



**Cantos de pájaro.
Estructura y retórica en
Oiseaux exotiques de
Messiaen.**

Ignacio Brasa Gutiérrez

Cantos de pájaro, estructura y retórica en *Oiseaux exotiques* de Messiaen

A partir del contacto clave de Claude Debussy con el gamelán de Java y Bali en la Exposición Universal de París de 1889, la influencia de músicas asiáticas en los compositores occidentales originó nuevas maneras de entender el discurso musical. Históricamente, los compositores franceses han tenido una predilección por organizaciones estructurales que priorizan la presentación fluida de material frente a un desarrollo orgánico de elementos. En el caso de la música de Messiaen, a la influencia de los músicos franceses que le precedieron se suma el empleo de recursos no tradicionales como cantos de pájaro y ritmos hindúes. Esta diversidad enriquece su lenguaje musical y, al mismo tiempo, afecta su pensamiento estructural; como resultado, la sucesión de eventos de que están compuestas sus composiciones puede producir superficialmente una impresión de fragmentación.

En este artículo plantearé, a través de un acercamiento a una cadencia para piano solo de *Oiseaux exotiques*, una estrategia para comprender los rasgos individuales de las estructuras de Messiaen de forma independiente y, también, en relación a otros repertorios previos. Mi objetivo es explicar cómo un material musical aparentemente abstracto es articulado siguiendo criterios de dirección, proporción y retórica.

Aunque algunas técnicas de análisis empleadas en el estudio de música tonal son aplicables a un repertorio más amplio, las composiciones no tonales requieren ser abordadas de una manera específica. Por ejemplo, la articulación formal en la música tonal está normalmente asociada estrechamente a funciones armónicas mientras que otros tipos de lenguaje dependen más de aspectos como la dinámica, la textura y el timbre para definir la forma. Sin embargo, en ocasiones es posible establecer conexiones entre diversos sistemas de organización musical. Como sugiere Wallace Berry, refiriéndose a la pieza para clarinete y piano op. 5 nº 3 de Alban Berg, *“aunque también es cierto en el contexto de la tonalidad tradicional, en el caso de relaciones de alturas complejas... el análisis es especialmente vital para revelar diversas perspectivas plausibles sobre el contenido estructural y, consecuentemente, posibilidades interpretativas e imágenes sonoras alternativas.”*¹ Es decir, la aproximación analítica a una obra musical no tonal puede proporcionar un conocimiento profundo de sus particularidades estructurales y morfológicas que facilite su comprensión y la tarea de los intérpretes. Por otra parte, emplear herramientas similares para desentrañar

¹ BERRY, Wallace. *Musical Structure and Performance*: Yale University Press, 1989, p. 83. La traducción es mía.

obras tonales puede servir para establecer paralelismos entre estilos diferentes y comprender la esencia de una obra en un contexto amplio que trasciende los límites de su propio lenguaje.

El empleo frecuente de cantos de pájaro en *Oiseaux exotiques* afecta directamente a su estructura; la marcada irregularidad y asimetría que a menudo presenta este tipo de material lo distingue de los motivos clásicos. Como ha dicho Robert Sherlaw Johnson, “debido a la falta de relaciones temáticas tradicionales que resulta del empleo de cantos de pájaro, la relación entre secciones depende completamente del timbre, la morfología y la textura.”² A estos parámetros debemos añadir la proporción que existe entre las distintas secciones que componen la obra, ya que desempeña un papel esencial en su forma.

La cadencia para piano solo de *Oiseaux exotiques* que he escogido para este análisis (número veinticuatro de ensayo en la partitura) tiene una cierta independencia dentro de la obra, tanto por su larga duración como por el tipo de material en que está basada: los cantos del pájaro gato y del dolichonyx aparecen exclusivamente en esta sección. La función de esta cadencia es similar a la de las cadencias solistas de los conciertos clásicos; se trata de un fragmento de virtuosismo instrumental que conduce hacia la sección conclusiva de la obra. El flujo considerablemente continuo de fusas que caracteriza a esta cadencia, sumado a la variedad gestual de los cantos de pájaro, puede producir confusión; sin embargo, una observación cuidadosa revela que ciertos recursos contribuyen a articular sub-secciones y componentes formales en una manera similar a repertorios más tradicionales. Algunos de estos recursos son: repetición, cambios de tempo, articulación, textura y dirección de alturas³.

