UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

ALINE DA SILVA ALVES

**Inter-relações entre períodos estilísticos de
Olivier Messiaen em três peças para piano**

São Paulo

2017

Aline da Silva Alves

Inter-relações entre períodos estilísticos de Olivier Messiaen em três peças para piano

Versão Corrigida

(Versão original encontra-se na unidade que aloja
o Programa de Pós-graduação)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração: Musicologia, na Linha de Pesquisa: Teoria e Análise Musical, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do Título de Doutor em Música.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira.

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Alves, Aline da Silva
Inter-relações entre períodos estilísticos de Olivier
Messiaen em três peças para piano / Aline da Silva Alves. --
São Paulo: A. S. Alves, 2017.
388 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Adriana Lopes da Cunha Moreira
Bibliografia

1. Olivier Messiaen 2. Análise musical 3. Música para
piano 4. Música do século XX 5. Estilo musical I. Lopes da
Cunha Moreira, Adriana II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: ALVES, Aline da Silva

Título: Inter-relações entre períodos estilísticos de Olivier Messiaen em três peças para piano

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração: Musicologia, na Linha de Pesquisa: Teoria e Análise Musical, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do Título de Doutor em Música.

Aprovado em: _____

Banca Julgadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

À *CAPES* (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Ministério da Educação) por ter concedido recursos financeiros para a realização desta pesquisa.

À minha orientadora, *Adriana Lopes da Cunha Moreira*, que me conduziu com sabedoria, competência, dedicação, musicalidade e sensibilidade pelos caminhos da análise musical e da música de Messiaen. Agradeço também pela confiança desde o projeto inicial e por ter tornado essa caminhada instigante e cheia de novos aprendizados e desafios.

Aos membros da banca de defesa, *Prof. Dr. José António Martins*, *Prof. Dr. Maurício Zamith*, *Prof. Dr. Paulo de Tarso* e *Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda* pela disponibilidade e pelos comentários e sugestões que enriqueceram o trabalho.

Ao Professor *Maurício Zamith*, pelos comentários generosos e sugestões perspicazes dados no exame de Qualificação. Ao Professor *Sílvio Ferraz* pela contribuição no exame Qualificação e pelo conteúdo abordado na disciplina “Música e Tempo”.

À Secretaria da Escola de Comunicações e Artes da USP, em especial à *Tânia Delonero* pela ajuda em tantos assuntos.

Aos colegas do *Grupo de Pesquisa TRAMA*, pelos comentários relevantes na apresentação de várias partes desse trabalho. Aprendi muito com todos vocês.

À amiga e compositora *Denise Ogata*, pela amizade e parceria nos artigos, leituras e conferências sobre Messiaen.

À *Gisela Gasques*, que com gentileza e amizade me recebeu em sua casa e me ajudou com o uso do *software Sonic Visualiser*.

Ao Professor *Maurício Martin*, com o qual tive o prazer de ter aulas de piano e realizar o meu mestrado. Pela amizade, generosidade, incentivo e por estar sempre pronto a me ouvir ao piano. Suas aulas foram fontes de inspiração para esse e outros trabalhos!

Às Professoras *Mônica Farid Hassan* e *Araceli Chacon Sobrinha*, com as quais tive a oportunidade de me aprofundar na aprendizagem do piano durante a minha graduação, responsáveis por me introduzirem de forma inspiradora na linguagem musical de Debussy e Ravel, interesse que mais tarde me levou a Messiaen.

Aos meus pais, *Dirce* e *Nivaldo*, pelo apoio e amor em todas as circunstâncias.

Às minhas irmãs *Isabel*, *Sarah* e *Mariana*, cada uma ao seu jeito me inspira em amizade, carinho, amor e cumplicidade. Agradeço em especial à *Isabel*, pela cuidadosa tradução do prefácio de *Le traquet stapazin, merci!*

À *Dona Nelly Lane*, pelo exemplo de bondade, doação e gentileza. Por todo apoio, carinho, amizade e acolhida ao longo desses últimos sete anos, não tenho palavras.

À amiga *Aline Andrade Marcolino*, pela amizade, apoio e carinho, mesmo à distância e em todas as horas.

À amiga *Rose Gonçalves*, companheira de doutorado mesmo à distância e em áreas distintas, por me ouvir e pelas inúmeras trocas... Nossas conversas são sempre inspiradoras!

Ao amigo *Hygor*, pela convivência em Minas e em Barão, pela generosidade e alegria em todos os momentos.

Ao amigo *Guilherme Pozzi*, pelas conversas e aulas de piano que alimentaram esse e outros trabalhos. Sempre aprendo muito ouvindo você!

À amiga *Laura Umbelino*, pela amizade, apoio, ajuda e convivência em incontáveis momentos ao longo dessa trajetória.

À amiga *Karina Ribeiro*, companheira de UFU e de USP, pelo apoio e carinho mesmo à distância ao longo dessa caminhada e pelos momentos em que nos encontramos em São Paulo, sempre leves e estimulantes.

Ao *Adriano Monteiro*, companheiro dessa e outras caminhadas, pelo tempo dedicado à leitura cuidadosa e pelos comentários e sugestões instigantes que muito me inspiraram na escrita desse trabalho.

Resumo

ALVES, Aline da Silva. **Inter-relações entre períodos estilísticos de Olivier Messiaen em três peças para piano**. 2017. 388 f. Tese. (Doutorado em Musicologia) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Este trabalho dedica-se à análise musical de três peças para piano de Olivier Messiaen (1908-1992): *Regard de l'Onction terrible* (1944); *Neumes rythmiques*, (1949) e *Le traquet stapazin* (1956-1958). Procuramos nos concentrar em uma metodologia que levasse em consideração a inter-relação entre análise musical, análise da *performance*, percepção e *performance* musical, a fim de construir uma concepção analítica original das peças analisadas. Desse modo, relacionamos o *corpus* teórico de Messiaen a trabalhos de autores como: Hasty (1997), que desenvolve a ideia de projeção rítmica a partir da análise musical, não só da partitura, mas também pela audição de gravações; Straus (2005) e Healey (2013), sobre a aplicação da teoria dos conjuntos na identificação e compreensão dos materiais harmônicos de Messiaen; Cook (2009), Rink (2001), Fortunato, (2011), Gasques, (2013) e Rosa (2015), sobre a análise da *performance* a partir de material gravado; e por fim, o estudo das peças ao piano como fonte de retroalimentação entre a análise e a *performance*. Ao relacionar outras metodologias ao material teórico de Messiaen, procuramos lançar um olhar mais independente sobre sua obra, ora complementando, ora ressaltando o conteúdo deixado por Messiaen em seus registros. A estrutura dessa tese se configura em 5 capítulos. O primeiro aborda o referencial teórico que tomamos como base para as nossas análises. O segundo, o terceiro e o quarto capítulos tratam das análises das obras *Regard de l'Onction terrible*, *Neumes rythmiques* e *Le traquet stapazin*, respectivamente. Procuramos atentar às particularidades de cada peça ao escolher as ferramentas mais adequadas à sua análise. *Regard de l'Onction terrible* exigiu um aprofundamento maior em relação às referências simbólicas inerentes à sua composição. *Neumes rythmiques*, por sua vez, apresenta uma linguagem mais técnica, o que nos levou a focar os processos de manipulação do material musical. *Le traquet stapazin* emprega materiais mais descritivos, advindos dos cantos de pássaros e de seu habitat, entretanto, estabelecemos uma relação destes materiais com outros mais abstratos presentes na linguagem composicional de Messiaen. O quinto capítulo traz uma discussão sobre as inter-relações na linguagem musical e pianística de Messiaen, traçando um paralelo entre as ideias desenvolvidas em seu material teórico e as análises das peças.

Palavras-chave: Olivier Messiaen; Análise musical; *Regard de l'Onction terrible*; *Neumes rythmiques*; *Le traquet stapazin*; música para piano.

Abstract

ALVES, Aline da Silva. **Interrelationships in estilistic periods of Olivier Messiaen in three piano pieces**. 2017. 388 f. Tese. (Doutorado em Musicologia) – Programa de Pós-graduação em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

This work dedicates itself to the musical analysis of three piano pieces by Olivier Messiaen (1908-1992): *Regard de l'Onction terrible* (1944); *Neumes rythmiques* (1949) and *Le traquet stapazin* (1956-1958). We have tried to focus on a methodology that took into account the interrelationship between musical analysis, *performance* analysis, perception and musical *performance*, in order to build an original analytic design of the analyzed parts. Thus, we relate the theoretical *corpus* of Messiaen to the works from authors such as: Hasty (1997), who develops the idea of rhythmic projection from the musical analysis, not only of the sheet music but also by listening to recordings; Straus (2005) and Healey (2013), on the application of set theory in the identification and understanding of Messiaen's harmonic materials; Cook (2009), Rink (2001), Fortunato, (2011), Gasques, (2013) and Rosa (2015) on performance analysis from recorded material; and finally, the study of the piano pieces as a source of feedback between analysis and performance. In relating other methodologies to the theoretical material of Messiaen, we try to launch a more independent look towards his work, sometimes complementing, or emphasizing the content left by Messiaen in his records. The structure of this thesis is configured in 5 chapters. The first deals with the theoretical framework we take as a basis for our analysis. The second, third and fourth chapters deal with the analysis of the pieces *Regard de l'Onction terrible*, *Neumes rythmiques* and *Le traquet stapazin*, respectively. We have tried to pay attention to the particularities of each piece by choosing the most appropriate tools for its analysis. *Regard de l'Onction terrible* required further deepening in relation to the symbolic references inherent to its composition. *Neumes rythmiques*, in turn, presents a more technical language, which led us to focus on the handling processes of the musical material. *Le traquet stapazin* employs more descriptive materials, coming from birds' singing and their habitat, however, we have established a relation between these materials and other more abstract present in the compositional language of Messiaen. The fifth chapter discusses the interrelationships in Messiaen's musical and pianistic language, drawing a parallel between the ideas developed in his theoretical material, and the analysis of the pieces.

Keywords: Olivier Messiaen; Musical analysis; *Regard de l'Onction terrible*; *Neumes rythmiques*; *Le traquet stapazin*; music for piano.

Índice de figuras

Fig. 1: Exemplos musicais das técnicas “ <i>idiomáticas</i> ” de Messiaen encontradas em <i>Vingt Regards</i>	47
Fig. 2: Quadro com comparação entre os conceitos de “ <i>duração vivida</i> ” e “ <i>tempo estruturado</i> ”. FONTE: MESSIAEN apud ALMEIDA, 2013: 31.	57
Fig. 3: Exemplo de camadas sobrepostas em <i>Liturgie de cristal</i> (MESSIAEN, 1942: 27).	59
Fig. 4: Relação entre a quantidade de eventos e a noção de passagem do tempo (MESSIAEN, 1992: 23).	61
Fig. 5: Exemplo do comportamento de três personagens rítmicas: <i>pratâpaçekhara</i> , <i>gajajhampa</i> e <i>sârasa</i> (MESSIAEN, 1996: 178).	62
Fig. 6: Os ritmos não retrogradáveis podem fazer uso de valores acrescentados (<i>valeurs ajoutées</i>). Messiaen (1995: 7) escolhe o primeiro exemplo de padrão rítmico não retrogradável acrescido de <i>valeurs ajoutée</i> encontrado por ele em ambos os originais, grego e indiano para abrir o momento mais nevrálgico do <i>Quatuor por la fin du Temps</i> , a <i>Danse de la fureur, pour les sept trompettes</i>	68
Fig. 7: Trecho de <i>Regard de l’Onction terrible</i> (c. 25) com destaque para o uso da <i>Linguagem rítmica das alturas</i> (MESSIAEN, 1947: 139).	70
Fig. 8: Trecho de <i>Le traquet stapazin</i> (c. 106-107) ressaltando uso da <i>Linguagem rítmica dos timbres, da harmonia e das durações</i> (MESSIAEN, 1964: 8).	71
Fig. 9: Trecho rítmico de <i>Neumes rythmiques</i> . Abaixo de cada neuma, inserimos a quantidade de unidades de valor que o compõem (MESSIAEN: 1996: 148).	72
Fig. 10: Exemplo com análise rítmica de trecho de <i>Danse sacrallé</i> , ritmo <i>simhavikrîdita</i> e ritmo <i>râgavardhana</i> (MESSIAEN, 1944b: 1).	73
Fig. 11: Integram a formação da ideia de <i>personagens rítmicas</i> o ritmo hindu <i>Simhavikrîdita</i> , no qual “A” realiza um movimento de aumento e diminuição e “B” se mantém igual (acima) e o processo rítmico presente no trecho de Schéhérazade de Korsakow, em que “A” se mantém imóvel e “B” se expande (abaixo) (MESSIAEN, 1995: 93).	74
Fig. 12: Exemplo de aplicação de permutação simétrica rotacional para uma série de 1 a 12.	76
Fig. 13: Ilustração do processo de permutações simétricas rotacionais utilizado por Messiaen em <i>Quatre études rythme</i> : n. 4, <i>Île de feu</i> 2 por Berry (1987: 412-413). Acima a série original, seguida pelo processo de permutação empregado na geração das séries de alturas e, abaixo o processo de permutação empregado na geração das séries de duração.	77

Fig. 14: Exemplo de “intervenção em linha tripla”, em que 15 valores são divididos em três grupos de cinco valores intercalados (MESSIAEN, 1996: 324. HEALEY, 2013: 170).	77
Fig. 15: Exemplo de intervenção em linha tripla. Em vermelho os valores em semicolcheias utilizados a cada fragmento da ideia musical, indicando os três grupos com durações curtas, médias e longas. Messiaen, <i>Quatre études de rythme</i> : n. 3, <i>Neumes rythmiques</i> (Refrãos 1 e 2).	78
Fig. 16: Exemplo do primeiro tipo de notação rítmica. Messiaen, <i>Neumes Rythmiques</i> , c. 3-7.	78
Fig. 17: <i>Les Offrandes oubliées</i> (fragmento). Exemplo do segundo tipo de notação rítmica (MESSIAEN, 1944b: 11).	79
Fig. 18: Exemplo do terceiro tipo de notação rítmica: os símbolos e sua relação com as figuras rítmicas (MESSIAEN, 1944b: 11).	79
Fig. 19: <i>Liturgie de cristal</i> (fragmento). Exemplo do quarto tipo de notação rítmica (MESSIAEN, 1944b: 11).	79
Fig. 20: Trecho do 1º movimento da <i>Turangalila-Sinphonie</i> (c. 12-33) (MESSIAEN, 1995: 168).	80
Fig. 21: Análise de Mesiaen do esquema rítmico do Refrão (c. 142-149) <i>Danse Sacrale</i> (último movimento da <i>Le Sacre du Printemps</i>) de Stravinsky. Os números indicam unidades de semicolcheia. As letras A, B e C indicam as personagens rítmicas, as barras servem para separá-las e não coincidem com as barras de compasso de Stravinsky (MESSIAEN, 1995: 130).	81
Fig. 22: Acima os ritmos não retrogradáveis utilizados na <i>Danse de la fureur pour les sept trompetes</i> seguidos da sua disposição em cânones rítmicos na peça <i>Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux</i> (MESSIAEN, 1944b: 9). Abaixo a partitura com as alturas do trecho da mesma. As cores indicam a relação entre a partitura rítmica e a partitura com alturas (MESSIAEN, 1950: 51-52).	83
Fig. 23: Trecho de <i>Regard du Fils sur le Fils</i> , como exemplo da sobreposições. Pauta superior: modo 6 em 3ª inversão; pauta central: modo 4 em 4ª inversão com aumentação pelo acréscimo do ponto; pauta inferior: “Tema de Deus” (<i>Thème de Dieu</i>). (MESSIAEN, 1947: 18).	83
Fig. 24: Trecho de <i>Oiseaux exotiques</i> como exemplo de sobreposição de cantos de pássaros de diferentes regiões (MESSIAEN, 1959: 9).	84

Fig. 25: Acima, exemplo de sobreposição rítmica evitando fatores de coesão; abaixo, potencializando-os. Messiaen, <i>Quatuor pour la fin du Temps</i> : n. 1, <i>Liturgie de cristal</i> (c. 4-6) e n. 6, <i>Danse de la fureur...</i> (c. 1-2).....	85
Fig. 26: À esquerda, Fá# como ressonância do Dó grave e, à direita, o acorde de Dó maior com sexta e quarta aumentada adicionadas (MESSIAEN, 1994b: 33. Exemplos 186 e 188). 90	
Fig. 27: À esquerda o acorde sobre a dominante. No centro o acorde sobre a dominante com <i>appoggiaturas</i> . À direita o acorde sobre a dominante com as <i>appoggiaturas</i> transformadas em notas acrescentadas (MESSIAEN, 1944b: 37. Exemplos 201, 203 e 206).	92
Fig. 28: Destaque para o uso de ressonâncias inferiores e superiores no c. 5. Messiaen, <i>Neumes Rythmiques</i> , c. 3-7.....	92
Fig. 29: Acima, 3º modo de transposição limitada; abaixo, acorde de ressonância (MESSIAEN, 1944b: 37 e 52).....	93
Fig. 30: Inversões do acorde de ressonância sobre um mesmo baixo (C#/Db) (MESSIAEN, 1944b: 37).....	93
Fig. 31: À esquerda, exemplo dado por Messiaen de acorde em quartas; ao centro o quinto modo de transposição limitada (MESSIAEN, 1944b: 37). À direita, a utilização dos acordes por quartas na peça <i>Regard d L'ónction terrible</i> (c. 26-27) (MESSIAEN, 1947: 139).	93
Fig. 32: Acima, acorde de nona de dominante e abaixo, o acorde de inversão transposta, com destaque para o intervalo de quarta (MESSIAEN: 2002, 137).....	94
Fig. 33: 1º tipo de Acorde de ressonâncias contraídas. Acima, o acorde de dominante; ao centro, o acorde de dominante com <i>appoggiatura</i> quádrupla (marcada em vermelho) mais um duplo som grave de nona maior (marcado em azul); abaixo, os dois acordes resultantes: acorde <i>appoggiatura</i> (à esquerda) e acorde real (à direita) (MESSIAEN: 2002, 150-151).....	95
Fig. 34: 2º tipo de Acorde de ressonâncias contraídas. Acima, acorde com terça e quarta precedido por <i>appoggiatura</i> quádrupla (marcado de azul); ao centro, o mesmo acorde acrescido de dois harmônicos inferiores, formando um intervalo de sétima menor (marcado de laranja); abaixo, os dois acordes resultantes: acorde <i>appoggiatura</i> (à esquerda) e acorde real (à direita) (MESSIAEN: 2002, 162).....	95
Fig. 35: Acordes que giram. Primeiro exemplo desse tipo de acorde na tabela de Messiaen (MESSIAEN, 2002: 166).....	96
Fig. 36: Acordes do total cromático. Primeiro exemplo dado por Messiaen desse tipo de acorde (MESSIAEN, 2002: 182).	97

Fig. 37: Acima, 2º modo de transposição limitada; abaixo, acordes formados pela sucessão paralela de cada voz efetuando a mesma transposição do modo, porém partindo de um grau diferente em sobreposição (MESSIAEN, 2002: 110).	97
Fig. 38: Acima, 3º modo de transposição limitada; abaixo, acordes formados pela sucessão paralela de cada voz efetuando a mesma transposição do modo, porém partindo de um grau diferente em sobreposição (MESSIAEN, 2002: 122).	98
Fig. 39: Acorde formado pela sobreposição de todas as notas do modo 4 (MESSIAEN, 2002: 127).	98
Fig. 40: Acima, 4º modo de transposição limitada; abaixo, acordes quartais formados pela sucessão paralela de cada voz efetuando a mesma transposição do modo, porém partindo de um grau diferente em sobreposição (MESSIAEN, 2002: 128).	99
Fig. 41: Acima, 6º modo de transposição limitada; abaixo, acordes formados pela sucessão paralela de cada voz efetuando a mesma transposição do modo, porém partindo de um grau diferente em sobreposição (MESSIAEN, 2002: 132).	99
Fig. 42: Trecho da peça para órgão <i>les bergers</i> exemplificando a estrutura anacruse(A)-acento(B)-terminação(C) com destaque para a utilização de valores adicionados (+) (MESSIAEN, 1944b: 1).	101
Fig. 43: Trecho da peça para dois pianos <i>Amen de l'agonie de Jésus</i> (terceira peça da obra <i>Visions de l'Amen</i>) exemplificando a estrutura anacruse(A)-acento(B)-terminação(C), com destaque para a grande <i>appoggiatura</i> (MESSIAEN, 1944b: 48).	101
Fig. 44: Exemplo da expansão do conceito de <i>appoggiatura</i> enquanto uma estrutura formada por impulso (I) acento (A) e terminação (T). Messiaen, <i>Regard de l'âoile</i> (c. 1-2).	102
Fig. 45: <i>Duração projetiva</i> (seta sob –A”) e <i>duração potencial</i> (curva pontilhada sob –B”), constituindo uma <i>projeção</i> ; essa projeção é confirmada pela ocorrência da próxima <i>duração projetiva</i> (seta sob –B”), que, por sua vez, produz nova <i>duração potencial</i> (curva pontilhada sob –C”) (HASTY, 1997: 104).	104
Fig. 46: Figura indicando os inícios –a” e –b”; a duração projetiva Q e a duração projetada Q’; R indica uma nova duração projetiva que não é realizada, por isso o –X” na linha curva (HASTY, 1997: 85).	105
Fig. 47: Exemplo de hierarquia na notação proposta por Hasty. A projeção Q-Q’ está dentro de uma projeção maior, R-R’, reinterpretada enquanto duração projetiva S (que, por sua vez, produz S’). As várias interpretações com inícios () e continuações (\) dizem respeito aos diferentes pontos de vista, sendo predominante a interpretação da linha mais acima. (HASTY, 1997: 116).	106

Fig. 48: Exemplo ilustrando os símbolos para inícios (azul e verde) e continuação (\) (HASTY, 1997: 104).	106
Fig. 49: Diferentes tipos de anacruses marcadas em roxo. Os símbolos menores e mais próximos das figuras rítmicas indicam uma micro análise daquela duração específica e os maiores indicam uma macro análise, equivalente, nesse caso, a duas unidades de semínima (HASTY, 1997: 121).	108
Fig. 50: Exemplo de adiamento, representado pelo símbolo \ - \ (HASTY, 1997: 134).	108
Fig. 51: Exemplo de adiamento em compasso quinário (HASTY, 1997: 140).	109
Fig. 52: Exemplo de adiamento em compasso misto (HASTY, 1997: 140).	109
Fig. 53: Trecho do primeiro movimento da <i>Sinfonia, n.101 em Ré maior</i> de Haydn (c. 24-30) HASTY, 1997: 128.	110
Fig. 54: Exemplo de reinterpretação métrica. O asterisco em seu exemplo indica o início de uma nova duração (HASTY, 1997: 138).	110
Fig. 55: Análise projetiva realizada por Hasty dos 11 primeiros compassos do segundo movimento de <i>Le Marteau sans maître, Commentaire I</i> de “ <i>bourreaux de solitude</i> ” (HASTY, 1997: 287).	112
Fig. 56: Listagem que demonstra a correspondência entre o material de Messiaen e a terminologia de classes de alturas (HEALEY, 2013: 98, tradução nossa).	114
Fig. 57: Principais subconjuntos de 9-5, com destaque para o “Tema de acordes” (HEALEY, 2013: 107, tradução nossa).	116
Fig. 58: Arpejo de <i>Le traquet stapazin</i> (c. 41).	117
Fig. 59: Programa “Messiaenharmonyanalysis V.2” feito como patch standalone no programa Max. Destacado no retângulo pontilhado roxo e vermelho as opções de análise geradas pelo programa.	118
Fig. 60: Acorde de inversão transposta sobre a mesma nota de baixo 11A, ART 11A (MESSIAEN, 2002: 147).	118
Fig. 61: Exemplo de segmento de contorno no 1º movimento do <i>Quarteto de Cordas</i> de Crawford (STRAUS, 2013: 108).	119
Fig. 62: Exemplo de espelhamento entre contornos na “fórmula melódica” de Messiaen pertencente ao quinto MTL (MESSIAEN, 1944b: 37).	119
Fig. 63: Os quatro temas que perpassam <i>Ving Regards sur l’Enfant-Jésus</i> , de Messiaen....	128
Fig. 64: <i>Le Christ à cheval poursuit les bêtes</i> (Cristo à cavalo persegue as bestas), n. 69 do ciclo de tapeçarias conhecido como <i>L’Apocalypse d’Angers</i> . Foto de Rémi Jouan (14TH CENTURY ILLUSTRATIONS, [s.n.]).	132

Fig. 65: Estrutura formal sugerida por Siglind Bruhn (1997: 314), na qual Rm se refere a refrão com elementos espelhados (<i>refrain with mirrored elements</i>), R4, a refrão transposto em 4 semitons e R8, a refrão transposto a 8 semitons.....	134
Fig. 66: Em amarelo, exemplo de material antecedente (c. 23) e, em rosa, exemplo de material consequente (c. 24-25).	136
Fig. 67: Exemplo rítmico com as 16 durações sobrepostas na seção introdutória (c. 1-19, à esquerda), e partitura com c. 1-2 (à direita, acima) e 180-181 (à direita, abaixo) (MESSIAEN, 1996: 320).....	137
Fig. 68: A não retrogradabilidade enquanto processo estrutural na abertura e no fechamento da peça <i>Regard de l'Onction terrible</i> (BRUHN, 2007: 246).	138
Fig. 69: Partitura com trechos da Abertura (c. 1-22) e do Fechamento (c. 178-198) com seções de acordes arpejados em movimento contrário entre colchetes azul.	141
Fig. 70: Exemplo de “acorde especial por quartas” (4J+4A), 5º modo de transposições limitadas e fórmula melódica (MESSIAEN, 1944a: 44. MESSIAEN, 1944b: 37, ex. 213, 214 e 215).	143
Fig. 71: Comparação entre a relação intervalar da fórmula melódica (acima) e das frases <i>a</i> e <i>a'</i>	144
Fig. 72: O exemplo superior destaca o processo de espelhamento no interior da fórmula melódica. Os exemplos central e inferior comparam a relação de espelhamento entre as frases <i>a</i> e <i>a'</i>	144
Fig. 73: Trecho da transição 2 com destaque para o contorno da fórmula melódica (cabeças de notas em vermelho).	145
Fig. 74: Trecho da transição 2 com destaque para os 7 tipos de acordes que se repetem 27 vezes no trecho (c.91-95).....	146
Fig. 75: Trecho da transição 2 com destaque para a ampliação da fórmula melódica (c. 166-169).....	146
Fig. 76: Trecho da transição 2 com destaque para o “tema de acordes”, em amarelo (c. 167-171).....	147
Fig. 77: Dois tipos possíveis de agrupamentos para o tema de acordes (ROGOSIN, 1996: 46).	148
Fig. 78: Acima, tema de acordes (Messiaen, 1997); abaixo, em <i>Regard de l'Onction terrible</i>	148

Fig. 79: Trecho da peça <i>Regard de l'Onction terrible</i> (c. 23-29) com destaque para a indicação do uso do pedal direito como um desejo de conexão entre os acordes (c. 23 e 26-27; e materiais 1 e 1.1 na Tab. 3).....	149
Fig. 80: Exemplo da estrutura formada por impulso (I) acento (A) e terminação (T) (c. 23-25) (MESSIAEN, 1947).	150
Fig. 81: Exemplo de impulso e terminação ampliados (c. 91-97) (MESSIAEN, 1947).....	150
Fig. 82: Frase A da peça <i>Regard de l'Onction terrible</i> (c. 23-37) com destaque para os elementos acordais intercalados que devem ser conectados pelo intérprete.	151
Fig. 83: Partitura rítmica da frase A da peça <i>Regard de l'Onction terrible</i> (c. 23-36) com destaque para a notação proposta por Hasty, utilizada aqui em três níveis	152
Fig. 84: Exemplo da relação entre os neumas do cantochão e os neumas rítmicos de Messiaen (1996: 150).....	158
Fig. 85: <i>Podatus</i> em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça <i>Neumes rythmiques</i> (c. 3) (abaixo à direita).	159
Fig. 86: <i>Clivis</i> em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça <i>Neumes rythmiques</i> (c. 4) (abaixo à direita).....	160
Fig. 87: <i>Scandicus</i> em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça <i>Neumes rythmiques</i> (c. 5) (abaixo à direita).	160
Fig. 88: <i>Climacus</i> em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça <i>Neumes rythmiques</i> (c. 26) (abaixo à direita).....	161
Fig. 89: <i>Torculus</i> em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica de três formas diferentes (abaixo à esquerda, por Messiaen) e nas três formas como aparece na composição da peça <i>Neumes rythmiques</i> (c. 18-20) (abaixo à direita).....	162
Fig. 90: <i>Reflets dans l'eau</i> de Debussy (c. 1-3) com destaque para a característica melódica que Messiaen considera como sendo a fórmula melódica de <i>torculus</i> (MESSIAEN, 1997: 9).	162

Fig. 91: <i>Porrectus</i> em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica de três formas diferentes (abaixo à esquerda, por Messiaen) e nas três formas como aparece na composição da peça <i>Neumes rythmiques</i> (c. 10; c. 39; c. 28) (abaixo à direita).	163
Fig. 92: <i>Scandicus flexus</i> em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça <i>Neumes rythmiques</i> (c. 17) (abaixo à direita).	164
Fig. 93: <i>Climacus resupinus</i> em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça <i>Neumes rythmiques</i> (c. 29) (abaixo à direita).	164
Fig. 94: <i>Podatus subtripunctis</i> em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça <i>Neumes rythmiques</i> (c. 85) (abaixo à direita).	165
Fig. 95: <i>Climacus praebipunctis</i> transcrito em notação rítmica por Messiaen (à esquerda) e na composição da peça <i>Neumes rythmiques</i> (c. 16) (à direita).	165
Fig. 96: <i>Torculus resupinus flexus</i> transcrito em notação rítmica por Messiaen (à esquerda) e na composição da peça <i>Neumes rythmiques</i> (à direita).	166
Fig. 97: <i>Porrectus flexus resupinus</i> transcrito em notação rítmica por Messiaen (à esquerda) e na composição da peça <i>Neumes rythmiques</i> (c. 41) (à direita).	166
Fig. 98: <i>2 clivis</i> em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça <i>Neumes rythmiques</i> (abaixo à direita) com o círculo indicando o acorde da fusão.	167
Fig. 99: <i>Torculus e clivis</i> em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça <i>Neumes rythmiques</i> (c. 57) (abaixo à direita) com o retângulo indicando o acorde da fusão.	168
Fig. 100: <i>Climacus e clivis</i> em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça <i>Neumes rythmiques</i> (c. 62) (abaixo à direita) com o retângulo indicando o acorde da fusão.	168

Fig. 101: <i>Podatus e clivis</i> em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça <i>Neumes rythmiques</i> (c. 70) (abaixo à direita).....	169
Fig. 102: <i>Quilisma</i> em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça <i>Neumes rythmiques</i> (c. 14) (abaixo à direita).....	169
Fig. 103: <i>Bistropa</i> em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça <i>Neumes rythmiques</i> (c. 15) (abaixo à direita).....	170
Fig. 104: <i>Tristropa</i> em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça <i>Neumes rythmiques</i> (c. 63) (abaixo à direita).....	170
Fig. 105: <i>Dernière valeur, pénultième et finale</i> e <i>2 dernières valeurs de la dernière période</i> em notação rítmica por Messiaen (à esquerda) e na composição da peça <i>Neumes rythmiques</i> (c. 21; c. 45; c. 98) (à direita).	171
Fig. 106: À esquerda, ritmo desigual ou iâmbico (curta-longa); à direita, ritmo igual ou espondeu (longa-longa). O traço abaixo da segunda colcheia do segundo exemplo, indica que ela deve soar um pouco mais longa que a primeira (MESSIAEN, 1997: 46).	173
Fig. 107: À esquerda, um único movimento de <i>arsis</i> em direção a um único movimento de <i>thésis</i> ; à direita, “dois impulsos de <i>arsis</i> e quatro repousos de <i>thésis</i> ”. Apesar das variações no exemplo da direita, a síntese rítmica não muda: uma <i>arsis</i> inicial indo para um <i>thésis</i> final. (ROSE, 1960: 16-17).....	174
Fig. 108: Análise do próprio compositor na partitura rítmica sobre o emprego de <i>arsis</i> (A) e <i>thésis</i> (T) na 1ª Estrofe de <i>Neumes Rythmiques</i> (MESSIAEN, 1996: 148).....	174
Fig. 109: Análise do próprio compositor na partitura rítmica sobre o emprego de <i>arsis</i> (A) e <i>thesis</i> (T) na 7ª Estrofe de <i>Neumes Rythmiques</i> (MESSIAEN, 1996: 153-154).	175
Fig. 110: Análise do próprio compositor na partitura completa sobre o emprego de <i>arsis</i> (A) e <i>thésis</i> (T) na 1ª Estrofe de <i>Neumes Rythmiques</i> (MESSIAEN, 1996: 156).....	175
Fig. 111: Análise do próprio compositor na partitura completa sobre o emprego de <i>arsis</i> (A) e <i>thesis</i> (T) na 7ª Estrofe de <i>Neumes Rythmiques</i> (MESSIAEN, 1996: 162-164).	177

Fig. 112: Acima, a primeira apresentação do Refrão 1 com a justaposição dos três tipos de durações: curta (1), média (6) e longa (11) (c. 1) e curta (2), média (7) e longa (12) (c. 2) . Abaixo, a segunda apresentação expandida do Refrão 1 com as durações curta (2), média (7) e longa (12) (c. 22) e curta (3), média (8) e longa (13) (c. 23).....	178
Fig. 113: Acima, a primeira apresentação do Refrão 2 com 41 unidades de semicolcheias e destaque para o grupo de 11 semicolcheias que integram o valor central do ritmo não retrogradável (c. 12). Abaixo, a segunda apresentação do Refrão 2 com 43 unidades de semicolcheias e destaque para o grupo de 5 semicolcheias que integram o valor central do ritmo não retrogradável (c. 34).	179
Fig. 114: Exemplo da segmentação das alturas do Refrão 1 em quatro conjuntos. Em roxo, conjunto 6-Z10 (013457); em amarelo 4-8 (0156); em verde, o total cromático; em rosa, o tricorde 3-3 (014). Dentro do superconjunto verde, têm-se as apojaturas (circuladas em vermelho), que formam tetracordes 4-9 (0167), e os retângulos que formam os tricordes: azul, 3-4 (015), laranja, 3-5 (016) e marrom, 3-11 (037). Destaque para os tricordes dos conjuntos verde e rosa por sua proximidade no mapa de encadeamento de tricordes <i>Neumes rythmiques</i> (c. 1).....	180
Fig. 115: Exemplo da simetria inversiva do conjunto 4-8 (0156).....	181
Fig. 116: Exemplo de segmentação de alturas no Refrão 1, priorizando a textura em camadas	182
Fig. 117: Primeira estrofe, com utilização de neumas rítmicos com ressonâncias e intensidades fixas. Messiaen, <i>Neumes rythmiques</i> (c. 3-11).	183
Fig. 118: Três primeiros compassos da estrofe 1 como geradores dos seis demais. Os retângulos sólidos indicam compassos idênticos e os retângulos pontilhados os compassos com relações. Messiaen, <i>Neumes rythmiques</i> (c. 3-11).....	184
Fig. 119: Relações entre os conjuntos dos compassos 5 e 9 (trecho da estrofe 1). Messiaen, <i>Neumes rythmiques</i> (c. 3-11).....	185
Fig. 120: Relações entre os conjuntos dos compassos 4 e 11 (trecho da estrofe 1). Messiaen, <i>Neumes rythmiques</i> (c. 3-11).....	185
Fig. 121: Relações entre os conjuntos dos compassos 3 e 10 (trecho da estrofe 1). Messiaen, <i>Neumes rythmiques</i> (c. 3-11).....	186
Fig. 122: Partitura do Refrão 2 com 41 unidades de semicolcheias e destaque para o grupo de 11 semicolcheias que integram o valor central do ritmo não retrogradável. Messiaen, <i>Neumes rythmiques</i> (c. 12).....	187

Fig. 123: Partitura com o Refrão 2 e a segmentação em conjuntos. Messiaen, <i>Neumes rythmiques</i> (c. 12).....	188
Fig. 124: Eixos inversivos dos subconjuntos 5-1 (01234), em verde e 4-9 (0167) em roxo.	189
Fig. 125: Exemplo do uso do tricorde Lá0-Si ₀ -Si ₀ em <i>Île de feu</i> (c. 1).	189
Fig. 126: Exemplo do uso do tricorde Lá0-Si ₀ -Si ₀ em <i>Noël</i> (c. 1-2)	190
Fig. 127: Exemplo da utilização dos neumas rítmicos na 2ª estrofe (MESSIAEN, 1996: 148-149).....	190
Fig. 128: Partitura da 2ª estrofe com destaque para as ressonâncias superiores (em roxo) e inferiores (em verde). Messiaen, <i>Neumes rythmiques</i> (c.13-21).	191
Fig. 129: Partitura da 2ª estrofe com segmentação em conjuntos. Messiaen, <i>Neumes rythmiques</i> (c. 13-21).....	192
Fig. 130: Exemplo com eixo de simetria a partir do conjunto 4-6 (0127), no qual as classes de notas Sib e Mi são enfatizadas na estrofe 2.	192
Fig. 131: Partitura da 3ª estrofe com segmentação em conjuntos. Messiaen, <i>Neumes rythmiques</i> (c. 24-33).....	194
Fig. 132: Comparação entre o neum <i>climacus</i> na Estrofe 4, à esquerda e na Estrofe 3, à direita.	194
Fig. 133: Comparação entre o neum <i>porrectus</i> na Estrofe 4, à esquerda e na Estrofe 1 e 3, à direita.	195
Fig. 134: Partitura da 4ª estrofe com os nomes dos neumas que a compõem, <i>Neumes rythmiques</i> (c. 35-45).....	195
Fig. 135: Trecho da 5ª estrofe com neuma <i>tristropa</i> . <i>Neumes rythmiques</i> (c. 48).	196
Fig. 136: Trecho da 5ª estrofe com a fusão dos neumas <i>torculus</i> e <i>clivis</i> . <i>Neumes rythmiques</i> (c. 57).....	196
Fig. 137: À esquerda, neuma <i>climacus</i> na 4ª estrofe; à direita variação de <i>climacus</i> na 6ª estrofe, mantendo a estrutura do segundo gesto. <i>Neumes rythmiques</i> (c. 35 e 67).	196
Fig. 138: Neuma <i>clivis</i> (c. 69), iniciando com mesmo tricorde de <i>climacus</i> (c. 67); fusão de <i>podatus</i> e <i>clivis</i> (c.70). <i>Neumes rythmiques</i> (c. 69-70).....	197
Fig. 139: Variação da linha superior do neuma <i>tristropa</i> com relação à primeira vez em que aparece na estrofe 5 <i>Neums rythmiques</i> (c. 81).	197
Fig. 140: Variação da harmonia e do direcionamento do neuma <i>bistropa</i> com relação à primeira vez em que aparece na estrofe 2 <i>Neums rythmiques</i> (c. 92-94).	197
Fig. 141: Duas variações de <i>porrectus</i> . No compasso 82, variação no direcionamento e no compasso 83, variação harmônica, textural e rítmica <i>Neumes rythmiques</i> (c. 82-83).	198

Fig. 142: Variações de <i>climacus resupinus</i> . À esquerda, versão original como apresentada na estrofe 3 (c. 29); à direita com variação no direcionamento, harmonia e textura (c. 97) <i>Neumes rythmique</i> (c. 29 e 97).....	198
Fig. 143: Ampliação rítmica em <i>2 dernières valeurs</i> . À esquerda, versão original como apresentada na estrofe 1 (c. 29); à direita com ampliação rítmica na Estrofe 7 (c. 97) <i>Neumes rythmiques</i> (MESSIAEN, 1950).....	198
Fig. 144: Exemplo retirado de HILL (1994: 316-317), no qual destacamos a recorrência das alturas em estruturas rítmicas distintas: a) refere-se à Estrofe 1 (c. 3-11); b) refere-se a um trecho da Estrofe 2 (c. 16-17); e c) refere-se ao final da Estrofe 7 (c. 96-98).....	200
Fig. 145: Acima, final da Estrofe 1 (c. 11) e abaixo início da Estrofe 2 (c. 13) (MESSIAEN, 1950: 2-3)	201
Fig. 146: Exemplo da aumentação rítmica utilizada por Messiaen, a cada vez que o Refrão 1 na peça (MESSIAEN, 1996: 155).	201
Fig. 147: Primeira apresentação do Refrão 2, com destaque para as células rítmicas <i>Péon II e Péon III</i> . Acima partitura com alturas; no centro à direita, <i>Péon II e Péon III</i> ; abaixo, partitura rítmica com agrupamento em semicolcheias escrito abaixo.	202
Fig. 148: Segunda apresentação do Refrão 2, com destaque para a célula rítmica <i>dhenkî</i> ou <i>amphibraque</i> . Acima partitura com alturas; abaixo, partitura rítmica com agrupamento em semicolcheias escrito abaixo.	203
Fig. 149: Terceira apresentação do Refrão 2, com destaque ritmo grego <i>trochée</i> (longo-curto) e sua inversão o <i>iambe</i> (curto-longo). Acima partitura com alturas; abaixo, partitura rítmica com agrupamento em semicolcheias escrito abaixo.....	203
Fig. 150: Quarta apresentação do Refrão 2, com destaque para a célula rítmica <i>dhenkî</i> ou <i>amphibraque</i> . Acima partitura com alturas; abaixo, partitura rítmica com agrupamento em semicolcheias escrito abaixo.	204
Fig. 151: Primeira estrofe. Messiaen, <i>Neumes rythmiques</i> , (c. 3-11).	205
Fig. 152: Partitura rítmica com indicações projetivas do 1ª Estrofe. Messiaen, <i>Neumes rythmiques</i> (c. 3-11).....	206
Fig. 153: Acima da partitura rítmica tem-se o nível com as marcações de inícios e continuações de acordo com a macroforma. Abaixo da partitura rítmica tem-se as indicações projetivas da macroforma (setas). Messiaen, <i>Neumes rythmiques</i> (c. 3-11).....	207
Fig. 154: Partitura rítmica com análise de <i>arsis</i> e <i>thésis</i> feita por Messiaen (c. 3-11) (MESSIAEN, 1996: 148).	208

Fig. 155: Relação entre a análise de <i>arsis</i> e <i>thésis</i> de Messiaen e os inícios e continuações em nossa análise em micro e média escala. Messiaen, <i>Neumes rythmiques</i> (c. 3-11).....	208
Fig. 156: Média dos andamentos realizada por cada pianista. A linha vermelha apresenta a média de andamento e a azul as oscilações do andamento. No eixo vertical, eixo das ordenadas, tem-se os tempos em batidas por minuto (bpm) e no eixo horizontal, das abcissas, tem-se cada pulso em semicolcheias.	214
Fig. 157: Comparação entre a curva de dinâmica gerada por Peter Hill (azul), Yvonne Loriod (laranja) e Roger Muraro (verde). Os números apresentados na direção vertical indicam os decibéis e os números na horizontal o tempo de execução do Refrão 1.	215
Fig. 158: Gráfico extraído a partir da gravação de Peter Hill referente à interpretação do Refrão 1 (c. 1-2). Os números entre parênteses se referem à indicação, na partitura, da duração dos ataques da linha inferior. Os círculos indicam momentos em que os ataques relacionados à linha superior não são claros no gráfico.	216
Fig. 159: Gráfico extraído a partir da gravação de Yvonne Loriod referente à interpretação do Refrão 1 (c. 1-2). Os números entre parênteses se referem à indicação, na partitura, da duração dos ataques da linha inferior. Os traços indicam os ataques relacionados à linha superior que são claros no gráfico.	216
Fig. 160: Gráfico extraído a partir da gravação de Roger Muraro referente à interpretação do Refrão 1 (c. 1-2). Os números entre parênteses se referem à indicação, na partitura, da duração dos ataques da linha inferior. Os traços indicam alguns ataques relacionados à linha superior que são claros no gráfico mesmo com a linha inferior realçada. A seta pontilhada indica um ataque que não tem pico claro, porém é perceptível durante a audição.	217
Fig. 161: Exemplo com destaque para a organização simétrica de cada uma das 13 peças do <i>Catalogue d'oiseaux</i> presentes nos 7 livros.	221
Fig. 162: Dois trechos do Prelúdio 1, <i>La colombe</i> . Exemplos nos quais, a nosso ver, a escrita pianística sugere uma alusão simbólica à pomba (<i>colombe</i>). Acima, c. 1-2 e abaixo c. 21-23 (MESSIAEN, 1930).	222
Fig. 163: Acima, a primeira peça do <i>Quatuor...</i> , <i>Liturgie de cristal</i> , com destaque para a indicação “como um pássaro” (<i>comme un oiseau</i>). Abaixo, a terceira peça do <i>Quatuor...</i> , <i>Abîme des oiseaux</i> , com destaque para a indicação “ensolarado, como um pássaro, movimento muito livre” (<i>ensoleillé, comme un oiseau très libre de mouvement</i>) (MESSIAEN, 1942).	223
Fig. 164: Trecho da peça <i>Réveil des oiseaux</i> , como exemplo de escrita monódica com sobreposição de canto de pássaros entre os instrumentos da orquestra (MESSIAEN, 1955: 4).	224

Fig. 165: Quadro elaborado a partir do texto de Johnson (2009: cap. 12, 22-37).....	231
Fig. 166: Segmentação realizada por Allen Forte para o canto do <i>traquet stapazin</i> (FORTE, 2007: 110).....	232
Fig. 167: À esquerda, 1º canto do <i>traquet stapazin</i> (c. 3-4). À direita, seu perfil melódico em ziguezague. A linha azul indica o perfil melódico da linha superior (parte da mão direita) e a vermelha, indica o perfil melódico da linha inferior (parte da mão esquerda), formando a textura heterofônica.	233
Fig. 168: Aplicação da ideia de impulso-acento-terminação no canto do <i>traquet stapazin</i> (c. 3-4) (MESSIAEN, 1964: 1).	234
Fig. 169: Acima à esquerda, 3º canto do <i>traquet stapazin</i> (c. 54-55) e à direita, seu perfil melódico. Abaixo à esquerda, 21º canto do <i>traquet stapazin</i> (c. 237) e à direita, seu perfil melódico (MESSIAEN, 1956). A cor azul indica o perfil melódico da linha superior e a vermelha, o perfil melódico da linha inferior.	234
Fig. 170: À esquerda, 6º canto do <i>traquet stapazin</i> (c. 113). À direita, seu perfil melódico. A cor azul indica o perfil melódico da linha superior e a vermelha, indica o perfil melódico da linha inferior.	235
Fig. 171: À esquerda, 8º canto do <i>traquet stapazin</i> (c. 118). À direita, seu perfil melódico. A cor azul indica o perfil melódico da linha superior e a vermelha, indica o perfil melódico da linha inferior.	235
Fig. 172: À esquerda, 12º canto do <i>traquet stapazin</i> (c. 139). À direita, seu perfil melódico. A cor azul indica o perfil melódico da linha superior e a vermelha, indica o perfil melódico da linha inferior. O 9º ponto no eixo horizontal corresponde à <i>appoggiatura</i>	236
Fig. 173: Conversa entre 2 <i>traquets stapazins</i> (c. 141-145) com os perfis melódicos abaixo da partitura. A cor azul indica o perfil melódico da linha superior e a vermelha, indica o perfil melódico da linha inferior.....	237
Fig. 174: À esquerda, 23º canto do <i>traquet stapazin</i> (c. 242). À direita, seu perfil melódico. A cor azul indica o perfil melódico da linha superior e a vermelha, indica o perfil melódico da linha inferior.	237
Fig. 175: Canto do <i>bruant ortolan</i> exemplificado por Messiaen no <i>Traité...</i> (MESSIAEN, 1999: 241).....	240
Fig. 176: Canto do <i>bruant ortolan</i> finalizado pelo contorno do <i>torculus</i> exemplificado por Messiaen no <i>Traité...</i> (MESSIAEN, 1999: 241).....	241
Fig. 177: Canto do <i>bruant ortolan</i> da forma como aparece na peça (c. 5-6), marcado em azul estão as ressonâncias e em vermelho a linha principal do canto (MESSIAEN, 1956: 1).	241

Fig. 178: Primeira variação do canto do <i>bruant ortolan</i> (c. 23-24) (MESSIAEN, 1956: 2).	242
Fig. 179: Segunda variação do canto do <i>bruant ortolan</i> (c. 56-58) (MESSIAEN, 1956: 5).	242
Fig. 180: Terceira variação do canto do <i>bruant ortolan</i> (c. 61-62) (MESSIAEN, 1956: 5).	242
Fig. 181: Quarta variação do canto do <i>bruant ortolan</i> (c. 200-201) (MESSIAEN, 1956: 20).	243
Fig. 182: Três exemplos da estrutura impulso-acento-terminação no canto do <i>bruant ortolan</i> . Acima, a estrutura em sua forma mais comum (c. 23-24); no centro, a terminação suprimida pela pausa de colcheia (c. 56-57); e abaixo, a ausência do acento, resultando em uma estrutura impulso-terminação, com a terminação realizada pelo silêncio (c. 267).	244
Fig. 183: Canto da <i>fauvette à lunettes</i> conforme apresentado por Messiaen no <i>Traité...</i> (MESSIAEN, 1999: 511)	245
Fig. 184: Material cordal que antecede o canto da <i>fauvette à lunettes</i> . Em roxo, 1º ARC e em verde, acorde quartal interpretado como ressonância inferior do acorde anterior (c. 7) (MESSIAEN, 1956: 1).	245
Fig. 185: À esquerda, 1º canto do <i>fauvette à lunettes</i> (c. 8-9) e à direita, seu perfil melódico. Abaixo no centro a <i>tâla turangalila</i> (MESSIAEN, 1994: 280).	246
Fig. 186: À esquerda, 2º canto do <i>fauvette à lunettes</i> (c. 14-15) e à direita, seu perfil melódico.	246
Fig. 187: Acima, 15º canto do <i>fauvette à lunettes</i> (c. 104-105) e abaixo, seu perfil melódico.	247
Fig. 188: Penúltimo canto do <i>fauvette à lunettes</i> (c. 264-265) com seu perfil melódico.	248
Fig. 189: Acima, último canto do <i>fauvette à lunettes</i> (c. 271-272) e abaixo, seu perfil melódico.	249
Fig. 190: Possível interpretação da estrutura impulso-acento-terminação para o canto do <i>fauvette à lunettes</i> (c. 7-9 e c. 258-259).	250
Fig. 191: Canto do <i>goéland argenté</i> (c.10-11). Em roxo, conjunto 3-5 (016) e em azul, conjunto 3-11 (037).	251
Fig. 192: Canto do <i>goéland argenté</i> (c. 89). Em azul, conjunto 3-11 (037); em roxo, conjunto 4-9 (0167); em verde, conjunto 4-16 (0157); e em rosa, conjunto 4-8 (0156).	251
Fig. 193: Canto do <i>goéland argenté</i> (c. 102-103), caracterizado por dois eventos, o primeiro mais curto e o segundo, mais longo.	252
Fig. 194: Duas possibilidades de interpretação para o canto do <i>goéland argenté</i> : acento-terminação (c. 10-11) e impulso-terminação (c. 89).	252

Fig. 195: Canto do <i>grand corbeau</i> (c. 1-13). Em roxo, conjuntos 3-11 (037); em verde, conjunto 5-7 (01267); dentro do quadrado pontilhado vermelho, conjunto 7-7 (0123678)...	253
Fig. 196: Canto do <i>grand corbeau</i> (c. 37-40). Em laranja, conjunto 4-20 (0158); em azul, conjunto 4-19 (0148); em roxo, conjunto 4-z29 (0137); em rosa, conjunto 4-16 (0157); em amarelo, conjunto 4-9 (0167); em verde, conjunto 3-8 (026); em cinza, conjunto 5-20 (01568).	254
Fig. 197: Canto do <i>grand corbeau</i> (c. 204-207). Em rosa, conjunto 4-16 (0157); em amarelo, conjunto 4-9 (0167); em preto, 4-8 (0156); em roxo, conjunto 6-7 (012678); em azul, conjunto 4-14 (0237); em verde, conjunto 4-4 (0125); em laranja, conjunto 4-18 (0147); em cinza, conjunto 3-5 (016).	254
Fig. 198: Possibilidades de interpretação para dois diferentes cantos do <i>grand corbeau</i> : impulso-acento-terminação (c. 37-40 e c. 204-207).....	255
Fig. 199: Exemplo do canto do <i>Chardonneret</i> (MESSIAEN, 1999: 311-312).....	256
Fig. 200: Primeiro canto do <i>chardonneret</i> (c. 15) com destaque para o ritmo anapeste (círculo) e iâmbico (retângulo).	256
Fig. 201: Canto do <i>chardonneret</i> (c. 42) com destaque para as díades enfatizadas pelo acento e pela sensação de breve repouso (em amarelo). Ritmos anapeste (círculo) e iâmbico (retângulo).	257
Fig. 202: Canto do <i>chardonneret</i> (c. 46) com destaque para as alturas Si7 (em amarelo) e Fá6 (em roxo). Ritmos anapeste (círculo) e iâmbico (retângulo).	257
Fig. 203: Duo de <i>chardonnerets</i> (c. 208-236) com destaque para as alturas que sempre retornam do 1º <i>chardonneret</i> (amarelo) e do 2º <i>chardonneret</i> (roxo). As variações não estão destacadas com cores.	259
Fig. 204: Canto do <i>fauvette orphée</i> como apresentado por Messiaen no <i>Traité...</i> (MESSIAEN, 1999: 516).....	259
Fig. 205: Trecho do 3º canto do <i>Fauvette orphée</i> (c. 147-157). Os quadrados pontilhados representam motivos formados por gestos mais homogêneos e os quadrados sólidos motivos formados por gestos heterogêneos. As cores indicam os principais conjuntos utilizados e a recorrência dos mesmos como, por exemplo, o 3-5 (016), 3-11 (037) e o 3-8 (026).	260
Fig. 206: Estudo de impulso-acento-terminação para o canto do <i>fauvette orphée</i> (c. 147-157).	261
Fig. 207: Exemplo do canto do <i>Bruant Proyer</i> (MESSIAEN, 1999: 309).	262
Fig. 208: Canto do <i>bruant proyer</i> (c. 127) com destaque para os 3 tipos de materiais que o integram: em vermelho: tricorde atonal 3-5 (016); em azul: movimento de ziguezague entre	

os tricordes 3-1 (012) e 3-2 (013) mais <i>trillo</i> ; em verde: movimento melódico à duas vozes.	262
Fig. 209: Canto do <i>bruant proyer</i> (c. 159) com destaque para o processo de eliminação nos materiais 1 e 3. Retângulos pontilhados indicam material que sofreu variação e retângulos sólidos materiais que não sofreram variação.	263
Fig. 210: Canto do <i>bruant proyer</i> (c. 178) com destaque para o processo de ampliação nos materiais 2 e 3. Em roxo, tricordes 3-4 (015) e em azul, tricorde 3-7 (025).	263
Fig. 211: Estudo de impulso-acento-terminação para o canto do <i>bruant proyer</i> (c. 172).	264
Fig. 212: Canto do <i>bruant fou</i> (c. 146) com destaque para as alturas enfatizadas Dó6-Si6 (em vermelho) e Si ₅ -Sol ₆ (em roxo). Os retângulos verdes indicam o conjunto 7-3 (123458) e os retângulos azuis indicam o conjunto 6-z47 (012479). As linhas azuis verticais pontilhadas delimitam os padrões rítmicos: 1º) 2+3+2; 2º) 3+3+2; 3º) 2+4; 4º) 2+3+2, 5º) 2+3+2+2 e assim por diante.	265
Fig. 213: Canto do <i>hypolaïs polyglotte</i> como apresentado por Messiaen no <i>Traité...</i> (MESSIAEN, 1999: 574).	267
Fig. 214: Canto do <i>hypolaïs polyglotte</i> (c. 128). Os números em vermelho indicam os agrupamentos rítmicos em fusas.....	267
Fig. 215: Canto do <i>cochevis de thékla</i> (c. 180) dividido em 4 gestos. Os números em vermelho indicam os agrupamentos rítmicos em fusas.	269
Fig. 216: Comparação da organização dos 4 gestos no 1º e no 7º cantos do <i>cochevis de thékla</i>	270
Fig. 217: Sétimo canto do <i>cochevis de thékla</i> (c. 180) dividido em 4 gestos. Os números em vermelho indicam os agrupamentos rítmicos em fusas.	271
Fig. 218: Segmentação harmônica do 7º canto do <i>cochevis de thékla</i> . As cores indicam os 4 gestos já mencionados.	272
Fig. 219: Tema do mar (c. 250) seguido pelo 1º gesto do canto do <i>cochevis de thékla</i> (c. 251). Os números em vermelho indicam os agrupamentos rítmicos e as alturas destacadas em vermelho são enfatizadas, tanto pelo acento como pela repetição. As iniciais I, A e T em azul indicam impulso-acento-terminação.....	273
Fig. 220: Tema do mar (c. 252) seguido pelo 1º gesto do canto do <i>cochevis de thékla</i> ampliado (c. 253). Os números em vermelho indicam os agrupamentos rítmicos e as alturas destacadas em vermelho são enfatizadas, tanto pelo acento como pela repetição. As iniciais I, A e T em azul indicam impulso-acento-terminação.	273

Fig. 221: Tema do mar (c. 254) seguido pelo 1º gesto do canto do <i>cochevis de thékla</i> encurtado (c. 255). Os números em vermelho indicam os agrupamentos rítmicos e as alturas destacadas em vermelho são enfatizadas, tanto pelo acento como pela repetição. As iniciais I, A e T em azul indicam impulso-acento-terminação.....	273
Fig. 222: Compassos iniciais de <i>Le traquet stapazin</i> , com destaque para o Mi1 enquanto centro direcional dos quatro acordes iniciais.....	274
Fig. 223: Dois momentos em que ocorre uma “eadência” em Mi maior. Acima (c. 47-53), no final da 2ª parte da Seção 1 e início da 3ª parte com o retorno de <i>vignobles en terrasses</i> . Abaixo (c. 104-107), no final da 1ª Seção e início da 2ª Seção, às 5 horas da manhã: “o disco vermelho e ouro do sol sai do mar e sobe para o céu” (MESSIAEN, 1964: 4, 8).....	275
Fig. 224: Exemplo com camadas harmônicas da 1ª parte da Seção 1 (c. 1-18) (THURLOW, 2007: 130).....	275
Fig. 225: Primeira parte da Seção 1 (c. 1-18), com destaque para as unidades sonoras que compõem o fundo em contraste com os cantos de pássaros (MESSIAEN, 1964: 1-2).....	278
Fig. 226: Exemplo do uso de acordes especiais na 2ª parte da Seção 1 (c. 41-46) (MESSIAEN, 1964: 3-4).....	279
Fig. 227: Exemplo da relação de contraste entre os materiais de ambientação e o canto do <i>traquet stapazin</i> (c.106-117) (MESSIAEN, 1964: 8-10).	281
Fig. 228: Exemplos dos acordes de inversões transpostas sobre a mesma nota de baixo utilizados nos compassos 106-117 da Seção 2 (MESSIAEN, 2002: 142-143).....	281
Fig. 229: Exemplo da combinação de dois acordes recorrentes na obra de Messiaen (MESSIAEN, 1965: 162).	282
Fig. 230: Exemplo da relação de contraste em dois cantos de pássaros, <i>bruant fou</i> e <i>fauvette orphée</i> (c. 118-121).	283
Fig. 231: Exemplo no qual o material de ambientação é responsável pela transição entre o final do canto do <i>Fauvette Orphée</i> e o canto do <i>Bruant Proyer</i> (c. 125-127).....	284
Fig. 232: Exemplo da relação de contraste entre os materiais de ambientação e o canto do <i>traquet stapazin</i> (c.129-140) (MESSIAEN, 1964: 12-13).	285
Fig. 233: Exemplos dos acordes de inversões transpostas sobre a mesma nota de baixo utilizados nos compassos 130-141 da Seção 2 (MESSIAEN, 2002: 145-146).....	286
Fig. 234: Relação de superconjunto e subconjuntos entre o material de ambientação (c. 181) e o canto do <i>cochevis de thékla</i> (c. 182) (MESSIAEN, 1956: 17).....	286

Fig. 235: Início da Seção 3 (c. 196). Destacado em roxo estão os materiais de ambientação: <i>vignobles en terrasses</i> (c. 196-197), material cordal que antecede o canto do <i>bruant ortolan</i> (c. 200), e material cordal que antecede o canto do <i>chardonneret</i> (c. 208).	287
Fig. 236: Materiais de ambientação que sugere a descrição do pôr do sol (c.239-241) (MESSIAEN, 1964: 22-23).	288
Fig. 237: Relação de afinidade entre o tema do mar e o material cordal de ambientação (c. 250-255) (MESSIAEN, 1956: 24-25).	289
Fig. 238: Contorno do “tema das flores” utilizado em <i>Jardin du Sommeil d’amour</i> (6º movimento da <i>Turangalila-Symphonie</i>) (JOHNSON, 2009: 90).	290
Fig. 239: Último trecho de ambientação, sugerindo as cores do céu “vermelho, laranja e violeta do céu, acima da montanha” (c. 257-261). Destaque para sonoridades de Mi maior (amarelo); acordes de ressonância contraída (retângulo pontilhado rosa); acordes inversamente transpostos sobre a mesma nota de baixo (retângulo pontilhado azul) (MESSIAEN, 1956: 25-26).	291
Fig. 240: Sequência de 15 acordes que se caracterizam por terem a mesma altura em suas extremidades (c. 263). Destaque para a sonoridade de Mi maior (amarelo); acordes de ressonância contraída (retângulo pontilhado rosa) (MESSIAEN, 1956: 26).	291
Fig. 241: Contorno do “tema da estátua” utilizado em <i>Jardin du Sommeil d’amour</i> (6º movimento da <i>Turangalila-Symphonie</i>) (JOHNSON, 2009: 90).	292
Fig. 242: Três exemplos de silêncio de prolongação no início de <i>Le traquet stapazin</i> (c. 1-9). Marcado em amarelo um longo silêncio de prolongação sem uso de pedal. Marcado em rosa, um silêncio de prolongação curto e envolto por ressonâncias pelo uso do pedal (o símbolo “X” dentro do quadrado indica retirar o 3º pedal). Marcado em azul, outro silêncio de prolongação longo, porém envolto com ressonâncias (MESSIAEN, 1956: 1).	293
Fig. 243: Exemplo do silêncio de preparação (MESSIAEN, 1956: 1).	294
Fig. 244: Exemplo de silêncio puro na transição entre as seções 2 e 3 (c. 192-198) (MESSIAEN, 1956: 19-20).	295
Fig. 245: Exemplo de silêncio puro no final da peça antes do canto de lembrança da <i>fauvette à lunette</i> (c. 269-272) (MESSIAEN, 1956: 27).	295
Fig. 246: Canto do <i>fauvette à lunette</i> (c. 264-265) com indicação de ralentando súbito (MESSIAEN, 1956: 26-27).	296
Fig. 247: Dois trechos com textura verticalmente adensada em <i>Regard de l’ondion terrible</i> . Acima (c. 1) sobreposição de camadas compostas por RNR. Abaixo (c. 91-93) escrita homorrítmica de complexos de acordes (MESSIAEN, 1947).	301

Fig. 248: Em a), exemplo de arpejos em movimento contrário em <i>Regard de l'ondion terrible</i> (c. 21) (MESSIAEN, 1947). Em b), sobreposição de direcionalidades melódicas (ascendente e descendente) na escrita do neuma <i>tristropa</i> em <i>Neumes rythmiques</i> (c. 48) (MESSIAEN, 1950).....	301
Fig. 249: Trecho de <i>Regard de l'ondion terrible</i> (c. 23-25) com marcação do pedal indicando intenção de produzir um efeito de simultaneidade na escuta de diferentes gestos musicais tocados um após o outro (MESSIAEN, 1947).	302
Fig. 250: Exemplo da escrita minuciosa do pedal com o objetivo de produzir um efeito de simultaneidade em <i>Neumes Rythmiques</i> (c. 1-2) (MESSIAEN, 1950).	302
Fig. 251: Exemplo da escrita com o objetivo de produzir efeito de simultaneidade em <i>Le traquet stapazin</i> . Acima, o pedal sustenta o som de ambientação (c. 5) durante o canto do <i>bruant ortolan</i> (c. 6). No meio, o pedal sustenta os ecos ou ressonâncias do canto do <i>fauvettes à lunettes</i> (c. 14) durante o canto do <i>chardonneret</i> (c. 15). Abaixo, o canto do <i>cochevis de thékla</i> (c. 251) se sobrepõe à audição do tema do mar (c. 250) (MESSIAEN, 1956).....	303
Fig. 252: Trecho de <i>Neumes rythmiques</i> (c. 31). Marcados de roxo a linha principal e em amarelo as ressonâncias inferiores e superiores (MESSIAEN, 1950: 5).	304
Fig. 253: Trecho de <i>Le traquet stapazin</i> (c. 5-6). Em amarelo as ressonâncias superiores do canto do <i>bruant ortolan</i> e em roxo a linha principal em dinâmica <i>mf</i> (MESSIAEN, 1964)..	304
Fig. 254: Trecho de <i>Le traquet stapazin</i> (c. 250-251). Em amarelo as ressonâncias inferiores e superiores do tema do mar e em roxo a linha principal em dinâmica <i>mf</i> (c. 250-251) (MESSIAEN, 1964: 24).	304
Fig. 255: Trecho de <i>Regard de l'ondion terrible</i> (c. 91-93) interpretado enquanto efeito de ressonância. Em amarelo a dinâmica das notas internas dos acordes e em roxo a dinâmica das linhas principais (inferior e superior) (MESSIAEN, 1947).....	305
Fig. 256: Escrita neumática de <i>Neumes rythmiques</i> (c. 48-52) (MESSIAEN, 1950).	306
Fig. 257: Escrita com justaposição de gestos curtos e contrastantes de <i>Le traquet stapazin</i> (c. 1-6) (MESSIAEN, 1956).....	306
Fig. 258: Trecho da peça <i>Neumes Rythmiques</i> , que é considerada por nós e por Thurlow (2007) como sendo uma das precursoras do estilo pássaro (MESSIAEN, 1950: 2).	307
Fig. 259: Acima, trecho inicial da peça <i>Le Lorient</i> (livro 1, nº 2) e abaixo, trecho de <i>Le merle de roche</i> (livro 6, nº 10) como exemplo da escrita entremeada por silêncios.	308
Fig. 260: Sobreposição dois pássaros <i>chardonnerets</i> em escrita contrapontística. <i>Le traquet stapazin</i> (MESSIAEN, 1956).	309

Fig. 261: Sobreposição de acordes de ambientação realçada pelo uso do pedal direito. <i>Le traquet stapazin</i> (MESSIAEN, 1956).....	309
Fig. 262: Exemplo de irregularidade rítmica no interior da escrita neumática (acima) e no interior das estruturas de cantos de pássaros (abaixo) (MESSIAEN, 1950; 1956).	310

Índice de tabelas

Tab. 1: Tabela com a divisão das fases composicionais de Messiaen segundo Moreira (2008: 6-7) e Almeida (2013: 6).	42
Tab. 2: Listagem de acordes presentes na obra de Messiaen, com notas adicionadas (<i>notes ajoutées</i>) ou notas subtraídas (HEALEY, 2013: 100, tradução nossa).	115
Tab. 3: Grupos harmônicos preferidos ou mais encontrados na música de Messiaen (HEALEY, 2013: 102, tradução nossa).	116
Tab. 4: Tabela com a forma da peça <i>Regard de l'Onction terrible</i> . Em negrito, números indicativos dos materiais; entre parênteses, números de compassos. Na Seção Central, A' indica mesmo material musical utilizado em A, porém de forma espelhada. T4, T8, T9 e T12 indicam transposições. Nas seções de abertura e fechamento X representa o material de acordes por quartas justapostos cromaticamente e Y representa o material com arpejos em movimento contrário e centrípeto.	135
Tab. 5: Divisão formal da peça em compassos.	180
Tab. 6: Segmentação formal de <i>Le traquet stapazin</i> . Os destaques em cinza claro representam materiais musicais que marcam inícios de seções, partes ou subpartes, e os destaques em cinza escuro indicam pássaros que se apresentam pela primeira vez.	228
Tab. 7: Nomes dos pássaros utilizados na peça <i>Le traquet stapazin</i>	229
Tab. 8: Relação entre o agrupamento rítmico do canto do <i>traquet stapazin</i> e sua relação com alguns ritmos gregos e hindus.	238
Tab. 9: Principais ritmos gregos que relacionamos ao canto do <i>traquet stapazin</i> a partir da explanação de Messiaen (1994: 73-81) sobre esses ritmos.	239
Tab. 10: Principais ritmos hindus que relacionamos ao canto do <i>traquet stapazin</i> a partir da explanação de Messiaen (1994: 273-305) sobre esses ritmos.	239
Tab. 11: Ritmos gregos e hindus que podem ser relacionados com os agrupamentos rítmicos do canto da <i>fauvette à lunettes</i>	249
Tab. 12: Canto do <i>cochevis de thékla</i> dividido em 4 gestos, seus agrupamentos rítmicos e segmentação de suas estruturas melódicas e harmônicas.	269

Lista de abreviaturas

MTL	Modos de transposições limitadas (<i>Modes a transpositions limitées</i>)
RNR	Ritmo não retrogradável (<i>Rythmes non rétrogradables</i>)
1ARC	1º Acorde de ressonância contraída (<i>1^{er} Accord à résonance contractée</i>)
2ARC	2º Acorde de ressonância contraída (<i>2^e Accord à résonance contractée</i>)
AT	Acordes que giram (<i>Accords tournants</i>)
ART	Acordes de inversões transpostas sobre a mesma nota de baixo (<i>Accord à renversements transposés sur la même note de basse</i>)
ATC	Acordes do total cromático (<i>Accord du Total chromatique</i>)
AP	Acorde perfeito (<i>Accord parfait</i>)
AD	Acorde sobre a dominante (<i>Accord sur dominante</i>)
AR	Acorde de ressonância (<i>Accord de la résonance</i>)
AQ	Acordes em quartas (<i>Accord en quartes</i>)

Sumário

Introdução	41
Capítulo 1: Subsídios para abordagens analíticas de obras de Olivier Messiaen	53
1.1 O <i>corpus</i> teórico de Messiaen como subsídio para a análise	53
1.1.1 Tempo	55
1.1.2 Ritmo	64
1.1.3 Textura: sobreposição, densidade e fatores de coesão	81
1.1.4 Melodia	86
1.1.5 Harmonia	89
1.1.6. Forma e estrutura fraseológica	99
1.2 O potencial projetivo rítmico como um elemento interpretativo constitutivo de obras musicais	103
1.3 Harmonia estendida e conjuntos: Gareth Healey e Joseph Straus	114
1.4 Análise de performances	120
Capítulo 2: <i>Regard de l'Onction Terrible</i> e o contexto dos <i>Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus</i>	123
2.1. Simbologia	131
2.2 Forma	134
2.3 Personagens rítmicas	138
2.4. Linguagens rítmicas	142
2.5 Origem e síntese de materiais musicais por quartas	142
2.6 Fórmula melódica	143
2.7 Tema de acordes	147
2.8 Escrita pianística e projeção fraseológica	149
2.9 Considerações finais	152
Capítulo 3: <i>Neumes rythmiques</i> e os <i>Quatre études de rythme</i>	155
3.1 O estudo de neumas por Messiaen	155
3.2. O estudo de <i>arsis</i> e <i>thésis</i> por Messiaen	172

3.3 <i>Neumes rythmiques</i> à luz da teoria dos conjuntos	180
3.4 Ritmo	201
3.5 Análise da projeção rítmica em <i>Neumes rythmiques</i>	205
3.6. Sobre o Tempo e a Dinâmica na performance de <i>Neumes Rythmiques</i>	209
Capítulo 4: <i>Catalogue d'oiseaux</i> com foco em <i>Le traquet stapazin</i>	221
4.1 Le traquet stapazin	227
4.2 <i>Le traquet stapazin</i> e os outros pássaros de seu habitat.....	229
4.3 Acorde de Mi maior enquanto centro harmônico da peça	274
4.4 A relação entre figura e fundo (ou pássaros e ambientação) no <i>Le traquet stapazin</i> ...	276
4.5 Materiais musicais de ambientação: características harmônicas e relações de contraste e afinidade com os cantos dos pássaros	278
4.6. <i>Le traquet stapazin</i> e a linguagem rítmica do silêncio	292
4.7. <i>Le traquet stapazin</i> : considerações finais	295
Capítulo 5: Sobre as inter-relações na linguagem pianística de Messiaen a partir das três peças analisadas.....	299
Conclusão	313
Bibliografia	317
Anexo 1: Estudo sobre impulso-acento-terminação na Seção Central da peça <i>Regard de l'ondion terrible</i>	327
Anexo 2: Estudo sobre <i>arsis e thésis</i> nas 7 estrofes da peça <i>Neumes Rythmiques</i>	343
Anexo 3: Tradução do prefácio de <i>Le traquet stapazin</i>	353
Anexo 4: Partitura de <i>Le traquet stapazin</i>	355
Anexo 5: Perfis do canto do <i>traquet stapazin</i> ao longo da peça	383
Anexo 6: Perfis melódicos do canto do <i>fauvette à lunettes</i> ao longo da peça	387

Introdução

O ano de 1941 foi marcado pelo retorno de Olivier Messiaen (1908-1992) a Paris, após ter sido mantido como prisioneiro de guerra por quase um ano em Stalag VIIIA – campo de concentração localizado ao sul da cidade de Görlitz, na Baixa Silésia, atual Zgorzelec, na Polônia. Nesse mesmo ano, Messiaen começou a trabalhar no Conservatório de Paris como professor de Harmonia, onde teve como aluna a pianista Yvonne Loriod (1924-2010) – que posteriormente, em 1961, tornou-se sua segunda esposa.

Na primeira aula, os alunos estavam absolutamente espantados, porque ali estava um homem muito jovem e cujos dedos estavam inchados por causa das privações que sofreu durante seu tempo em cativeiro na Silésia. Ele trouxe a partitura de bolso do *Prélude à l'après midi d'un faune* de Debussy, colocou no piano e tocou para nós. Nós estávamos absolutamente encantados ao descobrir que ele podia ler e tocar diretamente da partitura orquestral – éramos muito jovens! – e lá estava ele, tocando piano com sons tão bonitos, apesar da deformidade das mãos. Nós estávamos absolutamente cativados; toda a classe o adorou imediatamente (LORIOD. In: HILL, 1994: 289)¹.

O piano tem uma posição importante na trajetória composicional de Messiaen, que escreveu diversas peças não só para piano solo, mas também para música de câmara e orquestra, nas quais o piano desempenha um papel significativo. Especialmente a partir de 1941, Loriod passa a ter uma grande influência sobre a escrita para piano de Messiaen, cuja maioria das obras para o instrumento foi dedicada a ela, como: *Visions de l'Amén*, para dois pianos (1943), *Vingt Regard sur l'enfant Jésus* (1944) e *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958).

Sobre as transformações na linguagem pianística de Messiaen a partir de seu contato com Loriod, o pianista Pierre-Laurent Aimard destaca que:

Antes de se conhecerem, sua música para piano refletia a sua experiência como organista: era menos virtuosística, menos desafiadora, e apresentava menos variedades. De repente, ele integrou toda a habilidade pianística brilhante dessa jovem prodígio (AIMARD apud ANDERSON, 2010, tradução nossa)².

¹ –At the first class the pupils were absolutely astonished, because here was a man who was quite young and whose fingers were swollen on account of the privations which he had suffered during his time in captivity in Silesia. He brought out the miniature score of Debussy's *Prélude à l'après-midi d'un faune*, placed this on the piano and played it to us. We were absolutely astonished to discover that one could read and play from an orchestral score – we were very young! – and there he was, playing the piano with such beautiful sounds in spite of the deformity of this hands. We were absolutely captivated; the whole class adored him straight away” (Loriod. In: HILL, 1994: 289).

² –Before they met, his piano music reflected his organist's background: it was less virtuosic, less challenging, it had less variety. And all of a sudden he integrated all the brilliant pianistic ability of this young prodigy” (ANDERSON, 2010).

A divisão da produção de Messiaen é determinada, especialmente, por fatos da vida do compositor ou por obras marcantes em sua trajetória composicional, como a *Trilogia de Tristão*³ (1945-1948); *Quatre Études de rythme* (1949-1950) e *Livre d'orgue* (1951-1952); *Catalogue D'Oiseaux* (1956-1958) e outras obras relacionadas à pesquisa sobre o canto dos pássaros; e a ópera *Saint François d'Assise* (1975-1983)⁴. Adriana Moreira (2008) e Maurício Zamith (2013) estabelecem uma divisão da trajetória do compositor, a partir da qual delineamos a seguinte tabela 1.

Períodos	Características
Período de formação (até 1927)	* Aluno no Conservatório de Paris (1919-1930) ⁵
Primeira fase (1927-1946)	Estabelecimento de algumas técnicas composicionais particulares desenvolvidas a partir do uso de modos de transposições limitadas, padrões rítmicos advindos do estudo da métrica gregas, do cantochão e da rítmica hindu. Forte presença da temática religiosa. Algumas obras representativas desse período: <i>Préludes</i> (1928-1929), <i>Quatuor pour la fin du temps</i> (1940-1941), <i>Vingt Regard sur l'enfant-Jésus</i> (1944), <i>Technique de mon langage musical</i> (1944). * Organista da Igreja da <i>Sainte-Trinité</i> (1931-1992) * Professor do Conservatório de Paris (1941-1978)
Segunda fase (1946-1952)	Período denominado “experimental” por Pierre Boulez (1985: 346). Caracterizado pelo afastamento das temáticas religiosas e ênfase em procedimentos rítmicos. Algumas obras representativas desse período: <i>Cantéyodjayâ</i> (1949), <i>Quatre études de rythme</i> (1949-1950), <i>Livre d'orgue</i> (1951-1952).
Terceira fase (1952-1961)	Sistematização da pesquisa e escrita de cantos de pássaros, resultando em uma ampliação no material timbrístico e rítmico. Algumas obras representativas desse período: <i>Oiseaux exotiques</i> (1955-56), <i>Catalogue d'oiseaux</i> (1956-1958), <i>Chronochromie</i> (1959-60).
Quarta fase (1961-1992)	Consolidação da escrita ornitológica e de material técnico anterior. Algumas obras representativas desse período: <i>La fauvette des jardins</i> (1970), <i>Des canyons aux étoiles...</i> (1971-74), <i>Saint-François d'Assise</i> (1975-1983).

