

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

TESE DE DOUTORADO

**A DIALÉTICA DAS TEMPORALIDADES NA PERFORMANCE MUSICAL:
UMA INTERPRETAÇÃO DE *CANTÉYODJAYÁ* DE OLIVIER MESSIAEN**

Maurício Zamith Almeida

**PORTO ALEGRE
2013**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

**A DIALÉTICA DAS TEMPORALIDADES NA PERFORMANCE MUSICAL:
UMA INTERPRETAÇÃO DE *CANTÉYODJAYÁ* DE OLIVIER MESSIAEN**

Maurício Zamith Almeida

Tese apresentada ao Curso de
Doutorado em Música do Instituto de
Artes da URGs como requisito parcial
para a obtenção do grau de Doutor em
Música. Área de concentração:
Práticas Interpretativas.

ORIENTAÇÃO: PROF^a. DR^a. CRISTINA MARIA PAVAN CAPPARELLI GERLING

**PORTO ALEGRE
2013**

MAURÍCIO ZAMITH ALMEIDA

**A DIALÉTICA DAS TEMPORALIDADES NA PERFORMANCE MUSICAL:
UMA INTERPRETAÇÃO DE *CANTÉYODJAYÂ* DE OLIVIER MESSIAEN**

**Tese apresentada ao Curso de
Doutorado em Música do Instituto de
Artes da URGs como requisito parcial
para a obtenção do grau de Doutor em
Música. Área de concentração:
Práticas Interpretativas.**

Aprovada em 13 setembro de 2013

BANCA EXAMINADORA

**Prof^ª. Dr^ª. Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling
(Presidente)**

**Prof^ª. Dr^ª. Catarina Leite Domenici (UFRGS)
(Titular)**

**Prof^ª. Dr^ª. Adriana Lopes da Cunha Moreira (USP)
(Titular)**

**Prof. Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros (UDESC)
(Titular)**

À minha querida Mônica

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Cristina Capparelli Gerling (UFRGS), pelas leituras e orientações que muito enriqueceram este trabalho, e pelas inúmeras e valiosas considerações nas bancas de recitais e aulas coletivas de piano;

Ao meu orientador artístico, Prof. Dr. Ney Fialkow (UFRGS), por compartilhar sua visão artística perspicaz e imaginativa, que transcende o âmbito da interpretação pianística;

Aos membros da banca examinadora: Prof^ª. Dr^ª. Catarina Leite Domenici (UFRGS) e Prof^ª. Dr^ª. Adriana Lopes Moreira (USP), por acompanharem o trabalho desde o exame de qualificação, e cujas observações, naquela ocasião e na defesa, foram determinantes para o formato final do trabalho. À Prof^ª. Dr^ª. Adriana Lopes agradeço ainda a grande generosidade ao me disponibilizar materiais bibliográficos e gravações. Ao Prof. Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros (UDESC), pelas valiosas observações referentes ao trabalho final e pelo companheirismo e amizade.

Aos coordenadores e à secretaria do PPGMUS/UFRGS, pelo atendimento sempre atencioso e cordial;

À Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, pelo afastamento concedido para a realização do curso de doutoramento;

Ao Prof. Dr. Frederico Macedo (UDESC) e ao Felipe Roque, pela gravação de *Cantéyodjayâ* no auditório do Departamento de Música da UDESC;

À Prof^ª. Dr^ª. Valéria Bittar (UDESC), pela sugestão de títulos bibliográficos sobre música trovadoresca;

Ao Prof. Dr. Mario Ferreira (USP) e ao José Carlos Gonçalves, pelo auxílio nas traduções de sânscrito;

À Stefanie Freitas, pela ajuda sempre disponível após meu retorno a Florianópolis;

Ao Alexandre e à Sayuri, pelo indispensável e carinhoso apoio em todos os momentos e circunstâncias, especialmente na fase de conclusão deste trabalho que, sem eles, seria muito mais difícil;

Aos meus pais e à minha irmã Malu, sempre presentes mesmo à distância;

A “Seu Cão” e Dona Edna, pelo acolhimento;

À minha querida Mônica, pelo amor e compreensão.

RESUMO

Esta tese parte da premissa de que, na tradição da música ocidental escrita, a performance restitui a obra musical ao tempo e o intérprete, responsável por esse processo, deve compreender profundamente as temporalidades propostas pela obra para, assim, planejar criteriosamente o fluxo dos seus eventos. Para isso, é necessário que o processo de construção interpretativa se desenvolva em simultaneidade e constante diálogo com dados decorrentes do estudo analítico da obra estudada e da percepção estética do intérprete que, em sua prática diária, projeta e avalia em si mesmo o efeito pretendido. Com base nesse modelo, foi realizado um estudo interpretativo e analítico de *Cantéyodjayâ* para piano de Olivier Messiaen, compositor que, por meio de sua obra musical, seus textos teóricos e sua atividade pedagógica, teve importante impacto nas discussões a respeito do tempo na música do século XX. O primeiro capítulo da tese, *Cantéyodjayâ contextualizada*, posiciona *Cantéyodjayâ* no contexto da obra de Messiaen, especialmente no que se refere ao período de experimentação no qual se insere. O segundo capítulo, *No princípio era o ritmo: o tempo musical em Messiaen*, trata dos conceitos filosóficos e teológicos que apoiaram o pensamento rítmico-temporal em Messiaen e suas correspondências com procedimentos composicionais adotados pelo compositor. O terceiro capítulo, *Análise e construção interpretativa em Cantéyodjayâ*, apresenta o estudo analítico de *Cantéyodjayâ* articulado a decisões interpretativas. Compuseram a fundamentação deste capítulo os textos teóricos do compositor, em especial *Technique de mon langage musical* (1944) e *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (1994), articulados a conceitos apresentados por autores como J. Kramer (1988), W. Berry (1997) e J. Straus (2005).

Palavras chave: Olivier Messiaen. *Cantéyodjayâ*. Tempo e performance musical. Análise musical e construção interpretativa.

ABSTRACT

This thesis assumes that performance brings a musical score to life by presenting it in real time. The performer – who is in charge of this process – must understand the complex relationships between rhythm and conceptual pacing of a particular work in order to plan the flow of events. Therefore, the interpretive construction must be constantly supported by data from both the analytical investigation and the aesthetic perception. The performer in his daily practice designs the desired effect and evaluates the outcome.

Based on this notion, an interpretive and analytical study was done about *Cantéyodjayâ* by Olivier Messiaen, a composer whose compositional output, theoretical writings and pedagogical activities have impacted the concept of time in the twentieth century music. The first chapter of this thesis, *Cantéyodjayâ contextualizada*, contextualizes *Cantéyodjayâ* in the entire oeuvre of Messiaen, especially within his experimental period. The second chapter, *No princípio era o ritmo: o tempo musical em Messiaen*, deals with philosophical and theological concepts based in Messiaen's rhythmic thought, as well as its connections to the compositional procedures adopted by Messiaen. The third chapter, *Análise e construção interpretativa em Cantéyodjayâ*, presents an analytical study of *Cantéyodjayâ* linked to the interpretive choices. This last chapter is based on Messiaen's theoretical writings, especially *Technique de mon langage musical* (1944) and *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (1994); it is also connected to the concepts presented by J. Kramer (1988), W. Berry (1997) e J. Straus (2005).

Keywords: Olivier Messiaen. *Cantéyodjayâ*. Time and musical performance. Musical analysis and interpretive construction.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	ix
INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – <i>Cantéyodjayâ</i> Contextualizada	5
1.1 Períodos composicionais de Olivier Messiaen	6
1.2 Segunda fase composicional (1946-1952): o contexto composicional de <i>Cantéyodjayâ</i>	8
1.3 <i>Cantéyodjayâ</i>	13
CAPÍTULO 2 – <i>No princípio era o ritmo: a tempo musical em Messiaen</i>	21
2.1 Fundamentações teológicas e filosóficas	26
2.1.1 Tempo e Eternidade	27
2.1.2 Tempo Vivido e Tempo Estruturado	29
2.2 Princípios rítmicos e composicionais	31
CAPÍTULO 3 – <i>Análise e construção interpretativa em Cantéyodjayâ</i>	52
3.1 O tempo como articulador entre performance e análise em <i>Cantéyodjayâ</i>	53
3.2 Análise e questões interpretativas em <i>Cantéyodjayâ</i>	61
CONCLUSÃO	147
BIBLIOGRAFIA	153
ANEXO A Partitura de <i>Cantéyodjayâ</i> . Universal Edition	158
ANEXO B Gravação de <i>Cantéyodjayâ</i> . Maurício Zamith, piano	185

LISTA DE FIGURAS

CAPÍTULO 1		
Fig. 1	Tabela com a divisão das fases composicionais de Messiaen segundo Moreira (2008: 6-7).	p. 6
Fig. 2	Koussevitzky ao centro de chapéu, Messiaen à sua esquerda, Copland e Bernstein à sua direita, em Tanglewood, 1949 (HILL; SIMEONE, 2005:188).	p. 14
CAPÍTULO 2		
Fig. 3^a	Fragmento de <i>Liturgie de Cristal</i> escrito em <i>Primeira Notação</i> (MESSIAEN, 1944b: 11).	p. 25
Fig. 3b	O mesmo fragmento, escrito em <i>Quarta Notação</i> (MESSIAEN, 1944b: 11).	p. 25
Fig. 4	Fragmento de <i>Les Offrandes oubliées</i> , utilizando mudanças métricas conforme a <i>Segunda Notação</i> (MESSIAEN, 1944b:11).	p. 25
Fig. 5^a	Símbolos criados por Roger Désormière e suas correspondências em figuras de valor convencionais (MESSIAEN, 1944b:11).	p. 25
Fig. 5b	Fragmento notado conforme a <i>Primeira Notação</i> (MESSIAEN, 1944b:11).	p.25
Fig. 5c	O mesmo fragmento (Figura 5b) notado conforme a <i>Terceira Notação</i> (MESSIAEN, 1944b:11).	p. 25
Fig. 6	Quadro sintético das propriedades da <i>duração vivida</i> e do <i>tempo estruturado</i>	p. 31
Fig. 7	Exemplo de figurações rítmicas utilizando a colcheia como unidade de valor (MESSIAEN, 1944b: 2).	p. 32
Fig. 8	Tabela de ritmos gregos e suas representações gráficas em notação poética grega e notação ocidental.	p. 34
Fig. 9^a	Diminuição por valor proporcional (MESSIAEN, 1944b: 3, Ex. 24).	p. 35
Fig. 9b	Aumentação por valor constante (MESSIAEN, 1944b: 3, Ex.24).	p. 35
Fig. 10	Diminuição inexata (MESSIAEN, 1944b: 1, Ex. 5).	p. 36
Fig. 11	Exemplo de valor subtraído e valor adicionado (MESSIAEN, 1944b: 2, Ex.15).	p. 36
Fig. 12	Princípios rítmicos em <i>Râghavardana</i> . (MESSIAEN, 1944b: 1. Ex.4, 5).	p. 37
Fig. 13	Ritmo não retrogradável.	p. 38
Fig. 14	Ritmo não retrogradável com expansão do elemento central. <i>Cantéyodjayâ</i> , 22:9-12, 23:1-4.	p. 40
Fig. 15	Quadro com as permutações possíveis de três elementos.	p. 42
Fig. 16^a	Três figuras de valor em ordem crescente.	p. 42
Fig. 16b	Primeira permutação das figuras de valor.	p. 43
Fig. 16c	Segunda permutação das figuras de valor.	p. 43
Fig. 17	Desenvolvimento por eliminação em <i>Cantéyodjayâ</i> , 21:3-6.	p. 44
Fig. 18	Personagens Rítmicas (MESSIAEN, 1994a: 93).	p. 45
Fig. 19	Personagens rítmicas em <i>Cantéyodjayâ</i> , 4:6-11.	p. 46

CAPÍTULO 3		
Fig. 20	Contornos melódicos <i>cseg</i> <0132>.	p. 60
Fig. 21	Projeção compositiva no <i>Lied Op.3 no. 1</i> de Webern. (STRAUS, 2005:103).	p. 61
Fig. 22	Transcrição rítmica de <i>djayâ</i> .	p. 63
Fig. 23	Configuração rítmica do motivo <i>Cantéyodjayâ</i> .	p. 64
Fig. 24	Motivo <i>Cantéyodjayâ</i> , 3:1.	p. 64
Fig. 25	Distanciamento simétrico.	p. 65
Fig. 26	Fórmulas Cromáticas (MESSIAEN, 1944b: .13, exemplo 74).	p. 65
Fig. 27	Fórmulas Cromáticas no baixo do motivo <i>Cantéyodjayâ</i> .	p. 66
Fig. 28	Série primária.	p. 66
Fig. 29	Motivo <i>Cantéyodjayâ</i> , 3:1.	p. 66
Fig. 30^a	Sentido original e retrógrado da série primária.	p. 67
Fig. 30b	Caráter cíclico do motivo <i>Cantéyodjayâ</i> .	p. 67
Fig. 31^a	Distanciamento cromático da série primária.	p. 68
Fig. 31b	Dilatação e contração intervalar na série primária.	p. 68
Fig. 32	Eixos de simetria da série primária.	p. 68
Fig. 33	<i>Cantéyodjayâ</i> , 3:1-2.	p. 69
Fig. 34	Elementos (a) e (b) do motivo <i>Cantéyodjayâ</i> , 3:1.	p. 69
Fig. 35	Compassos iniciais de <i>La Colombe</i> .	p. 70
Fig. 36	Conjunto (016) e ritmo não retrogradável no motivo <i>Cantéyodjayâ</i> , 3:1.	p. 71
Fig. 37	Tendências de movimento no motivo <i>Cantéyodjayâ</i> , 3:1.	p. 71
Fig. 38	Dedilhado sugerido para o baixo do motivo <i>Cantéyodjayâ</i> .	p. 71
Fig. 39	Série primária e arquétipo primário.	p. 72
Fig. 40^a	Permutação rotacional sobre a série primária.	p. 73
Fig. 40b	Primeira permutação da série primária.	p. 73
Fig. 40c	Arquétipos gerados a partir da primeira permutação da série.	p. 73
Fig. 41	Tabela com Arquétipos de alturas originados da primeira permutação da série primária.	p. 74
Fig. 42	<i>Arquétipo primário</i> , (016).	p. 74
Fig. 43	Arquétipo de quatro notas (0167), <i>Cantéyodjayâ</i> , 4:7-9.	p. 75
Fig. 44	Arquétipo de cinco notas (01267), <i>Cantéyodjayâ</i> , 3:3.	p. 75
Fig. 45	Arquétipo de seis notas (012678), <i>Cantéyodjayâ</i> , 18:18.	p. 75
Fig. 46	Arquétipo de sete notas (0123678), <i>Cantéyodjayâ</i> , 5:4.	p. 76
Fig. 47	Permutações da série primária.	p. 76
Fig. 48	Série cromática.	p. 77
Fig. 49	Bloco estrutural de <i>Cantéyodjayâ</i> , 3:1-5.	p. 77
Fig. 50	Representação gráfica das linhas de movimento em <i>Cantéyodjayâ</i> , 3:3-4.	p. 78
Fig. 51	Arquétipo de cinco notas, (01267), <i>Cantéyodjayâ</i> , 1:3.	p. 79

Fig. 52	<i>djayâ, Cantéyodjayâ, 3:6-10.</i>	p. 80
Fig. 53	Primeira frase de <i>djayâ, Cantéyodjayâ, 3: 6-7.</i>	p. 81
Fig. 54	Projeção compositiva do arquétipo de cinco notas em <i>djayâ, Cantéyodjayâ, 3:8-10.</i>	p. 81
Fig. 55	Personagens rítmicas, <i>Cantéyodjayâ, 4:6-11.</i>	p. 82
Fig. 56	Arquétipos em <i>djayâ, Cantéyodjayâ, 4:6-9.</i>	p. 84
Fig. 57	Tons inteiros no motivo <i>Cantéyodjayâ, 3:1.</i>	p. 85
Fig. 58	Projeção do <i>arquétipo primário, Cantéyodjayâ, 4:6-11.</i>	p. 85
Fig. 59	<i>djayâ, Cantéyodjayâ, 4:12-13.</i>	p. 86
Fig. 60	Arquétipo de 7 notas (0123678) e arquétipo <i>râgarhanakî (0126), Cantéyodjayâ, 5:4.</i>	p. 87
Fig. 61	Projeção do movimento em <i>râgarhanakî, Cantéyodjayâ, 5:4-9.</i>	p. 88
Fig. 62	Projeção do arquétipo primário em <i>râgarhanakî, Cantéyodjayâ, 5:4-9.</i>	p. 89
Fig. 63	Bloco <i>Cantéyodjayâ</i> conclusivo, 5: 11-15.	p. 91
Fig. 64	<i>alba, Cantéyodjayâ, 6:1-4.</i>	p. 92
Fig. 65	Modos rítmicos medievais (GROUT; PALISCA, 2007: 103).	p. 93
Fig. 66	Cinco interpretações rítmicas de <i>Rei glorios</i> (GROUT; PALISCA, 2007: 103).	p. 93
Fig. 67	<i>lakshmîça.</i>	p. 94
Fig. 68	Linha de crescimento e declínio em <i>lakshmîça.</i>	p. 94
Fig. 69	Últimos dois compassos da seção <i>alba, Cantéyodjayâ, 7:8-9.</i>	p.95
Fig. 70	Fragmento de <i>lakshmîça.</i>	p. 96
Fig. 71	Distribuição das barras de compasso em <i>lakshmîça</i> em primeira notação.	p. 96
Fig. 72	Compassos iniciais de <i>Desordre de G. Ligeti.</i>	p. 97
Fig. 73	Escrita canônica em <i>Missa Prolationum, Kyrie II. Johannes Ockeghem</i> (GROUT; PALISCA, 1997: 196).	p. 97
Fig. 74	Transcrição moderna da <i>Missa Prolationum.</i>	p. 98
Fig. 75	Arquétipos em <i>lakshmîça, Cantéyodjayâ, 6:1-2.</i>	p. 99
Fig. 76	Equivalências entre materiais das seções <i>alba e Cantéyodjayâ.</i>	p. 100
Fig. 77	Contorno melódico conclusivo em <i>alba, Cantéyodjayâ, 6:7.</i>	p. 100
Fig. 78	Escalas cromáticas de valor em <i>mode de durées, de hauteurs et d'intensités, Cantéyodjayâ, 8:1-16 a 10:5.</i>	p. 102-3
Fig. 79	Escalas cromáticas de valor com suas alturas e dinâmicas correspondentes.	p. 104
Fig. 80	Movimentos melódicos que conduzem o final de <i>mode de durées, de hauteurs et d'intensités, Cantéyodjayâ, 10:1-5.</i>	p. 105
Fig. 81	Final do <i>1er refrain, Cantéyodjayâ, 11:1-4.</i>	p. 107
Fig. 82	Final do <i>2e refrain, Cantéyodjayâ, 11:5-8.</i>	p. 107
Fig. 83	Final do <i>3e refrain, Cantéyodjayâ, 11:11-12.</i>	p. 108
Fig. 84	<i>1er Refrain. Equivalências com Cantéyodjayâ e Alba. 10: 10-11</i>	p. 108
Fig. 85	Final do <i>2e refrain, Cantéyodjayâ, 11:5-8.</i>	p. 109