Teniendo en cuenta los dos primeros recursos es posible definir un esquema a gran escala de los elementos estructurales de la cadencia. Los tres únicos cambios de tempo que tienen lugar corresponden con la repetición del maullido del pájaro gato (*un peu vif*, ♩ = 116) que precede a tres secciones más largas y rápidas (*vif, brilliant*, ♩ = 152). El primer esquema en la siguiente página (ejemplo 1) muestra la proporción entre las diversas partes de acuerdo con la articulación formal producida por estos cambios de tempo. Los números representan la duración en corcheas de cada compás⁴. Un análisis de la duración de cada parte muestra que la cadencia no está dividida en tres secciones, como podría parecer a simple vista,

² JOHNSON, Robert Sherlaw. *Messiaen*: Dent, 1975, p. 122.

³ Con “dirección de alturas” me refiero a la disposición de alturas que constituye líneas ascendentes o descendentes más o menos definidas.

⁴ Emplearé la corchea como unidad para expresar duraciones dado que la longitud de los compases cambia continuamente en esta cadencia de *Oiseaux exotiques*.

Ignacio Brasa Gutiérrez

sino en dos que tienen una duración idéntica. El ejemplo 2 representa la jerarquía de cambios de tempo de acuerdo con la simetría de la cadencia que, como comprobaremos más adelante, no es una cuestión únicamente de proporción sino que también está reforzada por la textura, la morfología, y la dirección de la música.

EJEMPLO 1: *Oiseaux exotiques*: distribución de compases y duraciones en la cadencia para piano solo (número de ensayo 24) de acuerdo con los cambios de tempo

1^{er} Maullido del pájaro gato

Un peu vif ($\text{♩} = 116$) - *Vif, brilliant* ($\text{♩} = 152$)

5 - 2'25 - 2'25 - 2 - 1 - 3'5 - 0'5 - 2 - 5 - 2'5 - 2'5 - 3'5 - 3'75 - 1'25 - 4 - 2'5 - 6'25 - 3'75 - 3'75 - 2'5 - 2'5 - 3'75 - 4 - 1'5 - 2'25

2^o Maullido del pájaro gato

Un peu vif ($\text{♩} = 116$) - *Vif, brilliant* ($\text{♩} = 152$)

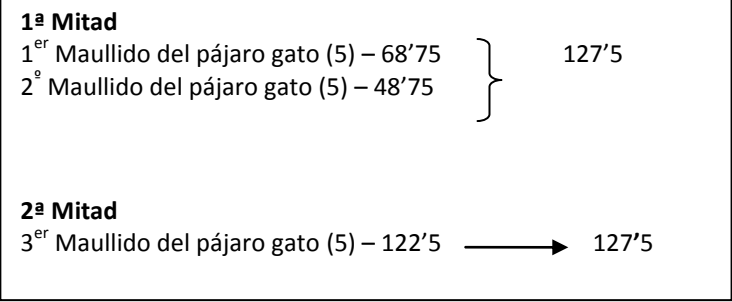
5 - 1'5 - 7'5 - 4 - 8'25 - 6'75 - 4'5 - 4'5 - 2 - 9'75

3^{er} Maullido del pájaro gato

Un peu vif - ($\text{♩} = 116$) - *Vif, brilliant* ($\text{♩} = 152$)

5 - 4'75 - 1 - 3'75 - 0'5 - 3 - 2'5 - 6'75 - 16'75 - 3'25 - 2'5 - 2'5 - 10 - 3'75 - 1 - 3 - 4 - 3'75 - 10'75 - 3'75 - 1'25 - 1 - 3'25 - 3'5 - 4'5 - 4'5 - 2 - 15'25