Tab. 1: Tabela com a divisão das fases composicionais de Messiaen segundo Moreira (2008: 6-7) e Almeida (2013: 6).

³ Expressão que se refere às três obras decorrentes do interesse de Messiaen pelo mito de “Tristão e Isolda” e, consequentemente, por temas de amor e morte, a saber: *Harawi* (1945) para canto e piano, *Turangalila-symphonie* (1946-1948) e *Cinq rechants* (1948) para coro misto à capela.

⁴ Cada biógrafo do compositor divide de forma diferente suas fases composicionais, dentre os quais, destacam-se: Robert Sherlaw Johnson, no livro *Messiaen* (2009); Peter Hill, no livro *The Messiaen Companion* (2009); Paul Griffiths, no verbete *Messiaen, Olivier (Eugène Prosper Charles)* para *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001); Peter Hill e Nigel Simeone, no livro *Messiaen* (2005); Christopher Dingle, no livro *The Life of Messiaen* (2007).

⁵ Consideramos o fim do período de formação do compositor o ano de 1927, pois sua produção composicional oficial tem início em 1928, com os *Preludes*, entretanto, Messiaen foi aluno do Conservatório de Paris até 1930.

Os biógrafos de Messiaen destacam temáticas distintas relacionadas às suas diferentes fases composicionais. Em *Vingt Regard sur l'enfant Jésus*, Messiaen explora de forma explícita a temática religiosa, tão presente em toda a sua produção. No entanto, Paul Griffiths (In: SADIE, 2001) ressalta que, no período entre 1945 e 1962 – que corresponde à segunda e terceira fases da tabela acima –, Messiaen volta-se a três temas que ele próprio identifica com sua ampla ideia da presença divina, mas essa identificação é pouco óbvia. Entre 1945-1948, Messiaen explora temas de amor (por exemplo, na trilogia de Tristão); entre 1949-1952 enfoca processos pré-composicionais numéricos (por exemplo, nos *Quatre Études de Rythme*); entre 1951-1960, concentra-se em processos composicionais nos quais os cantos dos pássaros desempenham funções estruturais (como em *Catalogue d'Oiseaux*).

Esse tratamento menos explícito da religiosidade nas obras posteriores a 1945, pode ter sido resultado da série de críticas feitas à Messiaen, especialmente pela forma como estreou *Vingt Regard sur l'enfant Jésus* – com o próprio compositor realizando comentários antes da execução de cada uma das vinte peças por Yvonne Loriod. Essa atitude foi criticada desfavoravelmente por Bernard Gavoty, sob o pseudônimo de “Clarendon”, em matéria publicada no *Le Figaro*. Esta foi a primeira de uma série de críticas, favoráveis e desfavoráveis, publicadas ao longo de dois anos que, em conjunto, ficaram conhecidas como *Le Cas Messiaen*.

Para melhor compreender as particularidades desses períodos, bem como suas inter-relações, este trabalho dedica-se à inter-relação entre percepção, análise da performance, análise musical e performance através da análise de três peças para piano de Messiaen, representativas dos três períodos apontados acima: *Regard de l'Onction terrible*, décima oitava peça da obra *Vingt Regard sur l'enfant Jésus* (1944); *Neumes rythmiques*, terceira peça dos *Quatre Études de Rythme* (1949-1950) e *Le traquet stapazin* quarta peça do segundo livro do *Catalogue d'Oiseaux* (1956-1958). A escolha dessas três obras de períodos distintos da carreira composicional de Messiaen teve como objetivo delinear transformações ocorridas em sua escrita pianística ao longo dos catorze anos compreendidos entre 1944 a 1958, quando concretizaram-se seus marcantes recursos técnicos e pianísticos autorais.

As obras para piano escritas e publicadas antes de *Vingt Regards*⁶... são: *Préludes* (1928-1929), *Fantaisie burlesque* (1932), *Pièce pour Le Tombeau de Paul Dukas* (1935), *Rondeau* (1943) e *Visions de l'Anen*, para dois pianos (1943).

⁶ Segundo consta no tópico 8.2.1 da NBR 6023 (2002: 15), da Associação Brasileira de Normas Técnicas, “Em títulos e subtítulos demasiadamente longos, podem-se suprimir as últimas palavras, desde que não seja alterado o

Nos *Préludes*, Messiaen reconhece a influência de Debussy apenas com relação aos títulos de cada prelúdio, mas ressalta que o uso dos modos de transposições limitadas, muitas vezes sobrepostos e o gosto pela forma tripartida, advinda da forma sonata, os distanciam da linguagem de Debussy, sobretudo em relação à liberdade rítmica: “~~+~~...] eu estava ritmicamente muito longe da divina liberdade de Debussy” (MESSIAEN. In: SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 111). Podemos citar nessa obra de juventude diversas características autorais que, posteriormente, foram refinadas e desenvolvidas em obras como: a sobreposição de acordes densos, resultando em texturas carregadas; a exploração do efeito da ressonância; o uso de ritmos com valores adicionados; escolha por formas que se valem do efeito da não retrogradabilidade (MOREIRA, 2008: 62; ALMEIDA, 2016).

Em *Pièce pour Le Tombeau de Paul Dukas*, também observamos uma escrita com amplo uso de acordes densos, emprego de ritmos com valores adicionados e exploração de ressonâncias (características também presentes nos *Préludes*), trazendo à tona o efeito de estaticidade temporal, decorrente da pouca variação de dinâmica e do caráter lento e solene, próprio da homenagem a que a obra se dedica. *Fantaisie burlesque* é considerada por Hill (1994: 78-79) como uma experimentação no estilo do “grupo dos seis” (*Les six*⁷), com excesso de floreios gratuitos, mas reconhece que a combinação entre “~~h~~armonias carregadas de trítomos e ritmos do ragtime” deram frutos posteriores em *La rousserolle effarvatte* (*Catalogue d’oisiaux*, livro 4). *Rondeau*, composta para um concurso no Conservatório de Paris tem caráter alegre e leve e um tipo de virtuosismo “~~p~~álido” quando comparada com *Visions de l’Amen* composta no mesmo ano, em 1943 (HILL, 1994: 79).

De modo geral, as peças anteriores a *Visions de l’Amen* apresentam um tratamento mais enxuto, tanto com relação à escrita pianística, quanto com relação às variações do material musical.

Visions de l’Amen é a primeira peça de Messiaen para dois pianos com temática religiosa e também a primeira composta com inspiração no pianismo de Yvonne Loriod, na época aluna da classe de Harmonia de Messiaen no Conservatório de Paris. A parte do Piano I, dedicada a Loriod, possui escrita rítmica e harmônica complexas, decorrente dos efeitos de “~~s~~inos, cantos de pássaros e redemoinhos de figurações decorativas”; por sua vez, a parte do

sentido. A supressão deve ser indicada por reticências”. Referências posteriores a *Vingt Regards sur l’enfant Jésus* serão feitas na forma *Vingt regards*...

⁷ Grupo de compositores franceses, influenciado por Jean Cocteau (1889-1963) e composto por: Georges Auric (1899-1983), Louis Durey (1888-1979), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963), e Germaine Tailleferre (1892-1983). Se uniram a partir de 1920 com o objetivo de se oporem ao romantismo de Wagner e ao estilo de Debussy, em direção à uma música “espírita e atual” (GRIFFITHS, 1998: 66-67).

Piano II, escrita para o próprio Messiaen, é mais “sonora, com os temas e harmonias subjacentes” (HILL, 1994: 79). É a primeira peça a empregar temas cíclicos, os quais além de proporcionar continuidade musical também reforçam o conteúdo simbólico da obra (JOHNSON, 2009: cap. 8, 18)⁸. O uso de pedais e cânones rítmicos é abundante nessa obra, diferenciando o seu tratamento rítmico daquele utilizado em obras anteriores. Importante ressaltar que a sonoridade dessa obra antecipa o tratamento orquestral dado ao piano em *Vingt regards...*

*Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*⁹, foi composta em um curto período de seis meses – de março a setembro de 1944 – e dedicada a Yvonne Loriod, sendo considerada a obra mais ambiciosa de Messiaen composta até então (HILL, 1994, p. 87; MOREIRA, 2008, p. 88). Assim como *Visions de l'Amen*, apresenta uma temática religiosa e se utiliza de temas cíclicos, porém, por ser uma peça para piano solo, não apresenta as sobreposições rítmicas complexas encontradas na peça a dois pianos. Quando questionado por Claude Samuel sobre as características de sua escrita que transformaram a sonoridade do piano, Messiaen cita, primeiramente, seus “acordes em clusters”, advindos da ideia de transferir para o piano o resultado sonoro obtido pelo emprego das misturas no órgão.

Misturas são registros que compreendem diversos tubos por nota e que prestam a cada nota não apenas a altura tocada, mas seus harmônicos: a oitava, a quinta e a terça. A desvantagem desses harmônicos artificiais, que entram em forma de cascata depois que a nota é tocada, é sua simetria, uma vez que, inevitavelmente, obtêm-se sempre as mesmas ressonâncias, as mesmas oitavas, as mesmas quintas e as mesmas terças. Em minha escrita para piano, os clusters de acordes normalmente produzem o mesmo resultado, mas os acordes são todos diferentes; então não há simetria e evito uma sucessão ininterrupta de quintas e terças que poderia produzir paralelismos ridículos de ‘quartas e sextas’, ou de acordes perfeitos. Esses clusters de acordes fornecem a mim uma escrita cujo aspecto é o de pedras preciosas, translúcidos, com uma textura de vitrais que lhes é característica (Messiaen. In: SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 115, tradução nossa)¹⁰.

⁸ Algumas referências ao livro de Robert Johnson aparecem com o número do capítulo seguido pelo número de página, pois trata-se de um e-book sem numeração corrida de páginas.

⁹ *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* (1944) é composta das seguintes peças: 1. *Regard du Père*; 2. *Regard de l'étoile*; 3. *L'Échange*; 4. *Regard de la Vierge*; 5. *Regard du Fils sur le Fils*; 6. *Par lui tout a été fait*; 7. *Regard de la Croix*; 8. *Regard des hauteurs*; 9. *Regard du temps*; 10. *Regard de l'esprit de joie*; 11. *Première communion de la Vierge*; 12. *La parole toute puissante*; 13. *Noël*; 14. *Regard des Anges*; 15. *Le baiser de l'Enfant-Jésus*; 16. *Regard des prophètes, des bergers et des mages*; 17. *Regard du silence*; 18. ***Regard de l'Onction terrible***; 19. *Je dors, mais mon cœur veille*; 20. *Regard de l'Eglise d'amour*.

¹⁰ “Mixtures are stops that comprise several pipes per note and that give each not only the pitch played but its harmonics: the octave, the fifth, the third. The drawback of these artificial harmonics, which cascade after a note is played, is their symmetry since, inevitably, one always obtains the same resonances, the same octaves, the same fifths, the same thirds. In my piano writing, chord clusters would normally produce the same result, but the chords are all different; so there is no symmetry, and I've avoided an uninterrupted succession of fifths and thirds that would have produced ridiculous parallelisms of ‘fourths and sixths’ or of perfect chords. These chord clusters give my writing an aspect of precious stones, a shimmering, stained-glass texture that is rather characteristic” (Messiaen. In: SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 115).

Especificamente em relação à contribuição de *Vingt regards...* Messiaen destaca passagens em movimento contrário com ambas as mãos executando arpejos com pequenos desencontros (efeito muito usado por harpistas em passagens fortes, mas raro no repertório para piano); ataques com os quatro dedos longos, sendo o polegar usado como um pivô (por exemplo, no final da décima peça, *Regard de l'esprit de joie*); um uso simultâneo do extremo agudo e do extremo grave do teclado do piano, não apenas para efeitos suaves, mas para efeitos fortes e contrastantes; e uma combinação de *accelerando* e *rallentando* (na 18ª peça, *Regard de l'ondion terrible*), um efeito raro, segundo Messiaen, e inspirado na música de Bali (MESSIAEN. In: SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 113-116 e 139-140).

Exemplo de passagens em movimento contrário com ambas as mãos executando arpejos com pequenos desencontros na décima sétima peça, *Regard du silence* (c. 38-39).

Exemplo de ataques com os quatro dedos longos, sendo o polegar usado como pivô (final da décima peça, *Regard de l'esprit de joie*).

Exemplo do uso simultâneo do extremo agudo e do extremo grave do teclado do piano, não apenas para efeitos suaves, mas para efeitos fortes e contrastantes na décima terceira peça, *Noël* (c. 1-2).

Exemplo da combinação de *accelerando* e *rallentando* na décima-oitava peça, *Regard de l'unction terrible* (MESSIAEN, 1996: 320)

Fig. 1: Exemplos musicais das técnicas —“ritmáticas”— de Messiaen encontradas em *Vingt Regards...*

Em nossa análise de *Regard de l'Onction terrible*, procuramos identificar as principais características da técnica composicional de Messiaen e de sua escrita pianística deste período – além da combinação de *accelerando* e *rallentando*, comentada por Messiaen – para, posteriormente, compará-las com aquelas encontradas nas análises das outras peças, a fim de identificar se os procedimentos utilizados em *Regard de l'ondion terrible* passam por desenvolvimentos e/ou transformações em peças posteriores.

Os *Quatre Études de Rythme* (1949-1950) são formados pelas peças: *Ile de feu I*, *Modes de valeurs et d'intensités*, *Neumes rythmiques* e *Ile de feu II*. A segunda peça, *Modes de valeurs et d'intensités*, é a mais analisada dentre as quatro, por possuir a importância

histórica de ter sido a primeira peça publicada, na história da música ocidental do século XX, a apresentar processos pré-composicionais (não dodecafônicos) para a elaboração de séries, não só de alturas, mas de durações, intensidades e ataques (MESSIAEN, 1994; TOOP, 1974; HILL, 2009), tendo influenciado todo um movimento, conhecido como “serialismo integral”, que teve como principais representantes Pierre Boulez (1925-2016) e Stockhausen (1928-2007), os quais estudaram com Messiaen.

Diversos autores, inclusive Messiaen, concordam com o impacto causado por *Mode de valeurs et d'intensités* em uma geração de compositores mais jovens, entretanto ressaltam a pequena importância da mesma para o próprio Messiaen (ANDERSON, 1992; MESSIAEN. In: SAMUEL; MESSIAEN, 1994; HILL; SIMEONE, 2005). A respeito disso, cabe apontar o seguinte comentário do compositor a Claude Samuel:

[...] Fiquei muito irritado com a importância absolutamente excessiva dada a uma curta obra minha, com apenas três páginas, *Mode des valeurs et d'intensités*, porque ela supostamente deu origem à explosão serial, no que diz respeito a ataques, durações, intensidades e timbres - em suma, a todos os parâmetros musicais. Talvez essa peça seja profética e historicamente importante, mas musicalmente é próxima de nada (Messiaen. In: SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 47, tradução nossa)¹¹.

Explorando mais a fundo esse momento em que emergiu o serialismo integral, verificamos haver outras duas peças, também consideradas inovadoras em relação à utilização do princípio serial em parâmetros musicais além das alturas: a Sonata para dois pianos (1950-1951) de Karel Goeyvaerts e a Sonata para dois pianos (1952) de Michel Fano¹², ambos alunos de Messiaen em Paris¹³.

Vários autores discutem sobre o conhecimento de Goeyvaerts e Fano a respeito de *Mode de valeurs et d'intensités*. Toop (1974) afirma que Goeyvaerts não conhecia a peça de Messiaen até o ano de 1951 quando, em Darmstadt, apresentou sua Sonata para dois pianos e, ao mesmo tempo, conheceu a peça de Messiaen. Jean Boivin (1995) traz essa mesma informação, porém comenta que, a partir de comentários de Antoine Goléa sobre suas aulas de harmonia em 1944, Messiaen, ao analisar com seus alunos o *Pierrot lunaire* de Schoenberg e a *Suite lyrique* de Berg, comentou sobre seu desconforto em perceber que os compositores empregavam determinada perspectiva serial apenas às alturas e não aos timbres, às

¹¹ “I was very annoyed over the absolutely excessive importance given to a short work of mine, only three pages long, ‘Mode de valeurs et d’intensités’, because it supposedly gave rise to the serial explosion in the area of attacks, durations, intensities, timbres - in short, of all its musical parameters. Perhaps this piece was prophetic and historically important, but musically it’s next to nothing” (Messiaen. In: Samuel; MESSIAEN, 1994: 47).

¹² Para maiores informações sobre essas peças, ver: TOOP (1974).

¹³ Karel Goeyvaerts estudou com Messiaen entre 1948 e 1950 e Michel Fano entre 1949 e 1952 (BOIVIN, 1995, p. 413-416).

intensidades e às durações; posteriormente, Boulez trabalharia também com “séries de andamentos” (*séries de tempi*) e de complexos sonoros, influenciado por Pierre Schaeffer e pela música concreta (BOIVIN, 1995: 108). Provavelmente, o germe para as peças de Goeyvaerts e Fano tenha surgido a partir dos comentários feitos por Messiaen na sala de aula e, no caso de Goeyvaerts, Toop (1974) cita também seus estudos intensos e análises das obras de Webern entre 1949-1950.

Tanto *Mode de valeurs et d'intensités* de Messiaen quanto a Sonata para dois pianos de Goeyvaerts devem ter influenciado Stockhausen na composição de *Kreuzspiel* (1951), uma vez que Stockhausen entrou em contato com as duas peças no curso de verão de Darmstadt em 1951 (TOOP, 1974; BOIVIN, 1995). Além disso, o contato com *Mode de valeurs et d'intensités* despertou em Stockhausen o desejo de se mudar para Paris e estudar com Messiaen, onde posteriormente se envolveu com o estúdio de Pierre Schaeffer e tornou-se amigo de Pierre Boulez (BOIVIN, 1995: 109-112).

Neumes Rythmiques, por sua vez, foi considerada por Messiaen, juntamente com *Turangalila-symphonie*, *Chronochromie* e *Livre d'orgue*, uma das obras mais representativas de seus interesses rítmico-temporais (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 79; SHENTON, 2009: 38). No âmbito rítmico, apresenta materiais musicais que são constantes no discurso musical e teórico de Messiaen, como: o emprego de ritmos não retrogradáveis e de números primos; a transposição dos neumas do cantochão em neumas rítmicos; e um conceito amplo de *arsis* e *thésis*. Outro aspecto é uso de ressonâncias inferiores e superiores simultaneamente, técnica que explorou posteriormente em *Catalogue d'oiseaux* (JOHNSON, 2009: cap. 10). Além disso, um mesmo motivo melódico é apresentado de diversas formas rítmicas, o que confere diversidade em meio à repetição (HILL, 1994: 314-316).

Em nossas análises, além de apontar esses aspectos, fundamentamos e detalhamos a técnica de transformação dos neumas melódicos do cantochão, bem como discorremos sobre a liberdade de interpretações que a obra suscita.

A obra *Catalogue d'oiseaux*¹⁴ é formada por 13 peças¹⁵ e, em cada uma delas, o compositor buscou retratar determinado pássaro em seu habitat (KRAFT, 2013; GRIFFITHS, In: SADIE 2001; MOREIRA, 2008). Essa obra é um marco na carreira do compositor e

¹⁴ Referências posteriores a *Catalogue d'oiseaux* serão feitas na forma *Catalogue*...

¹⁵ A obra *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958) é organizada em 7 livros: 1^{er} Livre: 1. *Le Chocard des Alpes*, 2. *Le Lorient*, 3. *Le Merle bleu*; 2^e Livre: 4. *Le Traquet Stapazin*; 3^e Livre: 5. *La Chouette Hulotte*, 6. *L'Alouette Lulu*; 4^e Livre: 7. *La Rousserolle Effarvate*; 5^e Livre: 8. *L'Alouette Calandrelle*, 9. *La Bouscarle*; 6^e Livre: 10. *Le Merle de roche*; 7^e Livre: 11. *La Buse variable*, 12. *Le Traquet rieur*, 13. *Le Courlis cendré*.

reflete tanto o resultado de suas pesquisas ornitológicas, como uma nova maneira de conceber o piano, especialmente timbristicamente:

[...] devido à reprodução do timbre do canto de pássaros, que me forçou constantemente a inventar novos acordes, sonoridades, combinações de sons e complexos sonoros, os quais resultam em um piano que não soa ~~“harmonicamente”~~ como os outros pianos (Messiaen. In: SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 116, tradução nossa)¹⁶.

A escrita de cantos de pássaros está presente em diversas obras de Messiaen, geralmente como material secundário e/ou fontes de ornamentação. Em *Catalogue d'oisaux* os cantos de pássaros passam a ser a fonte geradora da peça, o que resulta em uma mudança profunda na escrita pianística de cantos de pássaros nessa obra. Quando usados apenas como ornamentação, sua escrita era principalmente homofônica, em *Catalogue...* ela passa a ser também cordal, homofônica, heterofônica e enriquecida com diferentes articulações e utilização dos pedais do piano. Essa escrita precisou se adaptar para representar a característica ~~“oca”~~ (*hollow*), ou então ~~“gritada”~~ (*screeching*) de determinados cantos de pássaro (HILL, 1994: 327).

O tratamento dado por Messiaen aos materiais musicais que representam os pássaros, as plantas, as rochas etc. é antropomórfico, embutindo nesses elementos características que eles induzem no observador, a partir da sensação experimentada por ele mesmo ao entrar em contato com a natureza (DINGLE, 2007:149; HILL, 1994: 326).

Uma grande inovação de *Catalogue d'oisaux* foi sua proposta formal, pois Messiaen procurou reproduzir nas peças uma forma que fluísse organicamente, como o passar das horas do dia e da noite. Essa ideia também está presente em *La fauvette des jardins* (1970), peça que Messiaen gostaria que ocupasse uma posição central em um possível segundo *Catalogue d'oisaux* (MESSIAEN. In: SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 151).

Tadeu Taffarello, em sua tese de doutorado intitulada *O percurso da intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado: Momentos, La Fauvette Des Jardins e Cartas Celestes* (2010), chama a atenção para o fato de *Catalogue d'oisaux* ter sido composta pouco tempo após os *Quatre études de rythme*, obra na qual o compositor procurou desenvolver seus elementos musicais ~~“abstraídos de suas funções temporais”~~, a partir de uma técnica que ficou conhecida como *hors temps* (~~“fora do tempo”~~), a qual influenciou o desenvolvimento do serialismo integral na década de 1950.

¹⁶ “[...] because reproducing the timbre of Bird songs forced me constantly to invent new chords, sonorities, combinations of sounds, and sound complexes that result in a piano that doesn’t sound “harmonically” like other pianos” (MESSIAEN. In: SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 116).

[Nessa técnica] tanto o ritmo, quanto as alturas, as articulações e até mesmo as dinâmicas são trabalhadas à priori individualmente através de ampliações, espelhamentos, permutações etc., sendo as suas junções com os demais instrumentos abstraídas desse desenvolvimento (TAFFARELLO, 2010: 47).

Taffarello (2010: 47) comenta que, ao reintroduzir o elemento temporal em suas peças, Messiaen se afastou dessa corrente do serialismo integral. É neste contexto, portanto, que se insere a proposta de tempo orgânico explorada nas peças do *Catalogue*.

Catalogue d'oiseaux é aqui representado pela peça *Le traquet stapazin*, uma das favoritas de Messiaen, para a qual ele dedicou especial atenção em seu artigo *La Nature, les chants d'oiseaux* (MESSIAEN, 1959 apud HILL; SIMEONE, 2005, p. 233-234; MOREIRA, 2008, p. 160). Em *Le traquet stapazin* ressaltamos o enfoque nas diversas possibilidades timbrísticas do piano para se aproximar do canto dos pássaros e das representações do habitat no qual determinado pássaro vivia, resultando em transformações em sua linguagem melódico-harmônica, rítmica e também formal.

Ao entrar em contato com a escrita de cada uma das três peças, procuramos ressaltar as características da linguagem de Messiaen que se mantém e aquelas que se transformam nesse percurso composicional entre *Vingt regards...* e *Catalogue...*, indagando-nos: se existem transformações, como elas ocorrem?

Percebemos que, apesar de apresentarem linguagens (pianística e musical) bem distintas, existe uma inter-relação entre as três peças no que se refere ao tratamento do material musical como: a justaposição de estruturas, a presença de ritmos não retrogradáveis, as fontes rítmicas advindas dos estudos do compositor da métrica grega, da rítmica hindu, do cantochão e do ritmo livre dos cantos dos pássaros, e a economia de materiais geradores, dentre outros.

Desse modo, a estrutura dessa tese se configura em 5 capítulos: o primeiro aborda o referencial teórico que tomamos como base para as nossas análises; o segundo, o terceiro e o quarto capítulos trazem as análises; e o quinto capítulo traz uma discussão sobre as principais transformações na linguagem musical e pianística de Messiaen a partir da análise das três peças.

Mais especificamente, o **primeiro capítulo** está dividido em quatro subcapítulos relativos aos nossos principais referenciais analíticos, os quais foram escolhidos com o objetivo de inter-relacionar percepção, análise da performance, análise musical e performance. O primeiro subcapítulo enfoca o material teórico produzido pelo próprio Messiaen, com ênfase no *Technique de mon langage musical* e no *Traité de rythme, de*

couleur, et d'ornithologie. O segundo subcapítulo abarca a teoria da projeção rítmica proposta por Christopher Hasty no livro *Meter as Rhythm* (1997). O terceiro subcapítulo inclui uma metodologia que sugere o diálogo entre a técnica de análise proposta pela teoria dos conjuntos e a obra de Messiaen a partir de dois autores: Gareth Healey, no livro *Messiaen's Musical Techniques: The Composer's View and Beyond* (2013) e Joseph Straus, em *Introdução à teoria pós-tonal* (2013). O quarto subcapítulo apresenta a metodologia utilizada para a análise da performance a partir da utilização de ferramentas de análise específicas do *software Sonic Visualiser*. Por fim, adicionamos a essa metodologia o estudo prático ao piano das peças analisadas a fim de que este fomentasse a análise e vice-versa.

O **quinto capítulo** traz uma discussão a respeito das principais inter-relações na linguagem musical e pianística das peças analisadas, traçando um paralelo entre o subtópico 1.1 e as análises das peças.

Como cada peça tem sua própria característica intrínseca, procuramos estar atentas a essas particularidades ao escolher as ferramentas mais adequadas à sua análise. Por exemplo, *Regard de l'action terrible* exigiu um aprofundamento maior em características simbólicas inerentes à composição e, portanto focamos em uma bibliografia do próprio compositor e de outros autores que tratam do contexto da peça. Por outro lado, *Neumes rythmiques* apresenta uma linguagem mais técnica que nos levou a enfocar características inerentes à manipulação do material musical. *Le traquet stapazin*, por sua vez, emprega materiais mais descritivos, advindos de cantos de pássaros e de seu habitat, entretanto, percebemos uma inter-relação destes materiais com outros mais abstratos, como os estudos rítmicos realizados por Messiaen sobre a métrica grega e a rítmica hindu, bem como a presença da estrutura fraseológica impulso-acento-terminação em alguns materiais de cantos de pássaros.

Sendo a análise textual uma forma de interpretação, talvez o anseio que cale mais fundo ao analista seja o de ir transformando as percepções do seu interlocutor ao longo da leitura de suas considerações. Interpolações entre escutas das obras e leitura podem vir a ser uma estratégia interessante nesse sentido.

Capítulo 1:

Subsídios para abordagens analíticas de obras de Olivier Messiaen

Nesse capítulo apresentamos a fundamentação teórica para as análises das peças apresentadas nos capítulos 2, 3 e 4. Procuramos nos concentrar em uma metodologia que levasse em consideração a inter-relação entre análise musical, análise da performance, percepção e performance musical. Enfocamos inicialmente o *corpus* teórico de Messiaen vinculado a trabalhos de autores como: Hasty (1997), que desenvolve a ideia de projeção rítmica a partir da análise musical, não só da partitura, mas também pela audição de gravações; Straus (2013) e Healey (2013), sobre a aplicação da teoria dos conjuntos na identificação e compreensão dos materiais harmônicos de Messiaen; Cook (2007), Rink (2001), Fortunato (2011), Gasques (2013) e Rosa (2015), sobre a análise da performance a partir de material gravado; e por fim, o estudo das peças ao piano como fonte de retroalimentação entre a análise e a performance.

1.1 O *corpus* teórico de Messiaen como subsídio para a análise

Messiaen deixou inúmeros escritos que integram seu *corpus* teórico, dentre os quais destacam-se o *Technique de mon langage musical* (1944)¹⁷, o *Traité de rythme, couleur, et d'ornithologie* (1994-2002)¹⁸ em 7 volumes, bem como notas para programas de concertos e encartes de Cds/LPs e prefácios de partituras¹⁹. O *Technique...* tem um enfoque nas principais influências acerca da linguagem técnica e musical de Messiaen; o *Traité...* também apresenta suas principais influências técnicas e musicais, adicionando a essas, algumas referências filosóficas e teológicas e, além disso, expõe sobre seu estilo analítico e sobre seus interesses não só musicais mas também extra-musicais.

O *Technique...* é dividido em 19 capítulos, dos quais os 7 primeiros enfocam questões rítmicas, os capítulos 9 a 12 tratam de questões melódicas e os capítulos 13 a 19 discorrem sobre implicações harmônicas e melódicas. Encontramos no *Technique...* muitas ideias e questões que foram posteriormente ampliadas e aprofundadas no *Traité...* por

¹⁷ Referências posteriores ao *Technique de mon langage musical* serão feitas na forma *Technique...*

¹⁸ Referências posteriores ao *Traité de rythme, couleur, et d'ornithologie* serão feitas na forma *Traité...*

¹⁹ A intensa produção de material teórico por parte de Messiaen provavelmente está relacionada à sua carreira enquanto professor no Conservatório de Paris, de 1941 a 1978. Nesse período, atuou como professor de diversas disciplinas, como: Harmonia, Estética e Análise Musical, Filosofia Musical e Composição.

exemplo, a ideia de aumentação e diminuição rítmica, bem como o emprego de valores rítmicos adicionados (MESSIAEN, 1944: 6-11) contém o princípio das personagens rítmicas abordado posteriormente (MESSIAEN, 1995: 91-150); o interesse nos contornos melódicos e intervalares do cantochão, posteriormente desencadeou um estudo mais aprofundado dos neumas, culminando na transposição destes em neumas rítmicos; e os modos de transposições limitadas que no *Traité...* tornaram-se exemplos de acordes de som-cor (*son-coleur*) (MESSIAEN, 2002: 95-134), dentre outros.

A maior parte do material contido no *Traité...* é resultado da atuação de Messiaen enquanto professor no Conservatório de Paris. Os sete volumes foram publicados postumamente em ordem estabelecida por Messiaen previamente, mas compilados e editados por Yvonne Loriod e seu ex-aluno Alain Louvier (HEALEY, 2013: 7). Desse modo, o *Traité...* é uma produção de longo prazo e que envolve um material muito mais amplo que o *Technique...* O início de cada volume traz o plano resumido do conteúdo dos 7 volumes. O volume 1 se dedica a conceitos de Tempo e Ritmo abordados sob os mais diversos prismas: teológico, científico e musical. O volume 2 explora técnicas rítmicas, dentre as quais as personagens rítmicas (com a análise da *Sagração da Primavera* de Stravinsky). O volume 3 trata das permutações simétricas e da ideia de “fora do tempo” (*hors tempo*). O volume 4 enfoca o cantochão e a ideia de acentuação tendo Mozart enquanto referência. O volume 5 – em dois volumes –^a e –^b dedica-se ao canto dos pássaros. O volume 6 é inteiramente voltado à análise de obras de Debussy (1862-1918) como o *Prelude a l'apres midi d'un faune* (1894) e *La mer* (1903-1905). O volume 7, por fim, tem como foco principal o estudo de diversos modos (chineses, hindus, gregos, do cantochão, etc.) e o som-cor (*son-coleur*) e sua manifestação nos acordes especiais e nos acordes formados pelos modos 2, 3, 4, e 6 (MESSIAEN, 1994: iii).

Além do *Technique...* e do *Traité...*, podemos citar também o *Vingt leçons d'harmonie* (1951), que trata-se, como o próprio nome diz, de vinte lições elaboradas para um curso de harmonia no Conservatório de Paris, contendo informações sobre algumas influências técnicas de outros compositores (desde Monteverdi até Ravel) sobre a linguagem harmônica de Messiaen (MESSIAEN, 1951). Outros materiais como os confeccionados para *Conference de Bruxelles* (1958), *Lecture at Notre-Dame* (1978), *Les 22 concertos pour piano de Mozart* (1987) e *Conference de Kyoto* (1988), trazem conteúdos que foram incorporados ao longo dos 7 volumes do *Traité...* (HEALEY, 2013: 5-7). Em 2003, Yvonne Loriod publicou *Analyses des oeuvres pour piano de Maurice Ravel*, material com análises feitas por Messiaen enquanto professor do Conservatório de Paris das obras *Ma Mère l'Oye*, *Gaspard*

de la Nuit e *Le Tombeau de Couperin*. Alguns tópicos dessas análises também são referidos no *Traité...* e Loriod diz ter reconstituído, completado e redigido certos movimentos de *Le Tombeau de Couperin* (MESSIAEN; LORIOD-MESSIAEN, 2003).

Desse modo, em todo seu material teórico – que compreendem análises de suas próprias obras, análises de obras de outros compositores, prefácios de suas peças e sínteses de ideias musicais e extra-musicais que lhe atraíam –, Messiaen deixou-nos um importante e extenso material que serve de fonte para compreensão de suas questões composicionais.

Nas seções que se seguem, procuramos relacionar os procedimentos técnico-composicionais de Messiaen com suas reflexões a respeito de Tempo, Ritmo, Melodia, Textura e Harmonia.

1.1.1 Tempo

Ao abordar determinado assunto, especialmente no *Traité...*, Messiaen procurava cercá-lo de referências diversas, mesmo que a relação entre elas não fosse muito aprofundada. Acreditamos que o objetivo principal era enfocar determinado tema sob os mais variados pontos de vista. Um exemplo é o primeiro capítulo do tomo 1 do *Traité de rythme, couleur, et d'ornithologie* dedicado a um amálgama de enfoques a respeito de Tempo e Ritmo (MESSIAEN, 1944: 5-68).

Ao desenvolver esse capítulo, Messiaen amparou-se por perspectivas tão diversas como as do teólogo São Tomás de Aquino e do filósofo Henry Bergson, sobre tempo e duração, e do biólogo Alexis Carrel, sobre tempo psicológico e fisiológico. Valeu-se de considerações do compositor André Souris, da musicóloga Gisèle Brelet e do filósofo Armand Cuvillier para trazer à tona noções de passado, presente e futuro; do astrônomo Paul Courdec, do geólogo Pierre Termier, dos físicos Louis de Broglie, Jean Thibaud e Albert Einstein, e do poeta Téo Varlet subtraiu noções de simultaneidade, sobreposição, relatividade e imprevisibilidade; do botânico Jean Chevalier, do filósofo Gustave Thibon e do médico holista René Biot extraiu considerações sobre recorrências.

Desde que frequentou o catecismo na infância, Messiaen demonstrou alguma disposição religiosa e, ao longo dos anos, sua fé católica foi sendo consolidada ao ponto de tornar-se uma constante sua interpretação teológica tanto de fatos cotidianos como de processos musicais e composicionais.

Interessante observar que, no *Traité...*, a primeira abordagem do tema Tempo é influenciada por textos de cunho teológico de São Tomás de Aquino²⁰. Colocando o Tempo em um contexto religioso, Messiaen o diferencia de Eternidade, ao considerar que “o tempo é a medida do que é criado e a eternidade é o próprio Deus” (MESSIAEN, 1994: 7)²¹. Isto posto, explora as diversas facetas desse pensamento, da Eternidade que não inclui nem passado nem futuro - ao contrário do Tempo, adicionando também o conceito de *aevum* e relacionando-o à duração.

Compreende a partir de São Tomás de Aquino que o Tempo implica em sucessão, em antes e depois; o *aevum* não contém antes e nem depois, mas é a duração sucessiva; e a Eternidade não tem sucessão e nem se submete a ela (MESSIAEN, 1994: 7-8) e finaliza o tópico sobre Tempo e Eternidade afirmando que “a ausência de início e de fim, por mais evidente que seja, não é o maior privilégio da Eternidade. São Tomás ensinou-nos isso desde o início: a eternidade não conhece antes e depois, é imutável, indivisível, totalmente simultânea” (MESSIAEN: 1994: 9, tradução nossa)²².

Percebemos a presença desta reflexão nos seus conceitos de Ritmos Não Retrogradáveis (RNR), de Modos de Transposições Limitadas (MTL)²³, e na temática e estrutura de obras como o *Quatuor pour la fin du Temps*²⁴ e *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*, da qual destacamos *Regard de l'Onction Terrible*²⁵.

Valendo-se de estudos bergsonianos²⁶ sobre Tempo e Duração, Messiaen contrapõe as ideias de Duração Vivida e Tempo Estruturado. A Duração Vivida corresponde àquela que se passa “dentro de nós” (*un nous*), sendo, portanto, mais difícil de mensurar. O

²⁰ Ressaltamos que o mesmo enfoque também é percebido no *Quatuor pour la fin du temps*, no qual Messiaen relaciona explicitamente o tempo musical com conceitos teológicos de tempo. A própria ideia contida no título da obra “*fin du temps*” tem duplo sentido: um apocalíptico e outro musical (no sentido da desconstrução do tempo musical como entendido na música ocidental de concerto).

²¹ “[...] Le temps est la mesure du créé, l'éternité est Dieu lui-même. [...]” (MESSIAEN, 1994: 7).

²² Il ne faut pourtant pas oublier que l'absence de commencement et de fin, pour évidente qu'elle soit n'est pas la plus haute prérogative de l'Éternité. Saint Thomas nous l'a appris tout à l'heure: l'éternité ne connaît pas l'avant et l'après, elle est immuable, indivisible, tout entière simultanée (MESSIAEN, 1994: 9).

²³ Os MTL diferem-se das escalas diatônicas maiores e menores pela ausência de direcionalidade, podendo polarizar qualquer um de seus graus, o que na visão de Messiaen, também é responsável por causar uma suspensão do tempo.

²⁴ Antony Pople faz uma análise detalhada dessa obra em seu livro *Messiaen: Quatuor pour la fin du temps* (1998).

²⁵ A análise dessa peça é apresentada no capítulo seguinte; uma de suas principais características é que os RNR compõem sua estrutura na intenção de obscurecer as relações de início e fim da peça. Sua simbologia também é marcada pela ideia da infinitude da vida eterna e uma análise aprofundada sobre sua simbologia pode ser encontrada em Bruhn (2007: 242-254).

²⁶ O conceito de duração vivida (*durée vécue*) é proposto por Bergson em *Donnés Imediates* e explorado por Messiaen no volume 1 do *Traité...* (MESSIAEN, 1994, 9-17).

tempo estruturado é aquele que está “fora de nós” (*hour nous*) e é mensurável (MESSIAEN, 1994: 9-12).

O quadro proposto por Messiaen e apresentado em português por Maurício Zamith Almeida, em sua tese intitulada *A dialética das temporalidades na performance musical: uma interpretação de Cantéyodjayâ de Olivier Messiaen* (2013) é exibido abaixo a fim de explicitar ainda mais a ideia de “duração vivida” em oposição à ideia de “tempo estruturado”.

DURAÇÃO VIVIDA (Movimento Intuído)	TEMPO ESTRUTURADO (Movimento Mensurável)
A Duração é concreta (estimada em relação a nós – ela se confunde com a sucessão de nossos estados de consciência)	O Tempo é abstrato (tal como uma moldura vazia, dentro da qual nós colocamos o mundo e nós mesmos)
A Duração é heterogênea (ora rápida, ora lenta – com mil nuances de andamento, uma prodigiosa variedade de lentidão e rapidez diferentes)	O Tempo é homogêneo (todas suas partes são idênticas)
A Duração é qualitativa (Depende de nossa natureza – não mensurável)	O Tempo é quantitativo (Mensurável – que se enumera – relativo aos fenômenos que servem à sua medida: se esses fenômenos mudam, nossa estruturação de tempo muda com eles)
A Duração é subjetiva (em nós)	O Tempo é objetivo (fora de nós)

Fig. 2: Quadro com comparação entre os conceitos de “duração vivida” e “tempo estruturado”. FONTE: MESSIAEN apud ALMEIDA, 2013: 31.

Messiaen encontra então na ideia de duração pura, que é uma sensação humana, algumas características que se aproximam do que ele imagina ser a eternidade, como o tempo sem medida, tempo flutuante.

Um tempo que é sucessão não mais de homogêneos mensuráveis, relacionáveis como causas e efeitos, mas de heterogêneos qualitativos mutáveis e sem contorno preciso. Nesta ideia, o que Messiaen evidencia é a infinidade de possibilidades do desenrolar de uma obra musical (FERRAZ, 2014).

Ao longo de sua trajetória composicional, notamos Messiaen buscando cada vez mais se afastar do Tempo Estruturado – mensurável por pulsações historicamente estabelecidas – para criar uma música mais próxima do tempo vivido, almejando atingir a Eternidade, a qual não tem início e nem fim, é contínua e pertence ao que é Divino e não ao

homem. Esse pensamento se reflete nos seus conceitos de música amétrica, em seus tipos de notações musicais, no emprego de valores adicionados e na pesquisa de canto dos pássaros.

Apoiando-se em preceitos científicos, biológicos e físicos, Messiaen discorre sobre o tempo biológico e o tempo relativo, extraindo dessas concepções a ideia de sobreposição temporal e simultaneidade e ressaltando que tempo alongado ou tempo encurtado são ideias relativas, pois “[...] Não há tempo real. É a comparação do verdadeiro tempo em si com o verdadeiro tempo dos nossos relógios terrestres que nos leva a utilizar termos como alongamento e encurtamento: um e outro permanecem relativos” (MESSIAEN, 1994: 17)²⁷.

Ao abordar as características intrínsecas ao tempo estelar, Messiaen suscita a ideia de diferentes conceitos de durações e introduz o conceito de sobreposição, trazendo à tona o fator histórico, incluindo o pré-histórico, assim como considerando o tempo das formações geológicas. Fazendo o uso do pensamento relativo, Messiaen utiliza como referência o sistema solar. Levando-nos a observar o sol e as constelações, lembra-nos de quão antigo é nosso sistema. E sendo a Terra parte dele, podemos observar nela a sobreposição de diferentes tipos de durações de vidas que refletem o comportamento do contexto maior. Na Terra, sobrepõem-se tempos de organismos cuja permanência é tão antiga como as cadeias de montanhas, a tempos de vida tão breves como a existência de um inseto, ou de uma flor:

O efêmero que vive algumas horas, o homem que vive alguns anos, a montanha que dura alguns séculos, e a estrela que dura milhões de séculos, têm cada um alcançado sua completa função antes de acabarem de existir. Suas durações são, então, as mesmas. Seus tempos superpostos serão diferentes apenas para um observador externo. Eles são idênticos para aqueles que os vivem, cada um na totalidade de sua função, poder e duração (MESSIAEN, 1994: 36, tradução nossa)²⁸.

Essa citação relativiza a ideia de tempo e duração e, ao mesmo tempo, ao apontar as sobreposições de “tempos” distintos aproxima esse complexo temporal do conceito de eternidade (que é “toda simultânea”). A ideia de sobreposição de elementos com existência própria está fortemente presente na obra de Messiaen, em formações texturais, escalares e rítmicas. Na peça *Regard de L'ondion terrible* tem-se a utilização de escalas de durações

²⁷ “[...] Il n’y a pas de temps réel. C’est la comparaison de temps propres vrais avec le temps vrai de nos horloges terrestres qui nous amène à utiliser les termes d’allongement et de rétrécissement: l’un et l’autre testent relatifs.” (MESSIAEN, 1994: 17).

²⁸ —Éphémère qui vit quelques heures, l’homme qui vit quelques années, la montagne qui dure quelques siècles, l’étoile qui dure des milliards de siècles, ont accompli, chacun leur fonction complète jusqu’à la mort ou la disparition: leur durée est donc la même. Ces temps superposés ne seraient différents que pour un observateur étranger; ils sont identiques pour ceux qui les vivent, chacun dans la totalité de sa fonction, de sa puissance de durée.” (MESSIAEN, 1994: 36).

ascendentes e descendentes sobrepostas uma à outra (ver Fig. 1). Além desse exemplo, podemos ressaltar também *Epode*, sexta peça de *Chronochromie*, que apresenta cantos de pássaros sobrepostos e alguns *Preludes*, como *Les sons impalpables du rêve* (n. 5) e *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu* (n. 6) que sobrepõem modos de transposições limitadas (MOREIRA, 2008: 283; HILL; SIMEONE, 2005: 133; Messiaen. In: SAMUEL, 1994: 94).

Oliveira (2013: 23) relaciona a ideia de sobreposição de elementos à noção de ordens rítmicas²⁹ proposta por Messiaen, a qual “reconhece que cada parâmetro em atividade seja potencialmente separável dos demais”.

Um exemplo dentro da obra de Messiaen que ilustra a sobreposição de elementos é *Liturgie de cristal* (primeira peça do *Quatuor pour la fin du temps*) na qual o clarinete desenvolve a melodia principal, o violino realiza um contraponto a essa melodia e as linhas do violoncelo e do piano realizam pedais rítmicos e pedais de alturas e harmonias (no caso do piano) irregulares entre si. No violoncelo, o pedal rítmico possui 15 tipos de durações, mas o pedal melódico apenas 5 alturas diferentes e no piano, o pedal rítmico é de 17 durações enquanto o pedal harmônico é de 29 acordes (MESSIAEN, 1944: 18-19; FERRAZ, 1998: 177-178; OLIVEIRA, 2013: 23-24).

The image shows a musical score for the first movement of 'Quatuor pour la fin du temps', 'Liturgie de cristal'. It features four staves: Violon (Violin), Clarinette en Si b (Clarinet in B-flat), Violoncelle (Cello), and Piano. The tempo is marked 'A Bien modéré, en poudrolement harmonieux (J=54 environ)'. The Violon part has a marking 'comme un oiseau' and 'pp son filé'. The Clarinette part has 'comme un oiseau' and 'p express.'. The Violoncelle part has 'pp (vibr.)'. The Piano part has 'pp legato (très enveloppé de pédale)'. The score illustrates the complex layering of textures and rhythms characteristic of Messiaen's style.

Fig. 3: Exemplo de camadas sobrepostas em *Liturgie de cristal* (MESSIAEN, 1942: 27).

Ao abordar o tempo humano, Messiaen considera o tempo fisiológico, o psicológico e a presença da memória. Apoiado em Alex Carrel (1873-1944), divide o tempo humano interior em fisiológico e psicológico, sendo o primeiro uma expressão das atividades do corpo e das mudanças ao longo da vida, e o segundo equivalente à sucessão ininterrupta de

²⁹ Essa ideia será apresentada no subtópico 1.1.2.

diferentes estados de humor, fisiológicos e mentais, os quais resultam em nossa personalidade (MESSIAEN, 1994: 21). Confere ao tempo fisiológico dois tipos de movimentos, os rítmicos e reversíveis, tais como as batidas do coração e as contrações musculares, e os progressivos e irreversíveis, tais como a perda da elasticidade da pele e o branqueamento dos cabelos, assim como encontra nuances, tais como os movimentos rítmicos e reversíveis sofrendo mudanças irreversíveis ao longo da vida (MESSIAEN, 1994: 21). Nesse contexto, acrescenta à discussão a ideia de memória: «[...] O tempo é a própria matéria da vida psicológica. A duração mental não é um instante que substitui outro instante. Ela é a progressão contínua do passado. Graças à memória, o passado se acumula sobre si mesmo» (MESSIAEN, 1994: 21)³⁰. Somando esses conceitos aos anteriores, observa ter a memória a função de acumular e sobrepor tempos, uma vez que lembrar é sobrepor o tempo passado ao tempo presente.

Os quatro temas apresentados ciclicamente na obra *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*, por exemplo, valem-se do reconhecimento pela escuta e da recuperação pela memória para que possam se constituir enquanto caminhos de identidade temática que perpassam as vinte peças.

Entendemos que, no campo musical, ao tratar da apreciação do passado no presente, Messiaen valoriza o processo da memória, para além da escuta imediata da obra e explora isso em suas peças quando estabelece a utilização de processos retroativos³¹.

Retomando o contexto bergsoniano da duração vivida, Messiaen explora aspectos da sensação humana da duração. Apresenta-os na forma de duas «leis» da Duração Vivida, sendo a primeira o sentimento da duração no presente e a segunda, a apreciação retrospectiva do tempo passado. No presente, a quantidade de eventos é proporcional ao sentimento da velocidade de passagem do tempo, ou seja, quanto mais numerosos são os eventos, maior é a sensação de que o tempo passou mais rápido, e se os eventos são em menor quantidade, sente-se que o tempo passou mais lentamente. No entanto, ao nos lembrarmos desses eventos enquanto ocorrências do passado, a sensação é inversa, ou seja, quanto maior a quantidade de eventos no tempo passado tem-se a sensação de mais tempo envolvido; e quanto mais vazio de eventos, a sensação de menos tempo envolvido (MESSIAEN, 1994: 10; 23). Essas «leis» se relacionam com a questão que Messiaen levanta sobre a relatividade em relação à percepção temporal nas diferentes fases da vida: infância, juventude e velhice, já que na

³⁰ «[...] Le temps est l'étoffe même de la vie psychologique. La durée mentale n'est pas un instant qui remplace un instant. Elle est le progrès continu du passé. Grâce à la mémoire, le passé s'amoncelle sur le passé. [...]» (MESSIAEN, 1994: 21).

³¹ Essa abordagem ajusta-se com a ferramenta analítica proposta por Christopher Hasty, exposta mais adiante, no tópico 1.2.

infância e na velhice o presente tende a ter menos “eventos” quando comparados ao presente da vida adulta. A segunda “lei” é a mais recorrente, uma vez que é mais difícil ocorrer uma apreciação do tempo apenas no presente, visto que este é “arregado de ecos do passado e de antecipações do futuro” (MESSIAEN, 1994: 23)³².

Messiaen deixa-nos registrada sua leitura musical a respeito das sensações humanas sobre a duração, através de uma analogia em relação à quantidade de eventos e à sensação de passagem do tempo, ao estabelecer o que denominou “lei do relacionamento entre ataque e duração: um som breve seguido por um silêncio parece mais longo do que sua soma formando um som prolongado” (Fig. 4) (MESSIAEN, 1994: 23)³³.

<p>a) 2 colcheias pontuadas e pausas de semicolcheia</p>	<p>b) 2 semínimas</p>
<p>a) 2 colcheias e pausas de colcheia</p>	<p>b) 2 semínimas</p>
<p>a) 2 semicolcheias e pausa de colcheia pontuada</p>	<p>b) 2 semínimas</p>

Fig. 4: Relação entre a quantidade de eventos e a noção de passagem do tempo (MESSIAEN, 1992: 23).

No exemplo acima, dado por Messiaen, a) e b) têm a mesma duração, mas a) parece envolver mais tempo por apresentar quatro eventos (dois sons e dois silêncios), enquanto b) apresenta apenas dois eventos. Ainda em relação a ataque e duração, Messiaen comenta um exemplo dado por André Souris (1899-1970), sobre o valor mais rítmico do que melódico atribuído aos instrumentos de percussão. Compara uma situação em que uma mesma melodia lenta tocada por um xilofone e depois por um violino resulta em uma duração qualitativamente maior no xilofone do que no violino e conclui que “[...] a duração musical não é uma duração cronométrica e [...] a música não se desdobra em um tempo prévio, em um tempo ‘físico’, mas cria seu próprio tempo, que expande, contrai, colore e qualifica” (MESSIAEN, 1994: 24)³⁴.

³² “[...] tout charge qu’il est des échos du passé et de l’attente du futur. [...]” (MESSIAEN, 1994: 23).

³³ “—bi des rapports attaque-durée: à durée égale, un son bref suivi d’un silence paraît plus long qu’un son prolongé” (MESSIAEN, 1992: 23).

³⁴ “[...] la durée musicale n’est point da durée chronométrique et [...] la musique ne se déroule point dans un temps préalable, dans un temps ‘physique’, mas que c’est ele qui engendre son propre temps qu’elle étire, contracte, colore et qualifie.” (MESSIAEN, 1994: 24).

Na busca por um recurso que desconstrua a relação de causa-efeito que caracteriza a sucessividade temporal, Messiaen debruça-se sobre o conceito de imprevisibilidade. Para tanto, Messiaen pauta-se por escritos do físico francês Louis de Broglie (1892-1987) sobre a impossibilidade de se atribuir um rigoroso determinismo à sucessão de um fenômeno em uma escala corpuscular, e afere que “o músico-ritmicista pode enganar, parcialmente, a antecipação do ouvinte escolhendo o menos esperado dentre os vários efeitos possíveis” (MESSIAEN, 1994: 26)³⁵.

O próprio Messiaen traz-nos um exemplo de imprevisibilidade, ao referir-se ao “[...] procedimento puramente rítmico das *personagens rítmicas* independentes da música à qual estão relacionadas (veja minha *Turangalila-Symphonie* ou meu *Livre d’Orgue*), o que permite uma maior imprevisibilidade” (MESSIAEN, 1994: 26)³⁶.

O exemplo abaixo foi retirado do *Traité...* e demonstra o processo de permutação junto à utilização de ritmos hindus e à técnica de personagens rítmicas no 1º movimento da obra *Livre d’orgue, Reprises par interversion*. Nesse exemplo, Messiaen insere a primeira e a sexta apresentação das personagens rítmicas na peça. Podemos notar que a personagem representada pelo ritmo *Sârasa* é estável, enquanto que a personagem representada pelo ritmo *Pratâpaçekhara* realiza um processo de aumentação e por sua vez, a personagem *Gajajhampa* realiza um processo de diminuição ao longo da Seção 1 da peça.

Début de la Section I (1^{re} présentation) :

fin de la Section I (6^e et dernière présentation) :

Fig. 5: Exemplo do comportamento de três personagens rítmicas: *pratâpaçekhara*, *gajajhampa* e *sârasa* (MESSIAEN, 1996: 178).

³⁵ —Analogie: le musicien-rythmicien peut décevoir en partie l’attente de son auditeur en choisissant parmi plusieurs effets possibles le moins attendu” (MESSIAEN, 1994: 26).

³⁶ “[...] le procédé purement rythmique des personnages rythmiques indépendants de la musique à laquelle ils sont liés (voir ma ‘*Turangalila-Symphonie*’ ou mon ‘*Livre d’orgue*’) qui comporte beaucoup d’imprévu.” (MESSIAEN, 1994: 26).

Partindo de dois textos do físico nuclear Jean Thibaud, *Paradas do tempo* (*Arrêts du Temps*) e *Determinismo inverso*, Messiaen faz analogias à sua música e à de Pierre Boulez. O primeiro texto sugere a noção de “estado estacionário” (*états stationnaires*) do tempo, comparada por Messiaen aos “famosos silêncios de Pierre Boulez”, os quais classifica como “[...] totalmente opostos ao som, não pertencentes nem ao som precedente nem ao som subsequente. Nesta concepção, o silêncio é uma interrupção, uma ausência, uma negação, ele é o contrário do som, assim como a noite é o contrário do dia” (MESSIAEN, 1992: 28)³⁷.

O segundo texto trata da influência do presente sobre o futuro, e deste sobre o presente, ou seja, do “determinismo nos dois sentidos”, de previsibilidade. O próprio Messiaen indica sua leitura musical composicional deste conceito, ligada à manipulação de elementos motivicos e formais:

[...] Não é o compositor-ritmista um pequeno demiurgo, tendo todo o poder sobre a obra que é sua criação, seu microcosmo, seu filho, seu objeto? Ele conhece antecipadamente todo o seu passado e todo o seu futuro, tudo está presente em sua mente. Ele pode transformar, à vontade, seu presente de modo que toque o passado ou o futuro, e faz correções ao antes e ao depois [...]. E à possibilidade de se escrever o mesmo texto em movimento direto ou retrógrado, e até mesmo sobrepor as duas formas (Cânones rítmicos retrógrados); melhor ainda, ele pode colocar sua pesquisa em todas as formas possíveis oferecidas pelas inversões ou permutações de durações: movimento direto, movimento retrógrado, movimento do centro para as extremidades, e uma multiplicidade de outros movimentos que parecerão ao velho Chronos uma cirurgia horrível em seu império, um mutilação antiestética da duração – [...] para animar esses fragmentos de passado e futuro, conferindo-lhes um novo devir (MESSIAEN, 1992: 28, tradução nossa)³⁸.

O pensamento de Messiaen sobre o tempo está refletido em suas obras musicais, especialmente no sentido de quebrar com o tempo cronométrico, repleto de relações entre antes e depois, e voltar-se ao tempo da duração vivida, o qual é mais heterogêneo e composto por simultaneidades.

³⁷ “[...] si totalement opposés aux sons, qu’ils n’appartiennent ni au son précédent ni au son suivant. Dans cette conception, le silence est une cessation, une absence, une négation, il est le contraire du son comme la nuit est le contraire du jour [...]” (MESSIAEN, 1992: 28).

Messiaen expõe essas três classificações também nas *Linguagens Rítmicas do Silêncio*: o silêncio de preparação, o silêncio de prolongação e, por fim, o silêncio vazio, que corresponde a esses estados estacionários (MESSIAEN, 1994: 47-52).

³⁸ “[...] Le compositeur-rythmicien m’est-il pas in petit demiurge, ayant tout pouvoir sur cette oeuvre qui este sa création, son microcosme, son enfant, sa chose? Il en connaît d’avance tous les passés et tous les futurs, ele est tout-entière presente à son esprit, il peut à son gré transformer cette présence en touchant soit aux passes, soit aux futurs, et an accomplissant les corrections qu’entraînent dans l’avant et dans l’après [...]. Il a la possibilité d’écrire le même texte en mouvement droit et en mouvement rétrograde, et même de superposer les deux sens (cânon rythmiques rétrogrades); mieux encore, il peut pousser ses recherches dans tous les sens possibles offerts par les interventions ou permutations de durées: mouvement droit, mouvement rétrograde, mouvement centre aux extremes, mouvement extremes au centre, et des milliers d’autres mouvements qui paraîtraient au vieux Chronos une horrible chirurgie pratiquée sur son empire, une mutilation inesthétique de la durée – [...] d’animer ces lambeaux de futur et de passé en leur conférant un nouveau devenir! [...]” (MESSIAEN, 1992: 28).

1.1.2 Ritmo³⁹

Sinto que o ritmo é a parte primordial e talvez essencial da música. Sinto que muito provavelmente tenha existido antes da melodia e da harmonia e, de fato, tenho uma preferência secreta por esse elemento. Estimo essa preferência acima de tudo porque sinto-a distintiva de meu ingresso na música contemporânea (Messiaen. In: SAMUEL, 1994: 67, tradução nossa)⁴⁰.

O segundo capítulo do tomo 1 do *Traité...* é dedicado ao Ritmo, que para Messiaen é antes de tudo, movimento. Não é ~~a~~ repetição do mesmo nem a alternância do mesmo ou de outro, mas a sucessão dos mesmos que são sempre outros, e outros que ainda têm algum parentesco com o mesmo: isto é *variação perpétua*” (MESSIAEN, 1994: 39, tradução nossa)⁴¹. Para exemplificar melhor esse pensamento, Messiaen cita o exemplo das ondas do mar que se sobrepõem constantemente sempre de formas diferentes.

Messiaen procurou ampliar o assunto Ritmo, trazendo perspectivas do musicólogo especialista em cantochão Dom André Mocquereau, do escritor, historiador, matemático e filósofo Matila Ghyka, do filósofo Gaston Bachelard, do compositor Maurice Emmanuel, e de Lionel Landry. Interações entre ritmos extra-musicais e ritmos musicais foram analisadas a partir de obras de Beethoven, Berlioz, Wagner, Debussy e Villa-Lobos. Reflexões sobre movimento foram envoltas em concepções de Leonardo da Vinci, do pintor e ornitologista Roger Reboussin, de François Guillot de Rode, do filósofo e poeta Paul Valéry, e de Shiva. Vertentes próprias da rítmica poética são visitadas à luz de estudos do poeta e linguista Pius Servien.

Relações extramusicais

Esse interesse de Messiaen em inter-relacionar conceitos musicais a outros extramusicais é característico de sua linguagem musical e teórica. No que se refere ao ritmo, o compositor cita oito fontes extramusicais, a saber, 1) ruídos da natureza, 2) canto dos pássaros, 3) reino mineral, 4) reino vegetal, 5) reino animal, 6) dança, 7) linguagem e poesia e 8) artes plásticas.

³⁹ O conteúdo do presente capítulo foi submetido, em forma de painel, ao XXV Congresso da ANPPOM, 2015, com coautoria de Aline Alves, Denise Ogata e Adriana Lopes Moreira.

⁴⁰ I feel that rhythm is the primordial and perhaps essential part of music; I think it most likely existed before melody and harmony, and in fact I have a secret preference for this element. I cherish this preference all the more because I feel it distinguished my entry into contemporary music (Messiaen. In: SAMUEL, 1994: 67).

⁴¹ Non pas la répétition du même, non pas l'auternance du même et de l'autre: mais a succession de mêmes qui sont toujours autres, et d'autres qui ont toujours quelques parentés avec le même: c'est la *variation perpétuelle* (MESSIAEN, 1994: 39).

Sobre os **ruídos da natureza**, Messiaen sugere que todos os sons deveriam ser fontes de inspiração para os músicos, “sons harmônicos espalhados pelo ar, nas altas montanhas – as melodias e ritmos delicados da chuva e outras fontes de água [...] a *arsis* e *thésis* do vento e do mar [...] ruídos dos insetos”, dentre outros (MESSIAEN, 1994: 553)⁴². O **canto dos pássaros** é para ele fonte de ordem melódica, fonética (que engloba timbre e articulação/ataque) e quantitativa. Messiaen incluiu materiais inspirados em cantos de pássaros em sua obra desde o primeiro dentre os seus *Huit Préludes* op. 1, *La Colombe*, publicado em 1929 (MOREIRA, 2008: 13-36), mas foi na década de 1950 que, integrados ao seu *corpus teórico autoral*, os cantos dos pássaros passaram a ser utilizados como elemento estruturante de obras musicais. A partir do **reino mineral** e influenciado por considerações de Villa-Lobos sobre a observação da natureza e a criação de ritmos e melodias (*Sinfonia n. 6*), Messiaen sugere que a observação da geometria das montanhas, dos pinheiros, das rochas, dos carvalhos e etc. são fontes de movimentos rítmicos e melódicos. Do **reino vegetal**, reflete sobre o ritmo de crescimento das folhas e flores que com suas cores “fornecem intensidades e timbres particulares”. Sobre o **reino animal**, ressalta sua grande importância para os povos Hindus, os quais relacionam seus principais sons e ritmos ao reino animal, tanto em relação ao som que cada animal produz, quanto em relação ao seu tipo de movimento específico. A **dança** é a arte do movimento, formada por sucessões de *arsis* e *thésis*, ressaltando que na dança hindu diversos movimentos são sobrepostos, resultando em uma “erudita polirritmia”. Da **linguagem e poesia**, Messiaen ressalta os ritmos gregos, a teoria da acentuação e a linguagem falada como fontes rítmicas importantes e dedica o terceiro capítulo do tomo 1 à “Métrica grega”. Além disso, Messiaen denomina, com frequência, pontos de repouso ou terminações como *désinence*, uma expressão característica da linguística. Das **artes plásticas** compara a ordem rítmica de *densidades* na música ao ritmo dos *volumes* na escultura, ressalta a influência das cores dos vitrais em suas obras e comenta sobre a sinestesia de ouvir sons e visualizar cores (MESSIAEN, 1994: 52-68).

Estes estímulos extramusicais estiveram voltados a duas áreas de estudo principais: *da interação com os vários tipos de comportamento dos vários organismos vivos*, terrestres e cósmicos, decorreu seu estudo sobre as relações da natureza com o tempo, assim como seu estudo sobre os pássaros e seu meio-ambiente; *do contato com outras manifestações*

⁴² [...] sons harmoniques répandus dans les airs, en haute montagne – melodies et rythmiques délicats de la pluie et des sources d’eau [...] arsis e thesis du vent et de la mer – et tous les bruits et bruissements des insectes (MESSIAEN, 1994: 53)

artísticas, como as artes cênicas, a literatura, as artes plásticas e a arquitetura advieram as personagens rítmicas e a associação entre cores e acordes estendidos.

Tendo exposto sobre os estímulos extramusicais na concepção da linguagem rítmica de Messiaen, nos voltaremos agora àqueles estritamente musicais, dos quais destacamos a Música indiana do século XIII, a Música da Antiguidade grega e o Cantochão.

Relações musicais

Música indiana do século XIII. Estando à deriva dos ouvidos dos músicos ocidentais do início do século XX, devido ao foco no sistema tonal durante, pelo menos, 200 anos então precedentes, a música antiga do sul da Índia, sobretudo os ritmos indianos autênticos, interessou ao então jovem compositor ocidental do início do século XX⁴³. Durante os estudos no Conservatório de Paris, Messiaen deteu-se a explorar a tabela com 120 *deśītālas* do quinto volume do *Samgītaratnākara*, denominado *Nāṭya-Çāstra*, escrito por Śārīgadeva na primeira metade do século XIII (MOREIRA, 2008: 139-141. Cf. MESSIAEN, 1994: 273-340), tendo se conscientizado de que “entre as culturas musicais mais amplas, [...] a Índia possui um senso único – não tanto em sua exploração de ritmos aditivos, mas no desenvolvimento de uma estrutura teórica apropriada à sua decodificação” (ROWELL apud HOOK, 1998: 98). A palavra *tāla* se refere a um ciclo de tempo e o *deśī*, enquanto prefixo, está associado a uma variação regional, de maneira que o *tāla* constitui um espaço de tempo fixo, repetido ciclicamente, e que soa amétrico aos ouvidos ocidentais, por não possuir uma hierarquia elaborada com base em um pulso (à maneira ocidental), mas ser organizado por acumulações de pequenos valores rítmicos. Messiaen, obviamente, tinha ciência de que todos os *deśītālas* trazem em si alguma energia associada às suas denominações vinculadas a simbolismos, no entanto, deste material interessou-lhe “[...] o princípio [...] da aumentação inexata e o da dissociação e coagulação”, e a “impossibilidade” de retrogradação presente nos palíndromos rítmicos simétricos “que tenho chamado não retrogradáveis⁴⁴” (Messiaen. In: SAMUEL, 1994: 76). Da mesma forma, interessou-lhe o preceito que o levou à formação dos *valeurs ajoutées* (durações adicionadas, Fig. 6), agrupamentos heterogêneos de curtas durações que formam rítmicas irregulares na obra de Messiaen e que obscurecem a

⁴³ Julian Hook (1998: 98) observa que, assim como algumas partes do tratado indiano não são completamente compreensíveis mesmo para músicos eruditos indianos modernos, a maioria do tratado era incompreensível para Messiaen, o que pode ser constatado na declaração que segue: “Usei os ritmos e os princípios rítmicos Hindus em grande medida, mas quando os utilizei não conhecia o significado das palavras escritas em sânscrito, então as empreguei desprovidas de sua simbologia. No entanto, muitas vezes aproximei-me delas inconscientemente. [...]” (MESSIAEN. In: SAMUEL, 1994: 76).

⁴⁴ Para mais detalhes sobre esses princípios, ver os capítulos 3 a 5 do *Technique de mon Langage Musical* (MESSIAEN, 1944: 8-13).

identificação das unidades vinculadas à contagem do tempo, tornando-as heterogêneas, qualitativas, flexíveis e afeitas à concepção bergsoniana de duração vivida. Esses pequenos valores adicionados e subtraídos, especialmente a figurações previamente apresentadas, confere a elas certa elasticidade que não é possível na estruturação métrica ocidental.

Música da Antiguidade Grega. O interesse de Messiaen pela antiguidade Grega surge desde a infância, enquanto filho de Cécile Sauvage, poetisa e estudiosa da rítmica grega, e posteriormente, na adolescência e juventude, tendo sido aluno, no Conservatório de Paris, de Maurice Emmanuel (1862-1938) - especialista em métrica e modos gregos, música folclórica e liturgia cristã (GRIFFITHS, 2001: 491) - dentre suas fontes musicológicas, Messiaen indica textos de Hephestion (séc. II) e Aristoxenes de Tarente (séc. IV), o *Traité de métrique grecque* (1936) de Willem John Wolff Koster e o ensaio *Grèce (Art Gréco-Romain)*, da *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire* (1921) de Maurice Emmanuel (HEALEY, 2013: 13-26). A partir desses estudos, Messiaen procurou estabelecer paralelos entre a acentuação métrica clássica grega, formada pelo princípio simples da combinação de durações curtas e longas, a aspectos da acentuação do idioma francês contemporâneo e de figurações rítmicas latinas e búlgaras (MESSIAEN, 1994: 61-62, 73-170), bem como a recitativos de obras tonais, sobretudo as compostas por Mozart. Ao final desse processo, formou paralelos entre figurações rítmicas literárias gregas e figurações rítmicas musicais estabelecidas desde o advento da notação proporcional ocidental. Porém, sendo múltiplas de durações curtas e longas, e decorrentes da flexibilidade orgânica da língua falada, as métricas gregas trazem em si o germe da irregularidade métrica. São também associados à cultura grega os palíndromos literários – que trazem em si a “impossibilidade” de retrogradação – e os números primos – que contêm a impossibilidade de divisão em duas partes inteiras iguais – alguns dos tipos de “charme das impossibilidades”.

Tanto na rítmica grega quanto na indiana, Messiaen encontrou o que chamou de “primeiros ritmos não retrogradáveis conhecidos” e considerou essa uma de suas “descobertas preferidas” (MESSIAEN, 1995: 7), ligada à ideia de “eternidade”, visto que início e fim se confundem nesses padrões, pois eles subvertem a direcionalidade temporal, uma vez que o ritmo realizado no sentido retrógrado corresponde exatamente ao original. Igualmente, a concepção dos *valeurs ajoutées* (Fig. 6) decorre tanto do contato com as acumulações formativas dos *desîtilas*, como com as combinações de durações longas e curtas da música grega (cf. MESSIAEN, 1944: 8. MESSIAEN, 1995: 265-266):

Fig. 6: Os ritmos não retrogradáveis podem fazer uso de valores acrescentados (*valeurs ajoutées*). Messiaen (1995: 7) escolhe o primeiro exemplo de padrão rítmico não retrogradável acrescido de *valeurs ajoutée* encontrado por ele em ambos os originais, grego e indiano para abrir o momento mais nevrálgico do *Quatuor pour la fin du Temps*, a *Danse de la fureur, pour les sept trompettes*.

Cantochão. O contato com a fé católica decorreu das aulas de catecismo na infância, envoltas pela atmosfera da sonoridade do cantochão, que fundia-se ao colorido dos vitrais incrustados nas pedras calcárias das erigidas catedrais medievais francesas. Em seus estudos, Messiaen entrou em contato com *Le nombre musical grégorien* (1908) de Dom André Mocquereau, e aprofundou-se sobre as sucessões ininterruptas de *arsis* e *thesis*, entendidas como de ordem cinemática, ou seja, a ordem do movimento rítmico, contendo a elevação e o repouso (HEALEY, 2013: 13-17. Cf. MESSIAEN, 1997: 45-46). Sendo a rítmica do cantochão decorrente da inflexão da fala, a irregularidade métrica é pontanto, intrínseca ao cantochão. Nesse sentido, o interesse de Messiaen pela irregularidade métrica constitui mais uma característica associativa das rítmicas indiana, grega e do cantochão.

Ordens rítmicas e Linguagens rítmicas

Em busca de um ritmo carregado de irregularidades e variações, Messiaen se cerca de conceitos como *ordens rítmicas* e *linguagens rítmicas*, nos quais o compositor amplia a concepção limitada de que o ritmo é um elemento relacionado apenas a valores e durações.

Partindo da leitura do livro *Le Nombre musical Grégorien* de Dom André Mocquereau (1908 apud MESSIAEN, 1994: 44), no qual são sugeridos quatro fenômenos musicais principais que acompanham um som – duração ou quantidade, intensidade ou dinâmica, altura ou melodia e timbre ou qualidade fonética – Messiaen deduziu suas quatro primeiras ordens rítmicas (*ordres rythmiques*), às quais adicionou uma quinta, a ordem cinemática,

[...] relativa ao movimento [...] é a ordem do movimento rítmico: alternância de *arsis* e *thésis*, da elevação e do repouso – lei da acentuação – *rallentando* e *accelerando*, diferenças de tempo: tudo isto é parte da ordem cinemática (MESSIAEN, 1944: 44, tradução nossa)⁴⁵.

Gaston Bachelard⁴⁶, Matila Ghyka, Lionel Landry e Maurice Emmanuel influenciaram na expansão desses conceitos rítmicos no que se refere à ordem do silêncio, à ordem de *intervenção* de durações, à ordem da polirritmia e à ordem dos ritmos resultantes da polirritmia. Esse estudo resultou em nove ordens rítmicas que partem do princípio de que cada um dos parâmetros musicais abordados desenvolve diferentes atividades rítmicas na obra: 1ª) Ordem quantitativa (durações longas e curtas); 2ª) Ordem dinâmica (intensidade e densidade); 3ª) Ordem das alturas (agudos, graves, ordem melódica); 4ª) Ordem fonética (timbres, ataques); 5ª) Ordem cinemática (relativa ao movimento); 6ª) Ordem do silêncio; 7ª) Ordem de *intervenção* de durações; 8ª) Ordem da polirritmia; 9ª) Ordem dos ritmos resultantes da polirritmia (MESSIAEN, 1994: 44-46).

A partir da leitura de Bachelard que coloca que ~~a~~ duração do som é dialética em todas as suas direções, no eixo da melodia como no eixo da harmonia, na sua intensidade, como em seus timbres⁴⁷ (MESSIAEN, 1994: 46), Messiaen substitui livremente o termo ordem rítmica (*ordre rythmique*) por linguagem rítmica (*langage rythmique*) e o amplia novamente, não apenas com a linguagem rítmica da harmonia, sugerida por Bachelard, ~~mas~~ [por] uma quantidade de linguagens rítmicas diversas que podem coexistir em uma mesma música⁴⁸ (MESSIAEN, 1994: 46).

Elencamos a seguir as 14 *Linguagens Rítmicas*, as quais abrangem e expandem as 9 *ordens rítmicas* citadas anteriormente: 1ª) *A Linguagem rítmica das durações* (que corresponde à 1ª ordem rítmica: quantitativa); 2ª) *A Linguagem rítmica das intensidades* (que corresponde à 2ª ordem rítmica: dinâmica); 3ª) *A Linguagem rítmica das densidades* (que também corresponde à 2ª ordem rítmica: dinâmica); 4ª) *A Linguagem rítmica das alturas* (que corresponde à 3ª ordem rítmica: das alturas, referindo-se tanto a sons agudos e graves como a

⁴⁵ [...] relatif au mouvement [...] est l'ordre du mouvement rythmiques. Alternance des arsis et des thésis, des élans et des repôts – lois de l'accentuation – *rallentando* et *acelerando*, différences de tempo: tout cela fait partie de l'ordre cinématique (MESSIAEN, 1944: 44).

⁴⁶ Embora as concepções de tempo de Bachelard sejam opostas à Bergson, Messiaen se vale do pensamento de ambos. O que demonstra que Messiaen estava aberto a reter para si apenas o que lhe interessava, independente da fonte. Um exemplo é o seu fascínio pela cultura musical hindu (à parte toda a religiosidade), mesmo sendo um católico fervoroso.

⁴⁷ ~~La~~ durée sonore est dialectique dans toutes les directions, sur l'axe de la mélodie comme sur l'axe de l'harmonie, dans son intensité comme dans ses timbres” (Messiaen, 1994: 46).

⁴⁸ ~~+~~ [...] mais une quantité de langages rythmique divers qui peuvent coexister dans une même musique”

mudanças de registro); 5ª) *A Linguagem rítmica dos timbres* (que corresponde à 4ª ordem rítmica: fonética); 6ª) *A Linguagem rítmica dos ataques* (legato, portato, todos os tipos de staccatos sforzando, etc. que também corresponde à 4ª ordem rítmica: fonética); 7ª) *A Linguagem rítmica do movimento rítmico* (movimentos de *arsis* e *thésis*, acentuação, corresponde à 5ª ordem rítmica: cinemática); 8ª) *A Linguagem rítmica dos andamentos* (que também corresponde à 5ª ordem rítmica: cinemática); 9ª) *A Linguagem rítmica das intervenções das durações* (referindo-se a todos os tipos de permutações e intervenções possíveis, que corresponde à 7ª ordem rítmica: de *intervenções* de durações); 10ª) *A Linguagem polirrítmica* (que corresponde à 8ª ordem rítmica: da polirritmia); 11ª) *A Linguagem rítmica resultante da polirritmia* (que corresponde à 9ª ordem rítmica: dos ritmos resultantes da polirritmia); 12ª) *A Linguagem rítmica da harmonia* (sem correspondente nas ordens rítmicas); 13ª) *A Linguagem rítmica das regiões musicais* (traduzimos *lieu* lugar, por “regiões”, e entendemos o termo como a tonalidade, a modalidade, a politonalidade, a atonalidade, a série dodecafônica e qualquer outra espécie de série, sem correspondente nas ordens rítmicas); 14ª) *A Linguagem rítmica do silêncio* (que corresponde à 6ª ordem rítmica: do silêncio) (MESSIAEN, 1994: 46-47).

Notamos uma correspondência entre as *ordens rítmicas* e as *linguagens rítmicas*, com cada *ordem rítmica* correspondendo a uma ou duas *linguagens rítmicas*, dependendo do caso.

Desse modo, notamos que o conceito de ritmo para Messiaen engloba qualquer tipo de movimento – seja ele timbrístico, melódico, harmônico, rítmico ou direcional, dentre outros – realizado por determinado elemento musical. O exemplo retirado de *Regard de l'Onction terrible* (Fig. 7) demonstra um momento em que se destaca a linguagem rítmica das alturas, pois o ritmo, o timbre, os ataques, o andamento e a dinâmica estão “estáticos”, enquanto o exemplo retirado do *Le traquet stapazin* (Fig. 8) evidencia principalmente a linguagem rítmica dos timbres (ao usar um registro amplo do piano), da harmonia e das durações.

