dos octavas, creando una sonoridad con este tipo de escritura pianística, a la que nos referimos como textura de tocata:



Ejemplo 9

De algún modo, estos seisillos de semicorcheas tienen su preparación en los seisillos que acaba de realizar el I Piano en los compases 92 y 94.

El análisis muestra la presencia del segundo modo. Efectivamente, durante diez compases va alternando con la primera y la tercera transposición como se presenta a continuación:

- c. 95-96: 2<sup>1</sup>;
- c. 97: 2<sup>3</sup>;
- c. 98-100: 2<sup>1</sup>;
- c. 101-102: 2<sup>3</sup>;
- c. 103-104: 2<sup>1</sup>.

Seguidamente, cuando cambia la textura pianística al final del c. 104 y las dos manos realizan una única melodía siguiendo con la pulsación constante de semicorcheas en seisillos, la articulación pianística se vuelve más detallada. Fruto del análisis, sabemos

que aquí desaparece el segundo modo y que Messiaen construye este fragmento con una imitación del canto del Mirlo, como nos explica en el tratado del ritmo (1994, p. 274), utilizando la melodía del Mirlo pero en pulsación de semicorcheas. Contorno melódico que ya aparece en la quinta pieza *Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux* en las páginas 56 y 58 de la partitura, en la parte superior del primer piano.

No es coincidencia sino veteranía que los intérpretes pasen a un sonido más articulado cuando abandonan la escritura modal. Vendría bien recordar en este momento las palabras del compositor respecto al hechizo de las imposibilidades:

*Lo que buscamos es una música de destellos y claridades, que proporcione al oído placeres voluptuosamente refinados (...) Este hechizo, a la vez voluptuoso y contemplativo, radica sobre todo en ciertas imposibilidades matemáticas de orden modal y rítmico. Los modos, que sólo se pueden transportar un número determinado de veces, porque siempre se viene a parar a las mismas notas. (Messiaen, 1993, p. 8)*

Como ya hemos avanzado, la escritura modal del compositor impregna a la música de una sonoridad muy característica que envuelve al oyente y al intérprete, y le transmite ese placer delicado y refinado a la vez que apasionado tan original e inconfundible, sobre todo si se trata del segundo modo, puesto que es el más reconocible.

**QUINTO MOMENTO INTERPRETATIVO:** *todo está consumado. (Video: 6' 48")*

TRINIDAD.- *iBueno y llegamos al final! Al final de la pieza y del ciclo de Visions de l'Amen. Eso significa que el final no puede ser de cualquier manera, es la consumación del tiempo, el paraíso, la culminación de la creación entera.*

JORGE.- *No tengo palabras para describir lo que siento aquí con la música de Messiaen. Esta coda final es un auténtico derroche de energía y*

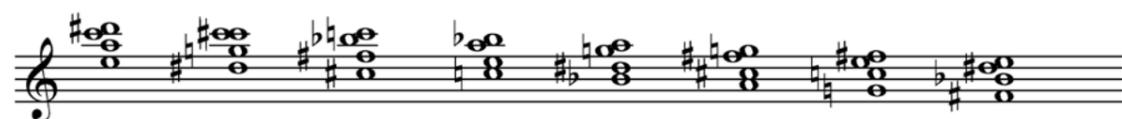
*bravura, que requiere un colosal ímpetu a la vez que potencia sonora. Sin embargo, me gusta la sonoridad que se percibe en la grabación porque no es en ningún momento brusca, sino que más bien desarrollamos un toco robusto. Me hechiza ver el ataque de tu mano derecha desde una altura tan considerable y cómo conviertes ese movimiento en un sonido eclatant.*

*TRINIDAD.- Y a mí ver utilizar tu peso del brazo y el apoyo de tu cuerpo para sacar la máxima dinámica y robustez. Yo intento sacar las cuatro y cinco ffff indicadas en la partitura, pero que siga sonando a los modos de Messiaen, no a Bartók.*

*JORGE.- En fin, en verdad todo está consumado; después de escuchar este final siempre me quedo sin palabras.*