Fig. 86	<i>3er refrain</i> . Arquétipos e série de durações.	p.110
Fig. 87	<i>3er refrain</i> , 11:11-12 e <i>Gamme chromatique des durées</i> , <i>Cantéyodjayâ</i> , 13:4-5.	p. 111
Fig. 88	Acordes alternados em <i>plisséghoucorbélinâ</i> , <i>Cantéyodjayâ</i> , 11:13.	p. 112
Fig. 89	Arquétipo de sete notas (0123678) em <i>plisséghourkobelinâ</i> , <i>Cantéyodjayâ</i> , 11:14-15.	p. 113
Fig. 90	Tons inteiros em <i>plisséghourkobelinâ</i> .	p. 113
Fig. 91	Escalas de tons inteiros em <i>boucléadjayakî</i> . <i>Cantéyodjayâ</i> , 12:1-5.	p.114
Fig. 92	Conjuntos de tons inteiros na oitava permutação da série primária .	p. 114
Fig. 93	<i>Globouladjhamapâ</i> . Estruturas harmônicas em comum com <i>alba</i> e <i>doubléafloréalfla</i> , <i>Cantéyodjayâ</i> , 12:6-7.	p. 116
Fig. 94	Conjunto de tons inteiros em <i>globouladjhamapâ</i> , <i>Cantéyodjayâ</i> , 13:1-5.	p. 116
Fig. 95	Durações em <i>Gamme Chromatique des durées</i> , <i>Cantéyodjayâ</i> , 13:4 a 14-7.	p. 118
Fig. 96	Contorno de alturas da linha textural superior de <i>gamme chromatique des durées</i> .	p. 118
Fig. 97	Sobreposição da temporalidade cíclica da linha superior e a linear da inferior.	p. 119
Fig. 98	Recorrência do trítone descendente conclusivo em <i>globouladjhamapâ</i> e <i>gamme chromatique des durées</i> , <i>Cantéyodjayâ</i> , 13:2-3 e 13:4-6.	p. 120
Fig. 99	Movimento expansivo em direção ao arquétipo de tons inteiros, <i>Cantéyodjayâ</i> , 14:12-14.	p. 121
Fig. 100	Impulso direcional em <i>linéacourbarâsa</i> , <i>Cantéyodjayâ</i> , 15: 1.	p. 122
Fig. 101	Arquétipo <i>rângarhanaki</i> , movimento cromático contrário e arquétipo primário, <i>Cantéyodjayâ</i> , 15:1-7.	p. 122
Fig. 102	Movimentos cíclico e evolutivo em <i>piccoulanéki</i> . <i>Cantéyodjayâ</i> , 15:8 a 16:3.	p. 123
Fig. 103	Silêncio de preparação e projeção compositiva do arquétipo primário em Vif , <i>Cantéyodjayâ</i> , 16:8.	p. 124
Fig. 104	Figurações em âmbito de trítone e dilatação de compassos em <i>Très vif</i> , <i>Cantéyodjayâ</i> , 16:8-12.	p. 124
Fig. 105	Projeção compositiva do arquétipo primário e ritmos inversamente simétricos em Très vif , <i>Cantéyodjayâ</i> , 17:1-2.	p. 125
Fig. 106	Sugestão de estudo do trecho Très vif , <i>Cantéyodjayâ</i> , 17:1-2.	p. 126
Fig. 107	Pausa como elemento central do ritmo não retrogradável de <i>collinâlaya</i> , <i>Cantéyodjayâ</i> , 17:3-17.	p. 127
Fig. 108	Ciclo de alturas interrompido nono final de <i>gamme chromatique des durées</i> , <i>Cantéyodjayâ</i> , 14:1-7.	p. 128
Fig. 109	Primeiros compassos da recorrência de <i>gamme chromatique des durées</i> , <i>Cantéyodjayâ</i> , 18:1-4.	p. 128
Fig. 110	Séries dodecafônicas de <i>colonnoulévalaghou</i> .	p. 130
Fig. 111	Identificação das séries em <i>colonnoulévalaghou</i> , <i>Cantéyodjayâ</i> , 18:14 a 19:10.	p. 131
Fig. 112a	Contorno melódico do motivo <i>Cantéyodjayâ</i> , <i>Cantéyodjayâ</i> , 3:1-2.	p. 132
Fig. 112b	Contorno melódico de <i>colonnoulévalaghou</i> , <i>Cantéyodjayâ</i> , 18:16-17.	p. 132
Fig. 113	Motivo rítmico-melódico do trecho de permutações.	p. 132
Fig. 114	<i>Ostinato lakshmîça</i> .	p. 132

Fig. 115	Identificação dos motivos na seção de <i>interventions</i> , <i>Cantéyodjayâ</i> , 19:11-15.	p. 133
Fig. 116	Elementos das <i>interventions</i> .	p. 133
Fig. 117	Tabela de permutações em <i>colonnoulévalaghou</i> .	p. 134
Fig. 118	Sujeito do <i>Cânon à 6 voix</i> .	p. 135
Fig. 119	Assinatura rítmica de Messiaen (BRUHN, 2007: 53).	p. 135
Fig. 120	Impulso direcional em <i>linéacourbarâsa</i> , <i>Cantéyodjayâ</i> , 15: 1.	p. 136
Fig. 121	Referência a <i>plisséghoukorbélinâ</i> , <i>cantéyodjayâ</i> e <i>collinâlaya</i> , <i>Cantéyodjayâ</i> , 20:13-14.	p. 137
Fig. 122	Processo de desenvolvimento por eliminação, <i>Cantéyodjayâ</i> , 21:1-6.	p. 137
Fig. 123	Ritmos não retrogradáveis e acordes de <i>râgarhanakí</i> em <i>potanciagourou</i> , <i>Cantéyodjayâ</i> , 22:2-5.	p. 138
Fig. 124	Dois ritmos não retrogradáveis em <i>potanciagourou</i> , <i>Cantéyodjayâ</i> , 22:2.	p. 139
Fig. 125	Ritmos não retrogradáveis em <i>sédia</i> , <i>Cantéyodjayâ</i> , 22:9-12.	p. 140
Fig. 126	Arquétipo primário e trítone em <i>Presque vif</i> , <i>Cantéyodjayâ</i> , 24:5-6.	p. 140
Fig. 127	Recorrência final do 1er refrain, <i>Cantéyodjayâ</i> , 25:1-2.	p. 141
Fig. 128	Recorrência final de <i>râgarhanakí</i> , <i>Cantéyodjayâ</i> , 25:7-8.	p. 141
Fig. 129	Reiteração integral do bloco <i>Cantéyodjayâ</i> , <i>Cantéyodjayâ</i> , 26:10 a 27:8.	p. 142
Fig. 130	Material de encerramento de <i>Cantéyodjayâ</i> .	p. 143
Fig. 131	Quadro sintético da estrutura formal de <i>Cantéyodjayâ</i> .	p. 144-6

INTRODUÇÃO

No prefácio à edição brasileira do livro *O Combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*, o musicólogo Jean-Jacques Nattiez (2005) apresenta o mito grego de Orfeu propondo um final diferente daquele que é conhecido na mitologia. Diz a estória que, após a morte de Eurídice, Orfeu desce à Terra dos Mortos e, com seu belo canto, convence Plutão a devolver a vida à sua mulher. Mas Orfeu descumpra a promessa de não olhar Eurídice enquanto não deixassem o Hades e, assim, perde-a por uma segunda vez. Nattiez imagina então o seguinte desenlace:

“Orfeu, tendo perdido Eurídice, e após beber a água do Lete, esquece em definitivo aquela que o inspirara para se consagrar, unicamente, à sua arte. Confiante em seus poderes de encantamento desafia o próprio Cronos improvisando uma longa balada variada: ‘Em meu canto’, ele lhe diz, ‘a melodia se repete, mas nunca é a mesma’. Cronos compreende de imediato o perigo: através da música, Orfeu tenta arrancar todos que o ouvem do curso inexorável do Tempo. Cronos deixa o aedo crer por um momento em sua vitória, mas, depois de fingir ceder à sedução de sua voz, provoca sua morte. Definitivamente?” (NATTIEZ, 2005: 9)

No contexto do livro em questão, essa adaptação é uma metáfora da dissociação que, por vezes, se estabelece entre o estudo analítico da música e sua natureza fenomenológica e temporal. Mas pode muito bem ser utilizada como uma representação da relação dialética que, no fenômeno musical, se estabelece entre o *tempo musical* – Orfeu – e o *tempo cronológico* – Cronos.

No panorama da música ocidental do século XX, Olivier Messiaen (1908-1992), por meio de sua obra, de sua atuação como proeminente professor e de seus textos

teóricos, evidenciou claramente esse conflito entre o tempo musical – por ele entendido como o *tempo vivido* – e o tempo cronológico ou *estruturado*. Com fundamentações filosóficas e teológicas, a proposta temporal de Messiaen se apresenta como alternativa ao tempo linear dominante na música ocidental de tradição tonal e se aproxima dos conceitos de *Duração Vivida* e *Eternidade*. Do ponto de vista composicional, esse direcionamento de Messiaen em favor do *tempo vivido* o conduziu a um distanciamento do enquadramento métrico por meio de diversos procedimentos composicionais que resultam em uma música *amétrica*. O entendimento do *tempo vivido* como um complexo temporal heterogêneo, espesso, composto de uma pluralidade de tempos próprios, e a intenção de manifestar musicalmente essa natureza temporal, conferiu à obra de Messiaen uma escritura rica em simultaneidades e sobreposições temporais.

O propósito desta tese é desenvolver um estudo sobre o tratamento temporal na performance musical, articulando o processo de construção interpretativa de uma obra e dados decorrentes do estudo analítico e da percepção estética e avaliativa do intérprete-pesquisador. Pelo exposto no início dessa introdução, o direcionamento do trabalho foi o conduzindo à obra para piano de Olivier Messiaen.

Acatou-se então a obra *Cantéyodjayâ*, para piano solo, a qual se mostrou bastante adequada ao estudo de temporalidades musicais que escapam à linearidade que predominou por séculos na música escrita ocidental, além de apresentar um tratamento rítmico e temporal bastante representativo da linguagem musical de Messiaen.

Considerada pelo próprio compositor como um *estudo de ritmo* (HILL; SIMEONE, 2005: 190), a obra foi composta em 1949 durante um curso de análise rítmica em Tanglewood, Massachussets. Neste período, Messiaen deu início à elaboração do *Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie* (1949) e também compôs os *Quatre Études du Rythme: Ile de feu I, Mode de Valeurs et d'Intensités, Neumes Rythmiques* e *Ile de Feu II* (1949-50), o que demonstra seu profundo envolvimento com questões rítmicas e temporais na época.

Além disso, *Cantéyodjayâ* é, ao lado de *Turangalîla-symphonie* (1948) e os *Quatre Études du Rythme*, uma das obras que caracterizam o período experimental da trajetória composicional de Messiaen, trazendo impactos significativos em sua obra posterior.

Por fim, esta tese assumiu uma configuração em três capítulos.

O **Primeiro Capítulo, *Cantéyodjayâ Contextualizada***, posiciona a obra dentro da produção de Messiaen. Parte da definição dos períodos composicionais de Messiaen para, em seguida, debruçar-se sobre o período experimental, no qual se insere. Nesse contexto, trata do abandono temporário das temáticas religiosas e da busca por novas alternativas composicionais, dentre as quais os princípios seriais. O capítulo conclui descrevendo as circunstâncias nas quais a obra foi escrita, durante o Tanglewood Music Festival, no Berkshire Music Center em Massachusetts, ocorrido entre 15 de julho e 15 de agosto de 1949.

O **Segundo Capítulo, *No princípio era o ritmo: o tempo musical em Messiaen*** discorre sobre os conceitos temporais adotados pelo compositor, a partir de bases teológicas e filosóficas das quais o compositor apreendeu, respectivamente, a dicotomia entre *tempo* e *eternidade*, e a oposição entre *tempo estruturado* e *tempo vivido*.

O **Terceiro Capítulo, *Análise e construção interpretativa em Cantéyodjayâ*** parte de uma discussão a respeito do tempo enquanto articulador entre análise e performance. Para isso, discorre sobre as três principais referências teóricas utilizadas, procurando evidenciar suas correlações com o pensamento composicional de Messiaen:

- Johathan Kramer, *The Time of Music: new listenings, new temporalities, new listening strategies* (1988)
- Wallace Berry, *Structural functions in music* (1987)
- Joseph Straus, *Introduction to post-tonal theory*. 3.ed. (2005)

Em seguida, é apresentada a análise dos elementos internos das seções de *Cantéyodjayâ*, com ênfase naqueles que definem a natureza do fluxo da obra: suas linhas de crescimento e declínio e as classes de impulsos, seus pontos acentuais e as relações de continuidade, descontinuidade e equivalências entre unidades estruturais adjacentes e não adjacentes. Ao longo da exposição analítica, critérios interpretativos são levantados e discutidos.

Finalmente, de forma semelhante à escuta cumulativa que se dá diante do fenômeno musical, revela-se a estrutura global da obra como resultante da exposição analítica.

Pelo fato de a partitura de *Cantéyodjayâ* não apresentar numeração de compassos, para facilitar a identificação na partitura dos exemplos musicais dos capítulos 2 e 3, indicaremos os compassos conforme exemplificamos a seguir:

3:2 página 3, compasso 2

3:2-7 – página 3, compasso 2 a 7

3:2 a 4:5 – página 3, compasso 2 a página 4, compasso 5.

CAPÍTULO 1

Cantéyodjayâ Contextualizada

1.1 Períodos composicionais de Olivier Messiaen

Não há, na literatura referente à vida e à obra de Olivier Messiaen, uma divisão de fases composicionais consensualmente estabelecida, ainda que se perceba certa convergência quanto à definição do ano de 1949 como o início de um período experimental ou de desenvolvimento de novas técnicas. Dentre as várias propostas de divisão tais como as de Robert Johnson (1975), Peter Hill e Nigel Simeone (2005), e Paul Griffiths (2001), interessamos a apresentada por Adriana Lopes Moreira em sua tese de doutoramento, *Olivier Messiaen: Inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano* (2008). A autora define a segunda fase composicional de Messiaen - na qual *Cantéyodjayâ* foi composta - como o período entre 1946 e 1952, abarcando também a composição de obras da *Trilogia Tristão*¹, como *Turangalîla-Symphonie*, com a qual *Cantéyodjayâ* estabelece estreitas relações. Tal proposta, a qual transcrevemos abaixo (Fig. 1), será acatada como referencial a este trabalho.

Formação musical: até 1927		
FASES COMPOSICIONAIS	PERÍODOS	CARACTERÍSTICAS
Primeira Fase	1927-1946	Temática religiosa, utilização dos modos de transposições limitadas e concepção rítmica inspirada na métrica grega, no cantochão e na rítmica indiana.
Segunda Fase	1946-1952	Afastamento da temática religiosa e renovação no tratamento rítmico e de alturas.
Terceira Fase	1952-1961	Aplicação sistemática dos cantos dos pássaros conduzindo à ampliação do material tímbrico.
Quarta Fase	1961-1992	Consolidação da pesquisa ornitológica.

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

¹ As obras que compõem a *Trilogia Tristão* são *Harawi*, para canto e piano (1945), *Turangalîla-Symphonie* (1946-1948) e *Cinq Rechants* para coro a 12 vozes (1948).

Olivier Messiaen foi uma das personalidades mais exponenciais do panorama musical ocidental do século XX. A originalidade de sua obra composicional, bem como a notável influência de sua atuação como professor, configuraram-no como um importante elo entre a música da primeira metade daquele século e aquela a ser produzida pela geração de compositores que atuaria após a Segunda Guerra Mundial.

Nascido em 10 de dezembro de 1908, em Avignon, Olivier Messiaen transferiu-se com a família para Paris, em 1919, onde deu continuidade à sua já iniciada formação musical. Aluno do Conservatório de Paris de 1919 a 1930, frequentou aulas de órgão com Marcel Dupré (1886-1971) e de composição com Paul Dukas (1865-1935).

Na segunda metade da década de 20, inicia-se sua **primeira fase** composicional (1927-1946), com a produção de obras como os *Huit Préludes* para piano (1928-1929) ao longo do curso de composição com Dukas. Essa fase de desenvolvimento e afirmação de uma concepção musical pessoal apresenta como características a temática religiosa, a estruturação de alturas a partir de modos de transposições limitadas e a concepção rítmica inspirada na métrica grega, no cantochão e na rítmica indiana. São traços composicionais que perpassam os *Preludes* e manifestam-se em toda sua produção desse período, a qual inclui *Les offrandes oubliées* (1930) e *L'Ascension* (1931-2) para orquestra, e *La Nativité du Seigneur* (1935) para órgão. Essa fase atinge seu ponto culminante no período da Segunda Guerra Mundial, em grandes obras como o *Quatuor pour la fin du temps* (1940-41), *Visions de l'Amen* (1943) para dois pianos e *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* para piano (1944).

Os anos do pós-guerra determinaram significativas mudanças nos pensamentos e procedimentos composicionais de Messiaen e, com isso, definiram uma **segunda fase** criativa (1946-1952). A postura experimentalista a ser assumida pelo compositor no final dos anos 40 e início dos anos 50 é oriunda dos anos imediatamente subsequentes ao final da Segunda Guerra, seja pela tendência à ruptura amplamente difundida entre os compositores europeus neste período (MORGAN, 1991: 333-334), seja por eventos particulares da vida pessoal e profissional de Messiaen. O afastamento da temática religiosa e o uso de novas possibilidades de estruturação rítmica e de alturas que aproximariam o compositor do serialismo estão entre as características mais definidoras desta fase que, justamente por ser o período no qual a obra

acatada como objeto desta tese foi composta, será abordada com maior profundidade no próximo subcapítulo.

Na **terceira fase** (1952-1961), Messiaen se volta à pesquisa ornitológica, refletida em obras como *Le merle noir* para flauta e piano (1952), *Réveil des oiseaux* para piano e orquestra (1953), *Oiseaux exotiques* para piano e orquestra (1955–56) e *Catalogue d'oiseaux*, para piano (1956–58). Em decorrência da ênfase na aplicação sistemática dos cantos dos pássaros, a produção desse período apresenta um incremento no colorido tímbrico e na riqueza rítmica.

A **quarta fase** (1961-1992) define-se por uma síntese das pesquisas ornitológica, tímbrica e harmônica, manifesta em obras como *Chronochromie* (1959-60) e *Couleurs de la Cité Céleste* (1963). Essa fase inclui obras de grandes dimensões: o oratório *La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1965-69), para coro e orquestra, a orquestral *Des canyons aux étoiles...* (1971-74) e *Saint François d'Assise* (1975–1983), sua única ópera.

Discutiremos a seguir o contexto no qual *Cantéyodjayâ* foi composta e o direcionamento experimentalista que caracterizou a segunda fase composicional de Messiaen.

1.2 Segunda fase composicional (1946-1952): o contexto composicional de *Cantéyodjayâ*

A segunda fase composicional foi impulsionada por dois eventos que tiveram impacto sobre os caminhos tomados por Messiaen na segunda metade da década de 40 e início da década seguinte: o episódio conhecido como *Le Cas Messiaen* e o crescente estabelecimento do serialismo como referência máxima da jovem geração de compositores europeus.

Le Cas Messiaen

A primeira audição de *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, realizada pela pianista Yvonne Loriod² na Salle Gaveau, em 26 de março de 1945, foi a primeira grande estreia de uma obra de Messiaen após a libertação de Paris das forças nazistas em agosto de 1944 (HILL;

² Yvonne Loriod (1924-2010) foi pianista, compositora e professora francesa. Aluna de Messiaen no Conservatório de Paris, tornou-se uma das principais intérpretes de sua música para piano, tendo sido responsável pela estreia de várias obras. Sua técnica e sonoridade influenciaram a escrita pianística de Messiaen, com quem se casou em 1961, após o falecimento de Claire Delbos, primeira esposa do compositor.

SIMEONE, 2005: 144). Durante a apresentação, cada peça do ciclo foi acompanhada de comentários redigidos e lidos pelo próprio compositor. O teor desses comentários - de forte ênfase teológica - e a própria obra foram alvos de uma severa crítica publicada por Bernard Gavoty³ no jornal *Le Figaro*, desencadeando embates entre partidários de ambos os lados e ecoando pelos próximos dois anos na imprensa e no cenário musical franceses, estabelecendo um contexto polêmico conhecido como *Le Cas Messiaen*. As críticas giravam em torno do que Gavoty acusava como uma tentativa, por parte de Messiaen, de “expressar o inexprimível”, questionando seus “excessos místicos” e a adequação da música para os fins propostos pelo compositor (HILL; SIMEONE, 2005: 144).

Ainda que Messiaen nunca tenha admitido abertamente a correlação entre os fatos, é sintomático que, após esse episódio, o compositor tenha abandonado o hábito de comentar suas obras em concertos e, mais significativo ainda, tenha se distanciado da temática religiosa explícita⁴, que só seria retomada nos anos 60, em obras como *Et expecto resurrectionem mortuorum* (1964), *La Trasfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ* (1965-69) e *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* (1969)⁵.

No período que se seguiu a *Le Cas Messiaen*, a produção do compositor se voltou para temáticas seculares (como o mito de Tristão e Isolda nas obras da *Trilogia Tristão*), para culturas exóticas – como a do Peru e a da Nova Guiné, em *Harawi* (1945) e *Île de feu I e II* respectivamente – ou mesmo para o recurso de acatar a própria técnica composicional como temática em obras como *Mode de valeurs et d'intensités* e *Livre d'orgue* (1951), emblemáticas no que se refere à aplicação de princípios seriais.

Essa mudança contribuiu para que Messiaen assumisse uma postura experimental que o conduziu a uma renovação e ampliação de seus recursos técnico-composicionais. São

³ Bernard Gavoty (1908-1981) foi organista, ex-aluno de Marcel Dupré, e crítico musical francês. Publicava regularmente no jornal *Le Figaro*, sob o pseudônimo de *Clarendon*.

⁴ Utilizamos aqui a expressão “explícita” por haver já uma carga teológica subjacente à própria concepção da linguagem musical de Messiaen, de forma que sempre é possível encontrar, em algum grau, implicações religiosas em sua obra.

⁵ A única obra desse período de experimentação que evoca uma temática religiosa é *Messe da la Pentecôte* (1950-51), para órgão, baseada em cerca de 20 anos de improvisação, mas foi discreta e parcialmente estreada no ambiente estritamente religioso de uma Missa de Pentecostes, em maio de 1951, na Église de la Sainte-Trinité (HILL; SIMEONE, 2005:194).

manifestações dessa postura a busca por alternativas aos modos de transposições limitadas, entre elas as incursões pelo serialismo e por procedimentos de permutação, ambos aplicados aos parâmetros altura, duração, intensidade e ataque.