Fig. 7: Trecho de *Regard de l'Onction terrible* (c. 25) com destaque para o uso da *Linguagem rítmica das alturas* (MESSIAEN, 1947: 139).

Fig. 8: Trecho de *Le traquet stapazin* (c. 106-107) ressaltando uso da *Linguagem rítmica dos timbres, da harmonia e das durações* (MESSIAEN, 1964: 8).

Unidade de valor

Outro conceito importante na concepção rítmica de Messiaen é o de **unidade de valor**, o qual está intimamente relacionado à ideia de música amétrica (MESSIAEN, 1944: 6):

[...] vamos substituir as noções de “compasso” e “pulsação” pela percepção de um valor curto (a semicolcheia, por exemplo) e de suas multiplicações livres. O que nos conduzirá em direção a uma música mais ou menos “amétrica”, necessitando de regras rítmicas precisas (MESSIAEN, 1944: 6, tradução nossa)⁴⁹.

No capítulo 2 do *Technique...* Messiaen afirmou que sua ideia de substituição das concepções de compasso e pulsação pela percepção de um valor curto foi influenciada por seus estudos com Maurice Emmanuel sobre métrica grega e de suas leituras dos textos de Dom Mocquereau sobre a escrita dos neumas do cantochão (MESSIAEN, 1944: 6). Posteriormente, no tomo I do *Traité...*, ao abordar os ritmos hindus Messiaen relacionou o *mâtra* – menor unidade duracional na tabela de ritmos hindus – também à sua ideia de unidade de valor (MESSIAEN, 1994: 273; ALMEIDA, 2013: 32-34).

No prefácio do *Quatuor pour la fin du temps*, Messiaen expressou aos intérpretes seu desejo de que a execução rítmica partisse do princípio da unidade de valor enquanto estrutura da construção rítmica.

⁴⁹ [...] nous remplacerons les notions de “mesure” et de “temps” par le sentiment d’une valeur brève (la double croche, par exemple) et de ses multiplications libres. Ce qui nous conduira vers une musique plus ou moins “amesurée”, nécessitant des règles rythmiques précises (MESSIAEN, 1944: 6).

[...] os intérpretes, que sentem um pouco de desconforto frente aos ritmos, podem contar mentalmente todos os valores curtos (as semicolcheias, por exemplo), mas apenas no início do seu trabalho: este procedimento pode tornar a performance enfadonha para o público e um verdadeiro quebra-cabeça para os intérpretes; com o passar do tempo eles deverão sentir esses valores internamente (o que lhes permitirá observar as nuances, as acelerações, os retardos, tudo o que faz uma interpretação viva e sensível) (MESSIAEN, 1944: 20, tradução nossa)⁵⁰.

A partir desta citação, percebemos como esse princípio é importante para o estudo e compreensão rítmica da obra de Messiaen. Ao se deparar com essa escrita, o intérprete é forçado a pensar de forma aditiva e a utilizar a unidade de valor como referência para a sua leitura rítmica – seja ela uma colcheia, ou uma semicolcheia, ou uma fusa – e não mais o pulso ou a unidade de tempo, característicos da escrita rítmica ocidental tradicional.

A unidade de valor substitui o pulso regular gerando assim, estruturas rítmicas baseadas em quantidades irregulares de unidades de valor, como pode ser observado na estrutura da peça *Neumes rythmiques* (Fig. 9).

Fig. 9: Trecho rítmico de *Neumes rythmiques*. Abaixo de cada neuma, inserimos a quantidade de unidades de valor que o compõem (MESSIAEN: 1996: 148).

Destacamos a partir do exemplo acima a predileção de Messiaen por números ímpares, e também pelos números primos (3, 5, 7 e 13), variedade rítmica também encontrada por Messiaen em seus estudos sobre neumas do cantochão e ritmos gregos e hindus (MESSIAEN, 1944: 6).

Aumentação e diminuição rítmicas e Personagens rítmicas

Messiaen encontra ecos da ideia de unidade de valor nos processos de aumentação e diminuição rítmica utilizados por Stravinsky e presentes na constituição dos ritmos hindus *simhavikrîdita* e *râgavardhana* (Fig. 10). Para Messiaen, qualquer ritmo poderia se submeter

⁵⁰ [...] les interprètes, qui se sentent un peu gênés par les rythmes, peuvent compter mentalement toutes les valeurs brèves (les doubles croches, par exemple), mais seulement au début de leur travail: ce procédé pourrait alourdir fâcheusement l'exécution en public et deviendrait pour eux un vrai casse-tête; ils devront, par la suite, conserver en eux le sentiment des valeurs, sans plus (ce qui leur permettra d'observer les nuances, les pressés, les ralentis, tout ce qui rend une interprétation vivant et sensible) (MESSIAEN, 1944: 20).

a processos de aumentação ou diminuição rítmica a partir da adição ou subtração de valores a esses ritmos, o que denominou de **valor adicionado** (*valeur ajoutée*).

Fig. 10: Exemplo com análise rítmica de trecho de *Danse sacrallLe*, ritmo *simhavikrídita* e ritmo *rāgavardhana* (MESSIAEN, 1944b: 1).

No exemplo 10-1 acima, a célula rítmica A sofre uma diminuição rítmica, enquanto a célula B se mantém inalterada. No exemplo 10-2, tem-se o ritmo *simhavikrídita*, no qual a unidade rítmica A passa por um processo de aumentação e diminuição enquanto a unidade B se mantém inalterada enquanto unidade duracional cncorrespondente a 3 colcheias. Nos exemplos 10-3, 10-4 e 10-5, o ritmo *rāgavardhana* é apresentado primeiramente de modo original, posteriormente, invertido e por fim, sob variação rítmica. No exemplo 10-5 tem-se a célula A com 3 semínimas e a B com 3 colcheias, sendo esta uma diminuição inexata da anterior pela adição do ponto na segunda colcheia.

Percebemos também, a presença de procedimentos voltados a alongamento e encurtamento rítmico na técnica do desenvolvimento de *personagens rítmicas*. Em seus estudos, Messiaen associou a conformação de personagens teatrais a cinco processos de ampliação e eliminação motívica: o que encontrou em obras de Beethoven; aquele relacionado às características do ritmo hindu *Simhavikrídita*, o qual simboliza o efeito de contração e extensão do tecido muscular do salto do leão; o efeito rítmico presente na obra *A Sagração da Primavera* de Stravinsky; e o efeito rítmico encontrado em *Schehérázade*, de Rimsky-Korsakov (Fig. 11), que foi o professor de Stravinsky (MESSIAEN, 1995: 91-150).

Fig. 11: Integram a formação da ideia de *personagens rítmicas* o ritmo hindu *Simhavikridita*, no qual “A” realiza um movimento de aumentação e diminuição e “B” se mantém igual (acima) e o processo rítmico presente no trecho de *Schéhérazade* de Korsakow, em que “A” se mantém imóvel e “B” se expande (abaixo) (MESSIAEN, 1995: 93).

A diferença entre as concepções de Beethoven e de Stravinsky reside na utilização da variação. Em Beethoven, a variação ocorre à maneira temática e desenvolvimentista decorrente do advento da forma sonata; em Rimsky-Korsakov e em Stravinsky, por expansão e retração, à maneira das células vivas e dos movimentos de dança (MESSIAEN, 1995: 112-113).

Na linguagem teatral, quando uma personagem por seus sentimentos ou ações influencia os sentimentos ou ações de outras personagens, diz-se que ela “domina” a cena. Se esta primeira personagem ataca uma segunda personagem: a primeira está agindo, a segunda está sob ação da primeira ou é movida por ela. A primeira tem uma importância excessiva, a segunda é diminuída. Imagine uma terceira personagem, impassível, imóvel, que olha, que assiste ao conflito sem intervir, fazendo, por assim dizer, fundo de cena: temos as três principais atitudes teatrais possíveis. Transpomos isso ao plano rítmico. Três ritmos são repetidos alternadamente. A cada repetição, o primeiro ritmo tem seus valores mais e mais aumentados e uma duração mais e mais longa: ele amplia: é a personagem “dominante”, atuante. A cada repetição, o segundo ritmo tem seus valores mais e mais diminuídos e uma duração mais e mais curta: ele contrai: é a personagem subjulgada, sob ação e dominada pela outra. A cada repetição, o terceiro ritmo permanece idêntico: nunca muda: é a personagem imóvel. - As personagens rítmicas não foram criadas pelo gênio Stravinskiano, como Athena do cérebro de Zeus: a música de balé, a convivência com dançarinos e mestres de ballet, a arte da Dança, certamente influenciou as estruturas rítmicas Stravinsky: eu encontrei nas personagens rítmicas uma hereditariedade mais singular e grandiosa: a *eliminação* e a *amplificação* em Beethoven (MESSIAEN, 1995: 112, tradução nossa)⁵¹.

⁵¹ En langage de théâtre, lorsqu'un personnage, par ses sentiments ou ses actions, influe sur les sentiments ou les actions des autres personnages, on dit qu'il “mène” la scène. Si ce premier personnage frappe un second personnage: le premier est agissant, le second est “agi”, ou mû par le premier. Le premier prend une importance excessive, le second décline. Imaginons un troisième personnage, impassible, immobile, qui regarde, qui assiste au conflit sans intervenir, faisant, pour ainsi parler, fond de scène: nous aurons les trois principales attitudes scéniques possibles. Transposons tout cela sur le plan rythmique. Trois rythmes se répètent alternativement. À chaque répétition, le premier rythme a des valeurs de plus en plus nombreuses et une durée de plus en plus longue: il croît: c'est le personnage “menant”, agissant. À chaque répétition, le deuxième rythme a des valeurs de moins en moins nombreuses et une durée de plus en plus courte: il décroît: c'est le personnage “mené”, “agi”, mû et dominé par l'autre. À chaque répétition, le troisième rythme reste identique à lui-même: il ne change jamais: c'est le personnage immobile. - Les personnages rythmiques ne sont pas sortis tout armés du génie Stravinskyen, comme Athéna du cerveau de Zeus: la musique de ballet, la fréquentation des danseurs et des

Assim, Messiaen criou seu conceito de *personnages rythmiques* (personagens rítmicas) –refletindo sua convicção de que cada ritmo possui sua própria ‘personalidade’ e que as características gerais da passagem são fortemente influenciadas pelas características dos ritmos individuais” (HOOK, 1998: 99).

Minha linguagem rítmica é precisamente uma combinação de todos esses elementos: valores de notas distribuídos em números irregulares, ausência de tempos iguais, amor pelos números primos, presença de ritmos não-retrogradáveis e ação de personagens rítmicas. Todos são colocados em prática na minha linguagem rítmica; todos se tornam parte dela, são misturados e sobrepostos (Messiaen. In: Samuel 1994: 79, tradução nossa)⁵².

Permutações simétricas

Outra técnica rítmica marcante na linguagem de Messiaen são as **permutações simétricas**, as quais engendram o princípio da variação perpétua já comentado anteriormente, princípio esse que, como afirma Ferraz (1998: 194), é baseado em “repetições que compreendem a diferença”. Através do processo de permutações simétricas rotacionais que geram linhas denominadas “~~intervenções~~”⁵³ pelo compositor, Messiaen pôde submeter as possibilidades de permutação de uma cadeia de elementos a uma espécie de reação de condensação química, de modo que “[...] um conjunto com 12 elementos que produziria, por meio da permutação simples, 479.001.600 resultantes, [...] [passa a gerar], através das *permutações simétricas* [rotacionais], apenas 9” (MESSIAEN, 1996: 11-13; ALMEIDA, 2013: 43). Além disso, essa técnica engendra a ideia de suspensão temporal pela “potencialidade em gerar estruturas diferentes a partir de um ponto qualquer sem fazer deste ponto um referencial” (FERRAZ, 1998: 194). Como exemplo das 9 permutações simétricas rotacionais, para 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12, temos:

maîtres de ballet, l’art de la Danse tout court, ont certainement influé sur les structures rythmiques de Stravinsky: je trouve aux personnages rythmiques une hérédité plus singulière et grandiose: *l’élimination et l’amplification* chez Beethoven (MESSIAEN, 1995: 112).

⁵² My rhythmic language is precisely a combination of all these elements: note-values distributed in irregular numbers, the absence of equal times, the love of prime numbers, the presence of nonretrogradable rhythms, and the action of rhythmic characters. All are brought into play in my rhythmic language; all become part of it, are blended and superimposed (Messiaen. In: Samuel 1994: 79).

⁵³ Messiaen abre o terceiro capítulo do Tomo 3 do *Traité...* afirmando que “as ‘intervenções’ são retomadas mais tarde [neste tomo] sob o nome de ‘permutações simétricas’” (MESSIAEN, 1996: 319). De fato, desde o início deste tomo, Messiaen utiliza o termo “~~intervenções~~” como partes formativas de processos de “~~permutações~~ simétricas” (cf. MESSIAEN, 1996: 7).

7-6-8-5-9-4- <u>10</u> -3-11-2-12-1	10-4-3-9-11-5- <u>2</u> -8-12-6-1-7	2-5-8-11-12-9- <u>6</u> -3-1-4-7-10
6-9-3-12-1-11- <u>4</u> -8-7-5-10-2	4-11-8-1-7-12- <u>5</u> -3-10-9-2-6	5-12-3-7-10-1- <u>9</u> -8-2-11-6-4
9-1-8-10-2-7- <u>11</u> -3-6-12-4-5	11-7-3-2-6-10- <u>12</u> -8-4-1-5-9	12-10-8-6-4-2- <u>1</u> -3-5-7-9-11

Fig. 12: Exemplo de aplicação de permutação simétrica rotacional para uma série de 1 a 12.

A regra para o procedimento ilustrado acima é partir do centro em direção às extremidades esquerda e direita em zigue-zague, por exemplo, do 10 para o 4, do 3 para o 9, do 11 para o 5 e assim sucessivamente. Cada nova sequência é gerada a partir desse procedimento empregado na sequência anterior, dessa forma, a sequência com o número 10 no centro gera a sequência com o número 2 no centro e assim por diante.

Wallace Berry (1987) ilustra de forma bem didática o procedimento de permutação simétrica rotacional utilizado por Messiaen na composição de *Île de feu II* (quarta peça dos *Quatre études de rythme*), no qual a partir de uma série original (de 1 a 12) ele realiza um procedimento rotacional em sentido horário partindo do número 7 com ampliação progressiva do movimento para gerar as séries de alturas II, III e IV e partindo do número 6 em sentido anti-horário para gerar a série de duração I. As séries de duração II, III e IV também realizam a rotação em sentido horário a partir da série I (Fig. 13).

Fig. 13: Ilustração do processo de permutações simétricas rotacionais utilizado por Messiaen em *Quatre études de rythme*: n. 4, *Île de feu 2* por Berry (1987: 412-413). Acima a série original, seguida pelo processo de permutação empregado na geração das séries de alturas e, abaixo o processo de permutação empregado na geração das séries de duração.

O uso das permutações simétricas não aparece na obra de Messiaen antes da composição de *Cantéyodjayâ* (1949) e *Quatre études de rythme* (1949-1950), havendo uma distinção clara entre o tipo de *intervenção* utilizada no “Período Experimental” (1949-1951) e as composições do início dos anos 1960 (HEALEY, 2013: 74)⁵⁴.

Nos cinco refrãos de *Neumes rythmiques*, terceira peça dos *Quatre études de rythme*, Messiaen (1996: 324) utiliza uma técnica de permutações simétricas que denomina “*intervenção em linha tripla*” (*ligne triple*), na qual 15 valores são divididos em três grupos de cinco, intercalando 1 a 5 com 6 a 10 e com 11 a 15 (Fig. 14 e 15).

Fig. 14: Exemplo de “*intervenção em linha tripla*”, em que 15 valores são divididos em três grupos de cinco valores intercalados (MESSIAEN, 1996: 324. HEALEY, 2013: 170).

⁵⁴ As intervenções de *Catéyodjayâ* (1949), *Quatre études de rythme* (1949-1950), *Messe de la Pentecôte* (1949-1950) e *Livre d'orgue* (1951-1952) são resultantes de estudos cujos exemplos estão contidos no início do Apêndice 1 do volume 3 do *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* (1996: 321-324. Cf. HEALEY, 2013: 168-170). Nestes exemplos, Messiaen traz intervenções rítmicas com 16 e 15 durações. Já as intervenções utilizadas em peças posteriores, como *Chronochromie* (1959-1960) e *Sept haïkai* (1962), são resultantes das tabelas com 32 durações encontrada também no volume 3 do *Traité* (MESSIAEN, 1996: 16-66) (HEALEY, 2013: 74).

Fig. 15: Exemplo de intervenção em linha tripla. Em vermelho os valores em semicolcheias utilizados a cada fragmento da ideia musical, indicando os três grupos com durações curtas, médias e longas. Messiaen, *Quatre études de rythme*: n. 3, *Neumes rythmiques* (Refrãos 1 e 2).

Notações rítmicas

A fim de notar com clareza suas intenções rítmicas, Messiaen elabora quatro tipos de *Notações Rítmicas*, as quais são detalhadas no capítulo 7 do *Technique de mon Langage Musical*. O **primeiro tipo de notação rítmica** –consiste em escrever os valores exatos, sem pulso ou compasso, salvando-se apenas o uso de barras de compasso para indicar períodos e para dar fim ao efeito de acidentes” (MESSIAEN, 1944: 20, tradução nossa)⁵⁵. De acordo com Messiaen, esse tipo de notação é a melhor para o compositor, já que é mais fiel às suas intenções, e também para um intérprete solista ou pequenos grupos.

As três peças abordadas nesse trabalho se enquadram nesse primeiro tipo de notação. Em *Neumes Rythmiques*, além do exposto, as barras de compasso servem também, para separar cada tipo de neuma nas estrofes (Fig. 16).

Fig. 16: Exemplo do primeiro tipo de notação rítmica. Messiaen, *Neumes Rythmiques*, c. 3-7.

⁵⁵ [...] consiste à écrire les valeurs exactes, sans mesure ni temps, en conservant seulement l'usage de la barre de mesure pour marquer les périodes et donner un terme à l'effet des accidents (MESSIAEN, 1944: 20).

O **segundo tipo de notação rítmica** se vale da mudança constante de fórmulas de compasso e é usada principalmente em obras orquestrais. Almeida (2013: 24) ressalta que, se por um lado, esse tipo de notação possibilita a justaposição de compassos com extensões diferentes, por outro, carrega a tradição histórica – das hierarquizações de ênfase tradicionalmente aplicadas aos diferentes tipos de compasso na música ocidental escrita” (Fig. 17).

Fig. 17: *Les Offrandes oubliées* (fragmento). Exemplo do segundo tipo de notação rítmica (MESSIAEN, 1944b: 11).

O **terceiro tipo de notação rítmica** consiste em escrever ritmos curtos separados a cada compasso e dar a estes compassos uma simbologia própria. Foi utilizado na peça *Poèmes pour Mi*, cujos símbolos foram criados pelo regente Roger Désormière (Fig. 18).

Fig. 18: Exemplo do terceiro tipo de notação rítmica: os símbolos e sua relação com as figuras rítmicas (MESSIAEN, 1944b: 11).

O **quarto tipo de notação rítmica** é àquela à qual, segundo Messiaen, os intérpretes estão mais acostumados e consiste em anotar os ritmos complexos sobre uma fórmula de compasso fixa, lançando-se mão de ligaduras, síncope, acentos e dinâmicas (Fig. 19).

Fig. 19: *Liturgie de cristal* (fragmento). Exemplo do quarto tipo de notação rítmica (MESSIAEN, 1944b: 11).

Vale ressaltar que esses tipos de notações – especialmente o primeiro, o segundo e o quarto tipos – já eram utilizadas por outros compositores, Messiaen apenas os definiu e catalogou a fim de dar-lhes uma utilização pessoal em sua obra.

Quando se refere ao primeiro tipo de notação rítmica no *Technique...*, Messiaen relembra a sugestão que deixou aos intérpretes no prefácio do *Quatuor pour la fin du temps* para que tomassem como base todos os valores curtos (as semicolcheias, por exemplo), contando-os mentalmente, mas apenas enquanto estudo para se “adquirir a sensibilidade para as durações”, já que em uma performance, os intérpretes deveriam incorporar e expressar gestos rítmicos mais amplos (MESSIAEN, 1944: 20).

Acreditamos que essa sensibilidade para as durações, que Messiaen coloca, é um dos principais desafios para o intérprete de sua obra, o qual deveria ser capaz de executar o que Bergson denomina *duração pura e pura heterogeneidade*: “uma sucessão de mudanças qualitativas que se fundem umas nas outras, se penetram, sem contorno preciso, sem qualquer tendência para exteriorizar um relacionamento entre uma e outra e sem qualquer relação com o número” (BERGSON apud MESSIAEN, 1992: 34).

Por fim, cabe ressaltar que, ao analisar aspectos rítmicos de suas peças e de peças de outros compositores, Messiaen utilizava um tipo de notação analítica que se caracterizava por colocar números arábicos abaixo da partitura indicando o total de unidades de valor presentes em determinado agrupamento métrico (Fig. 20 e 21). Abordagens analíticas desse tipo também estão presentes em nossas análises, especialmente em *Le traquet stapazin*.

Fig. 20: Trecho do 1º movimento da *Turangalila-Symphonie* (c. 12-33) (MESSIAEN, 1995: 168).

Fig. 21: Análise de Messiaen do esquema rítmico do Refrão (c. 142-149) *Danse Sacrale* (último movimento da *Le Sacre du Printemps*) de Stravinsky. Os números indicam unidades de semicolcheia. As letras A, B e C indicam as personagens rítmicas, as barras servem para separá-las e não coincidem com as barras de compasso de Stravinsky (MESSIAEN, 1995: 130).

Esse tipo de agrupamento que leva em consideração o menor valor de duração contido na peça é um importante recurso de estudo para o intérprete. Entretanto, cabe ressaltar que nem sempre a unidade de valor é a mesma por toda a peça e, não raro, diferentes trechos musicais sugerem unidades de valor diferentes. Às vezes, isso ocorre simultaneamente, como por exemplo, em *Mode de valeurs et d'intensités*, em que há três escalas de durações sobrepostas em camadas e cada uma tem sua unidade de valor diferente. Ao estudar cada camada isoladamente o intérprete deve se atentar para a unidade de valor de cada escala.

1.1.3 Textura: sobreposição, densidade e fatores de coesão

A questão da textura em Messiaen é indissociável das questões de tempo e ritmo, as quais são as bases das camadas texturais em sua música. No capítulo 6 do *Technique...* intitulado “Polirritmia e pedais rítmicos” (*Polyrythmie et pédales rythmiques*) Messiaen enfoca, especificamente, as possibilidades de sobreposições rítmicas, através de 7 procedimentos: 1) sobreposição de ritmos de extensões desiguais; 2) sobreposição de um ritmo às suas diferentes formas de aumento e diminuição; 3) sobreposição de um ritmo a seu retrógrado; 4) cânones rítmicos; 5) cânone pelo acréscimo do ponto; 6) cânones de ritmos

não retrogradáveis; e 7) pedais rítmicos (MESSIAEN, 1944: 14-19). Tais procedimentos foram ampliados, aprofundados e exemplificados no tomo III do *Traité...*

No exemplo abaixo, Messiaen empenha os ritmos não retrogradáveis utilizados em trecho da *Danse de la fureur pour les sept trompettes* (sexto movimento do *Quatuor pour la fin du temps*) e os sobrepõe em cânone na peça *Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux* (quinto movimento de *Visions de l'Amen*, para dois pianos) (Fig. 22).

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The top system is titled "Danse de la fureur, pour les sept trompettes." and the bottom system is titled "Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux." Both systems feature complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and are marked with dynamic levels such as *mf*, *pp*, and *mf expressif*. The notation includes various musical symbols like slurs, ties, and accidentals. The bottom system also includes markings for *cresc.* and *più f*.

Fig. 22: Acima os ritmos não retrogradáveis utilizados na *Danse de la fureur pour les sept trompettes* seguidos da sua disposição em cânones rítmicos na peça *Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux* (MESSIAEN, 1944b: 9). Abaixo a partitura com as alturas do trecho da mesma. As cores indicam a relação entre a partitura rítmica e a partitura com alturas (MESSIAEN, 1950: 51-52).

No início de *Regard du Fils sur le Fils*, quinta peça de *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*, Messiaen indica⁵⁶ a sobreposição de dois modos de transposições limitadas (modo 6 em 3ª inversão e modo 4 em 4ª inversão) ao “Tema de Deus” (*Thème de Dieu*). Adicionando a esse processo a técnica rítmica de “cânone pelo acréscimo do ponto” (Fig. 23).

Fig. 23: Trecho de *Regard du Fils sur le Fils*, como exemplo da sobreposições. Pauta superior: modo 6 em 3ª inversão; pauta central: modo 4 em 4ª inversão com aumentação pelo acréscimo do ponto; pauta inferior: “Tema de Deus” (*Thème de Dieu*) (MESSIAEN, 1947: 18).

⁵⁶ Ressalta-se o caráter didático de Messiaen em indicar em determinadas peças as técnicas de composição utilizadas, desvelando também uma preocupação interpretativa, já que a execução da peça é otimizada quando os intérpretes têm consciência desses procedimentos.

No exemplo abaixo, demonstramos uma sobreposição de cantos de pássaros na peça *Oiseaux exotiques* (1955-1956). Essa utilização de cantos de pássaros difere daquela utilizada nas peças do *Catalogue*, que tenta descrever metaforicamente o ambiente em que os pássaros foram catalogados. Em *Oiseaux exotiques*, os cantos são usados em livres associações agregando cantos de pássaros de diferentes regiões (Fig. 24).

The image shows a musical score for the piece "Un peu vif (♩ = 132)" from the album "Oiseaux exotiques". The score is written for a large ensemble of instruments, with each instrument part representing a different bird species and its song. The instruments and their corresponding bird species are listed on the left:

- (Verdin de Malaisie) P^{te} Fl.
- (Troupiale de Baltimore) 1 Fl.
- (Troupiale de Baltimore) 1 Htb.
- (Troupiale de Baltimore) 2 Clar.
- (Troupiale de Baltimore) Sib.
- (Liothrix de Chine) Glock.
- (Grive de Californie) Xylo.

The score is divided into two systems, each starting with a measure number in a box (6 and 16). The music is written in 3/4 time and features complex, overlapping melodic lines for each instrument, creating a dense and layered texture. The tempo is marked as "Un peu vif" with a quarter note equal to 132 beats per minute. The dynamic marking "f" (forte) is used throughout the piece.

Fig. 24: Trecho de *Oiseaux exotiques* como exemplo de sobreposição de cantos de pássaros de diferentes regiões (MESSIAEN, 1959: 9).

No tomo I do *Traité...* Messiaen expande a ideia de sobreposição de tempo a níveis extra-musicais ao abordar o conceito de tempos sobrepostos (*Temps Superposés*) como a coexistência de tempos de vida de uma estrela em relação ao tempo de existência do nosso sistema solar, ou mesmo a sobreposição de tempos psicológicos e fisiológicos no homem (MESSIAEN, 1994: 18-21).

Com base em conceitos da microfísica, Messiaen cunhou a ideia de fatores de coesão. Minimizando a noção de impenetrabilidade da matéria e fundamentado no fato de que duas partículas podem se encontrar em um mesmo ponto no espaço, Messiaen reconhece como sendo um fator de coesão, por exemplo, um som uníssono em meio a uma passagem polirrítmica, polimétrica ou que traga sobreposições de diferentes ritmos (MESSIAEN, 1994: 26).

Comparável às recorrência das ondas do oceano, onde “todas as ondas sobem e descem, mas nenhuma com o mesmo volume, nem a mesma força, nem a mesma duração” (MESSIAEN, 1994: 29-30), a polirritmia é tida como essencial por Messiaen (1994: 30), por

incluir tempos tão distintos como o do homem e o do universo. E os “maiores inimigos da música polirrítmica” são os chamados “fatores de coesão”. Em outras palavras, a diferenciação auditiva de camadas rítmicas sobrepostas incide diretamente no adensamento textural, mas algumas “forças neutralizadoras podem impedir uma clara percepção dos mesmos, [...] [como] semelhança de timbres, isocronicidade (igualdade de duração), tonalidade e unidade de registro, [...] unidade de tempo, durações em uníssono, unidade de intensidade e talvez unidade de ataque” (MESSIAEN, 1994: 30).

O *Quatuor pour la fin du Temps* traz dois exemplos emblemáticos a esse respeito (Fig. 25). Na *Liturgie de cristal* as linhas sobrepostas se diferem tanto rítmica como timbristicamente, valorizando a diferenciação das camadas e a densidade textural; na *Danse de la fureur, pour les sept trompettes* a coesão do uníssono homorrítmico remete o foco auditivo para a assimetria da rítmica não retrogradável acrescida de *valeurs ajoutées*.

Fig. 25: Acima, exemplo de sobreposição rítmica evitando fatores de coesão; abaixo, potencializando-os. Messiaen, *Quatuor pour la fin du Temps*: n. 1, *Liturgie de cristal* (c. 4-6) e n. 6, *Danse de la fureur...* (c. 1-2).

Ao evitar os fatores de coesão, Messiaen acredita realçar a polirritmia de linguagens rítmicas presente em suas obras e a forma que tende a evitá-los é sobrepondo diferentes modos, diferentes timbres, diferentes durações e variações nas intensidades dinâmicas.

O pianista Maurício Zamith Almeida, chama a atenção para a atuação ativa do intérprete ao trabalhar com peças que envolvam texturas polirrítmicas ou politemporais. Segundo Almeida, o intérprete deve “identificar e particularizar cada um dos eventos que constituem uma simultaneidade” através da manipulação do timbre, da intensidade ou do ataque, evitando o que ele denomina de *fatores interpretativos de coesão* (ALMEIDA, 2013: 51).

1.1.4 Melodia

Também com relação ao material melódico e harmônico, Messiaen acerca-se de inúmeras referências musicais - como aquelas que partem da análise de obras de outrem - e extra-musicais - como a observação e notação do canto dos pássaros e da sua capacidade intelectual para relacionar sons e cores. Inicia o capítulo 8 do *Technique...* com uma “ode” à melodia da qual a harmonia é decorrente. Elenca seus intervalos e contornos melódicos preferidos, cita fórmulas melódicas extraídas de canções populares, das rāgas hindus, do cantochão e da percepção de cantos de pássaros (MESSIAEN, 1944: 23-27).

De Beethoven ressaltou o desenvolvimento melódico-motívico através da eliminação, que “consiste em repetir um fragmento do tema, extraíndo dele sucessivamente uma parte de suas notas para que exista uma concentração sobre ele mesmo” (MESSIAEN, 1944: 28).

Associou o conceito setecentista sobre ornamentações ao contexto pós-tonal, ao observar que, harmonicamente, a ausência da dualidade consonância-dissonância não mais as justificaria, porém contrapontisticamente, em um processo mais de superfície do que estrutural, seu dinamismo expressivo era passível de expansão (MESSIAEN, 1944: 48-50).

De Debussy, extraiu a essência dos contornos melódicos, assim como seu conteúdo intervalar, como a 4ª aumentada descendente e a 6ª maior acrescentada ao acorde perfeito (MESSIAEN, 1944: 40); as notas adicionadas fora do contexto tonal, portanto desprovidas da necessidade de preparação e resolução, e sem acento expressivo, mas que mantêm um caráter de intrusão, porém ainda com certa identidade com o acorde, seja pela

sonoridade resultante como *appoggitauras*, seja como forma de ressonância da fundamental (MESSIAEN, 1944: 40-42); a ideia de silêncio puro (MESSIAEN, 1994: 47-52).

A partir de sua predisposição intelectual de ver cores ao ouvir sons, criou seus acordes especiais, denominados de som-cor (*son-couleur*) que são complexos sonoros de 6, 7 e 8 sons⁵⁷ (MESSIAEN, 2002: 95-190).

Para a elaboração de linhas melódicas, sucessões harmônicas e camadas de textura, partindo dos 12 sons cromáticos, Messiaen escolheu algumas conformações de agrupamentos que guardassem entre si determinada simetria intervalar e que também, ao longo de um certo número de transposições cromáticas (menor e o mais distante possível de 11), não pudessem mais ser transpostas sem que seus sons fossem repetidos (MESSIAEN, 1936: [s.n.]). Messiaen tratou essas conformações de agrupamentos enquanto coleções de referência e denominou-as Modos de transposições limitadas (MTL). Elencou sete MTL (cf. MESSIAEN, 1966 [1944]: 87-95), sendo o primeiro coincidente com a escala de tons inteiros e o segundo, com a octatônica. O uso desses modos pode resultar na construção de camadas texturais densas, pois são suficientemente complexos⁵⁸, são constituídos a partir de agrupamentos transpostos e estão “na atmosfera modal de diversas tonalidades ao mesmo tempo” (MESSIAEN, 1944: 13). Possuem também, a característica de poderem polarizar e/ou não polarizar qualquer um de seus graus, e por “conterem no interior deles mesmos pequenas retrogradações, não podem ser retrogradados”.

O princípio desse material melódico tem o impacto temporal de suspensão, por produzir a sensação de tempo suspenso, sem início e sem fim, já que lhe falta a direcionalidade própria da escala diatônica como utilizada no sistema tonal.

Desse modo, os MTL “realizam na direção vertical (transposição) o que os ritmos não retrogradáveis realizam na direção horizontal (retrogradação)” (MESSIAEN, 1944: 13).

Outra fonte de inspiração com relação às alturas para Messiaen foi o canto dos pássaros, que ele observou e transcreveu sistematicamente, conforme pode ser observado nos dois volumes do tomo V do *Traité...*

Messiaen relata ser necessária uma distinção entre as ordens melódica, quantitativa e fonética para a transcrição de cantos de pássaros. Por exemplo, para a transcrição do canto da ave canora *Grive musicienne* (tordo-comum), Messiaen teceu, como considerações de ordem melódica, rítmica e formal, observações como a que segue: “possui

⁵⁷ Esse assunto é abordado no tópico a seguir.

⁵⁸ O segundo Modo de Transposições Limitadas (MTL), p.ex., traz em si todos os intervalos (de 2m a 7M), possibilita a formação das tríades M, m e d, das tétrades M⁷, diminutas e meio-diminutas, e assim por diante.

uma canção [...] cortada em pequenas fórmulas rítmicas puras, sempre repetidas de duas a cinco vezes, a maioria sendo três vezes [...] [e] as estrofes são sempre novas e as invenções rítmicas inesgotáveis”. Como observações de ordem quantitativa, anotou: ~~“O~~ arranjo de durações e dos números - sempre inesperados, imprevistos, surpreendentes - é manifesto, ainda, com tal senso de equilíbrio que pode-se ter dificuldade em acreditar que é uma improvisação”. Como considerações de ordem fonética, admitiu: ~~“Q~~uando se trata de timbres (ordem fonética), nenhum instrumento feito pelo homem [...] pode se igualar à sua qualidade e enorme diversidade” (MESSIAEN, 1994: 53-55).

A partir de 1950, os cantos dos pássaros passaram a ser utilizados como elemento estruturante de obras musicais de Messiaen. Porém, existem referências de que entre os quatorze ou quinze anos de idade Messiaen já anotava cantos de pássaros, quando visitava suas tias Marthe e Agnès em Aube, região de natureza exuberante (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 33). Cabe ressaltar que as transcrições feitas por Messiaen dos cantos dos pássaros utilizam como base a escala cromática e muitos sons ruidosos são escritos como acordes, muitas vezes se tratando de uma interpretação livre e subjetiva⁵⁹.

[...] Eu faço minha transcrição de canções de pássaros na natureza, na primavera, a estação do amor, e nos momentos certos, ou seja, ao nascer e ao pôr-do-sol. Eu uso papel pautado, uma prancheta para apoio, alguns lápis e borrachas - como se eu estivesse fazendo ditado musical, mas um ditado especial que exige dez vezes mais atenção normal e velocidade [de apreensão]. Um pássaro canta muito rapidamente. Quando eu escrevo a primeira estrofe, ele já está cantando a segunda, e enquanto eu escrevo a segunda, ele está na terceira. Minha esposa me acompanha em todas essas viagens ornitológicas e, como sou um homem moderno, peço a ela que leve um gravador. Assim, minha esposa grava o que transcrevo e quando voltamos para casa, eu comparo a gravação com a minha própria notação. O gravador é muito menos seletivo do que o meu ouvido: ele grava todos os ruídos externos. Meu ouvido retém somente a canção do pássaro. Por outro lado, o gravador capta essa mesma canção com precisão muito maior que a minha audição, então o gravador me permite fazer uma segunda notação. Essas são as duas fontes do meu material: a notação transcrita a partir de uma gravação exata e a notação feita diretamente da natureza, muito mais artística, com todas as variantes e modificações que cada criatura individual de cada espécie pode contribuir (Messiaen. In: SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 36, tradução nossa)⁶⁰.

⁵⁹ Um interessante material a esse respeito é o vídeo disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=9QdgUJss9BU>>. Esse vídeo mostra Messiaen falando sobre as características de alguns pássaros e solfejando seus cantos, seguido pela execução ao piano por Yvonne Loriod da forma como ele utiliza esse canto nas peças.

⁶⁰ I do my transcribing of birds songs in nature, in the spring, the season of love, and at the right moments, which is to say at sunrise and sunset. I use music paper, a sketch board for support, some pencils and erasers - as though I were taking musical dictation, but it's a special dictation that requires ten times the normal attention and speed. A bird sings very quickly indeed. When I take down the first strophe, it's already singing the seconde, and while I write the second, it's on the third. My wife accompanies me on all these ornithological journeys and, as I am a modern man, I ask her to bring along a tape recorder. So my wife records what I transcribe, and when we return home, I compare the recording with my own notation. The recorder is much less selective than my ear: it records all external noises. My ear retains only the bird song. On the other hand, the tape machine records that

1.1.5 Harmonia

Na obra de Messiaen, harmonia e o conceito de **Som-cor** (*Son-couleur*)⁶¹ são ideias interligadas. Segundo o compositor, são necessárias duas experiências para se compreender esse conceito, uma musical e outra extramusical: a experiência musical é relativa aos domínios da vibração e da acústica; a extramusical é visual e referente ao domínio das cores complementares, que são aquelas que mais oferecem contrastes entre si (MESSIAEN, 2002: 102). Para exemplificar essa concepção, Messiaen relaciona os sons resultantes de uma série harmônica a partir do Dó1 com as cores resultantes da experiência de se colocar diferentes folhas coloridas sobre uma folha de papel branco, e elenca uma lista com cores referentes a seus modos e seus acordes, ressaltando que as tabelas se aplicam unicamente à sua música. Entretanto, alerta para o fato de que essa tentativa de classificar os sons e as cores nem de longe corresponde às realidades da música em movimento, tampouco às cores das estrelas dos espirais e dos arco-íris (MESSIAEN, 2002: 102-105).

Em entrevista a Harriet Watts, Messiaen declarou “perceber as cores intelectualmente” ao ouvir ou ler música, o que significa que “via cores que correspondiam aos sons, podendo ser lentas, rápidas, sutis ou fortes na mesma medida que um som. Cada uma das doze alturas cromáticas no interior de uma oitava correspondia a uma cor e essas cores eram dissolvidas pelo branco ao seguirem em direção aos sons agudos, bem como pelo preto ao se dirigirem em direção aos graves” (Messiaen. In: WATTS 1979: 4-5 apud MOREIRA, 2008: 4-5). Em outra entrevista, concedida a Claude Samuel, considerou que “tendo como base um fato científico, o fenômeno da sinestesia era modificado pela personalidade do sujeito que o portava, o qual lhe adicionava certo grau de imaginação e de influência literária” (Messiaen. In: Samuel; Messiaen 1994: 43 apud MOREIRA, 2008: 5). “Assim sendo, mesmo *sem* sofrer de sinestesia, Messiaen buscou empregar de maneira consciente sons complexos e sonoridades, ligados psicologicamente a complexos de cores” (MOREIRA, 2008: 5).

same song with much greater precision than my ear, so the recorder allows me to make a second notation. Those are the two sources of my material: the notation transcribed from an exact recording and the notation done directly from nature, much more artistic, with all the variants and modifications that each individual creature of each species might contribute.

⁶¹ Os acordes derivados da ideia de som-cor são apresentados no tomo VII do *Traité...*, a saber: os acordes resultantes dos MTL 2, 3, 4 e 6; acordes inversamente transpostos sobre a mesma nota de baixo (*accords à renversements transposés sur la même note de basse*); acordes de ressonância contraída (*accords à résonance contractée*); acordes que giram (*accords tournants*); e acorde do total cromático (*accords du total chromatique*) (MESSIAEN, 2002: 95-190).

Em nossas análises focaremos mais os acordes em si do que suas relações com as cores. Elencamos a seguir os principais acordes destacados por Messiaen em seus escritos.

Harmonia com notas acrescentadas. O capítulo 13 do *Techique...* intitulado *Harmonia, Debussy, notas acrescentadas*, traz as referências harmônicas mais básicas de Messiaen, que o compositor identifica com o que denomina harmonias com notas acrescentadas (*notes ajoutées*) de Debussy:

Em *Pelléas et Mélisande*, *Estampes*, *Préludes* e *Images* para piano encontram-se notas estranhas sem uma preparação ou uma resolução, sem um acento expressivo particular, que tranquilamente faz parte do acorde, mudando sua cor, dando-lhe um tempero, um novo perfume. Essas notas mantêm as características de intrusão, de suplemento: a abelha na flor! No entanto, elas mantêm certa identidade com o acorde, seja porque possuem sonoridades como as chamadas *appoggiaturi*, seja por serem resultantes da ressonância da fundamental. Elas são as notas adicionadas” (MESSIAEN, 1944: 40)⁶².

Acorde perfeito (*Accord parfait*, AP). Messiaen considerava a sexta, a nota acrescentada mais natural, por ter observado que foi prevista por Rameau e utilizada por compositores como Wagner, Chopin, Massenet e Chabrier, até ter sido estabelecida definitivamente na linguagem musical por Ravel e Debussy. Justificou o uso da quarta aumentada incorporada à tríade por acreditar que ouvidos mais refinados podem ouvi-la como ressonância da fundamental do acorde executada na região extremo-grave. Assim, Messiaen chegou ao seu acorde perfeito, formado por fundamental, terça, quarta aumentada, quinta e sexta (Fig. 26), em que, por exemplo, na distribuição Dó-Sol-Mi-Lá-Fá# “háverá uma atração entre o Fá# e o Dó, com o primeiro tendendo a ser resolvido pelo segundo” (MESSIAEN, 1944: 40).

Fig. 26: À esquerda, Fá# como ressonância do Dó grave e, à direita, o acorde de Dó maior com sexta e quarta aumentada adicionadas (MESSIAEN, 1994b: 33. Exemplos 186 e 188).

⁶² Dans *Pelléas et Mélisande*, dans les *Estampes*, les *Préludes*, les *Images* pour piano, il s’agit de notes étrangères, sans aucune préparation ni résolution, sans accent expressif particulier, qui font tranquillement partie de l’accord, changeant sa couleur, lui donnant un piment, un parfum nouveaux. Ces notes gardent un caractère d’intrusion, de supplément: l’abeille dans la fleur! Elles ont cependant un certain droit de cité dans l’accord, soit parce qu’elles proviennent de la résonance de la fondamentale. Ce sont les *notes ajoutées* (MESSIAEN, 1944: 40).

Messiaen inter-relaciona esse acorde com seus modos de transposições limitadas (MTL), observando que “ $\rightarrow$ acorde perfeito com sexta acrescentada e quarta aumentada será um acorde típico do segundo modo de transposições limitadas”; com seus movimentos melódicos preferidos, assinalando que “[...] escolhemos dentre todos os intervalos a quarta aumentada descendente e a sexta maior descendente”; e também compara as notas acrescentadas a acordes tradicionais ao efeito que os valores acrescentados exercem em rítmicas regulares, comentando que “ $\rightarrow$ mesmo charme, um pouco perverso, é encontrado nesses valores suplementares que tornam a rítmica deliciosamente manca, nessas notas estranhas que insidiosamente transformam a matiz do acorde” (MESSIAEN, 1944: 41).

Exemplos do uso desses acordes são demonstrados em obras como *La Maison*, *Chant d'extase dans un paysage triste*, *Combat de la Mort et de la vie* e *Le Collier*, dentre outras. Percebemos que mesmo uma escolha harmônica simples, como o acorde perfeito com quarta aumenta e sexta acrescentadas, está ancorada a princípios rítmicos e a gostos pessoais na linguagem de Messiaen.

O capítulo 14 do *Technique...* intitulado *Acordes especiais, clusters de acordes e uma lista com conexões de acordes* (*Accords spéciaux, grappes d'accords et liste d'enchaînements d'accords*) faz referência às principais características dos acordes de dominante (que contêm todas as notas da escala maior); acordes de ressonância (que contêm todas as notas humanamente perceptíveis a partir da ressonância de uma fundamental tocada na região extremo-grave); acordes formados por quartas (quartas superpostas que contêm todas as notas do quinto modo de transposições limitadas); e cluster de acordes (MESSIAEN, 1944: 43-47).

Acorde sobre a Dominante (*accord sur dominante*, AD). Esse acorde, para Messiaen, contém todas as notas da escala maior e pode ser desdobrado em outros dois tipos: acordes sobre a dominante com *appoggiaturi* e acordes sobre a dominante com as *appoggiaturi* transformadas em notas adicionadas (Fig. 27).

Fig. 27: À esquerda o acorde sobre a dominante. No centro o acorde sobre a dominante com *appoggiaturas*. À direita o acorde sobre a dominante com as *appoggiaturas* transformadas em notas acrescentadas (MESSIAEN, 1944b: 37. Exemplos 201, 203 e 206).

Efeito de ressonância (*Effets de résonance*, ER). Em suas aulas, Paul Dukas falava frequentemente a respeito dos “efeitos de ressonância. [...] Efeitos da pura fantasia, similar de uma analogia muito distante para o fenômeno da ressonância natural” (MESSIAEN, 1944: 44). Esse conceito é amplamente utilizado na composição de *Neumes Rythmiques* (Fig. 28).

Fig. 28: Destaque para o uso de ressonâncias inferiores e superiores no c. 5. Messiaen, *Neumes Rythmiques* (c. 3-7).

Acorde de ressonância (*Accord de la résonance*, AR). Partindo do conceito de “efeitos de ressonância”, Messiaen integrou à sua gama harmônica o acorde de ressonância, formado por todas as notas perceptíveis, “por um ouvido extremamente refinado”, na ressonância de uma fundamental tocada na região extemo-grave, o qual possui quase todas as alturas do terceiro modo de transposições limitadas (Fig. 29).

Fig. 29: Acima, 3º modo de transposição limitada; abaixo, acorde de ressonância (MESSIAEN, 1944b: 37 e 52).

Inversões desse acorde, mantendo o mesmo baixo, são utilizadas por Messiaen para gerar o que ele denomina efeito de vitral (Fig. 30). Esse acorde foi posteriormente usado como base dos acordes de inversões transpostas sobre o mesmo baixo (*Accords à renversements transposés sur la même note de basse*, ART).

Fig. 30: Inversões do acorde de ressonância sobre um mesmo baixo (C#/Db) (MESSIAEN, 1944b: 37).

Acordes em quartas (*Accords en quartes*, AQ). Acordes formados por quartas aumentadas e justas, ao invés das tradicionais terças superpostas, contendo, assim, todas as notas do quinto modo de transposições limitadas (Fig. 31).

Fig. 31: À esquerda, exemplo dado por Messiaen de acorde em quartas; ao centro o quinto modo de transposição limitada (MESSIAEN, 1944b: 37). À direita, a utilização dos acordes por quartas na peça *Regard d L'ónction terrible* (c. 26-27) (MESSIAEN, 1947: 139).

Acordes de inversões transpostas sobre a mesma nota de baixo (*Accords à renversements transposés sur la même note de basse*, ART). Acordes de 7 sons que têm como

base o acorde de dominante com nona, acrescido da tônica da tonalidade (quarta do acorde de dominante) no lugar da sensível e de duas notas acrescentadas formando um intervalo de quarta (Fig. 32).

Fig. 32: Acima, acorde de nona de dominante e abaixo, o acorde de inversão transposta, com destaque para o intervalo de quarta (MESSIAEN: 2002, 137).

Acordes de ressonâncias contraídas (*Accords à résonance contractée*, ARC).

Acordes de 6 sons (1º tipo de Acorde de ressonâncias contraídas, 1ARC) e 7 sons (2º tipo de Acorde de ressonâncias contraídas, 2ARC). O primeiro tipo, assim como o acorde de inversões transpostas sobre o mesmo baixo, tem como base um acorde de dominante com nona, acrescido da tônica da tonalidade (quarta do acorde de dominante) no lugar da sensível, a que se somam uma *appoggiatura* quintupla mais um duplo som grave de nona (Fig. 33), resultando em dois acordes, o acorde *appoggiatura* e acorde real.

Fig. 33: 1º tipo de Acorde de ressonâncias contraídas. Acima, o acorde de dominante; ao centro, o acorde de dominante com *appoggiatura* quántupla (marcada em vermelho) mais um duplo som grave de nona maior (marcado em azul); abaixo, os dois acordes resultantes: acorde *appoggiatura* (à esquerda) e acorde real (à direita) (MESSIAEN: 2002, 150-151).

O segundo tipo parte de uma *appoggiatura* quádrupla a um acorde com terça e quarta, acrescido de dois harmônicos inferiores, formando um intervalo de sétima menor, também resultando em dois acordes, o acorde *appoggiatura* e acorde real (Fig 34).

Fig. 34: 2º tipo de Acorde de ressonâncias contraídas. Acima, acorde com terça e quarta precedido por *appoggiatura* quádrupla (marcado de azul); ao centro, o mesmo acorde acrescido de dois harmônicos inferiores, formando um intervalo de sétima menor (marcado de laranja); abaixo, os dois acordes resultantes: acorde *appoggiatura* (à esquerda) e acorde real (à direita) (MESSIAEN: 2002, 162).

Acordes que giram (*Accordes tournants*, AT). Acordes de 8 sons que aludem às oito faces de um octaedro. A origem harmônica desses acordes não é tão clara quanto a dos outros anteriores que são derivavos de acordes de dominante (HEALEY, 2013: 180; BAUER, 2007: 152). “Existe uma coluna de sons que vai se transformando e a memória registra um som global que é o resultante dos três acordes” (MESSIAEN, 2002: 166, tradução nossa)⁶³ (Fig. 35).

Fig. 35: Acordes que giram. Primeiro exemplo desse tipo de acorde na tabela de Messiaen (MESSIAEN, 2002: 166).

No segundo movimento de *Chronochromie* (1960), *Strophe I*, Messiaen combina a sonoridade dos acordes que giram nos primeiros violinos, com a sonoridade dos acordes de inversões transpostas sobre a mesma nota de baixo nos segundos violinos e com a sonoridade dos acordes de ressonâncias contraídas nas violas e violoncelos, além de utilizar materiais de canto de pássaros e técnicas rítmicas de permutação simétrica (MESSIAEN, 2002: 84-91; BAUER, 2007: 151).

Acordes do total cromático (*Accordes du total chromatique*, ATC). Acorde inicialmente de 8 sons, acrescido de mais 4 sons para completar o total cromático. No exemplo abaixo (Fig. 36), tem-se um acorde de quarta e sexta sobre Mi maior em segunda inversão (pentagrama inferior) e uma tríade menor de Mib em primeira inversão com a segunda maior (Fá) acrescentada (pentagrama superior); os outros quatro sons são adicionados e soam após o acorde, resultando em “sons harmônicos secundários” (MESSIAEN, 2002: 182).

⁶³ Il y a une colonne de sons qui tourne en changeant, la mémoire enregistrant une sonorité globale qui est fruit des trois accords (MESSIAEN, 2002: 166).

Fig. 36: Acordes do total cromático. Primeiro exemplo dado por Messiaen desse tipo de acorde (MESSIAEN, 2002: 182).

Acordes formados a partir do 2º modo de transposição limitada. Tétrades formadas a partir da sucessão paralela de cada voz efetuando a mesma transposição do modo, porém partindo de um grau diferente em sobreposição. Essa sobreposição resulta em acordes de quarta e sexta com quarta aumentada acrescentada, alternados com acordes de sétima de dominante com sexta acrescentada, continuamente (MESSIAEN, 1944: 52-53; 2002: 110-119). O exemplo abaixo é formado a partir da primeira transposição do modo.

Fig. 37: Acima, 2º modo de transposição limitada; abaixo, acordes formados pela sucessão paralela de cada voz efetuando a mesma transposição do modo, porém partindo de um grau diferente em sobreposição (MESSIAEN, 2002: 110).

Acordes formados a partir do 3º modo de transposição limitada. Acordes de 6 sons formados a partir da sucessão paralela de cada voz efetuando a mesma transposição do modo, porém partindo de um grau diferente em sobreposição. (MESSIAEN, 1944: 53-54; 2002: 122-123). O exemplo abaixo é formado a partir da primeira transposição do modo.

Mode 3¹ Mode 3¹, en accords parallèles :

Fig. 38: Acima, 3º modo de transposição limitada; abaixo, acordes formados pela sucessão paralela de cada voz efetuando a mesma transposição do modo, porém partindo de um grau diferente em sobreposição (MESSIAEN, 2002: 122).

Acordes formados a partir do 4º modo de transposição limitada. Tétrades formadas a partir da sucessão paralela de cada voz efetuando a mesma transposição do modo, porém partindo de um grau diferente em sobreposição. Essa sobreposição resulta na formação de acordes quartais (MESSIAEN, 1944: 54-55; 2002: 126-129) e, sobrepondo todas as notas desse modo, ele pode fornecer, em um único acorde, todo um complexo de quartas aumentadas e justas alternadas, perfeitamente Shoenberguiano” (MESSIAEN, 2002: 127) (Fig. 39).

Fig. 39: Acorde formado pela sobreposição de todas as notas do modo 4 (MESSIAEN, 2002: 127).

Abaixo o exemplo com os acordes construídos a partir da primeira transposição do modo.

Mode 4¹ Mode 4¹, en accords parallèles :

Fig. 40: Acima, 4º modo de transposição limitada; abaixo, acordes quartais formados pela sucessão paralela de cada voz efetuando a mesma transposição do modo, porém partindo de um grau diferente em sobreposição (MESSIAEN, 2002: 128).

Acordes formados a partir do 6º modo de transposição limitada. Acordes de 8 sons formados a partir da sucessão paralela de cada voz efetuando a mesma transposição do modo, porém partindo de um grau diferente em sobreposição. (MESSIAEN, 1944: 55; 2002: 132-133). O exemplo abaixo é formado a partir da primeira transposição do modo.

Mode 6¹ Mode 6¹, en accords parallèles :

Fig. 41: Acima, 6º modo de transposição limitada; abaixo, acordes formados pela sucessão paralela de cada voz efetuando a mesma transposição do modo, porém partindo de um grau diferente em sobreposição (MESSIAEN, 2002: 132).

1.1.6. Forma e estrutura fraseológica

Em entrevista a Claude Samuel, Messiaen cita dentre as principais formas musicais que utiliza, o princípio do desenvolvimento e da variação, bem como formas

advindas da “tríade” grega: *strophe*, *antistrophe* e *epode*. Porém, ressalta que sua maior inovação formal está na ideia da forma musical enquanto “reprodução condensada das horas do dia e da noite” (Messiaen. In: SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 117).

Notamos pela declaração de Messiaen que, ao citar o “princípio do desenvolvimento e da variação”, Messiaen não está se referindo a estruturas formais fechadas, mas sim, a procedimentos que compõem uma forma. A Seção Central de *Regard de l'Onction terrible*, por exemplo, é elaborada a partir da utilização pragmática desses procedimentos.

A composição por *colagem*, por *blocos* ou a *forma mosaico* também é um procedimento estrutural identificado em algumas obras de Messiaen, o qual tem como influência, as obras de Stravinsky, especialmente *Le Sacre du printemps* (1913) e *Symphonies d'instruments à vent* (1920). Nesses tipos de obras as seções se sucedem sem aparentes relações de causa-efeito, o que gera um efeito de descontinuidade temporal. Exemplos desse tipo de estruturação formal na obra de Messiaen podem ser encontrados em *Cantéyodjayâ* (1949) e *Couleurs de la Cité Céleste* (1963) (CROSS, 1998).

Na escuta melódica tradicional o compositor se vale de cada melodia, dos temas, contratemas e temas secundários, para demarcar territórios temporais: cada tema constitui-se num ponto de referência que delimita os blocos formais. Com a fragmentação, a permutação e o deslocamento empregados por Stravinsky o tempo perde seus lastros e todos os elementos da composição passam a ser pontos potencialmente conectáveis quebrando as hierarquias da forma (FERRAZ, 1998: 87-88).

Com relação à estrutura fraseológica, no *Technique...*, Messiaen (1944: 9; 49) aborda rítmica e melodicamente (capítulos 3 e 15, respectivamente) o que podemos considerar como componentes fraseológicos, os quais são percebidos no padrão: anacruse-acento-terminação (*anacrouse-accent-désinence*). Messiaen relaciona a anacruse e a terminação melódica com a preparação e a finalização rítmica e acrescenta que o valor adicionado (*valeur ajoutée*) desempenha um papel importante nessa estrutura rítmica. Os dois exemplos abaixo, retirados do *Technique...*, demonstram o pensamento de Messiaen sobre essa estrutura tripartida.

A figura 42 traz um trecho da peça para órgão *Les bergers*, terceira peça da obra *Apparition de l'Église éternelle*, em que A representa a preparação rítmica alongada pelo valor adicionado, B é o acento e C a finalização, com destaque para as cruzes (+) que indicam os valores acrescentados (MESSIAEN, 1944a: 9)

Fig. 42: Trecho da peça para órgão *les bergers* exemplificando a estrutura anacruse(A)-acento(B)-terminação(C) com destaque para a utilização de valores adicionados (+) (MESSIAEN, 1944b: 1).

A figura 43 ilustra a mesma estrutura a partir da ideia de *appoggiatura*. Messiaen afirma que a característica mais essencial da *appoggiatura* é seu acento expressivo, desse modo expande a carga expressiva desse acento através de uma “imensa anacruse” resolvida por uma “imensa terminação” (MESSIAEN, 1944a: 49), o acento expressivo tem sua potencialidade expandida pelo padrão anacruse-acento-terminação.

Fig. 43: Trecho da peça para dois pianos *Amen de l'agonie de Jésus* (terceira peça da obra *Visions de l'Amen*) exemplificando a estrutura anacruse(A)-acento(B)-terminação(C), com destaque para a grande *appoggiatura* (MESSIAEN, 1944b: 48).

Almeida (2013) chama a atenção para a inter-relação feita por Messiaen entre o padrão anacruse-acento-terminação e o movimento de *arsis* e *thésis* da música do cantochão: “[...] toda música bem feita comporta, de forma constante, essa alternância de impulsos e repousos. O cantochão, para citar um caso, é a sucessão ininterrupta de arsis e thésis, de elevações e de declínios, de impulsos e de repousos [...]” (Messiaen. In: SAMUEL, 1999: 103 apud ALMEIDA, 2013: 48).

Na figura 44 abaixo aplicamos esse mesmo pensamento à peça *Regard de l'âoile*, segunda peça de *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*, mas ao invés das letras A, B e C, dos exemplos de Messiaen, utilizamos I para impulso (substituindo o termo anacruse), A para acento e T para terminação⁶⁴.

⁶⁴ Aplicações desse pensamento foram utilizadas na análise de *Regard de l'onction terrible*, Anexo 1.

Fig. 44: Exemplo da expansão do conceito de *appoggiatura* enquanto uma estrutura formada por impulso (I) acento (A) e terminação (T). Messiaen, *Regard de l'étoile* (c. 1-2).

Nos anexos 1 e 2 realizamos um estudo das estruturas fraseológicas das peças *Regard de l'Onction terrible* e *Neumes rythmiques* respectivamente. Na primeira aplicamos as nomenclaturas de impulso-acento-terminação na Seção Central da peça e na segunda nos referimos aos movimentos de *arsis* e *thésis* específicos dos refrãos de *Neumes rythmiques*.

O intuito desse subcapítulo foi fazer um levantamento dos principais aspectos discutidos por Messiaen em seu material teórico, especialmente no *Technique...* e no *Traité...*

Dentre os temas levantados, são especialmente relevantes para as peças analisadas: a ideia de tempo, eternidade e duração vivida; os procedimentos rítmicos de não retrogradação; a utilização de unidades de números primos como base da estrutura de trechos musicais; processos de permutação; a composição da estrutura impulso-acento-terminação; bem como as fontes de inspiração melódica, rítmica e harmônica advindas dos neumas do cantochão, dos cantos dos pássaros e dos modos de transposições limitadas e dos acordes de som-cor.

Ressaltamos que muitos de seus comentários são especialmente relevantes para a concepção da performance da peça, como os conceitos de *arsis* e *thésis* e impulso-acento-terminação, os quais foram empregados em nosso estudo prático das peças.

Ao entrar em contato com o pensamento sistemático de Messiaen a respeito de sua técnica e imaginário composicional, estudiosos de sua obra, sejam intérpretes ou analistas, encontram não apenas referências ao seu processo prático, mas também, e principalmente, indicadores das questões internas propostas por determinada obra em estudo.

1.2 O potencial projetivo rítmico como um elemento interpretativo constitutivo de obras musicais⁶⁵

O pensamento do ritmo como processo tem como fundamentação teórica a proposta analítica apresentada no livro *Meter as Rhythm* (1997) de Christopher Hasty, a qual considera o potencial projetivo rítmico como um elemento interpretativo constitutivo de obras musicais.

O propósito desse tipo de análise é expor considerações a respeito da estrutura rítmica de peças musicais enquanto elas ocorrem no tempo, ou seja, analisá-las enquanto elas são ouvidas, necessitando assim, tanto do material escrito, quanto do material gravado. Para Cook (1999), a principal preocupação de Hasty é sobre “como estamos analisando uma atividade, um processo, que é irredutivelmente temporal, quando a base de representação analítica é a abstração do tempo nos fenômenos musicais” (COOK, 1999: 606).

Na teoria proposta por Hasty, a métrica é pensada enquanto um processo de projeção, e a duração de um evento que ocorre no tempo acumula um potencial projetivo que direciona nossas expectativas sobre as durações de eventos futuros.

O autor, então, se põe a definir determinados termos, intimamente relacionados com sua técnica analítica, como “projeção”, “duração projetiva” e “duração projetada” dentre outros, bem como a apresentar questões práticas envolvidas na representação gráfica da análise musical, que por sua vez se vale da combinação de alguns símbolos cunhados com base em propostas anteriores, como as de Cooper e Meyer (1960), Cone (1968) e Lerdahl e Jackendoff (1983).

O processo de projeção rítmica, desenvolvido por Hasty envolve dois conceitos de duração: a duração projetiva e a duração potencial ou duração projetada. Na Fig. 45, a duração projetiva (*actual duration, projective duration*) é aquela que acontece no momento presente e que projeta uma possível duração potencial de um evento; é indicada através da grafia de uma seta. A duração potencial (*potencial duration*) é a duração projetada (*projected duration*) pela duração projetiva, constituindo um evento que pode ocorrer; é indicada através da grafia de uma linha pontilhada (se não ocorrer, a indicação gráfica é exemplificada na Fig. 46, através da seta marcada com um X). O termo projeção (*projection*) refere-se ao ato de

⁶⁵ Este subcapítulo constitui-se uma ampliação do material teórico apresentado no Painel intitulado “Análise musical do potencial projetivo rítmico como elemento constitutivo de obras musicais: fundamentação teórica e exemplos de aplicação em obras de Stravinsky e Messiaen” apresentado no XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música em 2014 em colaboração com Adriana Lopes Moreira, Alexy Viegas e Ronaldo Alves Penteado.

projetar e constitui todo o processo, da duração projetiva até a duração projetada (HASTY, 1997: 84).

[...] Potencial projetivo é o potencial de duração de um evento presente ser reproduzido por um evento que vier a sucedê-lo. Este potencial é realizado se e quando existir um novo começo, cujo potencial duracional é determinado pelo primeiro evento já passado. Potencial projetivo não é o potencial de que haverá um evento consequente, mas sim o potencial de uma duração passada que terminou ser tomado como especialmente relevante para o devir de um evento presente. A seta, nesse sentido, aponta para a possibilidade de uma futura relevância (HASTY, 1997: 84, tradução nossa)⁶⁶.

Fig. 45: *Duração projetiva* (seta sob —A) e *duração potencial* (curva pontilhada sob —B”), constituindo uma *projeção*; essa projeção é confirmada pela ocorrência da próxima *duração projetiva* (seta sob —B”), que, por sua vez, produz nova *duração potencial* (curva pontilhada sob “C”) (HASTY, 1997: 104).

Desse modo, no processo de projeção rítmica, a partir do momento em que um conjunto de durações é estabelecido enquanto um agrupamento rítmico, a expectativa é a de que esse agrupamento seja reproduzido no próximo conjunto de durações, ou seja, a expectativa da permanência. Entretanto, cabe ressaltar que, apesar da permanência ser uma expectativa, isso não quer dizer que uma projeção deve ser formada por uma sequência homogênea de agrupamentos. O propósito é exatamente demonstrar a heterogeneidade de agrupamentos a partir da projeção rítmica.

No exemplo 46, A e B são definidos como duas durações iguais. As letras minúsculas —a” e —b” referem-se aos inícios das durações A e B, sendo cada um desses inícios um potencial de duração. O termo potencial é usado para o momento em que o ouvinte tenta prever a duração do evento atual, o qual ainda está em vias de se definir enquanto um evento determinado ou fechado. O início de —a” é um potencial indefinido e o início de —b”, um potencial definido devido à projeção de Q-Q’. A diferença entre os potenciais de —a” e —b” está no fato de que —a” não tem um evento passado ao qual se comparar, enquanto —b” é um potencial definido a partir do que foi —A”. Q refere-se a uma duração projetiva, Q’, à duração

⁶⁶ Projective potential is the potential for a present event’s duration to be reproduced for a successor. This potential is realized if and when there is a new beginning whose durational potential is determined by the now past first event. Projective potential is not the potential that there will be a successor, but rather the potential of a past and completed durational quantity being taken as especially relevant for the becoming of a present event. The arrow, in this sense, points to the possibility for a future relevancy (HASTY, 1997: 84).

projetada, realizada com o novo início $-b''$. A letra R refere-se à nova duração projetiva e o X na seta curva indica que esse novo potencial projetivo não é realizado, pois não existe um novo início “c” (HASTY, 1997: 85).

No que se refere aos inícios de $-a''$ e $-b''$, compreendemos que será somente ao início da duração $-b''$ que tomamos consciência do que foi a duração $-A''$, ou seja, $-A''$ passa a existir como tal, apenas no momento em que $-B''$ é iniciado. Nas palavras de Hasty:

[...] $-Q''$ se refere a um potencial projetivo que ocorre com o novo início $-b''$. Esse potencial não é o potencial de $-a''$ para uma duração mensuralmente determinada – ele é o potencial que a duração $-A''$, mensuralmente determinada, tem para fornecer um potencial definido para o novo início $-b''$ [...] (HASTY, 1997: 85, tradução nossa)⁶⁷.

Fig. 46: Figura indicando os inícios $-a''$ e $-b''$; a duração projetiva Q e a duração projetada Q'; R indica uma nova duração projetiva que não é realizada, por isso o $-X$ na linha curva (HASTY, 1997: 85).

Os símbolos utilizados nos exemplos 45 e 46 são apresentados sempre abaixo da partitura analisada. Além deles, Hasty indica outros para representar os conceitos de **início** ($|$), **continuação** ($\backslash$ ou $/$), **hiato métrico** ($||$) ($-\emptyset$ qual se caracteriza por uma dissolução momentânea no campo projetivo”) – e **reinterpretação da função métrica** ($\backslash \rightarrow |$ ou $| \rightarrow \backslash$). O autor distingue ainda três tipos de continuação, 1) **continuação anacrústica** ($/$); 2) **continuação do tipo arsis ou não anacrústicas** ($\backslash$); e 3) **continuação sujeita à adiamento (deferral)** ($-\backslash$ ou $-/$) (HASTY, 1997: p. x).

Ressaltamos que tanto as simbologias relacionadas às projeções como essas ligadas a inícios e continuações, podem aparecer sob um contexto hierárquico, o qual demonstra as várias camadas da análise em escalas micro, média e macro. O exemplo abaixo (Fig. 47) tem a função de ilustrar esse contexto, no qual as simbologias mais próximas às figuras rítmicas (tanto acima, quanto abaixo) tratam da micro estrutura rítmica e quanto mais distantes, apresentam uma visão em larga escala do trecho:

⁶⁷ $-Q''$ labels a projective potential realized with the new beginning b. This potential is not a's potential for a mensurally determinate duration—it is the potential for a mensurally determinate duration A to provide a definite potential for the new beginning b (HASTY, 1997: 85).

Fig. 47: Exemplo de hierarquia na notação proposta por Hasty. A projeção Q-Q' está dentro de uma projeção maior, R-R', reinterpretada enquanto duração projetiva S (que, por sua vez, produz S'). As várias interpretações com inícios (|) e continuações (\) dizem respeito aos diferentes pontos de vista, sendo predominante a interpretação da linha mais acima. (HASTY, 1997: 116).

Início e continuação do tipo *arsis* ou não anacrústicas. Para início, Hasty utiliza o símbolo | e para continuação não anacrústicas \.

O exemplo 48 ilustra três inícios: os inícios individuais das durações de cada semínima (marcado de azul) e o início da duração que equivale a duas semínimas (marcado de verde). Hasty (1997: 104) indica que com o início da segunda semínima existe uma escolha a ser feita entre não finalizar e continuar (que é o que os símbolos | e \ representam) e finalizar e realizar outro início, que faz com que o primeiro seja passado (Fig. 48).

Se houver um novo começo e esse começo não encerrar o potencial do início anterior para a criação de uma duração mensuralmente determinada – se o início anterior ainda é ~~presente~~ e ativo – este novo evento será não acentuado ou ~~não início~~ em relação ao evento maior, que já começou e continua em processo de tornar-se (HASTY, 1997: 104, tradução nossa)⁶⁸.

Fig. 48: Exemplo ilustrando os símbolos para inícios (| azul e verde) e continuação (\) (HASTY, 1997: 104).

A decisão de designar um som como continuação ~~+~~ [...] é feita em resposta a uma sensação de que esta articulação continua um processo iniciado com o início do primeiro som

⁶⁸ If there is a new beginning and this beginning does not end the prior beginning's potential for the creation of a mensurally determinate duration—if the earlier beginning is still ~~present~~ and active—this new event will be unaccented or ~~not-beginning~~ in relation to the larger event that has already begun and continues to be in the process of becoming (HASTY, 1997: 104).

e que, com o segundo som, a duração previamente iniciada ainda está presente, ativa e em expansão” (HASTY, 1997: 105, tradução nossa)⁶⁹.

A escolha entre classificar um som enquanto início ou continuação é de grande importância interpretativa, pois determina os agrupamentos a serem realizados em uma execução da peça.

Continuação anacrústica. O símbolo utilizado para representar a anacruse é o / e seu objetivo é direcionar nossa atenção para um novo início.

[...] a anacruse se parece um pouco com a continuação, porém não está ancorada ao início anterior, é como se ela viesse ~~do~~ nada”. A anacruse aponta para frente; é antecipatória, voltada para um evento futuro. Continuação, por outro lado, aponta para trás, como que evitando o final de um início anterior (HASTY, 1997: 120, tradução nossa)⁷⁰.

Hasty enfatiza que uma anacruse não existe sem um novo início e destaca diferentes exemplos de anacruses nos quais o asterisco (*) representa novos inícios (Fig. 49).

⁶⁹ [...]is made in response to a feeling that this articulation continues a process initiated with the beginning of the first sound, and that with the second sound the duration previously begun is still present, active, and expanding (HASTY, 1997: 105).

⁷⁰ Anacrusis, or upbeat, seems rather like a continuation released from its dependency on a prior beginning, unanchored, and (in some cases) seeming to come, is it were, ~~from~~ nowhere.” Anacrusis points forward; it is anticipatory, directed toward a future event. Continuation in a sense points backward as a denial of ending for a prior beginning (HASTY, 1997: 120).

Fig. 49: Diferentes tipos de anacruses marcadas em roxo. Os símbolos menores e mais próximos das figuras rítmicas indicam uma micro análise daquela duração específica e os maiores indicam uma macro análise, equivalente, nesse caso, a duas unidades de semínima (HASTY, 1997: 121).

Continuação sujeita à adiamento (*deferral*). O processo de adiamento é simbolizado por $\backslash$ ou $-/$ e ocorre quando determinada duração adia a conclusão de uma duração projetada funcionando como uma ampliação de sua continuação, ou por continuações em cadeias (Fig. 50).

Fig. 50: Exemplo de adiamento, representado pelo símbolo $\backslash - \backslash$ (HASTY, 1997: 134).

No exemplo acima, C é reprodução da continuação de B, sendo, portando, também continuação, relação representada pelo símbolo $(\backslash - \backslash)$. O exemplo seguinte, formado por 5 durações apresenta quatro continuações e três adiamentos.

Fig. 51: Exemplo de adiamento em compasso quinário (HASTY, 1997: 140).

Com relação ao exemplo acima, o autor comenta que em audições mais “subjetivas” e “espontâneas” esse exemplo seria substituído pela sensação de compasso binário ou ternário (Fig. 52) (HASTY, 1997: 140).

Fig. 52: Exemplo de adiamento em compasso misto (HASTY, 1997: 140).

Acrescentamos que as sensações expostas pelas análises no exemplo acima são fortemente relacionadas com a forma que o trecho é executado pelo intérprete em termos de impulso, acentuação e agrupamento.

O **hiato**, representado pelo símbolo || indica uma quebra e serve para articular os eventos de uma frase ou período. A partir de um trecho do primeiro movimento da *Sinfonia, n.101 em Ré maior* de Haydn, Hasty indica representações de hiato e anacruse entre as projeções métricas (Fig. 53).

Fig. 53: Trecho do primeiro movimento da *Sinfonia, n.101 em Ré maior* de Haydn (c. 24-30) HASTY, 1997: 128.

A primeira colcheia (Lá3) é percebida como uma anacruse, mas o compasso 24 como um todo enquanto anacruse só é definido posteriormente, quando se tem a quebra do movimento fluido das colcheias no compasso 25, para um movimento mais segmentado (c. 25-26). Como um novo grupo anacrúsico surge no compasso 29 ele deve estar conectado com um novo início que o sucede e não mais com aquele definido em compassos anteriores, por isso há um hiato (HASTY, 1997: 128-129).

Um exemplo de **reinterpretação métrica** é dado por Hasty enquanto resultante da percepção de uma métrica ternária (Fig. 54).

Fig. 54: Exemplo de reinterpretação métrica. O asterisco em seu exemplo indica o início de uma nova duração (HASTY, 1997: 138).

No exemplo anterior a duração projetiva Q (formada pelas durações A e B) resulta em uma duração pontencial Q' (iniciada pela duração C), a qual é negada pelo início de um

segundo compasso (duração D). Desse modo, a duração C inicialmente interpretada enquanto início (|) é reinterpretada como continuação (\).

Assim como Messiaen – ao elaborar suas tabelas sobre os “sons-cores” – afirma que “classificar os sons e as cores nem de longe corresponde às realidades da música em movimento nem às cores das estrelas dos espirais e dos arco-íris” (MESSIAEN, 2002, p. 105), Moreira e Penteado (2014: 5) ressaltam os limites das representações gráficas propostas por Hasty, tendo em vista que sua forma de apresentação estática e fora do tempo é incapaz de capturar a vividez da escuta.

Em seus exemplos de análise utilizando essa proposta para a “nova música” do século XX, especialmente aquela que “renunciou à eficácia da métrica na formação de frases” (HASTY, 1997: 282), Hasty se utiliza mais dos símbolos colocados acima da partitura (|, \, /, /, ||, etc.) do que daqueles utilizados para indicar longas projeções (indicados pelas linhas curvas). O exemplo abaixo (Fig. 55) reproduz a análise projetiva de Hasty dos 11 primeiros compassos do segundo movimento de *Le Marteau sans maître, Commentaire I de “bourreaux de solitude”* sobre a qual ele comenta:

[...] argumentei que na música do *commentaire I*, cuja métrica é mais pulsada e muito mais clara, há pouca determinação e assimilação de devires maiores. Articulações fugazes de agrupamentos métricos muito pequenos e entradas intermitentes da flauta diversificam o devir da seção, mas não dão origem a frases claramente divididas. E embora possamos identificar uma frase nos c. 1-11, este evento conta principalmente com o silêncio para a sua articulação e com o detalhe imediato ou “local” para a sua assimilação. Nesse caso, os eventos menores são equiparados a um devir relativamente homogêneo e, no contexto do todo, contribuem mais para a homogeneidade do que para a determinação e o fechamento. (HASTY, 1997: 296, tradução nossa)⁷¹.

⁷¹ [...] I have argued that in the pulsed and much more clearly metrical music of “commentaire I” there is little determinacy and closure in larger becomings. Fleeting articulations of very small metrical groupings and intermittent flute entrances diversify the becoming of the section but do not give rise to clearly segmented phrases. And although we may identify a phrase in bars 1–11, this event relies primarily on silence for its articulation and on immediate or “local” detail for its closure. Here smaller events are assimilated to a relatively homogeneous becoming and in the context of the whole contribute more to homogeneity than to determinacy and closure (HASTY, 1997: 296).

Para se chegar a essa interpretação tive que ouvir muitas vezes as gravações de alguns desses compassos (Boulez e Craft). Embora esse esforço reflita a complexidade e a pequenez do campo projetivo, não deve sugerir que os efeitos de tais distinções como eu indiquei não possam ser sentidos em uma primeira audição altamente focada. No entanto, as dificuldades que encontrei, acho, apontam para uma peculiaridade de “escala” aqui. Para determinar a função projetiva, fui forçado a parar a gravação em intervalos de dois ou três segundos, durações que não esgotam os limites da memória imediata. Assim, eu especulo que as “unidades” métricas aqui estão continuamente sobrepostas e disponíveis para reinterpretação por sucessores imediatos sem atingir a fixidez de eventos passados. Neste caso, poderíamos dizer que a distinção entre passado e presente nas sucessões imediatas de “unidades de valor” (*beats*, no caso a semicolcheia) não é muito marcante (HASTY, 1997: 288, tradução nossa)⁷².