### **5ª SECCIÓN.** Sonoridad característica en Messiaen. Acordes modelo del segundo modo (cc. 109-124)

Esta última sección constituye la culminación de la pieza y del ciclo completo de *Visions de l'Amen*. Aquí los intérpretes, conocedores de la música de Messiaen, vuelven a intuir que la sonoridad corresponde al segundo modo, pues el relieve de los acordes en su primera transposición resulta familiar y claramente identificable, así que de alguna manera se mantiene la sonoridad *legato* de la sección anterior, pero al tratarse de secuencias de acordes en ambas manos, el fragmento presenta una mayor fuerza con dinámicas en fortísimo, a la vez que los pasajes articulados se interpretan de manera más detallada para mantener la tensión del fragmento:



**Ejemplo 10.** Acordes modelo del segundo modo.

En resumen, a pesar de la gran fuerza interpretativa que se requiere en este momento, la utilización del segundo modo -estamos ante una gran exhibición del mismo, recordemos que ambos pianos están en dicho modo- suaviza la sonoridad que nunca es desagradable al oído.

### **3. Resultados**

En este estudio de caso de *Amen de la consommation* de Olivier Messiaen, los pianistas desde su intuición instruida han mostrado tanto en el registro audiovisual como en su relato autoetnográfico, reveladores resultados de la interpretación musical de esta pieza en los siguientes aspectos:

**Resultado nº 1:** Musical personae. Los gestos útiles de la interpretación.

La imagen final de los dos artistas alzando ambos su brazo derecho en alto cuando termina su actuación, no es un simple golpe de efecto sino que forma parte de un movimiento que emerge del fondo subconsciente de los ejecutantes para lograr una sonoridad concreta, un tipo de sonido que les ayude a transmitir

el gozo, gloria y culminación, que emanan de la obra. Más crucial que el ataque mismo del teclado es el gesto que se prepara para producir dicho sonido (Doğantan-Dack, Mine, 2011, p. 259) de manera que el inicio del movimiento es casi tanto más crucial que el sonido al que dará lugar (Cook, 2013, p. 312).

Además, estas “especiales intimidades entre ejecutantes” (Cook, 2013, p. 257), caracterizan a los miembros que conforman un grupo de cámara. La investigación cada vez insiste más en estudiar estos aspectos gestuales a no ser que se desee correr el peligro de que los estudios de interpretación queden incompletos (Doğantan-Dack, 2011).

Estos gestos interpretativos son lo que convierten a una interpretación en *alguien* más que en *algo*, “una identidad más que un texto” (Auslander, 2006, p. 101). Lo que refleja aquí el vídeo no solo es la realización de la música, sino el reflejo de las personalidades artísticas de los intérpretes, la *musical personae* (Auslander, 2006, p. 102) de Trinidad y Jorge.

**Resultado nº 2:** Los roles de los dos Pianos.

El análisis teórico nos ha mostrado el rol que desempeña cada piano en el dúo camerístico. El II Piano (Jorge) desarrolla los temas principales de la obra, mientras que el I Piano (Trinidad) crea la atmósfera a través de distintos recursos compositivos característicos del lenguaje de Messiaen, que arropa y sustenta los temas presentados por su compañero y es, en definitiva, quien da la forma final a la pieza.

TYG Piano Dúo toma la elección automática desde su instinto musical de escoger estos roles para cada pianista con el objetivo de presentar un hecho artístico sonoro agradable en su conjunto para el oyente. Ambos pianos son ecualizados continuamente para escoger el equilibrio deseado en la *performance*, evitando los excesos de pedantería o superficialidad, resultantes de una interpretación basada solamente en la explicación teórica de la pieza.

**Resultado nº 3:** Forma y estructura .

La estructura se asimila en el análisis del intérprete con el concepto de forma o contorno musical, el movimiento innato de la música (Sessions, 1950, p. 84), un significado que se relaciona íntimamente con conceptos hermenéuticos y emocionales, pero que comprende además el ingrediente que implica el proceso discursivo de la música a través del tiempo. En el análisis del intérprete la forma es un concepto dinámico que es proyectada durante la interpretación (Rink, 2006, p. 60), rebasando los límites estáticos de la estructura.

La forma de esta pieza resulta evidente en cinco momentos interpretativos cuando escuchamos la grabación, y difiere de la estructura en tres secciones resultante del trabajo de análisis teórico de la partitura.