Finalmente, Messiaen revisita e amplia a temática que já se manifestava em sua produção musical desde o *Quatuor pour la fin du temps* (1944) e que se configuraria como uma das mais duradouras e emblemáticas de sua música: a pesquisa ornitológica, notável em obras como *Le merle noir* (1952), *Réveil des oiseaux* (1953) e *Oiseaux exotiques* (1955-56) e, principalmente, *Catalogue de oiseaux* (1956-58). Nesta temática, Messiaen parece encontrar um terreno que lhe era familiar e, ao mesmo tempo, rico em possibilidades rítmicas e tímbricas capazes de lhe proporcionar a ampliação técnica e estilística buscada nos anos anteriores. Tendo em vista que, para Messiaen, toda manifestação da natureza era uma manifestação divina, podemos concluir que a temática ornitológica lhe proporcionou um veículo para professar musicalmente sua fé católica. É, portanto, sintomático que Messiaen tenha escolhido como temática para sua única ópera - *Saint François d'Assise* (1979-1983) - a vida de um santo cuja imagem na simbologia católica é fortemente relacionada aos pássaros. Messiaen conseguiria assim, de forma menos explícita, expressar o que Gavoty acusara de “inexprimível”.

A partir desse direcionamento à pesquisa ornitológica na primeira metade da década de 50, Messiaen se distancia da experimentação de novas técnicas e linguagens para se dedicar à pesquisa em profundidade sobre uma linguagem que já fazia parte de sua paleta composicional.

O serialismo

No início do artigo *Messiaen as Serialist*, o musicólogo Allen Forte considera: “[...] surpreendente que, em um determinado momento de sua longa carreira, ele [Messiaen] tenha se associado à esfera de atividade musical na qual a estética e os procedimentos criativos

subjacentes parecem se opor à sua livre abordagem da composição musical” (FORTE, 2002: 3)⁶.

Ainda que se possa argumentar que a suposta oposição entre os princípios seriais e a abordagem composicional de Messiaen não seja tão rigorosa (o próprio compositor havia anteriormente explorado relações entre princípios seriais e recursos sistemáticos de manipulação rítmica e de alturas), as próprias restrições de Messiaen – ao menos iniciais – à música da Segunda Escola de Viena corroboram o estranhamento de Forte.

Messiaen considerava a produção serial vienense harmonicamente pobre, devido à sua escritura que privilegiava alturas individualizadas, com uma coloração acinzentada⁷. Sobretudo, na condição de notável professor que exercia muita influência sobre jovens compositores, “[...] se ressentia da deificação de Webern tão notável em Darmstadt, e advertia seus alunos em Paris contra a rápida e irrefletida adoção do serialismo - sem sucesso” (FORTE, 2002: 5)⁸.

É de se considerar que, a partir de 1945 (e por grande influência da atuação do compositor, regente e professor franco-polonês René Leibowitz⁹ em Paris), o método serial dodecafônico despertaria o interesse de muitos compositores jovens, dentre os quais alunos de Messiaen, como Pierre Boulez.

Entretanto, e apesar de suas aparentes restrições ao serialismo, Messiaen seria o responsável pela obra acatada como a pedra fundamental do serialismo integral, *Mode de valeurs et d'intensités* (1949), por empregar uma técnica composicional inaugurada no mesmo ano, em *Cantéyodjayâ*: a serialização estendida a diversos parâmetros sonoros.

⁶ “[...] surprising, then, that at a particular moment in his long career he associated himself with a sphere of musical activity whose aesthetics and underlying creative procedures seemed to be antithetical to his generally free-wheeling approach to the composition of music” (FORTE, 2002: 3).

⁷ A pobreza colorística mencionada por Messiaen, um compositor que com frequência relacionava cores a ressonâncias harmônicas, deve-se ao menor espectro de harmônicos produzido por uma escrita pontilhista, se comparada a uma estruturação mais rica em simultaneidades e texturas mais densas.

⁸ “[...] he resented the deification of Webern that was so apparent in Darmstadt, and warned his students in Paris against the thoughtless and rapid adoption of serialism - to no avail” (FORTE, 2002:5).

⁹ Ex-aluno de Anton Webern, Leibowitz foi um dos principais representantes e difusores da música da Segunda Escola de Viena em Paris. Como regente e organizador do *Festival International de Musique de Chambre* de Paris, foi responsável pela primeira audição francesa de diversas obras de Schoenberg, Berg e Webern.

Apesar de *Mode de valeurs et d'intensités* ter apontado o caminho para o serialismo integral, a obra não é propriamente serial. Nela, Messiaen aplica, como o título sugere, o conceito de modos de parâmetros, no sentido de uma coleção ou escala de referência (nesse caso, 32 alturas, 24 ataques e 12 dinâmicas), sem tratá-los de acordo com procedimentos seriais, como a determinação prévia de uma ordem serial e suas decorrentes transposições, inversões e retrogradações. Isso nos conduz à conclusão de que as obras que se valem de procedimentos seriais de Messiaen se posicionam a meio caminho entre a escrita modal anterior, baseada nos modos de transposições limitadas, e o serialismo integral promovido por seus alunos e que jamais se efetivaria por completo na obra do próprio Messiaen.

Ainda assim, como afirma Morgan, o que atraiu os jovens compositores em *Mode de valeurs et d'intensités* foi “o aspecto rigidamente ‘construtivista’ da obra – o fato de que todos os 4 elementos de altura, ritmo, dinâmica e ataque foram exclusivamente pré-definidos para a peça [...]”(MORGAN, 1991: 340)¹⁰. A obra foi apresentada aos alunos do Curso de Verão de Darmstadt em 1951¹¹, e seu impacto teve consequências quase imediatas. Em 1952, Karlheinz Stockhausen se transferiria para Paris com o intuito de estudar com Messiaen. No mesmo ano, Boulez e o próprio Stockhausen, líderes da nova geração serialista, produziram obras claramente decorrentes dos caminhos propostos por *Mode de valeurs et d'intensités: Structures I* para dois pianos, de Boulez, e as primeiras *Klavierstücke*, de Stockhausen.

Depois de abandonar as experiências seriais após a composição de *Livre d'orgue* (1951), não foram raras as declarações de Messiaen rejeitando sua fase experimental e diminuindo a importância de *Mode de valeurs et d'intensités* nos rumos da música do século XX, ainda que a própria história não legitime essa posição, dada a condição de predominância que o pensamento serial assumiu na música europeia da segunda metade do século passado. Em comentários sobre sua pesquisa rítmica em entrevista a Claude Samuel, Messiaen externa sua opinião sobre a obra:

[...] cuja celebridade é totalmente injustificada. Utilizei nela um tipo de supersérie cujos sons de mesmo nome passavam por diversas regiões que lhes mudavam a oitava, o ataque, a intensidade, a duração. Creio que foi uma

¹⁰ “rigidly ‘constructivist’ aspect – the fact that all four elements of pitch, rhythm, dynamics, and attacks were first uniquely pre-defined for the piece [...]” (MORGAN, 1991: 340).

¹¹ Messiaen participou dos Cursos de Verão de Darmstadt, na condição de professor, nos anos de 1949, 1950 e 1951.

descoberta interessante – que não foi notada... Todo mundo falou apenas do aspecto superserial! (MESSIAEN in SAMUEL, 1999: 119)¹².

Assim, concordamos com a visão de Forte de que as motivações que levaram Messiaen a aplicar princípios seriais em suas obras passam pelo desejo de mostrar como o método serial poderia produzir uma música diferente da vienense e, assim, estabelecer-se como modelo para a geração de vanguarda (FORTE, 2002: 6). Um forte indicativo da pertinência dessa hipótese é o fato de *Cantéyodjayâ*, com seus recursos seriais, ter sido composta em um período de intenso contato de Messiaen com jovens compositores (quando Messiaen lecionava no Tanglewood Music Festival e acabara de participar do Curso de Verão de Darmstadt de 1949).

1.3 *Cantéyodjayâ*

Cantéyodjayâ, obra para piano em movimento único, tem duração aproximada de 13 minutos, e foi estreada por Yvonne Loriod em Paris, em 23 de fevereiro de 1954, mesmo ano de sua primeira publicação pela Universal Edition. A obra foi composta durante o Tanglewood Music Festival, no Berkshire Music Center em Massachussets, ocorrido entre 15 de julho a 15 de agosto de 1949.

A participação de Messiaen neste Festival (Fig. 2), ministrando, ao lado de Aaron Copland (1900-1990), um curso de composição e análise voltada a questões rítmicas, foi proporcionada pela aproximação entre o compositor e o regente russo Serge Koussevitzky (1874-1951), o qual, na condição de titular da Boston Symphony Orchestra e presidente da Koussevitzky Music Foundation, notabilizou-se como um incansável promotor da música contemporânea¹³.

¹² “[...] dont la célébrité est totalement injustifiée. J’avais alors utilisé une sorte de supersérie dont les sons de même nom passaient à travers différentes régions qui les changeaient d’octave, d’attaque, d’intensité, de durée. Je crois que c’était une découverte intéressante – que l’on n’a pas remarquée...Tout le monde n’a part que de l’aspect supersériel!” (MESSIAEN in SAMUEL, 1999: 119).

¹³ Koussevitzky foi o responsável pela primeira execução de uma obra sinfônica de Messiaen fora da França quando, sob sua regência, *Les offrandes oubliées* (1930) foi executada pela BSO, em 1936. Entusiasmado com a obra do compositor francês, a quem considerava ser “a esperança futura da música Européia” (*The New York Times*, 7/10/1947 apud SIMEONE, 2008: 34), Koussevitzky oficializou, em junho de 1945, a encomenda de uma grande obra para orquestra, a qual viria a ser *Turangalîla-Symphonie*.

Messiaen relatou as condições nas quais *Cantéyodjayâ* foi composta durante o Tanglewood Music Festival:

[...] durante as pouquíssimas horas livres que me restavam durante as aulas de análise rítmica e composição musical que ministrei no Berkshire Music Center [...]. Eu só podia ficar sozinho bem cedo pela manhã, em minha sala de aula antes da chegada dos alunos, e em companhia de um excelente Steinway: foi lá que comecei e concluí essa longa peça para piano (MESSIAEN, 2001: s.n.)¹⁴.



Fig.2: Koussevitzky ao centro de chapéu, Messiaen à sua esquerda, Copland e Bernstein à sua direita, em Tanglewood, 1949 (HILL; SIMEONE, 2005:188)

São relevantes as circunstâncias nas quais a obra foi composta, pois elas, somadas aos eventos já discutidos no subcapítulo anterior, determinam algumas de suas características estruturais e temáticas. O fato de Messiaen ter passado um mês inteiro envolto em análises,

¹⁴ “[...] during the all too few hours of leisure left me by the classes of rhythmic analysis and music composition that I had to give at the Berkshire Music Center [...]. I could only get to be on my own early in the morning, in my classroom as yet empty of students, and in the company of an excellent Steinway: it was there that I started and completed this long piano piece” (MESSIAEN, 2001: s.n.).

discussões e revisões de suas obras e seus procedimentos rítmicos e composicionais pode explicar, ao menos em parte, o extensivo uso de auto citações na peça, com o reaproveitamento de materiais de obras que compõem a *Trilogia do Tristão*. Entretanto, essas referências a materiais de outras obras se apresentam manipuladas e transformadas de maneira a melhor atender ao projeto composicional idealizado por Messiaen.

De acordo com esse projeto, *Cantéyodjayâ* assumiria a condição de um estudo de ritmo, tanto do ponto de vista composicional quanto ao que se refere a sua realização técnico-interpretativa. O ano de composição da obra, 1949, coincide com o início da elaboração do *Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie*, bem como da composição dos *Quatre Études du Rythme: Île de feu I, Mode de Valeurs et d'Intensités, Neumes Rythmiques* e *Île de Feu II* (1949-50). É evidente, portanto, a intensificação do envolvimento de Messiaen com questões rítmicas neste período, o que se reflete ainda em outro vínculo de *Cantéyodjayâ* com obras anteriores, especialmente *Turungalîla-Symphonie*: o amplo uso de ritmos originários de diversas províncias da Índia antiga. Chamados de *deçî-tâlas* (*deçî* = província, região, *tâlas* = ritmos, espaço de tempo), esses ritmos foram catalogados por Çarngadeva, músico e teórico hindu do séc. XIII, no tratado *Samgîta-ratnâkara*¹⁵.

Cantéyodjayâ e *Turungalîla-Symphonie* são, de fato, obras correlatas, a começar pelas suas posições basilares na produção de Messiaen. O grau de relevância de *Cantéyodjayâ*, considerada obra central na produção de Messiaen por musicólogos como Gareth Healey (2007: 59), manifesta-se também em *Turungalîla*, que representa “tanto o clímax dos procedimentos composicionais anteriormente utilizados, como anuncia experimentos rítmicos desenvolvidos pelo compositor no final dos anos 1940 e início dos anos 1950” (MOREIRA, 2008: 140). De fato, contempladas à luz dos procedimentos delineados no *Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie*, ambas as obras se apresentam como revisionistas e, ao mesmo tempo, renovadoras: uma síntese dos procedimentos composicionais e, no caso mais específico de *Cantéyodjayâ*, um campo de estudo de novas possibilidades técnicas. Refletem, assim, a própria *persona* musical de Messiaen, cuja constante busca por novos caminhos não implicava necessariamente em uma atitude iconoclasta. Ao contrário, o compositor sempre nutriu profundo respeito pelo passado musical, e suas alternativas composicionais derivam

¹⁵ Na tradução do sânscrito: Oceano da Música ou Mina de Diamantes da Música.

mais de um processo evolutivo a partir de técnicas e estéticas já existentes do que de impulsos de ruptura.

O caráter transicional de *Cantéyodjayâ* rumo a posturas mais exploratórias é manifesto no seu tratamento harmônico, com o abandono quase que por completo dos *modos de transposições limitadas*, exaustivamente aplicados nas obras que a antecederam nos anos 40. Disso emerge um dos procedimentos mais notórios utilizados na peça: a incursão serial em um trecho, *modes de durées, de hauteurs et d'intensités*, que antecipa a célebre *Modes de Valeurs et d'Intensités* (1949-50). Ainda que o próprio Messiaen tenha minimizado publicamente a importância desse recurso composicional ao longo de sua produção (MESSIAEN. In: SAMUEL, 1999: 119), é inegável seu impacto na música da segunda metade do século XX. Para Healey, a obra pode ser vista como “[...] um resumo das inovações técnicas desse período e uma demonstração da habilidade para compor uma peça inteiramente satisfatória (e pianisticamente compensadora) a partir de uma quantidade sem precedentes de elementos diferentes” (HEALEY, 2007: 59)¹⁶.

Essa profusão de elementos e auto-citações que se sucedem é um marcante traço de sua rítmica geral, e faz de *Cantéyodjayâ* uma obra de difícil compreensão, que desperta apreciações diferenciadas a respeito da organização de seu material e questionamentos acerca da coerência de seu projeto composicional. Enquanto alguns autores, tais como Michèle Reverdy, consideram a obra uma colagem de elementos discrepantes e desconexos, outros, como Jonathan Cross e Kramer, vêem justamente nessa aparente falta de organização sua característica mais instigante e um rico exemplo de temporalidades não-lineares, lineares direcionadas e não direcionadas (KRAMER, 1988: 62).

Para Robert Morgan, a música de Messiaen “[...] sempre evocou estruturas formais em mosaico que ele privilegiou nos anos 30, na qual segmentos distintos são abruptamente justapostos, com alguns elementos recorrendo em padrões estáticos, como um refrão”

¹⁶ “[...] a summary of his technical innovations to that date and a demonstration of Messiaen’s ability to compose an entirely satisfying (and pianistically rewarding) piece from an unprecedented amount of disparate elements” (HEALEY, 2007: 59).

(MORGAN, 1991: 340)¹⁷ ¹⁸. *Cantéyodjayâ* faz amplo uso dessas justaposições abruptas de blocos discretos, e com isso faz referência também à estrutura renascentista de *chant-rechant* (*refrain-couplet*), já utilizada nos *Cinq Rechants* que, por sua vez, homenageiam *Le Printemps* (1603) de Claude le Jeune (c.1530-1600), obra cuja estrutura rítmica foi exaustivamente analisada por Messiaen (HILL; SIMEONE, 2005: 180).

Christopher Dingle apresenta, a respeito da peça, uma visão um pouco mais extravagante que, justamente por isso, pode se adequar ao caráter da obra e, de certa forma, a um traço da própria personalidade de Messiaen:

“[...] um tipo de fantasia anárquica para piano [...] *Cantéyodjayâ* é o primeiro exemplo, em Messiaen, de composição em colagem musical que se tornaria característica em suas obras futuras. A torrente de eventos nesse maníaco fluxo de consciência é implacável, com uma sucessão de ideias que aparentemente tombam umas sobre as outras [...]. Entretanto, embora contenha algo da mesma *joie de vivre*¹⁹ de *Turangalîla-Symphonie*²⁰, longe de ser uma continuação, *Cantéyodjayâ* é mais um exorcismo do passado musical de Messiaen” (DINGLE, 2002: 123)²¹.

Expostas essas diversas visões a respeito de *Cantéyodjayâ*, voltamos então a Kramer, para quem a obra convida a “sucessivos modos de escuta. [...] é uma série bem proporcionada de blocos distintos. Alguns desses blocos são momentos autônomos, mas outros se movem em direção

¹⁷ “always relied on the type of mosaiclike formal structures he favored in the 1930s, in which discrete musical segments are abruptly juxtaposed, with certain elements recurring in static, refrainlike patterns” (MORGAN, 1991: 340).

¹⁸ A tradução da expressão original em inglês, *refrainlike*, suscitou uma questão bastante pertinente ao contexto no qual ela se insere. A palavra *refrain* pode ser traduzida como: 1) ato de parar, de se abster; 2) refrão. Conclui-se que, etimologicamente, a palavra *refrão* em música remete a um momento estático, no qual o processo evolutivo de uma peça é refreado por elemento repetido regularmente. No contexto da frase original, “[...] with certain elements recurring in static, refrainlike patterns” ambas as traduções são cabíveis. Optamos pela tradução em termos musicais.

¹⁹ Alegria de viver.

²⁰ De acordo com os apontamentos de Messiaen no *Traité* sobre os tâlas indianos, *turangalîla* significa força de vida e poder criativo lúdico (MESSIAEN, 1994a: 280), mas na sinfonia, remete a “canção de amor, hino à alegria, tempo, movimento, ritmo, vida e morte” (GRIFFITHS, 1987: 101).

²¹ “[...] a kind of anarchic piano *fantaisie* [...]. *Cantéyodjayâ* is a the first example of Messiaen composing the kind of musical collage that would become characteristic of his later works. The turnover of events in this manic stream of consciousness is relentless, with a succession of ideas seemingly falling over each other [...]. Nonetheless, whilst containing some of the same *joie de vivre* as *Turangalîla*, far from being a continuation, *Cantéyodjayâ* is more of an exorcism of Messiaen’s musical past. *Cantéyodjayâ* may have been a necessary stylistic purgative for Messiaen ” (DINGLE: 2002, 123).

a metas localizadas em seções não adjacentes. A obra não é uma forma-momento²² pura devido à presença desses elementos de tempo linear multi-direcionado” (KRAMER, 1988: 62)²³.

Acreditamos que esta visão de Kramer, por envolver conceitos basilares a este trabalho, tais como *momentos autônomos*, *estase*, *descontinuidades* e *linearidade / não-linearidade temporal*, requer uma explanação mais detalhada. Apresentamos abaixo uma citação do autor que, embora um pouco extensa, transcrevemos literalmente por apresentar com muita clareza estes conceitos, contextualizando-os na música e na vida contemporâneas e valendo-se de *Cantéyodjayâ* como exemplo:

“Enquanto os compositores do passado provavelmente trataram o tempo de maneira mais intuitiva, os atuais estão conscientes do potencial que a manipulação temporal pode oferecer. As descontinuidades na música moderna são por vezes tão extremas que as conexões mais aparentes e significativas não transcorrem entre eventos imediatamente adjacentes no tempo absoluto. O fio do discurso em muitas composições contemporâneas é quebrado na medida em que ocorrem eventos que não se relacionam sequencialmente, para serem resgatados apenas mais tarde. *Cantéyodjayâ*, como uma mistura de **tempo-momento**²⁴ e **tempo linear multi-direcionado**, proclama dessa maneira a multiplicidade de tempo. Ainda que essa obra não seja estruturada em uma **forma-móvil**, ela soa como uma série de seções amarradas a outras ordens igualmente viáveis²⁵. *Cantéyodjayâ* parece oferecer várias continuidades entrelaçadas, uma interrompendo a outra tão frequentemente que o efeito se torna um contraponto de diferentes continuidades mais do que de interrupção propriamente”.

[...]

²² Nas definições oferecidas pelo próprio Kramer em *The Time of Music*, *forma-momento* é “um mosaico de momentos”, sendo *momento* uma “seção auto-suficiente e (quase)independente que parte de outras seções por descontinuidades” (Kramer, 1988: 453). Esta definição se conjuga à concepção de Karlheinz Stockhausen, a quem são atribuídos a expressão e o conceito. Para este compositor, *forma-momento*, também relacionada à sua noção de *forma-lírica*, fundamenta-se em uma suposta irrelevância do passado e do futuro, pois nela o que importa é o momento presente. Ainda nas definições de Stockhausen, um *momento* ocorre quanto “certas características permanecem constantes por um tempo, e quando tais características se alteram, tem início um novo *momento*” (STOCKHAUSEN, 1989: 59-63).