Destacamos que a análise do potencial projetivo proposta por Hasty tem um caráter subjetivo e dedica-se a sistematizar a associação da interpretação de um ouvinte específico (o analista) com o material “neutro”⁷³ e objetivo que se encontra na partitura a partir da intenção colocada pelo intérprete da gravação que se tem como base. Ou seja, existe um intermediário entre as intenções do compositor e o objeto de análise.

Ressaltamos que em muitas músicas do século XX, mesmo com a ausência de uma linearidade direcional entre início e fim ou passado e presente, são as potencialidades do futuro juntamente com as características do passado que tornam o devir único, e essa análise não é possível sem a atuação da memória num processo de escuta atenta. Desse modo, propomos a análise de alguns trechos das peças *Neumes rythmiques* e *Regard de l'Onction terrible* a fim de caracterizar a experiência rítmica dessas peças a partir de seus potenciais projetivos.

⁷² To arrive at this interpretation I had to listen many times to recorded performances of these few bars (Boulez's and Craft's). Although this effort reflects the complexity and smallness of the projective field, it should not suggest that the effects of such distinctions as I have indicated cannot be felt in a highly focused first hearing. Nevertheless, the difficulties I encountered do, I think, point to a peculiarity of “scale” here. In order to determine projective function, I was forced to stop the recording at intervals of two or three seconds, durations that do not exhaust the limits of immediate memory. Thus, I speculate that the metrical “units” here are continuously overlapped and available for reinterpretation by immediate successors without attaining the fixity of past events. In this case, we might say that the distinction between past and present in the immediate successions of “beats” is not very sharply drawn (HASTY, 1997: 288).

⁷³ Termo utilizado segundo Nattiez (2002) para designar uma análise na qual apenas as configurações imanentes da obra são consideradas, sem estabelecer relações com o processo de produção (poiésis) e/ou com o processo de percepção (estésis).

1.3 Harmonia estendida e conjuntos: Gareth Healey e Joseph Straus

A fim de explorar as características harmônicas da música de Messiaen, mas sem se limitar pelo que o compositor deixou relatado no *Technique...* e no *Traité...*, e estendendo propostas de autores como Roger Nichols (1988), Rosemary Walker (1989) e Adriana Moreira (2008), Gareth Healey (2013) sugere uma metodologia de análise que utiliza a terminologia da Teoria dos Conjuntos para identificar as harmonias utilizadas por Messiaen. Trata-se de uma abordagem destinada a identificar as classes de alturas formativas dos acordes de Messiaen, e não ao emprego da teoria dos conjuntos enquanto técnica de análise à obra de Messiaen. Isto, porque Healey questiona a aplicação de tal técnica de análise desprovida de uma relação com a terminologia do próprio Messiaen, citando trabalhos de autores do renome de Allen Forte e Wai-ling Cheong.

Posto isso, Healey realiza uma correspondência entre o material harmônico e melódico “catalogado” por Messiaen e a terminologia de classes de alturas, conforme mostrado na Figura 56:

Acorde do total cromático 12-1
 Acordes que giram A 8-5
 Acordes que giram B 8-4
 Acordes que giram C 8-14
 MTL 2 8-28
 MTL 3 9-12
 MTL 4 8-9
 MTL 6 8-25
 Acordes de inversões transpostas sobre a mesma nota de baixo A-D 7-20
 1º Acorde de ressonância contraída A 7-Z36
 1º Acorde de ressonância contraída B 7-Z12
 2º Acorde de ressonância contraída A 6-Z19
 2º Acorde de ressonância contraída B 6-Z43

Fig. 56: Listagem que demonstra a correspondência entre o material de Messiaen⁷⁴ e a terminologia de classes de alturas (HEALEY, 2013: 98, tradução nossa).

Entretanto, ressalta que podemos encontrar acordes de 3, 4 ou 5 sons, para os quais Messiaen não deixou nenhuma indicação de terminologia⁷⁵. No intuito de identificar também esses outros acordes, Healey mescla o conceito de notas acrescentadas (*notes ajoutées*) a acordes - que Messiaen declara ter sido um legado de Debussy - com a análise da teoria dos conjuntos, desse modo, “suas harmonias inclassificáveis começam a ser identificadas” (HEALEY, 2013: 99).

⁷⁴ Todos esses materiais foram referenciados no subtópico 1.1.5 (p. 89-99).

⁷⁵ Em nossas análises nomearemos esses acordes a partir de suas classes de alturas ou como subconjuntos de acordes maiores.

A primeira fase de análise de Healey constitui na simples aplicação da terminologia de classes alturas, com o objetivo de identificar os acordes de som-cor (*son-coleur*) e os decorrentes dos MTL de Messiaen (Fig. 56). Em numerosas ocasiões em que não é possível uma identificação imediata desses acordes, Healey (2013: 99) sugere que se identifique a presença de notas adicionadas ou subtraídas. A Tab. 2 traz possibilidades para a análise de acordes com 6, 7, 8 e 9 alturas presentes em obras de Messiaen. Assim, por exemplo, quando nos deparamos com um acorde formado por 6 alturas, há uma forte possibilidade, segundo Healey, de estarmos diante de um acorde de inversões transpostas sobre o mesmo baixo (*accord à renversements transposés sur la même note de basse*, ART, decrescido de uma altura) ou do primeiro acorde de ressonância contraída (decrescido de uma altura).

Número de notas no conjunto	Possível acorde de Messiaen
6	<p>Acordes de inversões transpostas sobre a mesma nota de baixo -1 (<i>Accords à renversements transposés sur la même note de basse</i>)</p> <p>1º Acorde de ressonância contraída -1 (1^{er} <i>Accord à résonance contractée</i>)</p> <p>Acordes que giram -2 (<i>Accords tournants</i>)</p>
7	<p>2º Acorde de ressonância contraída +1 (2^e <i>Accord à résonance contractée</i>)</p> <p>Acordes que giram -1 (<i>Accords tournants</i>)</p>
8	<p>2º Acorde de ressonância contraída +2 (2^e <i>Accord à résonance contractée</i>)</p> <p>1º Acorde de ressonância contraída +1 (1^{er} <i>Accord à résonance contractée</i>)</p> <p>Acordes de inversões transpostas sobre a mesma nota de baixo +1 (<i>Accords à renversements transposés sur la même note de basse</i>)</p>
9	<p>Acordes de inversões transpostas sobre a mesma nota de baixo +2 (<i>Accords à renversements transposés sur la même note de basse</i>)</p> <p>1º Acorde de ressonância contraída +2 (1^{er} <i>Accord à résonance contractée</i>)</p> <p>Acordes que giram +1 (<i>Accords tournants</i>)</p>

Tab. 2: Listagem de acordes presentes na obra de Messiaen, com notas adicionadas (*notes ajoutées*) ou notas subtraídas (HEALEY, 2013: 100, tradução nossa).

As duas ilustrações abaixo (Tab. 3 e Fig. 57) abarcam os complexos harmônicos de oito ou mais sons que Healey considera como os mais encontrados na obra de Messiaen, bem como uma catalogação dos subconjuntos de 9-5, chamando a atenção para a classificação

dos dois conjuntos que formam o “Tema de acordes” (8-18 e 8-z29), presente na obra *Vingt Regards sur l’Enfant Jésus*.

12-1: Total cromático	11-1: Total cromático com 1 nota a menos	10-1: Total cromático com 2 notas a menos	9-1: Total cromático com 3 notas a menos	8-1: Total cromático com 4 notas a menos
			9-5 9-6 9-11 9-12: MTL 3	8-2: 1ARCA+1, 2ARCB+2 8-4: Acordes que giram B, 2ARCA+2 8-5: Acordes que giram A 8-6: 1ARCA+1, 2ARC B+2 8-8: ART+1, 1ARC B+2, 2ARCA+2, 2ARCB+2 8-9: MTL 4, 2ARCB+2 8-13: 1ARCA+1, 1ARCB+1, 2ARCB+2 8-14: Acordes que giram C, ART+1 8-Z15: 2ARCA+2 8-16: 2ARCB+2 8-17: 2ARCA+2 8-18: “Tema de acordes”, 1ARCA+1, 2ARCA+2, 2ARCB+2 8-19: 2ARCA+2, 2ARCB+2 8-20: ART+1, 2ARCA+2 8-22: 1ARCA+1, 2ARCB+2 8-25: MTL 6 8-26: 2ARCA+2 8-27: 2ARCA+2 8-28: MTL 2 8-Z29: “Tema de acordes”, ART+1, 2ARCB+2

Tab. 3: Grupos harmônicos preferidos ou mais encontrados na música de Messiaen⁷⁶ (HEALEY, 2013: 102, tradução nossa).

Fig. 57: Principais subconjuntos de 9-5, com destaque para o “Tema de acordes” (HEALEY, 2013: 107, tradução nossa).

⁷⁶ As abreviaturas como MTL, ARC, ART etc. constam no início de abreviaturas e foram referenciadas no subtópico 1.1.5 (p. 89-99).

Para facilitar ainda mais o trabalho do analista, Healey desenvolveu um *software* –Messiaenharmonyanalysis V.2” que implementa sua teoria de classificação dos acordes a partir da terminologia das classes de alturas, o qual pode ser baixado em: <<http://www.garethhealey.com/messiaen.html>>.

Em nossas análises, para a identificação de acordes, pautamo-nos por este referencial teórico-técnico.

Ao nos depararmos com uma possível interpretação de algum tipo desses acordes utilizamos a sigla que simplifica o nome do acorde, usando suas iniciais a partir do nome do acorde em francês, seguido pelo sinal de mais (+) ou de menos (-) para indicar possíveis notas acrescentadas ou subtraídas e o nome dessas notas. Por exemplo, o arpejo destacado no trecho da figura 58, possui 9 alturas:

Fig. 58: Arpejo de *Le traquet stapazin* (c. 41).

Ao inserir essas alturas conforme aparecem na partitura no *software*, ele nos gera, como 1ª opção, o TC8C (*turning chords* 8C), acordes que giram 8C. Entretanto ao compararmos a sonoridade e a escrita desse acorde, percebemos que ele é bem distinto do acorde que aparece em *Le traquet stapazin*. Isso nos leva a verificar as outras opções propostas por Healey: CTI 1B/4C/9D/11A, 1CCR 3A, 2CCR 8B⁷⁷ (Fig. 59).

⁷⁷ As siglas utilizadas por Healey referem-se ao nome em inglês dos acordes, por exemplo: CTI 1B é o acorde de inversão transposta sobre a mesma nota de baixo (*chord of transposed inversion*); 1CCR 3A é o 1º tipo de acorde de ressonância contraída 3A (*chord of contracted ressonance*); e assim por diante.

Fig. 59: Programa “Messiaenharmonyanalysis V.2” feito como patch standalone no programa Max. Destacado no retângulo pontilhado roxo e vermelho as opções de análise geradas pelo programa.

Desse modo identificamos o acorde CTI 11A (*chord of transposed inversion, 11^a*) acorde de inversão transposta sobre a mesma nota de baixo 11A (Fig. 60).

Fig. 60: Acorde de inversão transposta sobre a mesma nota de baixo 11A, ART 11A (MESSIAEN, 2002: 147).

Assim, em nossa análise da peça *Le traquet stapazin*, identificamos o acorde da figura 58 como: ART 11A (+ D#, G#.) Esse exemplo nos mostra que devemos utilizar esse software apenas como um apoio para nossas análises, sempre conferindo as opções dadas com a sonoridade e a forma de escrita dos acordes, pois para Messiaen pequenas mudanças alteravam as características de um acorde. Como destaca Yvonne Loriod em entrevista a Peter Hill, até mesmo as notas que o pianista enfatiza em determinado acorde pode alterar a sua “cor” (HILL, 1994: 287).

Esse referencial dialoga com a teoria dos conjuntos apresentada por Joseph Straus em *Introdução à Teoria Pós-tonal*, da qual utilizamos também a ideia de “relações de contorno”, que parte do princípio de que o movimento melódico produz um contorno, cujas equivalências com outros contornos é passível de discussões.

Para encontrar um segmento de contorno SEGC, basta numerar as notas do fragmento de acordo com a sua posição, de maneira que a nota mais grave é classificada como 0, a segunda mais grave, como 1 e assim sucessivamente.

Fig. 61: Exemplo de segmento de contorno no 1º movimento do *Quarteto de Cordas* de Crawford (STRAUS, 2013: 108).

Na relação de espelhamento entre contornos, percebemos que a nota mais grave de um contorno é substituída pela nota mais aguda do outro, a segunda mais grave pela segunda mais aguda, e assim sucessivamente (STRAUS, 2013: 107-111).

Fig. 62: Exemplo de espelhamento entre contornos na “fórmula melódica” de Messiaen pertencente ao quinto MTL (MESSIAEN, 1944b: 37).

Outros conceitos próprios da teoria dos conjuntos, como relações de subconjunto e superconjunto; espaço de notas atonal, centricidade e eixo inversivo, também foram discutidos nas análises dos próximos capítulos, sempre procurando relacioná-los aos processos de percepção auditiva e estudo prático da peça ao piano. No entanto, não detalharemos estes aspectos, tendo em vista que eles têm sido amplamente estudados no Brasil, atualmente⁷⁸.

⁷⁸ Uma discussão detalhada desses conceitos pode ser vista em Moreira (2008: 288-321).

1.4 Análise de performances

A abordagem analítica da performance utilizará como ferramenta o *software Sonic Visualiser* (versão 2.5) para a comparação de dados expressivos em diferentes gravações. O *Sonic Visualiser*⁷⁹ é um programa gratuito e orientado para estudo e análise de gravações musicais, que oferece recursos de análise automática de algumas estruturas musicais e a possibilidade de anotação de dados sobre a representação gráfica do áudio da gravação (CANNAM et al, 2010). Como exemplo de pesquisas que utilizaram esse *software*, cita-se os trabalhos do grupo de pesquisa CHARM (AHRC *Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music*)⁸⁰, que dentre seus projetos desenvolveu o *Mazurka Project*.

Para analisar o andamento, utilizamos um recurso computacional que permite ao usuário adicionar uma marca temporal ao pressionar a tecla “ponto e vírgula” (;) no teclado do computador durante a audição da peça. As marcações indicam o tempo dos eventos em segundos em relação ao tempo da gravação utilizada. Feito isso, exportamos os dados para o programa Microsoft Excel (versão: 14.0.6112.5000) a fim de gerar gráficos e calcular as curvas de médias dos dados analisados.

Para analisar as intensidades, utilizamos o gráfico fornecido pelo *Sonic Visualiser* através de uma ferramenta que extrai a curva de energia do áudio da gravação em uma escala em decibéis, que varia de -100 a 0, e que pode ser interpretada como a variação das intensidades.

O objetivo desse estudo foi comparar as decisões interpretativas de importantes intérpretes da obra de Messiaen - como Yvonne Loriod, Peter Hill, Roger Muraro e Pierre Laurent-Aimard - bem como comparar e proporcionar um diálogo entre os resultados dessa análise e das demais análises supracitadas.

Uma singularidade positiva desse tipo de abordagem que faz uso de um *software* para a análise de arquivos musicais de áudio através de gráficos e formas de ondas das gravações está relacionada a uma imediata ampliação na percepção da obra musical, tanto em seus detalhes quanto na clareza de sua conformação como um todo. Dessa maneira, o

⁷⁹ Para mais detalhes: <http://www.sonicvisualiser.org/>

⁸⁰ O grupo de pesquisa CHARM conta com a direção de Nicholas Cook e com a colaboração de três universidades, *Royal Holloway University of London*, *King's College, London* e *University of Sheffield*. Dentre os projetos de pesquisa do grupo CHARM está o *Mazurka Project*, que teve como objetivo investigar o potencial oferecido pelas abordagens computacionais para a caracterização estilística de diferentes performances de Mazurcas de Chopin. Outros resultados relevantes de pesquisa sobre métodos de análise para gravações foram divulgados em 2007 no CHARM/RMA *Annual Conference: Musicology and recordings* e no *Symposium 4: Methods for analysing recordings*. Mais informações sobre o CHARM podem ser encontradas no endereço <http://www.charm.kcl.ac.uk/index.html> e sobre o *Mazurka Project*, em <http://www.mazurka.org.uk/>.

processo de apreensão musical é ampliado através do contato com esse recurso gráfico, que acrescenta informações advindas da percepção visual de interpretações gravadas à percepção auditiva das mesmas.

Ressaltamos que essa metodologia foi utilizada somente para a análise da peça *Neumes Rythmiques*, uma vez que sua escrita apresenta mais liberdade de interpretações quando comparada às outras peças analisadas.

Capítulo 2:

Regard de l'Onction Terrible e o contexto dos Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus

Regard de l'Onction terrible é a décima-oitava peça da obra *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*⁸¹, que teve como origem um convite de Henry Barraud – então diretor da Radio France – a Maurice Toesca e Olivier Messiaen para produzirem um programa de Natal. A partir de 4 de janeiro de 1944, Messiaen manteve contato com o escritor Maurice Toesca para combinarem a respeito de uma apresentação de rádio com poemas do escritor sobre o Nascimento de Jesus e que teria doze pequenas peças compostas por Messiaen. No dia 8 de setembro de 1944, Messiaen completou sua maior obra composta até então, *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* para piano, dedicada a Yvonne Loriod (MOREIRA, 2008: 88). Quando o projeto estava terminado, Henry Barraud informou a Messiaen que uma peça para piano solo não era adequada para a ocasião. Desse modo, *Vingt regards...* “nasceu” então, de um projeto com finalidades teológicas específicas que não chegou a se concretizar e a estreia pública da obra ocorreu em 19 de dezembro de 1944 no Conservatório de Paris, tendo Yvonne Loriod ao piano e Olivier Messiaen recitando comentários correspondentes a cada peça (BRUHN, 2007: 141-144. FORMAN, 2007: 13-17).

O fato de ter sido composta para ter uma narração textual talvez tenha induzido Messiaen a realizar os comentários na estreia da obra. Essa atitude foi criticada desfavoravelmente por Bernard Gavoty, sob o pseudônimo de “Clarendon”, em matéria publicada no *Le Figaro*. Esta foi a primeira de uma série de críticas, favoráveis e desfavoráveis, publicadas ao longo de dois anos que, em conjunto, ficaram conhecidas como “Le Cas Messiaen”² (HILL; SIMEONE, 2005: 144-162. SHENTON, 2008: 45. MOREIRA, 2008: 137)⁸².

⁸¹ *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944) é composta pelas seguintes peças: 1. *Regard du Père* (Olhar do Pai); 2. *Regard de l'étoile* (Olhar da estrela); 3. *L'âchange* (A mudança); 4. *Regard de la Vierge* (Olhar da Virgem); 5. *Regard du Fils sur le Fils* (Olhar do Filho sobre o Filho); 6. *Par Lui tout a été fait*; (Através dele tudo foi feito); 7. *Regard de la Croix* (Olhar da cruz); 8. *Regard des hauteurs* (Olhar das Alturas); 9. *Regard du temps* (Olhar do tempo); 10. *Regard de l'Esprit de joie* (Olhar do espírito de alegria); 11. *Première communion de la Vierge* (Primeira comunhão da Virgem); 12. *La parole toute puissante*; (A palavra todo-poderosa); 13. *Noël* (Natal); 14. *Regard des Anges* (Olhar dos anjos); 15. *Le baiser de l'Enfant-Jésus* (O beijo do Menino-Jesus); 16. *Regard des prophètes, des bergers et des Mages* (Olhar dos profetas, dos pastores e dos magos) 17. *Regard du silence* (Olhar do silêncio); 18. *Regard de l'Onction terrible* (Olhar da unção estupefaciente); 19. *Je dors, mais mon cœur veille* (Eu durmo, mas o meu coração vela); 20. *Regard de l'Église d'amour* (Olhar da Igreja de amor).

⁸² Acreditamos que o “Cas Messiaen” possa ter influenciado a mudança de postura de Messiaen com relação à utilização de referências teológicas explícitas em sua obra, o que fica evidenciado nas obras compostas no

Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus carrega um conteúdo teológico, explicitado por Messiaen não apenas no título da obra, mas também através de seu prefácio. A motivação religiosa teve fontes diversas, como textos teológicos de São Tomás de Aquino, Dom Columba Marmion, Maurice Toesca⁸³, Ernest Hello, Santa Thérèse de Lisieux, São João da Cruz⁸⁴, o Missal Romano e o Evangelho, bem como imagens advindas das artes visuais, como pinturas, gravuras e tapeçarias⁸⁵ (MESSIAEN, 1947; JOHNSON, 2009; BRUHN, 2007; FORMAN, 2007).

Siglind Bruhn (2007: 129-144) apresenta detalhadamente as principais fontes de inspiração advindas das obras de Columba Marmion, Ernest Hello e Maurice Toesca. Columba Marmion é destacado pela autora como a maior referência para o conteúdo teológico de *Vingt Regards...*, especificamente a obra *Le Christ dans ses mystères*, a qual contém três partes e vinte subpartes com estrutura palíndrome. A autora afirma ainda, que outras influências desta obra de Marmion podem ser notadas nas obras para órgão de Messiaen, *La Nativité du Seigneur* (1935) e *Le Livre du Saint Sacrement* (1984). De Ernest Hello, Bruhn destaca a ideia específica de “embriaguez” causada pelo Espírito Santo e que é utilizada por Messiaen no título da décima peça *Regard de l'Esprit de joie*.

O que os outros prometem sem entregar, o que os humanos buscariam com furor, derramamento de sangue e delírio, o Espírito Santo dá. Ele dá a embriaguez, a embriaguez sem pesar, a embriaguez que enche em vez de esvaziar, que enriquece em vez de destruir, que nutre em vez de matar. [...] É o supremo, o mais intenso e a mais ardente atividade da alma. Esta embriaguez não mente, mas ensina a verdade que está acima de todas as verdades comuns (HELLO apud BRUHN, 2007: 140)⁸⁶.

período considerado como experimental, por Pierre Boulez (1985: 346), que compreende os anos de 1946 a 1952.

⁸³ Com relação a Maurice Toesca, Bruhn (2007: 14-143) comenta que ambos trabalharam praticamente à parte na obra que deveria ser apresentada em conjunto na *Radio France* e que pelo menos onze das vinte peças de *Vingt Regards...* já haviam sido compostas antes de Messiaen ter acesso ao texto de Toesca. Desse modo, a principal influência desse autor se deve, principalmente, à origem da obra.

⁸⁴ O monge irlandês Dom Columba Marmion (1858-1923) foi um popular e influente escritor católico. Maurice Toesca (1904-1998) foi escritor e jornalista francês. O escritor católico Ernest Hello (1828-1885) destacou-se como filósofo, ensaísta, crítico literário, biógrafo e tradutor. A freira “carmelita descalça” francesa Santa Thérèse de Lisieux (1873-1897) foi conhecida como um dos mais influentes modelos de santidade para os católicos romanos e religiosos em geral. O místico, sacerdote e frade carmelita espanhol São João da Cruz (1542-1591) foi um dos expoentes da Contrarreforma.

⁸⁵ No Prefácio da obra, Messiaen especifica como principais motivadores da composição *Le Christ dans ses Mystères* de Dom Columba Marmion e *Les Douze Regards* de Maurice Toesca (MESSIAEN, 1947: I-III, Note de l'auteur).

Informações detalhadas sobre as referências de cada peça dos *Vingt Regards...* podem ser encontradas no prefácio da obra (MESSIAEN, Olivier. Note de l'auteur in: *Regard de l'Onction terrible*. Paris: Durand, 1947, p. I-III) e também no tomo 2 do *Traité...* (MESSIAEN, 1995).

⁸⁶ What others promise without delivering, what humans seek unto furor, bloodshed, and delirium, the Holy Spirit gives. It gives drunkenness, drunkenness without regret, drunkenness that fills instead of making empty, that enriches instead of destroying, that nourishes instead of killing [...] It is the supreme, the most intense, and

A ideia extramusical e simbólica que perpassa a peça é descrita por Messiaen como sendo contemplações do nascimento do menino Jesus e “olhares”, “adorações” (*Regards*) sobre ele (MESSIAEN, 1947: i; MESSIAEN, 1995: 438).

Siglind Bruhn (2007: 145) discorre sobre as características simbólicas advindas dos títulos de cada uma das vinte peças, separando as que se referem a olhares daquelas que se voltam a princípios da fé cristã, assim como de outras que se pautam por aspectos da múltipla natureza da Santíssima Trindade. Seis peças debruçam-se sobre os olhares de entidades teológicas (o Pai, a Virgem, os anjos, os profetas, os pastores e os Magos), outras seis sobre os olhares de “criaturas imateriais ou simbólicas” (o tempo, o silêncio, as alturas, a união estupefaciente, a estrela e a cruz), segundo Messiaen (1947: i). *Regard de l'Église d'amour* e *Regard de l'Esprit de joie* ocupam uma posição intermediária dentre as acima citadas, e *L'échange* e *Regard du Fils sur le Fils* abordam a duplicidade de Deus como Pai e Filho. Seis das peças não sugerem “olhares sobre o menino Jesus”, mas alguns princípios da fé cristã, como a divindade e o poder da criação (*Par Lui tout a été fait* e *La parole toute-puissant*), o nascimento milagroso de Jesus (*Première communion de la Vierge* e *Noël*) e o amor de Cristo, recém nascido, pela humanidade que veio redimir (*Le baiser de l'Enfant Jésus* e *Je dors, mais mon coeur veille*).

A escrita pianística da obra certamente foi influenciada pela admiração de Messiaen por Yvonne Loriod enquanto pianista, o que pode ser percebido no seguinte trecho da entrevista concedida a Claude Samuel:

[...] [pianista] com virtuosidade transcendente e facilidade técnica absolutamente maravilhosa [...]. É óbvio que enquanto eu escrevia *Vingt Regards* ou o *Catalogue d'oiseaux*, eu sabia que elas poderiam ser tocadas por Yvonne Loriod; portanto, fui capaz de permitir-me as maiores excentricidades porque, para ela, tudo é possível (Messiaen. In: MESSIAEN; SAMUEL, 1994: 113-114, tradução nossa)⁸⁷.

A utilização de temas cíclicos na composição da obra sugere uma herança da música do século XIX, mais especificamente em obras de Berlioz, Liszt, Schumann, César Franck e D'Indy (JOHNSON, 2009; LEE, 1992: 40-41). Entretanto, em *Vingt Regards* esses

the most ardent activity of the soul. This drunkenness does not lie but teaches the truth that is above all common truths (HELLO apud BRHUN, 2007: 140).

⁸⁷ [...] I'll never have the transcendent virtuosity and the absolutely amazing technical facility of Yvonne Loriod. [...] It's obvious that while writing *Vingt Regards* or *Catalogue d'oiseaux*, I knew they would be played by Yvonne Loriod; I was therefore able to allow myself the greatest eccentricities because to her, anything is possible (MESSIAEN. In: MESSIAEN; SAMUEL, 1994: 113-114).

temas possuem uma função mais simbólica que descritiva. Além de temas específicos para cada peça, quatro temas cíclicos perpassam a obra como um todo: 1) Tema de Deus (*Thème de Dieu*), 2) Tema do amor místico (*Thème de l'amour mystique*), 3) Tema da estrela e da cruz (*Thème de l'étoile et de la croix*), 4) Tema de acordes (*Thème d'accords*) (MESSIAEN, 1995: 438)⁸⁸.

O Tema de Deus (*Thème de Dieu*) aparece nas três peças dedicadas às três entidades teológicas da Santíssima Trindade (*Regard du Père, Regard du Fils sur le Fils, Regard de l'Esprit joie*), está presente em *Par Lui tout a été fait* (uma vez que a Criação é atribuída ao Verbo, sem o qual nada foi feito), está inserido em *Le baiser de l'Enfant-Jésus* e em *Première communion de la Vierge* (uma vez que a Virgem carregou Jesus em seu ventre) e, por fim, ele é ampliado em *Regard d'Église d'amour* (simbolizando a Igreja e todos os crentes como o corpo do Cristo). O Tema do amor místico (*Thème de l'amour mystique*) encontra-se em *Par Lui tout a été fait, Je dors mais mon coeur veille, Regard d'Église d'amour*. A estrela e a cruz têm o mesmo tema (*Thème de l'étoile et de la croix*), simbolizando o início e o fim do período terreno de Jesus (*Regard de l'Étoile* e *Regard de la Croix*). O Tema de acordes (*Thème d'accords*) é o que mais sofre variações no decorrer da obra. Aparece —fracionado, concentrado, envolto com ressonâncias, combinado com ele mesmo, com mudanças de ritmo e de registro, transformado, transmutado de todas as formas—. [...] abstrato como uma série, mas bem concreto e facilmente reconhecível por suas cores: um cinza azul de aço atravessado por um vermelho e laranja brilhantes, um roxo violeta manchado de couro marrom e cercado de roxo violeta” (MESSIAEN, 1995: 438, tradução nossa)⁸⁹.

Na Figura 63, apresentamos os quatro temas que perpassam a obra. Os três primeiros — tema de Deus, tema da estrela e da cruz e o tema de acordes — são elencados conforme apresentados por Messiaen no prefácio da peça. Já o Tema do amor místico possui quatro configurações bastante distintas entre si. Aparece nas peças: *Par Lui tout a été fait, Je dors mais mon coeur veille, Regard d'Église d'amour*, sendo bastante variado na primeira,

⁸⁸ No prefácio da obra (MESSIAEN, 1947: I), Messiaen se refere a apenas três temas: Tema de Deus, Tema da estrela e da cruz e Tema de acordes. Porém em uma parte do tomo II do *Traité...* (MESSIAEN, (1995: 438), dedicada à análise dos *Vingt Regards...* apresentada em um curso ministrado por Messiaen na Musikhochschule de Saarbrücken em 1954, o compositor se refere a quatro temas, acrescentando o Tema do amor místico. Essa análise foi incluída na edição do *Traité...* por Lioriod, que percebeu ser importante publicá-la. No entanto, de acordo com Rogosin (1996: 210), Messiaen escreve sobre o tema do amor místico pela primeira vez no encarte da gravação dos *Vingt Regards...* por Michel Béroff, realizada em 1969 e comercializada em 1970.

⁸⁹ [...] l'abstrait comme une série, mais bien concret et très aisément reconnaissable par ses couleurs: un gris bleu d'acier traversé de rouge et d'orangé vif, un violet mauve taché de brun cuir et cerclé de pourpre violacée (MESSIAEN, 1995: 438).

terceira e quarta versões. Na segunda versão (em *Par Lui tuit a été fait*, p. 43, 3º sistema, c. 2), ele desempenha um papel de ostinato, sendo retratado apenas uma vez.

Adriana Lopes Moreira (2008), em sua tese de doutorado, evidencia as principais características da formação de cada tema, através do uso de técnicas de análise segundo a Teoria dos conjuntos e a Teoria do contorno melódico, destacando, a partir desse prisma:

[...] a versatilidade do *Tema de Deus*, por ser constituído de tríades e do tetracorde com todos os intervallos, organizados com base na escala octatônica. O *Tema do amor místico* e o *Tema de acordes* promovem grande diversidade de alturas, devido à coleção de referência cromática. Destacamos o aspecto expansivo decorrente do movimento contrário presente nas vozes condutoras do *Tema de acordes*. O contorno do *Tema de Estrela e da Cruz* inclui a *fórmula cromática que retorna* (Messiaen, 1944a: 23), em que o movimento de uma 2M ascendente é compensado por uma 2m descendente e vice-versa, ou o de uma 2m ascendente é compensado por uma 2M descendente e vice-versa - neste caso, <213> <021> (MOREIRA, 2008: 90-91).

(a)

Tema de Deus
(Thème de Dieu)

(b)

Tema da Estrela e da Cruz
(Thème de l'Étoile et de la Croix)

(c)

Tema de acordes
(Thème d'accords)

(d)

Un peu plus lent

(Thème d'amour)

(e)

Tema do amor místico
(*Thème de l'amour mystique*)
Par Lui tuit a été fait
(p. 39, 5º sistema, c. 1 e p. 43, 3º sistema, c. 2)

(f)

Tema do amor místico
(*Thème de l'amour mystique*)
Je dors mais mon coeur veille
(p. 153, 4º sistema, c. 1-2)

Tema do amor místico
(*Thème de l'amour mystique*)
Regard d'Église d'amour
(p. 161, 5º sistema, c. 1-2)

Fig. 63: Os quatro temas que perpassam *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, de Messiaen.

O reconhecimento pela escuta e a recuperação pela memória dos quatro temas apresentados ciclicamente na obra *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* constituem-se fontes de identidade temática e de expressiva função simbólica que perpassam as vinte peças.

Messiaen se preocupou em numerar as peças levando em consideração os contrastes de tempo, de intensidade, de cor e também, algumas razões simbólicas. Por exemplo, o número 5 está relacionado com peças que tratam da Divindade, organizadas de 5 em 5 – n. 1, *Regard du Père*; n. 5, *Regard du Fils sur le Fils*; n. 10, *Regard de l'Esprit de joie*; n. 15, *Le baiser de l'Enfant-Jésus*; n. 20, *Regard de l'Église d'amour*. O número 7, número da perfeição, é destinado ao *Regard de la Croix*, que simboliza os sofrimentos de Cristo na cruz

pela redenção dos pecados do homem. O n. 14 (2 vezes 7) é atribuído ao *Regard des Anges*, “seres confirmados em graça”. O n. 9 é destinado ao *Regard du Temps*, simbolizando os 9 meses de gestação necessários para o nascimento daquele que é eterno. O n. 18 (2 vezes 9) é o *Regard de l'Onction terrible*, que representa a Divindade personificada em Cristo, o filho de Deus, simbolizando a encarnação e o nascimento. Os números 6 (número de dias em que Deus criou o mundo) e 12 (2 vezes 6) são destinados às peças *Par Lui tout a été fait* e *La Parole toute puissante*, simbolizando a criação e o governo divino sobre todas as coisas (MESSIAEN, 1995: 438).

Hill e Simeone sugerem que os *Vingt Regards*... têm a forma de um grande rondó conceitual, em que os “refrãos” são caracterizados pelas peças que contém o Tema de Deus, que aparece em Deus Pai e Filho (n. 1 e 5), o Espírito Santo (n. 6 e 10), a Natividade (n. 11 e 15) e a Igreja (n. 20). Os autores sugerem que essas sete partes são intercaladas pelas outras peças (n. 2 a 4; 7 a 9; 12 a 14 e 16 a 19). Para esses autores, o ápice da obra está em *Regard de l'Onction terrible* (n. 18), que simboliza a coroação de Cristo (Hill; Simeone 2005: 133-40).

Bruhn (2007) considera as peças de n. 5, *Regard du Fils sur le Fils* e 20 *Regard de l'Église d'amour* como variações da peça 1, *Regard du Père* e sugere uma forma baseada no “allegro de sonata” com exposição, desenvolvimento, passagens contrastantes e síntese. De acordo com a autora, a complexidade na compreensão dessa forma se deve a que as seções de desenvolvimento e de passagens contrastantes não se dão uma após a outra, mas são intercaladas regularmente e a seção de síntese não é apresentada apenas no final, mas em dois movimentos que “emolduram” o desenvolvimento e o contraste. Desse modo, segundo a autora, a peça 1 abre a seção de Exposição, a peça 5 fecha a seção de Exposição e a peça 20 finaliza as três seções entrelaçadas (desenvolvimento, passagens contrastantes e síntese), destacando duas macro seções de tamanhos e durações desiguais (1ª macro seção: peças 1 a 5 e 2ª macro seção: peças 6-20). Assim, essa autora decide apresentar uma análise interessante da obra que não se dá em ordem cronológica, mas a partir do conteúdo espiritual apresentado nas 5 primeiras peças e que, segundo ela, é desenvolvido nas peças seguintes - a saber, os pensamentos de Messiaen sobre sua fé em geral e sobre a Encarnação em particular (BRUHN, 2007: 145-276).

À parte todo o conteúdo simbólico, *Vingt Regards*... apresenta algumas técnicas de composição consideradas como sendo “*idiomáticas*” de Messiaen:

[...] em meus *Vingt regards*, usei passagens em movimento contrário, com ambas as mãos tocando arpejos violentamente, uma contra a outra, com pequenos desencontros. Este é um procedimento muito raro, usado por harpistas em passagens fortes, mas ganha ainda mais força quando executado ao piano.

Outro efeito consiste em assentar a palma da mão quando há um ataque com os quatro dedos longos, sendo o polegar usado como um pivô. A mão gira em torno do polegar e os quatro dedos agora estão à direita, depois à esquerda do polegar; isso produz uma técnica de ‘_ricochete’ muito brilhante. Um exemplo desse dedilhado pode ser encontrado no final do *Regard de l’esprit de joie*

Acredito ter sido um dos primeiros a fazer um uso simultâneo do extremo agudo e do extremo grave do teclado do piano, não apenas para efeitos suaves, mas para efeitos audíveis e contrastantes. Em meus *Vingt regards*, combinei acelerando e rallentando; esse é um efeito extremamente raro que dificilmente existe, exceto em Bali: é encontrado no ‘_Regard de l’onction terrible’ (MESSIAEN. In: Samuel 1994: 115-116)⁹⁰.

⁹⁰ [...] in my *Vingt regards*, I used passages in contrary motion, both hands violently playing arpeggios against each other with tiny clashes. This is a very rare procedure, used by harpists in loud passages, but even more powerful on the piano.

Another effect consists of laying the hand flat when attacking with the four fingers, with the thumb bedded as pivot. The hand is turned around the thumb, and the four fingers are now to the right, now to the left of the thumb; this gives a ‘_rebounding’ technique which can be very brilliant. You’ll find an example of this fingering toward the end of ‘_Regard de l’esprit de joie’.

I believe I was one the first to make simultaneous use of the extreme treble and extreme bass registers of the keyboard, not only for gentle effects but for loud, contrasting effects. In my *Vingt regards*, I even combined accelerando and rallentando; it’s an extremely rare effect that hardly exists except in Bali: it’s found in ‘_Regard de l’onction terrible’” (MESSIAEN. In: Samuel; Messiaen 1994: 115-116).

2.1. Simbologia

Messiaen traz o seguinte texto introdutório para a décima oitava peça, *Regard de l'Action terrible*:

O verbo assume certa natureza humana: a escolha da carne de Jesus pela espantosa Majestade ...

- Uma antiga tapeçaria representa o Verbo de Deus em combate, sob o disfarce de Cristo à cavalo; só se veem as duas mãos empunhando uma espada que ele brande em meio a relâmpagos. Esta imagem me influenciou. - Na Introdução e na Coda, há valores progressivamente ralentandos superpostos a valores progressivamente acelerandos e vice-versa (MESSIAEN, 1947: iii, tradução nossa)⁹¹.

A partir desse texto de Messiaen, diversos autores escreveram sobre essa simbologia e sua suposta significação na música, dentre os quais destacamos Franciso Ciscar (2004) e Siglind Bruhn (1997, 2007).

Ciscar (2004: 65) sugere que a frase que diz que “o verbo assume certa natureza humana” é representada na primeira seção da peça, em que o pentagrama superior se “transforma” no pentagrama inferior através da utilização do ritmo não retrogradável. Na frase seguinte, “a escolha da carne de Jesus pela colossal Magestade” é representada nas seções centrais, as quais trazem a indicação de caráter *Solennel mais un peu vif* (Solene, mas um pouco vivo), uma seção repetitiva com diversas transposições do material musical que, segundo o autor, demonstra a busca pela escolha da carne de Jesus. Esta escolha acontece na última seção da peça, na qual a “natureza humana se transforma no Verbo de Deus”, processo esse representado pela relação de inversão entre a primeira e a última seção da peça.

Bruhn (2007: 249-250) realizou um estudo sistemático sobre as principais tapeçarias Cristãs, tendo descoberto - e posteriormente confirmado junto a Yvonne Loriod - que a tapeçaria citada por Messiaen se tratava do exemplar *Le Christ à cheval poursuit les bêtes* (Cristo à cavalo persegue as bestas), catalogada como o número 69 de um ciclo de tapeçarias conhecido como *L'Apocalypse d'Angers* (Fig. 64).

⁹¹ Le verbe assume une certaine nature humaine: choix de la chair de Jésus par la Majesté épouvantable...

- Une vieille tapisserie représente le Verbe de Dieu en lutte sous les traits du Christ à cheval on ne voit que ses deux mains sur la garde de épée qu'il brandit au milieu des éclairs. Cette image m'a influencé. - Dans l'Introduction et la Coda, valeurs progressivement ralenties superposées aux valeurs progressivement accélérées et inversement (MESSIAEN, 1947: III).

Fig. 64: *Le Christ à cheval poursuit les bêtes* (Cristo à cavalo persegue as bestas), n. 69 do ciclo de tapeçarias conhecido como *L'Apocalypse d'Angers*. Foto de Rémi Jouan (14TH CENTURY ILLUSTRATIONS, [s.n.]).

Bruhn (2007: 250) destaca que cada uma das tapeçarias do ciclo *L'Apocalypse d'Angers* é relacionada a um texto bíblico e, no caso da tapeçaria apresentada acima, o texto refere-se ao Apocalipse 19: 11-14, voltado à visão de João sobre o final dos tempos:

E vi o céu aberto, e eis um cavalo branco; e o que estava assentado sobre ele chamava-se Fiel e Verdadeiro; e julga e peleja com justiça. E os seus olhos eram como chama de fogo; e sobre a sua cabeça havia muitas coroas; e tinha um nome escrito, que ninguém sabia senão ele mesmo. E estava vestido de veste tingida em sangue; e o nome pelo qual se chama é A Palavra de Deus. E seguiam-no os exércitos no céu em cavalos brancos, e vestidos de linho fino, branco e puro⁹².

Interessante ressaltar a leitura de Bruhn (2007) sobre a peça, a partir de seu conhecimento desse texto. Para a autora, as seções inicial e final são derivações daquelas que aparecem na peça de número XVI, *Regard des prophètes, des berges et des Mages*, e que

⁹² I saw heaven standing open and there before me was a white horse, whose rider is called Faithful and True. With justice he judges and makes war. His eyes are like blazing fire, and on his head are many crowns. He has a name written on him that no one knows but he himself. He is dressed in a robe dipped in blood, and his name is the Word of God. The armies of heaven were following him, riding on white horses and dressed in fine linen, white and clean (Livro do Apocalipse, capítulo 19: 11-14 apud BRUHN, 2007: 250).

representam os profetas e/ou as profecias, e em *Regard de l'orction terrible* essa relação se estende a João Batista, que batizou Jesus três anos antes de sua morte, e também ao apóstolo João de Patmos.

A relação interna entre as duas peças é associada a três profecias: uma do passado, cumprida no nascimento [de Jesus] em Belém; a segunda ocorre no momento do batismo e da confirmação da missão terrena de Jesus; e a terceira, antecipa o fim de sua vida mortal e aponta para o futuro (BRUHN, 2007: 244, tradução nossa)⁹³.

Bruhn (2007: 250-253) ressalta que as duas seções (inicial e final) da décima-oitava peça têm desenvolvimentos dinâmicos que apontam para o futuro, a primeira simbolizando o momento após o batizado de Jesus e a última o momento após a sua morte. A seção central, por sua vez, representa a imagem apolítica da tapeçaria: “Cristo a cavalo perseguindo as bestas”, a qual é repleta de acordes formados por oitavas e quintas juntas - intervalos que a autora ressalta como sendo emblemáticos da divina majestade na tradição da retórica musical - bem como de passagens figurativas que Messiaen alude ao texto introdutório da peça: “só se veem as duas mãos empunhando uma espada que ele brande em meio a relâmpagos” (*comme la foudre*).

Bruhn (1997: 310; 2007) discorre ainda sobre a palavra “~~un~~ção” (*l'onction*) referindo-se a outros dois momentos em que ela aparece na história sobre Jesus: com Maria Madalena ungindo seus pés antes de sua crucificação e no momento do batismo de Jesus por João Batista, em que Jesus iniciaria seu ministério, colocando João Batista como um “~~un~~gido” para tal tarefa. De acordo com a musicóloga, o que Messiaen pode estar sugerindo com a sua “~~te~~xtura impressionante com justaposição de acelerando acendente e ralentando descendente é a profecia dita por João Batista: “É necessário que ele [Jesus] cresça e que eu diminua” (João 3:30).

Consideramos que a ideia proposta por Ciscar é esclarecedora, mas denota um desconhecimento da tapeçaria supraexposta e do texto bíblico a ela relacionado. Bruhn é mais consistente, especialmente quando relaciona as referências de Messiaen no prefácio da obra à imagem da tapeçaria. Desse modo, vislumbramos a abertura da peça como o momento do batismo, no qual Jesus se prepara para os seus próximos três anos de vida terrena, a seção central como as lutas enfrentadas por Jesus na terra e também a luta contra as bestas no final dos tempos representada pela tapeçaria e o fechamento da peça representa o momento da morte e da ascensão de Jesus, a transformação de sua natureza carnal em espírito.

⁹³ “The internal relation between the two pieces, then, is one between three prophecies: one from times past, fulfilled in the birth at Bethlehem; a second, born in the moment of Jesus' baptism and confirming his earthly mission; and a third, anticipating the end of his mortal life and pointing into the future” (BRUHN, 2007: 244).

2.2 Forma⁹⁴

Em nossa pesquisa, deparamo-nos com diferentes abordagens a respeito da forma da peça *Regard de l'Onction terrible*. Healey (2013: 118-119) a classifica como forma não retrogradável (*non-retrogradable form*), Reverdy (1978: 54) aponta para uma forma ternária ABA, Rogosin (1996: 139) a classifica como forma seccional mais elaborada e sugere a estrutura Xab ABAC ABAC Xba, e finalmente Bruhn (1997: 314) a classifica como uma forma rondó que alterna refrãos e episódios.

bars	1	20	23	38	53	68	83	98	113	128	143	158	178	180
frame		transi-	R	R ^m		R ₄		R ₈		R	R ^m		transi-	frame
(open)		tion			E1		E2		E1 ₄			E2 ₈	tion	(close)

Fig. 65: Estrutura formal sugerida por Siglind Bruhn (1997: 314), na qual Rm se refere a refrão com elementos espelhados (*refrain with mirrored elements*), R₄, a refrão transposto em 4 semitons e R₈, a refrão transposto a 8 semitons.

Porém, nossa ideia da forma dessa peça diverge parcialmente de cada uma destas propostas. Diferencia-se da apresentada por Bruhn (Fig. 65), por considerar que os materiais musicais das seções que a autora classifica como refrão e episódios apresentam semelhanças que não podem ser ignoradas. Concordamos em parte com Healey, por considerarmos a presença da ideia de não retrogradabilidade enquanto uma alusão, porém, como as seções centrais não são espelhadas, essa relação não é estruturante. A sugestão de Rogosin é bem clara, mas ao nosso ver não explora o interior da seção central, que é rica em detalhes e cheia de inter-relações.

Em nossa abordagem, guiamo-nos pela segmentação do material musical em pequena, média e larga escala. Na Tabela 4 apresentamos a forma resultante de nossa análise:

⁹⁴ Gostaríamos de agradecer ao professor e pianista Maurício Zamith Almeida pelos comentários e sugestões perspicazes sobre o fraseado pianístico e a forma musical dessa peça em nossa banca de qualificação, os quais contribuíram com o conteúdo desse subtópico.

ABERTURA (1-22)	X (1-19)		Conectivo 1 (20)			Y (21-22)		
SEÇÃO CENTRAL (23-177)	Subseção Central S	Parte 1	A (23-37)	1 2 (23/ 24-25)	1.1 2 (26-27/ 28-29)	1.2 3 (30-31/ 32-34)	1.3 4 (35-36/ 37)	
			A* (38-52)	1 2 (38/ 39-40)	1.1 2 (41-42/ 43-44)	1.2* 3* (45-46/ 47-49)	1.3* 4* (50-51/ 52)	
			B (53-62)	1.4 5 (53/ 54-56)			1.5 5* (57-59/ 60-62)	
			Transição 1 (63-67)	1.2* 1.6 (63-64/ 65-67)				
		Parte 2	A (T4) (68-82)	1* 2 (68/ 69-70)	1.1* 2 (71-72/ 73-74)	1.2* 3* (75-76/ 77-79)	1.3* 4* (80-81/ 82)	
			C (83-90)	1.3* 6 (83-84/ 85-86)			1.3* 6* (87-88/ 89-90)	
			Transição 2 (91-97)	seção de acordes densos (91-95)			1* 7 (96/ 97)	
			Subseção Central S'	Trecho da Parte 1	A (T8) (98-112)	1* 2 (98/ 99-100)	1.1* 2 (101-102/ 103-104)	1.2* 3* (105-106/ 107-109)
	B – T8 e T4 (113-122)	1.4* 5* (113/ 114-116)			1.5* 5* (117-119/ 120-122)			
	Transição 1 (T8) (123-127)	1.2* 1.6* (123-124/ 125-127)						
	Mistura entre as Partes 1 e 2	A (T12) (128-142)		1* 2 (128/ 129-130)	1.1* 2 (131-132/ 133-134)	1.2* 3 (135-136/ 137-139)	1.3* 4 (140-141/ 142)	
		A' (T12) (143-157)		1* 2 (143/ 144-145)	1.1* 2 (146-147/ 148-149)	1.2* 3* (150-151/ 152-154)	1.3* 4* (155-156/ 157)	
		C (T8) (158-166)		1.3* 6* (158-159/ 160-161)			1.3* 6* (162-123/ 164-165)	
		Transição 2 (T9 com ampliação) (166-177)		seção de acordes densos (166-171)	1* 7* (172/ 173)	1* 7* (174/ 175)	1* 7* (176/ 177)	
	FECHAMENTO (178-198)	Y* (178)		Conectivo 1* (179)			X* (180-198)	

Tab. 4: Tabela com a forma da peça *Regard de l'Onction terrible*. Em negrito, números indicativos dos materiais; entre parênteses, números de compassos. Na Seção Central, A' indica mesmo material musical utilizado em A, porém de forma espelhada. T4, T8, T9 e T12 indicam transposições. Nas seções de abertura e fechamento X representa o material de acordes por quartas justapostos cromaticamente e Y representa o material com arpejos em movimento contrário e centrípeto.

A peça possui uma forma geral tripartida, composta por uma seção de abertura (formada por um material retrógrado em relação às partes das mãos direita e esquerda), uma Seção Central dividida em duas subseções (subseção S e subseção S') e uma seção de fechamento (formada por uma inversão do material inicial). Em nossos estudos, inicialmente consideramos a possibilidade de nomear as seções inicial e final como Introdução e Coda, conforme Messiaen se refere a elas. No entanto, consideramos que nomes diferentes – introdução e coda – sugerem materiais e funções distintas e específicas e nesse caso, Messiaen utiliza o mesmo material em ambas seções; além disso, o termo Coda carrega um significado histórico relacionado à harmonia que não cabe no contexto dessa peça. Desse modo, ao entrarmos em contato com a tapeçaria *L'Apocalypse d'Angers*, a qual inspirou a composição da obra, percebemos que o fato de ambas as partes se utilizarem do mesmo material remete a uma emolduração da obra. Por essa razão, preferimos nos referir à forma como sendo: Seção de abertura, Seção central e Seção de fechamento, na tentativa de estabelecermos certo paralelo com a delimitação causada pelo enquadramento da moldura, que abre e fecha a imagem durante uma apreciação artística.

Cada uma das subseções S e S' é subdividida em duas partes, 1 e 2. Integram essas partes frases longas denominadas A, B, C e frases de transição que, por sua vez, são

caracterizadas pela recorrência de semifrases, as quais possuem um material bipartido, que pode ser tratado como antecedente e consequente. Os consequentes são caracterizados pela multiplicidade de materiais geradores e pela quase ausência de variações (na Tab. 4, os consequentes são numerados de 2 a 7). O material do antecedente, por sua vez, sofre muitas variações, porém sua essência é facilmente identificada. Na Tab. 4, esse material é representado pelo número 1 e suas variações por 1.1, 1.2 etc.

A Fig. 66 traz a primeira semifrase (c. 23-25) contida na frase A (c. 23-37), na qual destacamos o material antecedente (c. 23) e consequente (c. 24-25).

Fig. 66: Em amarelo, exemplo de material antecedente (c. 23) e, em rosa, exemplo de material consequente (c. 24-25).

Essa constante oposição entre materiais díspares que caracteriza a Seção Central é característica da linguagem musical de Messiaen que se vale da justaposição enquanto procedimento composicional (GUIGUE, 2011: 169-170). Porém, mais adiante, ao abordarmos o assunto “Escrita pianística e projeção”, apontamos que existe uma linearidade fraseológica presente na construção da Seção Central.

Nossa Tabela 4 em muito se assemelha às segmentações de Rogosin (1996) e Bruhn (1997), porém nosso diferencial está em considerar as partes segmentadas como grandes frases e não como seções, pois, ao nos pautarmos pela audição, notamos a continuidade dos materiais musicais e da escrita pianística. Desse modo, o que nomeamos como sendo A, B, C e transições são as frases longas, com material temático comum, que constituem a peça. Além disso, incluímos os detalhes das semifrases na tabela e não consideramos a forma como um rondô.

Vimos acima que, quando se refere à obra *Vingt Regards...*, Messiaen enfatiza algumas características inovadoras. Dentre elas, destacamos aquelas encontradas em *Regard de l'Onction terrible*: o uso de arpejos em movimento contrário (Messiaen. In: MESSIAEN;

SAMUEL, 1994: 115-116) e um processo especial de permutação que o compositor denomina inversão (*intersion*) (Fig. 67) (MESSIAEN, 1996: 319-320):

Toda a peça é um poderoso coral de bronze, animado pelos abalos dos relâmpagos. Na Introdução: valores que formam um ralentando progressivo superpostos a valores que formam um acelerando progressivo, em duas escalas de durações cromáticas, crescendo muito, em movimento [contrário] convergente. Na Coda: valores que formam um acelerando progressivo superpostos a valores que formam um ralentando progressivo, enquanto duas escalas de durações cromáticas, crescendo muito, em movimento [contrário] divergente (MESSIAEN, 1995: 491-492, tradução nossa)⁹⁵.

A partir dessa citação, podemos relacionar a simbologia a que Messiaen faz referência à nomenclatura empregada por nós na Tab. 4, com o “poderoso coral de bronze” se referindo ao material antecedente (com seus acordes “duros” em blocos de quintas) e os “abalos do relâmpago” referindo-se ao material consequente (com seus arpejos sobre a indicação “comme la foudre” - como o relâmpago) (cf. Fig. 66). Na Seção de abertura, o processo de inversão envolve um agrupamento com 16 durações organizadas em ordem crescente de grandeza na camada superior e em ordem decrescente na inferior. Na Seção de fechamento, há uma troca dessas camadas – de maneira que a voz superior no fechamento constitui uma inversão da voz superior na abertura. Assim, a não retrogradabilidade está presente tanto em cada inversão individualmente (Fig. 67) como entre as duas seções, constituindo em um espelhamento também timbrístico.

The figure consists of two main parts. The left part shows a rhythmic diagram with 16 durations (1-16) arranged in two rows. The top row contains durations 1 through 7, and the bottom row contains durations 8 through 16. The right part shows two musical staves. The top staff is labeled 'Modéré (♩=80)' and shows a piano (p) texture with a crescendo (cresc.) marking. The bottom staff is also labeled 'Modéré (♩=80)' and shows a piano (p) texture with a crescendo (cresc.) marking. The staves are labeled '8° basse' and '180'.

Fig. 67: Exemplo rítmico com as 16 durações sobrepostas na seção introdutória (c. 1-19, à esquerda), e partitura com c. 1-2 (à direita, acima) e 180-181 (à direita, abaixo) (MESSIAEN, 1996: 320).

⁹⁵ Toute la pièce est un puissant choral de cuivres, animé par les secousses de la foudre. Dans l'Introduction: des valeurs progressivement ralenties superposées à des valeurs progressivement accélérées en deux gammes chromatiques de durées, crescendo molto, se rapprochant jusqu'à très près à des valeurs progressivement ralenties, en deux gammes chromatiques de durées, crescendo molto, s'éloignant jusqu'à très loin, par mouvement divergente (MESSIAEN, 1995: 491-492).

Entendendo-se que a inversão é um dos tipos de permutação, a figura 68 apresentada por BRUHN (2007) ilustra bem tanto a questão da permutação entre as duas seções quanto a questão da não retrogradabilidade no interior dessas seções:

Fig. 68: A não retrogradabilidade enquanto processo estrutural na abertura e no fechamento da peça *Regard de l'Onction terrible* (BRUHN, 2007: 246).

A simultaneidade de tempos em sentidos opostos também é resultante dessa técnica utilizada por Messiaen, na qual os RNR são apresentados simultaneamente em dois sentidos. Além disso, ressaltamos que o conceito de simetria – presente também na estrutura dos ritmos não retrogradáveis – está presente na concepção formal da peça, em que uma seção central (S e S') é emoldurada por duas seções que são espelhadas (abertura e fechamento).

2.3 Personagens rítmicas

À parte sua característica técnica, esse procedimento de inversão utilizado nas Seções de abertura e fechamento engendra o germe da ideia de personagens rítmicas, no caso desses dois trechos da peça tem-se apenas dois personagens em ação, o que cresce ritmicamente e o que decresce (Fig. 69).

ABERTURA

Modéré (♩=80)

PIANO

p

cresc.

(Valeurs progressivement ralenties)

(Valeurs progressivement accélérées)

8^a bassa

4

cresc. sempre

8^a bassa

9

8^a bassa

14

cresc.

molto

8^a bassa

18

ff

Vif

glissando

8^a bassa

mf

f

8^a bassa

2do.

21 *Bien modéré* (♩=69)

ff arraché

(simile)

2do.

2do.

FECHAMENTO

178 *Bien modéré* (♩=69)

ff arraché

(simile)

2do.

2do.

Vif

8^a

f

mf

glissando

mf

2do.

180 *Modéré* (♩=80)

p *cresc.*

182 (*Valeurs progressivement accélérées*)

8^a bassa
(*Valeurs progressivement ralenties*)

187

cresc. sempre

8^a bassa

192

cresc. molto

8^a bassa

197

ff

8^a bassa

Fig. 69: Partitura com trechos da Abertura (c. 1-22) e do Fechamento (c. 178-198) com seções de acordes arpejados em movimento contrário entre colchetes azul.

No âmbito simbólico, a abertura da peça *Regard de l'Onction terrible* retrata o momento do batismo de Jesus, que antecede em três anos sua ascensão para junto de seu Pai,

tempo em que se deram os momentos que mais lhe provaram a força espiritual. Nesse contexto, a inversão da abertura no fechamento, além de proporcionar a percepção da não retrogradabilidade rítmica e timbrística, também inverte a relação de *arsis* e *thesis*, ou de impulso e repouso, dentro dessas seções. Na abertura, podemos perceber uma grande *arsis* que inicia no compasso 1 e é seguida pela *thesis* nos compassos 21 e 22 (trecho destacado em azul na Fig. 69). No fechamento, tem-se uma relação atípica e até mesmo antinatural da natureza rítmica, ou seja, uma *thesis* (compassos 178-179, destacados em azul na Fig. 69) seguida por uma *arsis* (compassos 179-198). Essa finalização da peça com uma *thesis* seguida por uma *arsis* reforça o simbolismo que destacamos acima: o fim do período mortal de Jesus e o início do período imortal, ou seja, a imortalidade daquele que é eterno.

2.4. Linguagens rítmicas

Cada uma das macroseções da peça (Seções abertura, central e fechamento) explora diferentes linguagens rítmicas. A abertura e o fechamento são caracterizados por apresentar uma maior variedade de linguagens rítmicas, a saber: a linguagem rítmica das durações, das intensidades, das alturas, dos timbres e das intervenções das durações. Por outro lado, a Seção central, em sua maior parte homorrítmica, explora, em seus materiais bipartidos, a dualidade entre a linguagem rítmica das durações (material antecedente) e a linguagem rítmica das alturas (material consequente). O material antecedente caracteriza-se especialmente por explorar o conceito de ritmo iâmbico (duração curta seguida por duração longa), e o material consequente explora sempre a reiteração de alguns poucos elementos em escrita figurativa com variações de alturas.

2.5 Origem e síntese de materiais musicais por quartas

Nessa peça, identificamos que Messiaen trabalha com a alternância de poucos materiais musicais, que são marcantes e permeiam sua obra como um todo.

O primeiro deles consiste no material de origem do “acorde especial por quartas” (específico de Messiaen), descrito pelo compositor no capítulo XIV do *Technique...* (MESSIAEN, 1944: 44) como sendo caracterizado especificamente: pela superposição de quarta aumentada e quarta justa (4A+4J), por conter todas as notas do 5º modo de transposições limitadas e por ser originário da “fórmula melódica” (Fig. 70):

Fig. 70: Exemplo de “acorde especial por quartas” (4J+4A), 5º modo de transposições limitadas e fórmula melódica (MESSIAEN, 1944a: 44. MESSIAEN, 1944b: 37, ex. 213, 214 e 215).

Acordes por quartas com as características específicas acima descritas estruturam as supracitadas Seções de abertura e fechamento (Anexo 1, c. 1-19 e 180-198), e a “fórmula melódica” é empregada enquanto estrutura intervalar das partes A, A', B, C e transições que compõem as seções centrais⁹⁶. No tópico seguinte ilustramos a utilização da fórmula melódica na peça.

2.6 Fórmula melódica

Ao compararmos a relação intervalar da “fórmula melódica” com a relação intervalar da linha superior das partes A e A' da peça percebemos que o fragmento que finaliza cada uma dessas partes possui uma relação idêntica àquela dos fragmentos da fórmula melódica (Fig. 71)⁹⁷. Além disso, observamos também, o processo de inversão de notas (*intersion des notes*)⁹⁸ (MESSIAEN, 1944: 28). Outra forte relação entre a “fórmula melódica” e as partes A e A' refere-se à exploração do processo de espelhamento entre seus

⁹⁶ A fórmula melódica é utilizada em diversos trechos ao longo da peça. Ver Anexo 1, compassos: 35-36; 50-51; 80-81; 83-84; 87-88; 91-92; 110-111; 140-141; 155-156; 158-159; 162-163; 166-167.

⁹⁷ O exemplo traz a nota superior desta passagem com acordes por quartas comumente construídos a partir de vozes condutoras paralelas. Assim, curiosamente, na seção em que Messiaen explora melodicamente o material que deu origem aos seus “acordes especiais por quartas” (4J+4A), o compositor lança mão de sucessões de acordes comuns por quartas.

⁹⁸ Ressaltamos que o processo de inversão de notas (*intersion des notes*) foi posteriormente empregado por Messiaen no que diz respeito também às durações, sendo o germe das “permutações simétricas” (MESSIAEN, 1996: 7).

contornos melódicos⁹⁹. A fórmula melódica traz em si o processo de espelhamento do contorno, explorado na relação entre as frases A e A' (Fig. 72).

Fig. 71: Comparação entre a relação intervalar da fórmula melódica (acima) e das frases *a* e *a'*.

Fig. 72: O exemplo superior destaca o processo de espelhamento no interior da fórmula melódica. Os exemplos central e inferior comparam a relação de espelhamento entre as frases *a* e *a'*.

⁹⁹ O movimento melódico produz um contorno, cujas equivalências com outros contornos é passível de discussões. Para encontrar um segmento de contorno SEGC, basta numerar as notas do fragmento de acordo com sua posição, de maneira que a nota mais grave é classificada como 0, a segunda mais grave, como 1 e assim sucessivamente. Na relação de espelhamento entre contornos, percebemos que a nota mais grave de um contorno é substituída pela nota mais aguda do outro, a segunda mais grave pela segunda mais aguda, e assim sucessivamente (cf. STRAUS, 2013: 107-111).

Além do processo de inversão, Messiaen também utiliza transposições a T4, T8, T9 e T12 ao longo das Seções S e S' como indicado na Tabela 4.

O contorno da fórmula melódica também está presente nas transições 2 (c. 91-97 e 166-177) como contorno resultante das linhas inferiores e superiores de uma seção cordal¹⁰⁰ complexa formada por blocos de acordes de 5 a 9 sons. O acorde inicial do compasso 93 funciona como acorde elíptico, sendo o final do trecho inspirado na fórmula melódica (marcado em vermelho, Fig. 74) e o início de uma nova sequência, caracterizada pela relação intervalar não retrogradável 2-2-1-2-1-2-2 (marcada em azul, Fig. 73).

Fig. 73: Trecho da transição 2 com destaque para o contorno da fórmula melódica (cabeças de notas em vermelho).

Uma segmentação relevante para esse trecho e que pode auxiliar o intérprete na memorização motora e intelectual dos acordes é dissociar as linhas inferiores e superiores dos acordes que devem ser tocados em dinâmica *piano*. Os 27 acordes que compõem esse trecho, se constituem de um material conciso de 7 acordes, conforme mostra a Fig. 74.

¹⁰⁰ De acordo com os dicionários Houaiss e Michaelis, o termo cordal é o correto para se referir a acordes, e não o termo acordal, que é referente à zoologia.

Acorde 1 (6 sons)	6-z19 (013478)*
Acorde 2 (6 sons)	6-18 (012578)
Acorde 3 (6 sons)	6-z41 (012368)
Acorde 3' (7 sons)	7-z36 (0123568)
Acorde 4 (5 sons)	5-35 (02479)
Acorde 4' (6 sons)	6-z47 (012479)
Acorde 5 (6 sons)	6-z46 (012469)

* 2ARC 8A

Fig. 74: Trecho da transição 2 com destaque para os 7 tipos de acordes que se repetem 27 vezes no trecho (c. 91-95).

A segunda vez que a transição 2 aparece (c. 166-177), finalizando a Seção Central, a fórmula melódica se apresenta ampliada (retângulo pontilhado, Fig. 75).

Acorde 1 (6 sons)	6-z19 (013478)*
Acorde 2 (6 sons)	6-z43 (012568)
Acorde 3 (6 sons)	6-z41 (012368)
Acorde 4 (5 sons)	5-35 (02479)
Acorde 4' (6 sons)	6-z17 (012478)
Acorde 5 (6 sons)	6-z46 (012469)
Acorde 6 (6 sons)	6-z44 (012569)

*2ARC 8A

Fig. 75: Trecho da transição 2 com destaque para a ampliação da fórmula melódica (c. 166-169).

Ressaltamos que é em meio à sequência intervalar não retrogradável em que início e fim se confundem que Messiaen insere o tema de acordes.

Fig. 76: Trecho da transição 2 com destaque para o “tema de acordes”, em amarelo (c. 167-171).

2.7 Tema de acordes

Dentre os quatro temas que perpassam a obra, já mencionados anteriormente, o Tema de acordes é o único que não tem um significado simbólico explícito e também o único que aparece na peça *Regard de l'Onction Terrible*. Rogosin (1996: 45) aponta que, ao contrário do Tema de Deus, que pode ser facilmente reconhecível, o Tema de acordes é, por vezes, difícil de se perceber, devido à sua extrema brevidade e colocação típica em contextos densamente cromáticos que tendem a camuflar a sua utilização. Esse autor apresenta dois tipos de agrupamentos possíveis para o Tema de acordes: o vertical e o horizontal (Fig. 77), o que corrobora com sua construção enquanto conjunto:

(a.) Grouped as four successive verticalities.

a.	4-23	(0257)	021030
b.	4-8	(0156)	200121
c.	4-18	(0147)	102111
d.	4-5	(0126)	210111

(b.) Grouped as four quadrants of a sixteen-note array.

i.	4-23	(0257)	021030
ii.	4-26	(0358)	012120
iii.	4-11	(0135)	121110
iv.	4-23	(0257)	021030

Fig. 77: Dois tipos possíveis de agrupamentos para o tema de acordes (ROGOSIN, 1996: 46).

Em *Regard de l'Onction Terrible*, o tema de acordes aparece concentrado em apenas dois acordes, em um contexto de textura densa, o que dificulta sua percepção. O exemplo abaixo (Fig. 78) compara o Tema de acordes conforme apresentado por Messiaen no prefácio da obra e enquanto agrupamento horizontal no interior da peça:

Fig. 78: Acima, tema de acordes (Messiaen, 1997); abaixo, em *Regard de l'Onction terrible*.

Em nosso entender, a “participação” desse tema na peça poderia passar despercebida, não fosse pela indicação do compositor na partitura (Fig. 78). Entretanto, como vimos anteriormente, Messiaen o considerava um tema facilmente identificável por sua cor (MESSIAEN, 1995: 438).

2.8 Escrita pianística e projeção fraseológica

Nas subseções S e S', Messiaen trabalha com materiais bipartidos, que denominamos de antecedente e consequente. Entretanto, ao observar a escrita pianística e também a indicação do uso de pedal (Fig. 79) percebemos a intenção de Messiaen em conectar os acordes que compõem cada material que classificamos como antecedente (1, 1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 1.5 e 1.6) aos materiais classificados como consequente (2, 3, 4, 5, 6, 7).

Fig. 79: Trecho da peça *Regard de l'Onction terrible* (c. 23-29) com destaque para a indicação do uso do pedal direito como um desejo de conexão entre os acordes (c. 23 e 26-27; e materiais 1 e 1.1 na Tab. 3).

Ao conectar esses materiais, é possível identificar o princípio fraseológico proposto por Messiaen de “impulso-acento-terminação” em cada uma dessas semi-frases. Desse modo, toda a Seção Central se caracteriza por uma série de reiterações desse princípio, o qual é responsável pela renovação contínua de movimento na obra (Fig. 80). Interessante observar que cada uma das partes dessa estrutura tripartida é, ora ampliada ora enconhida no decorrer da peça¹⁰¹ (Fig. 80 e 81).

¹⁰¹ No Anexo 1 realizamos um estudo a respeito dos impulsos, acentos e terminações ao longo da Seção Central da peça a fim de contribuir para a propulsão de movimento na execução desse trecho.

Fig. 80: Exemplo da estrutura formada por impulso (I) acento (A) e terminação (T) (c. 23-25) (MESSIAEN, 1947).

Fig. 81: Exemplo de impulso e terminação ampliados (c. 91-97) (MESSIAEN, 1947).

Ao conectar as semifrases em uma organização médio estrutural, delineamos quatro grandes frases que se desenvolvem no interior da parte 1 da Seção S, designadas na Tabela 4 como A, A', B e transição 1. Destacamos na figura 82 a Frase A.

23 Solennel, mais un peu vif (♩=92)

26

30

33

36

Fig. 82: Frase A da peça *Regard de l'Onction terrible* (c. 23-37) com destaque para os elementos acordais intercalados que devem ser conectados pelo intérprete.

O pianista deve ressaltar essa conexão entre as ideias espaçadas no tempo, para que a memória do ouvinte as conecte ao longo da escuta. A figura 82 destaca a frase A, cujos elementos antecedentes (caracterizados por impulsos e acentos) são intercalados pelos elementos consequentes (terminações) ao longo dos compassos 23 a 37. Assim, cabe ao pianista guiar-se pela projeção de média ou, preferivelmente, pela de longa escala, que remetem a um longo fraseado de 16 compassos. Ressaltamos que a ideia de concepção da frase A pode ser replicada em todas as demais frases da peça.

Um gráfico, criado de acordo com a proposta de Hasty (1997), com as indicações das projeções em relação à micro e à média estrutura do trecho¹⁰², reforça essa ideia. A fim de deixar o exemplo mais claro, utilizamos uma partitura rítmica, na qual subtraímos o material que intercala o elemento cordal responsável pela unidade do trecho. Adotamos a semínima enquanto pulsação básica, pois, nesse caso, Messiaen anota $\text{♩} = 92$, ao contrário de outras peças nas quais o ideal é considerar a menor unidade de valor como pulso básico.

Fig. 83: Partitura rítmica da frase A da peça *Regard de l'Onction terrible* (c. 23-36) com destaque para a notação proposta por Hasty, utilizada aqui em três níveis.

A partir da figura 83¹⁰³, podemos perceber que as projeções não se confirmam na micro estrutura, pois cada material apresenta uma estrutura rítmica que o difere da anterior (P é diferente de Q, que é diferente de R, que é diferente de S). Por outro lado, no nível médio estrutural percebemos um equilíbrio simétrico duracional que confirma a projeção T-T' e gera a projeção U, a qual é representativa da unidade desta ideia musical e será confirmada nos compassos 38 a 51 (cf. Anexo 1).

2.9 Considerações finais

Percebemos que a ideia de simetria perpassa *Regard de l'Onction terrible* como um todo, podendo ser percebida tanto no contorno da “fórmula melódica” que gera as frases e semifrases da seção central da peça (micro e média escalas), como enquanto elemento constituinte da forma e da estrutura das seções de abertura e de fechamento da peça (macro escala). Destacamos também, a simetria presente no simbolismo do “nascimento” nas seções de abertura e fechamento da peça, considerando o batismo¹⁰⁴ como um “nascimento” para

¹⁰² Os conceitos de projeção foram expostos no Capítulo 1, tópico 1.2 dessa tese.

¹⁰³ A gravação usada como referência para a construção desse gráfico foi: —Olivier Messiaen: Complete Edition” (2008).

¹⁰⁴ Livro de São João, capítulo 3: 3-5: —Jesus replicou-lhe: Em verdade, em verdade te digo: quem não nascer de novo não poderá ver o Reino de Deus. Nicodemos perguntou-lhe: Como pode um homem renascer, sendo velho?

uma nova vida cristã (abertura) e a morte humana de Cristo também como um “nascimento” para a sua vida eterna (fechamento).

A grande profusão rítmica, decorrente dos diversos enfoques às linguagens rítmicas estudadas por Messiaen, conferem maior diversidade à opção por poucos e marcantes materiais motivicos. Nesse ambiente aparentemente fragmentado, as projeções desveladas pela complexa escrita “*idiomática*” de Messiaen (nesta peça suscitadas pelas indicações de pedal e conformação formal em frases) vão aos poucos sendo reveladas pelo pianista que atua como um elo que induz à compreensão, pela escuta, de ideias musicais em média e larga escala.

Assim, a ideia de justaposição difundida acerca da escrita musical de Messiaen, também é evidente nessa peça, especialmente em sua sessão central. Porém, demonstramos que há espaço para uma interpretação linear e direcional, conectando elementos antecedentes e consequentes dentro de uma estrutura fraseológica. Desse modo, destacamos o importante papel do intérprete na condução do fraseado, guiando a audição para além da micro estrutura.

Capítulo 3:

Neumes rythmiques e os Quatre études de rythme

No verão de 1949, Messiaen estava trabalhando em algumas peças ao mesmo tempo. *Modes de valeurs et d'intensités* foi escrita durante o mês de junho no curso de verão em Darmstadt, *Cantéyodjayâ*, *Neumes rythmiques* e anotações de ideias para um novo ciclo para órgão, *Messe de la Pentecôte*, durante os meses de julho e agosto em Tanglewood. *Modes de valeur et d'intensités* e *Neumes rythmiques*, formaram junto com *Ile de feu I* (1950) e *Ile de feu II* (1950), os *Quatre études de rythme* (DINGLE, 2007:123-124).

Em *Modes de valeur et d'intensités*, Messiaen trabalha com a utilização de séries não só de alturas, mas também de durações, intensidades e ataques. Em *Île de feu II*, utiliza procedimentos de inversões (*intersion*), com permutações simétricas, procurando “destruir qualquer noção de sequência fundamental de notas ou de tema como base para a obra” (DINGLE, 2007:126). *Île de feu I* é a mais curta e simples das quatro e gira em torno de um refrão que se mantém inalterado, mas é ouvido de diferentes maneiras ao longo da peça, em diferentes registros e acompanhado por diferentes tipos de materiais (HILL, 1994: 320). Em *Neumes rythmiques*, tem-se o emprego de ritmos não retrogradáveis formados por unidades de números primos no Refrão 2; a transposição dos neumas do cantochão em neumas rítmicos e a ideia de *arsis* e *thésis* aplicada às estrofes da peça; e um tipo específico de inversão, no qual o resultado é a ampliação gradativa do material musical, é aplicado no Refrão 1 da peça.

A seguir, realizamos uma análise da peça *Neumes rythmiques* com foco em cinco aspectos: a transposição dos neumas do cantochão em neumas rítmicos; a ideia de *arsis* e *thésis*; a abordagem dos materiais musicais a partir da teoria dos conjuntos; a estrutura rítmica a partir da teoria da projeção rítmica; e a análise de performances.

3.1 O estudo de neumas por Messiaen

Ao descrever seu pensamento estrutural a respeito da peça *Neumes rythmiques* no tomo III do *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Messiaen cria uma relação entre os neumas do cantochão e seus neumas rítmicos (MESSIAEN, 1996: 147). Robert Sherlaw Johnson descreve a diferença entre os dois enfoques:

O termo *neume* é derivado dos curtos grupos melódicos melismáticos encontrados no cantochão¹⁰⁵. Aqui, o termo é aplicado aos curtos grupos rítmicos, cada um com características de altura e intensidade fixas, os quais, assim como os neumas melódicos do cantochão, são combinados para formar uma linha coerente em cada estrofe (JOHNSON, 2009: 104, tradução nossa)¹⁰⁶.

Demonstrando seu estudo de transposição dos neumas melódicos do cantochão em neumas rítmicos, Messiaen inicia sua abordagem pelos neumas simples, que se caracterizam por trazer dois ou três sons. Em seguida, apresenta os neumas compostos, os neumas de acentuação e ornamentação e os neumas *strophicus*, que podem ser definidos como *bistropa* e *tristropa*¹⁰⁷ (MESSIAEN, 1996: 150-151). A figura 84 ilustra a transposição dos neumas do cantochão (considerados “simples” e “compostos”) em neumas rítmicos com intensidades fixas.

Neumes

The figure displays seven rhythmic neumes on five-line staves, each with specific dynamic markings and rhythmic values:

- podatus**: A single eighth note followed by a beamed eighth note, marked *ff*.
- clivis**: A single eighth note followed by a beamed eighth note, marked *p*.
- scandicus**: A single eighth note followed by a beamed eighth note, marked *mf* and *f*.
- climacus**: A single eighth note followed by a beamed eighth note, marked *f*.
- torculus**: A single eighth note followed by a beamed eighth note, marked *f* and *sf*.
- porrectus**: A single eighth note followed by a beamed eighth note, marked *piu. f*, *ff*, *mf*, and *f p*.

¹⁰⁵ O termo *neuma*, do latim, significa gesto, sinal, movimento da mão. Em um sentido musical, denota um elemento melódico, frequentemente um melisma não escrito (HILEY; PAYNE, 2001, [s.n.]).