EJEMPLO 2: *Oiseaux exotiques*: representación de la simetría de la cadencia de acuerdo con los cambios de tempo y la duración de las secciones



El segundo maullido aparece tras un pasaje con un marcado carácter conclusivo:

EJEMPLO 3: *Oiseaux exotiques*: segundo maullido del pájaro gato y compases precedentes

Un peu vif (♩ = 116)
miatement de l'Oiseau - chat

The musical score for Example 3 consists of two staves. The upper staff is the right hand and the lower staff is the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Un peu vif' with a quarter note equal to 116 beats per minute. The music starts with a forte (ff) dynamic in the right hand and piano (p) in the left hand. It features several measures of sixteenth-note patterns. A dynamic shift to fortissimo (fff) occurs in the fifth measure, followed by a return to piano (p) in the sixth measure. Performance instructions include 'Ped.' (pedal) and '8va' (octave) markings.

La función de puntuación formal de este pasaje procede principalmente de su dirección hacia la nota más grave del teclado y está reforzada por la indicación dinámica (*ff*) y la cualidad más espaciosa del ritmo respecto a los compases precedentes. En el caso de los compases anteriores al tercer maullido, la mayor duración del proceso, el reforzamiento de la dinámica (*fff*) y el contenido retórico del pasaje, que termina con una figuración virtuosa en el registro agudo del piano, producen que la función conclusiva sea más destacada.

EJEMPLO 4: *Oiseaux exotiques*: tercer maullido del pájaro gato y compases precedentes

The musical score for Example 4 is divided into two sections. The upper section is for 'Oiseau - chat' and the lower section is for 'Doliconyx'. The 'Oiseau - chat' section starts with a fortissimo (fff) dynamic and includes markings for 'mf' and 'sec' (secco). The 'Doliconyx' section is marked 'f très brillant' and features a dense texture of sixteenth notes. The score concludes with a dynamic shift to piano (p) and the instruction '(en aparté)'. Performance instructions include 'Ped.' and '8va' markings.

Con “contenido retórico” quiero decir que la relación entre los gestos de los primeros cuatro compases del ejemplo 4 podría ser explicada en términos de pregunta-respuesta:

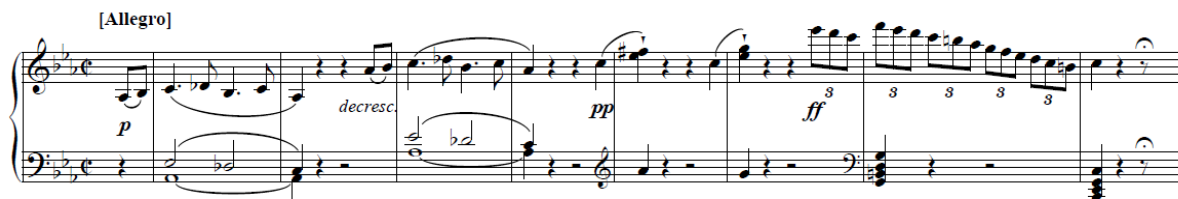
EJEMPLO 5: Análisis de los cuatro primeros compases del ejemplo 4

<u>Duración en corcheas</u>	3	1'5	3	1'5	1'5	9'75
<u>Dinámica</u>	<i>fff</i>	<i>mf</i>	<i>fff</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>f</i>
<u>Función</u>	Pregunta	Respuesta	Pregunta	Respuesta	Pregunta	Resolución
<u>Contenido motivico</u>	a	b	a (repetición)	b (repetición)	b (invertido)	c