²³ “[...] successive listening modes. [...] is a well proportioned series of discrete blocks. Some of these blocks are self-contained moments, but others move toward goals found in nonadjacent sections. The piece is not a pure moment form because of such elements of multiply-directed linear time” (KRAMER, 1988: 62).

²⁴ Uma adaptação da expressão *forma-momento*, na acepção de Stockhausen.

²⁵ O que configura um tempo multi-direcionado, que faz com que a ordenação da obra por vezes soe como aleatória. Chama a atenção também o fato de que o autor se refere à obra como ela **soa**, e não como ela **é**, analisando a música como fenômeno no tempo, e não como projeto estrutural.

“A lógica dessa música é como a da vida contemporânea. Em ambas não isolamos uma das incontáveis relações possíveis entre eventos deificando-a como causa e efeito. Ao contrário, as coisas simplesmente acontecem. E, na medida em que elas ocorrem adquirimos uma visão mais clara de um todo emergente. Mais do que um instante que progride a outro, o que ocorre é que cada um oferece uma informação nova que contribui para a definição de uma totalidade que será completamente conhecida apenas em seu final. Essas experiências temporais não são estáticas, mas sua cinética é de nova ordem. É a dinâmica de vir a conhecer, através da experiência cumulativa²⁶, um todo que pode muito bem ser estático em si mesmo. Stockhausen refere-se a essa estase global como um ‘**campo de tempo não-direcionado**, no qual eventos singulares não têm direção particular no tempo (no sentido de que as coisas se seguem de forma causal e sequencial)’. Eu me refiro a isso como **não-linearidade temporal**” (KRAMER, 1988: 166-8, grifos nossos)²⁷.

A particular estrutura de *Cantéyodjayâ* se explica também pelo tratamento dado por Messiaen à forma-sonata. Segundo Kramer, “Olivier Messiaen dividiu com Stravinsky o interesse por blocos estáticos, descontinuidade e formas oriundas da sonata. [...] Como o neoclássico Stravinsky, Messiaen tratou a forma-sonata como um objeto estático mais do que como um processo auto-gerador” (KRAMER, 1988: 213)²⁸. Como veremos de forma mais

²⁶ Que, no caso do fenômeno musical, requer uma *escuta cumulativa*, um processo mnemônico ativo.

²⁷ “While earlier composers most likely treated time intuitively, today’s composers are conscious of its potencial. Discontinuities in modern music are at times so extreme that the most readily apparent and meaningful connections are *not* between events immediately adjacent in absolute time. The thread of discourse in many contemporary compositions is broken off as unrelated events pass by, only to be picked up later. Messiaen’s *Cantéyodjayâ*, which I discuss in Section 8.6 as a mixture of moment time and multiply-directed linear time, proclaims the multiplicity of time in a such a manner. Although this work is not cast in a mobile form, it sounds like a series of sections strung together in one of many equally viable orders. *Cantéyodjayâ* feels like several intertwined continuities, each interrupting another so often that the effect becomes, as with our jet-set professor, not so much interruption as a counterpoint of different continuities.

[...]

The logic of a such music is like that of contemporary life. In both we do not isolate one of countless possible relationships between events and deify it as cause and effect. Instead, things merely happen. As more things happen, we get a clearer view of an emerging whole. One instant does not progress to another so much as each instant provides fresh information that contributes to the definition of a totality that will be known completely only at its close. These temporal experiences are not static, but their kineticism is of a new order. It is the dynamic of coming to know, through cumulative experience, a whole that might well be static in itself. Stockhausen refers to this overall stasis as a ‘directionless time field, in which individual [events] have no particular direction in time (as to which follows which)’. I refer to it as temporal nonlinearity” (KRAMER, 1988: 166-8, grifos nossos).

²⁸ “Olivier Messiaen has shared Stravinsky’s interest in static blocks, discontinuity, and sonata forms. [...] Like the neo-classic Stravinsky, Messiaen approached sonata form as a static object rather than as a self-generating process” (KRAMER, 1988: 213).

aprofundada no Capítulo III, *Cantéyodjayâ* se encaixa muito bem nesse perfil estrutural: em sua primeira parte distinguem-se dois grupos temáticos bem definidos: (1) *cantéyodjayâ*, conciso e rítmico; e (2) *alba*, mais lírico e expandido, em forma de canção. Desses dois materiais originam-se os elementos que serão manipulados nos blocos de *refrain* e *couplet*, de maneira não desenvolvimentista e não direcionada, mas em blocos aparentemente autônomos ou estáticos, tal qual descrito por Kramer.

Outro aspecto que desperta a atenção em *Cantéyodjayâ* é sua ludicidade na utilização de palavras imaginárias criadas pelo próprio compositor por meio da combinação de línguas, especialmente a francesa e a sânscrita, gerando uma espécie de neologismo privado do qual se originam diversas expressões ao longo da peça, incluindo o título. Este artifício já havia sido utilizado nos textos das duas obras vocais da *Trilogia Tristão*, nas quais Messiaen explorava a sonoridade e o ritmo dessas palavras. Entretanto, em *Cantéyodjayâ*, por ser obra instrumental, as expressões franco-sânscritas são utilizadas para indicar blocos ou seções. Em muitas delas, é possível deduzir sugestões de caráter, textura ou de movimento às seções por elas indicadas, como exemplificam os prefixos franceses *plissé* (plissado, franzido), *bouclé* (anelado, encaracolado) e *soufflé* (soprado, inflado) que compõem as palavras *plisséghoucorbelinâ*, *boucléadjayakâ* e *soufflinâ*.

Salientamos, por fim, a importância do piano em fases transicionais de Messiaen. Como atestam Hill e Simeone, “[...] *instrumentos solo, especialmente aqueles que o próprio Messiaen tocava, eram os meios óbvios para experimentação, particularmente porque os intérpretes achavam sua música de execução proibitivamente difícil.*” (HILL; SIMEONE, 2005: 178)²⁹. Para o compositor, o piano assumia, em obras experimentais, papel equivalente ao desempenhado nas sonatas para piano de Beethoven: um veículo de experimentação. Em uma obra de teores tão exploratórios como *Cantéyodjayâ*, certamente o meio instrumental acatado potencializou tanto as buscas como os resultados composicionais almejados por Messiaen.

²⁹ “[...] solo instruments, especially the ones Messiaen himself played, were the obvious medium for experiment, particularly as performers were finding his music forbiddingly difficult to play” (HILL; SIMEONE, 2005: 178).

CAPÍTULO 2

No princípio era o ritmo:
o tempo musical em Messiaen

O tempo, enquanto objeto de estudo, não encontra consenso absoluto em nenhuma das áreas do conhecimento, seja científica, filosófica, teológica ou artística. Em sua revisão crítica à *Filosofia da Duração* de Henri Bergson, Gaston Bachelard expõe a seguinte consideração: “Se o tempo da física pôde, até nossos dias, parecer como único e absoluto, é antes de tudo porque o físico está situado num plano experimental particular. Com a relatividade apareceu o pluralismo temporal. Para a relatividade, há vários tempos que, sem dúvida, correspondem-se e conservam ordens objetivas de transcurso, mas que não guardam durações absolutas. A duração é relativa” (BACHELARD, 1988: 85).

O compositor e musicólogo Jonathan Kramer, por sua vez, ao postular que “[...] tempo em música pode ser muitas coisas diferentes” (KRAMER, 1988: xiii)³⁰, traz de forma contundente essa pluralidade temporal para o âmbito musical. Tomada como uma premissa fundamental neste trabalho, essa natureza plural e elusiva do tempo nos leva a delimitar nosso campo conceitual a seu respeito, concentrando a discussão nos conceitos adotados por Messiaen e que contribuem para a compreensão desse aspecto em sua obra. Além disso, essa pluralidade temporal exposta por Bachelard e Kramer se coaduna perfeitamente aos conceitos de tempo e tempo musical que permeiam grande parte da produção composicional de Messiaen, acentuando sua incidência nas obras posteriores ao *Quatuor pour la fin du temps*.

Assim, conceitos filosófico-temporais como *duração bergsoniana*, *tempo vivido*, *tempo estruturado* e *eternidade* serão aqui considerados apenas na medida em que constituem a base de apoio conceitual e composicional de Messiaen e, conseqüentemente, contribuem para o reconhecimento das concepções estéticas e dos critérios interpretativos acerca de sua música.

“Forma para ele é nada, conteúdo é tudo” (THOMSON, 2002: 159)³¹. Assim o compositor e crítico americano Virgil Thomson (1896-1989) definiu, com propriedade e concisão raras, a concepção musical de Messiaen. De fato, essa postura estético-musical assumida por Messiaen permeia todas as facetas de sua linguagem composicional, em especial aquela que é a mais notável e para a qual convergem todas as demais: o tratamento rítmico-temporal. O pensamento temporal de Messiaen valoriza temporalidades coemergentes ao discurso musical na mesma medida em que se distancia da noção de uma

³⁰ “[...] time in music can be many different things” (KRAMER, 1988: xiii).

³¹ “Form is nothing to him, content everything” (THOMSON, 2002: 159).

realidade temporal externa, formal e pré-existente que impõe uma estrutura temporal à qual os conteúdos deveriam se submeter. Para Messiaen, a duração musical não corresponde à duração cronométrica: “[...] a música não flui em um tempo pré-determinado, em um tempo ‘físico’, mas ela engendra seu próprio tempo ao qual estende, contrai, colore e qualifica” (MESSIAEN, 1994a: 24)³².

Movido por esse direcionamento estético, Messiaen se aproxima de conceitos filosóficos que consideram o *tempo vivido* como real e o *tempo estruturado* como abstração e artificialidade. Do ponto de vista composicional, Messiaen despreza o enquadramento métrico tradicional da música ocidental escrita e explica sua identificação com tradições artísticas e musicais que apresentam tratamentos rítmico-temporais mais flexíveis, notadamente o cantochão, a versificação grega e a rítmica hindu.

Ao definir sua música como *amétrica*, Messiaen a liberta do conceito de uma pulsação isócrona, uma métrica regular que pressupõe enquadramentos e hierarquizações de ênfases por meio de acentos métricos tácitos. Entretanto, seu intuito de escapar do enquadramento métrico tradicional propõe mais a substituição de procedimentos do que o abandono absoluto de regulações: “[...] substituiremos as noções de *compasso* e *pulsação* pelo sentimento de um valor mais curto (a semicolcheia, por exemplo) e suas livres multiplicações, que nos conduzirão na direção de uma música mais ou menos amétrica [...]” (MESSIAEN, 1944a: 6)³³.

Para Messiaen, os conteúdos musicais não devem se submeter a estruturas predeterminadas ou convencionadas, mas sim estabelecer, eles mesmos, seus agrupamentos e hierarquizações particulares, irregulares, desiguais e flexíveis. É nesse sentido que, no tocante às temporalidades e suas implicações, os *conteúdos* não se submetem à *forma*.

Em termos de escritura, a natureza *amétrica* da música de Messiaen se manifesta por meio de quatro tipos de notações rítmicas:

Primeira Notação: de acordo com o compositor, é a que melhor se adequa à flexibilidade de extensão e hierarquização dos eventos rítmicos e, dessa forma,

³² “[...] la musique ne se déroule point dans un temps préalable, dans un temps ‘physique’, mais que c’est elle qui engendre son propre temps qu’elle étire, contracte, colore et qualifie” (MESSIAEN, 1994a: 24).

³³ “[...] 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’ [...]” (MESSIAEN, 1944a: 6).

corresponde mais fielmente à sua concepção musical (MESSIAEN, 1949a: 20). Nessa *Primeira Notação* (Fig. 3a e 5b) não há fórmulas de compasso e as barras são empregadas para delimitar ideias musicais, para guiar a leitura ou simplesmente para anular acidentes. Apesar de contar com a preferência de Messiaen, essa *Primeira Notação* pode não ser adequada a determinadas circunstâncias, especialmente no que se refere à regência em grandes formações instrumentais. Para esses casos, o compositor utiliza as outras três modalidades de notação.

A *Segunda Notação* (Fig. 4) utiliza mudanças frequentes de fórmula de compasso, determinadas pela extensão e pela natureza rítmica das ideias musicais notadas. Essa notação permite a desejada flexibilidade de extensão dos compassos, mas tem o inconveniente de trazer consigo a carga histórica das hierarquizações de ênfase tradicionalmente aplicadas aos diferentes tipos de compasso na música ocidental escrita.

A *Terceira Notação* (Fig. 5a e 5c) é utilizada quando a escrita requer o uso de compassos curtos. A duração de cada compasso é, nessa notação, estabelecida por algarismos acompanhados de sinais, criados pelo regente Roger Désormière, que simbolizam determinadas figuras de valor. Também se aplica a obras escritas para grandes formações.

A *Quarta Notação* (Fig. 3b) utiliza um metro fixo conforme a escrita ocidental convencional. É, portanto, a mais familiar e confortável aos intérpretes formados nessa tradição. Em muitos casos, porém, trata-se de uma falsa representação gráfica e métrica, por não corresponder exatamente à natureza rítmica das ideias musicais por ela expressa. Por isso, nestes casos, recorre fartamente ao uso de síncopas, acentos notados e ligaduras de valor.

Apresentamos abaixo exemplos dessas quatro modalidades de notação rítmica, incluindo trechos musicais que são, a título de comparação, apresentados em mais de uma notação.

Primeira e quarta notações



Fig. 3a: Fragmento de *Liturgie de Cristal*, escrito em *Primeira Notação* (MESSIAEN, 1944b: 11).



Fig. 3b: O mesmo fragmento, escrito em *Quarta Notação* (MESSIAEN, 1944b: 11).

Segunda notação



Fig. 4: Fragmento de *Les Offrandes oubliées*, utilizando mudanças métricas conforme a *Segunda Notação* (MESSIAEN, 1944b:11).

Terceira notação

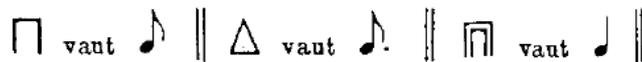


Fig. 5a: Símbolos criados por Roger Désormière e suas correspondências em figuras de valor convencionais (MESSIAEN, 1944b:11).

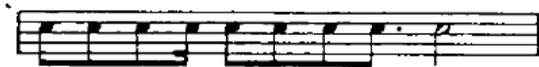


Fig. 5b: Fragmento notado conforme a *Primeira Notação* (MESSIAEN, 1944b:11).



Fig. 5c: O mesmo fragmento (Fig. 5b) notado conforme a *Terceira Notação* (MESSIAEN, 1944b:11).

Em *Cantéyodjayâ*, por ser uma obra para instrumento solo, Messiaen utiliza predominantemente a *Primeira Notação* e, eventualmente, a *Quarta Notação*.

De forma sintética, Messiaen descreve sua linguagem rítmica como uma mescla dos seguintes elementos:

[...] as durações distribuídas em números irregulares, a ausência dos tempos iguais, o amor pelos números primos, a presença dos ritmos não retrogradáveis e a ação de personagens rítmicas. Todos estão implicados em minha linguagem rítmica, evoluem, se mesclam e se sobrepõem (MESSIAEN. In: SAMUEL, 1999: 118)³⁴.

Essas características resultam da estreita relação estabelecida entre a própria intuição estética do compositor e outras três fontes: (1) a pesquisa analítica envolvendo diversas tradições musicais ocidentais e não ocidentais; (2) fundamentações filosóficas; e (3) a doutrina católica.

A partir do exposto, este capítulo será estruturado em dois subcapítulos. O primeiro trata das **Fundamentações Filosóficas e Teológicas** adotadas a respeito do tempo, e o segundo expõe e ilustra **Procedimentos Rítmicos e Composicionais** decorrentes tanto dessas fundamentações como da pesquisa analítica desenvolvida por Messiaen ao longo de sua carreira de compositor e professor.

2.1 Fundamentações teológicas e filosóficas

Por meio de sua concepção de tempo e tempo musical, Messiaen incorpora em sua música conceitos não propriamente musicais, alguns tão elusivos a ponto de serem considerados “inexprimíveis”, para citarmos o termo utilizado por Bernard Gavoty em sua severa crítica à primeira audição dos *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus*, em 1945. A esse respeito, o compositor Alain Louvier (1945) aponta, na introdução ao primeiro volume do *Traité de Rythme, de Couleur et d’Ornithologie*, que o mais admirável em Messiaen é: “[...] a inclusão no [seu] pensamento musical de noções tão extraordinárias como a Eternidade (o ‘presente não criado’ em oposição ao ‘Tempo criado’) [...]” (LOUVIER. In:

³⁴ “Les durées distribuées em nombres irréguliers, l’absence des temps égaux, l’amour des nombres premiers, la présence de rythmes non rétrogradables et l’action des personnages rythmiques. Tout cela est mis em cause dans mon langage rythmique; tout cela y évolue, est mélangé et superposé” (MESSIAEN in SAMUEL, 1999: 118).

MESSIAEN, 1994a:1)³⁵. Isso se faz possível porque os conceitos teológico-filosóficos se infiltram na essência de sua escritura musical de tal forma que, em boa parte de sua produção, Messiaen expressa esses conceitos sem assumir necessariamente um caráter descritivo ou programático, posto que não necessitam de explicitude.

Trataremos a seguir de dois aspectos conceituais que consideramos fundamentais para a compreensão da estética musical de Messiaen, a saber: no âmbito teológico, os conceitos de *tempo e eternidade* (em 2.1.1) que o compositor compreende e adota a partir de escrituras bíblicas, de textos de Agostinho (354-430) e da *Suma Teológica* de Tomás de Aquino (1225-1275); no âmbito da filosofia do tempo, trataremos (em 2.1.2) da relação de Messiaen com os conceitos de *tempo estruturado e duração vivida* propostos por Henri Bergson (1859-1941) na *Filosofia da Duração*.

2.1.1 Tempo e Eternidade

A fé católica é um dos traços mais marcantes da biografia e da obra de Messiaen. Designado organista na Église de la Sainte-Trinité, em Paris, em 1931, o compositor exerceu diligentemente essa função ao longo de 61 anos. A crença cristã impregna profundamente a música de Messiaen, ainda que, mesmo em composições nas quais essa temática se faz mais evidente, como *Visions de l'Amen* e *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, não se possa falar propriamente de música litúrgica. O próprio compositor considerava ser o cantochão a única música litúrgica na tradição cristã (FISK apud MOREIRA, 2008: 6), excluindo, assim, sua própria música dessa categoria, ainda que suas improvisações durante os ofícios na Église de la Sainte-Trinité assumissem, de fato, funções litúrgicas³⁶.

Dentre as obras de Messiaen que apresentam uma temática religiosa explícita, o *Quatuor pour la fin du Temps* é especialmente importante para este trabalho, na medida em que agrega a essa temática uma motivação filosófica e temporal. No prefácio dessa obra, Messiaen reproduz a frase atribuída a João de Patmos, “não haverá mais tempo” (Apocalipse de São João, Cap. X, 1-7), cujo tom apocalíptico se adequa perfeitamente ao

³⁵ “[...] l'intrusion dans la pensée musicale de notions aussi extraordinaires que l'Eternité ('présent incréé' em opposition avec le 'Temps crée') [...]” (LOUVIER.In: MESSIAEN, 1994a:1).

³⁶ As improvisações de Messiaen nos ofícios da Église de la Sainte-Trinité constituíram um meio eficaz de experimentação de ideias e processos composicionais que, posteriormente, eram anotados e desenvolvidos pelo compositor.

contexto no qual a obra foi composta: entre junho de 1940 e fevereiro de 1941, durante a Segunda Guerra Mundial, quando o compositor foi feito prisioneiro em Görlitz, na Silésia.

Mas essa citação bíblica, assim como o título *fin du temps*, traz um duplo simbolismo. Ela representa também a intenção, diversas vezes manifesta por Messiaen, de promover o *salto para fora do tempo* ou o *fim do tempo* - entendido como o tempo das sucessões, do *antes* e do *depois*. Messiaen caminha, assim, em direção ao propósito explicitamente assumido de conduzir o ouvinte a um sentido de eternidade e de banimento da temporalidade por meio do uso de ritmos que escapam à noção de compasso (MESSIAEN, 1942:s.n.). Não podemos deixar de notar a equivalência latente entre as expressões *fora do tempo* e *fora do compasso* encontradas neste prefácio.

Um dos fatores que conferem ao *Quatuor* uma posição tão destacada na obra de Messiaen é o fato de apresentar e aplicar conceitos de temporalidades que se farão presentes, de forma mais ou menos explícita, em quase toda a produção posterior do compositor. O *tempo* mencionado no referido prefácio corresponde ao *tempo estruturado*, cronométrico, que se contrapõe à *eternidade*. Para Messiaen, essas duas categorias temporais têm forte conotação teológica, na medida em que considera o *tempo* como medida do criado e a *eternidade* como o próprio Deus.

Com relação às naturezas do *tempo* e da *eternidade*, tal qual se projetam na música de Messiaen, elas se adequam àquelas propostas por Tomás de Aquino, citadas em destaque no início do *Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie*: “A eternidade é inteiramente simultânea e, no tempo, há um antes e um depois” (AQUINO Apud MESSIAEN, 1994: 7)³⁷. A simultaneidade é, portanto, a prerrogativa essencial da eternidade.