¹⁰⁶ The term *neume* is derived from the short melismatic melodic groups found in plainchant. Here the term is applied to short rhythmic groups, each with characteristic pitch structure and intensity characteristics which, like their plainchant counterpart, combine together to form a coherent line in each strophe (JOHNSON, 2009: 104).

¹⁰⁷ O *bistropa* é utilizado em grupos de dois e o *tristropa* em grupos de três.

Neumes composés

scandicus flexus

climacus resupinus

podatus

subtripunctis

climacus

praebipunctis

torculus resupinus flexus

porrectus flexus resupinus

Neumes d'accentuation et d'ornement

pressus

2 clivis

torculus et clivis

climacus et clivis

podatus et clivis

quilisma

Fig. 84: Exemplo da relação entre os neumas do cantochão e os neumas rítmicos de Messiaen (1996: 150).

Em *Neumes rythmiques*, Messiaen utiliza 22 neumas, sendo 6 simples (podatus, clivis, scandicus, clímacus, torculus e porrectus), 6 compostos¹⁰⁸ (scandicus flexus, climacus resupinos, podatus subtripunctis, climacus praebipunctis, torculus resupinos flexus e porrectus flexus resupinos), e 10 de acentuação e ornamentação; dentre os 10 neumas de acentuação e ornamentação, há 5 *pressus*¹⁰⁹ (2 *clivis*, *torculus et clivis*, *climacus et clivis*, *podatus et clivis* e *quilisma*), 2 *strophicus*¹¹⁰ (*bistropha* e *tristropha*) e 3 *pour les finales*¹¹¹ (*dernière valeur*, *pénultième et finale* e *2 dernières valeurs de la dernière période*). Consultamos o *Le nombre musical grégorien* de Dom André Mocquereau, por ter sido ele uma das principais referências de Messiaen no estudo do cantochão¹¹², com o intuito de estabelecer um quadro comparativo quádruplo (Fig. 86-90, 92-106), entre: os neumas do cantochão, sua transcrição em notação moderna conforme exposta por Mocquereau, a transcrição rítmica de Messiaen conforme apresentada em seu tratado e passagens que fazem uso destes na peça *Neumes rythmiques*.

As figuras apresentadas a seguir (Fig. 85-89, 91-105) trazem exemplos de Mocquereau e do estudo detalhado de Messiaen sobre neumas, registrado nos tomos III e IV

¹⁰⁸ Os neumas compostos, de quatro notas ou mais, levam o nome do seu neuma fundamental mais um termo que indica sua qualidade, a saber: *flexus*, *resupinus* e *subpunctis* (MOCQUEREAU, 1932, p. 152-153).

¹⁰⁹ *Pressus* indica um tipo de neuma que resulta do encontro de dois neumas e da fusão de duas notas de mesma altura, formando um único neuma (MOCQUEREAU, 1932: 161-163).

¹¹⁰ *Strophicus* é um termo genérico que inclui os neumas *strophica*, *distrophica* ou *bistropha* e *tristropha* (MOCQUEREAU, 1932: 159-161).

¹¹¹ Como o próprio nome indica, são neumas utilizados nas finalizações das seções e/ou frases.

¹¹² O mosteiro de Solesmes desempenhou um importante papel no campo do estudo do cantochão durante o século XIX e início do século XX, e Mocquereau (1849-1930) foi uma figura central para as atividades musicais deste período. Ele desenvolveu as ideias (principalmente rítmicas) de Joseph Pothier, seu antecessor como regente de coro de Solesmes, antes de passar suas noções musicais ao seu sucessor Dom Joseph Gajard (HEALEY, 1997: 13).

de seu *Traité...* (MESSIAEN, 1996; MESSIAEN, 1997). Por um lado, ao observarmos a semelhança dos excertos modelares de Mocquereau com os de Messiaen, percebemos a profundidade do conhecimento deste segundo a esse respeito. Por outro lado, percebemos que Messiaen, ao determinar alturas para seus neumas rítmicos, não manteve algumas das características melódicas intrínsecas aos neumas. Constatamos, assim, seu desejo de emprestar aos neumas uma interpretação concordante com sua linguagem pessoal.

Neumas simples

Ao abordar o *podatus* (Fig. 85), neuma de dois sons, Messiaen opta pelo movimento melódico descendente (agudo-grave); no entanto, a característica intrínseca a este neuma é “cantar” a nota mais grave seguida pela mais aguda, ou seja, um movimento melódico ascendente (MOCQUEREAU, 1932, p. 150).

Podatus

Fig. 85: *Podatus* em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça *Neumes rythmiques* (c. 3) (abaixo à direita).

Ao utilizar o *clivis* (Fig. 86), neuma de dois sons, Messiaen mantém a característica descendente do movimento melódico desse neuma (MOCQUEREAU, 1932: 150), adicionando a esse movimento uma *appoggiatura*.

Fig. 86: *Clivis* em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça *Neumes rythmiques* (c. 4) (abaixo à direita).

O *scandicus* (fig. 87), neuma de três sons, é caracterizado por um contorno melódico ascendente (MOCQUEREAU, 1932: 152), seu nome tem origem no verbo do latim *scandere*, que significa subir (ROSE, 1963: 33). Para Messiaen, esse neuma contém “o princípio da nota de passagem” (MESSIAEN, 1997: 8). Entretanto, em *Neumes Rythmiques*, esse neuma apresenta um contorno melódico ascendente-descendente e aparece escrito no pentagrama central, acompanhado por ressonâncias inferiores e superiores.

Fig. 87: *Scandicus* em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça *Neumes rythmiques* (c. 5) (abaixo à direita).

Assim como o *scandicus*, o *climacus* (fig. 88), neuma de três sons, carrega o princípio da nota de passagem (MESSIAEN, 1997: 8). Porém, quando usado em *Neumes Rythmiques*, Messiaen o apresenta com ressonâncias inferiores e superiores e não preserva sua característica melódica de três sons descendentes (MOCQUEREAU, 1932: 152). Também

escrito no pentagrama central e acompanhado por ressonâncias inferiores e superiores, o *climacus* apresenta um contorno melódico descendente-ascendente.

Climacus

Fig. 88: *Climacus* em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça *Neumes rythmiques* (c. 26) (abaixo à direita).

O *torculus* (fig. 89), neuma de três sons, contém originalmente, o princípio da bordadura (MESSIAEN, 1997: 9) e é caracterizado por um movimento melódico ascendente seguido por um descendente (MOCQUEREAU, 1932: 151). Em *Neumes Rythmiques*, Messiaen o emprega com um único movimento ascendente, com seu contorno distribuído entre o primeiro e o segundo pentagrama, sendo que suas duas primeiras notas são acompanhadas por ressonâncias inferiores e a última nota por ressonâncias inferiores e superiores. No exemplo abaixo, demonstramos esse neuma com as variações de duração utilizadas por Messiaen para a figura central.

Torculus

Fig. 89: *Torculus* em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica de três formas diferentes (abaixo à esquerda, por Messiaen) e nas três formas como aparece na composição da peça *Neumes rythmiques* (c. 18-20) (abaixo à direita).

Um comentário digno de nota, por documentar que Messiaen analisava obras de outrem de acordo com os princípios adquiridos em seus estudos, advém do Tomo IV do *Traité...*, quando sugere que a “fórmula melódica inicial de *Reflets dans l’eau* de Debussy é um *torculus*” (fig. 90). Esse mesmo Tomo traz exemplos de Moussorgsky, Rossini, Berlioz, Ravel, Mozart, Chopin, Gluck, Scarlatti, Monteverdi e Stravinsky, dentre outros, analisados sob o mesmo prisma (MESSIAEN, 1997: 35-37).

Fig. 90: *Reflets dans l’eau* de Debussy (c. 1-3) com destaque para a característica melódica que Messiaen considera como sendo a fórmula melódica de *torculus* (MESSIAEN, 1997: 9).

Assim como o *torculus*, o *porectus* (fig. 91), neuma de três sons, carrega o princípio da bordadura, porém em movimento descendente. Em *Neumes Rythmiques* é utilizado de três formas diferentes, a primeira com movimento descendente e ressonância superior; a segunda com movimento ascendente; e a terceira, mais parecida com sua

característica original, com movimento descendente seguido por movimento ascendente e com ressonâncias inferiores e superiores.

Porrectus

Fig. 91: *Porrectus* em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica de três formas diferentes (abaixo à esquerda, por Messiaen) e nas três formas como aparece na composição da peça *Neumes rythmiques* (c. 10; c. 39; c. 28) (abaixo à direita).

Neumas compostos

Aos neumas anteriores pode-se adicionar algumas qualificações, como *flexus*, *resupinus*, *sub-punctis*, *prae-punctis*, o que os tornam neumas compostos.

O termo *flexus* é dado a determinado neuma que tem como característica terminar com um movimento ascendente, ao qual uma nota mais grave é adicionada (MOCQUEREAU, 1932: 153). *Scandicus flexus* (fig. 92) tem como característica os três sons ascendentes de *scandicus*, mais um som descendente do *flexus*. Em *Neumes Rythmiques* essa característica é, em parte, mantida adicionando-se a ela ressonâncias inferiores e superiores.

Scandicus flexus

Fig. 92: *Scandicus flexus* em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça *Neumes rythmiques* (c. 17) (abaixo à direita).

O termo *resupinus* é dado a determinado neuma que tem como característica terminar com um movimento descendente, ao qual uma nota mais aguda é adicionada (MOCQUEREAU, 1932: 153).

Climacus resupinus (fig. 93) tem como característica o movimento melódico descendente de *climacus*, seguido por um som ascendente. A característica melódica desse neuma é mantida na peça, sendo acompanhada por ressonâncias inferiores e superiores.

Climacus resupinus

Fig. 93: *Climacus resupinus* em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça *Neumes rythmiques* (c. 29) (abaixo à direita).

O termo *subtripunctis* refere-se a três sons curtos decedentes adicionados ao final de determinado neuma (MOCQUEREAU, 1932: 153-154).

Podatus subtripunctis (fig. 94) tem como característica o movimento melódico ascendente de *podatus*, seguido por três sons descendentes. Entretanto, na peça, Messiaen

adiciona um movimento melódico ascendente (parte da mão esquerda) junto ao movimento melódico descendente (parte da mão direita).

Fig. 94: *Podatus subtripunctis* em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça *Neumes rythmiques* (c. 85) (abaixo à direita).

O termo *praebipunctis* caracteriza a adição de dois sons ascendentes precedentes ao início do neuma (HEALEY, 2013: 15).

Climacus praebipunctis tem como característica o movimento melódico de três sons descendentes de *climacus* antecedido por dois sons ascendentes. Na peça, Messiaen contraria essa característica, escrevendo um movimento ascendente de três sons antecedido por um movimento descendente de dois sons, acrescidos de ressonâncias inferiores e superiores (fig. 95).

Fig. 95: *Climacus praebipunctis* transcrito em notação rítmica por Messiaen (à esquerda) e na composição da peça *Neumes rythmiques* (c. 16) (à direita).

¹¹³ Não encontramos a notação desse neuma no tratado de Mocquereau, o que indica um acesso a outra fonte por parte de Messiaen.

Torculus resupinus flexus tem como característica o movimento melódico ascendente-descendente de *torculus*, seguido por um som agudo (*resupinus*) e outro grave (*flexus*). Quando utilizado por Messiaen em *Neumes Rythmiques* resulta em um único movimento melódico ascendente, seguido por um som mais agudo (*resupinus*) e outro mais grave (*flexus*) (fig. 96).

*Torculus resupinus flexus*¹¹⁴

Fig. 96: *Torculus resupinus flexus* transcrito em notação rítmica por Messiaen (à esquerda) e na composição da peça *Neumes rythmiques* (à direita).

Porrectus flexus resupinus tem como característica o movimento melódico descendente-ascendente de *porrectus*, seguido por um som grave (*flexus*) e outro agudo (*resupinus*). Quando utilizado por Messiaen em *Neumes Rythmiques*, resulta em um único movimento descendente seguido por dois sons ascendentes, ambos mais agudos que os três anteriores (fig. 97).

*Porrectus flexus resupinus*¹¹⁵

Fig. 97: *Porrectus flexus resupinus* transcrito em notação rítmica por Messiaen (à esquerda) e na composição da peça *Neumes rythmiques* (c. 41) (à direita).

¹¹⁴ Não encontramos a notação desse neuma no tratado de Mocquereau.

¹¹⁵ Não encontramos a notação desse neuma no tratado de Mocquereau.

Neumas de acentuação e ornamentação

2 clivis (fig. 98), como o próprio nome diz, constitui-se da junção de dois neumas *clivis* através de uma manipulação denominada *pressus*, que tem como característica a fusão de dois neumas em um, sendo a última nota de um neuma a primeira do outro (MOCQUEREAU, 1932: 163). A característica desse neuma seria então, um movimento descendente de três sons; entretanto, em *Neumes Rythmiques*, Messiaen realiza um movimento melódico ascendente-descendente.

Fig. 98: *2 clivis* em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça *Neumes rythmiques* (abaixo à direita) com o círculo indicando o acorde da fusão.

Torculus e clivis (fig. 99), assim como *2 clivis* são unidos através da manipulação *pressus*. A característica desse neuma une o movimento melódico ascendente-descendente de *torculus* ao movimento melódico descendente de *clivis*. Em *Neumes Rythmiques*, Messiaen realiza um único movimento ascendente para *torculus*, seguido por um movimento descendente no final.

Torculus e clivis

Fig. 99: *Torculus e clivis* em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça *Neumes rythmiques* (c. 57) (abaixo à direita) com o retângulo indicando o acorde da fusão.

Climacus e Clivis (fig. 100) também são unidos através da manipulação *pressus*. Esse neuma tem como característica o movimento melódico de três sons descendentes de *climacus* unido ao movimento melódico descendente de *clivis*. Em *Neumes Rythmiques*, Messiaen realiza um movimento melódico de três sons ascendentes seguidos por um movimento descendente ao final.

Climacus e clivis

Fig. 100: *Climacus e clivis* em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça *Neumes rythmiques* (c. 62) (abaixo à direita) com o retângulo indicando o acorde da fusão.

Podatus e clivis (fig. 101) são igualmente unidos através da manipulação *pressus*. Esse neuma tem como característica o movimento melódico ascendente de *podatus* seguido pelo movimento melódico descendente de *clivis*. Em *Neumes Rythmiques*, Messiaen mantém essa característica.

Podatus e clivis

Fig. 101: *Podatus e clivis* em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça *Neumes rythmiques* (c. 70) (abaixo à direita).

O *quilisma* (fig. 102) é definido por Messiaen como “um trilo, ou melhor: um rolamento muito rápido de um mesmo som, à maneira de um pássaro” (MESSIAEN, 1997: 16)¹¹⁶. Pode ser usado no centro de um movimento ascendente, precedido por uma nota ou um neuma que tenha um caráter de apoio ou de ponto de partida para esse movimento ascendente ou então, como um efeito retroativo de retardo sobre a nota ou grupo de notas que o precede (MESSIAEN, 1997: 16; MOCQUEREAU, 1932: 165).

Quilisma

Fig. 102: *Quilisma* em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça *Neumes rythmiques* (c. 14) (abaixo à direita).

¹¹⁶ —... je suppose que le quilisma est un trille, ou mieux: un roulement très rapide du même son, à la façon des oiseaux” (MESSIAEN, 1997: 16).

Neumas *strophicus*

Bistropa (fig. 103), também conhecido por *distropa* é um neuma do grupo *strophicus*, caracterizado por conter dois sons de alturas iguais e por seu efeito de repercussão (APEL, 1990: 106). Porém, na peça, Messiaen não segue a essa regra e utiliza esse neuma com duas alturas distintas, mas com dois ritmos iguais.

Bistropa

Fig. 103: *Bistropa* em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça *Neumes rythmiques* (c. 15) (abaixo à direita).

Tritropa (fig. 104) é assim como *bistropa*, um neuma do grupo *strophicus*, caracterizado por conter três sons de mesma altura (MOCQUEREAU, 1932, p. 160). Porém, na peça, Messiaen utiliza uma sequência de três sons de alturas distintas e ritmos iguais.

Tristropa

Fig. 104: *Tristropa* em sua forma neumática (no alto à esquerda), transcrito em notação moderna (no alto à direita, por Mocquereau), transcrito em notação rítmica (abaixo à esquerda, por Messiaen) e na composição da peça *Neumes rythmiques* (c. 63) (abaixo à direita).

Neumas pour les finales

Dernière valeur, pénultième et finale e *2 dernières valeurs de la dernière période* (fig. 106)¹¹⁷ fazem parte do grupo de neumas denominado por Messiaen, *pour les finales* aparecendo sempre aos finais das estrofes, sendo o terceiro destes usado apenas na última estrofe da peça.

Dernière valeur

Pénultième et finale

2 dernières valeurs de la dernière période

Fig. 105: *Dernière valeur, pénultième et finale* e *2 dernières valeurs de la dernière période* em notação rítmica por Messiaen (à esquerda) e na composição da peça *Neumes rythmiques* (c. 21; c. 45; c. 98) (à direita).

¹¹⁷ Não encontramos a notação desse neuma no tratado de Mocquereau.

A partir do exposto, concluímos que Messiaen não tinha por objetivo preservar o contorno melódico original de cada neuma nessa peça. Porém, outro aspecto da escrita neumática é explorado,

Olhando para as várias figuras de neumas do cantochão, tive a fantasia de buscar suas equivalências rítmicas correspondentes. No ensaio da linguagem rítmica neumática traço uma imagem que não tem nada de reconstituição, é um simples jogo de transposições de planos, em que a sinuosidade melódica indicada pelo signo neumático se transforma em grupo de durações¹¹⁸ (MESSIAEN, 1997: 62, tradução nossa).

Com base na característica geral intervalar dos neumas originais, que contam com intervalos, em sua maioria, pouco amplos (segundas, terças e quintas), Messiaen estabelece agrupamentos de durações que transpõem ao ritmo a configuração intervalar neumática. Ao considerar a semicolcheia como unidade de valor, Messiaen transpõe esse pensamento ao ritmo, usando, quase sempre, células rítmicas que se equiparam às configurações neumáticas melódicas originais, de maneira que o movimento ascendente conferido ao intervalo de alturas é mapeado para o movimento rítmico curto-longo e o descendente para longo-curto (ver, por exemplo, as figuras 85 e 86).

3.2. O estudo de *arsis* e *thésis* por Messiaen

Messiaen demonstrava um grande interesse pelos conceitos de *arsis* e *thésis*, os quais são utilizados na composição das sete Estrofes da peça. Esses conceitos advindos dos estudos do compositor sobre o cantochão nada mais são que conceitos de ritmo (MESSIAEN, 1997: 43) próprio da música do cantochão, que é caracterizada por um movimento de “elevação e de abaixamento, como nas ondulações de um lago” (ROSE, 1963: 62). No tomo III do *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Messiaen aborda brevemente esses conceitos, os quais visitou com maior profundidade no tomo IV da mesma obra.

[...] Na dança, os gregos chamavam de *arsis* o movimento para cima, a dinâmica/impulso do corpo e de *thésis* a evidência, o repouso do corpo no término de seu movimento. [...] Nós chamamos *arsis* o início e *thésis* o fim do movimento

¹¹⁸ En regardant les différentes figures de neumes du Plain-chant, j'ai eu la fantasia de leur chercher de correspondances, des équivalences rythmiques. L'essai de langage pneumatique rythmique dont je vais donner un tableau n'a donc rien d'une reconstitution, c'est un simple jeu de transpositions de plans, la sinuosité mélodique indiquée par le signe pneumatique se muant en groupe de durées (MESSIAEN, 1997, p. 62).

orquestral (DOM MOCQUEREAU apud MESSIAEN, 1997: 43-44, tradução nossa)¹¹⁹.

Todo movimento, por menor que seja, começa, necessariamente, por um IMPULSO e termina num REPOUSO que é a consequência deste impulso. Logo são duas as fases do movimento: ao impulso damos o nome de ARSIS e ao repouso o de THESIS (termos gregos referem-se ao gesto). Ambas são indispensáveis à existência do movimento, porque este não é ARSIS somente, nem THESIS somente; mas a relação de uma fase com a outra. A THESIS é o término natural da ARSIS. Não se pode elevar numa ARSIS sem recair numa THESIS (ROSE, 1963: 59).

É importante ressaltar que existe uma hierarquia ao se analisar um movimento musical com *arsis* e *thesis*, pois existe a grande *arsis* e *thesis* que corresponde consecutivamente ao início e ao fim de uma obra e também as *arsis* e *thesis* menores que podem ser verificadas em estruturas como motivos ou estruturas maiores como em frases e períodos (MESSIAEN, 1997: 52)¹²⁰.

A relação entre *arsis* e *thesis* é entendida por Messiaen e por Dom André Mocquereau como de ordem cinemática, ordem do movimento rítmico, e é descrita de duas formas (Fig. 106): ritmo desigual ou iâmbico formado por duas figuras, uma breve e outra longa e ritmo igual ou espondeu formado por duas figuras iguais (DOM MOCQUEREAU apud MESSIAEN, 1997: 45-46). Ressaltamos que a relação *arsis* e *thesis* independe do tipo de dinâmica utilizada. No caso do exemplo abaixo, poderíamos aferir qualquer tipo de dinâmica às durações que a relação *arsis* e *thesis* continuaria a mesma.

Fig. 106: À esquerda, ritmo desigual ou iâmbico (curta-longa); à direita, ritmo igual ou espondeu (longa-longa). O traço abaixo da segunda colcheia do segundo exemplo, indica que ela deve soar um pouco mais longa que a primeira (MESSIAEN, 1997: 46).

Importante ressaltar que, no cantochão “todo e qualquer ritmo começa por uma *arsis* e termina necessariamente por uma *thesis*” (ROSE, 1960: 16). Entre um movimento de

¹¹⁹ Dans la danse, les Grecs appelaient *arsis*, le mouvement ascensionnel, l’élan du corps, et *thesis*, la deposition, le repos du corps au point terminus de son mouvement. [...] On appelle arsis le commencement, thesis la fin, d’un mouvement orchestrique (DOM MOCQUEREAU, 1908 apud MESSIAEN, 1997: 43-44).

¹²⁰ Visto que Messiaen valoriza o conceito de *arsis* e *thesis* e o exemplifica apenas em relação às estrofes 1 e 7 e, por acreditar que esse pensamento pode ser auxiliar ao estudo prático da peça ao piano, decidimos aplicar esses conceitos em todas as outras estrofes da peça (Anexo 2). E mais abaixo neste trabalho, relacionamos o conceito de *arsis* e *thesis* ao de níveis hierárquicos proposto por Hasty.

arsis e *thésis* intercalam-se elementos de dois tipos: ampliações da *arsis* ou preparações para a *thésis*.

Fig. 107: À esquerda, um único movimento de *arsis* em direção a um único movimento de *thésis*; à direita, “dois impulsos de *arsis* e quatro repousos de *thésis*”. Apesar das variações no exemplo da direita, a síntese rítmica não muda: uma *arsis* inicial indo para um *thésis* final. (ROSE, 1960: 16-17).

No decorrer da análise feita pelo próprio compositor sobre a peça *Neumes Rythmiques* observa-se o emprego dos conceitos de *arsis* e *thésis* (Fig. 108-111), em que a letra A se refere a *arsis* e a letra T a *thésis*.

Fig. 108: Análise do próprio compositor na partitura rítmica sobre o emprego de *arsis* (A) e *thésis* (T) na 1ª Estrofe de *Neumes Rythmiques* (MESSIAEN, 1996: 148).

Fig. 109 shows a musical score with two systems. The first system is marked 'Modéré' and 'A' (arsis). It features a series of eighth notes with a dynamic marking of *mf*. Above the staff, there are markings for 'Un peu lent' and 'poco accel.' with corresponding 'T' (thesis) markings. The second system is marked 'Bien modéré' and 'A' (arsis). It features a series of eighth notes with a dynamic marking of *ff*. Above the staff, there are markings for 'rall.' and 'a tempo' with corresponding 'T' (thesis) markings. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *ff*, *p*, and *cresc.*

Fig. 109: Análise do próprio compositor na partitura rítmica sobre o emprego de *arsis* (A) e *thesis* (T) na 7ª Estrofe de *Neumes Rythmiques* (MESSIAEN, 1996: 153-154).

Bien modéré (neumes rythmiques, avec résonances, et intensités fixes)

Fig. 110 shows a musical score with two systems. The first system is marked 'A T A T' and 'A T A T'. It features a series of eighth notes with a dynamic marking of *ff*. Above the staff, there are markings for 'A T A T A T A T'. The second system is marked 'A T A T' and 'T T T T'. It features a series of eighth notes with a dynamic marking of *p*. Above the staff, there are markings for 'A T A T A T A T'. The score includes various dynamic markings such as *p*, *ff*, *mf*, *f*, *pp*, *ppp*, and *dr.*

Fig. 110: Análise do próprio compositor na partitura completa sobre o emprego de *arsis* (A) e *thesis* (T) na 1ª Estrofe de *Neumes Rythmiques* (MESSIAEN, 1996: 156).

A Bien modéré T (neumes rythmiques) A T A T

pp *mf* *p* *ff*

f m.g. dessus

A T A

Modéré

p *mf* *f* *pp*

dr. *mf* *f*

pp *ff* *pp* *p* *piu f*

Bien modéré T Accel. T A

pp *f* *p* *piu f*

dr. *pp* *pp* *p* *p*

A T T

a Tempo

ff *pp* *ff* *pp* *pp* *piu f*

8 *5* *4* *1* *5*

And. *

A T A

p *dr.* *mf* *f* *pp* *piu f* *ff*

16 *dr.* *pp* *piu f* *mf*

8 *5* *4* *1* *5*

And. *

A T T T

Un peu lent Poco accel.

mf *mf* (cui-vré, glissé) *cresc.*

pp *8* *5* *4* *1* *5*

And. *

Fig. 111: Análise do próprio compositor na partitura completa sobre o emprego de *arsis* (A) e *thesis* (T) na 7ª Estrofe de *Neumes Rythmiques* (MESSIAEN, 1996: 162-164).

Os dois conceitos apresentados anteriormente - *arsis* e *thesis*, e neumas rítmicos - somados ao emprego de ritmos não retrogradáveis e à utilização dos números primos na composição são as bases da estrutura da peça, que possui uma forma simples com dois refrãos e sete estrofes.

As estrofes exploram a ideia dos neumas rítmicos e o conceito de *arsis* e *thesis* (fig. 110 e 111). O Refrão 1 trabalha com três tipos de durações justapostas – curta (1 à 5), média (6 à 10) e longa (11 à 15) – que são expandidas progressivamente pela adição de uma unidade de valor (no caso, a semicolcheia) a cada repetição desse refrão (fig. 112). O Refrão 2 emprega ritmos não retrogradáveis estruturados por unidades de valor (semicolcheia) que se constituem, em sua totalidade, em quantidades de números primos diversos (41, 43, 47, etc.) (fig. 113).

Vif (rythme en ligne triple: 1 à 5, 6 à 10, 11 à 15) 8

PIANO

mf (*cui-vré*) *ppp* *pp* *irise*

(1) (6) (11)

mf (*cui-vré*) *ppp* *pp* *irise*

(2) (7) (12)

a Tempo **Vif (ligne triple)**

mf *ppp* *pp* *irise*

(2) (7) (12)

mf (*cui-vré*) *ppp* *pp* *irise*

(3) (8) (13)

Fig. 112: Acima, a primeira apresentação do Refrão 1 com a justaposição dos três tipos de durações: curta (1), média (6) e longa (11) (c. 1) e curta (2), média (7) e longa (12) (c. 2). Abaixo, a segunda apresentação expandida do Refrão 1 com as durações curta (2), média (7) e longa (12) (c. 22) e curta (3), média (8) e longa (13) (c. 23).

Vif (nombre premier en rythme non rétrogradable)

(41) *f* (*strident et dur*) *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* (*~V*)

Vif (nombre premier)

(43) *f* *ppp* (*~V*) *f* *ppp* (*~V*) *f* *ppp* (*~V*) *f* *ppp* (*~V*)

Fig. 113: Acima, a primeira apresentação do Refrão 2 com 41 unidades de semicolcheias e destaque para o grupo de 11 semicolcheias que integram o valor central do ritmo não retrogradável (c. 12). Abaixo, a segunda apresentação do Refrão 2 com 43 unidades de semicolcheias e destaque para o grupo de 5 semicolcheias que integram o valor central do ritmo não retrogradável (c. 34).

A macroforma da peça (Tab. 5) é organizada a partir desses três tipos de material musical: 1) Refrão 1: *rythme en ligne triple*: 1 à 5, 6 à 10, 11 à 15; 2) Refrão 2: *nombre premier en rythme non rétrogradable*; e 3) Estrofes de 1 a 7: *neumes rythmiques, avec résonances et intensité fixes*.

Partes	Compassos
Refrão 1	1-2
Estrofe 1	3-11
Refrão 2	12
Estrofe 2	13-21
Refrão 1	22-23
Estrofe 3	24-33
Refrão 2	34
Estrofe 4	35-45
Refrão 1	46-47
Estrofe 5	48-64
Refrão 2	65
Estrofe 6	66-74
Refrão 1	75-76
Estrofe 7	77-98
Refrão 2	99

Tab. 5: Divisão formal da peça em compassos.

3.3 *Neumes rythmiques* à luz da teoria dos conjuntos

Em relação à segmentação das alturas do Refrão 1, os conjuntos são formados principalmente por hexacordes, tetracordes e tricordes e a coleção de referência é o total cromático. A textura em duas camadas, superior e inferior, desempenhou um papel importante na segmentação das ideias musicais, que em nossa análise foi sempre guiada pela audição e execução do trecho musical. Na Fig. 114, quatro conjuntos principais são destacados nas cores roxo, amarelo, verde e rosa. Esses conjuntos representam as principais ideias musicais do Refrão 1, nas quais ressalta-se a recorrência da classe de intervalos 1 e 6.

The image shows a musical score for a piece titled "Vif (rythme en ligne triple: 1 à 5, 6 à 10, 11 à 15)". It features two staves: a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part is marked "PIANO" and "mf (cuivré)". The violin part is marked "ppp" and "pp". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Four specific musical sets are highlighted with colored boxes: a purple box (conjunto 6-Z10), a yellow box (conjunto 4-8), a green box (total cromático), and a pink box (tricorde 3-3). Within the green box, there are red circles highlighting specific notes, and red rectangles highlighting specific chords. The score also includes annotations like "(trise)" and "Red.".

Fig. 114: Exemplo da segmentação das alturas do Refrão 1 em quatro conjuntos. Em roxo, conjunto 6-Z10 (013457); em amarelo 4-8 (0156); em verde, o total cromático; em rosa, o tricorde 3-3 (014). Dentro do superconjunto verde, têm-se as apojeturas (circuladas em vermelho), que formam tetracordes 4-9 (0167), e os retângulos que formam os tricordes: azul, 3-4 (015), laranja, 3-5 (016) e marrom, 3-11 (037). Destaque para os tricordes dos conjuntos verde e rosa por sua proximidade no mapa de encadeamento de tricordes *Neumes rythmiques* (c. 1).

O conjunto amarelo é formado pela classe de conjuntos 4-8 (0156) e apresenta uma simetria inversiva, em que o Sib mapeia em Ré e o Lá mapeia em Ré# (Fig. 115). Essa simetria fica bem clara na sensação físico-motora do pianista ao executar essa ideia musical.

Fig. 115: Exemplo da simetria inversiva do conjunto 4-8 (0156).

Dentro do conjunto marcado em verde têm-se as apojeturas circuladas de vermelho que são membros de uma mesma classe de conjuntos, 4-9 (0167), relacionadas por transposição a T_4 , T_3 e T_{11} , e também os tricordes marcados pelos retângulos azul, laranja e marrom que, juntamente com o tricorde do conjunto rosa, têm uma relação de proximidade no espaço de encadeamento de tricordes. De acordo com Straus, quanto menor a distância em semitons entre um tricorde e outro, mais próximos eles se encontram no mapa de encadeamento de tricordes (STRAUS, 2013: 119-120).

Essa proximidade analisada na partitura, também é perceptível auditivamente pela condução melódica e tem ligação com a “*eor*” sugerida por Messiaen para esse trecho, indicada pelo *irisé*, que pode ser traduzido por “*furta-cor*” ou por “*iridescente*” (característico do que reflete ou mostra as cores do arco-íris), palavra que também descreve mudanças de cores. Em nossa interpretação da peça, procuramos destacar os três tricordes (azul, laranja e marrom) através de um toque enérgico e brilhante, realizado por dedos mais firmes e angulosos que procuram “*eantar*” especialmente as notas mais agudas de cada tricorde dentro da sonoridade pianíssimo.

Outra segmentação possível nesse trecho, enfoca a “*macroestrutura*” do Refrão 1 e é definida, especialmente, a partir da textura em camadas, do timbre e da dinâmica, consistindo em dois conjuntos, o roxo formado pela classe de conjuntos 6-Z10 (013457), já comentado anteriormente; e o amarelo, formado pelas alturas do total cromático (Fig. 116).

Fig. 116: Exemplo de segmentação de alturas no Refrão 1, priorizando a textura em camadas.

Essa segmentação também alude ao conceito de Messiaen de efeitos de ressonância, nesse caso, a parte superior como ressonâncias da parte inferior (MESSIAEN, 1944a: 44).

Estrofe 1 (c. 3-11). Logo após a apresentação do Refrão 1, segue-se a Estrofe 1. Nessa primeira estrofe, com indicação de andamento *Bien modéré*, encontra-se a utilização dos neumas com ressonâncias e intensidades fixas, assim como indica sua designação, “neumes rythmiques, avec résonances, et intensités fixes”. De acordo com Messiaen, o uso de ressonâncias superiores e inferiores, é uma influência de suas aulas com Paul Dukas, o qual falava frequentemente sobre os “efeitos de ressonância”.

A Figura 117 traz a partitura da Estrofe 1 com a designação dos neumas rítmicos com intensidades fixas e as ressonâncias superiores e inferiores empregadas por Messiaen.

No *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Messiaen descreve o emprego das ressonâncias da seguinte forma:

No 3º compasso: *scandicus* rítmico, com ressonância inferior e superior simultaneamente. No 7º compasso: *torculus* rítmico, com ressonância inferior nos 2 primeiros sons e ressonância inferior e superior no 3º som. No 8º compasso: *porrectus* rítmico, com ressonância superior. No 9º compasso: *pénultième* com ressonância inferior e *finale* com ressonância superior (MESSIAEN, 1996: 156, tradução nossa)¹²¹.

¹²¹ À la 3^e mesure: scandicus rythmique, avec résonances inférieure et supérieure simultanément. À la 7^e mesure: torculus rythmique avec résonances inférieure pour les 2 premiers sons, puis résonances inférieure et supérieure pour le 3^e son. À la 8^e mesure: porrectus rythmique, avec résonance supérieure. 9^e et dernière mesure: pénultième avec résonance inférieure – finale avec résonance supérieure (MESSIAEN, 1996: 156).

Fig. 117: Primeira estrofe, com utilização de neumas rítmicos com ressonâncias e intensidades fixas. Messiaen, *Neumes rythmiques* (c. 3-11).

A partitura com três sistemas (Fig. 117) é uma característica das estrofes e funciona tanto como uma forma didática, própria das partituras de Messiaen, para esclarecer o efeito das ressonâncias fixas quanto para facilitar a leitura do pianista.

A segmentação das alturas em conjuntos mostrada a seguir influencia diretamente na concepção da forma dessa estrofe, uma vez que concebe os três primeiros compassos como geradores dos seis demais, resultando em uma forma de 3+4+2 compassos.

Na figura 118, uma divisão com cores demonstra a relação das alturas entre os três compassos iniciais (c. 3-5) e os demais (c. 6-11), em que os retângulos sólidos indicam compassos idênticos e os retângulos pontilhados os compassos com relações menos evidentes. Esse pensamento auxilia na compreensão formal do trecho e, consequentemente, facilita o processo de memorização do mesmo pelo intérprete. Ressalta-se que é no compasso 5 que ocorre a intergralização do material cromático, o que contribui para a definição desses três compassos (c. 3-5) como fonte geradora da peça.

Bien modéré (neumes rythmiques, avec résonances, et intensités fixes)

Fig. 118: Três primeiros compassos da estrofe 1 como geradores dos seis demais. Os retângulos sólidos indicam compassos idênticos e os retângulos pontilhados os compassos com relações. Messiaen, *Neumes rythmiques* (c. 3-11).

Na Figura 118, as relações entre os conjuntos marcados pelo retângulo verde referem-se à utilização de conjuntos Z-relacionados (STRAUS, 2013: 98-100), conjuntos relacionados por transposição (STRAUS, 2013: 86-88) e conjuntos com relações de subconjunto e superconjunto (STRAUS, 2013: 103-106).

Na Figura 119, os conjuntos marcados em amarelo são exemplos de conjuntos Z-relacionados, 7-Z36 (0123568) no compasso 5 e 5-Z36 (01247) no compasso 9; os conjuntos marcados em vermelho são membros da mesma classe de conjuntos 6-Z19 (013478) e se relacionam por transposição (T_9) com 3 notas em comum Sol, Fá# e Ré# (Mi_b); os conjuntos marcados em verde apresentam uma relação de subconjunto e superconjunto na qual a classe de notas em comum [Sol#-La-Re] forma o conjunto 3-5 (016), muito recorrente em toda a obra; os conjuntos marcados em azul são idênticos nos compassos 3 e 11, formando o conjunto 4-6 (0127) e transposto a T_{10} sem um som no compasso 9, formando o conjunto 3-5(016).

Bien modéré (neumes rythmiques, avec résonances, et intensités fixes)

Fig. 119: Relações entre os conjuntos dos compassos 5 e 9 (trecho da estrofe 1). Messiaen, *Neumes rythmiques* (c. 3-11).

Relações de superconjunto e subconjunto também podem ser encontradas entre os compassos 4 e 11 (Fig. 120) e compassos 3 e 10 (Fig.121).

Bien modéré (neumes rythmiques, avec résonances, et intensités fixes)

Fig. 120: Relações entre os conjuntos dos compassos 4 e 11 (trecho da estrofe 1). Messiaen, *Neumes rythmiques* (c. 3-11).

Bien modéré (neumes rythmiques, avec résonances, et intensités fixes)

The image shows a musical score for a piece titled "Bien modéré (neumes rythmiques, avec résonances, et intensités fixes)". It consists of two staves. The first staff has a blue box around a measure with the annotation "ff (01)" and "6-5 (012367)". The second staff has a blue box around a measure with the annotation "3-2 (013)" and "8-4 (01234578)", and a green circle around a measure with the annotation "3-1 (012)". There are various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like "p", "f", "ff", "ppp", "mf", "f", "sf", "dr.", "pi u f", "pp", "p", "f", "mf", "ppp", "p", "f", "mf", "pp", "p".

Fig. 121: Relações entre os conjuntos dos compassos 3 e 10 (trecho da estrofe 1). Messiaen, *Neumes rythmiques* (c. 3-11).

Na Fig. 121, além da relação de subconjunto e superconjuntos encontrada na coleção de alturas dos dois compassos, percebe-se a recorrência da classe de intervalos 1 na melodia principal de ambos os compassos (marcado pela cor vermelha). Apontamos também a relação de proximidade e de transposição entre os tricordes que realizam o efeito de ressonância superior no compasso 10 (3-1 (012), circulado em roxo e 3-2 (013), circulado em verde).

Auditivamente, esses três momentos que pontuam o início de cada seção constituinte da microforma em 3+4+2 compassos da estrofe 1 se relacionam em seus conjuntos (marcado em vermelho na Fig. 118) e são percebidos também pela escuta do intervalo descendente de classe 1 em três momentos diferentes: no compasso 3 pela classe de notas Ré#5- Mi4, no compasso 6 pela mesma classe de notas e no compasso 10 pela classe de notas Solb5-Fá4.

Refrão 2 (c. 12). O segundo tipo de Refrão, designado *nombre premier en rythme rétrogradable*, reflete de acordo com o biógrafo do compositor, Robert Johnson, não somente — a atração de Messiaen pelos ritmos não-retrogradáveis, mas também pelas durações que consistem de unidades de números primos” (JOHNSON, 2009: 104). Esses refrãos, assim como o primeiro grupo, também realizam ao longo da peça um processo de expansão, que

dessa vez se dá através de uma série de unidades de valor (semicolcheias) organizadas em números primos sucessivos, como por exemplo, 41, 43, 47 e 53.

A Fig. 122 destaca em amarelo, o primeiro grupo de 41 unidades de semicolcheias e em cinza, as semicolcheias que formam o valor central.

The image shows a musical score for a piece titled "Vif (nombre premier en rythme non rétrogradable)". The score is written for piano, with treble and bass staves. The first system includes a piano introduction marked with a yellow highlight on the first group of 41 units and a gray highlight on the central group of 11 units. The second system continues the pattern with dynamic markings like *f*, *ppp*, and *f*. The score is written in 5/8 time and features complex rhythmic patterns.

Fig. 122: Partitura do Refrão 2 com 41 unidades de semicolcheias e destaque para o grupo de 11 semicolcheias que integram o valor central do ritmo não retrogradável. Messiaen, *Neumes rythmiques* (c. 12).

Podemos perceber pela partitura acima que o valor central do ritmo não retrogradável dessa primeira apresentação do Refrão 2 não é facilmente percebido à primeira vista ou na escuta da peça. O mesmo ocorre com as outras quatro apresentações desse refrão.

Entretanto, o reconhecimento desses ritmos não retrogradáveis complexos é importante para a performance uma vez que, estando o pianista consciente deles, procurará transmitir a ideia de início e fim que se confundem nesses trechos e assim, um ouvinte atento, poderá mesmo sem conhecer tais termos técnicos, perceber certa sutileza na passagem. Essa relação entre o ouvinte e sua obra é descrita por Messiaen no trecho abaixo:

Pensemos agora no ouvinte de nossa música modal e rítmica: ele não terá tempo durante o concerto de verificar as não transposições e as não retrogradações e, naquele momento, essas questões não lhe interessarão mais: ser encantado será seu único desejo. E isso é precisamente o que irá ocorrer: apesar de si mesmo, ele será submetido ao estranho charme das impossibilidades: certo efeito de onipresença tonal na não transposição, certa unidade do movimento (no qual o início e o final se confundem por serem idênticos) na não retrogradação, tudo isso o conduzirá progressivamente à uma espécie de *arco-íris teológico* que tenta ser a linguagem

musical, para a qual buscamos edificação e teoria (MESSIAEN, 1944: 13, tradução nossa)¹²².

No caso da passagem acima, o valor central do ritmo não retrogradável é caracterizado pelo efeito de suspensão causado pela falta de ataques fortes (*f*) e a presença da escrita em trêmolo pianíssimo (*ppp*).

A segmentação do Refrão 2 em conjuntos de alturas (Fig. 123) revelou dois subconjuntos cêntricos. Esses subconjuntos são representados na figura abaixo pelas cores verde e roxo.

Fig. 123: Partitura com o Refrão 2 e a segmentação em conjuntos. Messiaen, *Neumes rythmiques* (c. 12).

Esse refrão é representado pelo superconjunto 7-6 (0123478), onde a camada superior é composta pelo subconjunto 4-5 (0126) e a camada inferior pelo subconjunto 4-6 (0127). Outros dois subconjuntos são importantes nesse trecho, pois revelam a centricidade contida nessa ideia musical (tratam-se dos subconjuntos marcados em verde e em roxo na Fig. 124). O subconjunto em verde trata-se do conjunto 5-1 (01234), o qual, quando segmentado entre as camadas superior e inferior, apresenta ainda, os subconjuntos 3-1 (012) relacionados por transposição. O subconjunto em roxo é composto pelo conjunto 4-9 (0167) e a

¹²² Pensons maintenant à l'auditeur de notre musique modale et rythmique: il n'aura pas le temps, au concert, de vérifier les non-transpositions et les non-rétrogradations, et, à ce moment-là, ces questions ne l'intéresseront plus: être séduit, tel sera son unique désir. Et c'est précisément ce qui se produira: il subira malgré lui le charme étrange des impossibilités: un certain effet d'ubiquité tonale dans la non-transposition, une certaine unité de mouvement (ou commencement et fin se confondent parce qu'identiques) dans la non-rétrogradation, toutes choses qui l'amèneront progressivement à cette sorte «d'arc-en-ciel théologique» qu'essaie d'être le langage musical dont nous cherchons édification et théorie (MESSIAEN, 1944: 13).

segmentação em camadas revela um subconjunto com dois sons formado pelas classes de notas (06) relacionadas também por transposição.

A Fig. 124 apresenta os eixos inversivos dos dois subconjuntos comentados anteriormente expostos no mostrador de relógio (STRAUS, 2013: 151).

Fig. 124: Eixos inversivos dos subconjuntos 5-1 (01234), em verde e 4-9 (0167) em roxo.

O subconjunto marcado em roxo apresenta a simetria inversiva demonstrada na Fig. 124, a qual pode ser percebida não só visualmente, mas também motoramente, através da execução do trecho pelo pianista, e auditivamente. Por outro lado, o subconjunto marcado em verde tem um potencial inversivo que não é explorado no trecho.

Cabe ressaltar que o tricorde Lá0-Si_b0-Si_b0¹²³ da linha inferior desse Refrão, aparece em outras peças de Messiaen, como na primeira peça dos *Quatre études de rythme*, *Île de feu I*, uma oitava acima (Lá1-Si_b2-Si_b3) e também na décima-terceira peça dos *Vingt Regards...*, *Noël* (Fig. 125 e 126).

Fig. 125: Exemplo do uso do tricorde Lá0-Si_b0-Si_b0 em *Île de feu* (c. 1).

¹²³ Tomando como referência o Dó central do piano como Dó4.

Très vif, joyeux (♩ = 168)

PIANO

ff (comme des cloches)

ff

8^a bassa

8^a bassa

Fig. 126: Exemplo do uso do tricorde Lá0-Si0-Si0 em *Noël* (c. 1-2)

Estrofe 2 (c. 14-21). A Estrofe 2 assim como a Estrofe 1, explora a utilização dos neumas rítmicos com intensidades e ressonâncias fixas. Ressalta-se nessa estrofe a utilização de neumas rítmicos compostos como o *climacus praebipunctis* (Fig. 127 verde) e *scandicus flexus* (em cinza), bem como a ampliação rítmica do neuma rítmico *torculos* (em azul) (MESSIAEN, 1996: 148-149).

Deuxième période

Un peu lent > > > *mf* (bistropa)

Modéré *tr* *pp* (long) (quilisma) *p* < *mf*

Un peu lent > > > *mf* (bistropa)

Bien modéré > *mf* < *f* < *mf* (climacus praebipunctis)

p < *f* (scandicus flexus)

f < *sf* > *f* (torculos)

accel. *f* < *sf* > *f* (torculos)

rall. *f* < *sf* > *f* (torculos)

a tempo > *mf* (finale)

Fig. 127: Exemplo da utilização dos neumas rítmicos na 2ª estrofe (MESSIAEN, 1996: 148-149).

A figura 128 a seguir demonstra a partitura da Estrofe 2 com destaque para as ressonâncias superiores (marcadas com a cor roxa) e inferiores (marcadas com a cor verde).

Un peu lent (neumes rythmiques)

mf (cuivré, glissé)

14 **Modéré** **Un peu lent** **Bien modéré**

17 **Accel.** **Rall.**

21 **a Tempo**

Fig. 128: Partitura da 2ª estrofe com destaque para as ressonâncias superiores (em roxo) e inferiores (em verde).
Messiaen, *Neumes rythmiques* (c.13-21).

Essa separação entre linha principal e ressonâncias é importante para o intérprete no momento de estudar os diferentes tipos de sonoridade e timbres que irá aplicar na performance para diferenciar tais camadas.

A segmentação da Estrofe 2 demonstra uma economia no uso de conjuntos que é resultado da repetição dos compassos 5 e 9 da Estrofe 1 (Fig. 119). Na Fig. 129 os subconjuntos marcados em amarelo e destacados pelas notas em vermelho são os mesmos comentados anteriormente na segmentação dos conjuntos da Estrofe 1 (Fig. 119) e os subconjuntos marcados de rosa, representam a recorrência das classes de notas Sib-Mi, que podem indicar uma centralidade a partir do subconjunto extraído das finalizações tanto da Estrofe 1 quanto da Estrofe 2 formado pela classe de notas [A,Bb,B,E] (Fig.130).

Un peu lent (neumes rythmiques)

mf (cuivré, glisse)

14 Modéré Un peu lent Bien modéré

17 Accel. Rall.

21 a Tempo

Fig. 129: Partitura da 2ª estrofe com segmentação em conjuntos. Messiaen, *Neumes rythmiques* (c. 13-21).

Fig. 130: Exemplo com eixo de simetria a partir do conjunto 4-6 (0127), no qual as classes de notas Sib e Mi são enfatizadas na estrofe 2.

O fraseado pode ser delineado pela repetição do neuma *bistropa* e *torculus* em 2+3+3+1 compassos.

Estrofe 3 (c. 24-33). A Estrofe 3, assim como a Estrofe 2, é constituída por neumas simples e compostos com dois tipos diferentes de *porrectus* empregados consecutivamente (Fig. 131). As linhas principais dos neumas formam tricordes e tetracordes que se relacionam por proximidade no espaço de encadeamento, entretanto a mudança de registro, os saltos amplos e o uso de ressonâncias superiores e inferiores obscurecem essa relação. O neuma *podatus subtripunctis* também apresenta uma relação de proximidade entre seus tricordes acordais, percebida tanto motoramente pelo pianista quanto auditivamente. O destaque em amarelo, refere-se ao tricorde 3-9 (027), em cinza, ao tricorde 3-11 (037) e em azul, ao tricorde 3-5 (016) (Fig. 131).

Bien modéré (neumes rythmiques)

The image displays two systems of musical notation for a piece titled 'Bien modéré (neumes rythmiques)'. The first system (measures 24-33) includes annotations for 'clivis', 'clivis', 'climacus', and 'porrectus'. The second system (measures 28-33) includes annotations for 'porrectus', 'climacus resupinus', and 'podatus subtripunctis'. Specific neumes are highlighted with colored backgrounds: yellow for 3-9 (027), gray for 3-11 (037), and blue for 3-5 (016). Other annotations include 'mf', 'p', 'pp', 'f', 'ff', 'dr.', 'piu f', and '8'.

Fig. 131: Partitura da 3ª estrofe com segmentação em conjuntos. Messiaen, *Neumes rythmiques* (c. 24-33).

As estrofes seguintes (4 a 7) apresentam esses mesmos neumas já discutidos, alguns com variações e outros idênticos. Poucos neumas novos são acrescentados, sobre os quais comentaremos individualmente.

Estrofe 4 (c. 35-45). A Estrofe 4 é marcada por sua economia na utilização de efeitos de ressonâncias (apenas os neumas *porrectus flexus resupinus*, *2 clivis* e *pénultième et finale* apresentam ressonâncias). Ressaltamos as variações dos neumas *climacus* (Fig. 132) e *porrectus* (Fig. 133), os quais aparecem sem ressonâncias, mas com estrutura rítmica idêntica àquelas apresentadas anteriormente e formado por classes de conjuntos bem semelhantes.

Fig. 132: Comparação entre o neum *climacus* na Estrofe 4, à esquerda e na Estrofe 3, à direita.

Fig. 133: Comparação entre o neuma *porrectus* na Estrofe 4, à esquerda e na Estrofe 1 e 3, à direita.

O exemplo abaixo traz a Estrofe 4 com o nome de cada neuma que a constitui.

The figure displays a musical score for the 4th strophe, divided into three systems. The first system (measures 35-38) is marked 'Bien modéré (neumes rythmiques)' and includes the neumes *climacus*, *porrectus*, *podatus*, and *clivis*. The second system (measures 39-41) includes *porrectus*, *clivis*, and *porrectus flexus resupinus*. The third system (measures 42-45) includes *2 clivis*, *quillisma*, *podatus*, and *pénultième et finale*. The score also includes tempo markings like 'Modéré' and 'Bien modéré', and dynamic markings such as *ff*, *p*, *pp*, and *mf*.

Fig. 134: Partitura da 4ª estrofe com os nomes dos neumas que a compõem, *Neumes rythmiques* (c. 35-45).

Estrofe 5 (c. 48-64). A Estrofe 5, apresenta pela primeira vez o neuma *tristropa* com ressonância inferior formada pela escala cromática (Fig. 135). Esse neuma confere uma propulsão rítmica à peça por seu caráter movido e direcionamento dinâmico ascendente contra um movimento melódico bidirecional. Destaca-se também nessa estrofe, a fusão dos neumas: *torculus* e *clivis* (Fig. 136).

Fig. 135: Trecho da 5ª estrofe com neuma tristropha. *Neumes rythmiques* (c. 48).

Fig. 136: Trecho da 5ª estrofe com a fusão dos neumas *torculus* e *clivis*. *Neumes rythmiques* (c. 57).

Estrofe 6 (c. 66-74). A Estrofe 6 é a mais contrastante em relação às dinâmicas justapostas. Apresenta uma nova variação do neuma *climacus* (Fig. 137); uma variação de *clivis*, com tricorde inicial idêntico à variação de *climacus* (c. 67, Fig. 138); e uma fusão de *podatus* e *clivis*. Essa fusão de *podatus* e *clivis* se caracteriza como o neuma com duração mais longa da peça (19 semicolcheias).

Fig. 137: À esquerda, neuma *climacus* na 4ª estrofe; à direita variação de *climacus* na 6ª estrofe, mantendo a estrutura do segundo gesto. *Neumes rythmiques* (c. 35 e 67).

Fig. 138: Neuma *clivis* (c. 69), iniciando com mesmo tricorde de *climacus* (c. 67); fusão de *podatus* e *clivis* (c.70). *Neumes rythmiques* (c. 69-70).

Estrofe 7 (c. 77-98). A Estrofe 7 é a última e a mais longa da peça apresentando variações de quase todos os materiais: variação nas alturas da linha superior do neuma *tristropa* (Fig. 139); na harmonia e no direcionamento do neuma *bistropa* (Fig. 140); duas variações de *porrectus*, sendo a primeira, apenas a inversão de seu direcionamento e a segunda, composta por ressonâncias superiores e inferiores, e variações de alturas, textura e ritmo (Fig. 141); uma variação de *climacus resupinus*, com ressonâncias superiores e inferiores e com alterações no contorno da linha principal (Fig. 142); e ampliação rítmica do neuma *2 dernières valeurs* (Fig. 143).

Fig. 139: Variação da linha superior do neuma *tristropa* com relação à primeira vez em que aparece na estrofe 5 *Neums rythmiques* (c. 81).

Fig. 140: Variação da harmonia e do direcionamento do neuma *bistropa* com relação à primeira vez em que aparece na estrofe 2 *Neums rythmiques* (c. 92-94).

Fig. 141: Duas variações de *porrectus*. No compasso 82, variação no direcionamento e no compasso 83, variação harmônica, textural e rítmica *Neumes rythmiques* (c. 82-83).

Fig. 142: Variações de *climacus resupinus*. À esquerda, versão original como apresentada na estrofe 3 (c. 29); à direita com variação no direcionamento, harmonia e textura (c. 97) *Neumes rythmique* (c. 29 e 97).

Fig. 143: Ampliação rítmica em 2 *dernières valeurs*. À esquerda, versão original como apresentada na estrofe 1 (c. 29); à direita com ampliação rítmica na Estrofe 7 (c. 97) *Neumes rythmiques* (MESSIAEN, 1950).

Esta abordagem analítica permitiu identificar que o total cromático é explorado com bastante liberdade e percebeu-se uma predileção pelas classes de intervalos 1 e 6, especialmente nos refrãos. A segmentação das alturas em conjuntos possibilitou conclusões em relação à microforma e ao referencial auditivo de eventos semelhantes separados pelo tempo, como por exemplo, os neumas da Estrofe 1 que retornam na Estrofe 2 e nas seguintes.

Proporcionou também, a tomada de consciência a respeito da economia de materiais utilizados na composição da peça, facilitando assim, sua leitura e memorização, uma vez que um pequeno número de neumas são agrupados e permutados no decorrer da peça.

As texturas são predominantemente de dois tipos: em camadas (Refrão 1) e homorrítmicas (Refrão 2 e Estrofes), e existe um âmbito grande de variação de dinâmica, desde *ppp* até *ff*. Nas estrofes as marcações de dinâmica são relacionadas a cada neuma rítmico, trata-se do emprego de “intensidades fixas” e as mudanças são quase sempre bruscas. Ao escolher texturas simples, em camadas ou homorrítmicas, e uma forma musical que engendra repetições, com refrãos e estrofes, Messiaen direciona a atenção do ouvinte para o aspecto rítmico da peça e ao inferir intensidades fixas às células rítmicas, suas características enquanto unidades, tornam-se ainda mais marcantes.

Em uma análise dessa peça, Peter Hill (1994: 314-317) destaca uma economia também com relação às alturas destinadas à linha principal, enfocando a permanência de determinadas alturas sempre reorganizadas ritmicamente. Na figura 144 apontamos essas alturas da forma como aparecem na Estrofe 1 e reorganizadas nas Estrofes 2 e 3.

(a)

The musical score (a) is divided into two systems. The first system contains five measures, and the second system also contains five measures. The notation is for piano, with treble and bass staves. Dynamics are marked as *ff*, *p*, *mf*, *f*, and *ppp*. The key signature has one sharp (F#). The score shows complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

(b) Bien modéré

(c) Rall.

a Tempo

Fig. 144: Exemplo retirado de HILL (1994: 316-317), no qual destacamos a recorrência das alturas em estruturas rítmicas distintas: a) refere-se à Estrofe 1 (c. 3-11); b) refere-se a um trecho da Estrofe 2 (c. 16-17); e c) refere-se ao final da Estrofe 7 (c. 96-98).

Provavelmente, a ideia de apresentar as mesmas alturas reorganizadas em diferentes durações tem sua origem na utilização de escalas irregulares de alturas e durações na composição de *Liturgie de Crystal* em *Quatuor pour la fin du temps*. O resultado nessa peça é surpreendente, especialmente por transformar algumas alturas antes tratadas como *appoggiaturas* em notas reais, como por exemplo, o Si_b-Mi que finaliza a Estrofe 1 como *appoggiatura* e é retomado na Estrofe 2 como “notas reais” (Fig. 145).

Fig. 145: Acima, final da Estrofe 1 (c. 11) e abaixo início da Estrofe 2 (c. 13) (MESSIAEN, 1950: 2-3).

3.4 Ritmo

Como a estrutura rítmica dos neumas que formam as Estrofes de *Neumes Rythmiques* foi comentada anteriormente, nesse subtópico, nos concentraremos apenas nas características rítmicas dos Refrãos da peça.

O Refrão 1 aparece quatro vezes durante a peça e possui uma única ideia musical, que é sempre repetida, havendo variação na quantidade de elementos internos, os quais são expandidos progressivamente pela adição de uma unidade de valor (a semicolcheia) a cada repetição (Fig. 146).

Fig. 146: Exemplo da aumentação rítmica utilizada por Messiaen, a cada vez que o Refrão 1 na peça (MESSIAEN, 1996: 155).

Os termos de 1 a 5 (Fig. 146) apresentam-se combinados de dois a dois na peça, da seguinte forma: 1º com 2º, 2º com 3º, 3º com 4º e 4º com 5º, desse modo, imediatamente antes de uma expansão rítmica ocorre uma estabilização da expansão anterior. As

estabilizações são necessárias para ajudar a memória a perceber as expansões, já que as mesmas ocorrem espaçadas no tempo entremeadas pelas estrofes e pelo Refrão 2.

O Refrão 2, como já mencionado, é formado por estruturas que se constituem de números primos e por ritmos não retrogradáveis, porém suas células rítmicas apresentam um padrão desigual que confere vitalidade ao trecho e as células trazem correspondência na rítmica grega e hindu.

Na primeira vez que o Refrão 2 se apresenta (c. 12) suas células rítmicas inicial e final, são os pés gregos *Péon II*¹²⁴ e *Péon III* (inversão de *Péon II*), respectivamente e, entre essas duas células, tem-se agrupamentos de 2, 3 e 11 semicolcheias (Fig. 147).

The figure displays a musical score for a piano piece, specifically the first presentation of Refrain 2 at measure 12. The score is written for piano (p) and includes dynamic markings such as *f* (forte), *ppp* (pianississimo), and *mf* (mezzo-forte). The tempo is marked *Vif* (number 1 in non-retrogradable rhythm). The score is divided into two systems. The first system shows measures 12 to 16, with a yellow highlight under measures 12 and 13. The second system shows measures 16 to 20, with a yellow highlight under measures 17 and 18. Below the piano score, there are two rhythmic patterns labeled *Péon II* and *Péon III*. At the bottom, a rhythmic notation shows groupings of 2, 2, 3, 3, 11, 3, 3, 2, 2 semibreves, with yellow highlights under the first and last groups.

Fig. 147: Primeira apresentação do Refrão 2, com destaque para as células rítmicas *Péon II* e *Péon III*. Acima partitura com alturas; no centro à direita, *Péon II* e *Péon III*; abaixo, partitura rítmica com agrupamento em semicolcheias escrito abaixo.

A segunda vez que o Refrão 2 aparece na peça (c. 34) tem como valor central o ritmo não retrogradável hindu *dhenkî* (ou o pé grego conhecido como *amphibraque*) e, ao redor desse ritmo tem-se durações de 3 a 6 semicolcheias em ordem descendente e ascendente (Fig. 148).

¹²⁴ *Péon* é uma espécie de pés rítmicos gregos composta por um valor longo e três valores breves, os quais se movimentam através do princípio da inversão (MESSIAEN, 1994: 76-77)

Vif (nombre premier)

34 16 8 16 8 16 8 16 8

(43) *f ppp* (*~*) *f ppp* (*~*) *f ppp* *f ppp*

16 8 16 8 16 8 16 8

16 8 16 8 16 8 16 8

6 5 4 3 3 4 5 6

Fig. 148: Segunda apresentação do Refrão 2, com destaque para a célula rítmica *dhenkî* ou *amphibraque*. Acima partitura com alturas; abaixo, partitura rítmica com agrupamento em semicolcheias escrito abaixo.

A terceira vez que o Refrão 2 aparece na peça (c. 65) traz o ritmo grego *trochée* (longo-curto) e sua inversão o *iambe* (curto-longo), junto a agrupamentos irregulares de semicolcheias (Fig. 149).

Vif (nombre premier)

65 16 8 16 8 16 8 16 8

(47) *f (strident et dur)* *ppp* *f* *ppp*

16 8 16 8 16 8 16 8

16 8 16 8 16 8 16 8

66 67

3 4 8 3 3 2 3 8 4 3

Fig. 149: Terceira apresentação do Refrão 2, com destaque ritmo grego *trochée* (longo-curto) e sua inversão o *iambe* (curto-longo). Acima partitura com alturas; abaixo, partitura rítmica com agrupamento em semicolcheias escrito abaixo.

A quarta vez que o Refrão 2 aparece na peça (c. 99) inicia e finaliza com o ritmo não retrogradável hindu *dhenkî* (ou pé grego *amphibraque*) entremeado por agrupamentos de 13, 2 e 3 semicolcheias (Fig. 150).

The image displays a musical score for a piano piece. The top system covers measures 99 to 116, with a tempo marking 'Vif (nombre premier)' and dynamic markings 'f (strident et dur)', 'ppp', and 'f'. The bottom system covers measures 117 to 134, with dynamic markings 'ppp', 'f', 'ppp', and 'f'. Below the systems is a rhythmic notation showing groups of 13, 2, 3, 2, and 13 sixteenth notes.

Fig. 150: Quarta apresentação do Refrão 2, com destaque para a célula rítmica *dhenkî* ou *amphibraque*. Acima partitura com alturas; abaixo, partitura rítmica com agrupamento em semicolcheias escrito abaixo.

Esses Refrãos tem uma característica marcante na peça, resultante da combinação entre a utilização de sonoridades extremas do piano em *clusters* e dinâmica predominantemente forte e a vivacidade rítmica, sendo talvez os trechos que mais chamam a atenção do ouvinte em uma primeira audição da peça.

Não é necessário ser um analista virtuoso para perceber que o ataque ameaçador em ambas as extremidades do teclado – um efeito misterioso, que fica ainda mais apreensivo com a restrição deliberada de Messiaen em relação à dinâmica – atua como um dos eixos estruturais de *Neumes rythmiques*. Tendo despojado sua música dos últimos vestígios da tonalidade, é a relação entre diferentes qualidades de sons que agora é a principal preocupação da música de Messiaen. Ele está explorando maneiras de encontrar um sentido coerente para os fragmentos aparentemente disjuntos sem o auxílio de uma estrutura harmônica clara (DINGLE, 2007: 126, tradução nossa)¹²⁵.

¹²⁵ –It is not necessary to be a virtuoso analyst to sense that the menacing pounding at both ends of the keyboard – an eerie effect made all the more uneasy by Messiaen's deliberate restriction of the dynamic – acts as one of the structural linchpins of *Neumes rythmiques*. Having stripped his music of the last vestiges of tonality, it is the relationship between different qualities of sounds that is now the main preoccupation of Messiaen's music. He is exploring ways to make coherent sense of this apparently disjunct fragments without the aid of a clear harmonic structure” (DINGLE, 2007: 126).

Além disso, percebemos um tratamento metódico no processo de expansão dos Refrãos ao longo da peça – o primeiro, através da ampliação por unidade de valor e o segundo, pela sequência crescente de quatro números primos de quatro números: 41, 43, 47 e 53 – enquanto as Estrofes recebem um tratamento mais heterogêneo, com combinações livres entre os materiais neumáticos.

3.5 Análise da projeção rítmica em *Neumes rythmiques*

Ao referir-se aos exemplos que apresenta em *Meter as Rhythm*, Hasty comenta que, em determinadas músicas do século XVII, pode-se observar um “universo projetivo de medidas relativamente pequenas e consideravelmente ambíguas” e afirma que, em algumas músicas do século XX, encontramos medidas muito menores e muito mais ambíguas projetivamente (HASTY, 1997: 257).

A peça *Neumes Rythmiques* de Olivier Messiaen se encaixa nessa afirmativa de Hasty, uma vez que a própria concepção da forma estrófica da peça com base em neumas com durações desiguais já define uma construção em pequenas medidas; ao combinar esses diferentes neumas entre si, encontramos projeções ambíguas e muitas vezes suprimidas¹²⁶.

O propósito desse tipo de análise é expor considerações a respeito da estrutura rítmica da peça *Neumes Rythmiques* enquanto ela ocorre no tempo, ou seja, analisá-la enquanto ela é ouvida. Para isso, escolhemos a gravação do pianista Roger Muraro (Roger Muraro. In: OLIVIER Messiaen, 2008).

A Fig. 151 traz a primeira estrofe da peça:

Fig. 151: Primeira estrofe. Messiaen, *Neumes rythmiques*, (c. 3-11).

¹²⁶ Os conceitos de projeção foram expostos no Capítulo 1, tópico 1.2 dessa tese.

De acordo com a notação gráfica proposta por Hasty, criamos para a Estrofe 1 o seguinte gráfico com as indicações das projeções em relação à microforma, nesse caso, a cada neuma. Na Fig. 152¹²⁷, as indicações das projeções (que demonstram as determinâncias mensurais) encontram-se abaixo da partitura rítmica¹²⁸ e a indicação de inícios, continuações e anacruses, encontram-se acima:

Fig. 152: Partitura rítmica com indicações projetivas do 1ª Estrofe. Messiaen, *Neumes rythmiques* (c. 3-11).

O exemplo na figura 152 demonstra que, com exceção da projeção T-T', todas as outras projeções são negadas. A projeção Q-Q' é negada, pois a duração projetada Q' (5 semicolcheias) apresenta uma medida maior do que a medida projetiva Q (3 semicolcheias). O mesmo acontece com as projeções R-R', S-S', U-U'. Já na projeção V-V', a duração projetada, V', é uma medida menor (5 semicolcheias) do que a medida projetiva V (7 semicolcheias).

A sequência de projeções negadas, demonstrada pelas setas (cf. Fig. 152), cria no ouvinte uma sensação de constante surpresa e novidade, que faz com que as notações de projeção desse exemplo se tornem redundantes, pois, a partir de determinado momento, o ouvinte não irá mais imaginar ou tentar prever o evento futuro com base no que ouviu no passado. Entretanto, Hasty afirma que mesmo nesse tipo de música, característica do pós-guerra, devemos manter nossa audição ativa, dessa forma, “nosso interesse é atraído para a heterogeneidade dos detalhes e se nós “seguirmos” esta música, seremos recompensados com experiências de ritmo bastante diferentes de quaisquer músicas anteriores”. Para o autor “a

¹²⁷ A gravação utilizada para a criação desse gráfico foi: “Olivier Messiaen: Complete Edition” (2008).

¹²⁸ Consideramos que a utilização da partitura rítmica, sem as alturas, facilita a visualização da análise rítmica, o que na partitura com 3 pentagramas ficaria mais confuso.

vivacidade e a novidade que ouvimos nesta música é resultado de um devir altamente diversificado e não o resultado de um isolamento de momentos autônomos” (HASTY, 1997: 298).

A acumulação de projeções negadas da Estrofe 1, percebida em micro escala (cf. Fig. 152), também é percebida em média escala. A primeira estrofe constitui-se, ao nosso ver, de três semi-frases: a primeira com duração de 3 compassos (com medida de 17 semicolcheias), seguida da segunda com duração de 4 compassos (com medida de 20 semicolcheias) que por sua vez é seguida pela terceira com duração de 2 compassos (com medida de 18 semicolcheias) (Fig. 153).

Fig. 153: Acima da partitura rítmica tem-se o nível com as marcações de inícios e continuações de acordo com a macroforma. Abaixo da partitura rítmica tem-se as indicações projetivas da macroforma (setas). Messiaen, *Neumes rythmiques* (c. 3-11).

Ao considerar também as alturas nas duas análises em micro e média escala (cf. Fig. 151), notamos um paradoxo, pois apesar do compasso 7 não confirmar a projeção do compasso 6 com relação à sua duração, trata-se de um compasso esperado, pois ele reitera a sequência dos compassos 3 e 4. O compasso 8, por sua vez, confirma a projeção de 7 com relação à sua duração, mas nega a sequência esperada e projetada pelos compassos 3 a 5 (duração projetada F). Desse modo, apesar do compasso 8 ser idêntico ao 7, a sua semelhança e confirmação acabam por gerar surpresa (F' é negado). Esse conflito entre os níveis hierárquicos contribui para a riqueza rítmica do trecho.

Note-se, no exemplo 153, que os três inícios marcados acima da partitura rítmica por uma linha vertical caracterizam-se pela dinâmica *ff* e *più f* e à articulação acentuada (>) que inicia os compassos 3, 6 e 10, com seus respectivos *decrescendos* e *crescendos*, além disso, eles apresentam uma relação de alturas idêntica nos compassos 3 e 6, e muito semelhante ao compasso 10.

As decisões em relação aos inícios e continuações foram influenciadas por diversos fatores, como a figuração rítmica (curta/longa), as dinâmicas e os direcionamentos melódicos, bem como os conceitos de *arsis* e *thésis*.

Vimos anteriormente que, ao analisar *Neumes Rythmiques* no tomo III do *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Messiaen utiliza as letras –A” e –T” para indicar os movimentos de *arsis* e *thésis* na primeira estrofe (Fig. 154). Nessa análise do compositor, as *arsis* e *thésis* são indicadas a cada neuma, ou seja, a partir da microestrutura.

Fig. 154: Partitura rítmica com análise de *arsis* e *thésis* feita por Messiaen (c. 3-11) (MESSIAEN, 1996: 148).

Ao comparar a análise de *arsis* e *thésis* de Messiaen com nossa análise de inícios e continuações, elas coincidem em muitos momentos, exceto nos compassos 10 e 11 (Fig. 155), para os quais Messiaen anota uma sucessão de *thésis*.

Fig. 155: Relação entre a análise de *arsis* e *thésis* de Messiaen e os inícios e continuações em nossa análise em micro e média escala. Messiaen, *Neumes rythmiques* (c. 3-11).

Observamos que o conceito de *arsis* e *thésis* utilizado por Messiaen em muito se assemelha aos conceitos de inícios e continuações de Hasty, uma vez que ambos indicam o

movimento de impulso e relaxamento dos motivos ou constituintes das frases¹²⁹ quando analisados em sua microforma, mas também podem ser observados em uma dimensão maior, seja essa, da frase, do período ou da peça como um todo. Porém, enquanto recurso analítico, a proposta de Hasty é ampliada pela disponibilização de reflexões, argumentos e formas de representação gráfica para as indicações do potencial projetivo da obra.

Chamamos a atenção para a utilização constante de números primos na duração total de cada neuma – o que configura cada neuma como uma unidade indivisível – bem como a utilização de valores curtos e suas multiplicações o que demonstra a influência dos estudos de Messiaen sobre os ritmos gregos e sobre o cantochão (MESSIAEN, 1944: 14).

Além disso, percebemos também a irregularidade de medidas, tanto na relação de um neuma com outro, como no interior de cada neuma. Por exemplo, o neuma *podatus* no 3º compasso é formado por uma medida de 1+2 semicolcheias, o neuma *clivis* do 4º compasso é formado por uma medida de 3+2 semicolcheias. Essa ideia da irregularidade no interior dos neumas e na combinação entre eles (por exemplo, *podatus* + *clivis* é igual a 3 + 5) também é apontada por Francisco Zmekhol Oliveira em sua dissertação de mestrado (OLIVEIRA, 2013: 52).

De acordo com a análise projetiva, é possível verificar que cada neuma se relaciona de forma irregular com seu sucessor, o que gera uma expectativa de constante novidade em uma escuta atenta. Além disso, constatamos que fatores como a dinâmica, a estrutura rítmica, o direcionamento melódico e as articulações influenciam na determinação de medidas na micro e na macroestrutura.

3.6. Sobre o Tempo e a Dinâmica na performance de *Neumes Rythmiques*

A partir da revisão de literatura (HILL, 2007) e da escuta de gravações de diferentes intérpretes, percebemos que as decisões interpretativas de *Neumes Rythmiques* são bem variadas. No capítulo intitulado *Messiaen recorded: the Quatre Études de rythme* do livro *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*, Peter Hill comentou e comparou, sem o auxílio de *softwares*, as gravações dos *Quatre études de rythme* feitas por Olivier Messiaen

¹²⁹ Para Hasty, o termo frase conota certo grau de completude ou de encerramento. Já para pequenos fragmentos como os encontrados pelo autor em sua análise do *Quateto* op. 22 de Webern, o autor prefere o termo constituintes (HASTY, 1997: 257).

(1951), Yvonne Loriod (1968), Hill (1986), Roger Muraro (2001), Yuji Takahashi (1976), Hákon Austbo (1999) e Gloria Cheng (1994).

Para Peter Hill, os *Quatre études de rythme* “não só ocupam um lugar único na produção de Messiaen, mas apresentam um desafio único para o pianista. [...] o que os torna tão incomum é a margem de liberdade que Messiaen deixa para o intérprete” (HILL, 2007: 79). A liberdade comentada por Hill refere-se, principalmente, às indicações vagas de andamento, como por exemplo, *Vif, Bien Modéré, Un peu lent* etc.

Ao focar *Neumes Rythmiques*, Hill restringiu-se a comentar a sua própria performance, a de Messiaen, a de Loriod e a de Muraro.

Em *Neumes Rythmiques*, [...] o desafio é mais musical que técnico. No papel, a forma desta peça é clara, com séries de estrofes variadas emoldurada por dois refrãos alternados. Os refrãos formam blocos monolíticos, imutáveis em todos os aspectos exceto sua duração, a qual é sujeita a um crescimento progressivo. As estrofes contêm os “neumas” do título de Messiaen, pequenos motivos baseados em curtas figuras melismáticas do cantochão. O efeito é caleidoscópico, com alguns neumas torcidos e destorcidos, enquanto outros retêm sua identidade e então atuam como refrãos em miniatura. No decorrer da peça, a ação recíproca entre elementos que mudam e outros que não mudam é complicada pela entrada de novos materiais (HILL, 2007: 85, tradução nossa)¹³⁰.

A análise de gravações de diferentes interpretações da peça, aqui realizada com o auxílio do *software Sonic Visualiser*¹³¹, apresenta dados quantitativos quanto às principais divergências na manipulação do tempo e da dinâmica por parte dos intérpretes. Acreditamos que as diferenças nas gravações em relação ao Tempo estão provavelmente relacionadas à liberdade proporcionada pelas indicações de andamento contidas na partitura. Por outro lado, a diferença em relação à dinâmica a qual Messiaen anota detalhadamente está, possivelmente, relacionada à interpretação de cada intérprete, visto que esas indicações não são dados absolutos e um *piano* pode ser entendido de formas diferentes em diferentes contextos.

Procurando dialogar com pesquisas que têm como objeto de estudo um material gravado – as quais vêm sendo desenvolvidas nos últimos anos por autores como Cook (2009), Rink (2001), Fortunato (2011), Gasques (2013) e Rosa (2015) dentre outros – o objetivo desse

¹³⁰ In *Neumes Rythmique*, [...] the challenge is more musical than technical. On paper the shape of the piece is clear, with a series of varied strophes framed by two alternating refrains. The refrains form monolithic blocks, unchanging in all respects except in their duration, which is subject to a progressive enlargement. The strophes contain the “neumes” of Messiaen’s title, tiny motifs based on the short melismatic figures of plainchant. The effect is kaleidoscopic, with some neumes twisted and distorted, while others retain their identity and so act as miniature refrains. As the piece proceeds, the interplay between changing and unchanging elements is complicated by the influx of new material (HILL, 2007: 85).

¹³¹ O *software Sonic Visualiser* contém recursos como extração de pulso, análise espectral e análise harmônica, dentre outros. Para informações sobre o *software* cf. <http://www.sonicvisualiser.org/index.html>.

estudo foi comparar as decisões interpretativas de diferentes pianistas a partir da análise de áudio com suporte do software *Sonic Visualiser* (CANNAM et al., 2010) aplicado a trechos importantes de *Neumes Rythmiques*. A análise de trechos, ao invés da peça como um todo, justifica-se por ser esta, uma peça construída a partir de séries de 2 refrãos e 7 estrofes. Os refrãos são constituídos sempre pelos mesmos materiais musicais, apresentados a cada vez de forma mais estendida, e as estrofes reiteram os mesmos neumas (definidos aqui como identidades musicais com alturas, ritmos e intensidades fixas), que são permutados a cada repetição da estrofe, porém diferindo sempre na sucessão dos eventos.