Las cinco secciones observadas por los intérpretes nos acercan más al resultado auditivo de la obra, mientras que las tres en las que queda el análisis teórico proporcionan mayor coherencia estructural, puesto que hacen referencia al tratamiento compositivo presente en el segundo piano.

**Resultado nº 4:** Entramados rítmicos ocultos.

En la primera sección, el entramado rítmico a cargo del primer piano nos planteaba el interrogante de si era necesario para una correcta interpretación conocer exactamente el ritmo en cuestión, ya que en el estudio del intérprete no entra el desmenuzarlo, su labor se centra más bien en realizar la medida exacta para encajarlo con el segundo piano. El análisis teórico posterior ha evidenciado un aspecto que los intérpretes no conocían en su interpretación, a saber, se trata de uno de los ritmos más utilizados por el compositor y explicado en sus escritos. Podemos sugerir que el conocimiento de dicho ritmo, de algún modo acerca a su universo creador y por lo tanto afectar a la interpretación, al predisponer emocionalmente a los intérpretes.

**Resultado nº 5:** Modos de transposición y cambios de timbre.

En cuanto al segundo momento interpretativo podemos afirmar que los intérpretes han indicado la aparición de los modos de transposición limitada con un cambio de timbre y ataque pianístico. Aquí el análisis de la partitura coincide

con la elección interpretativa fruto de la intuición.

**Resultado nº 6:** Técnica pianística y la fórmula de nuestros amores rítmicos de nuevo.

La tercera sección resulta interesante por dos motivos. El primero de ellos consiste en que el análisis teórico resulta irrelevante para los intérpretes en esta sección debido a la exigencia técnica del pasaje.

La otra razón consiste en que si bien los intérpretes han intuido la importancia de los cuatro compases de enlace, es decir, su intuición les ha ayudado a localizar elementos importantes en el lenguaje del compositor que diferencian la tercera y cuarta sección y su puente de enlace, el análisis podría modificar sus decisiones interpretativas en futuras ocasiones, pues al conocer que se trata de la fórmula de nuestros amores rítmicos, tal vez podrían no realizar la pausa del c. 92, ya que difumina la continuidad del fragmento, e intentar tocar el pasaje de manera más continuada.

**Resultado nº 7:** La caída del mito del *Werktreue*.

El cuarto momento a destacar es el abandono de la textura acórdica por el primer piano. Desaparecen los acordes por primera vez y el compositor presenta un fragmento articulado en ambas manos. Aunque en la partitura leemos *piu f clair*, y *ff* en el II Piano, la articulación adoptada por los pianistas no sigue dicha indicación, sino que el matiz baja un poco y el toco *legato* impregna el pasaje con una sonoridad *cantabile*, que desaparece cuando cambia la utilización del segundo modo al canto del mirlo, pero sobre una pulsación constante de semicorcheas, corroborándose una vez más lo que venimos comentando respecto que con la aparición de los modos de Messiaen, los artistas responden con una proyección del sonido más cantáble.

Lo importante aquí es resaltar que los intérpretes toman una decisión en contra de la partitura, de lo que hay escrito en el texto, contraviniendo como señalan otros investigadores (Doganta-Dack, 2008, p. 308) la ideología del *Werktreue*, y cuestionando la superioridad relativa de las intenciones del compositor en la partitura.

Wanda Landowska expresaba elocuentemente al respecto su responsabilidad como intérprete de cara al compositor y su obra: "Usted la dio a luz; es hermosa. Pero ahora déjame en paz con ella. No tiene nada más que decir; ¡váyase!" (Landowska, 1964, p. 407). Esta es una diferencia que distingue a los meros intermediarios, esclavos de las supuestas intenciones del compositor, del auténtico trabajo de los intérpretes "para quienes las intenciones del compositor (o, más concretamente, la partitura) son un punto de partida para su propia labor creativa/interpretativa." (Mellers citado en Clarke, 2006, p. 221).

**Resultado nº 8:** Admirables sonoridades para la colosal sección final.

El quinto y último momento presenta una repetición de lo expuesto en los resultados 6 y 7, ya que otra vez la sonoridad del segundo modo inspira el cambio de toco pianístico de los artistas. La aparición del segundo modo acompaña de timbres hermosos y luminosos la fuerza colosal necesaria para la ejecución de esta última sección, y los artistas comparten esta mezcla de estados anímicos rubricando su actuación con un elocuente derroche técnico coronado con un último movimiento gestual.