Essas concepções do *tempo* como um fluxo linear e da *eternidade* como o reino das simultaneidades definem traços importantes da estética composicional de Messiaen, especialmente no que se refere a descontinuidades e sobreposições. Para além do fator temporal, a importância que a escritura de Messiaen confere às simultaneidades contribui também para o rico tratamento de texturas que a caracteriza.

³⁷ “L'éternité est tout entière simultanée, et dans le temps il y a un avant et un après” (AQUINO apud MESSIAEN, 1994: 7).

Outra definição tomada de Tomás de Aquino, segundo a qual “o tempo responde ao movimento e a eternidade permanece a mesma” (AQUINO apud MESSIAEN, 1994: 7)³⁸, complementa a anterior e ilustra a relação dialética que se estabelece entre elementos lineares que manifestam um *tempo* evolutivo e progressivo, e elementos não lineares que, através do cíclico, do estático e do simultâneo, enfraquecem ou mesmo eliminam o sentido de início e fim, de fluxo linear e, dessa forma, manifestam a natureza da *eternidade*. Esses aspectos se apresentam de diversas maneiras na música de Messiaen, como ritmos não retrogradáveis (ritmos palíndromos), blocos estruturais autônomos ou descontínuos e elementos de estase ou que estabelecem estados estacionários.

Os blocos autônomos subvertem o sentido de causalidade entre eventos e, por vezes, sugerem mesmo uma existência anterior e posterior à sua manifestação sonora aparente, como cortes cinematográficos que delimitam eventos mais longos do que a cena apresenta. Como ilustra Calegari, tais eventos soam “como blocos indivisíveis, verdadeiras mônadas sonoras em constante transformação, como se fossem recortadas de uma dimensão maior [...]” (CALEGARI, 2003: 131).

Essas unidades estruturais se apresentam como formantes de uma macro-estrutura, dentro da qual estabelecem relações que escapam ao sentido de causalidade. Porém, se observados isoladamente, representam micro-eternidades, gestos unos sobre os quais não são cabíveis subdivisões.

Essa natureza indivisível da *eternidade* é reforçada na música de Messiaen por meio da predileção do compositor por números ímpares primos, especialmente na construção de figurações rítmicas. Mais uma vez, a crença na doutrina cristã, segundo a qual a eternidade é indivisível assim como Deus é indivisível (MESSIAEN, 1994a: 7), se apresenta na essência de princípios composicionais, mesmo quando a intenção do compositor é tão somente evitar a periodicidade métrica regular.

2.1.2 Tempo Vivido e Tempo Estruturado

Além da dualidade *tempo* e *eternidade*, a música de Messiaen reflete também a oposição dialética entre os conceitos filosóficos de *tempo vivido* - entendido como o tempo sensível, percebido pela experiência, fenomenológico - e o *tempo estruturado* - entendido

³⁸ “Le temps répond au mouvement et l'éternité demeure la même” (AQUINO Apud MESSIAEN, 1994: 7).

como tempo cronológico, mensurado. Em sua música, essas duas temporalidades não se anulam propriamente, mas se sobrepõem e se relacionam, como assume o compositor: “Frente à duração vivida, ergue-se o tempo abstrato ou estruturado” (MESSIAEN, 1994a: 9)³⁹. Entretanto, na música de Messiaen, a ascendência da primeira sobre a segunda é notável, sobretudo se comparada ao tratamento temporal predominante na tradição da música ocidental escrita.

Assim, o conceito de *tempo vivido* adotado por Messiaen corresponde ao conceito bergsoniano de *duração*, no qual o compositor assumidamente se apoia: um processo contínuo de criação da consciência que conserva todo o passado em um crescimento contínuo ao futuro. O *tempo vivido* compartilha com a *eternidade* a mesma natureza heterogênea: ambos pressupõem a sobreposição de diversos tempos, cada um com qualidades e naturezas próprias. Para Messiaen, a sobreposição de tempos é a própria natureza temporal do mundo e da vida: “[...] o universo e o ser-humano foram feitos de tempos sobrepostos. Eles são igualmente feitos de ritmos sobrepostos. [...] A substância do mundo é, portanto, a polirritmia” (MESSIAEN, 1994a: 30)⁴⁰.

O *tempo vivido* é, portanto, um complexo temporal, uma *multiplicidade qualitativa* que se afasta por completo da ideia de homogeneidade ou de uma quantidade mensurável (MESSIAEN, 1994: 75-6). Apesar de contestar a natureza contínua da *duração* proposta por Bergson, Gaston Bachelard (1884-1962) corrobora a multiplicidade do tempo ao afirmar que “[...] o tempo tem várias dimensões; o tempo tem uma espessura. Só aparece como contínuo graças à superposição de muitos tempos independentes” (BACHELARD, 1988: 87). De maneira equivalente, Bergson define a *duração* como “[...] uma sucessão de mudanças qualitativas que se fundem, se penetram, sem contorno preciso, sem qualquer tendência a exteriorizar umas em relação a outras, sem qualquer familiaridade com o número: é heterogeneidade pura” (BERGSON. In: MESSIAEN, 1994a: 34)⁴¹.

A *duração vivida* corresponde à própria concepção rítmica flexível e plural que notabiliza a obra de Messiaen e que se opõe ao enquadramento métrico tradicional da música ocidental enquanto manifestação do *tempo estruturado*. Ao acatar o *tempo vivido*

³⁹ “En face de la durée vécue, se dresse le temps abstrait ou temps structuré” (MESSIAEN, 1994a: 9).

⁴⁰ “[...] l’univers et l’être humain étaient faits de temps superposés. L’univers et l’être humain sont également faits de rythmes superposés. [...] La substance du monde est donc la polyrythmie” (MESSIAEN, 1994a: 30).

⁴¹ “[...] une succession de changements qualitatifs qui se fondent, qui se pénètrent, sans contours précis, sans aucune tendance à s’extérioriser les uns par rapport aux autres, sans aucune parenté avec le nombre: ce serait l’hétérogénéité pure” (BERGSON. In: MESSIAEN, 1994a: 34).

como modelo, Messiaen obtém o desejado distanciamento desse *tempo estruturado*, conforme explicitado pelo próprio compositor no prefácio ao *Quatuor*, e propõe uma temporalidade que compartilha da característica mais fundamental da *eternidade*: a heterogeneidade.

Para ilustrar essa categorização de *tempo vivido* e *tempo estruturado*, apresentamos a seguir, na **figura 6**, o quadro sintético por meio do qual Messiaen, a partir de Bergson, classifica as principais características que os qualificam.

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

Fig. 6: Quadro sintético das propriedades da *duração vivida* e do *tempo estruturado* (MESSIAEN, 1994a: 12).

2.2 Princípios rítmicos e composicionais

A pesquisa analítica empreendida diligentemente por Messiaen ao longo de sua trajetória composicional e pedagógica lhe forneceu gradualmente uma ampla gama de princípios e procedimentos rítmicos e composicionais observados em diversos períodos e gêneros musicais. Da tradição da música ocidental, Messiaen ressalta a rítmica *amétrica* do canto-chão caracterizada pela sucessão ininterrupta de *arsis* e *thesis* (MESSIAEN. In: SAMUEL, 1999: 103); o resgate da métrica grega empreendido por Claude Le Jeune, especialmente em *Le Printemps*; a maestria da acentuação e do movimento rítmico em

Mozart; o *desenvolvimento por eliminação* em Beethoven; as *personagens rítmicas* em Stravinsky; as ondulações rítmicas em Debussy. Por meio da pesquisa analítica, Messiaen assimilou também princípios de culturas musicais não ocidentais como a música hindu, com ênfase para a análise dos 12 *Deçî-Tâlas* do *Samgihatnakara*. Finalmente, a linguagem rítmica de Messiaen encontraria sua plena realização na pesquisa ornitológica, cujos reflexos em sua obra se intensificariam a partir da década de 50, estabelecendo um elo de ligação efetivo entre os domínios rítmicos, melódicos e tímbricos.

Essa diligência analítica, somada às bases filosóficas e teológicas anteriormente apresentadas, proporcionaram a Messiaen um vasto espectro de princípios e procedimentos rítmicos e composicionais, sobre os quais nos deteremos a seguir. A identificação desses procedimentos tem importância fundamental em um estudo voltado para performance, na medida em que, associada à experiência estésica do intérprete, contribui para a compreensão da natureza dos movimentos propostos pelas ideias musicais das quais fazem parte. Apresentaremos a seguir esses procedimentos com o intuito de estabelecer um arcabouço que fundamente o estudo analítico de *Cantéyodjayâ*.

Unidade de valor

A *unidade de valor* é, a nosso ver, o princípio mais fundamental da escritura rítmica de Messiaen, por estabelecer a base estrutural de diversos outros princípios rítmicos adotados pelo compositor com o propósito de escapar à noção de pulsação e métrica regular. Trata-se de um valor mínimo, um divisor comum, cujas multiplicações originam valores mais longos e figurações rítmicas mais amplas. Na **figura 7**, podemos notar uma sequência simples de figurações rítmicas que tem a colcheia como *unidade de valor*.



Fig. 7: Exemplo de figurações rítmicas utilizando a colcheia como unidade de valor (MESSIAEN, 1944b: 2).

Em Messiaen, a substituição da noção de compasso e pulso pela de um valor mínimo e suas multiplicações conduzem a uma música *amétrica* (MESSIAEN, 1944: 6). Os pulsos - ou unidades de tempo -, tal qual entendidos na tradição da música ocidental

escrita, são pontos isócronos, regularmente espaçados, que obedecem a uma hierarquia pré-determinada de ênfase que qualifica as figurações rítmicas a ela condicionadas. Nessa estrutura métrica na qual se enquadram os elementos duracionais do conteúdo musical, os pulsos se apresentam como referências temporais para intérpretes e ouvintes. As *unidades de valor*, por sua vez, são subjacentes às estruturas rítmicas e, idealmente, não devem ser percebidas de forma explícita na interpretação e percepção dos ritmos: devem se estabelecer como um plano de fundo regular (MOREIRA, 2008: 2). Dessa forma, as figurações rítmicas geradas a partir das *unidades de valor* devem ser realizadas pelo intérprete e percebidas pelo ouvinte como um gesto uno e indivisível.

A construção rítmica baseada em *unidades de valor*, a preferência de Messiaen por figurações rítmicas que resultam em um total de *unidades de valor* correspondentes a números ímpares, preferencialmente primos, e a não padronização da extensão dos eventos contribuem significativamente para a noção de *ametria*, pois inviabilizam o estabelecimento de um pulso regular. O mesmo ocorre com os níveis métricos hierarquicamente mais elevados, como compasso e hiper-compasso.

Messiaen reconheceu na música hindu e na versificação grega princípios de estruturação rítmica similares às baseadas em unidade de valor. Nos *deçî-tâlas* hindus, o *mâtra* é a unidade duracional que equivale a uma unidade de valor, é um valor curto, ainda que nem sempre assuma a condição de valor mínimo. O *mâtra*, enquanto valor, corresponde ao *laghu*, que em sânscrito significa *curto*. O seu dobro é o *guru*, cujo significado é *longo*. No *Traité*, Messiaen estabelece um paralelo entre essas convenções duracionais hindus e a notação musical ocidental, de forma que o *laghu* equivale a uma colcheia e o *guru* a uma semínima. (MESSIAEN, 1994a: 259)

O primeiro *tâla* da tabela de Çarngadeva corresponde exatamente a um único *laghou* ou um *mâtrâ*. Seu nome, *Aditâla*, cuja tradução é “a raiz dos *tâlas*”, condiz com a função de unidade de valor que esse *tâla* assume. Nos comentários de Messiaen a respeito desse *tâla*, encontramos: “Dito de outra forma, este é o primeiro, o princípio, o ritmo inicial, aquele que engendra todos os outros. É a unidade de valor ou *mâtrâ*” (MESSIAEN, 1994a: 273)⁴². O desenvolvimento da explicação de Messiaen a respeito desse *tâla* é bastante esclarecedor quanto à diferença entre o princípio da estruturação rítmica ocidental

⁴² “Autrement dit le premier, le commencement, le rythme initial, celui qui engendre tous les autres. C’est l’unité de valeur ou *mâtrâ*” (MESSIAEN, 1994a: 273).

e a estruturação rítmica que notabiliza os *tâlas* hindus e a própria escritura rítmica de Messiaen. Para o compositor, a notação rítmica europeia parte de um valor longo - a semibreve - e suas subdivisões em partes geralmente múltiplas de 2 ou de 3, ao passo que a estruturação rítmica hindu parte de um valor mínimo ou breve (MESSIAEN, 1994a: 273). A primeira implica algum nível de condicionamento métrico, enquanto a segunda proporciona maior flexibilização e variação das magnitudes das figurações rítmicas, assim como maior complexidade interna.

Ainda segundo os comentários de Messiaen, *Aditâla* não é propriamente um ritmo, mas um ponto de partida que simboliza o nascimento do tempo, pois sua ocorrência estabelece um antes e um depois. Mas o nascimento do ritmo se dá apenas a partir da segunda ocorrência. Portanto, *Aditâla* é o que engendra o tempo e o ritmo. O mesmo pode ser dito a respeito da unidade de valor na música de Messiaen.

De maneira equivalente, os ritmos ou pés da versificação grega são construídos a partir da livre combinação de valores breves (∪) e longos (—), como os exemplos ilustrados abaixo (Fig. 8), seguidos por sua representação equivalente na notação ocidental:

Ritmo	Unidades	Representação grega	Interpretação Ocidental
<i>Troqueu</i>	3	— ∪	
<i>Iâmbico (Iambo)</i>	3	∪ —	
<i>Tríbraco</i>	3	— — —	
<i>Dáctilo</i>	4	— ∪ ∪	
<i>Espondeu</i>	4	— —	
<i>Anapesto</i>	4	∪ ∪ —	

Fig. 8: Tabela de ritmos gregos e suas representações gráficas em notação poética grega e notação ocidental.

Aumentação e Diminuição

Trata-se de um procedimento clássico na música ocidental, pelo qual as figurações rítmicas podem sofrer processos de dilatação e contração. Esse procedimento produz um efeito muito pertinente à proposta de flexibilidade temporal em Messiaen, na medida em que duas figurações rítmicas, sendo uma a aumentação ou diminuição da outra, soam como se fossem o mesmo elemento realizado em andamentos diferentes.

Na música de Messiaen, esse procedimento pode ocorrer de maneira proporcional (como na **figura 9a**, na qual cada valor é subtraído de sua metade, o que corresponde à diminuição clássica), ou por valor constante (como no **figura 9b**, na qual a cada valor é acrescido uma semicolcheia).



Fig. 9a: Diminuição por valor proporcional (MESSIAEN, 1944b: 3, Ex. 24).



Fig. 9b: Aumentação por valor constante (MESSIAEN, 1944b: 3, Ex.24).

Aumentação e diminuição inexatas ou assimétricas

Para Messiaen, qualquer ritmo pode ser seguido de sua aumentação ou diminuição a partir de formas mais complexas do que os simples dobramentos clássicos (MESSIAEN, 1944: 7). O princípio da aumentação ou diminuição inexatas - ou assimétricas - se manifesta por meio da adição de valores que distorcem a sensação de aumentação ou diminuição exata (como no elemento B do próximo exemplo, Fig. 10). As aumentações ou diminuições inexatas podem também ser definidas como resultantes da combinação entre o princípio da aumentação/diminuição e o da adição/subtração de valor. Na **figura 9b**, a adição de um valor constante, que não mantém a mesma relação de proporção com as figuras às quais este valor é agregado, produz o efeito de aumentação inexata. Outro exemplo pode ser notado na **figura 10**, no qual **B** é a diminuição inexata de **A**, por apresentar o ponto adicionado à segunda colcheia.



Fig. 10: Diminuição inexata (MESSIAEN, 1944b: 1, Ex. 5).

Valores adicionados ou subtraídos

A utilização desse dispositivo de adição ou subtração de valores pequenos, que podem ser um ponto, uma nota ou uma pausa, tem o propósito deliberado de alterar o equilíbrio métrico das figurações rítmicas. O ponto agregado à segunda colcheia do exemplo anterior ilustra o uso do valor adicionado e, como já mencionado, configura uma diminuição inexata.

Vemos abaixo (Fig. 11) uma figuração melódica originalmente construída em colcheias. No exemplo, ela se apresenta com subtração de uma semicolcheia e, posteriormente, adição de uma semicolcheia.



Fig. 11: Exemplo de valor subtraído e valor adicionado (MESSIAEN, 1944b: 2, Ex.15).

Dissociação e Coagulação

Através desse princípio um valor pode ser subdividido em valores menores iguais, o que corresponde à dissociação. De maneira inversa, coagulação representa um grupo de valores iguais que se aglutinam em um único valor correspondente à sua soma.

Na **figura 12**, apresentamos duas versões do *tâla Râghavardana*. O elemento **A** aparece aglutinado na primeira versão e dissociado na segunda. Na segunda versão, o elemento **B** é a diminuição inexata de **A**. Nele, verifica-se o ponto adicionado na segunda colcheia. Por fim, pode-se considerar que a semicolcheia se apresenta como a *unidade de valor* deste *tâla*.



Fig. 12: Princípios rítmicos em *Râghavardana*. (MESSIAEN, 1944b: 1. Ex.4, 5)

Além desses procedimentos, *Râghavardana* nos oferece, em **B**, um exemplo de ritmo que Messiaen caracterizava como uma joia encontrada em diversas culturas musicais, e que teria profundas implicações filosóficas e composicionais em sua obra: os **ritmos não retrogradáveis**.

Ritmo não retrogradável

Um ritmo não retrogradável - ou *ritmo palíndromo* - é todo ritmo que, lido no sentido inverso, resulta na mesma ordenação de valores do sentido original. O efeito de sua retrogradação é, portanto, inócuo.

É uma das manifestações do que Messiaen denominou *o charme das impossibilidades*: “[...] certas impossibilidades matemáticas dos domínios modais e rítmicos” (MESSIAEN, 1944a: 5)⁴³. Messiaen desenvolve este conceito ao relacionar os diversos domínios nos quais essas impossibilidades se manifestam, como nos *modos de transposições limitadas*:

[...] modos que não podem ser transpostos além de um certo número de vezes, por resultarem nas mesmas notas; ritmos que não podem ser usados na forma retrógrada, porque resultam na mesma ordem de valores: essas são duas admiráveis impossibilidades. [...] Nota-se imediatamente a analogia entre essas duas impossibilidades e como elas se complementam, os ritmos realizando na direção horizontal - retrogradação - o que os modos realizam na vertical (transposição) (MESSIAEN, 1944a: 5)⁴⁴.

⁴³ “[...] certaines impossibilités mathématiques des domaines modal et rythmique” (MESSIAEN, 1944a: 5).

⁴⁴ “Les modes, qui ne peuvent se transposer au delà d’un certain nombre de transpositions parce que l’on retombe toujours dans les mêmes notes; les rythmes, qui ne peuvent se rétrograder parce que l’on retrouve alors le même ordre des valeurs: voilà deux impossibilités marquantes [...]. On remarque tout de suite l’analogie de ces deux impossibilités et comment elles se complètent: les rythmes réalisant dans le sens horizontal (rétrogradação) ce que les modes réalisent dans le sens vertical (transposition)” (MESSIAEN, 1944a: 5).

Ainda com relação a essa analogia entre as impossibilidades dos ritmos e dos modos, o compositor comenta:

[...] de fato, esses modos não podem gerar mais do que um certo número de transposições sem resultar novamente nas mesmas notas, enarmonicamente falando. Da mesma forma [...] esses ritmos não podem ser retrogradados porque eles contêm em si pequenas retrogradações. Esses modos são divisíveis em grupos simétricos. Esses ritmos também [o são], com uma diferença: a simetria dos grupos rítmicos é uma simetria retrógrada. Finalmente, a última nota de cada grupo desses modos é sempre comum à primeira do grupo seguinte, e os grupos desses ritmos têm um valor central comum a cada grupo. A analogia agora está completa (MESSIAEN, 1944a: 56)⁴⁵.

A simetria, um aspecto que despertava extremo interesse em Messiaen, é, portanto, o ponto determinante no ritmo não retrogradável, que apresenta dois elementos simetricamente invertidos, tendo um valor central entre eles. Assim, a forma clássica do ritmo não retrogradável, apresentada no exemplo abaixo (Fig. 13), constitui-se de três valores: os dois extremos idênticos e um valor central.



Fig. 13: ritmo não retrogradável.

A partir dessa estrutura básica, Messiaen explica: “Se formos além da figura de três valores, o princípio se expande, e devemos dizer: todos os ritmos divisíveis por dois grupos, sendo que um é o retrógrado de outro, com um valor central em comum, são não retrogradáveis” (MESSIAEN, 1944a: 12)⁴⁶. Resumidamente, podemos então definir os

⁴⁵ “Em effet, ces modes ne peuvent se transposer au delà d’un certain nombre de transpositions, sous peine de retomber dans les mêmes notes (enharmoniquement parlant); de même [...] ces rythmes ne peuvent se rétrograder parce qu’ils contiennent en eux-mêmes de petites rétrogradations. Ces modes sont divisibles em groupes symétriques; ces rythmes aussi, avec cette différence que la symétrie des groupes rythmiques est une symétrie rétrograde. Enfin, la dernière note de chaque groupe de ces modes est toujours ‘commune’ avec la première du groupe suivant; et les groupes de ces rythmes encadrent une valeur centrale “commune” à chaque groupe. L’analogie est donc complete” (MESSIAEN, 1944a: 56).