Os intérpretes escolhidos para essa análise foram Yvonne Loriod¹³² (1924-2010) pianista, professora e compositora francesa, que manteve durante sua vida um relacionamento de extrema proximidade com o compositor, primeiramente como sua aluna no Conservatório de Paris, no início dos anos 1940 e posteriormente como sua segunda esposa (1961-1992). Peter Hill¹³³ (n. 1948), pianista, musicólogo e professor, que teve como uma de suas professoras Nadia Boulanger e em 1994 gravou um ciclo de sete Cds com obras para piano de Messiaen, projeto que teve orientação do próprio compositor (DUCHEN, 2001). Roger Muraro¹³⁴ (n. 1959), pianista e professor no Conservatório de Paris, foi aluno de Yvonne Loriod e é um dos principais intérpretes da obra para piano de Messiaen.

Interessante ressaltar os comentários de Hill a respeito da interpretação do próprio Messiaen dos Refrãos e Estrofes:

A primeira de muitas surpresas na gravação de Messiaen é a lentidão do primeiro refrão, onde seu *Vif* é dificilmente (se o é) mais rápido que o subsequente *Bien modéré*. É possível que isto tenha uma explicação prática. Por causa da colocação da quebra de lado do disco, cada vez que Messiaen regravava a segunda metade de *Île de feu 2* ele era obrigado a continuar com as duas páginas iniciais de *Neumes Rythmiques* (...). Por outro lado, Messiaen continua consistentemente com seu ritmo em câmera lenta por toda a peça, então estou inclinado a ver isto como uma estratégia deliberada, especialmente como o segundo dos dois refrãos é igualmente reprimido, tocado quase pianíssimo – tudo menos o “*strident et dur*” marcado na partitura. A forma de Messiaen tocar os refrãos pode ignorar a partitura, mas tem o mérito de deixar cada estrofe em relevo. As estrofes são, de fato, extraordinariamente urgentes. As sutilezas de dinâmica são praticamente inexistentes – Messiaen tem pouco sucesso em variar o balanço entre os acordes, uma dificuldade principal na escrita para piano. Em vez disso, Messiaen impulsiona a música para a frente, o ritmo aumenta em flashes repentinos de impaciência que atingem um ponto culminante em um acelerando final de poder irrefreável (HILL, 2007: 86, tradução nossa)¹³⁵.

¹³² Gravação no CD intitulado —Messiaen: Edition” (2006).

¹³³ Gravação no CD intitulado —The Piano Music of Olivier Messiaen” (2007).

¹³⁴ Gravação no CD intitulado —Olivier Messiaen: Complete Edition” (2008).

¹³⁵ The first of many surprises in Messiaen’s account is the slowness of the first refrain where his *Vif* is hardly (if at all) faster than the subsequent *Bien modéré*. It is just possible that this has a practical explanation. Because of the placing of the side break, each time Messiaen re-recorded the second half of *Île de feu 2*, he was obliged (as

Para analisar o andamento optamos por marcar as unidades de valor (semicolcheias) ao longo da peça. Para isso, utilizamos um recurso computacional, o qual permite que o usuário ao pressionar a tecla “ponto e vírgula” (;) no teclado do computador junto com a audição da peça adicione uma marca temporal. No caso específico dessa peça utilizamos esse recurso para marcar ao longo dos trechos analisados cada pulso de semicolcheia. As marcações indicam o tempo dos eventos em segundos em relação ao tempo da gravação utilizada. Feito isso, exportamos os dados para o programa Excel a fim de gerar gráficos e calcular as curvas de médias dos dados analisados.

Para analisar as intensidades utilizamos o gráfico fornecido pelo *Sonic Visualiser* através de uma ferramenta que extrai a curva de energia do áudio da gravação em uma escala em decibéis que varia de -100 a 0, que pode ser interpretado como a variação das intensidades.

A manipulação do tempo nas três seções iniciais

A forma com que o compositor anota as indicações de andamento na partitura sugere que o Refrão 1 e o Refrão 2 sejam executados no mesmo andamento, *Vif*¹³⁶. Entretanto, o que chama a atenção nas três interpretações realizadas é diferença de andamento entre esses dois refrãos. Loriod e Muraro fazem o Refrão 1 consideravelmente mais lento que o Refrão 2; Peter Hill, por sua vez, aproxima um pouco mais o andamento dos dois refrãos.

De um modo geral, notamos que a duração das três seções analisadas (Fig. 156) é semelhante nas interpretações de Loriod (46 segundos) e Muraro (45 segundos) e mais discrepante na interpretação de Hill (33 segundos)¹³⁷. Os gráficos abaixo (Fig. 156) demonstram a média do andamento realizada por cada pianista. No eixo vertical, das ordenadas, tem-se os tempos em batimentos por minuto (bpm) e no eixo horizontal, das

we saw earlier) to continue with the opening two pages of *Neumes Rythmiques* – under the circumstances one could understand a degree of caution! On the other hand, Messiaen sticks consistently to this slow-motion tempo throughout the pieces, so that I am inclined to see it as a deliberate strategy, especially as the second of the two refrains is similarly repressed, played almost pianissimo – anything but the ‘strident et dut’ marked in the score. Messiaen’s way of playing the refrains may overrule the score, but it has the merit of setting each strophe very sharply into relief. The strophes indeed are extraordinarily urgent. Subtlety of dynamics is largely absent – Messiaen has little success in varying the balance within chords, a principal difficulty in the piano writing. Instead, Messiaen gears everything to driving the music forward, the momentum increased by sudden flashes of impatience which reach a culmination in a final accelerando of unstoppable power.

¹³⁶ Animado, vivo etc..

¹³⁷ Como um complemento às informações musicais aqui presentes, consideramos pertinente elucidar outros processos técnicos do uso do sistema *Sonic Visualiser*. As supracitadas marcas temporais adicionadas através do teclado do computador correspondem às semicolcheias executadas pelos pianistas, de maneira que uma eventual aproximação entre duas notas pelo intérprete, mesmo que não intencional, irá gerar um pico no índice de variações, que por sua vez redundará em um número elevado no eixo vertical. E, naturalmente, um andamento mais rápido resultará em um índice mais elevado no eixo vertical. Na Fig.156, Loriod atinge o nível de Variação de 400 bpm, Muraro atinge 500 bpm e Hill, pouco mais do que 700 bpm.

abcissas, tem-se a quantidade de semicolcheias do trecho (sendo as semicolcheias de 1 a 39 correspondentes ao Refrão 1, de 40 a 94, à Estrofe 1 e de 95 a 135, ao Refrão 2).

O pensamento estrutural de cada pianista a respeito do andamento das três primeiras partes da peça fica claro ao se observar a linha da média do andamento (linha vermelha nos gráficos da Fig. 156). Loriod e Muraro pensam os andamentos do Refrão 1 e da Estrofe 1 mais próximos, enquanto o andamento do Refrão 2 é mais movido. Hill é mais fiel às indicações da partitura ao realizar os Refrãos 1 e 2 mais rápidos que a Estrofe 1. Porém, cabe ressaltar que, mesmo Hill, realiza o Refrão 2 um pouco mais movido que o Refrão 1, o que nos leva a conjecturar que um passo um pouco mais apressado empresta maior vigor ao caráter mais rítmico dessa variação do refrão.

Fig. 156: Média dos andamentos realizada por cada pianista. A linha vermelha apresenta a média de andamento e a azul as oscilações do andamento. No eixo vertical, eixo das ordenadas, tem-se os tempos em batidas por minuto (bpm) e no eixo horizontal, das abscissas, tem-se cada pulso em semicolcheias.

Neumes Rythmiques e a manipulação da dinâmica no Refrão 1

O gráfico abaixo (Fig. 157), gerado pelo programa Excel a partir dos dados fornecidos pelo *Sonic Visualiser*, compara a curva geral dos três pianistas na interpretação do Refrão 1.

Apesar do Refrão 1 ser um trecho relativamente curto da peça, ele tem um papel estrutural importante, destacando-se pelas seguintes características: 1) apresenta um material que é repetido, com variações, por quatro vezes ao longo da peça; 2) explora, logo em seus três primeiros gestos, o amplo espectro que se estende do extremo-grave ao extremo-agudo do piano; 3) é a única seção que não possui textura homorrítmica, mas é formada por duas camadas que remetem a uma “simultaneidade abrangente”, em que “a eternidade permanece imutável” enquanto “o tempo responde ao movimento” (SÃO TOMÁS DE AQUINO apud MESSIAEN, 1994: 7), estando a camada grave em um estado impassível, contemplativo da emancipação de sua própria ressonância que se esvai ao longo do tempo, e sobre a qual brinca, lépida, a segunda camada da textura. Tais fatores justificam a escolha do Refrão 1 para um aprofundamento sobre suas características sonoras.

Fig. 157: Comparação entre a curva de dinâmica gerada por Peter Hill (azul), Yvonne Loriod (laranja) e Roger Muraro (verde). Os números apresentados na direção vertical indicam os decibéis e os números na horizontal o tempo de execução do Refrão 1.

De modo geral, os dados apresentados no gráfico (Fig. 157) demonstram que a interpretação de Peter Hill (linha azul) dura, praticamente a metade do tempo em relação às interpretações de Loriod (linha laranja) e Muraro (linha verde). Hill também apresenta menos nuances de dinâmica, uma vez que sua margem em decibéis varia de -41 a -32, a variação de Muraro é de -49 a -31 e a de Loriod, de -36 a -53 decibéis. Entretanto a gravação de Muraro evidencia mais a diferença entre os planos sonoros inferior e superior, o que pode ser observado na sua curva, que é mais sinuosa que a de Loriod. Esses dados numéricos nos levam a observar que a valorização, por Hill, do andamento *Vif* teve por consequência um menor detalhamento nas diferenciações de intensidades e tipos de toque; por outro lado, o foco na riqueza de nuances sonoras por Muraro e Loriod incidiu em menor fidelidade à indicação de andamento dada pelo compositor.

Os gráficos a seguir trazem informações mais pontuais sobre as três interpretações. Comparando-se as gravações de Hill (Fig. 158) e Loriod (Fig. 159), nota-se que todos os ataques têm picos mais claros no gráfico de Loriod. Isso pode ser resultado de diversos fatores aos quais não temos acesso como a ressonância da sala, a proximidade do microfone em relação aos martelos do piano e o tratamento da gravação, além das diferentes características de cada instrumento. Por outro lado, podemos observar ao ouvir as gravações, que Peter Hill realiza a linha inferior com maior intensidade e com mais pedal que Loriod o que faz com que os picos relacionados à linha do baixo se sobressaiam àqueles relacionados com a linha superior. Yvonne Loriod, por sua vez, realiza a linha inferior com menos intensidade e com um tipo de toque mais macio, executado por dedos que atingem as teclas sem muita velocidade, e provavelmente com menos tônus muscular, o que faz com que a ressonância não

se misture com os ataques mais brilhantes da linha superior. Estes, provavelmente executados por dedos que atingem as teclas com mais firmeza e velocidade, valorizam a caracterização das atmosferas suscitadas pelas duas camadas da textura – e consequentemente, os picos de seu gráfico são mais claros de modo geral.

Fig. 158: Gráfico extraído a partir da gravação de Peter Hill referente à interpretação do Refrão 1 (c. 1-2). Os números entre parênteses se referem à indicação, na partitura, da duração dos ataques da linha inferior. Os círculos indicam momentos em que os ataques relacionados à linha superior não são claros no gráfico.

Fig. 159: Gráfico extraído a partir da gravação de Yvonne Loriod referente à interpretação do Refrão 1 (c. 1-2). Os números entre parênteses se referem à indicação, na partitura, da duração dos ataques da linha inferior. Os traços indicam os ataques relacionados à linha superior que são claros no gráfico.

Muraro (Fig. 160), assim como Hilll, ressalta a dinâmica *mezzo forte* da linha inferior, indicada na partitura pela expressão *cuivré* (cobre) – uma analogia a cores, frequentemente feita por Messiaen. Entretanto, mesmo destacando a camada inferior, alguns ataques da linha superior são mais claros do que no gráfico de Hill, com exceção às colcheias finais de cada compasso (no primeiro compasso em grupo de três e no segundo em grupo de quatro), que são diluídas na interpretação de Muraro, ouvindo-se claramente apenas a primeira de cada grupo. Este dado que emerge do gráfico nos remete a uma nova escuta atenta, com o objetivo de buscarmos razões inerentes à prática pianística que levam a esses resultados e constatamos que fica clara a intenção de encerramento da ideia musical com uma dinâmica menos intensa.

Concomitante à nossa colocação inicial a respeito da sobreposição de tempos e texturas há, nas interpretações de Loriod e Muraro desse Refrão, a ideia de alusão ao movimento da ressonância natural através do percurso do extremo-grave ao extremo-agudo em três gestos, ataque e efeito de ressonância proposto por Messiaen (1944: 44), o que pode constituir mais uma justificativa para a escolha do andamento para essa seção, uma vez que o tempo influencia na percepção da ressonância. A interpretação mais fiel à indicação de andamento (*Vif*) de Hill, por outro lado, concentra-se em destacar a linha inferior, emprestando à textura em camadas uma sonoridade mais tradicionalmente homofônica (linha superior enquanto acompanhamento da linha inferior).

Fig. 160: Gráfico extraído a partir da gravação de Roger Muraro referente à interpretação do Refrão 1 (c. 1-2). Os números entre parênteses se referem à indicação, na partitura, da duração dos ataques da linha inferior. Os traços indicam alguns ataques relacionados à linha superior que são claros no gráfico mesmo com a linha inferior realçada. A seta pontilhada indica um ataque que não tem pico claro, porém é perceptível durante a audição.

Cada resultado apresentado pelos gráficos é consequência das escolhas feitas pelos pianistas a partir de suas interpretações da partitura e esse estudo possibilitou observar algumas das diferentes possibilidades de se abordar essa peça. O estudo do Tempo demonstrou ao menos duas interpretações diferentes, uma que contrasta o andamento entre Refrãos 1 e 2 e Estrofes (Peter Hill) e outra que coloca o Refrão 2 em destaque, ao executá-lo bem mais rápido que as outras seções (Yvonne Loriod e Roger Muraro). Ao observar os detalhes da dinâmica no Refrão 1 percebemos que podemos trazer à luz, através da performance, alguns conceitos teóricos do compositor, como o de ataque e ressonância.

Uma singularidade positiva desse tipo de abordagem que utiliza um *software* para gerar gráficos analíticos a partir do áudio de gravações musicais está relacionada a uma imediata ampliação na percepção da obra musical, tanto em seus detalhes quanto na clareza de sua conformação como um todo. Desse modo, a apreensão musical é ampliada através do contato com esse recurso gráfico que acrescenta informações advindas da percepção visual de interpretações gravadas à percepção auditiva das mesmas. Além disso, o acréscimo do sentido da visão ao auditivo também pode inferir ao analista enfoques de escuta que lhe haviam escapado antes da observação gráfica. E pode auxiliar o intérprete durante a construção de sua própria interpretação, uma vez que os gráficos traduzem visualmente diversos detalhes que podem não estar sendo percebidos pela audição, como oscilações não intencionais de andamento e de dinâmica. Ademais, resultam em maior qualidade na interpretação final da obra, ao gerar imagens pictóricas e novos questionamentos que impelem o performer a interpolações de mais escutas atentas a gravações, complementares à sua própria observação da partitura e à construção de sua interpretação.

As diferentes abordagens analíticas utilizadas na peça *Neumes Rythmiques* proporcionam uma compreensão ampla dos principais pontos que a caracterizam, tendo como ponto de partida o estudo da transposição dos neumas melódicos do cantochão em neumas rítmicos. Essa peça lança mão do uso livre do material cromático para a estruturação das alturas; emprega dois princípios diferentes de expansão em cada Refrão; e tem como resultado uma composição amétrica e não tonal com abertura a diferentes interpretações da obra.

Apesar das performances estudadas terem todas sido realizadas por pianistas que tiveram algum contato próximo com Messiaen ou com Yvonne Loriod, consideramos que a diversidade de interpretações está relacionada não só com a individualidade de cada intérprete, mas também com a liberdade que Messiaen proporcionava enquanto mestre, sempre instruindo para que seus alunos buscassem sua própria linguagem. Cabe lembrar o conselho dado por Messiaen a Xenakis:

Como estudante em Paris após a guerra, Xenakis estava em um dilema. Ele foi até Messiaen e disse: ‘Outros professores de música dizem que eu não posso escrever essas peças com base em matemática sem saber sobre harmonia e contraponto. O que eu devo fazer?’ [...].

Depois de refletir, ele disse a Xenakis: ‘[...] Siga sua própria voz’ (BENJAMIN: 1994: 270, tradução nossa)¹³⁸.

¹³⁸ As a student in Paris after the war, Xenakis was in a quandary. He went to Messiaen and said: ‘Other music teachers say I can't possibly write these mathematically based pieces without knowing about harmony and counterpoint. What should I do?’ [...]. After reflection, he told Xenakis: ‘[...] Follow your own voice’ (BENJAMIN, 1994: 270).

Capítulo 4:

Catalogue d'oiseux com foco em *Le traquet stapazin*

O *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958) é composto por 13 peças divididas simetricamente em 7 livros (HILL, 1994; FORTE, 2007; JOHNSON, 2009) (Fig. 161).

Livro 1	Livro 2	Livro 3	Livro 4	Livro 5	Livro 6	Livro 7
I) <i>Le chocard des alpes</i>	IV) <i>Le traquet stapazin</i>	V) <i>La chouette hulotte</i>	VII) <i>La rousserolle effarvatte</i>	VIII) <i>L'alouette calandrell e</i>	X) <i>Le merle roche</i>	XI) <i>La buse variable</i>
II) <i>Le loriot</i>		VI) <i>L'alouette lulu</i>		IX) <i>La bouscarle</i>		XII) <i>Le traquet rieur</i>
III) <i>Le merle bleu</i>						XIII) <i>Le courlis cendré</i>
3	1	2	1	2	1	3

Fig. 161: Exemplo com destaque para a organização simétrica de cada uma das 13 peças do *Catalogue d'oiseaux* presentes nos 7 livros.

Essa obra é resultado de uma pesquisa obstinada do compositor pelo registro de cantos de pássaros, o qual era feito como um exercício de percepção. Messiaen viajou por diferentes regiões a fim de coletar esses cantos e em muitas dessas viagens, pôde contar com a ajuda de célebres ornitólogos (JOHNSON, 2009).

Essa temática de canto de pássaros está alinhada com sua essência juvenil de amor e fascínio pela natureza – sobretudo pelos pássaros, uma vez que o compositor anotava canto de pássaros desde sua adolescência. (JOHNSON, 1995. SAMUEL; MESSIAEN, 1994. DINGLE, 2007).

Paul Dukas dizia: “Ouça os pássaros, eles são grandes mestres”. Confesso que não esperei por este conselho para admirar, analisar e anotar o canto dos pássaros. Através da mistura de seus cantos, os pássaros produzem emaranhados de pedais rítmicos extremamente refinados. Seus contornos melódicos, especialmente os dos melros, excedem em fantasia a imaginação humana. Como eles usam intervalos não temperados, menores do que o semitom, e por ser ridículo e inútil copiar servilmente a natureza, daremos alguns exemplos de melodias do gênero “pássaro”, que são

transcrições, transformações, e interpretações dos volteios e trillos de nossos pequenos servidores da alegria imaterial (MESSIAEN, 1944: 27, tradução nossa)¹³⁹.

A citação acima é introdutória aos exemplos de Messiaen do que ele denomina ser o “estilo pássaro” (*style oiseaux*)¹⁴⁰ no *Quatuor pour la fin du Temps*. Entretanto, percebemos que o primeiro dentre os seus *Huit Préludes* op. 1, *La colombe*, publicado em 1929 já contém indícios dessa admiração de Messiaen pelo universo das aves (MOREIRA, 2008: 13-36), ainda que nessa peça, especificamente, o objetivo seja antes o de capturar a simbologia e o espírito desse pássaro do que o de retratar o seu canto, como Messiaen o faria em obras posteriores (Fig. 162) (DINGLE, 2007: 138).

Fig. 162: Dois trechos do Prelúdio 1, *La colombe*. Exemplos nos quais, a nosso ver, a escrita pianística sugere uma alusão simbólica à pomba (*colombe*). Acima, c. 1-2 e abaixo c. 21-23 (MESSIAEN, 1930).

¹³⁹ Paul Dukas disait: «Écoutez les oiseaux, ce sont de grands maîtres.» J'avoue n'avoir pas attendu ce conseil pour admirer, analyser et noter des chants d'oiseaux. Par le mélange de leurs chants, les oiseaux font des enchevêtrements de pédales rythmiques extrêmement raffinés. Leurs contours mélodiques, ceux des merles surtout, dépassent en fantaisie l'imagination humaine. Comme ils emploient des intervalles non tempérés plus petits que le demi-ton, et qu'il est ridicule et vain de copier servilement la nature, nous allons donner quelques exemples de mélodies genre «oiseau», qui seront transcription, transformation, interprétation des fusées et roulades de nos petits serviteurs de l'immatérielle joie (MESSIAEN, 1944: 27).

¹⁴⁰ Expressão utilizada por Messiaen desde o *Technique...* (MESSIAEN, 1944: 27).

A primeira indicação literária em partitura de cantos de pássaros ocorre em *Quatuor pour la fin du Temps*, em 1941, nas peças *Liturgie de cristal* (partes de violino e clarinete) e *Abîme des oiseaux* (para clarinete solo) (Fig. 163).

The image displays two sections of a musical score by Olivier Messiaen. The top section, titled 'A) Bien modéré, en poudrolement harmonieux (♩=54 environ)', features staves for Violon, Clarinette en Si_b, Violoncelle, and Piano. The Violon part includes the instruction 'comme un oiseau' and 'pp son filé'. The Clarinette part is marked 'p express' and also includes 'comme un oiseau'. The Piano part is marked 'pp legato (très enveloppé de pédale)'. The bottom section, titled 'Lent, expressif et triste (♩=44 env.)', is for Clarinette en Si_b and includes the instruction 'p désolé'. Below this, there are two more staves for the Clarinette, with the first marked 'sans presser, progressif et puissant' and 'ppp cresc. molto', and the second marked 'Presque vif, gai, capricieux (♩=126 env.)' and 'f ensoleillé, comme un oiseau, très libre de mouvement'. The bottom-most staff continues the 'Presque vif' section.

Fig. 163: Acima, a primeira peça do *Quatuor...*, *Liturgie de cristal*, com destaque para a indicação “como um pássaro” (*comme un oiseau*). Abaixo, a terceira peça do *Quatuor...*, *Abîme des oiseaux*, com destaque para a indicação “ensolarado, como um pássaro, movimento muito livre” (*ensoleillé, comme un oiseau très libre de mouvement*) (MESSIAEN, 1942).

Em 1953, Messiaen compôs *Le Merle noir*, para flauta e piano, destinada a um concurso de flauta do Conservatório de Paris, e esta é considerada sua primeira peça explicitamente baseada em um canto de um pássaro específico (DINGLE, 2007: 139). Porém, o uso do canto de vários pássaros enquanto fonte principal de material para uma composição se deu apenas em 1953, em *Réveil des oiseaux*, para piano solo e orquestra (JOHNSON, 1994. DINGLE, 2007).

Mesmo tendo sido escrita a fim de explorar o talento pianístico de Yvonne Loriod, Messiaen não aprovou a primeira interpretação que Loriod deu à *Réveil des oiseaux*, pois considerou que o timbre utilizado pela pianista não correspondia à atmosfera da obra (MOREIRA, 2008: 157). Isso fez com que Loriod se deslocasse até as florestas próximas a Orgeval para vivenciar os cantos dos pássaros por si mesma (DINGLE, 2007: 141). A partir dessa experiência, Messiaen decidiu incluir indicações onomatopéicas na partitura para auxiliar os pianistas em suas interpretações (HILL; SIMEONE, 2005: 208-209). Uma dessas indicações pode ser observada no exemplo 164 abaixo: “zip zap zip zap”, escrito sob a linha do xilofone.

A posterior interpretação de Loriod foi aprovada com êxtase por Messiaen. Entretanto, a estreia da obra em 1953 não foi um grande sucesso e, na opinião de Dingle (2007: 144), uma das causas foi o fato de Messiaen decidir trabalhar com um material essencialmente melódico. Uma das características principais da escrita dessa peça é a textura monódica do início ao fim, com “contrapontos” de cantos de pássaros entre os instrumentos (Fig. 164) (JOHNSON, 1994: 253).

The image shows a musical score for the piece *Réveil des oiseaux* (Awakening of the Birds) by Maurice Ravel. The score is for a full orchestra and piano solo. The tempo is marked 'Modéré (♩ = 92)'. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into several staves, each representing a different instrument or voice. The instruments shown are: Flute (Fl.), Celesta, Xylophone (Xylo.), Piano Solo, and Violoncello Solo (Viol. Solo). The score is written in a monodic style, with each instrument playing a single melodic line. The lyrics 'Un peu vif (♩ = 116)' are written above the Flute staff. The lyrics 'Alouette lulu' are written above the Piano Solo staff. The lyrics 'Pouillot vélocé' are written above the Xylophone staff. The lyrics 'Rouge-gorge' are written above the Violoncello Solo staff. The lyrics 'Chouette chevêche' are written below the Violoncello Solo staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'cresc.'.

Fig. 164: Trecho da peça *Réveil des oiseaux*, como exemplo de escrita monódica com sobreposição de canto de pássaros entre os instrumentos da orquestra (MESSIAEN, 1955: 4).

Em *Oiseaux exotiques* (1955-1956), para piano e pequena orquestra, Messiaen mescla cantos de pássaros com outros materiais característicos de sua linguagem musical, como a rítmica grega e a rítmica hindu. Agrega cantos de pássaros de diferentes regiões, como China, Índia, Malásia, América do Norte e América do Sul – pássaros que jamais seriam ouvidos juntos na natureza e aos quais teve acesso através de gravações. Comparando-a com *Réveil des oiseaux*, há um caráter menos realista e uma mudança em relação à escrita dos cantos de pássaros, a qual deixa de ser estritamente melódica e se torna mais harmônica. O sucesso da estreia de *Oiseaux exotiques*, em 1956, trouxe a Messiaen a convicção de que seria possível atingir êxito musical usando os materiais de cantos de pássaros (DINGLE, 2007: 145-146. SAMUEL; MESSIAEN, 1994).

No *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958) para piano solo, o “estilo pássaro” de Messiaen já se encontrava amadurecido, sendo caracterizado por uma escrita muito mais fragmentada, a ponto de que cada ideia constituinte tivesse características próprias de textura, timbre, andamento, ritmo e dinâmica.

Cada uma das 13 peças do *Catalogue d'oiseaux* apresenta uma descrição literária detalhada da natureza que cerca o pássaro principal a ser retratado na peça. A partitura traz informações que indicam sonoridades e cores, e cada compasso das peças contém indicações pormenorizadas de caracteres, timbres e cores específicas para cada gesto. Todo esse detalhamento fez com que essa obra fosse considerada programática por alguns autores como Thurlow e Hill:

Mesmo admitindo o simbolismo detalhado que tem caracterizado frequentemente a linguagem musical de Messiaen, é somente nas peças de pássaros de meados dos anos 1950 que ele começa com este incessante passo a passo insistente em determinar a correlação pictórica de cada gesto musical individual (THURLOW, 2007: 119-120, tradução nossa)¹⁴¹.

Não surpreendentemente, para as pessoas que preferem a música “pura”, não programática, o *Catalogue* é, dentre as obras de Messiaen, a mais difícil de abordar. A escala absoluta de sua experiência, contida nas mãos de um único performer, dá-lhe a qualidade de um diário íntimo, um caderno de ornitólogo, com cada nota, cada gesto sendo uma observação da natureza (HILL, 1994: 326, tradução nossa)¹⁴².

Entretanto, consideramos que a maior parte dessas descrições detalhadas que sugerem a ideia de uma obra programática é muito mais direcionada ao intérprete que ao

¹⁴¹ Even allowing for the detailed symbolism the had often characterized Messiaen's musical language, it is only in the bird pieces from mid-1950s on that begins this unremitting, step-by-step insistence on determining the pictorial correlation of each individual musical gesture (THURLOW, 2007: 119-120).

¹⁴² Not surprisingly, for people who prefer unprogrammatic, “pure” music, the *Catalogue* is the most difficult to approach of Messiaen's works. The sheer scale of its experience, contained within the hands of a single performer, gives it the quality of an intimate diary, an ornithologist's notebook, with every note, every gesture an observation from nature (HILL, 1994: 326).

ouvinte; são, a nosso ver, contribuições importantes para aproximar ainda mais o performer das intenções do compositor. Caso o ouvinte tivesse acesso ao texto introdutório de cada peça (como nota de concerto, por exemplo), ele forneceria apenas uma ideia geral do ambiente natural onde o canto do pássaro foi coletado. Quando indagado por Claude Samuel sobre o que espera da recepção do ouvinte após realizar uma transcrição tão detalhada e descrever com exatidão suas intensões na partitura, Messiaen respondeu:

Conhecer o pássaro e a paisagem que quero representar deve conferir um prazer particular ao ouvinte, o qual redescobre esses elementos como alguém que redescobre amigos, memórias de infância, ou certas coisas perdidas no fundo da mente; em todo caso, esse é o meu sentimento. No entanto, o resultado musical está lá e o ouvinte que não reconhece as canções de pássaros pode ter prazer na música em si. Além disso, se a obra for bem sucedida, a vida é revelada por si mesma sem que seja necessária identificação. Tantos belos retratos de séculos passados são de personagens que nós não conhecemos, ainda que eles nos pareçam estar gritando com vida e verdade! Nós achamos que reconhecemos pessoas que nunca vimos porque suas pinturas são bem sucedidas (Messiaen. In: SAMUEL; MESSIAEN: 1994, 96, tradução nossa)¹⁴³.

A escolha do piano na composição do *Catalogue d'oisaux* vem de um desejo por retratar cada pássaro em sua individualidade. Com o piano, o intérprete tem à sua disposição um instrumento de “grande flexibilidade, extensão dinâmica e expressão” (JOHNSON, 2009). Para Messiaen, o piano é um instrumento no qual a variedade timbrística está intrinsecamente relacionada à habilidade do intérprete e a complexidade envolvida na constituição timbrística do piano passa a contribuir para a complexidade sonora das obras em cuja gênese há cantos de pássaros:

O piano, que a priori parece ser um instrumento destituído de timbres é, precisamente por causa dessa deficiência em sua personalidade, um instrumento propício para a busca de timbres, pelo timbre não vir do instrumento, mas do pianista. Então ele é tão expressivo quanto o pianista o for. E porque eu amo o piano e o toco bastante sou conduzido a criar não melodias de timbres, mas melodias de complexos de timbres (Messiaen. In: SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 55-56)¹⁴⁴

¹⁴³ Knowing the bird and the landscape I want to depict must impart particular pleasure for the listener who rediscovers these elements as one rediscovers friends, childhood memories, or certain things lost in the back of the mind; in any case, that's my feeling. Nevertheless, the musical result is there, and the listener who doesn't recognize the bird songs may take pleasure in the music alone. Moreover, if the work succeeds, life is revealed on its own without identification being necessary. So many beautiful portraits of past centuries are of characters we don't know, yet they seem to us to be crying out with life and truth! We think we recognize people we've never seen because the paintings are successful (Messiaen. In: SAMUEL; MESSIAEN: 1994, 96).

¹⁴⁴ The piano, which a priori seems like an instrument devoid of timbres, is, precisely because of its lack of personality, an instrument conducive to the pursuit of timbres, for timbres doesn't come from the instrument, but from the payer. So it's as expressive as the player is. And because I loved the piano and played to it a lot, I was led to create not melodies of timbres but melodies of complexes of timbres (Messiaen. In: SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 55-56).

Peter Hill, musicólogo e pianista que preparou o repertório de Messiaen sob sua própria orientação, relata alguns conselhos importantes para o pianista acerca da linguagem musical do compositor, dentre os quais destacamos: o respeito ao “equilíbrio”, a equiparação entre as posições e funções das notas no interior dos acordes e a fluidez das seções de canto de pássaros. Segundo Hill (1994), Messiaen considerava a opção por sempre destacar a voz superior de um acorde como um vício da maioria dos pianistas; para ele, era importante experimentar o balanço no interior da harmonia – como, por exemplo, em um acorde com terça maior, faria mais sentido destacar a terça do acorde, mesmo que essa não fosse sua nota superior. Em relação às passagens virtuosísticas de cantos de pássaros, elas deveriam ser “delineadas poeticamente – nunca como um estudo”, soando sempre mais fluidas do que a própria partitura poderia sugerir (HILL, 1994: 277).

4.1 Le traquet stapazin

Le traquet stapazin é uma peça que sugere uma duração temporal que vai do nascer ao por do sol¹⁴⁵. No texto introdutório da peça (Anexo 3), Messiaen descreve a cena geral do ambiente a ser retratado e também quatro momentos temporais específicos: 5 horas da manhã, 9 horas da manhã, 9 horas da noite e 10 horas da noite. Na partitura, esses momentos vêm descritos com curtas frases poéticas que indicam cada uma dessas 4 horas, como, por exemplo, “o disco vermelho e ouro do sol sai do mar e sobe para o céu” (*le disque rouge et or du soleil sort de la mer et monte dans le ciel*) (MESSIAEN, 1964: 8).

Entendemos que, nessa peça, Messiaen explora o conceito de duração vivida (*durée vécue*) proposto por Bergson em *Donnés Imediates* e explorado por Messiaen no volume 1 do *Traité...* (MESSIAEN, 1994, 9-17). Almeida (2013: 30) resume muito bem como esse conceito filosófico é empregado na obra de Messiaen, correspondendo à “própria concepção rítmica flexível e plural que notabiliza [sua obra] e que se opõe ao enquadramento métrico tradicional da música ocidental enquanto manifestação do tempo estruturado”.

Como trata-se de uma peça que explora a justaposição de elementos heterogêneos, nossa análise formal foi cunhada, principalmente, a partir da lembrança do retorno do material musical inicial, vinhedos em terraços (*vignobles en terrasses*) e também pela entrada dos materiais que indicam a progressão das horas do dia de acordo com a posição do sol (Tab. 6).

¹⁴⁵ Lorient (peça nº 2, *Catalogue I*), *La rousserole effarvatte* (peça nº 7, *Catalogue IV*), *Le merle de roche* (peça nº 10, *Catalogue VI*) e *La fauvette des jardins* (1970) também são exemplos de peças para piano solo que sugerem o decorrer de um período temporal específico.

1ª Seção (Parte 1)									
Vignobles en terrasses (c. 1-2)	Traquet stapazin (c. 3-4)	Material de ambientação (c. 5)	Bruant Ortolan (c. 6)	Fauvette à lunettes (c. 7-9)	Goéland argenté (c. 10-11)	Grand Corbeau (c. 12-13)	Fauvette à lunettes (c. 14-15)	Chardonneret (c. 15)	Fauvette à lunettes (c. 16-18)
1ª Seção (Parte 2)									
Vignobles en terrasses (c. 19-20)	Traquet stapazin (c. 21-22)	Material de ambientação (c. 23)	Bruant Ortolan (c. 24)	Fauvette à lunettes (c. 25-27)	Fauvette à lunettes (c. 28-30)	Goéland argenté (c. 31-36)	Grand Corbeau (c. 37-40)	Material de ambientação (c. 41)	Chardonneret (c. 42)
Material de ambientação (c. 43)	Chardonneret (c. 44)	Material de ambientação (c. 45)	Chardonneret (c. 46)	Goéland argenté (c. 47-49)	Fauvette à lunettes (c. 50-51)				
1ª Seção (Parte 3)									
Vignobles en terrasses (c. 52-53)	Traquet stapazin (c. 54-55)	Material de ambientação (c. 56)	Bruant Ortolan (c. 57-58)	Material de ambientação (c. 59)	Bruant Ortolan (c. 60)	Material de ambientação (c. 61)	Bruant Ortolan (c. 62)	Fauvette à lunettes (c. 63-65)	Fauvette à lunettes (c. 66-68)
Fauvette à lunettes (c. 69-71)	Fauvette à lunettes (c. 72-73)	Fauvette à lunettes (c. 74-75)	Grand Corbeau (c. 76-88)	Goéland argenté (c. 89)	Material de ambientação (c. 90-91)	Chardonneret (c. 92)	Fauvette à lunettes (c. 93-95)	Fauvette à lunettes (c. 96-97)	Fauvette à lunettes (c. 98-99)
Fauvette Orphée (c. 100-101)	Goéland argenté (c. 102-103)	Fauvette à lunettes (c. 104-105)							
2ª Seção (Parte 1)									
Material de ambientação (5 horas da manhã) (c. 106-107)	Traquet stapazin (c. 108)	Material de ambientação (c. 109-111)	Traquet stapazin (c. 112)	Traquet stapazin (c. 113)	Traquet stapazin (c. 114)	Material de ambientação (c. 115-117)	Traquet stapazin (c. 11)	Bruant fou (c. 119)	Fauvette Orphée (c. 120-125)
Material de ambientação (c. 126)	Bruant Proyer (c. 127)	Hypolaïs polyglotte (c. 128)							
2ª Seção (Parte 2)									
Material de ambientação (9 horas da manhã) (c. 129-132)	Traquet stapazin (c. 133)	Material de ambientação (c. 134)	Traquet stapazin (c. 135)	Material de ambientação (c. 136)	Traquet stapazin (c. 137)	Material de ambientação (c. 138)	Traquet stapazin (c. 139)	Material de ambientação (c. 140)	Traquet stapazin (c. 141)
Traquet stapazin (c. 142)	Traquet stapazin (c. 143)	Traquet stapazin (c. 144)	Traquet stapazin (c. 145)	Bruant fou (c. 146)	Fauvette Orphée (c. 147-157)	Material de ambientação (c. 158)	Bruant Proyer (c. 159)	Fauvette Orphée (c. 160-170)	Material de ambientação (c. 171)
Bruant Proyer (c. 172)	Fauvette Orphée (c. 173-176)	Material de ambientação (c. 177)	Bruant Proyer (c. 178)	Material de ambientação (c. 179)	Cochevis de Thékla (c. 180)	Material de ambientação (c. 181)	Cochevis de Thékla (c. 182)	Material de ambientação (c. 183)	Cochevis de Thékla (c. 184)
Material de ambientação (c. 185)	Cochevis de Thékla (c. 186)	Material de ambientação (c. 187)	Cochevis de Thékla (c. 188)	Material de ambientação (c. 189)	Cochevis de Thékla (c. 190)	Material de ambientação (c. 191)	Cochevis de Thékla (c. 192-194)		
3ª Seção (Parte 1)									
Vignobles en terrasses (c. 196-197)	Traquet stapazin (c. 198-199)	Material de ambientação (c. 200)	Bruant Ortolan (c. 201)	Traquet stapazin (c. 202)	Traquet stapazin (c. 203)	Grand Corbeau (c. 204-207)	Chardonneret (polifônico) (c. 208-236)	Traquet stapazin (c. 237)	Traquet stapazin (c. 238)
3ª Seção (Parte 2)									
Material de ambientação (9 horas da noite) (c. 239)	Material de ambientação (c. 240)	Material de ambientação (c. 241)	Traquet stapazin (c. 242)	Fauvette Orphée (c. 243-245)	Material de ambientação (c. 246)	Bruant Ortolan (c. 247)	Traquet stapazin (c. 248)	Traquet stapazin (c. 249)	
3ª Seção (Parte 3)									
Material de ambientação (la mer, acordes da Turangalila) (c. 250)	Cochevis de Thékla (c. 251)	Material de ambientação (la mer) (c. 252)	Cochevis de Thékla (c. 253)	Material de ambientação (la mer) (c. 254)	Cochevis de Thékla (c. 255)	Goéland argenté (c. 256)	Material de ambientação (cores do céu) (c. 257)	Fauvette à lunettes (c. 258-259)	Material de ambientação (c. 260)
Fauvette à lunettes (c. 261-262)	Material de ambientação (c. 263)	Fauvette à lunettes (c. 264-265)	Material de ambientação (c. 266)	Bruant Ortolan (c. 267)	Traquet stapazin (c. 268)	Goéland argenté (10 horas da noite) (c. 269-270)	“Lembrança” de Fauvette à lunettes (c. 271-272)		

Tab. 6: Segmentação formal de *Le traquet stapazin*. Os destaques em cinza claro representam materiais musicais que marcam inícios de seções, partes ou subpartes, e os destaques em cinza escuro indicam pássaros que se apresentam pela primeira vez.

A divisão formal dos materiais da peça está relacionada com os períodos do dia descritos nos parágrafos introdutórios da peça. A 1ª Seção corresponde ao primeiro parágrafo do texto inicial da peça (Anexo 3). É caracterizada pela apresentação dos principais materiais e, em sua primeira parte, são expostos seis dos onze pássaros que constam na peça. A 2ª Seção - correspondente ao 2º parágrafo do texto inicial da peça (Anexo 3) - “descreve” duas horas específicas do dia, 5 e 9 horas da manhã. A 3ª Seção - relativa ao 3º parágrafo do texto inicial da peça (Anexo 3) - é marcada pelo retorno do material inicial, vinhedos em terraços

(*vignobles en terrasses*), pela indicação temporal de 9 horas da noite e por materiais que descrevem o mar e as cores do céu.

É importante ressaltar aqui, que Messiaen considerava o aspecto formal das peças do *Catalogue d'oiseaux* uma de suas maiores inovações formais por “reproduzir de forma condensada, o curso vívido das horas do dia e da noite” (Messiaen. In: SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 117, tradução nosa)¹⁴⁶.

4.2 *Le traquet stapazin* e os outros pássaros de seu habitat

A peça apresenta ao todo 94 cantos de 11 pássaros diferentes: 1) *traquet stapazin*, 2) *bruant ortolan*, 3) *fauvette à lunettes*, 4) *goéland argenté*, 5) *grand corbeau*, 6) *chardonneret*, 7) *fauvette orphée*, 8) *bruant fou*, 9) *bruant proyer*, 10) *hypolaïs polyglotte* e 11) *cochevis de thékla*¹⁴⁷.

Nome em francês	Nome científico	Nome em português	Nome em inglês
traquet stapazin	Oenanthe hispanica	chasco-ruivo	black-eared wheatear
bruant ortolan	Emberiza hortulana	sombria	Ortolan bunting
fauvette à lunettes	Sylvia conspicillata	toutinegra-tomilheira	Spectacled warbler
goéland argenté	Larus argentatus	gaivota-prateada	herring gull
grand corbeau	Corvus corax	corvo	raven
chardonneret	Carduelis	pintassilgo	goldfinch
fauvette orphée	Sylvia hortensis	toutinegra-real	orphan warbler
bruant fou	Emberiza cia	escrevedeira-de-garganta-cinzenta ou Cia	rock bunting
bruant proyer	Emberiza calandra	trigueirão	corn bunting
hypolaïs polyglotte	Hippolaïs polyglotta	felosa-poliglota	melodious warbler
cochevis de thékla	Galerida theklae	cotovia-montesina	thekla lark

Tab. 7: Nomes dos pássaros utilizados na peça *Le traquet stapazin*.

Messiaen indica a região do Rossilhão, costa vermelha (*Le Roussillon, la côte vermeille*) como o habitat em que observou os pássaros da peça em fim de junho

¹⁴⁶ I sought to reproduce in condensed form the vivid course of the hours of day and night (Messiaen. In: SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 117).

¹⁴⁷ Por habitarem predominantemente o território francês, muitas vezes não há designações para esses pássaros no Brasil. O *traquet stapazin* é traduzido no inglês por *black-eared wheatear*, que corresponde ao *traquet oreillard*, o chasco-ruivo português. A partir do português de Portugal, foi possível realizar a tradução dos nomes desses pássaros (OISEAUX.NET, [s.n.]). Seus cantos podem ser encontrados no website: <<http://www.avesdeportugal.info/avesdeportugal-alfab.html>>

(MESSIAEN, 1964). A costa vermelha é uma região turística que se localiza no sul da França, na costa mediterrânea na fronteira entre a França e a Espanha. Assim como *Le traquet stapazin*, *Le merle bleau* e *Le traquet rieur* também foram coletados nessa região, porém cada uma dessas peças ressaltam diferentes características do local (JOHNSON, 2009: cap.12, 6-7)¹⁴⁸.

Apesar de ser um compositor que analisou muito sua própria obra, especificamente em relação aos cantos de pássaros, Messiaen não cita nenhuma abordagem específica, provavelmente por ter sido um material coletado e manipulado através da audição e de forma muito prática.

O musicólogo Robert Sherlaw Johnson (1994: 259-263) coloca-se contrário à abordagem da teoria dos conjuntos para a análise desse material, justificando que esta não pode explicar as características que dão o caráter particular a muito dos cantos dos pássaros ao reduzir a variedade do registro em classes de alturas. Para ele, certas alturas e intervalos têm função importante na manipulação das figuras para transposições e desenvolvimentos.

Posteriormente, o teórico Allen Forte (2007: 101-118), em resposta ao posicionamento de Johnson, se propõe a analisar os 13 cantos dos pássaros-título das 13 peças do *Catalogue* e a demonstrar que a teoria dos conjuntos pode ser uma ferramenta útil para ajudar a compreender “as fontes harmônicas sobre as quais Messiaen desenhou suas elaboradas e frequentemente complexas canções de pássaros” (FORTE, 2007: 102).

Robert Johnson (2009: cap. 12, 22-37), em trabalho subseqüente, propõe uma classificação interessante, que divide os cantos de pássaros em 4 grupos principais e seus subgrupos (Fig. 165), e realiza uma análise formal das 13 peças do *Catalogue* baseada nessa classificação.

De acordo com essa classificação de Johnson (2008), os cantos encontrados na peça *Le traquet stapazin* pertencem aos seguintes grupos: **Grupo I-b)** *goéland argenté* e *grand corbeau*; **Grupo II)** *traquet stapazin*, *bruant proyer*, *chardonneret*, *bruant ortolan*, *fauvette à lunettes*; **Grupo 3-a)** *fauvette orphée*; **Grupo 4-a)** *chardonneret*, *hypolaïs polyglote*, *bruant fou*, *fauvette à lunettes*, *cochevis de thékla*. O *chardonneret* e o *fauvette à lunettes* apresentam características que os colocam tanto no **grupo II** quando no **grupo 4-a**. (JOHNSON, 2009: cap. 12, 22-37).

¹⁴⁸ Algumas referências ao livro de Robert Johnson aparecem com o número do capítulo seguindo pelo número de página, pois trata-se de um e-book sem numeração corrida de páginas.

Grupos Principais	Subgrupos	
I) Chamados ¹⁴⁹	a) chamados breves (ex.: <i>chouette hulotte</i> , <i>martinets noirs</i>).	b) chamados mais longos e variados (ex.: <i>goéland argenté</i> , <i>gran corbeau</i>).
II) Padrões de cantos repetitivos com pequenas variações	Não tem.	
III) Canto declamatório variável ou padrões de cantos melódicos	a) cantos de estilo melódico	b) cantos com figuras características próprias (ex.: <i>rossignol</i> , <i>grive musicienne</i>).
IV) Cantos rápidos “tagarelates” contínuos ou fragmentados por pausas curtas	a) aqueles que possuem notas pronunciadamente “dominantes” ¹⁵⁰ .	b) aqueles que não possuem notas pronunciadamente “dominantes”.

Fig. 165: Quadro elaborado a partir do texto de Johnson (2009: cap. 12, 22-37).

Em nossa abordagem, procuramos identificar as principais características rítmicas e harmônico-melódicas de cada canto de pássaro. Discutimos mais detalhadamente a análise do perfil melódico dos cantos do *traquet stapazin* e *fauvette à lunettes*, a fim de observar seu comportamento ao longo da peça. O enfoque maior nesses dois cantos se justifica pela maior complexidade de seus contornos quando comparados aos cantos do *bruant fou* e do *cochevis de tékla*, por exemplo, os quais não necessitam de uma visualização gráfica para facilitar sua compreensão. O canto da *fauvette à lunettes* apresenta características tanto melódicas como cordais, as quais enfocamos separadamente.

Os pedais do piano são usados de forma extensiva ao longo da peça, especialmente o pedal direito ou pedal de sustentação. Esse uso excessivo do pedal direito tem importância timbrística por promover uma sonoridade rica em harmônicos e seus batimentos, deixando a percepção das alturas mais difusa e aproximando-se mais da sonoridade dos cantos de pássaros.

Dois cantos de pássaros são escritos de forma mais complexa em relação ao uso dos pedais – são eles o canto do *bruant ortolan* e do *cochevis de thékla* (c. 251, 253 e 256). Para esses dois pássaros, Messiaen indica o uso dos três pedais: pedal direito, pedal esquerdo (*una corda*) e pedal do meio (pedal tonal ou *sostenuto*), os quais serão comentados posteriormente. O canto do *fauvette à lunettes* tem um efeito interessante causado pelo uso do

¹⁴⁹ Relacionado a chamados de pássaros que não cantam como, *chouette hulotte*, *martinets noirs*, *goéland argenté* ou *grand corbeau*.

¹⁵⁰ O sentido de dominante nesse contexto é similar ao do cantochão e indica um nota na qual a melodia tende a gravitar ao seu redor (JOHNSON, 2008)

pedal direito apenas ao final de seu canto. O único pássaro que não tem seu canto escrito com o uso do pedal é o *traquet stapazin*, o que contribui para caracterizar e diferenciar ainda mais seu timbre daqueles dos demais pássaros.

A estrutura fraseológica tripardita de impulso-acento-terminação – proposta por Messiaen e considerada por nós como uma importante ferramenta para a prática pianística – não é estanque e não se aplica a todos os tipos de cantos de pássaros como foi visto em cada análise.

A seguir detalhamos cada canto de pássaro, apresentando-os na ordem em que aparecem na peça.

Traquet stapazin

O canto do *traquet stapazin*, pássaro que dá nome à peça, aparece 26 vezes e é o primeiro canto apresentado por Messiaen, após o material de ambientação *vignobles en terrasses*. Messiaen descreve seu canto como “extremamente curto e característico por seus intervalos em tesoura, terminando com uma nota seca: (ritmo tipicamente “masculino”)” (MESSIAEN, 1999: 521)¹⁵¹.

Allen Forte (2007: 110), o classifica como “rudemente cromático” e identifica o modo 4 de transposições limitadas como a principal fonte de harmonia desse canto¹⁵².

(a)	6-243: {2,3,4,7,8,10} Mode 4 (8-9)
(b)	6-15: {0,1,2,4,5,8} Mode 3 (9-12)
(c)	4-23: {0,2,5,7} Mode 4 (8-9)
(d)	6-241: {8,10,1,2,3,4} Mode 4 (8-9)
(e)	4-13: {7,10,0,1} Mode 4 (8-9)
(f)	6-18: {7,8,9,0,2,3} Mode 4 (8-9)

Fig. 166: Segmentação realizada por Allen Forte para o canto do *traquet stapazin* (FORTE, 2007: 110).

¹⁵¹ “[...] extrêmement court et caractéristique par ses intervalles en ciseaux, se terminant par une note sèche: (rythme typiquement ‘masculin’)” (MESSIAEN, 1999: 521).

¹⁵² Forte considera os acordes após as pausas como parte desse canto o que por nós é considerado como material de ambientação do canto do *bruant ortolan*.

Em nossa abordagem, ressaltamos quatro características principais desse canto: 1) a sonoridade cromática, 2) o perfil melódico em ziguezague¹⁵³, 3) a textura heterofônica composta por duas linhas melódicas e 4) o agrupamento rítmico heterogêneo em fusas e sua relação com os estudos de Messiaen sobre as rítmicas grega e hindu.

A seguir, destacamos o 1º canto do *traquet stapazin* (c. 3-4) junto ao seu perfil melódico, seguido pelas principais variações que ele sofre na peça¹⁵⁴.

Fig. 167: À esquerda, 1º canto do *traquet stapazin* (c. 3-4). À direita, seu perfil melódico em ziguezague. A linha azul indica o perfil melódico da linha superior (parte da mão direita) e a vermelha, indica o perfil melódico da linha inferior (parte da mão esquerda), formando a textura heterofônica.

Como pode ser observado na figura 167, as principais características desse canto são o perfil intervalar quase homogêneo entre as linhas inferior e superior, com intervalos de 9ª maior e 10ªs diminutas e maiores; o perfil melódico em ziguezague (ascendente/descendente); a coleção de alturas 9-7 (01234578A), que pode ser considerada como um subconjunto da coleção cromática com 3 alturas a menos; e o agrupamento rítmico assimétrico em 3+4+2 fusas (♩. ♩. ♩).

Com relação ao direcionamento fraseológico, teremos em todos os cantos do *traquet stapazin* a seguinte sequência: um impulso realizado pelas fusas iniciais, com um acento na fusa mais aguda do trecho, seguido pela terminação na semicolcheia acentuada (Fig. 168).

¹⁵³ O termo zigue-zague também foi usado por Paulo de Tarso Salles como uma característica do contorno da figuração em dois registros nos processos composicionais empregados por Villa-Lobos em sua obra (SALLES, 2009: 114-130).

¹⁵⁴ Todos os perfis dos cantos do *traquet stapazin* encontram-se no Anexo 5.

11-1¹⁵⁵ (0123456789A). A relação intervalar entre as linhas inferior e superior também é mais variada, com 6^{as} menores e maiores, 5^a justa, 4^a justa, 3^a maior e trítone, e o agrupamento rítmico em fusas é 3+2+2+2 (♩ ♩ ♩ ♩).

Fig. 170: À esquerda, 6º canto do *traquet stapazin* (c. 113). À direita, seu perfil melódico. A cor azul indica o perfil melódico da linha superior e a vermelha, indica o perfil melódico da linha inferior.

O 8º canto (c. 118) diferencia-se principalmente pela mudança na direção do perfil melódico inicial das três primeiras alturas, antes ascendente e agora, descendente. É formado pela coleção 9-5 (012346789) e a relação intervalar entre as linhas melódicas inferior e superior é de 5^a justa, trítone, 4^a diminuta, 7^a diminuta e 3^a menor. O agrupamento rítmico das fusas também é de 3+2+2+2 (♩ ♩ ♩ ♩).

Fig. 171: À esquerda, 8º canto do *traquet stapazin* (c. 118). À direita, seu perfil melódico. A cor azul indica o perfil melódico da linha superior e a vermelha, indica o perfil melódico da linha inferior.

O 12º canto do *traquet stapazin* (c. 139) apresenta o perfil mais dessemelhante com relação ao seu canto inicial na peça; também é formado pela coleção 11-1 (0123456789A) – a mesma do 6º canto. A relação intervalar entre as linhas melódicas

¹⁵⁵ Não é um número da tabela Forte

inferior e superior são de 7ª menor, trítone, 2ª maior, 4ª justa, 3ª maior, 2ª menor e 8ª diminuta. Seu agrupamento rítmico em fusas é mais homogêneo em 2+2+2+2+2 (♩♩♩♩♩).

Fig. 172: À esquerda, 12º canto do *traquet stapazin* (c. 139). À direita, seu perfil melódico. A cor azul indica o perfil melódico da linha superior e a vermelha, indica o perfil melódico da linha inferior. O 9º ponto no eixo horizontal corresponde à *appoggiatura*.

Messiaen denomina alguns cantos do *traquet stapazin* como “conversas” entre dois *traquets stapazins*. Os compassos 141-145 são exemplos desse tipo e trazem a descrição “2 *Traquets stapazins* se respondendo (2 *Traquets stapazins se répondent*). Nesse trecho, ressaltamos que o perfil melódico do canto “resposta” segue o padrão de finalização ascendente ou descendente do canto “pergunta”. Com relação ao agrupamento rítmico, tem-se 4+4+2 fusas (♩♩♩♩) (c. 141), 3+3+2 fusas (♩♩♩) (c. 142, 144 e 145) e 4+3+2 (♩♩♩) (c. 143). As coleções de alturas também podem ser consideradas subconjuntos da coleção cromática, 9-11 (01235679A), nos compassos 141 e 144 e 11-1 (0123456789A) nos compassos 142, 143 e 145.

Fig. 173: Conversa entre 2 *traquets stapazins* (c. 141-145) com os perfis melódicos abaixo da partitura. A cor azul indica o perfil melódico da linha superior e a vermelha, indica o perfil melódico da linha inferior.

O 23º canto do *traquet stapazin* (c. 242) é o mais longo dentre seus cantos, seu perfil melódico é caracterizado pelo ziguezague inicial, porém mais elaborado e sua coleção é a escala cromática, com predominância de intervalos de 2^{as} maiores. O agrupamento rítmico é de 2+2+3+2+2+2 fusas.

Fig. 174: À esquerda, 23º canto do *traquet stapazin* (c. 242). À direita, seu perfil melódico. A cor azul indica o perfil melódico da linha superior e a vermelha, indica o perfil melódico da linha inferior.

Nas tabelas 8, 9 e 10, apresentamos uma relação entre o agrupamento rítmico do canto do *traquet stapazin* e sua relação com alguns ritmos gregos e hindus. O enfoque nessa abordagem partiu da observação sobre a forma criteriosa segundo a qual Messiaen anotou os agrupamentos rítmicos desse canto, com quantidades heterogêneas de fusas sempre finalizando com uma semicolcheia acentuada, no ápice da frase. Dos vinte e seis cantos do *traquet stapazin*, oito são formados por agrupamentos rítmicos muito irregulares, com mais de um tipo de valor longo e curto, por exemplo: 3+4+2; 4+3+2; 3+5+2 e 4+3+2+2. Esses agrupamentos foram por nós analisados como combinações de diferentes ritmos gregos e/ou hindus. A partir dessas análises, montamos as tabelas que seguem:

Canto	Pássaro e compassos	Agrupamento	Ritmo grego ou hindu
1	<i>Traquet stapazin</i> (c. 3-4)	3+4+2	tribraque+procéusmatique+pyrhrique ou simhalîla+karanayati+pañcama
2	<i>Traquet stapazin</i> (c. 21-22)	3+4+2	tribraque+procéusmatique+pyrhrique ou simhalîla+karanayati+pañcama
3	<i>Traquet stapazin</i> (c. 54-55)	3+3+2+2	tâla turangalîlâ
4	<i>Traquet stapazin</i> (c. 108)	3+4+2	tribraque+procéusmatique+pyrhrique ou simhalîla+karanayati+pañcama
5	<i>Traquet stapazin</i> (c. 112)	4+4+2	antibacchius (_ _ _)
6	<i>Traquet stapazin</i> (c. 113)	3+2+2+2	Peon I (_ _ _)
7	<i>Traquet stapazin</i> (c. 114)	4+2+2+2	Peon I (_ _ _)
8	<i>Traquet stapazin</i> (c. 118)	3+2+2+2	Peon I (_ _ _)
9	<i>Traquet stapazin</i> (c. 133)	3+4+2	tribraque+procéusmatique+pyrhrique ou simhalîla+karanayati+pañcama
10	<i>Traquet stapazin</i> (c. 135)	3+3+2	antibacchius (_ _ _)
11	<i>Traquet stapazin</i> (c. 137)	2+2+2+2+2	(5 pyrhriques)
12	<i>Traquet stapazin</i> (c. 139)	2+2+2+2+2	(5 pyrhriques)
13	<i>Traquet stapazin</i> (c. 141)	4+4+2	antibacchius (_ _ _)
14	<i>Traquet stapazin</i> (c. 142)	3+3+2	antibacchius (_ _ _)
15	<i>Traquet stapazin</i> (c. 143)	4+3+2	procéusmatique+ tribraque+pyrhrique ou karanayati+simhalîla+ pañcama
16	<i>Traquet stapazin</i> (c. 144)	3+3+2	antibacchius (_ _ _)
17	<i>Traquet stapazin</i> (c. 145)	3+3+2	antibacchius (_ _ _)
18	<i>Traquet stapazin</i> (c. 198)	3+4+2	tribraque+procéusmatique+pyrhrique ou simhalîla+karanayati+pañcama
19	<i>Traquet stapazin</i> (c. 202)	3+5+2	tribraque+crétique ¹⁵⁶ +pyrhrique ou simhalîla +denkhî+ pañcama
20	<i>Traquet stapazin</i> (c. 201)	3+3+2	antibacchius (_ _ _)
21	<i>Traquet stapazin</i> (c. 237)	3+3+2+2	Tâla turangalîlâ
22	<i>Traquet stapazin</i> (c. 238)	3+3+3+2	Epitrite IV (_ _ _ _)
23	<i>Traquet stapazin</i> (c. 242)	(2+2+3)+(2+2+2)	anapeste + tribraque (_ _ _ + _ _ _)
24	<i>Traquet stapazin</i> (c. 248)	3+2+2+2	Peon I (_ _ _)
25	<i>Traquet stapazin</i> (c. 249)	4+3+2+2	procéusmatique+ tribraque+pyrhrique+pyrhrique ou karanayati+simhalîla+pañcama+ pañcama
26	<i>Traquet stapazin</i> (c. 268)	4+5+2	procéusmatique+critique+ pyrhrique ou karanayati +denkhî+ pañcama

Tab. 8: Relação entre o agrupamento rítmico do canto do *traquet stapazin* e sua relação com alguns ritmos gregos e hindus.

¹⁵⁶ Esse ritmo possui 5 sons e é mais conhecido como ♯♯ _ _ . Porém no *Traité*... encontramos sua utilização em 5 valores iguais de semínima ♯♯♯♯ com a denominação crétique(ver MESSIAEN, 1994: 78)

Ritmos gregos		
Pyrrhique (ou Píambe)	◡ ◡	♩ ♩
Tíbraque	◡ ◡ ◡	♩ ♩ ♩
Procéusmatique	◡ ◡ ◡ ◡	♩ ♩ ♩ ♩
Péon I	— ◡ ◡ ◡	♩ ♩ ♩ ♩
Anapeste	◡ ◡ —	♩ ♩ ♩
Antibacchius	— — ◡	♩ ♩ ♩
Épitrite IV	— — — ◡	♩ ♩ ♩ ♩

Tab. 9: Principais ritmos gregos que relacionamos ao canto do *traquet stapazin* a partir da explanação de Messiaen (1994: 73-81) sobre esses ritmos.

Ritmos hindus		
5) <i>Pañcamā</i>	○ ○	♩ (une mâtâ : ♩)
10) <i>Simhālī</i>	○ ○ ○	♩ (une mâtâ 1/2 : ♩)
33) <i>Turāṅgalī</i>	○ ○ ○	♩ (2 mâtâs 1/2 : ♩)
84) <i>Karanayati</i>	○ ○ ○ ○	♩ (2 mâtâs : ♩)
94) <i>Shattālā</i>	○ ○ ○ ○ ○ ○	♩ (3 mâtâs : 3 croches)

Tab. 10: Principais ritmos hindus que relacionamos ao canto do *traquet stapazin* a partir da explanação de Messiaen (1994: 273-305) sobre esses ritmos.

Ao longo da peça, o pianista deve ter um pensamento polifônico em relação à execução do canto do *traquet stapazin* e quando as duas vozes estiverem escritas para serem

executadas por apenas uma mão, cuidar para que não soem intervalarmente, mas sim como duas melodias independentes. Uma sugestão de estudo para esses trechos é procurar executar a melodia inferior em dinâmica mais forte que a superior e vice-versa, buscando uma independência digital e auditiva entre essas linhas melódicas.

Bruant Ortolan

O canto do *bruant ortolan* aparece apenas 7 vezes no decorrer da peça mas, segundo Hill (1994: 336), é responsável, juntamente com o canto do *fauvette à lunettes* pelo caráter lírico:

[...] com a quinta (C-G) no baixo do acorde introdutório dando uma adorável carga cromática à tríade maior (G#) do *bruant ortolan*, com sua estranha sonoridade tipo-flauta, e ao C# da *fauvette à lunettes*. A música desses dois pássaros define o tom predominantemente lírico, fazendo desta peça a mais “humana” e imediatamente atrativa do *Catalogue* (ela também era a favorita de Messiaen) (HILL, 1994: 336)¹⁵⁷.

Messiaen o descreve como um canto “muito simples [que] consiste de cinco notas repetidas, em *portato*, acompanhadas, cada uma, por uma nota muito breve - seguida de uma nota inferior sustentada” (MESSIAEN, 1999: 241)¹⁵⁸.

Fig. 175: Canto do *bruant ortolan* exemplificado por Messiaen no *Traité...* (MESSIAEN, 1999: 241).

Uma das variações, segundo Messiaen, consiste em ornamentar a nota final “com uma espécie de *torculus*, o que acrescenta muito charme para a estrofe” (MESSIAEN, 1999: 241)¹⁵⁹.

¹⁵⁷ “[...] with the fifth (C-G) in the bass of the introductory chord giving a lovely chromatic ‘charge’ to the major third (G#) of the ortolan bunting, with its uncannily ‘flute-like’ sonority, and the C# of the spectacled warbler. The music of these two birds sets the prevailing lyrical tone, making the piece the most ‘human’ and immediately attractive of the *Catalogue* (it was also Messiaen’s favourite)” (HILL, 1994: 336).

¹⁵⁸ “Le chant de l’Ortolan, très simple, se compose de 5 notes répétées, l’une, pourvue chacune d’une petite note très brève - le tout suivi d’une note plus basse et tenue” (MESSIAEN, 1999: 241).

¹⁵⁹ “La note terminale peut être ornée d’une sorte de *torculus*, qui ajoute beaucoup au charme de la strophe” (MESSIAEN, 1999: 241).

Fig. 176: Canto do *bruant ortolan* finalizado pelo contorno do *torculus* exemplificado por Messiaen no *Traité...* (MESSIAEN, 1999: 241).

Da forma como aparece na peça, concluímos que o canto do *bruant ortolan* (c. 5-6) é acrescido de ressonâncias superiores, as quais formam com a linha inferior 5 acordes de Si maior com *appoggiaturas* de Dó# menor e resolução em Mi maior em segunda inversão.

Fig. 177: Canto do *bruant ortolan* da forma como aparece na peça (c. 5-6), marcado em azul estão as ressonâncias e em vermelho a linha principal do canto (MESSIAEN, 1956: 1).

O que nos leva a interpretar a linha superior enquanto ressonância da linha inferior é a forma como Messiaen anota esse canto no *Traité...*, com apenas uma linha melódica e a diferença entre as indicações de dinâmica. Esse tipo de escrita, em que Messiaen indica dinâmicas diferentes para cada linha, é muito comum em sua obra, mas principalmente, é característica da escrita dos neumas com ressonâncias e intensidades fixas na peça *Neumes Rythmiques*.

A escrita do pedal nos compassos 5 e 6 suscita discussões, pois da forma como está na partitura sugere que os três pedais sejam utilizados ao mesmo tempo, porém o pedal direito deve ser levando ao final do compasso 5 antes de se colocar o pedal tonal (*Ped. III*) e o pedal *una corda* é ativado no compasso 6, onde pode-se também voltar a colocar o pedal de sustentação. Ao final, deve-se levantar primeiro o pedal de sustentação e em seguida o pedal tonal. Esse efeito reforça a simultaneidade entre os papéis de ambientação enquanto fundo e o canto do pássaro enquanto superfície¹⁶⁰.

As variações do canto do *bruant ortolan* são sutis. A primeira variação (c. 23-24) manipula a parte final do canto, variando a duração dos acordes de Dó# menor e Si maior,

¹⁶⁰ Nos outros cantos do *bruant ortolan* não fica claro se Messiaen queria que o pedal de sustentação fosse usado juntamente com os outros dois ou não, pois sua indicação não aparece como nos compassos 5-6.

mudando, assim, a relação entre acorde *appoggiatura* e acorde “principal” e, segundo Messiaen, carrega a ideia do neuma *torculus* (MESSIAEN, 1999: 241).

Fig. 178: Primeira variação do canto do *bruant ortolan* (c. 23-24) (MESSIAEN, 1956: 2).

A segunda variação (c. 56-58) explora a técnica da eliminação com quatro acordes de Si maior no compasso 57 e três no compasso 58.

Fig. 179: Segunda variação do canto do *bruant ortolan* (c. 56-58) (MESSIAEN, 1956: 5).

A terceira variação (c. 61-62) manipula a parte inicial do canto, variando o tipo de articulação, assim transformando em acorde “real” o acorde de Dó# menor que antes era *appoggiatura*. A finalização mantém o contorno melódico do neuma *torculus*.

Fig. 180: Terceira variação do canto do *bruant ortolan* (c. 61-62) (MESSIAEN, 1956: 5).

A quarta variação (c. 200-201), acontece no início da Seção 3 e também explora o processo de eliminação, mas dessa vez, elimina-se o acorde de Mi maior.

Bruant Ortolan (*dans la vigne*)
 Bien modéré (♩ = 80)
 200 Bien modéré (♩ = 80)
 p
 p (avec 2^e Péd.)
 mf (flûte, mélancolique, extatique)
 3^e Péd. sempre
 + Ped. III

Fig. 181: Quarta variação do canto do *bruant ortolan* (c. 200-201) (MESSIAEN, 1956: 20).

Identificamos nesse canto, dois tipos de terminações para a estrutura impulso-acento-terminação: uma realizada pelo som e outra, pelo silêncio. Outra interpretação para a terminação com pausas seria a ausência de terminação; no entanto, entendemos que as pausas têm uma função estrutural de terminação. Também notamos, em outra variação desse canto, a ausência do acento, o que a torna ritmicamente mais flutuante; nesse caso, optamos por considerar a estrutura destituída de acento, por corresponder mais à percepção da passagem musical (Fig. 182).

Bruant Ortolan
 Bien modéré (♩ = 80)
 22 Bien modéré (♩ = 80)
 p
 p (avec 2^e Péd.)
 mf (flûte, mélancolique, extatique)
 3^e Péd. sempre
 + Ped. III

Bruant Ortolan
 Bien modéré (♩ = 80)
 56 Bien modéré (♩ = 80)
 p
 p (avec 2^e Péd.)
 mf (flûte, mélancolique, extatique)
 3^e Péd. sempre
 + Ped. III

Fig. 182: Três exemplos da estrutura impulso-acento-terminação no canto do *bruant ortolan*. Acima, a estrutura em sua forma mais comum (c. 23-24); no centro, a terminação suprimida pela pausa de colcheia (c. 56-57); e abaixo, a ausência do acento, resultando em uma estrutura impulso-terminação, com a terminação realizada pelo silêncio (c. 267).

O canto do *bruant ortolan* em conjunto com o canto do *fauvette à lunettes* reforçam o centro harmônico da peça em Mi maior.

Fauvette à lunettes

O canto da *fauvette à lunettes* “rouba a cena” do canto do *traquet stapazin* ao longo da peça.

[...] ela (*fauvette à lunettes*) tem um papel importante: seus solos são de uma volubilidade suave e luminosa opostos às curtas estrofes abruptas e imperativas do *traquet stapazin*. Enquanto o *fauvette à lunettes* deixa uma impressão de ternura, o *traquet stapazin* faz uma figura “de ajudante” dando uma ordem... (MESSIAEN, 1999: 511, tradução nossa)¹⁶¹.

Seu canto é requintado. Ele abrange cerca de um intervalo de décima segunda. O design é curvo e tem pequenos movimentos ascendentes e descendentes. Seu verso é de um virtuosismo delicado, natural, flautado, espalhando uma cor ensolarada e maior. Às vezes a estrofe se inicia com uma ou duas notas apoiadas (MESSIAEN, 1999: 508, tradução nossa)¹⁶².

Seu canto aparece 19 vezes na peça de duas formas diferentes, antecedido por material cordal e sem esse material. Esse material cordal é derivado das duas notas apoiadas a

¹⁶¹ “[...] elle a un rôle important: ses solos d’une volubilité douce et lumineuse s’opposant aux courtes strophes brusques et impératives de Traquet stapazin. Alors que la Fauvette à lunettes laisse une impression de tendresse, le Traquet stapazin fait figure “de Ajudante” donnant un ordre...” (MESSIAEN, 1999: 511).

¹⁶² “Son chant est exquis. Il couvre environ l’intervalle d’une douzième. Le dessin en est courbe, et comporte de petits mouvements ascendants et descendants. Sa strophe est d’une virtuosité délicate, aisée, flûtée, répandant une couleur ensoleillée et majeure. Parfois la strophe débute par une ou deux notes appuyées” (MESSIAEN, 1999: 508).

que Messiaen faz referência e não sofre variações no decorrer da peça, mas o restante do canto sim.

Fig. 183: Canto da *fauvette à lunettes* conforme apresentado por Messiaen no *Traité...* (MESSIAEN, 1999: 511).

O material cordal que antecede o canto do *fauvette à lunettes* é formado por dois acordes, o primeiro contém as notas do 1º acorde de ressonância contraída 9B (*1^{er} Accords à Résonance Contractée 9B*) - acorde especial de Messiaen, e o segundo é um acorde quartal, que pode ser interpretado como uma ressonância inferior do primeiro.

Fig. 184: Material cordal que antecede o canto da *fauvette à lunettes*. Em roxo, 1º ARC e em verde, acorde quartal interpretado como ressonância inferior do acorde anterior (c. 7) (MESSIAEN, 1956: 1).

Além das características expostas acima, ressaltamos que esse canto é caracterizado por uma linha melódica que ora se expande ora se contrai ao longo da peça, a qual tem como base o acorde de Mi maior com Dó# em segunda inversão. Seu ritmo é

composto principalmente por fusas agrupadas assimetricamente e seu perfil melódico também é em ziguezague – com movimentos ascendentes, descendentes e notas repetidas – o que contribui com o caráter naturalmente virtuosístico desse canto.

Assim como a análise do canto do *traquet stapazin*, apresentamos a seguir os principais perfis melódicos da linha superior do canto do *Fauvette à lunettes*¹⁶³.

O 1º canto do *fauvette à lunettes* que aparece na peça abrange um intervalo de 11ª justa (Fá#4-Si5) entre suas notas mais grave e mais aguda. O Fá# é enfatizado através das repetições e o canto compõem-se de 9 sons agrupados em 3+3+2+2 fusas. Esse agrupamento pode ser analisado como uma representação da *tâla turangalila* (Fig. 185).

Fig. 185: À esquerda, 1º canto do *fauvette à lunettes* (c. 8-9) e à direita, seu perfil melódico. Abaixo no centro a *tâla turangalila* (MESSIAEN, 1994: 280).

O 2º canto do *fauvette à lunettes* que aparece na peça abrange um intervalo de 11ª aumentada entre suas notas mais grave e mais aguda (Fá4-Si5) e inicia-se por um movimento descendente. É composto por 10 sons, agrupados em 4+4+2+2 e o Fá# também é enfatizado por meio das repetições.

Fig. 186: À esquerda, 2º canto do *fauvette à lunettes* (c. 14-15) e à direita, seu perfil melódico.

¹⁶³ Todos os 18 perfis do canto do *fauvette à lunettes* estão no Anexo 6.

O 15º canto do *fauvette à lunettes* (c. 104-105) é composto por 15 sons, agrupados em 2+4+2+3+2+2 fusas. Esse canto abrange um intervalo de 11ª aumentada entre suas notas mais grave e mais aguda (Fá4-Si5) e inicia-se por um movimento descendente, enfatizando o Sol# através das repetições.

Fig. 187: Acima, 15º canto do *fauvette à lunettes* (c. 104-105) e abaixo, seu perfil melódico.

O penúltimo canto do *fauvette à lunettes* (c. 104-105) é o mais longo, sendo composto por 65 sons¹⁶⁴ e abrange um intervalo de 12ª diminuta entre suas notas mais grave e mais aguda (Mi4-Si5).

The figure shows the musical score for the penultimate canto of *Fauvette à lunettes*, measures 264-265. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano introduction with a tempo of 128. The melody is marked *mf* and includes a *tendre* marking. The score is divided into three systems. The first system is marked *mf* and includes a *(Ped. sempre)* marking. The second system is marked *(sans péd.)*. The third system is marked *tendre* and includes a *Péd.* marking. The score is marked with various fingerings and includes a *(Ped. sempre)* marking.

¹⁶⁴ O agrupamento desse canto é:

2+2+4+2+2+1+2+3+3+2+2+2+3+3+2+2+3+3+3+2+2+3+3+2+2+3+2+4 fusas, sendo esse último valor (4) referente à pausa de colcheia.

Fig. 188: Penúltimo canto do *fauvette à lunettes* (c. 264-265) com seu perfil melódico.

O último canto do *fauvette à lunettes* (c. 271-272) é descrito por Messiaen (1964: 27) como “lembrança da *Fauvette à lunettes*” (*souvenir de la Fauvette à lunettes*). Seu andamento é bem mais lento ($\text{♩}=52$), a dinâmica é piano e é composto por 10 sons, agrupados em 2+3+3+2+12 semicólicas (e não fusas como nos outros cantos). Apresenta apenas uma repetição de altura, o Mi5 e abrange o intervalo de 13ª menor entre suas notas mais grave e mais aguda (Re#4-Si5). Diferente das outras anotações desse canto, Messiaen coloca uma ligadura de expressão para enfatizar o toque legato desse trecho, apesar da indicação “sem pedal”, o qual deve ser acionado apenas após a última nota ser tocada.

Os acordes bruscos [do *goéland argenté*] desaparecem na escuridão e ficamos com a mais serena das “lembranças” de Messiaen, a *fauvette à lunettes* com um décimo do andamento normal, uma vibração pendurada no ar, destilando os elementos do dia em uma única cor (HILL, 1994: 338)¹⁶⁵.

¹⁶⁵ “The brusque chords disappear into the darkness, and we are left with the most serene of Messiaen’s ‘souvenirs’, the spectacle warbler at a tenth of normal speed, a vibration hanging in the air, distilling the elements of the day into a single color” (HILL, 1994: 338).

Fig. 189: Acima, último canto do *fauvette à lunettes* (c. 271-272) e abaixo, seu perfil melódico.

Com a lembrança desse canto, Messiaen finaliza de forma poética sua segunda peça mais longa do *Catalogue* (com duração de mais ou menos 14 minutos). —No final, é o *Fauvette à lunette* que se banha no brilho do pôr do sol, e seu som que permanece nos pensamentos do compositor...” (THURLOW, 2007: 130).

Consideramos que os agrupamentos rítmicos do canto da *fauvette à lunettes* podem ser analisados como agrupamentos e permutações de quatro ritmos gregos e/ou hindus diferentes: de dois, três, quatro e seis valores (Tab. 11).