La morfología de los gestos musicales determina su función dentro de la estructura general. La inversión de “b” en un registro más agudo, por ejemplo, representa un cambio funcional sustancial debido a la nueva dirección que se crea (ascendente, en el caso de la inversión) que se ve subrayado por el registro medio en que aparece y la indicación dinámica que lo acompaña, *p*. El pasaje de fusas en *forte* que aparece a continuación parece resolver este carácter inconcluso, abierto; el tritono descendente con el que finaliza proporciona una respuesta convincente a la interrogación ascendente planteada en el compás anterior. Como Messiaen especifica en la partitura, “a” y “b” corresponden al pájaro gato mientras que “c” es parte del material del dolichonyx; por tanto, según los aspectos musicales que he señalado anteriormente, los diferentes cantos de pájaro de esta cadencia no componen un conjunto de elementos aislados sino más bien un todo orgánico en el que las diversas partes dialogan y se complementan.

Los términos que he empleado en el esquema anterior para expresar la interacción de materiales (pregunta, respuesta y resolución) son más bien subjetivos pero, como estoy intentando demostrar, describen eventos musicales y contribuyen a explicar la estructura y la articulación de componentes formales. De hecho, estos eventos tienen ciertas similitudes con el discurso musical de compositores como Beethoven:

EJEMPLO 6: Beethoven: Sonata op. 13 en do menor, compases finales del tercer movimiento



Un análisis de los elementos que constituyen la estructura de la frase en el ejemplo anterior puede revelar algunas similitudes interesantes:

EJEMPLO 7: Análisis de los compases finales de la Sonata op. 13 de Beethoven

Duración en compases	2	2	2	2
Dinámica	<i>p</i>	<i>(p) decresc.</i>	<i>pp</i>	<i>ff</i>
Función	Estabilidad aparente	Estabilidad aparente (repetición una octava más alta)	Pregunta	Resolución
Armonía	sP (T – D 7 – T)	sP (T – D 7 – T)	sP #6 – t 6/4	D – t

La dinámica y la dirección melódica desempeñan un papel importante en la estructura de esta frase de una forma similar a *Oiseaux exotiques*, si bien las funciones armónicas son claves para su comprensión. Los dos acordes en *pianissimo* (sexta alemana y acorde de sexta y cuarta) que corresponden con los gestos ascendentes de los compases cinco y seis del ejemplo 6, y los silencios que preceden la resolución en *fortissimo* de este pasaje crean una expectación, subrayada por la dinámica, que es resuelta por la escala descendente final. La similitud con el ejemplo 4 es evidente; el lenguaje musical de Messiaen y, más en concreto, su forma de articular estructuras están a menudo basados en modelos clásicos. Las frecuentes menciones al *Cours de composition musicale de d'Indy*⁵, una obra teórica inspirada en gran medida por los estilos de Beethoven y César Franck, en su *Technique de mon langage musical*⁶ no son casuales. Aunque entre los ejemplos que he empleado para ilustrar esta conexión existen diferencias esenciales (la regularidad de la frase de ocho compases de

⁵ D'INDY, Vincent. *Cours de composition musicale*: Durand, 1912.

⁶ MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*: Leduc, 1944.

Beethoven frente a las proporciones más libres de Messiaen, y el contraste entre tonalidad y atonalidad), una cierta afinidad con los compositores clásicos y románticos es proyectada en las composiciones de Messiaen. La aparente abstracción de los cantos de pájaro, un tipo de material que no es originado por relaciones temáticas deliberadas, adquiere una cualidad organizada y retórica a través de la imaginación del compositor; esto queda reflejado en indicaciones como “*en aparte*” (tercer compás en los ejemplos 4 y 8) que implican una percepción funcional de elementos supuestamente “naturales” y neutros.

El perfil binario de la cadencia y sus proporciones simétricas quedan confirmados por algunas similitudes entre las dos mitades. Los comienzos de estas dos secciones están relacionados de una manera directa e incluyen repeticiones exactas de material. Además, los cuatro últimos compases de las dos mitades son muy parecidos, aunque existen ciertas diferencias en alturas, proporción y textura que proporcionan un carácter más conclusivo a la segunda mitad; en esta última sección la densidad de los acordes y la mayor longitud del pasaje final en el registro agudo contribuyen a señalar un punto estructural especialmente relevante:

EJEMPLO 8: *Oiseaux exotiques*: últimos cuatro compases de la cadencia



The image shows a musical score for two sections: "Oiseau - chat" and "Doliconyx".