⁴⁶ “Si nous dépassons le chiffre de 3 valeurs, le principe s’agrandit, et nous devons dire: tous les rythmes, divisibles em 2 groupes rétrogradés l’un par rapport à l’autre, avec ‘valeur centrale commune’, sont non rétrogradables” (MESSIAEN, 1944a: 12).

ritmos não retrogradáveis da seguinte forma: dois elementos inversamente simétricos tendo entre si um valor central.

Essa relação de simetria invertida com um elemento central pode ser amplamente percebida em todos os reinos da natureza. Messiaen cita, no *Traité*, diversas analogias entre essas simetrias e os ritmos não retrogradáveis (MESSIAEN, 1994b: 11-14), mas nenhuma delas é tão reveladora e poética quanto a que o compositor estabelece entre esses ritmos e a divisão do tempo em passado, presente e futuro: “[...] esse momento que vivo, esse pensamento que me atravessa, esse movimento que realizo, esses pulsos que marco: há a eternidade depois e a eternidade antes: isso é um ritmo não-retrogradável” (MESSIAEN In: SAMUEL, 1999: 115)⁴⁷.

Essa correspondência entre o valor central de um ritmo não retrogradável e o tempo presente como o eixo que divide o passado e o futuro, estes últimos sendo simétricos por terem a eternidade em seus extremos, demonstra a perspicácia e a sensibilidade aguda de Messiaen. Para o compositor, o valor central de um ritmo não retrogradável é livre, pode se expandir ou contrair, ao passo que os valores extremos são fixos. De forma equivalente, não nos é possível interferir no passado nem no futuro, da forma como podemos fazê-lo no presente. Ainda que se possa alterar as consequências do passado ou as perspectivas do futuro, essas alterações se dão a partir de ações no presente. Além disso, a extensão do presente é relativa ao estado de permanência de um determinado evento tomado como referência. Essa relação entre presente e estado de permanência é explicitada por Messiaen no *Traité*: “Uma coisa dura tanto quanto ela permanece sendo” (MESSIAEN, 1994a: 7)⁴⁸. Na medida em que esse estado de permanência cessa ou se altera, esse *presente relativo* acaba, torna-se passado.

No exemplo a seguir (Fig. 14), podemos observar a ocorrência dessa flexibilidade do valor central de um ritmo não retrogradável em *Cantéyodjayâ*⁴⁹.

⁴⁷ “[...] ce moment que je vis, cette pensée qui me traverse, ce mouvement que j’accomplis, ce temps que je frappe: il y a l’éternité avant, l’éternité après: c’est un rythme non rétrogradable” (MESSIAEN. In: SAMUEL, 1999: 115).

⁴⁸ “Une chose dure autant qu’elle retient l’être” (MESSIAEN, 1994a: 7).

⁴⁹ Conforme antecipamos na introdução deste trabalho (pg. 3 e 4), a indicação da localização na partitura dos exemplos musicais de *Cantéyodjayâ* será feita da seguinte forma: **página:compassos da página**.

(sédia)
Vif (rythme non rétrogradable amplifié au centre)

The musical score is presented in five systems, each with two staves. The first system includes fingerings (5, 4, 2, 1) and a dotted line with an '8' above it. Dynamics include *p*, *f*, *ff*, and *p*. The second system has dynamics *p*, *f*, *mf*, *ff*, *mf*, *f*, *p*. The third system has dynamics *p*, *f*, *mf*, *f*, *ff*, *f*, *mf*, *f*, *p*. The fourth system has dynamics *p*, *f*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*, *ff*, *f*. The fifth system has dynamics *mf*, *f*, *p*. Red brackets highlight the central expansion in each system.

Fig.14: Ritmo não retrogradável com expansão do elemento central. *Cantéyodjayâ*, 22:9 a 23:4.

Notamos na **figura 14**, através das indicações em colchetes, como o segmento central do ritmo não retrogradável vai se expandindo a cada ocorrência. Na análise de *Cantéyodjayâ* (Capítulo 3) esta questão será retomada de forma mais detalhada.

Outro fator que faz do ritmo não retrogradável um dispositivo eficaz na dissolução da temporalidade linear é sua natureza cíclica: um circuito fechado, que promove a suspensão do fluxo temporal, por permanecer o mesmo, independente do sentido no qual se apresenta. Do ponto de vista estésico e mnemônico, o ritmo não retrogradável propõe ao ouvinte um tempo regressivo, na medida em que seu fim remete a seu início.

Permutações ou Intervenções

Messiaen considera o princípio das permutações simétricas, ou intervenções, como mais uma manifestação do *charme das impossibilidades*, pois elas pressupõem um número limitado de combinações possíveis entre elementos de um conjunto. Também é um recurso de repetição desigual. Para o compositor Silvio Ferraz, as permutações “guardam uma forte ligação com a ideia de um tempo sem início ou fim, afora sua potencialidade em gerar estruturas diferentes a partir de um ponto qualquer sem fazer desse ponto um referencial” (FERRAZ, 1998: 193).

Esse procedimento pode ser aplicado a séries ou conjuntos de diversos parâmetros musicais, tratados isoladamente ou mesmo combinados. Do ponto de vista duracional, as permutações se apresentam como um procedimento extremamente útil, pois, aplicadas a uma determinada série de durações, produzem diversas configurações das durações internas que constituem uma mesma duração total.

Dentre os procedimentos de permutação mais aplicados por Messiaen em uma série, além das ordens original e retrógrada, estão as permutações rotacionais a partir do centro ou das extremidades, conforme apresentamos a seguir em um exemplo com três elementos:

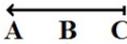
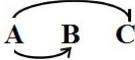
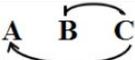
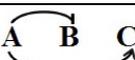
 C B A – <i>retrógrado da original</i>
 C A B – <i>rotacional do extremo para o centro, partindo de C</i>
 A C B – <i>rotacional do extremo para o centro, partindo de A</i>
 B C A – <i>rotacional do centro para o extremo, saindo pela direita</i>
 B A C – <i>rotacional do centro para o extremo, saindo pela esquerda</i>

Fig. 15: Quadro com as permutações possíveis de três elementos.

Um inconveniente deste procedimento, porém, é o fato de que, à exceção de conjuntos com reduzido número de elementos, como o apresentado acima, a quantidade de permutações possíveis torna-se excessivamente numerosa: em um conjunto de doze elementos, como uma série cromática de alturas, o número de combinações possíveis é 479.001.600. Além disso, dentro dessa ampla amostra de resultantes, muitas são bastante semelhantes e, portanto, pouco atrativas do ponto de vista composicional. Selecionar as melhores dentre tão grande número de resultantes é, evidentemente, uma tarefa impraticável. Messiaen solucionou essa questão recorrendo às *permutações simétricas*, que correspondem à reaplicação do mesmo procedimento de permutação em uma série resultante de uma permutação anterior. Realizado diversas vezes, esse procedimento produz, após um determinado número de reaplicações, uma ordenação idêntica à original. Assim, as *permutações simétricas* reduzem significativamente o número de permutações e, de acordo com o compositor, oferecem as melhores resultantes.

Vejamos um exemplo, também com três elementos, de *permutação simétrica*, conforme apresentado por Messiaen no *Traité* (MESSIAEN, 1994c: 11). Tomemos uma ordem crescente de três valores:



Fig. 16a: Três figuras de valor em ordem crescente

Aplicando uma permutação rotacional partindo do centro aos extremos, pela direita, obtemos a seguinte resultante:

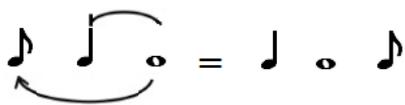


Fig. 16b: Primeira permutação das figuras de valor

Reaplicamos então o mesmo tipo de permutação, do centro aos extremos, sobre essa nova ordem, o que produz a seguinte configuração:



Fig. 16c: Segunda permutação das figuras de valor

Se reaplicarmos mais uma vez o mesmo modelo de permutação sobre esta última resultante, obteremos novamente a ordem inicial. Este simples exemplo nos mostra que, através da *permutação simétrica* - ou reaplicação de permutação sobre permutação - obtemos, para três elementos, duas resultantes além da original, ao passo que, por meio da *permutação simples*, obteríamos seis resultantes além da original. Da mesma forma, em um conjunto com 12 elementos que produziria, por meio da permutação simples, 479.001.600 resultantes, geraria, através das *permutações simétricas*, apenas 9.

O apreço que Messiaen nutria por esse procedimento pode ser ilustrado pela declaração dada pelo compositor a Claude Samuel, na qual contrapõe a importância das permutações à, a seu ver, excessiva relevância histórica dada ao procedimento serial aplicado em *Modes de Valeurs et d'Intensités*:

“[...] Eu prefiro insistir sobre uma de minhas outras contribuições, que é certamente mais importante: o emprego das permutações simétricas que encontramos em *Chronochromie* (1960). Trata-se de um procedimento que corresponde exatamente àquilo que denominei, nos modos, ‘modos de transposições limitadas’ e, nos ritmos, ‘ritmos não-retrogradáveis’. É um procedimento baseado em uma impossibilidade” (MESSIAEN In: SAMUEL, 1999: 119)⁵⁰.

⁵⁰ “Je préfère insister sur un de mes autres apports, qui est sûrement plus important: c’est l’emploi des permutations symétriques que l’on trouve dans ma *Chronochromie*. Il s’agit d’un procédé qui correspond exactement à ce que j’appelle, dans les modes, les modes à transpositions limitées, et, dans les rythmes, les

Apesar da referência do compositor ao uso das permutações simétricas em *Chronochromie*, esse procedimento já aparece em 1949, em *Cantéyodjayâ*, o que confirma mais uma vez o aspecto laboratorial e pioneiro desta peça. Logo após *Cantéyodjayâ*, as permutações seriam aplicadas mais sistematicamente em *Mode de valeurs et d'intensités* e em *Île de feu II*, peças que integram os *Quatre Études de rythme* (1949-50).

Desenvolvimento por eliminação e as *personagens rítmicas*

O conceito de *personagens rítmicas*, figurações rítmicas que assumem caracteres próprios em uma obra, foi deduzido e ampliado por Messiaen a partir da observação de procedimentos correlatos em obras de outros compositores, em especial o desenvolvimento por eliminação em Beethoven e as personagens propriamente ditas, identificadas por Messiaen em suas análises da *Sagração da Primavera*, de Stravinsky⁵¹.

O desenvolvimento por eliminação, procedimento composicional consagrado na música ocidental, consiste em reduzir progressivamente um material musical até que dele resulte apenas um fragmento mínimo. Podemos exemplificar o uso desde dispositivo em *Cantéyodjayâ*, em uma figuração da qual, a cada novo compasso, são subtraídas duas semicolcheias:

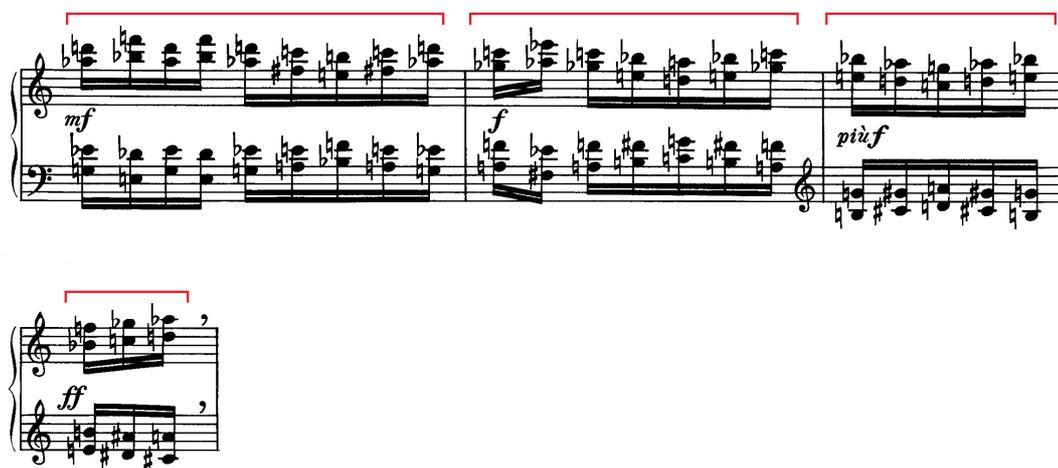


Fig. 17: Desenvolvimento por eliminação em *Cantéyodjayâ*, 21:3-6.

'rythmes non rétrogradables'. C'est un procédé qui repose sur une impossibilité" (MESSIAEN In: SAMUEL, 1999: 119).

⁵¹ A aplicação da expressão *personagens rítmicas* a procedimentos da *Sagração da Primavera* deve-se exclusivamente a Messiaen, não tendo sido propriamente acatada por Stravinsky. Os primeiros apontamentos de Messiaen a respeito deste procedimento em Stravinsky encontram-se no artigo *Le rythme chez Igor Stravinsky*, publicado em *La Revue Musicale* (MESSIAEN, 1939: 91-2).

Messiaen aponta a familiaridade entre o *desenvolvimento por eliminação* e as *personagens rítmicas*, detalhando como o primeiro apresenta o princípio que fundamenta as *personagens*.

“[...] a eliminação e seu contrário, a amplificação, que equivalem, em suma, a fazer morrer ou renascer um tema pela subtração ou adição de um certo número de durações, como se fosse um ser vivente, constituem o princípio das personagens rítmicas, com a diferença de que aqui uma só personagem está ativa” (MESSIAEN. In: SAMUEL, 1999: 106)⁵².

No caso das *personagens rítmicas* há, portanto, mais de um elemento em jogo. A relação entre elas se estabelece a partir da ascendência de umas sobre as outras. Como personagens teatrais, esses elementos podem assumir três tipos de caráter: (1) um caráter ativo, dominante; (2) um caráter receptivo, sujeito às ações do primeiro; e (3) um terceiro caráter que permanece estável. Essas três personagens, transpostas para o domínio rítmico, equivalem respectivamente a três grupos rítmicos: o primeiro, com durações crescentes; o segundo com durações decrescentes, e o terceiro cujas durações não se alteram.

No *Traité*, Messiaen apresenta um exemplo simples do funcionamento deste princípio, com apenas dois elementos, sendo **A** o elemento dominante e **B** o elemento estável.

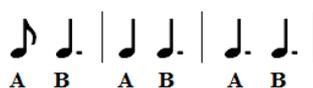


Fig. 18: Personagens Rítmicas (MESSIAEN, 1994a: 93).

Em *Cantéyodjayâ*, observamos uma versão mais elaborada do mesmo processo exposto acima: duas personagens, uma que se expande (**A**) e outra que permanece estável (**B**).

⁵² “[...] l’élimination, et son contraire l’amplification, qui équivalent, en somme, à faire mourir ou ressuciter un thème par le retrair ou l’ajout d’un certain nombre de durées, comme s’il s’agissait d’un être vivant, constituant l’amorce des personnages rythmiques, à cette différence près qu’ici un seul personnage est actif” (MESSIAEN In: SAMUEL, 1999: 106).

The image displays three systems of musical notation for the piano accompaniment of the piece *Cantéyodjayâ*, measures 4:6-11. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system is labeled '(djayâ)' and features a melodic line in the bass clef with dynamic markings *f*, *g*, and *dr*, and a fermata over the final measure. The second system shows a more complex rhythmic pattern with dynamic markings *f*, *g*, *dr*, and *(dessus) dr*. The third system continues the rhythmic development with dynamic markings *f*, *g*, *dr*, and *(dessus) dr*. Red and blue brackets labeled 'A' and 'B' are placed below the staves to indicate specific rhythmic segments. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p8*.

Fig. 19: Personagens rítmicas em *Cantéyodjayâ*, 4:6-11.

As *personagens rítmicas*, assim como o *desenvolvimento por eliminação*, são procedimentos que promovem e, ao mesmo tempo, dependem de um tratamento rítmico aberto e flexível, adequando-se perfeitamente à escritura de Messiaen. Em sua obra, as *personagens* tornam-se especialmente proeminentes na produção que envolve o período de 1945 a 1951 (HEALEY, 2004: 11), no qual *Cantéyodjayâ* foi composta.

Tempos Sobrepostos

A sobreposição de ideias musicais, simultaneidade decorrente de uma escritura polirrítmica e politemporal, é uma das características mais notáveis da obra de Messiaen. É por meio dessa simultaneidade que sua música manifesta de forma mais efetiva o complexo temporal heterogêneo que se aproxima da *eternidade* e constitui o *tempo vivido*, engendrando o que Messiaen considerava ser a verdadeira realidade temporal: “Não há

tempo real: há a pluralidade de tempos próprios” (MESSIAEN, 1994a: 16)⁵³. Se considerarmos exclusivamente a rítmica decorrente da organização dos valores duracionais, encontramos na música de Messiaen diversos procedimentos de sobreposição rítmica, a saber:

- Sobreposição de ritmos de extensões diferentes
- Sobreposição de um mesmo ritmo sobre suas diferentes formas de aumentação e diminuição
- Sobreposição de um ritmo e seu retrógrado
- Cânones rítmicos
- Cânones de ritmos não retrogradáveis
- Pedal rítmico

Porém, de forma mais abrangente, a música de Messiaen manifesta rítmicas próprias para cada domínio musical, e essas diversas rítmicas podem ter naturezas e periodicidades coincidentes ou não. Um cânone rítmico, por exemplo, não precisa necessariamente se configurar como um cânone melódico. Ao gerar periodicidades não coincidentes entre os diversos domínios do discurso musical, Messiaen nos conduz a uma polirritmia resultante da sobreposição das rítmicas individuais desses domínios. Trata-se de uma simultaneidade de periodicidades não coincidentes que, como ressalta Ferraz, enfraquece a cronologia, o processo sucessório particular de cada uma delas (FERRAZ, 1998: 187).

Em termos analíticos e composicionais, Messiaen explicita esse pensamento por meio da categorização de diversas *linguagens* ou *ordens rítmicas*, abordadas a seguir.

Linguagens rítmicas

Messiaen deduziu suas linguagens rítmicas a partir do desenvolvimento e da ampliação de categorizações propostas anteriormente por outros teóricos, em especial o estudo do movimento no cantochão desenvolvido pelo monge beneditino Dom Andre Mocquereau (1849-1930) em *le Nombre musical grégorien ou Rythmique grégorienne*

⁵³ “Il n’y a pas temps réel: il y a pluralité de temps propres” (MESSIAEN, 1994a: 16).

(1908), o *Essai sur le rythme* (1938) do filósofo e matemático romeno Matila Ghyka (1881-1965) e a filosofia do ritmo musical apresentada por Gaston Bachelard em *La Dialectique de la durée* (1936).

Os autores citados acima propuseram, além da rítmica quantitativa (relativa ao parâmetro das durações), outras rítmicas decorrentes dos parâmetros das alturas e das intensidades. Porém, a elas Mocquereau acrescentou ainda aquelas decorrentes da qualidade fonética (referente ao timbre e ao ataque) e, principalmente, a *ordem cinemática* ou *ordem do movimento rítmico*, que Messiaen consideraria como a *ordem rítmica propriamente dita* (MESSIAEN, 1994a: 44).

A *ordem cinemática*, conforme entendida por Messiaen e por Dom Mocquereau, corresponde à alternância de *arsis* e de *thésis*, de impulsos e repousos, de *rallentandos* e *acelerandos*. A *ordem cinemática* determina os pontos acentuais (MESSIAEN, 1994a: 44-46). Para Messiaen, o movimento de *arsis* e *thesis* e suas acentuações decorrentes, explicitadas por ele nos agrupamentos que envolvem *anacruse* (impulso), *accent* (acento) e *muette* ou *désinence* (repouso), definem e conduzem o ritmo da música. A importância que Messiaen confere a esse aspecto cinemático é notável, como podemos deduzir de sua declaração a Claude Samuel: “[...] toda música bem feita comporta, de forma constante, essa alternância de impulsos e repousos. O cantochão, para citar um caso, é uma sucessão ininterrupta de arsis e thésis, de elevações e de declínios, de impulsos e de repousos [...]” (MESSIAEN. In: SAMUEL, 1999: 103)⁵⁴.

A questão da cinemática e da acentuação é também, para o compositor, com o que concordamos, um ponto extremamente crítico para a interpretação. Ao comentar a riqueza rítmica da música de Mozart, Messiaen ressalta a importância da realização correta das acentuações por parte do intérprete:

“A rítmica mozartiana assume um aspecto cinemático, mas ela pertence, sobretudo, ao domínio da acentuação, originária do verbo e da palavra. Em Mozart, se distinguem os grupos masculinos e femininos. Os primeiros se dão em um único impulso, terminam abruptamente, exatamente como o corpo e o caráter masculinos. Os grupos femininos (mais leves, como o caráter e o corpo femininos) são os mais importantes

⁵⁴ “[...] toute musique bien faite comporte, de façon constante, cette alternance d’élans et de repôs. Le plainchant, pour ne citer que ce cas, est une succession ininterrompue d’arsis et de thésis, d’élévations et de dispositions, d’élans et de repos [...]” (MESSIAEN In: SAMUEL, 1999: 103).

e os mais característicos: eles comportam um período preparatório que se chama ‘anacruse, um ápice mais ou menos intenso que é o ‘acento’, e uma recaída mais ou menos frágil (a ‘muette’ ou a ‘désinence’, formados por um ou vários sons, uma ou várias durações). Mozart se serve constantemente desses grupos rítmicos que têm tal importância na sua obra que, se não se observar a localização exata dos acentos, se destroi completamente a música mozartiana.” (MESSIAEN. In: SAMUEL, 1999: 104)⁵⁵.