Quantidade de fusas	Ritmo grego	Ritmo hindu
2 valores	Pyrrhique (ou Pariambe)	5) <i>Pañcama</i> – traduction : le cinquième. (une mâtâ :)
3 valores	Tribrague	10) <i>Simhalla</i> – traduction : jeu du lion. (une mâtâ 1/2 :)
4 valores	Procéléusmatique	84) <i>Karanayati</i> – traduction : le Tâla silencieux. (2 mâtâs :)
6 valores		94) <i>Shatâla</i> (3 mâtâs : 3 croches)

Tab. 11: Ritmos gregos e hindus que podem ser relacionados com os agrupamentos rítmicos do canto da *fauvette à lunettes*.

Nos cantos em que há a presença do material cordal é possível identificar a estrutura impulso-acento-terminação (Fig. 190). Já nos cantos em que esse material está ausente, a característica “tagarelante” e contínua desse canto¹⁶⁶ não se submetem à estrutura tripartida de impulso-acento-terminação (cf. Fig. 188).

Fig. 190: Possível interpretação da estrutura impulso-acento-terminação para o canto do *fauvette à lunettes* (c. 7-9 e c. 258-259).

Goéland argenté

O canto desse pássaro é caracterizado por ser muito variado, com timbre mais ruidoso, textura cordal e harmonicamente não tonal.

Ele possui um repertório de gritos variados: latidos, percussão seca na região grave, nota aguda melancólica, arpejo para o agudo, para um som frágil, conjunto de gritos precedidos por uma pequena nota começando fortíssimo e diminuindo em seguida – uivo descendente (MESSIAEN, 1999: 630, tradução nossa)¹⁶⁷.

O canto do *goéland argenté* aparece apenas 7 vezes durante a peça de três formas diferentes: 1) “latidos”, 2) “conjunto de gritos precedidos por uma pequena nota começando fortíssimo e diminuindo em seguida – uivo descendente” e 3) “percussão seca na região grave”.

A primeira forma utiliza-se do ritmo *anapeste* (curto-curto-longo, $\underline{\underline{\quad}}\underline{\quad}$) e da interpolação de dois tricordes diferentes (Fig. 191).

¹⁶⁶ Nos referimos aqui às características de canto pertencentes ao grupo IV de Johnson (2008) e comentadas anteriormente.

¹⁶⁷ “Il possède un répertoire de cris très variés: aboiements, percussions sèches dans le grave, note aiguë plaintive, arpège vers l’aigu, vers un son tenu, ensemble de cris précédés d’une petite note démarrant fortissimo puis diminuant - hurlement décroissant” (MESSIAEN, 1999: 630).

Fig. 191: Canto do *goéland argenté* (c.10-11). Em roxo, conjunto 3-5 (016) e em azul, conjunto 3-11 (037).

A segunda forma utiliza-se do ritmo *iâmbico* (curto-longo, $\underline{\quad}$) e da utilização de três tricordes pertencentes à mesma classe de conjuntos (ritmo curto) e três tetracordes pertencentes a diferentes classes de conjuntos (ritmo longo) (Fig. 192).

Fig. 192: Canto do *goéland argenté* (c. 89). Em azul, conjunto 3-11 (037); em roxo, conjunto 4-9 (0167); em verde, conjunto 4-16 (0157); e em rosa, conjunto 4-8 (0156).

A terceira forma é caracterizada por dois eventos muito semelhantes, um mais curto e outro mais longo, formados por dois tricordes pertencentes à classe de conjuntos 3-5 (016) (Fig. 193).

Fig. 193: Canto do *goéland argenté* (c. 102-103), caracterizado por dois eventos, o primeiro mais curto e o segundo, mais longo.

Apesar das três formas apresentadas acima serem distintas com relação à dinâmica, tessitura, estrutura rítmica e tipos de articulação, sua estrutura harmônica é basicamente formada por tricordes e tetracordes quartais, não tonais.

Consideramos que esse canto apresenta a estrutura impulso-acento-terminação sempre de forma incompleta: acento-terminação ou impulso-terminação (Fig. 194).

Fig. 194: Duas possibilidades de interpretação para o canto do *goéland argenté*: acento-terminação (c. 10-11) e impulso-terminação (c. 89).

No exemplo acima (c. 89), a sensação de terminação é reforçada pelo decrescendo da dinâmica.

Grand Corbeau

O canto desse pássaro também sugere um timbre mais ruidoso e é harmonicamente não tonal. Messiaen o descreve como «[...] coaxos graves e roucos. Sons mordidos breves, gritos súbitos, desconectados, notas repetidas um pouco surdas...” (MESSIAEN, 1999: 33, tradução nossa)¹⁶⁸.

As figuras 195 e 196 abaixo trazem dois exemplos desse canto, ambos caracterizados pela presença do ritmo iâmbico (curto-longo), harmonicamente estruturado a partir de tricordes e tetracordes atonais, e com relação de contorno ora ascendente (*podatus*) ora descendente (*clivis*). Nota-se uma diferença sutil no tipo de articulação entre o 1º e o 2º cantos desse pássaro. O 1º canto tem apoio no acorde curto (Fig. 195) e o 2º canto no acorde longo (Fig. 196). A escrita do compasso 13 (Fig. 195), carrega a ideia de ressonância inferior, com a quinta Si_b-Fá em dinâmica meio forte (*mf*) funcionando como ressonância do acorde quartal Ré-Lá_b-Mi_b-Lá₂-Mi₂.

Fig. 195: Canto do *grand corbeau* (c. 1-13). Em roxo, conjuntos 3-11 (037); em verde, conjunto 5-7 (01267); dentro do quadrado pontilhado vermelho, conjunto 7-7 (0123678).

¹⁶⁸ «Ses croassements sont graves et rauques. Sons piqués brefs, cris sibits, arrachements, notes répétées un peu sourdes, constituant son vocabulaire» (MESSIAEN, 1999: 33).

Fig. 196: Canto do *grand corbeau* (c. 37-40). Em laranja, conjunto 4-20 (0158); em azul, conjunto 4-19 (0148); em roxo, conjunto 4-z29 (0137); em rosa, conjunto 4-16 (0157); em amarelo, conjunto 4-9 (0167); em verde, conjunto 3-8 (026); em cinza, conjunto 5-20 (01568).

Apesar da variedade de classes de conjuntos apresentadas na Fig. 196, os tetracordes dos compassos 37 e 38 estão relacionados por uma distância de no máximo 3 semitons.

O exemplo seguinte apresenta esse canto um pouco mais variado, o qual é descrito por Messiaen (1999: 35) como um trio de *grands corbeaux* “voando sobre as pedras do penhasco com coxos poderosos e graves”¹⁶⁹ (Fig. 197). O material do compasso 207, que finaliza esse canto, também utiliza-se de ressonância inferior conforme comentamos sobre o compasso 13 da figura 197.

Fig. 197: Canto do *grand corbeau* (c. 204-207). Em rosa, conjunto 4-16 (0157); em amarelo, conjunto 4-9 (0167); em preto, 4-8 (0156); em roxo, conjunto 6-7 (012678); em azul, conjunto 4-14 (0237); em verde, conjunto 4-4 (0125); em laranja, conjunto 4-18 (0147); em cinza, conjunto 3-5 (016).

¹⁶⁹ “Un trio de grands corbeaux survole les rochers de la falaise avec des croassements puissants et graves” (MESSIAEN, 1999: 35).

Utilizaremos o canto dos compassos 37-40, para ilustrar a ideia de impulso-acento-terminação desse canto, havendo diversas omissões de terminações ou a sua substituição por pausas (Fig. 198).

Grand Corbeau
Un peu vif (♩ = 122)

Grand Corbeau
(sur les rochers de la falaise)
Un peu vif (♩ = 122)

Modéré (♩ = 80)

(râpeux, rauque)

(massif)

Fig. 198: Possibilidades de interpretação para dois diferentes cantos do *grand corbeau*: impulso-acento-terminação (c. 37-40 e c. 204-207).

Chardonneret

O canto do *chardonneret* é predominantemente melódico, com notas repetidas que atuam como centros harmônicos. Messiaen resume que —faz lembrar sinos, timbre de glockenspiel¹⁷⁰ (MESSIAEN, 1999: 310) e o ilustra como no trecho da Fig. 199.

Très vif (♩ = 134)

Vif (♩ = 160)

P (très clair, comme un glockenspiel)

8va

Péd. sempre

¹⁷⁰ —Le chant fait penser à des clochettes, timbre de glockenspiel” (MESSIAEN, 1999, 310).

Fig. 199: Exemplo do canto do *Chardonneret* (MESSIAEN, 1999: 311-312).

Aparece 6 vezes durante a peça, sempre na região aguda do piano, mas com variações de alturas, extensão e texturas (monofônica e heterofônica). Ritmicamente é composto por motivos curtos de fusas e semicolcheias interpolados por pausas. Melodicamente é marcado pelo contorno ascendente característico do neuma *scandicus* combinado ao movimento em ziguezague do *porrectus* e *torculus*, e ao movimento descendente de duas notas do *clivis*.

Na figura 200 as três alturas Lá6-Mi7-Si7 são enfatizadas pela repetição, as quais formam o tricorde 3-9 (027). O agrupamento rítmico caracteriza-se por 2+2+2|1+2+2|3+6+2|4+4 e os dois primeiros gestos rítmicos podem ser classificados como anapeste (curto-curto-longo) e iâmbico (curto-longo).

Fig. 200: Primeiro canto do *chardonneret* (c. 15) com destaque para o ritmo anapeste (círculo) e iâmbico (retângulo).

Na figura 201, a escrita é mais harmônica e os intervalos de 7ª menor (Ré7-Dó8), 6ª menor (Lá5-Fá6) e 4ª justa (Si6-Mi7) são enfatizados pelo acento e pela sensação de breve “repouso” realizado pelos curtos motivos nesses grupos de notas. O agrupamento rítmico em fusas é formado por 2+2+2|2+2+2|1+2+4. Os dois primeiros gestos rítmicos são anapestes (curto-curto-longo) e o terceiro é iâmbico (curto-longo).

Fig. 201: Canto do *chardonneret* (c. 42) com destaque para as diádes enfatizadas pelo acento e pela sensação de breve repouso (em amarelo). Ritmos anapeste (círculo) e iâmbico (retângulo).

Na figura 202, ressalta-se o Si7 e o Fá6 como centros harmônicos, pela repetição e pela sensação de breve “repouso” dos motivos nessas notas. Os agrupamentos rítmicos são 2+2+2|3+3+2|2+2|3+3+2|6+2|6+2|2+2|2+4. Os gestos rítmicos anapeste e iâmbico são indicados pelo círculo e retângulo, respectivamente.

Fig. 202: Canto do *chardonneret* (c. 46) com destaque para as alturas Si7 (em amarelo) e Fá6 (em roxo). Ritmos anapeste (círculo) e iâmbico (retângulo).

O último exemplo é o canto mais longo desse pássaro na peça e trata-se de um “duo” de *chardonnerets* (Fig. 203). A escrita é predominantemente contrapontística e o material melódico principal desse “duo” é apresentado nos compassos 208 a 216, seguido por variações que sempre retomam as mesmas alturas.

1^{er} Chardonneret

Modéré (♩ = 80)

Vif (♩ = 180)

207 *mf* (*massif*) *p* (*très clair*) *p* *f*

2^e Chardonneret

211 *mf* *p* *mf* *f* *p*

214 *p* *mf* *f*

218 *p* *f* *mf* *f*

221 (*m.d. dessus*) *p* *mf* (*m.g. dessous*) *mf* *p*

224 *mf* *mf* *mf*

Fig. 203: Duo de *chardonnerets* (c. 208-236) com destaque para as alturas que sempre retornam do 1º *chardonneret* (amarelo) e do 2º *chardonneret* (roxo). As variações não estão destacadas com cores.

Para ressaltar a ideia de “duo” de *chardonnerets* é importante destacar a escrita contrapontística do trecho, enfatizando as entradas das frases de cada *chardonneret* em momentos diferentes e com dinâmicas distintas.

Como trata-se de um canto predominantemente caracterizado por ser formado por estruturas contínuas e/ou fragmentadas por pausas curtas, do tipo “tagarelante”, consideramos que a estrutura tripartida de impulso-acento-terminação não se aplica a esse canto.

Fauvette Orphée

O *fauvette orphée* também aparece 6 vezes na peça com textura predominantemente cordal, mas com variações de ritmo, de alturas e de extensão. Faz parte do grupo de pássaros com timbre mais ruidoso e não tonal. Messiaen (1999: 516) o descreve como um canto que “explode em baterias sonoras de 2 notas, seguido por um gorjear menos forte e mais rápido”¹⁷¹.

Fig. 204: Canto do *fauvette orphée* como apresentado por Messiaen no *Traité...* (MESSIAEN, 1999: 516).

¹⁷¹ “La Fauvette Orphée éclate en batteries sonores sur 2 notes, suivies d'un gazouillis moins fort et plus rapide” (MESSIAEN, 1999: 516).

No exemplo abaixo (c. 147-157) é possível identificar os motivos do exemplo melódico dado por Messiaen no *Traité...* transformados em sonoridades mais densas de 3 e 4 sons nos compassos 147-150.

The image displays a musical score for 'Fauvette Orphée' by Maurice Ravel, measures 147 through 157. The score is annotated with various musical notations and color-coded boxes to highlight specific melodic motifs and fingerings.

- Measure 147:** The title 'Fauvette Orphée' and tempo 'Modéré (♩ = 88)' are at the top. The first staff is marked *f* (flûte, gros, un peu grincé). The second staff is marked *mf*. A red dashed box encloses measures 147-148, with fingerings 4-13 and 4-16. A green dashed box encloses measures 149-150, with fingerings 4-22 and 4-215. A blue dashed box encloses measures 151-152, with fingerings 4-23 and 3-11.
- Measure 150:** The first staff is marked *f*. The second staff is marked *mf*. A green dashed box encloses measures 150-151, with fingerings 4-29 and 3-11. A blue dashed box encloses measures 152-153, with fingerings 3-12 and 3-4. A red dashed box encloses measures 154-155, with fingerings 3-7 and 3-8.
- Measure 154:** The first staff is marked *f*. The second staff is marked *p*. A green dashed box encloses measures 154-155, with fingerings 3-10 and 3-7. A blue dashed box encloses measures 156-157, with fingerings 3-5 and 3-8.
- Measure 156:** The first staff is marked *mf*. The second staff is marked *f*. A red dashed box encloses measures 156-157, with fingerings 4-7 and 4-8.

Fig. 205: Trecho do 3º canto do *Fauvette orphée* (c. 147-157). Os quadrados pontilhados representam motivos formados por gestos mais homogêneos e os quadrados sólidos motivos formados por gestos heterogêneos. As cores indicam os principais conjuntos utilizados e a recorrência dos mesmos como, por exemplo, o 3-5 (016), 3-11 (037) e o 3-8 (026).

Nos compassos 147, 151-152 e 154-155 destaca-se o gesto formado melodicamente por duas semicolcheias com contorno descendente (neuma *clivis*) e ascendente (neuma *podatus*), e ritmicamente com referência ao ritmo *pyrrhique* (curto-curto). Nos compassos 148-150 e 153, o ritmo faz referência ao *anapeste* (curto-curto-longo) e o contorno melódico remete ao neuma *climacus*. Os dois últimos compassos mesclam gestos

distintos, como: o destaque para o ritmo *amphimacre* (longo-curto-longo) com contorno melódico do neuma *scandicus* (3º gesto do compasso 156 e 1º gesto do compasso 157) e a finalização *iâmbica* (curto-longo) com contorno melódico do neuma *clivis* no compasso 157.

Johnson (2009: cap. 12) considera esse canto como pertencente ao grupo III-a, o qual é caracterizado por ter um estilo melódico, frequentemente com implicações tonais. Entretanto, da forma como Messiaen o apresenta nessa peça, essas características não se aplicam, pois trata-se de um canto não-tonal e o estilo melódico é ofuscado pela textura cordal com característica mais “ruidosa”. A primeira vez que esse canto aparece na peça, Messiaen anota a expressão: “Hautado, grandioso, um pouco rangido” (*flûté, gros, un peu grincé*) que, ao nosso ver, caracteriza mais esse canto.

Com relação ao movimento impulso-acento-terminação desse canto, selecionamos o mesmo trecho destacado acima (c. 147-157), por considerá-lo bem variado e representativo dos demais movimentos que aparecem nesse canto (Fig. 206).

Fauvette Orphée
Modéré (♩ = 88)

The musical score for 'Fauvette Orphée' (Modéré, ♩ = 88) spans measures 147 to 157. It is written for piano and voice. The piano part features complex, often dissonant chords and rhythmic patterns. The vocal line is marked with 'f (flûté, gros, un peu grincé)' and 'mf'. The score is divided into four systems. The first system (measures 147-150) includes the instruction 'f (flûté, gros, un peu grincé)' and 'mf'. The second system (measures 151-154) includes 'f' and 'mf'. The third system (measures 155-157) includes 'f' and 'ff'. The score is annotated with rhythmic patterns (I, A, T) and dynamic markings (f, mf, ff).

Fig. 206: Estudo de impulso-acento-terminação para o canto do *fauvette orphée* (c. 147-157).

Bruant Proyer

Esse pássaro aparece apenas 4 vezes no decorrer da peça. Seu canto é descrito por Messiaen como “muito agudo, timbre de sinos ressoando rápidos e suaves - chaveiro agitado - choque de bolas de vidro - cristal quebrado”¹⁷² (MESSIAEN, 1999: 309), ilustrando-o com o trecho da Fig. 207.

Fig. 207: Exemplo do canto do *Bruant Proyer* (MESSIAEN, 1999: 309).

Esse canto não tem um centro harmônico claramente definido, sua textura homorrítmica forma acordes de três e dois sons, e a sonoridade pode ser dividida em 3 materiais: 1) repetição do tricorde atonal 3-5 (016); 2) movimento de ziguezague entre os tricordes 3-1 (012) e 3-2 (013), com contorno do neuma *torculos*, finalizado por um *trillo* a duas vozes com intervalo de 9ª menor; 3) movimento melódico a duas vozes com intervalos de 10ª menor (ou 9ª aumentada) e contorno do neuma *porrectus* finalizado com pausas que, através do uso do pedal de sustentação, deixa soar a ressonância do trecho. O agrupamento rítmico em fusas é de 2+2+6|3+1+12|8+8+8.

Fig. 208: Canto do *bruant proyer* (c. 127) com destaque para os 3 tipos de materiais que o integram: em vermelho: tricorde atonal 3-5 (016); em azul: movimento de ziguezague entre os tricordes 3-1 (012) e 3-2 (013) mais *trillo*; em verde: movimento melódico à duas vozes.

¹⁷² “Son chant est très aigu, timbre cliqueté de clochettes rapides et douces - trousseau de clés agitées - billes de verre entrechoquées - cassures de cristal” (MESSIAEN, 1999: 309).

As principais variações desse canto, ocorrem nos materiais 1 e 3, ora por eliminação (c. 159, fig. 209), ora por ampliação (c. 178, fig. 210).

Na figura 209, além de aplicar o processo de eliminação no material 1 e no material 3, o compositor modifica o contorno melódico do neuma *porrectus* (final do compasso 127) e o transforma em *climacus* (c. 159). Os dois tetracordes são membros da mesma classe de conjuntos, 4-17 (0347) e estão relacionados por transposição (T_8). O agrupamento rítmico em fusas é $2 | 3+1+8 | 3+2+2+8$.

Fig. 209: Canto do *bruant proyer* (c. 159) com destaque para o processo de eliminação nos materiais 1 e 3. Retângulos pontilhados indicam material que sofreu variação e retângulos sólidos materiais que não sofreram variação.

Na figura 210, tem-se uma ampliação do final do material 2 (pela utilização da mínima ao invés da semínima) e, ao final do material 3, por uma sequência de tricordes 3-4 (015) relacionados por transposição (marcados com roxo) e encadeados pelo tricorde 3-7 (025) (marcado com azul). O agrupamento rítmico é $2+2+6 | 3+1+16 | 8+1+8+8+8$.

Fig. 210: Canto do *bruant proyer* (c. 178) com destaque para o processo de ampliação nos materiais 2 e 3. Em roxo, tricordes 3-4 (015) e em azul, tricorde 3-7 (025).

Conforme ocorrem os processos de ampliação e eliminação nesse canto, os momentos de impulso-acento-terminação também são ampliados ou encurtados (Fig. 211).

Fig. 211: Estudo de impulso-acento-terminação para o canto do *bruant proyer* (c. 172).

Bruant fou

Esse pássaro se apresenta duas vezes na peça (c. 119 e c. 146).

Ele se anima e sua melodia muito rápida parece se transformar em um rondó como um pião. A sonoridade é forte, com algumas nuances de piano “à parte”, lançado com elegância e humor ao agudo¹⁷³ (MESSIAEN, 1999: 243, tradução nossa).

Em *Le traquet stapazin*, o canto do *bruant fou* apresenta uma textura heterofônica com duas linhas melódicas que se distanciam em intervalos de 14ª maior, 13ª aumentada e 10ª menor. É composto por gestos curtos que possuem pequenas pontuações com as semicolcheias (marcadas em roxo) e as pausas de colcheias (marcadas em azul). Esse canto enfatiza Dó6-Si6 e Si6-Sol#6 através das repetições e dos “repousos” rítmicos.

¹⁷³ “Il s’excite et sa mélodie très rapide semble tourner en rondo comme une toupie. La sonorité est majeure, avec quelques ‘à parte’ de nuance piano, lancés avec élégance et humour vers l’aigu” (MESSIAEN, 1999: 243).

Bruant fou
146 *Vir* (♩ = 152)

The musical score for 'Bruant fou' (c. 146) is presented in four systems. Each system includes a piano staff and a vocal staff. The piano staff features complex rhythmic patterns and dynamic markings (mf, p, f, pp, mf, p). The vocal staff includes lyrics and specific pitch markings: D6-Si6 in red and Si5-Sol#6 in purple. Vertical dashed blue lines indicate rhythmic patterns: 1° 2+3+2; 2° 3+3+2; 3° 2+4; 4° 2+3+2; 5° 2+3+2+2. Green and blue boxes highlight specific melodic segments in the piano part.

Fig. 212: Canto do *bruant fou* (c. 146) com destaque para as alturas enfatizadas Dó6-Si6 (em vermelho) e Si5-Sol#6 (em roxo). Os retângulos verdes indicam o conjunto 7-3 (123458) e os retângulos azuis indicam o conjunto 6-z47 (012479). As linhas azuis verticais pontilhadas delimitam os padrões rítmicos: 1°) 2+3+2; 2°) 3+3+2; 3°) 2+4; 4°) 2+3+2, 5°) 2+3+2+2 e assim por diante.

A sonoridade é composta predominantemente pelos conjuntos 4-26 (0358) na linha superior e 4-27 (0258) na linha inferior, exceto pelos trechos marcados em verde que compõem o conjunto 7-3 (123458) na linha superior, e azul que compõem o conjunto 6-z47 (012479) na linha inferior, os quais agregam uma nova “eor” quando inseridos na sonoridade homogênea anterior.

A rítmica é projetada a partir do agrupamento irregular de fusas como descrito em vermelho abaixo da partitura (em grupos de 2, 3, 4 e 5 fusas, na Fig. 212). As linhas azuis verticais pontilhadas delimitam os padrões rítmicos: 1°) 2+3+2; 2°) 3+3+2; 3°) 2+4; 4°)

2+3+2, 5º) 2+3+2+2 e assim por diante. O estudo por partes, dessas delimitações é importante para que o pianista tome consciência e incorpore as irregularidades presentes tanto no agrupamento entre as fusas como nos padrões rítmicos formados por esses agrupamentos. O fraseado deve ser construído a partir do encadeamento desses padrões entremeados por curtas respirações motoras, pois o som é contínuo pelo uso do pedal.

Com relação ao contorno, pode-se notar a utilização abundante dos neumas *porrectus*, *torculus* e *scandicus* nos agrupamentos de 3 sons e *podatus* nos agrupamentos de 2 sons.

Como trata-se de um canto predominantemente caracterizado por ser formado por estruturas contínuas e/ou fragmentados por pausas curtas, do tipo “tagarelante”, o estudo da estrutura tripartida de impulso-acento-terminação não se aplica.

Hypolaïs polyglotte

Esse pássaro aparece uma única vez na peça, finalizando a 1ª parte da 2ª Seção (c. 128, fig. 214) e antecedendo a segunda indicação temporal da peça. Messiaen divide seu canto em duas partes.

Primeiro um prelúdio de ritmo iâmbico (curto-longo) em dois sons desconexos ascendentes (que transcrevo em um grande intervalo de 7ª maior). Ambos os sons iâmbicos são repetidos várias vezes muito rápido e forte. Segue uma tagarelance muito rápida, que evoca tanto o fluxo melódico e contínuo da *Fauvette des jardins*, como o timbre fosco e rangido da *Rousserole Effarvatte*. Essa tagarelance é muitas vezes muito longa, é quase um estudo de virtuosidade (MESSIAEN, 1999: 574, tradução nossa)¹⁷⁴.

¹⁷⁴ “D’abord un prélude de rythme iambique, sur deux sons disjoints, ascendants (que je transcris par un intervalle de 7 majeure). Ces deux sons iambiques sont répétés plusieurs fois, assez rapidement et fort. Suit un bavardage volubile et très rapide, qui évoque à la fois le flot mélodique continu de la Fauvette des jardins, et le timbre mat et grincé de la Rousserole Effarvatte. Ce bavardage est souvent très long, c’est presque une étude de virtuosité” (MESSIAEN, 1999: 574).

Fig. 213: Canto do *hypolaïs polyglotte* como apresentado por Messiaen no *Traité...* (MESSIAEN, 1999: 574).

Em *Le traquet stapazin* esse canto possui “uma linha extremamente brilhante que não inclui os prelúdios iâmbicos” (MESSIAEN, 1999: 575)¹⁷⁵. Seu canto na peça é caracterizado por uma textura heterofônica com duas linhas melódicas que se distanciam uma da outra por intervalos, predominantemente, de sextas (maiores, menores e aumentadas) e sétimas (maiores).

Fig. 214: Canto do *hypolaïs polyglotte* (c. 128). Os números em vermelho indicam os agrupamentos rítmicos em fusas.

¹⁷⁵ “[...] on peut trouver ce trait extrêmement vif qui ne comporte pas le prélude iambique” (MESSIAEN, 1999: 575).

O agrupamento rítmico é composto por valores de 4, 2, 3 e 5 fusas sem pontos de repouso entre esses agrupamentos, o que sugere que o trecho deva ser tocado em um “único fôlego”. Duas alturas, Dó4 e Lá4, atuam como centro harmônico resultantes das repetições. Com relação ao contorno melódico, ressalta-se a utilização abundante dos neumas *porrectus* e *climacus* nos agrupamentos de 3 sons e *podatus* nos agrupamentos de 2 sons.

As pausas de semínima ao final do canto têm função estrutural de pontuação da 1ª parte da Seção 2.

Assim como ocorre com os outros pássaros já caracterizados por seus cantos de tipo “tagarelante”, o estudo da estrutura tripartida de impulso-acento-terminação não se aplica ao canto do *hypolaïs polyglotte*.

Cochevis de Thékla

O canto do *cochevis de thékla* aparece 10 vezes na peça. Messiaen o descreve como “estalado, exultante, às vezes frisado, e extremamente virtuoso” (MESSIAEN, 1999: 539). Na partitura trás a indicação “cantando em voo, alegre, estalado, misturado com gritos” (*chant au vol, joyeux, grésillant, mêlé de cris*) (MESSIAEN, 1964: 17).

Seu canto é precedido por um material de ambientação que se caracteriza por um movimento descendente em tessitura médio-grave que abrange um intervalo maior que duas oitavas. Tem como características o agrupamento irregular em grupos de 1, 2, 3, e 6 fusas (como descrito em vermelho abaixo da partitura, Fig. 215); a ambiguidade harmônica causada pela ênfase em mais de uma altura; e a textura heterofônica. Pode ser formado por gestos curtos (c. 180, Fig. 215) ou contínuos (c. 192-195, Fig. 217).

Na figura 215 o 1º canto desse pássaro é composto por 4 gestos. O 1º gesto (marcado em vermelho) é composto pela sonoridade do pentacorde 5-z36 (0147) (linha superior) e do tetracorde 4-z29 (0137) (linha inferior), e pelo contorno melódico descendente do neuma *clivis* (Si6-Sol5, linha superior e Sol#5-Fá4, linha inferior). O 2º gesto (marcado em verde) pode ser relacionado com os “gritos” da descrição de Messiaen. É composto por notas repetidas e pelos intervalos de 7ª maior (linha superior) e 4ª justa (linha inferior). O 3º gesto (marcado em azul) é composto por dois motivos que têm o contorno do neuma *porrectus*. A sonoridade desse gesto é semelhante àquela do 1º gesto, com o pentacorde 5-z38 (01258) (linha superior) e o tetracorde 4-25 (0268) (linha inferior). O 4º gesto (marcado em amarelo) é formado por um movimento harmônico ascendente que consiste dos tricordes 3-5 (016), 3-2 (013) e 3-6 (024).

Cada um desses gestos possui um padrão rítmico próprio, formado pelos agrupamentos de fusas (números em vermelho abaixo da pauta na Fig. 215). A tabela 12 compara cada um dos quatro gestos com seus agrupamentos e características harmônico-melódicas.

Fig. 215: Canto do *cochevis de thékla* (c. 180) dividido em 4 gestos. Os números em vermelho indicam os agrupamentos rítmicos em fusas.

Gestos	Agrupamentos	Características harmônicas e melódicas
1º gesto (dividido em duas partes)	(2) +3+6+2 3+6+2	5-z36 (0147) (linha superior) 4-z29 (0137) (linha inferior)
2º gesto	2+2+2+1	7ª maior (linha superior) 4ª justa (linha inferior)
3º gesto	3+3+2	5-z38 (01258) (linha superior) 4-25 (0268) (linha inferior)
4º gesto	2+2+2+2+2+2	3-5 (016) 3-2 (013) 3-6 (024)

Tab. 12: Canto do *cochevis de thékla* dividido em 4 gestos, seus agrupamentos rítmicos e segmentação de suas estruturas melódicas e harmônicas.

Os 4 gestos destacados na figura 215 são manipulados através de variações, podendo ser identificados em outros cantos mais complexos, como no 7º canto do *cochevis de thékla* (c. 192-195, Fig. 217). As cores da figura 216 e 217 remetem aos quatro gestos

identificados em seu 1º canto (Fig. 215), os quais aparecem ampliados e permutados no 7º canto (Fig. 216 e 217).

Fig. 216: Comparação da organização dos 4 gestos no 1º e no 7º cantos do *cochevis de thékla*.

The figure displays a musical score for the piece 'cochevis de thékla'. It includes piano accompaniment and a vocal line. The score is divided into measures, with specific measures highlighted by colored boxes (red, blue, yellow, green) corresponding to the gesture sequences defined in the diagram above. The piano part features various dynamics such as *mf*, *p*, *ff*, *pp*, and *cresc.*, along with pedaling instructions like *(Ped. sempre)*. The vocal line includes fingerings and breath marks. Below the notes, numbers are written in red, indicating the sequence of gestures for each measure. For example, in measure 192, the piano part has gestures 2, 3, 3, 2, and the vocal part has gestures 1, 2, 3, 5, 1, 2, 3, 5. In measure 193, the piano part has gestures 3, 4, 2, 1, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3, and the vocal part has gestures 1, 2, 3, 5, 1, 2, 3, 5.

Fig. 217: Sétimo canto do *cochevis de thékla* (c. 180) dividido em 4 gestos. Os números em vermelho indicam os agrupamentos rítmicos em fusas.

O material harmônico do 7º canto desse pássaro é bem variado, assim como o material do 1º canto. Ressalta-se a utilização dos dois tetracordes pan-intervalares¹⁷⁶: 4-z15 (0146), linha superior e 4-z29 (0137), linha inferior, os quais compõem o início do gesto 1 (c. 192, marcado de vermelho). Destacamos também o longo motivo com contorno do neuma *climacus* (composto pelo tricordes 3-4 (015), linha superior e 3-8 (026), linha inferior) e finalizado pelo contorno do neuma *porrectus* (composto pelo tricordes 3-8 (026), linha superior e 3-2 (013), linha inferior) (Fig. 218).

¹⁷⁶ Esses dois tetracordes são denominados pan-intervalares porque o seu vetor classe-intervalar (111111) contém uma ocorrência de cada uma das seis classes de intervalos (STRAUS, 2013: 99).

Fig. 218: Segmentação harmônica do 7º canto do *cochevis de thékla*. As cores indicam os 4 gestos já mencionados.

As pausas do compasso 195 finalizam a Seção 2 e são elementos de preparação para o início da Seção 3, com o retorno da sonoridade dos “vinhedos em terraços”.

No decorrer da Seção 3, quando os materiais de ambientação estão relacionados com o tema do mar utilizando motivos da *Turangalila-Symphonie*, o canto do *cochevis de thékla* retorna e compõe a cena utilizando apenas o seu gesto 1.

Messiaen o descreve na partitura como “grito de chamada” (*cri d’appel*) (MESSIAEN, 1964: 24). A sonoridade tanto da linha inferior quanto da linha superior é caracterizada pelo tricorde 3-5 (016). A relação intervalar entre as alturas das duas linhas melódicas é de 9ª maior e dois grupos de alturas são enfatizados pelo acento (>) e pela repetição, Ré6-Sol#6 (linha superior) e Dó5-Fá#5 (linha inferior). O agrupamento rítmico é bem variado, com pontos de apoio nas colcheias Ré6 e Dó5. As frases são finalizadas por pausas que, com o uso do pedal, deixam soar esse canto como um eco.

Os três exemplos abaixo demonstram as três vezes em que esse canto aparece justaposto ao tema do mar, ampliado e encurtado em relação à primeira apresentação (c. 251) (Fig. 219, 220 e 221).

Cochevis de Thékla
Un peu vif (♩ = 126)

I A T I A T

250 Lent (♩ = 48)
(la mer)

(m.g. dessus) *pp* *m.g.* *pp*

m.d. *mf* *(tendre et chantant)*

m.g. *p* *pp* *pp*

m.d. *mf* *(cri d'appel)* *f* *mf* *f* *mf*

m.g. *mf* *(avec 2^e Péd.)* 2 1 4 2 2 4 2 2 2

mf + *pp* III

Fig. 219: Tema do mar (c. 250) seguido pelo 1º gesto do canto do *cochevis de thékla* (c. 251). Os números em vermelho indicam os agrupamentos rítmicos e as alturas destacadas em vermelho são enfatizadas, tanto pelo acento como pela repetição. As iniciais I, A e T em azul indicam impulso-acento-terminação.

I A T I A T

252 Lent (♩ = 48)
(la mer)

(m.g. dessus) *pp* *m.g.* *pp*

m.d. *mf* *(tendre et chantant)*

m.g. *p* *pp* *pp*

m.d. *mf* *(cri d'appel)* *f* *mf* *f* *mf*

m.g. *mf* *(avec 2^e Péd.)* 2 4 2 1 2 2 4 2 3 4 2 2 2

mf + *pp* III

Fig. 220: Tema do mar (c. 252) seguido pelo 1º gesto do canto do *cochevis de thékla* ampliado (c. 253). Os números em vermelho indicam os agrupamentos rítmicos e as alturas destacadas em vermelho são enfatizadas, tanto pelo acento como pela repetição. As iniciais I, A e T em azul indicam impulso-acento-terminação.

I A T

254 Lent (♩ = 48)
(la mer)

(m.g. dessus) *pp* *m.g.* *pp*

m.d. *mf* *(tendre et chantant)*

m.g. *p* *pp* *pp*

m.d. *mf* *(cri d'appel)* *f* *mf*

m.g. *mf* *(avec 2^e Péd.)* 2 1 4 2 2 2

mf + *pp* III

Fig. 221: Tema do mar (c. 254) seguido pelo 1º gesto do canto do *cochevis de thékla* encurtado (c. 255). Os números em vermelho indicam os agrupamentos rítmicos e as alturas destacadas em vermelho são enfatizadas, tanto pelo acento como pela repetição. As iniciais I, A e T em azul indicam impulso-acento-terminação.

Nesse trecho, o uso do pedal tonal e do pedal *una corda* diferenciam o timbre desse canto daquele utilizado anteriormente.

4.3 Acorde de Mi maior enquanto centro harmônico da peça

Le traquet stapazin, ao contrário de outras peças do *Catalogue...*, possui um centro harmônico bem definido, em Mi maior, que é melhor percebido no canto dos pássaros *Bruant Ortolan* e *Fauvette à lunettes* e na seção final da peça, com materiais musicais que representam o tema do mar e as cores do céu (THURLOW, 2007: 120).

Uma característica dessa peça é que o canto do pássaro principal, o *traquet stapazin*, não é o que chama mais a atenção na audição da peça, e sim o canto do *fauvette à lunettes*. Talvez a justificativa para isso esteja no fato do canto do *fauvette à lunettes* reforçar o centro harmônico da peça em Mi maior.

Peter Hill (1994: 336) descreve o canto do *traquet stapazin* como sendo caracterizado por “frases curtas que são usadas somente como interjeições ou refrãos bruscos” e o canto do *fauvette à lunettes* como sendo “saturado pelas cores de Mi maior (com Dó# adicionado)”.

A primeira pista de que o Mi é um centro harmônico importante na peça é dada logo nos dois primeiros compassos, nos quais o direcionamento descendente dos quatro acordes iniciais pontua no Mi1.

Fig. 222: Compassos iniciais de *Le traquet stapazin*, com destaque para o Mi1 enquanto centro direcional dos quatro acordes iniciais.

Outro indicio da sonoridade de Mi maior enquanto centro harmônico na peça são os finais de partes ou seções com “eadências” em Mi maior em segunda inversão (canto do *Fauvette à lunettes*), seguidas por silêncio (Fig. 223). Para Peter Hill (1994: 337), esse acorde é explorado na peça como um “acorde de chegada, ou tônica”.

The image displays two excerpts from the musical score for 'Fauvette à lunettes' by Olivier Messiaen. The top excerpt, measures 47-53, is marked 'Fauvette à lunettes' and 'Un peu vif (♩ = 138) (tendre)'. It includes a tempo change to 'Bien modéré (♩ = 66)' at measure 51, which is highlighted with a red box. The bottom excerpt, measures 104-107, is also marked 'Fauvette à lunettes' and 'Un peu vif (♩ = 138) (tendre)'. It includes a tempo change to 'Lent (♩ = 72)' at measure 106. A red box highlights a passage in measure 104. The score includes various dynamics (mf, p) and markings like 'P (vignobles en terrasses)' and 'le disque rouge et or du soleil sort de la mer et monte dans le ciel'.

Fig. 223: Dois momentos em que ocorre uma “cadência” em Mi maior. Acima (c. 47-53), no final da 2ª parte da Seção 1 e início da 3ª parte com o retorno de *vignobles en terrasses*. Abaixo (c. 104-107), no final da 1ª Seção e início da 2ª Seção, às 5 horas da manhã: “o disco vermelho e ouro do sol sai do mar e sobe para o céu” (MESSIAEN, 1964: 4, 8).

Thurlow (2007: 128-130) sugere um interessante esquema, em que ressalta as diferentes camadas harmônicas ao redor do centro em Mi maior na peça (Fig 224).

The image displays a musical score for 'Fauvette à lunettes' by Olivier Messiaen, showing measures 1-18. The score is in E major and features various tempo markings and dynamics. Red boxes highlight specific passages in measures 1-18. The score includes various dynamics (mf, p) and markings like 'P (vignobles en terrasses)' and 'le disque rouge et or du soleil sort de la mer et monte dans le ciel'.

Fig. 224: Exemplo com camadas harmônicas da 1ª parte da Seção 1 (c. 1-18) (THURLOW, 2007: 130).

Como elementos que enfatizam *Mi maior*, Thurlow (2007) destaca parte dos acordes de *vignobles en terrasses*, e os cantos do *Bruant Ortolan*, do *Fauvette à lunettes* e do *Chardonneret*.

4.4 A relação entre figura e fundo (ou pássaros e ambientação) no *Le traquet stapazin*

Os termos figura e fundo (*figure and ground*) são empregados por Thurlow (2007: 125-130) para descrever as relações entre os diferentes materiais musicais presentes nas peças do *Catalogue*.

Uma vez que entendemos como “figura”, os cantos de pássaro e como “fundo” os materiais de ambientação presentes na peça, podemos resumir que *Le traquet stapazin* explora a dualidade entre figura e fundo ou entre diferentes figuras que são caracterizadas por contornos rítmicos e melódicos, dinâmica e timbres heterogêneos.

No decorrer de nossa pesquisa, percebemos que a maior parte dos materiais da peça é facilmente identificável enquanto figura (cantos de pássaros) ou fundo (ambientação), pois Messiaen os indica na partitura. No entanto, alguns materiais musicais que precedem determinados cantos de pássaros geraram dúvidas no momento da classificação. Ao recorrermos ao volume 5 do *Traité...* – onde Messiaen descreve sua coletânea de cantos de pássaros – percebemos que o compositor não deixa essa especificação muito clara. Por exemplo, ao abordar o canto do *chardonneret* e do *bruant proyer*, ambos são exemplificados no *Traité...* acrescidos dos materiais que os antecedem; porém, na descrição de seus cantos, que acompanha esses mesmos exemplos, Messiaen se refere apenas ao trecho que tem as características de cantos de pássaros.

Outro ponto que observamos é o local exato em que Messiaen anota o nome do pássaro na partitura. Então, decidimos considerar esses curtos materiais que antecedem esses cantos de pássaros como materiais de ambientação e não como parte do canto do pássaro.

Isso posto, identificamos que os cantos dos pássaros - com seus timbres, andamento, ritmo e caráter específicos - soam, em sua maioria, como interrupções nesse espaço de materiais de ambientação. Algumas exceções são os cantos do *Bruant Ortolan*, *Fauvette à lunettes* e *Chardonneret*, os quais estão em consonância com o caráter e/ou o ambiente harmônico do material de ambientação.

A fig. 225 abaixo traz a 1ª parte da Seção 1 (c. 1-18) em que deixamos em evidência o agrupamento dos elementos de ambientação em contraste com as interrupções dos cantos dos pássaros (em transparências). Nesse exemplo, os materiais musicais afins¹⁷⁷ que se encontram afastados no tempo possuem um papel estrutural no trecho, sendo determinantes para a criação de um fraseado mais direcional com centro em Mi maior. Isso cria um efeito sutil de simultaneidade, como se a ambientação não se interrompesse na ocorrência dos cantos.

O agrupamento dos elementos de ambientação é estruturado, sobretudo, pela semelhança entre o caráter, a textura cordal, a dinâmica e o ambiente harmônico desses materiais. Desse modo, os cantos dos pássaros *Traquet stapazin*, *Goéland argenté* e *Grand Corbeau* soam como interrupções, enquanto que os cantos do *Bruant Ortolan* e do *Fauvette à lunettes* contribuem, especialmente, para a caracterização harmônica do trecho em Mi maior (Fig. 225).

Bien modéré (♩ = 66)
(vignobles en terrasses)

Traquet stapazin
(au bord de la route)
Vif (♩ = 160)

PIANO

Bruant Ortolan (dans la vigne)
Bien modéré (♩ = 60)

Fauvette à lunettes
(dans la garrigue)
Bien modéré (♩ = 64)

Un peu vif (♩ = 138)
(ensoleillé, avec volubilité)

Goéland argenté
(volant au dessus de la mer)
Vif (♩ = 144)

Grand Corbeau
(sur les rochers de la falaise)
Modéré (♩ = 80)

¹⁷⁷ Consideramos como materiais musicais afins aquelas que se assemelham em textura e/ou andamento e/ou dinâmica, e/ou timbre, e/ou harmonia, e/ou aqueles que pertencem a um mesmo tipo de material musical: canto de pássaros ou ambientação.

Fig. 225: Primeira parte da Seção 1 (c. 1-18), com destaque para as unidades sonoras que compõem o fundo em contraste com os cantos de pássaros (MESSIAEN, 1964: 1-2).

O estudo desse trecho ao piano, separando materiais de ambientação (elementos em evidência) e cantos de pássaros (elementos transparentes), contribui para que o pianista tome consciência do contorno longo e do caráter sereno que compõem o fraseado do material de ambientação (18 compassos) em contraste com os contornos curtos e caracteres vivos dos cantos dos pássaros.

4.5 Materiais musicais de ambientação: características harmônicas e relações de contraste e afinidade com os cantos dos pássaros

Podemos resumir que, em toda a peça, a relação entre os cantos de pássaros e os materiais de ambientação se dá, ora por contraste, ora por afinidade¹⁷⁸.

Um exemplo de relação por afinidade, além daqueles já demonstrados são os acordes arpejados que precedem o canto do *Chardonneret* na 2ª parte da Seção 1 (c. 19-51), os quais são exemplos de três dos acordes de inversões transpostas sobre a mesma nota de baixo com notas acrescentadas¹⁷⁹ (*accord à renversements transposés sur la même note de basse*).

¹⁷⁸ As noções de contraste e afinidade estão relacionadas principalmente a elementos como dinâmica, textura, tessitura, andamento, uso do pedal, caráter e centro harmônico.

¹⁷⁹ Os acordes de inversões transpostas sobre a mesma nota de baixo com notas acrescentadas são acordes de 7 sons. Ao identificar os arpejos de 9 sons que antecedem o canto do *chardonneret* como representantes desse tipo de acorde especial de Messiaen, recorreremos à proposta exposta por Healey (2013) e apresentada no subcapítulo 1.3 dessa tese.

The image displays a musical score for a piece titled "Chardonneret". It consists of four systems of music, each spanning two staves (treble and bass clef). The tempo is marked "Très vif" with a metronome indication of 184. The key signature has one flat (B-flat). The score includes several performance instructions and special chords:

- Measure 40:** The first system ends with a special chord labeled "ART 11A (+ D#, G#)" in a blue box. The instruction "(Péd. sempre)" is written below the staff.
- Measure 43:** The second system ends with a special chord labeled "ART 11B (+ C#, F#)" in a blue box. The instruction "(Péd. sempre)" is written below the staff.
- Measure 45:** The third system ends with a special chord labeled "ART 11D (+ F, B)" in a blue box. The instruction "(Péd. sempre)" is written below the staff.
- Measure 46:** The fourth system continues the melodic line with a final asterisk (*) at the end.

Other markings include "mf" (mezzo-forte), "p" (piano), and "dr" (drum). The tempo changes from "Très vif" to "Vif" (160) in the later measures.

Fig. 226: Exemplo do uso de acordes especiais na 2ª parte da Seção 1 (c. 41-46) (MESSIAEN, 1964: 3-4).

A indicação do uso do pedal contribui para a relação de afinidade entre os materiais de ambientação e os cantos do *chardonneret* e também para gerar um efeito de simultaneidade, na qual o material de ambientação soa como um plano de fundo para o canto do pássaro.

Por outro lado, o início da Seção 2 (c. 106-118) traz um exemplo da relação por contraste entre os cantos de pássaros e os materiais de ambientação. Nos 12 primeiros compassos dessa seção, o canto do *traquet stapazin* realiza intervenções no material de ambientação que traz a primeira marca temporal da peça, o nascer do sol às 5 horas da manhã:

–o disco vermelho e ouro do sol sai do mar e sobe para o céu” (*Le disque rouge et or du soleil sort de la mer et monte dans le ciel*) (MESSIAEN, 1964: 8).

A relação de contraste é acentuada pela mudança brusca de andamento, caráter e textura, bem como pelo uso e o não uso do pedal.

106 *Lent* (♩ = 72) *mf*

(le disque rouge et or du soleil sort de la mer et monte dans le ciel)

mf *mf* *mf*

(majestueux, sonore, coloré - laissez résonner toutes les notes) *mf*

Red. *Red.* *

108 *Traquet stapazin*
Vif (♩ = 180) *Lent* (♩ = 72)

(dr. dessus) *sec* *f*

(fier et brusque) *f*

(sans péd.) *Red.* *

110 *f* *f* *f* *f*

Red. *Red.* *

Traquet stapazin
112 *Vif* (♩ = 180) *f* *sec* (dr. dessus) *f*

(sans péd.)

Fig. 227: Exemplo da relação de contraste entre os materiais de ambientação e o canto do *traquet stapazin* (c.106-117) (MESSIAEN, 1964: 8-10).

Os acordes que iniciam os compassos de ambientação (c. 106, 107 e 109, 110, 111, 115-117) são os acordes de inversões transpostas sobre a mesma nota de baixo (*accord à renversements transposés sur la même note de basse*) (Fig. 228).

Fig. 228: Exemplos dos acordes de inversões transpostas sobre a mesma nota de baixo utilizados nos compassos 106-117 da Seção 2 (MESSIAEN, 2002: 142-143).

Como pode ser observado na figura 227, essa ambientação é composta por três camadas de acordes tocadas em diferentes regiões do teclado. Os acordes de inversões transpostas sobre a mesma nota de baixo são tocados na região médio-grave e sustentados pelo pedal durante todo o compasso; acordes de três e quatro sons, predominantemente quartais, são tocados na região grave (classes de conjuntos: 4-16, 4-5, 4-13 e 016), e acordes

de sete, oito e nove sons são tocados na região aguda (classes de conjuntos 7-6, 8-z29, 8-18 e 9-11)¹⁸⁰.

O trecho que abrange os compassos 106-117 tem como nota de baixo as alturas Dó# e Mi, sobre as quais os acordes de inversões transpostas sobre a mesma nota de baixo são montados.

Ressalta-se, nesse trecho, a combinação dos acordes 8-18 e 8-z29 na região aguda (c. 114-115), que é característica da linguagem de Messiaen e aparece em outras obras como na *Turangalîla-Symphonie*, *Cinq Rechants* e *Vingt Regards* (MESSIAEN, 1995: 162; HEALEY, 2013: 106-108).

Acordes A: importante sequência, que é uma verticalização e concentração do tema acorde dos meus “Vingt Regards” para piano. Esta sequência é usada ao longo de “Turagalîla” de diferentes formas: retrogradada, cortada em seções, quebrada. Ela também é encontrada em “Cinq Rechants”, sobre os versos: “lîla, lîla, minha memória – minha carícia...” (MESSIAEN, 1995: 162)¹⁸¹

Fig. 229: Exemplo da combinação de dois acordes recorrentes na obra de Messiaen (MESSIAEN, 1965: 162).

Um exemplo de contraste entre dois tipos de cantos de pássaros pode ser percebido entre o canto do *Bruant fou* e *Fauvette Orphée* (c. 119-120) (Fig. 230).

¹⁸⁰ A relação entre tessitura e os tipos de acordes muda no decorrer da peça, por isso essa identificação é importante.

¹⁸¹ —Acordes A: enchaînement important, qui est une verticalisation et un concentré du thème d'accords de mes “Vingt Regards” pour piano. Cet enchaînement reviendra souvent dans “Turagalîla” sous différentes formes: rétrogradé, tronçonné, brisé. On le trouve aussi dans les Cinq Rechants, sous ces mots: “lîla, lîla, ma mémoire – ma caresse...” (MESSIAEN, 1995: 162).

The musical score is divided into four systems. The first system (c. 118) features *Traquet stapazin* (Vif, $\text{♩} = 180$) and *Bruant fou* (Vif, $\text{♩} = 152$). The second system continues *Bruant fou*. The third system (c. 120) introduces *Fauvette Orphée* (dans les chênes-lièges, Modéré, $\text{♩} = 68$). The fourth system (c. 121) continues *Fauvette Orphée* with the instruction *(flûté, gros, un peu grincé)*. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte). It also includes tempo markings like 'Vif' and 'Modéré', and performance instructions like '(sans péd.)' and '(Péd. sempre)'. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

Fig. 230: Exemplo da relação de contraste em dois cantos de pássaros, *bruant fou* e *fauvette orphée* (c. 118-121).

Nesse exemplo, os cantos dos pássaros são contrastantes com relação à dinâmica, à textura, ao andamento e ao registro. *Bruant fou* tem uma vivacidade marcante de notas repetidas, que dá o aspecto denominado de “tagarelante”, além disso, seu gesto é contínuo comparado ao da *Fauvette orphée* tem pequenos gestos sucessivos.

O exemplo seguinte ilustra a transição entre o final do canto do *Fauvette Orphée* e o canto do *Bruant Proyer* (c. 125-127), o qual é precedido por um compasso de ambientação (c. 126) que, nesse caso, contribui para antecipar a dinâmica e o andamento e caráter do canto do *Bruant Proyer*.

Fig. 231: Exemplo no qual o material de ambientação é responsável pela transição entre o final do canto do *Fauvette Orphée* e o canto do *Bruant Proyer* (c. 125-127).

De acordo com a proposta de Healey¹⁸² (2013), esse acorde utilizado no trecho como ambientação pode ser considerado como o 2º acorde de ressonância contraída 3B com duas notas adicionadas: Fá# e Sol (2ARC 3B+2).

O início da 2ª parte da Seção 2 (c. 129-140) é marcado pela segunda indicação temporal na partitura: “⌘ disco de ouro do sol sobe mais alto no céu – faixa sobre o mar” (MESSIAEN, 1964: 12)¹⁸³, sugerindo a marca de 9 horas da manhã. A ambientação novamente retorna àquela utilizada na representação das 5 horas da manhã com intervenções do *traquet stapazin* (Fig. 227), mas desta vez com o Sol e Si_b como nota de base dos acordes de inversões transpostas sobre a mesma nota de baixo (Fig. 232).

¹⁸² Para mais detalhes da abordagem de Healey, ver subcapítulo 1.3.

¹⁸³ “⌘ disque d’or du soleil monte plus haut dans le ciel – bande lumineuse sur la mer” (MESSIAEN, 1962: 12).

131 **Traquet stapazin**
Vir (♩ = 160)

134 **Traquet stapazin**
Vir (♩ = 160)
Lent (♩ = 72)
♩ (plein soleil)

136 **Traquet stapazin**
Vir (♩ = 160)
Lent (♩ = 72)

138 **Traquet stapazin**
Vir (♩ = 160)
Lent (♩ = 72)

140 **Traquet stapazin**
Vir (♩ = 160)
Lent (♩ = 72)
(2 Traquets stapazins se répondent)
(dr. dessus)

Fig. 232: Exemplo da relação de contraste entre os materiais de ambientação e o canto do *traquet stapazin* (c.129-140) (MESSIAEN, 1964: 12-13).

Fig. 233: Exemplos dos acordes de inversões transpostas sobre a mesma nota de baixo utilizados nos compassos 130-141 da Seção 2 (MESSIAEN, 2002: 145-146).

Nesse trecho, os acordes tocados na região grave e alguns dos acordes de 8 e 9 sons tocados na região aguda se mantêm os mesmos do trecho anterior (4-16, 4-5, 4-13, 016, 9-11 e alguns dos 8-z29).

Pode-se fazer uma analogia com a posição do Sol no céu e as notas de baixo dos acordes de inversões transpostas sobre a mesma nota de baixo, com o Dó³ representando 5 horas da manhã, passando por Mi³, o Sol³ representando 9 horas da manhã e continuando o movimento ascendente em direção ao Si³.

O longo canto do *Cochevis de Thékla* (c. 180-197) finaliza a Seção 2 e é intercalado com um material de ambientação que configura o conjunto 9-3 (c. 181), o qual pode ser considerado um superconjunto do material musical utilizado no canto do *Cochevis de Thékla* (c. 182, conjuntos 4-5 e 5-34) (Fig. 234).

Fig. 234: Relação de superconjunto e subconjuntos entre o material de ambientação (c. 181) e o canto do *cochevis de thékla* (c. 182) (MESSIAEN, 1956: 17).

O início da Seção 3 (c. 196) é marcado pelo retorno do material *vignobles en terrasses* e em muito se assemelha ao início da Seção 1, exceto pela ausência do canto do *Fauvette à lunettes* e pela presença de um novo material cordal que antecede o canto do *Chardonneret* (c. 208) (Fig. 235).

Bien modéré (♩ = 88)

196 *P* (vignobles en terrasses)

Traquet stapazin
(au bord de la route)
Vif (♩ = 160)
f
* (sans péd.)
(fier et brusque)

199 *sec*

Bien modéré (♩ = 80)
P
mf (flûté, mélancolique, extatique)
(3^e Péd. *sempre*)

Traquet stapazin
Vif (♩ = 160)
f
(sans péd.)

2^e Traquet stapazin
f

Grand Corbeau
(sur les rochers de la falaise)
Un peu vif (♩ = 132)
f
(râpeux, rauque)

207 *mf* (massif)
mf

1^{er} Chardonneret
Vif (♩ = 180)
P (très clair)

2^e Chardonneret
f

Fig. 235: Início da Seção 3 (c. 196). Destacado em roxo estão os materiais de ambientação: *vignobles en terrasses* (c. 196-197), material cordal que antecede o canto do *bruant ortolan* (c. 200), e material cordal que antecede o canto do *chardonneret* (c. 208).

O compasso 207 contrasta com os compassos anteriores de ambientação com relação à dinâmica, mas não em relação à tessitura, porém sua interlocução com o canto do

Chardonneret que o sucede é contrastante, tanto em relação à dinâmica, como com relação à tessitura, à textura, ao andamento, ao caráter e à vivacidade rítmica.

O início da 2ª parte da Seção 3 é marcado pela terceira indicação temporal na partitura: “mercado de sangue e ouro, o sol desce por trás da montanha” (*entouré de sang et d'or, le soleil descend derrière la montagne*) (MESSIAEN, 1964: 22). Esse trecho explora a mesma tessitura dos trechos anteriores que trazem indicações temporais, porém com a diferença de que os acordes de inversões transpostas sobre a mesma nota de baixo (ART 1A, 10A e 7A) aparecem na região aguda e os de acordes de 7, 8 e 9 sons (7-6 / 8-z29, 9-11 / 8-z29, 8-18 / 8-z29) na região médio-grave. Os acordes de 3 e 4 sons (4-16 / 4-5; 4-13 / 3-5) mantêm-se na região grave, ou seja, existe uma permutação da tessitura de cada tipo de acorde (Fig. 236).

The image shows three staves of musical notation for piano, measures 239, 240, and 241. The music is in 4/4 time, marked 'Lent' with a tempo of 72. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 239 starts with a piano introduction marked 'Ped. sempre'. The music features complex chords and a descending melodic line. Measure 240 continues the texture with dynamic markings like 'f' and 'mf'. Measure 241 includes a 'd. dessus' (upper part) and dynamic markings like 'pp' and 'p'. The score is annotated with 'majeux, sonore, coloré - laissez résonner toutes les notes' and 'Ped. sempre'.

Fig. 236: Materiais de ambientação que sugere a descrição do pôr do sol (c. 239-241) (MESSIAEN, 1964: 22-23).

Essa inversão na tessitura contribui para reforçar a analogia com a posição do Sol no céu, que começa a abaixar, começando em Dó#4, passando por Si_b3 e, por fim, chegando em Sol3.

O início da 3ª parte da Seção 3 (c. 250) é marcado pela apresentação do tema do mar (*la mer*), com indicação de caráter “térno e cantante” (*tendre et chantant*) e com inserções do canto do *Cochevis de Thékla*. Esse tema tem uma relação de afinidade com o material cordal de ambientação, tanto pela dinâmica, como pela tessitura e textura (Fig. 237).

The figure displays three systems of a musical score for 'Cochevis de Thékla'. The first system (measures 250-251) is marked 'Lent (♩ = 48)' and '(la mer)'. It features piano accompaniment with 'm.g. dessus' and 'm.g.' parts, and a vocal line 'm.d.' with a 'cri d'appel'. Dynamics include 'pp' and 'mf'. The second system (measures 252-253) is marked 'Un peu vif (♩ = 126)'. It continues the piano accompaniment and vocal line. Dynamics include 'mf', 'f', and 'pp'. The third system (measures 254-255) is marked 'Lent (♩ = 48)' and 'Un peu vif (♩ = 126)'. It shows the piano accompaniment and vocal line. Dynamics include 'pp', 'mf', and 'f'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 237: Relação de afinidade entre o tema do mar e o material cordal de ambientação (c. 250-255) (MESSIAEN, 256: 24-25).

Esse trecho é envolto pelo acorde de Mi maior com sexta em segunda inversão, sonoridade característica do canto do *Fauvette à lunettes*. Johnson (2008: 90) chama a atenção para a semelhança entre o contorno melódico da pauta central destacado na fig. 237 e o contorno utilizado no “tema das flores” (*thème-fleur*) no sexto movimento da *Turangalila-Symphonie, Jardin du Sommeil d’amour* (Fig. 238).

Fig. 238: Contorno do “tema das flores” utilizado em *Jardin du Sommeil d’amour* (6º movimento da *Turangalila-Symphonie*) (JOHNSON, 2009: 90).

O último trecho de ambientação da peça é referente às cores do céu “vermelho, laranja e violeta do céu, acima da montanha” (*rouge, orange, et violet du ciel, au dessus de la montagne*) (c. 257 e 263, Fig. 239) e é entremeado pelo canto do *Fauvette à lunettes*. O compasso 257 é carregado pela sonoridade de Mi maior, tanto enquanto tríades (dois primeiros acordes da parte da mão direita), quanto como tétrades (Mi maior com sexta em primeira inversão no último acorde do compasso). Além disso, também emprega dois dos acordes com ressonâncias contraídas (IARC 8A e 8B). No compasso 260, o centro também é Mi maior com sexta em primeira inversão no último acorde do compasso e tem-se a utilização de dois acordes de transposição inversa sobre a mesma nota de baixo (*accords à reversements transposés sur la même note de basse*) com notas acrescentadas: ACR 11A + Ré# e ACR 11B + A#¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Identificação a partir de Healey (2013), mais informações constam no subcapítulo 1.3.

Fig. 239: Último trecho de ambientação, sugerindo as cores do céu –vermelho, laranja e violeta do céu, acima da montanha” (c. 257-261). Destaque para sonoridades de Mi maior (amarelo); acordes de ressonância contraída (retângulo pontilhado rosa); acordes inversamente transpostos sobre a mesma nota de baixo (retângulo pontilhado azul) (MESSIAEN, 1956: 25-26).

O compasso 265 é composto por uma sequência de 15 acordes que se caracterizam por terem a mesma altura em suas extremidades (nota mais grave e nota mais aguda)¹⁸⁵ (Fig. 240). Assim como os 5 acordes do compasso 257, esses 15 acordes também se direcionam para o acorde de Mi maior com sexta em segunda inversão e dois dos acordes com ressonâncias contraídas do tipo B (1ARC 1B e 9B) aparecem em meio às outras sonoridades do trecho.

Fig. 240: Sequência de 15 acordes que se caracterizam por terem a mesma altura em suas extremidades (c. 263). Destaque para a sonoridade de Mi maior (amarelo); acordes de ressonância contraída (retângulo pontilhado rosa) (MESSIAEN, 1956: 26).

¹⁸⁵ Esse tipo de escrita também ocorre em *Regard de l'Onction terrible*, com a diferença que, nessa peça, as notas das extremidades devem ser tocadas em dinâmica *mf* enquanto que as notas do meio do acorde em dinâmica *p*.

Johnson (2009: 90) também ressalta que o contorno melódico desse trecho é inspirado em outro tema utilizado na *Turangalîla-Symphonie*, o tema da estátua (*thème-statue*), caracterizado pela constância de trítonos e terças.

Fig. 241: Contorno do “tema da estátua” utilizado em *Jardin du Sommeil d’amour* (6º movimento da *Turangalîla-Symphonie*) (JOHNSON, 2009: 90).

Destacamos o caráter estático empregado por Messiaen na última parte da peça coincidindo com o uso de seus acordes especiais, como um recurso para que a atenção do ouvinte possa focar apenas na sonoridade de seus acordes.

4.6. *Le traquet stapazin* e a linguagem rítmica do silêncio

Quando Messiaen aborda a “linguagem rítmica do silêncio”, refere-se a três espécies de silêncio e à relação do ouvinte com cada uma dessas espécies: “1) silêncio de prolongação, 2) silêncio de preparação e 3) silêncio puro” (MESSIAEN, 1994: 47-52). O “silêncio de prolongação” se sucede a determinado evento musical e o mantém na memória do ouvinte; o “silêncio de preparação” antecede determinado evento e tem como objetivo preparar o ouvinte para ele; o “silêncio vazio” é o silêncio puro, o silêncio pelo silêncio (MESSIAEN, 1994: 48; ALMEIDA, 2013: 50-51).

Em *Le traquet stapazin*, Messiaen se utiliza dessas três espécies diferentes de silêncio, sendo o silêncio de prolongação o tipo mais utilizado e considerado por Messiaen como o mais comum. Nessa peça, especificamente, muitos trechos com pausas são acompanhados pelo uso do pedal, o que faz com que a característica do silêncio de prolongação – que é manter a sonoridade viva na memória do ouvinte – seja reforçada pela presença das ressonâncias daquela sonoridade que o antecedeu. Maurício Zamith denomina esse tipo de silêncio envolto por ressonâncias como “silêncio retórico” (ALMEIDA, 2013: 91-92). No caso desta peça, esse silêncio pode ser entendido como um tipo de silêncio que se

refere aos cantos dos pássaros. Os pássaros estão em silêncio, mas a ambientação e sua sonoridade permanecem.

No início da peça tem-se três exemplos de silêncio de prolongação, um longo, sem uso do pedal (destacado em amarelo), um curto, com uso do pedal (destacado em rosa) e outro longo, com uso do pedal (destacado em azul) (Fig. 242).

The musical score for 'Le traquet stapazin' (c. 1-9) by Maurice Ravel is presented in piano. It features three distinct examples of prolonged silence, each highlighted with a different color to indicate the use of the sustain pedal.

- Example 1 (Measures 1-3):** Marked 'Bien modéré (♩ = 64) (vignobles en terrasses)'. It shows a long silence without the use of the pedal, highlighted in yellow.
- Example 2 (Measures 4-6):** Marked 'Bruant Ortolan (dans la vigne) Bien modéré (♩ = 80)'. It shows a short silence with the use of the pedal, highlighted in pink. The notation includes 'sec' and 'p'.
- Example 3 (Measures 7-9):** Marked 'Fauvette à lunettes (dans la garrigue) Bien modéré (♩ = 64)'. It shows a long silence with the use of the pedal, highlighted in blue. The notation includes 'mf (gai)' and 'p'.

The score also includes other musical elements such as 'Traquet stapazin (au bord de la route) Vif (♩ = 160) f (fier et brusque)' and 'Un peu vif (♩ = 138) (ensoleillé, avec volubilité)'. Pedal markings include 'Ped.', 'sans péd.', and '3e Péd. sempre'.

Fig. 242: Três exemplos de silêncio de prolongação no início de *Le traquet stapazin* (c. 1-9). Marcado em amarelo um longo silêncio de prolongação sem uso de pedal. Marcado em rosa, um silêncio de prolongação curto e envolto por ressonâncias pelo uso do pedal (o símbolo "X" dentro do quadrado indica retirar o 3º pedal). Marcado em azul, outro silêncio de prolongação longo, porém envolto com ressonâncias (MESSIAEN, 1956: 1).

A sonoridade do *traquet stapazin* contrasta com a ambientação dos vinhedos em terraços e as pausas do compasso 4 funcionam como um silêncio de prolongação do último ataque seco do canto desse pássaro. Em vários momentos em que os materiais dos cantos de pássaro contrastam com o material de ambientação, Messiaen utiliza silêncios mais longos, como esse, os quais também têm a função estrutural de transição entre materiais contrastantes.

No final do canto do *bruant ortolan*, tem-se um silêncio curto envolto por ressonâncias pelo uso do pedal. Entretanto, deve-se realizar uma cesura entre esse compasso e o próximo, uma vez que o corte dos pedais está indicado antes da barra de compasso¹⁸⁶.

Como vimos anteriormente, o canto do *fauvette à lunettes* é composto por dois materiais sobrepostos, um cordal, o outro melódico. O final desse canto é um exemplo de silêncio de prolongação envolto por ressonâncias do material melódico e do material cordal. É interessante notar que a indicação do uso do pedal está posicionada junto com o ataque do Mi5 na parte da mão direita e, tocando dessa forma, esse som do Mi fica ainda mais marcante na memória do ouvinte em meio à ressonância do acorde Si3-Dó#4-Mi4.

Peter Hill comenta, que ao mencionar sobre esse tipo de escrita com Messiaen, de “frases que, terminando em *staccato* tinham, aparentemente, um atraso para soltar o pedal”, o compositor afirmou que se tratava de um procedimento intencional, para contrastar cantos que “terminam abruptamente de outros que tem um toque *semi-staccato*” (HILL, 1994: 279).

O silêncio de preparação empregado nessa peça é feito por pausas curtas, ao contrário do silêncio de prolongação.

Fig. 243: Exemplo do silêncio de preparação (MESSIAEN, 1956: 1).

Muitas vezes, a função desse silêncio é separar os diferentes gestos de cada pássaro.

O silêncio puro aparece apenas duas vezes nessa peça, a primeira na transição entre as seções 2 e 3 (marcado em amarelo, Fig. 244) e a segunda, no final da peça antes do canto de lembrança da *fauvette à lunette* (marcado em rosa, Fig. 245).

¹⁸⁶ O efeito do uso dos pedais nesse trecho foi discutido anteriormente ao abordarmos o canto do *bruant ortolan* (Cf. p. 200-204).

193

mf *f* *p* *pp* *cresc.*

(*Péd. sempre*)

194

f

(*Péd. sempre*)

Bien modéré (♩ = 66)

P (*vignobles en terrasses*)

196

f

Traquet stapazin
(*au bord de la route*)

Vir (♩ = 160)

f

* (*sans péd.*)
(*fier et brusque*)

Fig. 244: Exemplo de silêncio puro na transição entre as seções 2 e 3 (c. 192-198) (MESSIAEN, 1956: 19-20).

Goéland argenté (*très loin, sur la mer noire*)

269

Vir (♩ = 144)
très sec

pp

p

(*sourdisse seule*)

f

(*souvenir de la Fauvette à lunettes*) →

Extrêmement lent (♩ = 52)

271

p

p

(*sans Péd.*)

Fig. 245: Exemplo de silêncio puro no final da peça antes do canto de lembrança da *fauvette à lunette* (c. 269-272) (MESSIAEN, 1956: 27).

4.7. Le traquet stapazin: considerações finais

Em *Le traquet stapazin*, a relação rítmica entre os cantos de pássaros e o entorno ressalta o caráter da Duração Heterogênea. No início da peça a colcheia é utilizada como

unidade de valor, porém o valor de referência muda continuamente, ora um valor mais curto ora um valor mais longo.

Sobre esse assunto, é interessante ressaltar a indicação de um *ralentando* súbito precisamente anotado por Messiaen no último canto da *fauvette à lunettes* (Fig. 246).

Fauvette à lunettes
Un peu vif (♩ = 128)
mf
(Ped. sempre)
(sans ped.)
(♩ = 120)
(tendre)

Fig. 246: Canto do *fauvette à lunette* (c. 264-265) com indicação de *ralentando* súbito (MESSIAEN, 1956: 26-27).

A relação do canto do *traquet stapazin* com os outros materiais na peça é sempre por contraste. Sua dinâmica forte, seu andamento vivo (♩=160) e seu caráter “orgulhoso e brusco” (*fier et brusque*) interrompem o caráter sereno inicial dos vinhedos em terraços (*vignobles en terrasses*, ♩=66), bem como o caráter da seção cordal (c. 106-118 e 129-145), que compõem as cenas do “nascer do sol” (♩=72) (c. 129-145 e c. 239-242) e os cantos de outros pássaros, especialmente *Fauvette à lunettes*. Outra característica marcante é seu canto acentuadamente não tonal – em contraste com os cantos do *Bruant Ortolan* e *Fauvette à lunettes*, que possuem centro harmônico em Mi maior – além de seu timbre ser o único que não utiliza o pedal direito.

Le traquet stapazin alia técnicas composicionais já exploradas em obras anteriores a outras advindas do amadurecimento do estilo pássaro de Messiaen. Dentre aquelas já

exploradas anteriormente, destacamos a utilização dos pés gregos e das talas hindus, a escrita de efeitos de ressonância (também utilizada em *Neumes Rythmiques*) e a linguagem, predominantemente não tonal e também não relacionada aos modos de transposições limitadas (característica também presente em peças como: *Quatre Études de Rythme* e *Cantéyodjayâ*).

A principal inovação das peças do *Catalogue d'oiseaux*, citada por Messiaen, é o tratamento mais timbrístico e menos harmônico do piano, necessário à escrita do canto de pássaros, forçando o compositor a “inventar novos acordes, sonoridades, combinações de sons, e sons complexos” (Messiaen. In: SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 116). As características pianísticas desse tratamento mais timbrístico percebidas no *Le traquet stapazin* são: o uso amplo de *appoggiaturas*, diferentes tipos de articulação, exploração da ampla tessitura do piano, combinações intervalares com predominância de intervalos de sétima e nona; utilização de diferentes tipos de silêncio; presença dos acordes de som-cor, especialmente utilizando-os como material de ambientação; e amplo uso dos pedais do piano, especialmente do pedal sustentação, enquanto recurso timbrístico. Além disso, destacamos a questão poética de retratar não apenas os pássaros e seu habitat, mas também a passagem do tempo e as percepções do homem, claramente expressas no trecho que se refere à **lembrança** da *fauvette à lunettes*”.

Capítulo 5:

Sobre as inter-relações na linguagem pianística de Messiaen a partir das três peças analisadas

Ao longo de nosso estudo, percebemos alguns traços que são constantes na obra de Messiaen. Autores como Hill (1994: 307-324) e Thurlow (2007: 119-144) consideram as experimentações rítmicas do final da década de 1940, especialmente aquelas empregadas em *Cantéyodjayâ* e *Quatre études de rythme*, como extremamente relevantes para o que se configurou no *Catalogue d'oisæux*. Concordamos fortemente com essa ideia e também acrescentamos que ideias anteriores – menos relacionadas a características rítmicas do que a questões de natureza timbrística e textural – presentes na escrita dos *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* também foram se consolidando e aparecem de forma madura no *Catalogue...* Por exemplo, a ideia de simultaneidade, a utilização de acordes densos e a justaposição de materiais musicais com características distintas.

A utilização de cantos de pássaros

Traços da religiosidade de Messiaen estão presentes nas três peças. Em *Regard de l'Onction terrible*, de forma explícita pela temática da obra e toda a simbologia que a envolve. Em *Neumes rythmiques*, de forma mais sutil a partir da fonte de material musical advinda dos neumas do cantochão. E em *Le traquet stapazin*, pela utilização dos cantos de pássaros e também na descrição do mar e das cores do céu, todas obras da criação Divina.

O compositor emprestou de Bonaventure a ideia da dimensão religiosa do canto dos pássaros. No século XIII, este teólogo franciscano desenvolveu uma doutrina de “exemplarismo”, segundo a qual o homem aprende a reconhecer Deus através das/nas criaturas ao seu redor, uma vez que a natureza das criaturas são reflexos do Criador (BRUHN, 2007: 65, tradução nossa)¹⁸⁷.

Cantos de pássaros não estão presentes em *Regard de l'ondion terrible*, mas são constantes em outras peças do *Vingt Regards...* como em *Regard de la vierge* (quarta peça), *Regard du Fils sur le Fils* (quinta peça), *Regard des hauteurs* (oitava peça), *Regard des anges* (décima-quarta peça). Exceto em *Regard des hauteurs*, na qual os nomes dos pássaros são

¹⁸⁷ –The composer borrowed from Bonaventure the idea of birdsong's religious dimension. As early as the 13th century, this Franciscan theologian had developed a doctrine of “exemplarism”, according to which man learns to recognize God through and in the creatures around him, as the nature of creatures is grounded in their being reflections of the Creator” (BRUHN, 2007: 65).

indicados na partitura, como o *rossignol*, o *l'aburette*, e *le merle*; nas outras peças tem-se apenas a indicação “como um pássaro” (*comme un oiseau*) ou somente (*oiseaux*). Nessa obra e também no *Quatuor...*, por exemplo, a utilização de cantos de pássaros é menos significativa, quando comparada àquela utilizada no *Catalogue...*, a qual é precedida por todo um processo de transcrição mais “científico” e pragmático e cujos cantos são o centro da peça.

Ao analisar as três peças, observamos que todo o pensamento rítmico-temporal, melódico-timbrístico e religioso da obra de Messiaen converge para a sua pesquisa e uso sistemático dos cantos de pássaros, uma vez que estes são fontes de riqueza e liberdade rítmica, timbrística e melódica, ao mesmo tempo em que representam a manifestação do Criador na criatura.

Forma e estrutura fraseológica nas três peças

Identificamos em cada uma das três peças um resumo das preferências de Messiaen em relação ao aspecto formal: o princípio do desenvolvimento e da variação enquanto constituintes da forma de *Regard de l'Onction terrible*; a organização em refrãos e estrofes, como uma referência às formas do cantochão em *Neumes rythmiques*; e o tratamento da forma enquanto um “organismo vivo” em *Le traquet stapazin*.

Percebemos em *Regard de l'Onction terrible* e em *Neumes rythmiques* a presença da estrutura fraseológica tripartida: impulso-acento-terminação e/ou a ideia de *arsis* e *thésis* intrínseca na estrutura motívica de *Neumes rythmiques*. Em *Le traquet stapazin*, por se basear em um material figurativo, muitos cantos de pássaros não apresentam essa estrutura.

Textura e simultaneidades

Em *Regard de l'Onction terrible*, tem-se uma abordagem do piano essencialmente harmônica, marcada por uma textura verticalmente adensada, ora pela sobreposição de camadas compostas por RNR, ora pela escrita homorrítmica de complexos de acordes (Fig. 247).

Modéré (♩=80)
8ª bassa

p *cresc.* (Valeurs progressivement ralenties)
(Valeurs progressivement accélérées)

91 *mf* *cresc.* *f* *mf* *cresc.* *f*

Fig. 247: Dois trechos com textura verticalmente adensada em *Regard de l'onction terrible*. Acima (c. 1) sobreposição de camadas compostas por RNR. Abaixo (c. 91-93) escrita homorrítmica de complexos de acordes (MESSIAEN, 1947).

Uma das inovações na escrita pianística citadas por Messiaen e contidas nessa peça são os arpejos em movimento contrário, que se configuram em uma representação de simetria invertida que, no caso das peças ao piano, se manifesta também na ação físico-motora do pianista. (Fig. 248-a). Encontramos ecos dessa técnica na escrita do neuma *tristropa* em *Neumes rythmiques*, consistindo na sobreposição de direcionalidades melódicas (ascendente e descendente) na escrita desse neuma (Fig. 248-b).