- Oiseau - chat:** The first system shows the final four measures of a cadence. It features piano and bass staves. Dynamics include *fff*, *mf*, and *p*. Performance instructions include "sec" (secco) and "en aparte". Pedal markings (Ped) and asterisks (*) are present. A bracket labeled "8^{va}" spans the first two measures.
- Doliconyx:** The second system shows the final four measures of a cadence. It features piano and bass staves. The dynamic is *f très brillant*. Pedal markings (Ped) are present.
- Fin de la Cadence:** The third system shows the final four measures of a cadence. It features piano and bass staves. Pedal markings (Ped) and asterisks (*) are present. A bracket labeled "9^{va}" spans the first two measures. The text "Fin de la Cadence" is written at the end.

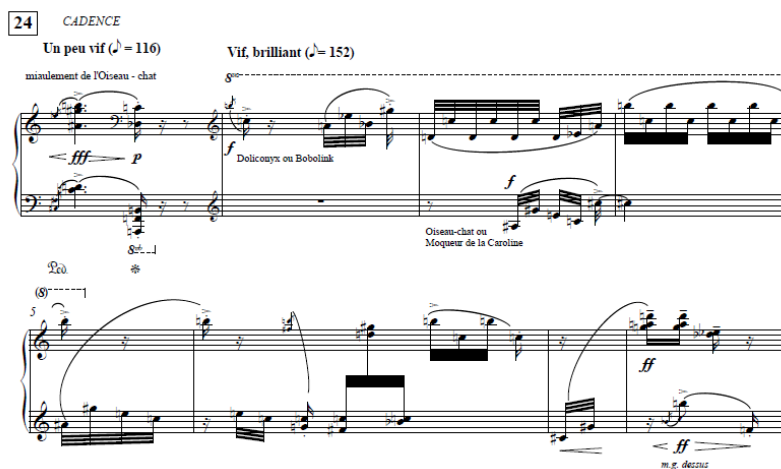
La escala ascendente en la mano izquierda al final de la cadencia, un nuevo recurso respecto al final de la primera mitad en que el gesto ascendente es más breve y consiste en un arpeggio compuesto, subraya el carácter conclusivo del pasaje y nos remite al ejemplo 6, tomado de la Sonata op. 13 de Beethoven: la escala es, en ambos casos, un elemento que dota de claridad y concreción a la dirección musical.

Algunos de los argumentos que he empleado para explicar la forma general de la cadencia son aplicables a pequeña escala a las sub-estructuras que la componen. Este tipo de análisis puede resultar útil para clarificar la duración y la distribución de los componentes formales dentro de cada sección y, también su función en el contexto en que aparecen.

De acuerdo con los recursos que he enumerado con anterioridad (repetición, cambios de tempo, articulación, textura y dirección de alturas), las dos grandes secciones en que se divide la cadencia son a su vez divisibles en fragmentos o frases más pequeños. Para explicar esto también tendré en cuenta las características de continuidad y contraste que contribuyen a articular y diferenciar sub-secciones.

El primer compás, que representa el maullido del pájaro gato, está dotado de una cierta independencia debido a su diferente dinámica (*fff*) y tempo ($\text{♩} = 116$). Además, el compás finaliza con un acorde que contiene la nota más grave del piano; el empleo de registros extremos tiene connotaciones formales en esta cadencia. Por otra parte, los compases que siguen plantean interrogantes sobre la división e interrelación de los distintos materiales:

EJEMPLO 9: Oiseaux exotiques: primeros ocho compases de la cadencia



24 CADENCE

Un peu vif ($\text{♩} = 116$) *fff* *p*

Vif, brillant ($\text{♩} = 152$) *f*

maullement de l'Oiseau - chat

Dolicoenyx ou Bobolink

Oiseau-chat ou Moqueur de la Caroline

ff *ff* *m.g. decresc.*

En su libro sobre *Oiseaux exotiques*, Peter Hill y Nigel Simeone mantienen que las notas do sostenido y sol sostenido en el séptimo compás del ejemplo previo son malinterpretadas a menudo por los pianistas ya que no son “una continuación del pájaro gato sino una nueva entrada del bobolink.”⁷ Si bien, de acuerdo con las características del material musical, en ese compás existe una nueva intervención que está claramente articulada y reforzada por la indicación dinámica (*ff*), el contexto en el que tiene lugar ofrece motivos para relacionarla con los compases previos. Es decir, como la entrada aparece inmediatamente después de los sonidos anteriores y en el contexto de un mismo tempo, podría ser interpretada como una respuesta enfática a los compases previos. Además, la séptima mayor descendente que concluye el sexto compás parece ser replicada en el octavo compás (mano derecha); aunque no se trata de una repetición literal, esta conexión de intervalos puede ser percibida como parte de una misma frase o unidad formal. Debido, entre otros factores, a la continuidad proporcionada por unas duraciones considerablemente homogéneas y un tempo común, la distinción de las entradas de los diferentes cantos de pájaro no es un argumento suficientemente sólido para mantener que cada nueva aparición coincide con el inicio de una nueva frase o sub-sección diferenciada.

Siguiendo la estrategia analítica que he empleado para acercarme a estos ocho compases es posible crear un esquema general de la cadencia. El ejemplo 10 representa las divisiones formales a pequeña y gran escala, mostrando su localización y su relevancia relativa en el contexto global. Como ya he explicado, la cadencia está sustentada por una estructura binaria de proporciones simétricas. De una forma análoga, la división en sub-secciones de la primera mitad que se representa en el esquema muestra puntos significativos de articulación formal relacionados con los cambios de tempo y las marcadas direcciones melódicas que tienen lugar. Por otra parte, los números representan la duración en corcheas de fragmentos estructurales que tienen una cierta independencia dentro de cada sub-sección; además, he incluido una breve descripción las características musicales que definen la independencia e interrelación de los fragmentos.

En estas páginas he planteado estrategias para comprender la organización estructural, a gran y pequeña escala, de la música de Messiaen. Aunque la originalidad de sus planteamientos lo distancia de los discursos musicales tradicionales, se pueden establecer

⁷ HILL, Peter y SIMEONE, Nigel. *Oliver Messiaen. Oiseaux exotiques*: Ashgate, 2007, p. 68. La traducción es mía.

conexiones entre su manera de articular componentes formales y los recursos empleados con fines similares por compositores como Beethoven.

Las diferentes lecturas que se pueden realizar de su música en lo referente a relaciones estructurales y direcciones musicales cuestionan la posibilidad de que exista un análisis ideal que revele la esencia de su obra. Por el contrario, parece plausible que, dentro de las limitaciones impuestas por la notación y las indicaciones del compositor, se puedan producir múltiples acercamientos que revelen nuevas relaciones e inflexiones.

EJEMPLO 10 : *Oiseaux exotiques*: representación de posibles subdivisiones formales de la cadencia según criterios de continuidad y contraste.

1. Primera mitad

1.1 Primera sub-sección

5 (♩= 116)

u: tempo
c: cambio de tempo
articulación

13'5 (♩= 152)

u: alturas
dinámica (*f*)
c: articulación
intervalo descendente

7'5

u: continuidad de fusas
c: dinámica (*ff*)
contraste rítmico

9'75

u: cohesión motivica
c: dinámica (*ff*)

7'75

u: alturas
dinámica (*f*)
c: cambio de registro
altura inicial/final (sol4)

16'25

u: dinámica (*ff*)
continuidad de fusas
c: registro extremo
articulación
intervalo descendente