A postura estético-musical de Messiaen nos permite transpor a citação acima para a interpretação de sua própria música. O discurso musical de Messiaen vale-se fartamente desses impulsos cinemáticos e suas acentuações decorrentes, assim como do contraste que se estabelece entre esses impulsos e certos elementos de estase. Portanto, entendemos que, ao longo do processo de construção interpretativa de uma obra de Messiaen, o intérprete deve ter sempre em mente a assertiva proposição de Silvio Ferraz: “O ritmo para Messiaen é o reino da acentuação [...]” (FERRAZ, 1998: 189).

Assim, antes de apresentarmos as linguagens rítmicas propostas por Messiaen, esclarecemos que, neste trabalho, a *Linguagem do movimento rítmico* ou *Linguagem cinemática* será considerada como aquela que congrega - e resulta de - todas as demais. Por isso, Messiaen entendia a música como formada por “[...] durações, arrebatamentos e repousos, acentuações, intensidades e densidades, ataques e timbres, tudo aquilo que se agrupa sob um vocábulo geral: o Ritmo” (MESSIAEN, 1994a:40).

A *Linguagem do Movimento Rítmico*, a sétima na ordem exposta a seguir, será, portanto, a principal condutora do estudo analítico-interpretativo apresentado no **Capítulo 3**.

As *Linguagens Rítmicas* apresentadas no *Traité* (MESSIAEN, 1994a: 46-52) e elencadas aqui de maneira sintética, são a manifestação mais explícita do conceito de *ritmo* tal qual entendido por Messiaen: a resultante dos movimentos próprios – linhas de crescimento e declínio, impulsos, pontos acentuais, periodicidades – de todos os

⁵⁵ “La rythmique mozartienne revêt un aspect cinématique, mais elle appartient surtout au domaine de l’accentuation, issue du verbe et de la parole. Chez Mozart, on distingue des groupes masculins et féminins; les premiers sont d’une seule volée, terminant pile, exactement comme le corps et le caractère masculins; le groupes féminins (plus souples, comme le caractère et le corps féminins) sont les plus importants et les plus caractéristiques: ils comportent une période préparatoire qu’on appelle l’ ‘anacrouse’, un sommet plus ou moins intense qui est l’ ‘accent’, une retombée plus ou moins faible (la ‘muette’ ou la ‘désinence’, formées d’un ou plusieurs sons, d’une ou plusieurs durées). Mozart s’est constamment servi de ces groupes rythmiques qui ont une telle importance dans son oeuvre que, si l’on n’observe pas la place exacte des accents, on détruit complètement la musique mozartienne” (MESSIAEN In: SAMUEL, 1999: 104).

parâmetros musicais. Assim, o entendimento limitante de ritmo que por vezes se percebe como senso comum na música ocidental, visto como um aspecto restrito aos valores duracionais dos sons, corresponde apenas à *Linguagem Rítmica das Durações*, a primeira de uma ampla categorização de quatorze *Linguagens Rítmicas* propostas por Messiaen que expomos a seguir:

1. *Linguagem rítmica das durações*: correspondente à ordem quantitativa, relativa ao parâmetro das durações;

2. *Linguagem rítmica das intensidades*: correspondente à ordem dinâmica;

3. *Linguagem rítmica das densidades*: referente à espessura, ao número de sons simultâneos. Pertencente também à ordem dinâmica e textural;

4. *Linguagem rítmica das alturas*: correspondente à rítmica dos movimentos melódicos e das mudanças de registros;

5. *Linguagem rítmica dos timbres*: correspondente à ordem fonética;

6. *Linguagem rítmica dos ataques*: pertencente também à ordem fonética;

7. *Linguagem do movimento rítmico*: envolve movimentos de *arsis* e *thésis* e leis de acentuação. Corresponde à *ordem cinematográfica*;

8. *Linguagem dos andamentos*: pertencente também à ordem cinematográfica;

9. *Linguagem rítmica das intervenções das durações*: relativa a todas as permutações ou intervenções possíveis;

10. *Linguagem polirrítmica*: referente à sobreposição de ritmos;

11. *Linguagem rítmica das resultantes da polirritmia*: referente à rítmica resultante dos ritmos sobrepostos, que não está escrita;

12. *Linguagem rítmica da harmonia*: ritmo dos eventos harmônicos;

13. A linguagem rítmica dos lugares musicais: por lugares musicais Messiaen entende o sistema que regula a organização das alturas: modalidade, tonalidade, polimodalidade, politonalidade, atonalidade, série dodecafônica.

14. Linguagem rítmica do silêncio: Messiaen categoriza três tipos de silêncio: (1) o *silêncio de prolongação*, que sucede um evento e o mantém na memória do ouvinte; (2) o

silêncio de preparação, que antecede e prepara um evento; e (3) o *silêncio vazio*, o silêncio puro.

Fatores de Coesão

Finalmente, após termos delineado aspectos da sobreposição de ritmos e das linguagens rítmicas em Messiaen, é preciso tratar do que o compositor denominou de *fatores de coesão*. Messiaen elenca uma série de fatores que podem comprometer a clareza e a transparência da textura resultante, fundamentais em uma escrita polirrítmica, e que, portanto, se tornam indesejáveis por seu potencial neutralizador da independência dos eventos simultâneos. Dentre esses fatores estão: a semelhança ou a identidade de timbres, o isocronismo, a tonalidade, a unidade de registro, a unidade de tempo, os uníssonos de durações, a unidade de intensidade e a unidade de ataque (MESSIAEN, 1994a: 30).

Alguns desses fatores, como o isocronismo e a tonalidade, pertencem estritamente à esfera composicional. Entretanto, aqueles que envolvem timbre, intensidade e ataque, por exemplo, são em grande medida condicionados pela ação do intérprete. Portanto, ao intérprete cabe identificar e clarificar as particularidades de cada um dos eventos que constituem uma simultaneidade, particularidades que se manifestam por meio dos diversos parâmetros sonoros. Dessa forma, partindo dos *fatores de coesão* propostos por Messiaen, podemos deduzir *fatores interpretativos de coesão* que devem ser criteriosamente tratados na interpretação de uma obra ou de um trecho de textura polirrítmica ou politemporal.

CAPÍTULO 3

Análise e construção interpretativa em *Cantéyodjayâ*

3.1 O tempo como articulador entre performance e análise em *Cantéyodjayâ*

A abordagem analítica deste trabalho, ao se alinhar às propostas que procuram estudar e compreender a música enquanto manifestação temporal, considera a performance e a percepção estética como dois elementos indissociáveis do processo analítico.

Partilhamos da premissa apresentada por Moreira, segundo a qual “a percepção musical é parte integrante do processo de análise, por constituir o ponto de contato entre o som musical e o intelecto do analista” (MOREIRA, 2008: 224). Dela decorre que, se a percepção musical se dá mediante uma performance que se desdobra no tempo – considere-se aqui também a leitura silenciosa ou realização mental de uma obra –, então performance e temporalidade devem ser componentes fundamentais do processo analítico.

Isso é ainda mais verdadeiro quando a análise tem propósito participativo ao longo de um processo de construção interpretativa. Ao executar uma obra musical a partir de sua notação, o intérprete a restitui ao tempo, o que requer um planejamento criterioso do fluxo dos eventos. Esse planejamento considera diversos parâmetros que se apresentam ao intérprete, por um lado, por meio do conhecimento tácito ou intuitivo e, por outro, a partir de dados decorrentes da prática analítica. Para John Rink, o processo de análise, quando conduzido pelo próprio intérprete, caracteriza-se pela particular atenção às funções contextuais dos aspectos musicais e aos meios de projetá-las. Ao intérprete-analista, interessa, sobretudo, o delineamento formal e o contorno da obra concebidos temporalmente (RINK, 2002: 36). Seu propósito é identificar o ritmo dos elementos estruturais e controlar o fluxo da música em todos os seus parâmetros.

É clara a convergência entre esse entendimento de Rink e a concepção temporal de Messiaen, para quem o tempo vivido - e, portanto, o tempo musical - equivale a um complexo rítmico-temporal resultante de diversos ritmos e tempos próprios. O tratamento analítico-interpretativo de uma obra de Messiaen deve, portanto, considerar esses diversos tempos próprios - ou linguagens rítmicas -, identificados isoladamente e compreendidos em suas inter-relações.

Deste modo, o enfoque analítico aqui adotado apresenta dois aspectos fundamentais e interdependentes:

a) Identificação dos aspectos rítmicos e cinéticos concernentes aos diversos parâmetros musicais e ao complexo rítmico resultante de suas sobreposições;

b) Caráter colaborativo - e não prescritivo - em relação à performance, de forma que análise, performance, percepção e avaliação se informem mutuamente ao longo do processo de construção interpretativa.

Diante do exposto, optamos por nos apoiar nos seguintes referenciais teórico-analíticos, pertinentes às propostas acima traçadas.

- Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical* (1944a, 1944b) e *Traité de rhythm, de couleur et d'ornithologie* (1949-1992, tomos I, II, III, IV e VII)
- Johathan Kramer, *The Time of Music: new listenings, new temporalities, new listening strategies* (1988)
- Wallace Berry, *Structural functions in music* (1987)
- Joseph Straus, *Introduction to post-tonal theory*. 3.ed. (2005)

Os conceitos basilares expostos em *Technique de mon langage musical* (1944a e 1944b) e *Traité de rhythm, de couleur et d'ornithologie* (1949-1992; tomos I, II, III, IV e VII), fundamentais à compreensão da linguagem musical de Messiaen, foram já sintetizados no Capítulo 2. Por ora, é oportuno salientar as relações entre esses conceitos e aqueles encontrados nos demais referenciais aqui empregados, que enfatizam a concorrência de todos os parâmetros musicais para o delineamento rítmico de uma obra ou um trecho musical, as diversas naturezas temporais e a substituição da noção de um tempo unidimensional e homogêneo por um complexo temporal heterogêneo. Apresentaremos a seguir alguns aspectos desses referenciais.

Jonathan Kramer, *The Time of Music: new listenings, new temporalities, new listening strategies* (1988)

A ideia central que fundamenta *The Time of Music* é o conceito de pluralidade temporal, a partir do qual Kramer categoriza temporalidades musicais de diversas naturezas. Para isso, o autor se apoia firmemente em J. T. Fraser (1975), para quem o tempo subverte a lógica tradicional da *Lei da Contradição*, segundo a qual uma

proposição e sua negação não podem coexistir⁵⁶. Alheio a essa lógica, o tempo musical pode ser composto por temporalidades de naturezas distintas ou mesmo opostas. Deste modo, antes de apresentar sua categorização de temporalidades, Kramer salienta que qualquer tendência a vincular obras ou trechos de obras a uma única categoria temporal deve ser evitada (KRAMER,1988: 8). Para o autor, o tempo plural e heterogêneo decorre do fato de ele ser inseparável da experiência, o que o aproxima do conceito de *tempo vivido* adotado por Messiaen. Ao admitir diversas naturezas temporais, Kramer ocupa-se do estudo qualitativo do tempo, de suas propriedades dinâmicas e cinéticas, transcendendo o estudo quantitativo que se detém em aspectos duracionais e quantificáveis.

Os tipos de temporalidades que se manifestam no fenômeno musical são agrupados por Kramer em duas amplas categorias: *tempo linear*, no qual os eventos guardam uma relação de sucessividade causal, e *tempo não linear*, no qual os eventos não derivam de um processo causal: manifestam-se de forma não contextual sendo, muitas vezes, derivados de princípios que governam a obra inteira ou um determinado trecho musical como uma lógica global pré-estabelecida. São exemplos de fatores não lineares a formação instrumental adotada por uma obra, o sistema organizacional de alturas, bem como texturas, materiais motivicos ou figurações rítmicas cujas características básicas se mantêm praticamente imutáveis ao longo de uma seção ou de uma obra inteira.

Importante salientar que, na experiência musical, as temporalidades lineares e não lineares não são excludentes: Kramer as compreende como forças complementares que se relacionam e tornam a música mais rica na medida em que temporalidades simultâneas conduzem experiências paralelas. Considerando que o próprio fenômeno musical, por envolver eventos sonoros que transcorrem sequencialmente no tempo, apresenta um inerente grau de linearidade, as estruturas não lineares propostas pelo discurso musical se contrapõem dialeticamente a esse fluxo linear. Isso posto, Kramer afirma que a linearidade não pode ser totalmente banida da experiência musical (KRAMER, 1998: 62).

É possível estabelecer relações entre essas duas categorias temporais e os conceitos filosófico-teológicos nos quais Messiaen se apoia e que consideram o *tempo*

⁵⁶ Cf. FRASER, J. T. *Of Time, Passion and Knowledge: reflections on the strategy of existence*. New York: Braziller, 1975. p. 45.

como sendo o tempo estruturado, o tempo da sucessividade, e a *eternidade* como a temporalidade indivisível na qual a sucessão não se estabelece.

Os conceitos expostos em *The Time of Music* indicam que há muitos tipos de lógica no discurso e na escuta musicais, sendo a linear apenas uma delas. Kramer sugere ainda que a lógica não linear é, com frequência, a que predomina em uma escuta musical ativa, por permitir uma compreensão holística da obra ao estabelecer conexões entre eventos não adjacentes no tempo (KRAMER, 1988: 9, 11).

De acordo com as relações de predominância entre as temporalidades linear e não linear, diversas naturezas temporais podem surgir, conforme exposto a seguir:

Tempo linear direcionado: é o mais familiar à cultura e à música ocidental, especialmente a música tonal. No tempo linear direcionado há uma sucessão de eventos claramente direcionada a um determinado fim. No caso da música tonal, o direcionamento mais explícito se dá em favor da polarização e da confirmação final da tônica. Na música pós-tonal, a ausência desse direcionamento harmônico foi compensada, em muitos casos, pela direcionalidade definida em função de fatores rítmicos e texturais ou definidos contextualmente por meio de reiteraões e ênfases que geram expectativa de recorrência.

Tempo linear não direcionado: apesar de apresentar certa continuidade direcionada de movimento, seus objetivos não são claros. Uma parcela considerável da música pós-tonal linear se encaixa neste tipo de temporalidade.

Tempo linear multi-direcionado: trata-se de um tempo que pode mover-se em mais de uma direção. É a temporalidade que caracteriza trechos ou obras nos quais a direção de movimento é tão frequentemente interrompida por discontinuidades e a música vai com tanta frequência a lugares inesperados, que a linearidade parece reordenada. Em uma música realmente multi-direcionada, processos lineares precisam ser interrompidos e completados posteriormente ou mesmo anteriormente.

Tempo-momento: diverso do *tempo multi-direcionado* que reordena a linearidade, o *tempo-momento* estabelece discontinuidades na ausência de uma linearidade fundamental. O termo *tempo-momento* remete a uma unidade temporal, em referência à *forma-momento* proposta por Stockhausen. *Momentos* são percebidos como entidades autônomas, nascidas de discontinuidades, ouvidas mais por suas qualidades

particulares do que por sua participação na progressão da música, e sua ordenação parece arbitrária – ou aleatória.

Tempo vertical: é o *tempo suspenso*, o tempo estático que conduz o ouvinte a uma experiência próxima da *atemporalidade*. Kramer (1988: 7) o define como “(...) a estática, imutável, congelada eternidade de certo tipo de música contemporânea”⁵⁷ e o denomina poeticamente de *eternidades em miniatura*, por negar o passado e o futuro em favor de um todo abrangente.

Fundamental para este trabalho é a relação, explícita no título do livro, que o autor estabelece entre novas temporalidades e novos tipos de escuta. Ao transpor essa ideia à performance, entendemos que, no processo de construção interpretativa apoiado pela análise e pelo processo estésico do intérprete, três questões se apresentam com bastante pertinência: 1) qual(is) temporalidade(s) a obra propõe? 2) qual(is) tipo(s) de escuta a obra propõe? 3) qual(is) abordagem(s) interpretativa(s) a obra propõe? Essas questões são fundamentais na medida em que escuta e performance se determinam mutuamente: uma performance revela muito sobre como o intérprete ouviu aquela obra e, na mesma medida, tem grande poder de sugestão sobre como esta obra será ouvida.

Wallace Berry, *Structural functions in music*. 3.ed. (1987)

Ao articular questões referentes a estrutura, movimento e efeito expressivo (experiência) no discurso musical, a teoria analítica proposta por Berry evidencia o caráter interpretativo do processo analítico, principal ponto de convergência entre análise e performance.

Com relação aos elementos estruturais, o autor prioriza aspectos texturais e rítmicos, considerando-os como o produto das ações de todos os outros elementos. Portanto, sua proposta analítica também se alinha ao pensamento rítmico e temporal de Messiaen. Nesse sentido, Berry considera o aspecto rítmico da textura, na medida em que mudanças texturais se configuram como importantes fatores geradores movimento.

O autor identifica contornos expressivos de tendência *progressiva*, *recessiva* e *estática*, além de movimentos por ele classificados como *erráticos*, aparentemente sem objetivos ou arbitrários, que correspondem, de certo modo, aos movimentos não

⁵⁷ “[...] the static, unchanging, frozen eternity of certain contemporary music” (KRAMER, 1988: 7).

direcionados ou multidirecionados apontados por Kramer. Berry propõe a observação de níveis hierárquicos, nos quais as naturezas dos movimentos nem sempre estão em concordância, podendo se configurar como progressivos em um nível e recessivos em outros. No que se refere às sobreposições de tendências de parâmetros particulares, elas também podem concordar ou se opor, estabelecendo relações interlineares *complementares* ou *compensatórias*.

A aplicação da teoria analítica de Berry à análise de *Cantéyodjayâ* fornece parâmetros úteis para a qualificação dos movimentos, a saber:

1. Identificação de rítmicas e qualidades cinéticas particulares de diversos domínios, correspondentes às linguagens rítmicas de Messiaen.

2. Identificação das qualidades funcionais dos impulsos, classificados por Berry como: (a) *iniciativo (acento)*, impulso forte no nível da unidade iniciada; (b) *conclusivo*, impulso fraco no nível da unidade concluída; (c) *reativo*, que reage e dá continuidade ao impulso iniciativo; (d) *antecipativo* ou *anacrústico*, que direciona energia para um acento (impulso iniciativo)⁵⁸. O *acento* apresenta relativa superioridade de impulso, em relação ao qual outros impulsos que o circundam são contextualmente percebidos como *reativos*, *antecipativos* (anacrústicos) e *conclusivos*. Essas qualidades de impulsos correspondem ao movimento padrão de movimento rítmico em Messiaen: *anacruse - accent - muette* ou *désinence*.

3. Critérios de acentuação: como exposto no Capítulo 2, a acentuação – bem como sua ausência em algumas circunstâncias – é um fator essencial no delineamento rítmico e interpretativo de obras musicais, ao qual Messiaen dedicava especial atenção como compositor e analista. Dentre os critérios de acentuação elencados por Berry, apresentamos os mais pertinentes a uma obra como *Cantéyodjayâ*, pós-tonal e para instrumento solo:

a) Mudanças para elementos de maior potencial de acentuação: mudança para um andamento mais rápido; caráter anacrústico de mudanças pronunciadas de altura; acento agógico em durações mais longas; ênfases de articulação (como pontos de chegada em *crescendos* ou acentos escritos); mudança para uma textura mais intensa; mudanças harmônicas incomuns; dissonância;

⁵⁸ No texto original em inglês: (a) *initiative impulse (accent)*; (b) *conclusive impulse*; (c) *reactive impulse*; (d) *anticipative impulse: "upbeat" or anacrusis*. (BERRY, 1987: 327)

b) Associações de funções de impulso: um impulso *iniciativo* tem suas propriedades acentuais reforçadas por um impulso *antecipativo* precedente ou por eventos temporalmente muito próximos a ele, como ornamentações;

c) Fatores particulares de acentuação: como a primazia do primeiro de uma série de eventos iguais e contíguos; um evento inesperado dentro de um contexto que interfira no curso normal dos eventos; a posição de um evento como meta de um processo progressivo.

4. Critérios de agrupamentos: Os eventos podem ser percebidos e agrupados como unidades estruturais com base em critérios como afinidades de classes, tendências, função linear, fraseologia formal e delineamento de unidades formais. Berry define ainda o *agrupamento funcional* como aquele delineado pelo acento, que absorve os impulsos ao seu redor (*antecipativo* e *reativo*), formando uma unidade por ele governada.

Com relação à textura, Berry identifica fatores *quantitativos*, como o número de eventos concorrentes que definem a densidade textural, e *qualitativos*, que determinam os graus de independência entre os componentes texturais. Ambos são levados em consideração no que se refere a tendências progressivas ou recessivas.