## 4. Conclusiones

Los resultados anteriormente expuestos nos permiten demostrar la validez académica de las contribuciones subjetivas que realizan los intérpretes sobre una obra musical desde su intuición instruida, en esta ocasión, sobre la interpretación en público de la obra *Amen de la consommation* del ciclo *Visions de l'Amen* para dos pianos de Olivier Messiaen, actuando TYG Piano Dúo en el Aula Magna del Conservatorio Profesional de Música de Valencia en enero de 2012.

Al contrastar el registro audiovisual de la actuación, la narración personal del proceso creativo de los propios intérpretes y los resultados del análisis musical pormenorizado de la partitura, podemos concluir que el análisis del intérprete ha demostrado informar de forma favorable a los intérpretes en casi la práctica totalidad de los resultados, en concreto en siete del total. Además en uno de ellos, resultado 3, el análisis del intérprete demostró ser útil para guiar el análisis teórico.

El análisis teórico informó a los intérpretes en dos ocasiones, resultados 4 y 6, mientras que la voz del intérprete trabajó conjuntamente al mismo nivel que el análisis teórico enriqueciéndose mutuamente.

Los resultados nº 7 y nº 6 son especialmente elocuentes. En el primer caso porque la intuición instruida de los artistas funcionó en contra de las indicaciones del propio compositor en la partitura. Mientras que con el resultado nº 6, prácticamente la única preocupación de los intérpretes consistió en confiar plenamente en sus capacidades psicomotoras avanzadas -el virtuosismo- para resolver musicalmente la pieza.

## 5. Referencias Bibliográficas

Auslander, P. (2006). Musical Personae. *TDR: The Drama Review*, vol. 50, nº 1 (T 189), 100-119. Recuperado de [http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/interpretacion/complementarias/perspectivaFenomenologica/Auslander\\_Musical%20Personae.pdf](http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/interpretacion/complementarias/perspectivaFenomenologica/Auslander_Musical%20Personae.pdf)

Clarke, E. F. (2006). Escuchar la interpretación. En Rink, J. (Ed.), *La interpretación musical* (pp. 217-229). Madrid: Alianza.

Cook, N. (2013). *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press.

Doğantan-Dack, M. (2008). Recording the performer's voice. En Doğantan-Dack, M. (Ed.), *Recorded music: philosophical and critical reflections* (pp. 292-313). London: Middlesex University Press.

Doğantan-Dack, M. (2011). In the beginning was gesture: piano touch and an introduction to a phenomenology of the performing body. En Gritten, A. y King, E. (Eds.), *New perspectives on music and gesture* (pp. 243-265). Aldershot: Ashgate.

Jankélévitch, V. (1992). *Maurice Ravel*. Barcelona: Edicions 62.

Landowska, W. y Restout, D. (Ed.). (1964.). *Landowska on Music*. New York: Stein and Day.

Lull Naya, T. (2009). Olivier Messiaen y el sonido color. *Archivo de Arte Valenciano*, nº. XC, 213-222.

Mellers, W. (1992). Present and past: intermediaries and interpreters. En Paynter, J. et al. (Eds.), *Companion to Contemporary Musical Thought* (pp. 920-930), Volumen II. London-New York: Routledge.

Messiaen, O. (1943). *Visions de l'Amen, pour deux pianos*. Paris: Durand.

Messiaen, O. (1993). *Técnica de mi lenguaje musical*. Paris: Alphonse Leduc.

Messiaen, O. (1994). *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, tomo I. Paris: Alphonse Leduc.

Messiaen, O. (1996). *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, tomo III. Paris: Alphonse Leduc.

Rink, J. (2006). Análisis y (¿o?) interpretación. En Rink, J. (Ed.), *La interpretación musical* (pp. 55-80). Madrid: Alianza Editorial.

Sessions, R. (1950). *The musical experience*. Princeton: Princeton University Press.

Schmalfeldt, J. (1985). On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 5. *Journal of Music Theory*, 29(1), 1-31.

Tyg Piano Dúo (Intérpretes). (2018). *TYG Piano Duo · Trinidad Lull & Jorge Moltó · VII-Amen de la Consommation · O. Messiaen* [Vídeo]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BDNQKZs9KOA> ◆