2'5

u: dinámica (*f*)
ritmo (fusas)
c: cambio dinámico (*ff*)

3'75

u: dinámica (*dim.*)
c: ritmo
dinámica (*p*)

7'75

u: dinámica (*ff*)
ritmo
c: descenso a la nota más grave del teclado

1.2 Segunda sub-sección

5 (♩= 116)

u: tempo
c: cambio de tempo
articulación
ritmo

13 (♩= 152)

u: continuidad de fusas
dinámica (*ff*)
c: motivo inicial/final

8'25

u: dinámica (*dim.*)
c: dinámica (*ff*)
cambio de registro

6'75

u: dinámica (*dim.*)
c: dinámica (*fff*)
cambio de registro
cambio rítmico (fusas)

11

u: reiteración
cohesión motivica
c: cambio de registro

9'75

u: registro
c: ascenso melódico
intervalo descendente

2. Segunda mitad

5 (♩= 116)

u: tempo
c: cambio de tempo
articulación

13 (♩= 152)

u: continuidad de fusas
c: ritmo (corcheas)

9'25

u: cohesión rítmica (corcheas, fusas)
c: registro extremo

16'75

u: continuidad de fusas
registro
c: dinámica (*p*)
descenso melódico

8'25

u: registro
ritmo
c: dinámica (*f*)
ritmo (fusas)

10

u: registro
ritmo (fusas)
c: intervalo descendente
dinámica (*ff*)
registro

4'75

u: cohesión motivica
registro
c: ritmo
dinámica (*ff*)

Ignacio Brasa Gutiérrez

7	14'5	5	7'75	11	15'25
u: repetición motivica	u: continuidad de fusas	u: cohesión motivica	u: cohesión motivica	u: reiteración	u: continuidad de fusas
c: registro	registro	registro	dirección melódica	cohesión motivica	registro
ritmo (fusas)	c: ritmo	c: registro	c: ritmo	c: registro	c: ascenso melódico
	registro		dinámica (<i>fff</i>)		cambio de tempo

u= aspectos que contribuyen a crear unidad

c= aspectos que contribuyen a concluir y articular componentes formales

Los números expresan la duración en corcheas de cada subdivisión

Bibliografía

BERRY, Wallace. *Musical Structure and Performance*: Yale University Press, 1989.

D'INDY, Vincent. *Cours de composition musicale*: Durand, 1912.

HILL, Peter and SIMEONE, Nigel. *Olivier Messiaen. Oiseaux exotiques*: Ashgate, 2007.

JOHNSON, Robert Sherlaw. *Messiaen*: Dent, 1975.

MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*: Leduc, 1944.

MEYER, Leonard. *Explaining Music*: University of Chicago Press, 1973.

Ignacio Brasa Gutiérrez



Centrando inicialmente sus intereses artísticos en las artes plásticas, Ignacio Brasa Gutiérrez (León, 1981) comenzó sus estudios musicales a los dieciséis años. Desde entonces se ha formado como compositor, pianista y musicólogo con excelentes músicos y pedagogos (Michael Finnissy, Claudio Martínez-Mehner, Kennedy Moretti, Luca Chiantore, Alberto Rosado y Miriam Gómez-Morán).

Su actividad reciente incluye estrenos de obras encargadas por el Trío Alborada, David Romero Pascual y el Festival de Música Contemporánea de Plymouth, Inglaterra, así como un Proyecto de Innovación Educativa realizado conjuntamente con profesores del Conservatorio de Burgos y de la Escuela Profesional de Danza de Castilla y León.

Ignacio es Titulado en Piano por el Conservatorio Superior de Salamanca, Licenciado en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Salamanca, Máster con Distinción en Estudios Musicales Avanzados por la Universidad de Londres y Doctor en Composición por la Universidad de Southampton, Inglaterra. Ha sido profesor asistente de la Universidad de Southampton y actualmente trabaja como pianista acompañante en el Conservatorio Profesional “Rafael Frühbeck de Burgos”.