21 Bien modéré (♩=69)
ffarraché (simile)

48 Modéré (neumes rythmiques)
mf *pp* 8ª bassa

Fig. 248: Em a), exemplo de arpejos em movimento contrário em *Regard de l'onction terrible* (c. 21) (MESSIAEN, 1947). Em b), sobreposição de direcionalidades melódicas (ascendente e descendente) na escrita do neuma *tristropa* em *Neumes rythmiques* (c. 48) (MESSIAEN, 1950).

Em *Regard de l'Onction terrible*, destacamos também, uma notação detalhada do uso do pedal direito do piano (pedal de sustentação) com a clara intenção de produzir um efeito de simultaneidade na escuta de diferentes gestos musicais tocados um após o outro.

Fig. 249: Trecho de *Regard de l'Onction terrible* (c. 23-25) com marcação do pedal indicando intenção de produzir um efeito de simultaneidade na escuta de diferentes gestos musicais tocados um após o outro (MESSIAEN, 1947).

A escrita minuciosa do pedal, com o objetivo específico de produzir um efeito de simultaneidade, ocorre também em *Neumes Rythmiques* e em *Le traquet stapazin* (Fig. 250 e 251).

Fig. 250: Exemplo da escrita minuciosa do pedal com o objetivo de produzir um efeito de simultaneidade em *Neumes Rythmiques* (c. 1-2) (MESSIAEN, 1950).

Como vimos nas análises de gravações de *Neumes Rythmiques*, o trecho destacado acima pode ser interpretado tanto como simultaneidade de gestos, quanto como uma escrita em camadas, em que a linha superior realiza o efeito de ressonância da linha inferior.

Em *Le traquet stapazin*, consideramos que esse efeito está intimamente ligado à ideia de *duração vivida* e relacionada à escuta dos vários sons concomitantes e heterogêneos da natureza suscitando assim, diferentes simultaneidades.

No exemplo abaixo, destacamos a permanência do som de ambientação (c. 5) durante o canto do *bruant ortolan* (c. 6) (Fig. 251-a); os ecos ou ressonâncias do canto do

fauvettes à lunettes (c. 14) que permanecem durante o canto do *chardonneret* (c. 15) (Fig. 251-b); e o canto do *cochevis de thékla* (c. 251) que se sobrepõe na audição do tema do mar (c. 250) (Fig. 251-c).

a) Bruant Ortolan (*dans la vigne*)
Bien modéré (♩ = 60)
p
(flûte, mélancolique, extatique)
+ Ped. III (avec 2^e Ped.) (3^e Ped. sempre) *

b) Fauvette à lunettes
Un peu vif (♩ = 138)
mf
Chardonneret
vif (♩ = 160)
P (très clair, comme un glockenspiel)

c) Cochevis de Thékla
Un peu vif (♩ = 126)
m.d.
mf f mf f mf
(cri d'appel)
m.g. (tendre et chantant) mf (avec 2^e Ped.)
+ Ped. III

Fig. 251: Exemplo da escrita com o objetivo de produzir efeito de simultaneidade em *Le traquet stapazin*. Acima, o pedal sustenta o som de ambientação (c. 5) durante o canto do *bruant ortolan* (c. 6). No meio, o pedal sustenta os ecos ou ressonâncias do canto do *fauvettes à lunettes* (c. 14) durante o canto do *chardonneret* (c. 15). Abaixo, o canto do *cochevis de thékla* (c. 251) se sobrepõe à audição do tema do mar (c. 250) (MESSIAEN, 1956).

Outra técnica presente nas peças é a do efeito de ressonância, na qual Messiaen escreve o som e sua ressonância. Esse efeito faz com que a “ressonância” soe simultaneamente ao som gerador, porém em dinâmica mais suave¹⁸⁸, ao contrário do efeito de ressonância natural que ocorre após a emissão ou o ataque do som. Em *Neumes rythmiques* essa técnica é empregada de forma sistemática.

¹⁸⁸ No *Technique...* Messiaen dá alguns exemplos de efeito ressonância em sonoridade forte (MESSIAEN, 1944a: 44; 1944b: 38-39).

Fig. 252: Trecho de *Neumes rythmiques* (c. 31). Marcados de roxo a linha principal e em amarelo as ressonâncias inferiores e superiores (MESSIAEN, 1950: 5).

Em *Le traquet stapazin* esse efeito é utilizado no canto do *bruant ortolan* (Fig. 253) e no tema do mar (Fig. 254).

Fig. 253: Trecho de *Le traquet stapazin* (c. 5-6). Em amarelo as ressonâncias superiores do canto do *bruant ortolan* e em roxo a linha principal em dinâmica *mf* (MESSIAEN, 1964).

Fig. 254: Trecho de *Le traquet stapazin* (c. 250-251). Em amarelo as ressonâncias inferiores e superiores do tema do mar e em roxo a linha principal em dinâmica *mf* (c. 250-251) (MESSIAEN, 1964: 24).

Notamos na seção cordal de transição em *Regard de l'ondion terrible* uma escrita que poderia ser considerada como de efeito de ressonância, na qual o conteúdo interno dos acordes deve soar em dinâmica piano (*p*) e as linhas inferior e superior em dinâmica meio forte (*mf*) (Fig. 255).

Fig. 255: Trecho de *Regard de l'onction terrible* (c. 91-93) interpretado enquanto efeito de ressonância. Em amarelo a dinâmica das notas internas dos acordes e em roxo a dinâmica das linhas principais (inferior e superior) (MESSIAEN, 1947).

Esse efeito exige do pianista um refinamento na independência digital, a fim de destinar menos peso para os dedos que estão tocando a ressonância e mais peso para os dedos que tocam a linha principal. Quando indagada por Peter Hill a respeito dos erros mais frequentes em performances da música de Messiaen, Loriod cita o equilíbrio dos acordes, pois se são tocados de forma errada toda a cor é mudada, assim —o pianista deve ter dedos muito uniformes” (Loriod. In: HILL, 1994: 287). —Messiaen detestava o destaque gratuito da nota superior, que ele considerava um vício persistente dos pianistas. O que lhe interessava eram os efeitos produzidos pela experimentação do equilíbrio dentro da harmonia”¹⁸⁹ (HILL, 1994: 275).

Justaposição e simultaneidade

Em *Neumes rythmiques* (Fig. 256), o processo de transcrição dos neumas do canto-chão em neumas rítmicos pode ter contribuído para o tipo de escrita que se tornou característica do *Catalogue d'oisiaux*, representado aqui pela peça *Le traquet stapazin* (Fig. 257): escrita caracterizada, muitas vezes, pela justaposição de gestos curtos, de rítmica irregular e com características próprias de dinâmica, caráter, timbre, tessitura e também de andamento.

¹⁸⁹ —Messiaen detested the gratuitous bringing-out of the top note, which he regarded as a persistent vice of pianists. What interested him were the effects produced by experimenting with the balance within the harmony” (HILL, 1994: 275).

Fig. 256: Escrita neumática de *Neumes rythmiques* (c. 48-52) (MESSIAEN, 1950).

Fig. 257: Escrita com justaposição de gestos curtos e contrastantes de *Le traquet stapazin* (c. 1-6) (MESSIAEN, 1956).

Em nossa pesquisa, deparamo-nos com a semelhança entre o estilo pássaro e a escrita neumática de *Neumes Rythmiques* e observamos que Thurlow (2007) e Griffiths (1985) compartilharam da mesma ideia em trabalho anterior:

[...] o precursor mais próximo desse tipo de escrita, antes mesmo do compositor mergulhar no canto dos pássaros propriamente dito em *Réveil des oiseaux* (1953), é a peça (distintamente não programática) *Neumes Rythmiques* (1949), a qual Paul Griffiths identifica como sendo um passo crucial em direção ao estilo pássaro. Entretanto, em *Neumes Rythmiques*, os neumas seguem um ao outro continuamente,

sem silêncios intervencionais, combinando-se de modo a formar frases que crescem discursivamente a cada reiteração (THURLLOW, 2007: 122, tradução nossa)¹⁹⁰.

Fig. 258: Trecho da peça *Neumes Rythmiques*, que é considerada por nós e por Thurlow (2007) como sendo uma das precursoras do estilo pássaro (MESSIAEN, 1950: 2).

Conforme indicado na partitura de *Neumes Rythmiques*, cada neuma é caracterizado por ressonâncias e intensidades fixas o que faz com que a individualidade de cada gesto neumático seja potencializada. Nas peças do *Catalogue...* cada canto de pássaro ou cada “descrição” do ambiente natural ao qual o pássaro faz parte também possui uma individualidade de timbre, dinâmica, textura e andamento que os tornam únicos. Mas, como salientou Thurlow (2007: 122), a escrita de *Neumes Rythmiques* é mais contínua quando comparada à escrita fragmentada por silêncios, ora curtos, ora longos, do *Catalogue...* (Fig. 259).

¹⁹⁰ Probably the nearest precursor to this, prior to his plunge into wholesale birdsong in *Réveil des oiseaux* (1953), lies in the (distinctly unprogrammable) neumes of *Neumes rythmiques* (1949), which Griffiths rightly identifies as a crucial step towards the *style oiseau*. But even here the neumes follow one another continuously, without intervening silences, combining to form phrases which grow discursively on each reappearance (THURLLOW, 2007: 122).

Fig. 259: Acima, trecho inicial da peça *Le Lorient* (livro 1, n° 2) e abaixo, trecho de *Le merle de roche* (livro 6, n° 10) como exemplo da escrita entremeada por silêncios.

A escrita fragmentada está presente nas duas peças – *Neumes rythmiques* e *Le traquet stapazin* – entretanto apontamos diferenças e similaridades entre elas. Em *Neumes rythmiques* a sensação de fragmentação é decorrente da irregularidade rítmica dos neumas justapostos e seus contrastes de dinâmica, timbre e presença ou não de ressonância. Em *Le traquet stapazin*, soma-se a isso os contrastes de andamento e a utilização dos silêncios como recursos de articulação entre os diferentes materiais.

A partir dos escritos de Messiaen sobre tempo, eternidade e duração vivida, consideramos que quando Messiaen opta pela utilização de justaposição de estruturas, trata-se de uma tentativa de forçar a mudança da atenção e da escuta no ouvinte, induzindo uma percepção temporal do tempo vivido, no qual a velocidade de estímulos sonoros sucessivos e heterogêneos acaba por gerar a sensação de simultaneidades.

Esse enfoque no tratamento de estruturas justapostas faz com que a presença de sobreposição na peça seja naturalmente realçada, como quando sobrepõe dois cantos do *chardonneret* em escrita contrapontística (Fig. 260) ou os acordes de ambientação sobrepostos pelo uso do pedal (Fig. 261).

Fig. 260: Sobreposição dois pássaros *chardonnerets* em escrita contrapontística. *Le traquet stapazin* (MESSIAEN, 1956).

Fig. 261: Sobreposição de acordes de ambientação realçada pelo uso do pedal direito. *Le traquet stapazin* (MESSIAEN, 1956).

A irregularidade rítmica enquanto processo de afastamento do tempo estruturado é uma constante, tanto em *Neumes rythmique* quanto em *Le traquet stapazin*, com destaque para a formação interna de cada neuma, comparada à formação interna de determinado canto de pássaro (Fig. 262).

Fig. 262: Exemplo de irregularidade rítmica no interior da escrita neumática (acima) e no interior das estruturas de cantos de pássaros (abaixo) (MESSIAEN, 1950; 1956).

A construção rítmica a partir da unidade de valor

A escrita rítmica de *Regard de l'Onction terrible* sugere, em diversos momentos, métricas tradicionais binárias, ternárias e quaternárias, de modo que não seria difícil imaginar a sua escrita utilizando-se do **segundo tipo de notação rítmica**¹⁹¹ de Messiaen. Entretanto, como já apontado anteriormente, esse tipo de notação sugere hierarquizações métricas advindas da escrita tradicional. Nas Seções de abertura e de fechamento de *Regard de l'Onction terrible* (Anexo 1, c. 1-19 e c. 180-198) – especialmente nos trechos que se utilizam das escalas de durações com materiais não retrogradáveis – notamos que, mesmo que uma métrica binária seja inicialmente sugerida, o pensamento a partir de **unidades de valor** é mais coerente, visto que o compositor utiliza ligaduras de prolongamento ao longo do trecho, as quais tornam essa sensação binária consideravelmente vaga. Na Seção central, ao mesmo tempo em que métricas, predominantemente, ternárias e quaternárias são sugeridas, o compositor as obscurece a partir da utilização de acentos e direcionamentos dinâmicos contrários à natureza rítmica dessas métricas (Anexo 1, c. 23-177).

Em *Neumes Rythmiques* o pensamento em unidades de valor é claramente empregado e a escrita da peça é um exemplo característico do **primeiro tipo de notação rítmica**¹⁹². Nessa peça, o intérprete é levado a pensar na semicolcheia enquanto referência para a leitura dos diferentes neumas justapostos.

Em *Le traquet stapazin*, tem-se, predominantemente, a semicolcheia e a fusa como **unidades de valor** e o andamento dessas unidades é constantemente variado com justaposições de indicações tão distintas quanto as que aparecem logo no início da peça: ♩ = 66, seguida por ♩ = 160 e ♩ = 60. Assim como em *Neumes rythmiques*, o intérprete deve-se

¹⁹¹ Para mais detalhes sobre o **segundo tipo de notação rítmica**, ver p. 38.

¹⁹² Para mais detalhes sobre o **primeiro tipo de notação rítmica**, ver p. 37-38.

guiar pelos valores mínimos durante o estudo dessa peça e, além disso, deve-se atentar para as constantes mudanças de andamento sofridas por esses valores.

Como resultado desse tratamento, a escrita de *Le traquet stapazin* é a que apresenta maior liberdade rítmico-métrica – quando comparada às outras duas peças – devido às mudanças constantes de andamento; à utilização de silêncios que, ora compõem, ora intercalam os curtos gestos musicais; e, principalmente à ideia da forma orgânica, inspirada na passagem das horas do dia e da noite.

A sequência cronológica das peças e suas abordagens distintas – *Regard de l'Onction terrible* (1944), *Neumes Rythmiques* (1949-1950) *Le traquet stapazin* (1956-1958) – apontam para uma maturação progressiva da pesquisa rítmica realizada por Messiaen, a qual consideramos uma das linhas condutoras de seu pensamento musical e que tem seu clímax no *Catalogue d'oiseaux* com o uso sistemático de materiais baseados nos cantos dos pássaros.

A forma no tempo

Por fim, ao pensar a forma enquanto conceito temporal, ou seja, enquanto a maneira como a obra se desdobra no tempo, o intérprete que entra em contato com essas três peças se coloca diante de três naturezas formais distintas e características dos conceitos desenvolvidos por Messiaen.

Regard de l'ondion terrible tenta se aproximar da ideia do tempo da eternidade ao simular a ausência de início e fim através da estrutura não retrogradável, na qual abertura e fechamento da obra se confundem. *Neumes rythmiques* enfatiza procedimentos *hors temps*, –fora do tempo”¹⁹³, que é caracterizada pelas mais diversas manipulações do material musical, como: intervenções, permutações, processos de espelhamento e etc. *Le traquet stapazin*, por sua vez, volta-se à ideia de tempo vivido e de obra orgânica, –capaz de seguir o desenrolar das horas do dia e da noite” (Messiaen. In SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 152).

¹⁹³ Termo empregado por Iannis Xenakis (1922-2001) referente a processos aplicados a estruturas musicais que não são percebidos no decorrer do tempo (XENAKIS, 1992: 155-177; BARTHEL-CALVET, 2016: 196-200).

Conclusão

Uma característica marcante da personalidade de Messiaen, enquanto compositor, é a coerência, de suas primeiras obras até as últimas, com suas ideias filosóficas, religiosas e musicais.

[...] desde seu Op. 1, Olivier Messiaen buscou, de maneira consciente, a formação de uma sonoridade autoral. Em outras palavras, desde sua primeira edição, havia um critério pessoal presente na escolha de coleções de referência e centros promotores de simetria; de acordes com ampla densidade; das texturas heterofônica e em camadas; de rítmicas associáveis a subdivisões da pulsação, ao invés de serem mensuráveis por uma pulsação historicamente estabelecida; de agrupamentos pedal e fórmulas cadenciais facilmente identificáveis auditivamente, podendo ser responsáveis por uma conformidade sonora; enfim, fatores que prestaram uma identidade sonora à sua obra como um todo (MOREIRA, 2008: 62).

Dentre as principais ideias que permeiam sua obra, destacamos:

- o fascínio pelo “*charme das impossibilidades*”, presente na utilização e na manipulação de materiais limitadores como: os RNR, os MTL e as permutações simétricas;
- o encantamento pelo canto dos pássaros e a transformação de sua linguagem composicional através do uso desse material como fonte técnico-composicional;
- o desejo de se afastar da ideia de tempo estruturado através da utilização de diversas formas de manipulação rítmica e temporal, especialmente através do emprego de simultaneidades.

Tanto em suas próprias declarações, como em grande parte do material produzido a seu respeito, todos esses princípios estão conectados à profunda devoção de Messiaen à fé cristã católica. Desde seu amor pela natureza até seu encantamento pelos números são fundamentados pela doutrina católica. A natureza por ser criação de Deus, e os números e as ideias que deles derivam por se assemelharem à perfeição e à natureza divina, como a infinitude dos números primos (MESSIAEN, 1996: 347-350) e a imprecisão da ideia de início e fim presente no conceito de não retrogradabilidade (MESSIAEN, 1996: 352-354).

No conteúdo de seu *corpus* autoral, percebemos não apenas fontes de explicação de seu processo composicional, mas também de inspiração para a prática musical de suas obras. Conceitos como: *arsis* e *thésis*, impulso-acento-terminação, personagens rítmicas, sobreposição de tempos e fatores de coesão dentre outros, sugerem atitudes motoras e poético-musicais. *Arsis* e *thésis* e impulso-acento-terminação são conceitos interligados que

podem ser relacionados a movimentos, gestos e execução de fraseado do pianista. A ideia de personagens rítmicas contribui para a construção de uma poética no tratamento de estruturas musicais abstratas contrastantes. A sobreposição de tempos e o conceito de fatores de coesão nos remetem à ideia de simultaneidades, também extremamente importante na obra de Messiaen, que ecoa pianisticamente na independência e igualdade de dedos, necessárias para a realização de camadas distintas, com destaque para suas características próprias de dinâmica e timbre, e também para produzir o efeito específico de equilíbrio cordal em suas obras.

Em *Regard de l'Onction terrible*, entramos em contato com uma característica marcante na trajetória composicional de Messiaen, que é o seu envolvimento com a fé católica e o seu desejo de expressá-la através de sua música. O conteúdo teológico e simbólico dessa peça encontra expressão em dois procedimentos composicionais mais abstratos, como: o conceito de simetria – presente no contorno da “fórmula melódica”, na estrutura dos ritmos não retrogradáveis e ainda, enquanto uma alusão, na concepção formal da peça; e o processo de variação perpétua empregado na Seção Central da peça, que faz com que sua forma seja decorrente da justaposição de estruturas musicais e não de um plano formal estabelecido à priori. Identificamos o importante papel do intérprete na condução do fraseado, guiando a audição para além da micro estrutura.

Ao focar *Neumes rythmiques*, encontramos materiais musicais, especialmente rítmicos, que são constantes no discurso musical e teórico de Messiaen, como: o emprego de ritmos não retrogradáveis e de estruturas rítmicas formadas por números primos; a transposição dos neumas do cantochão em neumas rítmicos; o conceito de *arsis* e *thésis*; e procedimentos de permutações e de ampliação sistemática do material musical. Se por um lado essa peça apresenta uma escrita composicional sistemática no tratamento do material musical, por outro, percebemos a liberdade de interpretações que ela suscita, ao analisar diferentes gravações da peça. Notamos que, a partir das escolhas tomadas na interpretação, o pianista consegue trazer à tona as irregularidades rítmicas presentes no interior de cada neuma e também na relação entre um neuma e outro, bem como se utilizar de conceitos teóricos do compositor, como o de ataque e ressonância.

Em *Le traquet stapazin* notamos a presença do aspecto descritivo, assim como em *Regard de l'ondion terrible*. Nessa peça o teor teológico não é explícito, mas implícito na ideia da natureza enquanto obra da criação Divina, a qual Messiaen procura retratar na transcrição dos cantos de pássaros e também nas “descrições” sonoras do mar e das cores do céu. Os materiais musicais utilizados nessa peça podem se dividir entre materiais de ambientação e de cantos de pássaros e a relação entre eles se dá ora por contraste, ora por

afinidade. Identificamos que os cantos dos pássaros – com seus timbres, andamento, ritmo e caráter específicos – soam, em sua maioria, como interrupções no espaço de materiais de ambientação. A partir disso, percebemos que o estudo da peça ao piano, separando materiais de ambientação e cantos de pássaros, pode contribuir para que o pianista tome consciência da individualidade dessas estruturas ora contrastantes, ora afins.

A fim de contribuir para a percepção dos longos fraseados muitas vezes ofuscados pela escrita justaposta de Messiaen, sugerimos ao longo do trabalho, especialmente no estudo das peças *Regard de l'Onction terrible* e *Le traquet stapazin* um estudo que se pauta no agrupamento de materiais relativamente distantes no tempo¹⁹⁴, salientando assim um tipo de escrita e de enfoque interpretativo recorrente nas obras de Messiaen.

No âmbito da análise musical, é um privilégio debruçar-se sobre o estudo de obras de Messiaen, pois trata-se de um compositor que se dedicou intensamente à atividade analítica e também à elucidação de seu processo e técnica composicionais. Por outro lado, o contato com a produção teórica abundante de Messiaen pode se transformar em uma armadilha para a expressão da “voz própria” do analista. Desse modo, consideramos importante agregar ao seu material teórico metodologias complementares, que possibilitem outros olhares sobre sua obra musical. Optamos por uma metodologia que estabelecesse uma inter-relação entre percepção, análise da performance, análise musical e performance, reconhecendo no estudo das peças ao piano uma fonte de retroalimentação entre a análise e interpretação musical.

Em considerações sobre as composições e os textos teóricos de Messiaen, comumente fala-se sobre suas contribuições para uma ampliação de conceitos musicais e processos composicionais. Para o intérprete, a valoração amplia-se para além destas. A transmissão desses conceitos pelo pianista, através da interpretação musical, requer que exista um desenvolvimento de recursos pianísticos e musicais pouco explorados no repertório tonal, mas abundantes em obras pós-tonais e posteriores. Nesse sentido, ao incluir obras de Messiaen em seu repertório, o pianista está se abrindo para o amplo repertório composto durante os séculos XX e XXI e principalmente, para um repertório que exige do intérprete um pensamento rítmico-temporal diverso daquele consolidado na música ocidental – de concerto ou popular –, cuja execução pianística depende do desenvolvimento de outros recursos cognitivos e musicais.

¹⁹⁴ Ver tópicos 2.8 (p. 149-152) e 4.4 (p. 275-277).

Bibliografia

AGAWU, Kofi. How We Got out of Analysis, and How to Get Back in Again. *Music Analysis*, New Jersey, p. 267-286, jul-out. 2004.

ALMEIDA, Maurício Zamith. *A dialética das temporalidades na performance musical: uma interpretação de Cantéyodjayâ de Olivier Messiaen*. 2013. 185 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

_____. Chant d'extase dans un paysage triste de Olivier Messiaen: relações entre elementos de simetria, estruturação formal e implicações interpretativas. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2016, Belo Horizonte. *Anais...*. Belo Horizonte: Uemg, 2016. p. 1 - 9. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/26anppom/bh2016/paper/view/4353>>. Acesso em: 20 set. 2016.

ALVES, Aline; MOREIRA, Adriana Lopes. Neumes Rythmiques de Olivier Messiaen: uma análise do ritmo através da teoria projetiva apresentada por Christopher Hasty. In: MOREIRA, Adriana Lopes (Coord. Painel). Análise musical do potencial projetivo rítmico como elemento constitutivo de obras musicais: fundamentação teórica e exemplos de aplicação em obras de Stravinsky e Messiaen. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, ANPPOM. 24., 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo: UNESP, ago. 2014. ISSN 19835981. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/anais.php>>.

ANDERSON, Julian. Messiaen and the notion of influence. *Tempo*, London, v. 63, n. 247, p. 2-18, 2009.

_____. Olivier Messiaen (1908-1992): The Recent Death of a World Figure in Music Has Drawn This Appreciation from Julian Anderson. *The Musical Times*, v. 133, n. 1795, p. 449-451, 1992.

ANDERSON, Martin. *Yvonne Loriod: Pianist who became the muse and foremost interpreter of the works of her husband Olivier Messiaen*. 2010. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/news/obituaries/yvonne-loriod-pianist-who-became-the-muse-and-forgo-most-interpreter-of-the-works-of-her-husband-1977590.html>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

APEL, Willi. *Gregorian Chant*. Indiana: Indiana University Press, 1990.

AUNER, Joseph. *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries*. NY: W. W. Norton, 2013.

BARTHEL-CALVET, Anne-Sylvie. The Messiaen-Xenakis Conjunction. In: FALLON, Robert. *Messiaen Perspectives 2: Techniques, Influence and Reception*. New York: Routledge, 2016. p. 175-200.

BENJAMIN, George; BOULEZ, Pierre; HILL, Peter. Messiaen as Teacher: The Master of Harmony. In: HILL, Peter. *The Messiaen Companion*. Portland: Amadeus Press, 1994. p. 266-282.

BENT, Ian; POPLER, Anthony. Análise. In: SADIE, Stanley, Ed. *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 2001.

BERNARD, Jonathan. Chord, Collection, and Set in Twentieth-Century Theory. In: BAKER, James M. et al. (Ed.). *Music Theory in Concept and Practice*. Rochester: U. of Rochester Press, 2009. p. 11-51.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. Toronto: Dover Publications, 1987.

BOIVIN, Jean. *La classe de Messiaen*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 1995.

BRUHN, Siglind. *Images and ideas in modern French piano music: the extra-musical subtext in piano works by Ravel, Debussy, and Messiaen*. Hillsdale: Pendragon Press, 1997. (Aesthetics in Music, n. 6).

_____. *Messiaen's contemplations of covenant and incarnation musical symbols of faith in the two great piano cycles of the 1940s*. Hillsdale : Pendragon Press, 2007.

BURGE, David. *Twentieth-Century Piano Music*. Maryland: Scarecrow Press, 2004.

CANNAM, Chris; LANDONE, Christian; SANDLER, Mark. Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files. In: *Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference*. Disponível em: <<http://www.sonicvisualiser.org/sv2010.pdf>>. Acesso em: 22 out. 2013.

CHEONG, Wai-ling. Symmetrical Permutation, the Twelve Tones, and Messiaen's "Catalogue d'oiseaux". *Perspectives of New Music*, v. 45, n. 1, p. 110-136, 2007.

CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge U. Press, 2007.

CISCAR, Francisco J. C. Aproximación al lenguaje de Olivier Messiaen: análisis de la obra para piano *Vingt Regars Sur l'Enfant-Jesús*. 2004. 534 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filosofia, Filosofia, Universitat de València, València, 2004.

COHN, Richard. *Audacious Euphony: Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature*. Oxford Studies in Music Theory. New York: Oxford University Press, 2012.

COOK, Nicholas. Meter as Rhythm by Christopher Hasty Review. *Music & Letters*, [S. l.], v. 80, n. 4, p. 606-608, 1999.

_____. Words About Music, or Analysis Versus Performance. In: DEJANS, Peter (Ed.). *Theory Into Practice: Composition, Performance and The Listening Experience*. Collected writings of the Orpheus Institute. Leuven: Leuven U. Press, 1999, p. 9-52.

_____. Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da performance. *Música em Contexto*, Brasília, ano 1, n. 1, p. 7-32, jul. 2007.

_____; POPLER, Anthony. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge: Cambridge U. Press, 2004.

CROSS, Jonathan. *The Stravinsky Legacy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

DERFLER, Barbara J. *Claude Debussy's Influence on Olivier Messiaen: An Analysis and Comparison of Two Preludes*. 1999. 88p. Thesis (Master of Music) Edmonton: Department of Music, 1999.

DINGLE, Christopher P.; SIMEONE, Nigel. *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2007.

_____. *The Life of Messiaen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

DONIN, Nicolas. Studying recordings of performances, capturing the musical experience of the analyst. In: CHARM Symposium 4., 2007, London. *Abstracts...* London: AHRCM, 2007. Disponível em: < http://www.charm.rhul.ac.uk/about/symposia/p7_10_1.html >. Acesso em: 22 out. 2013.

DUCHEN, Jessica. Hill, Peter. In: SADIE, Stanley, Ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001. Disponível em: <<https://dl.dropboxusercontent.com/u/17831110/Grove/Entries/S44489.htm>>. Acesso em: 17 maio 2015.

FERRAZ, Silvio. *Musica e repetição: a diferença na música contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998.

_____. Deleuze: música, tempo e forças não sonoras. *Artefilosofia*, n. 9, UFOP. p. 67-76, 2010.

_____. Pequena trajetória da ideia de tempo na música do séc. XX. In: NASCIMENTO, Guilherme; ZILLE, José Antônio Baêta; CANESSO, Roger. *A música dos séculos XX e XXI*. Barbacena: Eduemg, 2014. p. 1-21. (Diálogos com o som).

FORMAN, Edward. L'Harmonie de l'Univers: Maurice Toesca and the genesis of Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus. In: DINGLE, Christopher; SIMEONE, Nigel (Ed.). *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*. Burlington: Ashgate, 2007.

FORTUNATO, Catarina Isabel B. S. de A. *Tempo musical na interpretação de Préludes de Claude Debussy*. 2011. 188 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2011.

FORTE, Allen. Messiaen's mysterious birds. In: SHOLL, Robert. *Messiaen Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 101-118.

_____; GILBERT, Steven E. *Introducción al análisis Schenkeriano*. Trad. Pedro Purroy Chicot. Ed. en lengua castellana. Barcelona: Editorial Labor, S. A. 1992.

FREEMAN, Robin. Courtesy towards the Things of Nature: Interpretations of Messiaen's 'Catalogue d'oiseaux'. *Tempo*, n. 192, p. 9-14, 1995.

GASQUES, Gisela de O. *Reflets dans l'eau, de Claude Debussy: caminhos interpretativos revelados pela análise de gravações da obra*. 2013. 133 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Programa de Pós-Graduação em Artes, Uberlândia, 2013.

GOLLIN, Edward; REHDING, Alexander (Ed.). *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*. New York: Oxford University Press, 2011.

GORDON, Stewart. *A History of Keyboard Literature, Music for the Piano and Its Forerunners*. NY: Schirmer, 1996.

GUIGUE, D. *Estética da Sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GRIFFITHS, Paul. *A música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

_____. *Modern Music and After*. 3 ed. New York: Oxford University Press, 2011.

_____. *Olivier Messiaen and the Music of Time*. London: Faber, 1985.

_____. Messiaen, Olivier (Eugène Prosper Charles). In: SADIE, Stanley, Ed. *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 2001.

HALBREICH, Harry. *Olivier Messiaen*. Paris: Fayard, 1980.

_____. *L'oeuvre d'Olivier Messiaen*. Paris: Fayard Édition, 2008.

HASTY, Christopher F. *Meter as Rhythm*. New York: Oxford University Press, 1997.

HAYES, Malcolm. Messiaen: Harawi (Jane Manning, David Miller, piano); Complete Piano Music, Vol. 1, Préludes, Pièce pour le Tombeau de Paul Dukas (Peter Hill, piano); Olivier Messiaen and the Music of Time (by Paul Griffiths). *Tempo*, n. 155, p. 41-43, 1985.

HEALEY, Gareth. *Messiaen's Musical Techniques: The Composer's View and Beyond*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2013.

_____. Messiaen's "Cantéyodjayâ": A 'Missing' Link. *The Musical Times*, v. 148, n. 1898, p. 59-72, 2007.

HILL, Peter (Ed.). *The Messiaen Companion*. London: Faber and Faber, 1994.

_____; NIGEL, Simeone. *Messiaen*. New Haven: Yale U. Press, 2005.

_____. Messiaen recorded: the Quatre Études de rythme. In: DINGLE, Christopher Philip; SIMEONE, Nigel. *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*. England: Ashgate, 2007. Cap. 6. p. 79-90.

HOOK, Julian. L. Rhythm in the Music of Messiaen: An Algebraic Study and an Application in the "Turangalila Symphony". *Music Theory Spectrum*. v. 20, n. 1, p. 97-120, 1998.

JOHNSON, Robert S. *Messiaen*. London: Omnibus Press, 2009.

_____. Birdsong. In: HILL, Peter. *The Messiaen Companion*. London: Amadeus Press, 1994. p. 249-265.

KRAFT, David. *Birdsong in the Music of Olivier Messiaen*. London: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.

KRAMER, Jonathan. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. NY: Schirmer Books, 1988.

LEE, Hyeweon. *Olivier Messiaen's "Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus": A Study of Sonority, Color and Symbol*. 1992. 146 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, College-Conservatory of Music, University of Cincinnati, Cincinnati, 1992.

LEEuw, Ton de. *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure*. Amsterdam: U. Press, 2005.

LEWIN, David. Thoughts on Klumpenhouwer Networks and Perle-Lansky Cycles. *Music Theory Spectrum*, v. 24, n. 2, p. 196-230, 2002.

MARTINS, José Oliveria. Interval Cycles, Affinity Spaces, and Transpositional Networks. In: AGON, Carlos et al. (Ed.). *Mathematics and Computation in Music*. Heidelberg: Springer, 2011. p. 126-139.

MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. 1e v. Texte. Paris: Alphonse Leduc, 1944a.

_____. *Technique de mon langage musical*. 2e v. Exemples Musicaux. Paris: Alphonse Leduc, 1944b.

_____. *The Technique of my Musical Language*. Text with musical examples. Translated by John Satterfield, 1956. First French edition, 1944. Paris: Alphonse Leduc, 1956.

_____. *Vingt Leçons d'Harmonie*. Paris: Alphonse Leduc, 1951.

_____. *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie: (1949-1992) en Sept Tomes. Tome I*. Paris: Alphonse Leduc, 1994.

_____. *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie: (1949-1992) en Sept Tomes. Tome II*. Paris: Alphonse Leduc, 1995.

_____. *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie: (1949-1992) en Sept Tomes. Tome III*. Paris: Alphonse Leduc, 1996.

_____. *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie: (1949-1992) en Sept Tomes. Tome IV*. Paris: Alphonse Leduc, 1997.

_____. *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie: (1949-1992) en Sept Tomes. Tome Va*. Paris: Alphonse Leduc, 1999.

_____. *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie*: (1949-1992) en Sept Tomes. Tome Vb. Paris: Alphonse Leduc, 2000.

_____. *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie*: (1949-1992) en Sept Tomes. Tome VI. Paris: Alphonse Leduc, 2001.

_____. *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie*: (1949-1992) en Sept Tomes. Tome VII. Paris: Alphonse Leduc, 2002.

_____; LORIOD-MESSIAEN, Yvonne. *Ravel*: Analyses des ouvres pour piano de Maurice Ravel. Paris: Durand, 2003.

_____. *Neumes Rythmiques*. Paris: Durant, 1950. 1 partitura. Piano.

_____. *Regard de l'Onction terrible*. Paris: Durant, 1947. 1 partitura. Piano.

_____. *Le traquet stapazin*. Paris: Alphonse Leduc, 1964. 1 partitura. Piano.

_____. *Préludes*: pour piano. Paris: Durand, 1930. 1 partitura. Piano.

_____. *Quatuor pour la fin du temps*. Paris: Durand, 1942. 1 partitura. Clarinete, Violino, Violoncelo e Piano.

_____. *Oiseaux exotiques*: pour piano solo et petit orchestre. London: Universal Edition, 1959. 1 partitura. Piano e Orquestra.

_____. *Catalogue d'oiseaux*: pour piano. Paris: Alphonse Leduc, 1964. 1 partitura. Piano.

MOCQUEREAU, Dom Andre. *Le Nombre Musical Grégorien*: A Study of Gregorian Musical Rhythm. S.l: Desclee & Co, 1932.

MOREIRA, Adriana Lopes. *A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado*: análise musical. 2002. 411f. Dissertação (Mestrado)–Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes, Departamento de Música, Campinas, 2002.

_____. *Olivier Messiaen*: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano. 2008. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, (UNICAMP) Instituto de Artes, Departamento de Música, Campinas, 2008.

_____. (Coord. Painei). Análise musical do potencial projetivo rítmico como elemento constitutivo de obras musicais: fundamentação teórica e exemplos de aplicação em obras de Stravinsky e Messiaen. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, ANPPOM. 24., 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo: UNESP, ago. 2014. ISSN 19835981. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/anais.php>>.

NEIDHÖFER, Christoph. A Theory of Harmony and Voice Leading for the Music of Olivier Messiaen. *Music Theory Spectrum*, vol. 27, n. 1, p. 1-34, 2005.

NEUMEYER, David; TEPPING, Susan. *A Guide to Schenkerian Analysis*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1992.

NICHOLS, Roger. Messiaen's "Le Merle noir": The Case of a Blackbird in a Historical Pie. *The Musical Times*, v. 129, n. 1750, p. 648-50, dec. 1988.

NOBRE, Marlos. Nueve Preguntas a Marlos Nobre: entrevista. *Revista Musical Chilena*, v. 33, n. 148, p. 37-47, 1979.

O'CONNELL, Kevin. Messiaen's 'Liebestod' and the Uses of Paraphrase. *The Musical Times*, v. 150, n. 1907, p. 19-26, 2009.

OLIVEIRA, Francisco Zmekhol N. *A escrita rítmica de Olivier Messiaen e seus desdobramentos em outros aspectos de sua prática composicional*. 2013. Campinas, 2013. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2013.

OXFORD Reference. Disponível em: <<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095426172>>. Acesso em: abr. 2015.

PÁDUA, E. M. M. *Metodologia da pesquisa: abordagem teórico prática*. Campinas: Papiros, 1996.

PEARSALL, Edward. *Twentieth-Century Music Theory and Practice*. NY: Routledge, 2011.

PENTEADO, Ronaldo Alves; MOREIRA, Adriana Lopes. Fundamentos para a análise musical do potencial projetivo rítmico de obras musicais. In: MOREIRA, Adriana Lopes (Coord. Painel). Análise musical do potencial projetivo rítmico como elemento constitutivo de obras musicais: fundamentação teórica e exemplos de aplicação em obras de Stravinsky e Messiaen. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, ANPPOM. 24., 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo: UNESP, ago. 2014. ISSN 19835981. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/anais.php>>.

POPLE, Anthony. Messiaen's Musical Language: an Introduction. In: HILL, P. (Ed.). *The Messiaen Companion*. Portland: Amadeus Press, 1994.

_____. (Ed.). *Theory, analysis and meaning in music*. NY: Cambridge U. Press, 1998.

REVERDY, Michèle. *L'œuvre pour piano d'Olivier Messiaen*. Paris: Alphonse Leduc, 1978.

RINK, John. The Line of Argument in Chopin's E Minor Prelude. *Early Music*, Oxford, v. 29, n. 3, p.434-444, ago. 2001.

ROGOSIN, David. *Aspects of Structure in Olivier Messiaen's Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. 1996. 231 f. Tese (Doutorado) - Curso de Musical Artes, School Of Music, The University Of British Columbia, Vancouver, 1996.

ROSA, Renato Mendes. *Análise, Escuta e Interpretação Musical: o uso da análise computacional de gravações no processo de construção interpretativa de Tetragrammaton XIII, de Roberto Victorio*. 2015. 159 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

ROSE, Irmã Marie (op). *Canto Gregoriano: método de Solesmes*. v. 1. 3.ed. Rio de Janeiro: [s.n.], 1963. Coleção Pio X. v. 5.

ROSE, Irmã Marie (op). *Canto Gregoriano: método de Solesmes*. v. 2. 1.ed. Rio de Janeiro: [s.n.], 1960. Coleção Pio X. v. 9.

ROWLAND, David. *The Cambridge Companion to the Piano*. NY: Cambridge U. Press, 2000.

SAMUEL, Claude; MESSIAEN, Olivier. *Olivier Messiaen Music and Color: Conversations with Claude Samuel*. Portland: Amadeus Press, 1994.

SCHULTZ, Rob. Melodic Contour and Nonretrogradable Structure in the Birdsong of Olivier Messiaen. *Music Theory Spectrum*, v. 30, n. 1, p. 89-137, 2008.

SMALLEY, Roger. Portrait of Debussy. 8: Debussy and Messiaen. *The Musical Times*, v. 109, n. 1500, p. 128-131, 1968.

SHELLHORN, Matthew. Les Noces and Trois petit Liturgies: an assessment of Stravinsky's influence on Messiaen. In: DINGLE, Christopher; SIMEONE, Nigel (Ed.). *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*. London: Ashgate Pub Co, 2007.

SHENTON, Andrew. Observations on time in Olivier Messiaen's *Traité*. In: DINGLE, Christopher Philip; SIMEONE, Nigel. *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*. Bodmin: Ashgate, 2007. Cap. 11. p. 173-190.

_____. *Olivier Messiaen's system of signs notes towards understanding his music*. Farnham: Ashgate, 2009.

SIMMS, Bryan R. *Music of the Twentieth-Century: Style and Structure*. 2 ed. NY: Schirmer, 1996.

ŠIMUNDŽA, Mirjana. Messiaen's Rhythmical Organisation and Classical Indian Theory of Rhythm (I). *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 18, n. 1, p. 117-144, 1987.

_____. Messiaen's Rhythmical Organisation and Classical Indian Theory of Rhythm (II). *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 19, n. 1, p. 53-73, 1988.

SPROUT, Leslie A. The 1945 Stravinsky Debates: Nigg, Messiaen, and the Early Cold War in France. *The Journal of Musicology*, v. 1, n. 26, p. 85-131, 2009.

STRAUS, Joseph. *Introduction to post tonal theory*. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.

_____. *Introdução à teoria pós-tonal*. Tradução de Ricardo Mazzini. Revisão e consultoria técnica de Jamary Oliveira. São Paulo: Editora da Unesp, 2012; Salvador: EDUFBA, 2013.

SUSANNI, Paolo; ANTOKOLETZ, Elliott. *Music and Twentieth-Century Tonality: Harmonic Progression Based on Modality and the Interval Cycles*. New York: Routledge, 2012.

TAFFARELLO, Tadeu M. *O percurso da intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado: Momentos, La Fauvette Des Jardins e Cartas Celestes*. 2010. 123p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2010.

THURLOW, Jeremy. Messiaen's Catalogue d'oiseaux: a musical dumbshow. In: SHOLL, Robert. *Messiaen Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 119-144.

TYMOCZKO, Dmitri. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. Oxford Studies in Music Theory. New York: Oxford University Press, 2011.

TOOP, Richard. Messiaen/ Goeyvaerts, Fano/ Stockhausen, Boulez. *Perspectives of New Music*, v. 13, n. 1, p. 141-169, 1974.

WALKER, Rosemary. Modes and Pitch-Class Sets in Messiaen: A Brief Discussion of "Première Communion de la Vierge". *Music Analysis*. v. 8, n. 1/2, p. 159-168, 1989.

WALSH, Stephen. *The Time of Music by Jonathan D. Kramer*. Review. *Music Analysis*, v. 10, n. 3, p. 374-380, 1991.

XENAQUIS, Iannis. Symbolic Music. In: XENAQUIS, Iannis. *Formalized Music: thought and mathematics in composition*. New York: Pendragon Press, 1992. p. 155-177.

Discografia

AIMARD, Pierre-Laurent. *Olivier Messiaen: Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Hamburg: Teldec, 2000. 2 CD.

HILL, Peter. *Messiaen: The Piano Works [Box Set]*. [S.l.]: Regis, 2008. 7 CD.

LORIOD, Yvonne. *Messiaen: Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. [S.l.]: Apex, 2007. 1 CD.

MESSIAEN: Catalogue d'oiseaux & Intégrale pour piano. Olivier Messiaen (Compositor). Yvonne Loriod (Intérprete, piano). [S. l.]: The Classical Library, 2012. 1 CD.

MESSIAEN Edition. Olivier Messiaen (Compositor). Yvonne Loriod, François Dupin, Georges Barboteu, Alain Jacquet ... (Intérpretes). [S.l.]: Warner Classics, 2006. 18 CD.

MURARO, Roger. *Olivier Messiaen: Catalogue D'oiseaux*. [S.l.]: Musidisc, 2000. 1 CD.

_____. *Olivier Messiaen: Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. [S.l.]: Musidisc, 1999. 1 CD.

OLIVIER Messiaen: Complete Edition. Olivier Messiaen (Compositor). Roger Muraro (Intérprete, piano). [S. l.]: Deutsche Grammophon, 2008. 32CD Box Set.

THE LISZT Project: Bartók, Berg, Messiaen, Ravel, Scriabin, Stroppa, Wagner (compositores). Pierre-Laurent Aimard (Intérprete, piano). [S. l.]: Deutsche Grammophon, 2011. 2CD.

THE PIANO Music of Olivier Messiaen: Catalogue d'oiseaux (1956-58) Books 1-3. Olivier Messiaen (Compositor). Peter Hill (Intérprete, piano). [S. l.]: Unicorn-Kanchana, 1988. 1 CD.

THE PIANO Music of Olivier Messiaen: Preludes, Quatre Etudes de Rythme, Canteyodjaya. Olivier Messiaen (compositor). Peter Hill (Intérprete, piano). [S.l.]: Unicorn-Kanchana, 2007. 1 CD.

Anexo 1:**Estudo sobre impulso-acento-terminação na Seção Central da peça *Regard de l'onction terrible***

O estudo aqui realizado tem como foco o estudo ao piano da peça com base nos conceitos de impulso-acento-terminação, propostos por Messiaen e empregados na Seção Central da peça (c. 23-177). Em alguns compassos indicamos duas interpretações possíveis uma entre parênteses e outra acima do parênteses indicando níveis hierárquicos.

XVIII. Regard de l'Onction terrible

(Le Verbe assume une certaine nature humaine;
choix de la chair de Jésus par la Majesté épouvantable...)

Modéré (♩=80)

PIANO *p*

cresc.

(Valeurs progressivement ralenties)

(Valeurs progressivement accélérées)

8^a bassa

4

cresc. sempre

8^a bassa

9

8^a bassa

14

cresc.

molto

8^a bassa

18 109

ff **Vif**

8^a bauba *mf* *gheando*

8^a bauba *ff*

21 **Bien modéré** (♩ = 69)

ff *arraché* (simile)

ff *arraché* (simile)

23 **Solennel, mais un peu vif** (♩ = 92)

fff *ff* *(comme la foudre)* *(pour 4)* *staccato, martelé*

26 *(I A I A)* *fff* *ff* *(pour 4)* *staccato, martelé*

44 *staccato, martelé* *fff* *mf* *6 (pour 4)* *6 (pour 4)* *cresc.*

48 *cresc.* *molto* *fff*

51 *ff*

53 *fff* *mf* *ff* *(pour 4)* *dim.*

55 *f* *cresc.* *mf* *stacc.* *ff* *mf*

57 *fff* *mf* *ff* *dim.* *

(pour 4)

61 *f* *mf* *ff* *mf* *stacc.* *

63 *fff* *p* *cresc.* *fff* *

69 *fff* *(pour 4)* *staccato, martelé* *fff* *

72 *fff* *(pour 4)* *staccato, martelé* *

89 **T**

f *3* (pour 2) *3* *3* (pour 8) *3* (pour 2) *3* (pour 2) *Led.* *

91 **I**

mf *p* *cresc.* *cresc.* *f* *mf* *cresc.*

94 **A**

cresc. *cresc. molto* *Rall.* *Au mouvt* *fff* *Led.*

97 **I**

pp *cresc.* *molto* *fff* *Led.* *

99 **I**

ff *3* (pour 4) *staccato, martelé* *fff* *

102

ff *ped.* *6 (pour 4)* *staccato, martelé* *

105

fff *mf* *6 (pour 4)* *cresc.* *

108

cresc. *molto* *fff* *

111

ff *6* *6* *

113

fff *mf* *6 (pour 4)* *cresc.* *

116 *stacc.* *mf* *ff* *mf* *fff* *stacc.* *Red.* *

118 *mf* *ff* *(pour 4)* *dim.* *

121 *stacc.* *mf* *ff* *mf* *stacc.* *Red.* *

123 *fff* *p* *cresc.* *fff* *Red.* *

129 *ff* *(pour 4)* *staccato, martelé* *

131 *fff* *And.* *ff* *6 (pour 4)*

134 *staccato, martelé* *fff* *mf* *6 (pour 4)* *6 (pour 4)* *ff* *cresc.*

138 *cresc.* *molto* *fff*

141 *ff*

143 *fff* *And.* *ff* *6 (pour 4)* *staccato, martelé*

146 **I** **fff** **A** **8** **6 (pour 4)** **Red.**

149 **I** **staccato, martelé** **fff** **A** **Red.**

152 **I** **mf** **6 (pour 4)** **mf** **6 (pour 4)** **fff** **cresc.** **6** **cresc.**

154 **8** **6** **molto** **fff** **A** **Red.**

157 **8** **6** **ff** **6** **6** **6** **6** **fff** **A** **Red.**

[illegible]

172 **Au mouvt**

fff *cresc. molto* *pp*

Teo. *

174

fff *cresc. molto* *pp*

Teo. *

176

fff *cresc. molto* *pp*

Teo. *

178 **Bien modéré** (♩=69)

ff arraché *(simile)*

Teo. *

Vif

f *mf* *mf* *sfissando*

Teo. *

180 Modéré (♩=80)

p *cresc.*

8^a bassa

182 (Valeurs progressivement accélérées)

8^a bassa

(Valeurs progressivement ralenties)

187

cresc. sempre

8^a bassa

192

cresc. molto

8^a bassa

197

ff

8^a bassa

Anexo 2:

Estudo sobre *arsis e thésis* nas 7 estrofes da peça *Neumes Rythmiques*

O estudo aqui realizado tem como foco o estudo ao piano da peça com base nos conceitos de *arsis* e *thésis*, propostos por Messiaen e empregados nas estrofes da peça.

Neumes rythmiques

Olivier MESSIAEN

1 Vif (rythme en ligne triple: 1 à 5, 6 à 10, 11 à 15) 8

PIANO

ppp *mf* (cuivré) *pp* *ppp*

2

ppp *mf* *pp*

3 Bien modéré (neumes rythmiques, avec résonances, et intensités fixes)

ff *p* *mf* *f* *ff* *p*

8

f *f* *pp* *dr.* *mf* *pp* *dr.* *ppp*

p *dr.* *f* *piu f* *mf* *pp* *dr.* *pp*

12 16 16 8 16 8

(41) *f* (strident et dur) *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* (V)

16 8 16 8 16 8

Un peu lent (neumes rythmiques)

f *ppp* *f* *ppp* *f* *mf* (cuivre, glissé)

16 8 16 8 16

14 Modéré Un peu lent Bien modéré

pp (long) *p* *mf* *mf* *f* *mf* *p*

17 *pp* *p* *f* *sf* *f* *sf* *f* *sf* *p*

dr. *g.* *dr.* *g.* *dr.* *g.* *dr.* *g.* *dr.* *g.*

pp *p* *f* *sf* *f* *sf* *f* *sf* *p*

4

Vif (ligne triple)

21 a Tempo

(irise) 8

mf

ppp

pp

(2) (7)

mf (cuivre)

sed.

*

23

ppp

pp

(3) (8)

mf

(13)

sed.

*

A T A T

Bien modéré (neumes rythmiques)

24

p

pp

dr.

f

piuf

16

pp

p

b2

8: b

28

mf

p

f

dr.

g. f

p

piuf

ff

p₁

p₃

pp

p

p

8: 2

1

2

sed.

8: 4

5

4

*

31 **A** **T** **A** **T**
f *sf* *p* *più f* *pp* *f* *sf* *p* *mf* **T**
p dr. *f dr.* *più f* *f g.* *p dr.* *f dr.*
p *p* *p* *p* *p* *p* *p* *pp*

Vif (nombre premier)
 16 8 16 8 16 8 16 8
 34 *f* *ppp* *(-v)* *f* *ppp* *(-v)* *f* *ppp* *f* *ppp*
 (43) *f* *ppp* *(-v)* *f* *ppp* *(-v)* *f* *ppp* *f* *ppp*
 16 8 16 8 16 8 16 8
 16 8 16 8 16 8 16 8
f *ppp* *f* *ppp* *f* *ppp* *(-v)* *f* *ppp* *(-v)*
 16 8 16 8 16 8 16 8

35 **Bien modéré** **T** **A** **T** **A** **T**
 (neumes rythmiques) *ff* *p*
 8

39 **A** **T** **A** **T**
ff *p* *pp* *f* *ff*
più f

6

42 **T** **A** **T** **Modéré** **A** **T** **Bien modéré** **A** **T**

pp ff f pp pp(long) p ff mf p pp

46 **Vif (ligne triple)** **8** *(irise)* **pp** **mf (cuivré)**

47 **ppp** **mf** **pp** **mf**

48 **A** **Modéré (neumes rythmiques)** **Bien modéré** **T**

mf pp 8

50 **Bien modéré** **A** **Un peu lent** **A** **Un peu lent** **T** **A** **T** **A** **T** **A**

dr. (cuivré, glissé) p dr. f dr. mf p

Bien modéré

53 *f* *sf* *p* *dr.* *p* *f* *dr.* *ff* *f* *p* *8*

57 *p* *ff* *f* *mf* *ff* *p* *8* *1 2 3 4 5* ** 2da.*

60 *a Tempo* *ff* *pp* *f* *ff* *pp* *8* *Rall.*

Modéré *mf* *pp* *pp* *p* *pp* *pp* *8* ** 2da.*

Bien modéré

8

65 **Vif** (nombre premier)

(47) *f* (strident et dur) *ppp* *f* *ppp*

16 8 16 8

16 8 16 8

16 8 16 8

16 8 16 8

Bien modéré (neumes rythmiques)

f *pp* *mf* *ff* *f m.g. dessus*

68 **Un peu lent**

pp *p* *ff* *sf* *mf* (cuivre, glissé)

f m.g. dessus *pp*

72 **Moderé** **Bien modéré**

pp (long) *p* *mf* *ff* *mf* *pp*

8 4 2 5 1

D. & F. 13495

Vif (ligne triple)

75 *ppp* *mf* (cuivré) *pp* (irise) 8

76 *ppp* *mf* (5) (9) (14) (15) 8

Bien modéré (neumes rythmiques)

pp *mf* *p* *ff* *m.g. dessus* 8

80 *p* *mf* *f* *pp* **Modéré** 8

[illegible]

Anexo 3:

Tradução¹⁹⁵ do prefácio de *Le traquet stapazin*.

IV_ *Le Traquet stapazin* (chasco-ruivo) (*oenanthe hispânica*)

Fim de junho. O Roussillon¹⁹⁶, a Costa vermelha. Acima de Banyuls¹⁹⁷; O cabo Abeille o cabo Rederis¹⁹⁸. Os penhascos rochosos, as montanhas, o mar, os vinhedos nos terraços. A vinha ainda com folhas verdes. À beira do caminho: um *Traquet stapazin*. Fiel, nobre, ele se ergue sobre as pedras, em seu belo traje de seda laranja e de veludo preto – um T negro tombado dividindo o branco de sua calda, uma máscara negra profunda cobrindo acima de seu olho, suas bochechas e sua garganta. Parecia um grande senhor espanhol se dirigindo a um baile de máscaras. Sua estrofe é forte, brusca, breve. Não longe, na vinha, o *Bruant Ortolan* lança com êxtase suas notas repetidas flautadas, à terminação melancólica. – Eis a charneca: desordem de plantas baixas e espinhosas, tojo, alecrim, ciste¹⁹⁹, arbustos. Na charneca: o canto raro do invisível *Fauvette à lunettes*. Voando alto e longe sobre o mar, as *Goelands argentés* fazem ouvir seu uivo cruel, seu sarcasmo seco e batido. Um trio de grandes corvos sobrevoa os rochedos do penhasco com grasnidos fortes e graves. Um pequeno *Chardonneret* faz tinir seus sinos...

5 horas da manhã. O disco vermelho e ouro do sol sai do mar e sobe o céu. No topo do disco, a coroa de ouro aumenta, até o momento onde o sol é inteiro amarelo ouro. Ele sobe mais alto. Uma faixa luminosa se forma sobre o mar. 9 horas da manhã. Na luz e no calor, outras vozes se sucedem: bateria sobre duas notas flautadas da *Fauvette Orphée*, escondida nos arbustos – cortiças – quebras de cristal do *Bruant Proyer*, alegria um pouco estranha do *Bruant fou*, volubilidade do *Hypolaïs Polyglotte* – canto no ar, exultante, *grésillant*, envolvido de gritos agudos, do *Cochevis de Thékla*. Vários *Traquets Stapazins* se respondem.

9 horas da noite. Rodeado de sangue e de ouro, o sol desce atrás das montanhas. Os montes *Albères* se cobrem de incêndio. O mar escurece. O céu passa de vermelho à laranja, depois se enche de um violeta de sonho... últimas estrofes da *Fauvette à lunettes*. Três notas do *Bruant Ortolan* na vinha coberta de noite. Ainda um *Traquet Stapazin*, longe no caminho... Percussão seca de um *Goeland argenté*, muito longe sobre o mar negro. Silêncio... 10 horas da noite. Noite total. Lembrança da *Fauvette à lunettes*...

¹⁹⁵ Tradução realizada por Isabel Silva Alves Quintino.

¹⁹⁶ Região dos Pirineus-Orientais, onde constitui a parte vital ao redor de Perpignan, a capital. É uma planície que justapõe culturas frutíferas, hortícolas e vinhas, ao passo que o litoral foi tomado pela urbanização e turismo. <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/autre-region/Roussillon/141664#vc7pw2X3rrHMZVuA.99>>

¹⁹⁷ Banyuls pertence à região dos Pirineus-Orientais.

¹⁹⁸ Cabo Abeille e Cabo Réderis são áreas naturais nos arredores de Banyuls-sur-mer na região dos Pirineus-Orientais.

¹⁹⁹ Tipo de arbusto natural da região dos Pirineus-Orientais.

Anexo 4:

Partitura de *Le traquet stapazin*

IV. LE TRAQUET STAPAZIN

(*œnanthe hispanica*)

Fin juin. Le Roussillon, la Côte vermeille. Au dessus de Banyuls : le cap l'Abelle, le cap Rederis. Les falaises rocheuses, les montagnes, la mer, les vignobles en terrasses. La vigne est encore en feuilles vertes. Au bord de la route : un Traquet stapazin. Fier, noble, il se dresse sur les pierres, dans son beau costume de sole orange et de velours noir — un T noir renversé partageant le blanc de sa queue, un masque noir profond couvrant le dessus de son œil, ses joues, et sa gorge. On dirait un grand seigneur espagnol se rendant à un bal masqué. Sa strophe est forte, brusque, brève. Non loin, dans la vigne, le Bruant Ortolan lance avec extase ses notes répétées flûtées, à terminaison mélancolique. — Voici la garrigue : fouillis de plantes basses et épineuses, ajonc, romarin, ciste, chêne kermès. Dans la garrigue : le chant exquis de l'invisible Fauvette à lunettes. Volant haut et loin sur la mer, les Goélands argentés font entendre leur hurlement cruel, leur ricanement sec et percuté. Un trio de grands Corbeaux survole les rochers de la falaise avec des croassements puissants et graves. Un petit Chardonneret fait tinter ses clochettes...

5 heures du matin. Le disque rouge et or du soleil sort de la mer et monte dans le ciel. Au sommet du disque, la couronne d'or augmente, jusqu'au moment où le soleil est tout entier jaune d'or. Il monte plus haut. Une bande lumineuse se forme sur la mer. 9 heures du matin. Dans la lumière et la chaleur, d'autres voix se succèdent : batteries sur deux notes flûtées de la Fauvette Orphée, cachée dans les chênes-lièges — cassures de cristal du Bruant Proyer, gaieté un peu étrange du Bruant fou, volubilité de l'Hypolaïs Polyglotte — chant au vol, exultant, grésillant, mêlé de oris aigus, du Cochevis de Thékia. Plusieurs Traquets stapazins se répondent.

9 heures du soir. Entouré de sang et d'or, le soleil descend derrière les montagnes. Les monts Albères se couvrent d'incendie. La mer s'assombrit. Le ciel passe du rouge à l'orange, puis s'emplit d'un violet de rêve... Dernières strophes de la Fauvette à lunettes. Trois notes du Bruant Ortolan dans la vigne couverte de nuit. Encore un Traquet stapazin, loin sur la route. Percussion sèche d'un Goéland argenté, très loin sur la mer noire. Silence... 10 heures du soir. Nuit totale. Souvenir de la Fauvette à lunettes...

IV. LE TRAQUET STAPAZIN

(œnanthe hispanica)

PIANO

1 **Bien modéré** (♩ = 66) (vignobles en terrasses)

Traquet stapazin (au bord de la route) **Vif** (♩ = 160) **f' (fier et brusque)** * (sans péd.)

4 **Bien modéré** (♩ = 60) **Bruant Ortolan** (dans la vigne) **Bien modéré** (♩ = 60) **p** (flûte, mélancolique, extatique) (+ Ped. III) (avec 2^e Péd.) (3^e Péd. sempre) * ☒

7 **Bien modéré** (♩ = 64) **Fauvette à lunettes** (dans la garrigue) **Un peu vif** (♩ = 138) (ensoleillé, avec volubilité) **mf (gai)** **p** **mf** *

10 **Vif** (♩ = 144) **Goéland argenté** (volant au dessus de la mer) **Modéré** (♩ = 80) **Grand Corbeau** (sur les rochers de la falaise) **ff** **mf** *

* Ped. III : mettez 3^e pédale Steinway | ☒ : enlevez 3^e pédale Steinway

2

Fauvette à lunettes
Un peu vif (♩=138)

14

Chardonneret
Vif (♩=160)
P (très clair, comme un glockenspiel)

Fauvette à lunettes
16 Bien modéré (♩=54) Un peu vif (♩=138)

19

Bien modéré (♩=66)
(vignobles en terrasses)

Traquet stapazin
Vif (♩=160)
f (fier et brusque)
* (sans péd.)

22

Bien modéré (♩=60)

Bruant Ortolan
Bien modéré (♩=60)
P
(avec 2^e Péd.)
(3^e Péd. sempre)

Fauvette à lunettes
25 Bien modéré (♩=54) Un peu vif (♩=138) Bien modéré (♩=54)

mf (gai) P mf (ensoleillé, avec volubilité) mf P

29 **Un peu vif** (♩ = 138) **Goéland argenté** **Moderé** (♩ = 80)

mf *ff* (cruel)

* Ped. *

32 **Vif** (♩ = 144)

f *mf* *f* *f*

(aboyé)

* Ped. *

36 **Grand Corbeau** **Un peu vif** (♩ = 132)

ff *ff* *ff* *ff*

* Ped. *

40 **Chardonneret** **Vif** (♩ = 160) **Très vif** (♩ = 184)

mf *mf* *mf*

(Péd. sempre)

4
43 **Très vif** (♩ = 184)

mf

Vif (♩ = 160)

mf

dr

(Péd. sempre)

45 **Très vif** (♩ = 184)

mf

Vif (♩ = 160)

p

(très clair, comme un glockenspiel)

(Péd. sempre)

16.....

(Péd. sempre)

47 **Goéland argenté**

Vif (♩ = 144)

(ricanement percuté, très sec)

p

8^e bassa.....
(sans péd.)

Fauvette à lunettes

Un peu vif (♩ = 138)

(tendre)

mf

51 **Bien modéré** (♩ = 66)

p

(vignobles en terrasses)

* *Rea* *Rea* *Rea* *Rea* *

Traquet stapazin
Vir (♩ = 160)
54 *f* (*fier et brusque*)
(sans péd.)

Bien modéré
56 (♩ = 60)
p

Bruant Ortolan
Bien modéré (♩ = 60)
p (*flûte, mélancolique, extatique*)
mf (avec 2^e Péd.)

58 *p*
mf (avec 2^e Péd.)

61 (♩ = 66)
p
mf (avec 2^e Péd.)
(3^e Péd. sempre)

Fauvette à lunettes
63 Bien modéré (♩ = 54) Un peu vif (♩ = 138)
mf (*gai*) *p* *mf* (*ensoleillé, avec volubilité*)

Fauvette à lunettes
66 Bien modéré (♩ = 54) Un peu vif (♩ = 138)
mf *p* *mf*

6

69 **Bien modéré** (♩ = 64) **Un peu vif** (♩ = 138)

72

Grand Corbeau
Un peu vif (♩ = 132)

79

83

86 **Modéré** (♩ = 80)

f *ff* *mf* *fff* (*massif*)

Red. *Red.*

Goéland argenté

89 **Un peu vif** (♩ = 116)

ff (*aboiement hurlé*)

Red.

Bien modéré (♩ = 60) **Très vif** (♩ = 184)

p *p* *mf*

Red.

Chardonneret

92 **Vif** (♩ = 160)

p

(*très clair, comme un glockenspiel*)

(*Péd. sempre*)

Fauvette à lunettes

93 **Bien modéré** (♩ = 54) **Un peu vif** (♩ = 138)

mf (*gai*) *p* *mf* (*ensoleillé, avec volubilité*)

Red. *Red.*

8

98

Fauvette Orphée

Modéré (♩ = 88)

f (flûté, gros, un peu grincé)

Red. * Red. * Red. * Red. *

101

Goéland argenté

Vif (♩ = 144)

f Red. * Red. * Red. *

p (ricanement percuté, très sec)

8 (sans péd.)

Fauvette à lunettes

Un peu vif (♩ = 138)

104

mf (tendre)

Red. *

106

Lent (♩ = 72)

(le disque rouge et or du soleil sort de la mer et monte dans le ciel)

mf

(majestueux, sonore, coloré - laissez résonner toutes les notes)

Red. 8 *

108 Traquet stapazin
 Vif (♩ = 160) Lent (♩ = 72)

(dr. dessus)
sec

f *f* *f*

(fier et brusque)

(sans péd.)

Red. 8

110

f *f* *f*

Red. 8

Red. 8 *

Traquet stapazin
 112 Vif (♩ = 160) (dr. dessus)

f *sec* *f*

(sans péd.)

10

114

8-18 8-z29

Lent (♩ = 72)

f (dr. dessus) *più f* *più f* *più f*

Red *8* (*Péd. sempre*)

116

Red *8* *

Traquet stapazin

118 **Vif** (♩ = 160)

f *sec* *mf*

(sans péd.) *Red*

Bruant fou

Vif (♩ = 152)

mf *dr.*

(Péd. sempre) *Red* *8* *dr.*

A.L. 22.940

Fauvette Orphée (*dans les chênes-lièges*)

Modéré (♩ = 88)

8. *(Péd. sempre)*

f

* Red. * Red. * Red. *

121 *(flûte, gros, un peu grincé)*

f

Red. *

122

più f *mf* *più f* *mf* *più f* *mf*

Red. *

125

f *ff* *p* *pp*

Red. *

Bruant Proyer

127 Modéré (♩ = 88)

pp *p* *mf* (*doux, comme des cassures de cristal*) (*chuchoté, ouaté*) *pp* *ppp*

(Péd. sempre)

12 Hypolais polyglotte

128 Très vif (♩=176)

f (brusquement très vite, avec véhémence)

(le disque d'or du soleil monte plus haut dans le ciel— bande lumineuse sur la mer) →

129

Lent (♩=72) (majestueux, sonore, coloré— laissez résonner toutes les notes)

131

Traquet stapazin

Vif (♩=160)

(sans péd.)

134 **Lent** (♩ = 72) **Traquet stapazin** **Vif** (♩ = 160)

ff (*plein soleil*) *ff*

f *sec*

Péd. *s...* (*Péd. sempre*) * (*sans péd.*)

136 **Lent** (♩ = 72) **Traquet stapazin** **Vif** (♩ = 160)

ff *f* *sec*

Péd. *s...* * (*sans péd.*)

138 **Lent** (♩ = 72) **Vif** (♩ = 160)

ff *f* *sec*

Péd. *s...* * (*sans péd.*)

140 **Lent** (♩ = 72) **Vif** (♩ = 160)

(2 Traquets stapazins se répondent) *sec* *mf* (*dr. dessus*)

Péd. * (*sans péd.*)

14

143

ff *mf* *ff* (d. dessus)

Bruant fou

146 *vif* (♩ = 162)

mf *p* *mf*

p *f* *mf*

(Péd. sempre)

(Péd. sempre)

pp *mf* *p*

(Péd. sempre) *

Fauvette Orphée

147 Modéré (♩ = 88)

f (flûte, gros, un peu grincé)

mf

*Red. ** *Red. ** *Red. **

150

f *f* *mf*

*Red. ** *Red. ** *Red. **

154

f *p* *f*

*Red. ** *Red. ** *Red. ** *Red. **

156

mf *f* *f* *ff*

*Red. ** *Red. ** *Red. ** *Red. **

Bruant Proyer

Modéré (♩ = 88)

158

p *mf* *p* *pp* *ppp*

(doux, comme des cassures de cristal)

(chuchoté, ouaté)

(Péd. sempre)

*Red. **

16 Fauvette Orphée

160 Modéré (♩ = 88)

163

166

168

Bruant Proyer

Modéré (♩ = 88)

Fauvette Orphée

173 **Moderé** (♩ = 88)

f *p* *mf* *f*

Péd. ** Red. ** *Péd.* ** Red. ** *Péd.* ** Red. ** *Péd.* ** Red. ** *Péd.* ** Red. **

Bruant Proyer

176 **Moderé** (♩ = 88)

p *pp* *pp* *p* *mf* *p* *pp*

Péd. *(Péd. sempre)* *Péd.* *(Péd. sempre)* *Péd.* *(Péd. sempre)*

Cochevis de Thékla

179 **Vif** (♩ = 152)

pppp *mf* *f* *mf* *f*

Péd. *(Péd. sempre)* *Péd.* *(Péd. sempre)* *Péd.* *(Péd. sempre)*

(chant au vol, joyeux, grésillant, mêlé de cris)

mf *f*

Péd. *(Péd. sempre)* *Péd.* *(Péd. sempre)* *Péd.* *(Péd. sempre)*

Cochevis de Thékla

181 **Vif** (♩ = 152)

mf *f* *mf* *f*

Péd. *(Péd. sempre)* *Péd.* *(Péd. sempre)* *Péd.* *(Péd. sempre)*

18

183

mf *Péd.* *mf* *(Péd. sempre)* *f*

mf *(Péd. sempre)* *cresc.* *f*

mf *Péd.* *mf* *(Péd. sempre)*

cresc. *mf* *(Péd. sempre)* *mf* *Péd.*

mf *Péd.* *mf* *(Péd. sempre)* *mf* *Péd.*

190 *mf* *cresc.*
(Péd. sempre)

191 *mf* *p* *mf* *mf*
(Péd. sempre) * *Red.* (Péd. sempre)

mf *p* *mf* *mf* *p* *mf*
(Péd. sempre)

f *pp* *f*
(Péd. sempre)

193 *mf* *f* *p* *pp* *cresc.*
(Péd. sempre)

194 *f* *f*
(Péd. sempre) *

20

Traquet stapazin
(au bord de la route)
Vir (♩ = 160)

Bien modéré (♩ = 66)
196 *P* (vignobles en terrasses)

f * (sans péd.)
(fier et brusque)

Red. Red. Red. Red. Red.

Bruant Ortolan (dans la vigne)
Bien modéré (♩ = 60)
199 *sec* *P* (avec 2^e Péd.)

mf (flûte, mélancolique, extatique)
+ *Red. III* (3^e Péd. sempre) ☒

Traquet stapazin
Vir (♩ = 160)
202 *f* *sec* *ff*

(sans péd.)

2^e Traquet stapazin

Grand Corbeau
(sur les rochers de la falaise)
Un peu vif (♩ = 132)
204 *ff* *mf* *ff* *f* *ff* *ff*

(râpeux, rauque)

1^{er} Chardonneret

Modéré (♩ = 80)

207

mf (massif)

p (très clair)

2^e Chardonneret

211

214

218

221 (m.d. dessus)

mf (m.g. dessous)

222

224

228

232

1^{er} Traquet stapazin
Vif (♩ = 160)

237

2^e Traquet stapazin

Lent (♩ = 72)
(entouré de sang et d'or, le soleil descend derrière la montagne)

239

(majestueux, sonore, coloré. laissez résonner toutes les notes)

(Péd. sempre)

A.I., 22.930

240

f *mf* *f* *mf*

Péd. *8.....* (*Péd. sempre*)

241

mf *p* *pp* *pp*

Péd. *8.....* *(d. dessus)* *

Traquet Stapazin *Vir* (♩ = 160) *Modéré* (♩ = 68) Fauvette Orphée (*dans les chênes-lièges*)

242

ff *mf* *sec* *f* (*flûte, gros, un peu grincé*)

(sans péd.) *Péd.* *8.....* *

244

f *mf* *più f*

Péd. *8.....* *

246 *Bien modéré* (♩ = 60)

p *mf* *(avec 2^e Péd.)*

+ Péd. III *(3^e Péd. sempre)*

248 Vir (♩ = 160) 2^e Traquet stapazin

The musical score is written for two staves. The first staff is for the 'Vir' part, marked with a forte 'f' dynamic and a tempo of 160 beats per minute. It features a series of sixteenth-note runs with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The second staff is for the '2e Traquet stapazin' part, marked with a piano 'p' dynamic. It also features sixteenth-note runs with fingerings. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first staff ends with the instruction '(sans péd.)'.

(sans péd.)

Cochevis de Thékla

Un peu vif (♩ = 120)

250

Lent (♩ = 48)
(la mer)

m.g. dessus *pp* *m.g. pp*

m.d. *mf* *f* *mf* *f* *mf* (cri d'appel)

m.g. (tendre et chantant) *mf* (avec 2^e Péd.)

p *Red.* *pp* *Red.* *mf* + *Red. III*

252 **Lent** (♩ = 48) **Un peu vif** (♩ = 126)

m.g. dessus *pp* *m.g.* *pp* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

m.d. *mf* *1* *2* *3* *4* *5* *6* *7* *8* *9* *10* *11* *12* *13* *14* *15* *16* *17* *18* *19* *20* *21* *22* *23* *24* *25* *26* *27* *28* *29* *30* *31* *32* *33* *34* *35* *36* *37* *38* *39* *40* *41* *42* *43* *44* *45* *46* *47* *48* *49* *50* *51* *52* *53* *54* *55* *56* *57* *58* *59* *60* *61* *62* *63* *64* *65* *66* *67* *68* *69* *70* *71* *72* *73* *74* *75* *76* *77* *78* *79* *80* *81* *82* *83* *84* *85* *86* *87* *88* *89* *90* *91* *92* *93* *94* *95* *96* *97* *98* *99* *100* *101* *102* *103* *104* *105* *106* *107* *108* *109* *110* *111* *112* *113* *114* *115* *116* *117* *118* *119* *120* *121* *122* *123* *124* *125* *126* *127* *128* *129* *130* *131* *132* *133* *134* *135* *136* *137* *138* *139* *140* *141* *142* *143* *144* *145* *146* *147* *148* *149* *150* *151* *152* *153* *154* *155* *156* *157* *158* *159* *160* *161* *162* *163* *164* *165* *166* *167* *168* *169* *170* *171* *172* *173* *174* *175* *176* *177* *178* *179* *180* *181* *182* *183* *184* *185* *186* *187* *188* *189* *190* *191* *192* *193* *194* *195* *196* *197* *198* *199* *200* *201* *202* *203* *204* *205* *206* *207* *208* *209* *210* *211* *212* *213* *214* *215* *216* *217* *218* *219* *220* *221* *222* *223* *224* *225* *226* *227* *228* *229* *230* *231* *232* *233* *234* *235* *236* *237* *238* *239* *240* *241* *242* *243* *244* *245* *246* *247* *248* *249* *250* *251* *252* *253* *254* *255* *256* *257* *258* *259* *260* *261* *262* *263* *264* *265* *266* *267* *268* *269* *270* *271* *272* *273* *274* *275* *276* *277* *278* *279* *280* *281* *282* *283* *284* *285* *286* *287* *288* *289* *290* *291* *292* *293* *294* *295* *296* *297* *298* *299* *300* *301* *302* *303* *304* *305* *306* *307* *308* *309* *310* *311* *312* *313* *314* *315* *316* *317* *318* *319* *320* *321* *322* *323* *324* *325* *326* *327* *328* *329* *330* *331* *332* *333* *334* *335* *336* *337* *338* *339* *340* *341* *342* *343* *344* *345* *346* *347* *348* *349* *350* *351* *352* *353* *354* *355* *356* *357* *358* *359* *360* *361* *362* *363* *364* *365* *366* *367* *368* *369* *370* *371* *372* *373* *374* *375* *376* *377* *378* *379* *380* *381* *382* *383* *384* *385* *386* *387* *388* *389* *390* *391* *392* *393* *394* *395* *396* *397* *398* *399* *400* *401* *402* *403* *404* *405* *406* *407* *408* *409* *410* *411* *412* *413* *414* *415* *416* *417* *418* *419* *420* *421* *422* *423* *424* *425* *426* *427* *428* *429* *430* *431* *432* *433* *434* *435* *436* *437*

254 **Lent** (♩ = 48)
(m.g. dessus) *pp* *m.g.* *pp* *m.g.*

m.d. *mf* *p* *m.g.* *pp* *Red.*

Un peu vif (♩ = 126)
mf *f* *mf* *m.d.* *m.g. (avec 2^e Péd.)* *mf* *+ Red. III*

Goéland argenté (volant au dessus de la mer)

256 **Un peu vif** (♩ = 116)
ff (aboiement hurlé) *Red.*

257
(rouge, orange, et violet du ciel,
au dessus de la montagne)

Très lent (♩ = 40)
p *mf* (rêveur, contemplatif) *Red.*

Fauvette à lunettes
(dans la garrigue)

258 **Un peu vif** (♩ = 126)
mf *d.* *(clair, avec fraîcheur)* *(Ped. sempre)* *(sans péd.)* *Red.*

26

260 *Très lent* (♩ = 40)

mf

(d. dessus)

* Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

261 *Un peu vif* (♩ = 126)

mf

(sans péd.)

* Red.

263 *Très lent* (♩ = 40)

mf

* Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

* Red. Red. Red. Red. Red. Red. Red.

Fauvette à lunettes

264 *Un peu vif* (♩ = 126)

(♩ = 126)

mf

(sans péd.)

(Péd. sempre)

* Red.

Anexo 5:

Perfis do canto do *traquet stapazin* ao longo da peça

Anexo 6:

Perfis melódicos do canto do *fauvette à lunettes* ao longo da peça