Dentre os fatores *qualitativos* que caracterizam determinada textura, Berry cita extensão (amplitude), dinâmicas, registros, timbres, modos de ataque e, o mais decisivo deles, no que se refere à relativa independência entre componentes concorrentes, o ritmo. Os aspectos texturais *qualitativos* particulares de cada componente, quando estabelecem significativa concordância interlinear, encontram equivalência com os fatores de coesão propostos por Messiaen e, como tais, enfraquecem a independência das linhas texturais. Nesse sentido, Berry diferencia *componentes sonoros* de *componentes reais*, os primeiros decorrentes de critérios quantitativos e os segundos de critérios qualitativos. Em uma textura a quatro vozes, por exemplo, na qual duas delas apresentam uma pronunciada interdependência, o autor considera quatro *componentes sonoros* e três *componentes reais*⁵⁹. Do ponto de vista estrutural, a textura ainda pode assumir funções motívicadas quando for determinante da identidade própria dos materiais. Essa função motívica da textura é especialmente relevante na música do século XX.

⁵⁹ Com relação à representação gráfica, uma textura com quatro linhas independentes (quatro componentes reais) é representada da seguinte forma: 1/1/1/1. A situação descrita acima, com quatro *componentes sonoros* e três *componentes reais* seria indicada como 2/1/1, o algarismo 2 representando dois elementos em relação de interdependência que se configuram como uma única linha textural. Para melhor detalhamento, Cf. BERRY, 1987: 186-188.

Finalmente, quanto aos tipos de textura, Berry propõe as seguintes definições de terminologia: *polifonia, homofonia, acordal, dobramento, espelhamento, heterofonia, heterorritmia, monofonia*.

Joseph Straus, *Introduction to post-tonal theory*. 3.ed. (2005)

Além de sua estabelecida contribuição para a *Teoria dos conjuntos de classes de alturas*, *Introduction to post-tonal theory* trouxe a este trabalho fundamentação para aplicações pontuais referentes à *Teoria do contorno* (STRAUS, 2005: 99-102) e *Projeção compositiva* (STRAUS, 2005: 103-106). A *Teoria do contorno* propõe a equivalência de contornos que têm o mesmo delineamento direcional, mas não apresentam uma correspondência exata no que tange os intervalos ou distâncias entre seus elementos, sejam duracionais, de alturas ou ainda outros parâmetros. Essa equivalência considera a flexibilidade dos contornos para se ajustar a determinados contextos⁶⁰. Dessa forma, ambos os contornos melódicos – segmentos de contorno – ilustrados abaixo têm equivalência direcional e recebem a indicação *Cseg <0132>* (Fig.20).



Fig. 20: Contornos melódicos *Cseg <0132>*.

A *projeção compositiva* ocorre quando ideias musicais de superfície são projetadas ou expandidas em níveis e distâncias mais amplos. Na figura abaixo extraída de *Introduction to post-tonal theory* vemos as quatro primeiras alturas do *Lied Op.3 n.1* de Webern (*ré, réb, mib* e *solb*) projetadas no início de cada uma das quatro frases vocais (Fig. 21).

⁶⁰ Na música ocidental, as *respostas tonais* de sujeitos de fugas são exemplos de imitações não literais, ou seja, contornos que sofreram alguns ajustes decorrentes do contexto harmônico.

Fließend. (♩ = 80) *Zart bewegt.*
pp
 Dies ist ein Lied für dich allein: von kin-dischem Wähnen,
 D - D♭ - E♭ - G♭
p
 von frommen Tränen...
rit.
p
 Tempo
 Durch Mer-geln-gitr-ten klingt es

Fig. 21: Projeção compositiva no *Lied Op.3 no. 1* de Webern. (STRAUS, 2005:103).

A utilização composicional de contornos equivalentes e a projeção de ideias musicais em diversos níveis são procedimentos composicionais que conferem unidade a uma obra, por estabelecer correspondência entre eventos não apenas em seus aspectos mais aparentes, como alturas e durações, mas também em seus aspectos qualitativos e funcionais. Assim, a recorrência de contornos melódicos equivalentes, ainda que não idênticos, tende a replicar suas funções estruturais ou expressivas, como ocorre em contornos cadenciais recorrentes. Da mesma forma, o entendimento de que a projeção compositiva de uma pequena ideia musical em dimensões mais amplas projeta também suas qualidades - cinéticas, expressivas, acentuais - indica fortemente ao intérprete que, na performance, essas qualidades também devem ser preservadas nos diversos níveis em que se manifestam.

3.2 Análise e questões interpretativas em *Cantéyodjayâ*

Em uma análise que pretende trazer à luz questões de natureza temporal, dois enfoques são pertinentes. O primeiro considera a organização e a disposição no tempo das unidades macro-estruturais que constituem a obra, aspecto no qual *Cantéyodjayâ* apresenta uma configuração bastante particular. O segundo enfoque envolve uma observação mais localizada, qual seja, a análise das configurações internas dessas unidades, seus materiais constituintes e suas tendências de movimento. Preferimos percorrer o caminho que parte dessa segunda abordagem em direção à primeira, de forma que a estrutura global da obra se apresente como resultante final do processo analítico. Assim, essas duas abordagens terão os seguintes enfoques:

- **Análise dos aspectos internos das seções de *Cantéyodjayâ*:** Relação entre aspectos construtivos, tendências internas de movimento – tais como tipos de impulsos, critérios de direcionamento e acentuação, tendências progressivas e recessivas – e decisões interpretativas.
- **Estrutura global de *Cantéyodjayâ*:** Definida a partir de relações de unidade, correspondência, linearidade, descontinuidade e direcionalidade entre seções adjacentes e não adjacentes.

Essa opção expositiva respeita a dinâmica na qual a presente análise foi realizada: em simultaneidade e integração com o estudo técnico-interpretativo da peça, tendo ambos obedecido à ordem sucessiva dos eventos conforme expressa na partitura. Acreditamos que, dessa forma, preserva-se na análise a natureza cumulativa da percepção do intérprete-analista frente ao fenômeno musical. Entendemos também que, frente a uma linearidade expositiva, os efeitos das descontinuidades características de *Cantéyodjayâ* tornam-se mais evidentes.

Entretanto, visto que o processo analítico não raramente requer a observação isolada de determinados materiais, em algumas circunstâncias fez-se necessária a quebra da sucessão original da obra, pela necessidade de nos remetermos a eventos anteriores ou posteriores, ou ainda apresentar de forma esquemática e conjunta aspectos que, na obra, se apresentam em momentos não contíguos. Da mesma forma, questões referentes à estrutura global são, quando oportuno, antecipadas na análise dos aspectos internos das seções. Isso flexibiliza nossa proposta original mas não a descaracteriza, visto que uma escuta musical ativa também procede deste modo, relacionando eventos não adjacentes.

Esclarecemos ainda que, em nosso entendimento, fatores de unidade não correspondem aos de linearidade. Os primeiros promovem uma correspondência entre eventos que podem ou não ser adjacentes, e que não implica necessariamente em relação causal ou evolutiva entre eles. Ao se manifestarem de forma recorrente na obra sem que com isso se estabeleça um processo de desenvolvimento, esses fatores configuram-se como originários de uma lógica subjacente de ordem não causal e, portanto, não linear. Quando promovem relações entre eventos não sucessivos, esses

fatores induzem direcionalidades de escuta que subvertem a sucessão de eventos proposta pela obra.

Apresentamos a seguir a análise dos aspectos internos das unidades estruturais de *Cantéyodjayâ* e as inter-relações que se estabelecem entre elas, apontando também, no seu transcurso, questões de ordem interpretativa. Ao final, apresentamos o quadro sintético da estruturação formal da peça.

O motivo *cantéyodjayâ* (3:1)

Cantéyodjayâ se inicia com o motivo que lhe dá nome. A palavra *Cantéyodjayâ*, é, como diversas outras que aparecem na peça, resultante de um procedimento lúdico utilizado por Messiaen que cria palavras a partir da mescla de idiomas, especialmente francês e sânscrito, da mesma forma que o compositor havia feito nos *Cinq Rechants*. *Cantéyodjayâ* remete-se à estrutura de *refrain-couplet* dos *Cinq Rechants* que, por sua vez, se espelha nos *chant-rechant* da obra vocal *Le Printemps*, do compositor renascentista francês Claude Le Jeune (HILL; SIMEONE, 2005: 180). Considerando que o motivo *Cantéyodjayâ* exerce a função de refrão na peça, assim como os *chants* de *Le Printemps*, é lícito considerarmos que o prefixo *canté* faz referência a essa função estrutural do motivo⁶¹. Por sua vez, o sufixo *djayâ* (ou *jayâ*) corresponde ao vigésimo oitavo *deçî-tâla* catalogado por Çârngadeva no *Samgîta-ratnâkara* (MESSIAEN, 1994a: 280). A configuração rítmica do *tâla djayâ*, cujo significado é “vitória, triunfo”, está apresentada abaixo (Fig. 22).

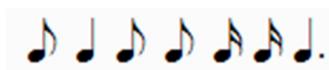


Fig. 22: Transcrição rítmica de *djayâ*.

A configuração rítmica do motivo *Cantéyodjayâ* é construída a partir do *tâla djayâ* ilustrado acima. Através da manipulação deste *tâla*, Messiaen aglutina as duas primeiras figuras de valor e em seguida divide o valor total pela sua metade, resultando em uma colcheia pontuada. Messiaen também subtrai o ponto da última semínima, o que corresponde a uma diminuição de 1/3 de seu valor. A configuração rítmica

⁶¹ Saliente-se que a consoante “c” em sânscrito é pronunciada “tch”, o que aproxima as pronúncias do sufixo *cante* e da palavra francesa *chant*.

resultante é apresentada abaixo (Fig. 23). Na linha do baixo do motivo (Fig. 24), a última semínima aparece dissociada em duas colcheias de mesma altura: *mi*.



Fig. 23: Configuração rítmica do motivo *Cantéyodjayâ*.

Nota-se que, dessa forma, estabelece-se uma ordem decrescente de durações e uma aceleração rítmica direcionada para as semicolcheias, o que se constitui no aspecto mais marcante desse motivo rítmico. O fragmento rítmico formado pelas duas semicolcheias e um valor mais longo, colcheia ou semínima, correspondente ao padrão *anapesto* da métrica grega, e será diversas vezes reiterado e desenvolvido ao longo da peça (Fig. 24):

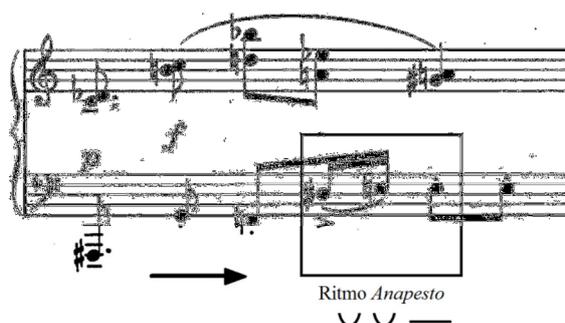


Fig. 24: Motivo *Cantéyodjayâ*, 3:1.

Veremos no decorrer desta análise que o motivo *Cantéyodjayâ* é bastante recorrente e, desde o início, configura-se como um núcleo que concentra princípios construtivos fundamentais da obra, manifestos de diversas formas no seu transcurso. Por essa razão, este motivo requer o exame detalhado que apresentamos a seguir.

Como nota-se na **figura 24**, o motivo apresenta textura composta por três componentes. Consideramos, porém, duas linhas texturais reais, uma em cada pauta, que chamaremos de linha textural superior e inferior (ou linha do baixo). Observamos que as notas duplas que constituem a linha textural superior apresentam identidade rítmica, direcional e de articulação, enquanto estabelecem maior grau de independência com o baixo, decorrente de diferentes configurações nestes mesmos parâmetros.

Outro fator de coesão entre as notas duplas da linha superior é o distanciamento cromático e simétrico que se revela na organização das alturas. Esse distanciamento é pouco aparente no contorno e nas configurações intervalares conforme escritos na

partitura, mas podemos identifica-lo mais claramente reposicionando as alturas pela menor distância intervalar, por meio da equivalência de oitava, tendo a nota *dó* como ponto de partida (Fig. 25).

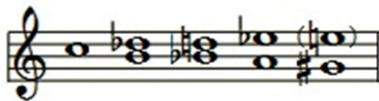


Fig. 25: Distanciamento simétrico.

Na ilustração acima, a nota *mi* aparece entre parênteses por ser uma nota pivô que, mesmo pertencendo à linha do baixo, participa do processo de distanciamento cromático da linha textural superior.

Além da nota *mi* que atua como pivô, há outro importante fator de conexão entre as linhas texturais superior e inferior. Trata-se do fato de serem conjuntos complementares de alturas, uma vez que, juntas, integralizam as 12 notas da escala cromática: *sol#*, *lá*, *sib*, *si*, *dó*, *réb*, *ré* e *mib* na linha superior, *ré#*, *mi*, *fá*, *fá#* e *sol* na linha inferior, sendo *mib* e *ré#* enarmonicamente equivalentes (ver motivo *Cantéyodjayâ*, Fig. 24).

A linha do baixo se baseia nas *fórmulas cromáticas* que Messiaen identificou nas obras de Béla Bartók (1881-1945) e incluiu entre seus contornos melódicos preferidos (MESSIAEN, 1944a: 23)

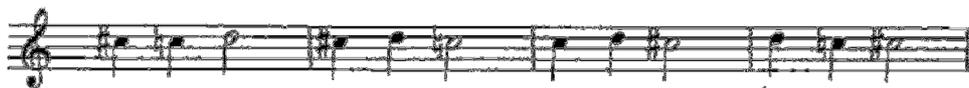


Fig. 26: Fórmulas Cromáticas (MESSIAEN, 1944b: 13, exemplo 74).

A figuração do baixo articula a segunda e a quarta fórmulas ilustradas acima, também dissimuladas por mudança de registro, tendo a nota *fá* como elemento em comum (Fig. 27). Observemos que essas duas fórmulas cromáticas eleitas por Messiaen também apresentam o princípio de distanciamento e aproximação por cromatismo em sua forma mais elementar, contendo três notas. A segunda fórmula corresponde ao distanciamento cromático, a quarta fórmula, à aproximação. São também exemplos de permutação do conjunto de alturas <012>, configurando-se respectivamente como <120> e <201>.

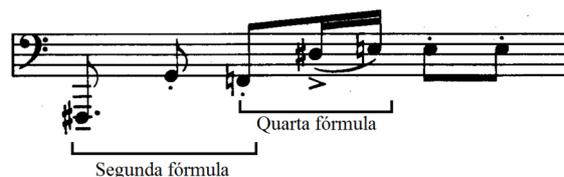


Fig. 27: Fórmulas Cromáticas no baixo do motivo *Cantéyodjayâ*.

Tendo identificado as características básicas do motivo *Cantéyodjayâ* no que se refere ao domínio das alturas, que indicam a utilização de princípios seriais, deduzimos a **série primária** dando continuidade ao distanciamento cromático sugerido pelo motivo até a integralização das doze alturas da escala cromática, tendo *dó* como eixo de simetria (Fig. 28).

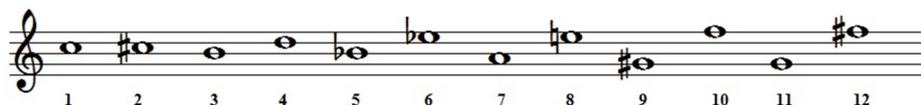


Fig. 28: Série primária.

Em seguida identificamos as notas da série no motivo *Cantéyodjayâ* indicando-as pelos algarismos correspondentes (Fig. 29). Os algarismos entre parênteses referem-se a dobramentos (*ré# - mib*) e notas repetidas (*lá*).

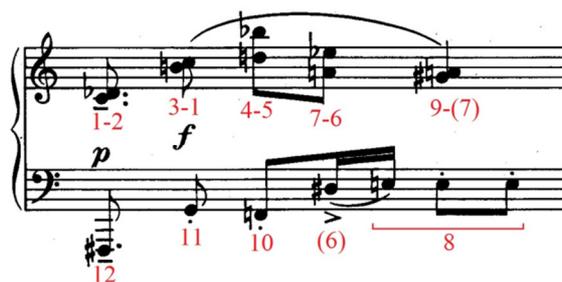


Fig. 29: Motivo *Cantéyodjayâ*, 3:1.

No exemplo acima, nota-se que a linha do baixo inicia a ordem retrógrada da série. Desconsideramos o *ré#* por ser um dobramento enarmônico do *mib* da linha textural superior e, também, por funcionar como uma rápida apoiatura de *mi*. Dessa forma, entendemos que a sequência retrógrada na linha do baixo segue a seguinte ordem: 12 – 11 – 10 – 8. A nota correspondente ao algarismo 9 na série, *sol#*, encontra-se na linha superior. Aqui, portanto, fecha-se o ciclo: da mesma forma que, como visto

anteriormente, a nota *mi* do baixo dá continuidade ao distanciamento cromático da linha superior, a nota *sol#* da linha superior complementa a retrogradação da série iniciada pelo baixo.

Assim, as duas linhas texturais ativam, simultaneamente, verso e reverso da mesma série, que se complementam em um processo cíclico (Fig. 30a e 30b).



Fig. 30a: Sentido original e retrógrado da série primária.

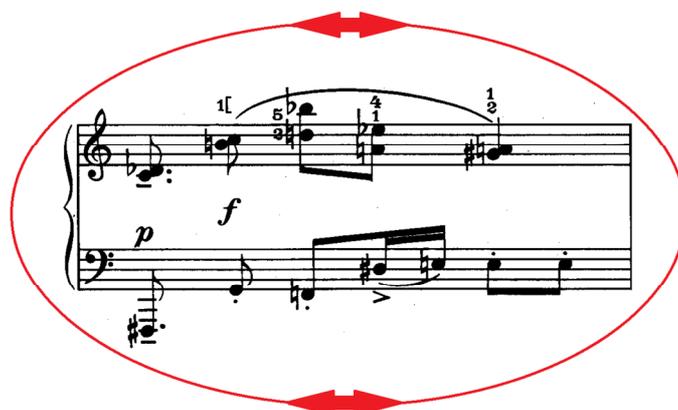


Fig. 30b: Caráter cíclico do motivo *Cantéyodjayâ*.

Outros fatores contribuem para o caráter cíclico do motivo, tais como:

- o processo de dilatação e contração do âmbito intervalar das notas duplas, que parte de um intervalo de semitom, se expande a um intervalo de 6M e se contrai, concluindo no mesmo intervalo de partida;
- o processo de aceleração e desaceleração rítmica pelo qual as figuras de valor mais longas se encontram nos extremos do motivo, enquanto as mais curtas em seu centro;
- o princípio dodecafônico de organização das alturas, pouco propício a polarizações e direcionamentos⁶²;

⁶² Na música dodecafônica, direcionamentos e polarizações normalmente são decorrentes de outros fatores que não o parâmetro das alturas.

- o próprio distanciamento cromático da série que, paradoxalmente, manifesta também, por meio da equivalência de oitava, um processo de dilatação e contração intervalar (Fig. 31a e 31b).



Fig. 31a: Distanciamento cromático da série primária.





Fig. 33: *Cantéyodjayâ*, 3:1-2.

Após este exame do motivo *Cantéyodjayâ* com ênfase na organização das alturas a partir da **série primária**, apresentaremos algumas implicações relacionadas a outros parâmetros para, a partir delas, propor critérios interpretativos para este motivo fundamental.

A observação de aspectos de articulação, intensidade e duração revela uma clara distinção interna entre dois elementos do motivo *Cantéyodjayâ*, representados como *a* e *b* na próxima figura:

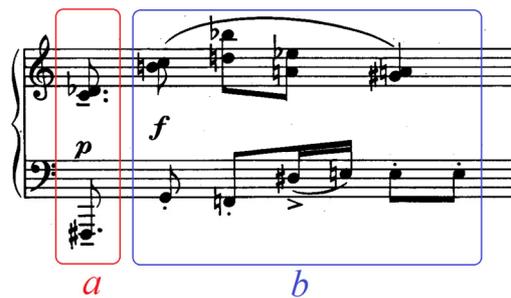


Fig. 34: Elementos (a) e (b) do motivo *Cantéyodjayâ*, 3:1.

O *elemento a* corresponde ao primeiro acorde do motivo. O conjunto das alturas que o constitui, (016), é um dos materiais construtivos elementares da peça, razão pela qual o chamaremos de *arquétipo primário*⁶³. Esse conjunto de alturas é recorrente na música de Messiaen desde as primeiras obras. Podemos identifica-lo no primeiro dos *Huit Préludes* para piano, *La Colombe* (Fig. 35).

⁶³ Ao nos referirmos ao *arquétipo primário*, nos remetemos apenas às classes de alturas que o constitui, que podem se manifestar tanto verticalmente como horizontalmente. Por *elemento a* do motivo *Cantéyodjayâ*, entendemos o primeiro acorde do motivo considerando todos os parâmetros a ele relacionados: altura, duração, intensidade e articulação. No decorrer desta análise, outros arquétipos de alturas serão apresentados.

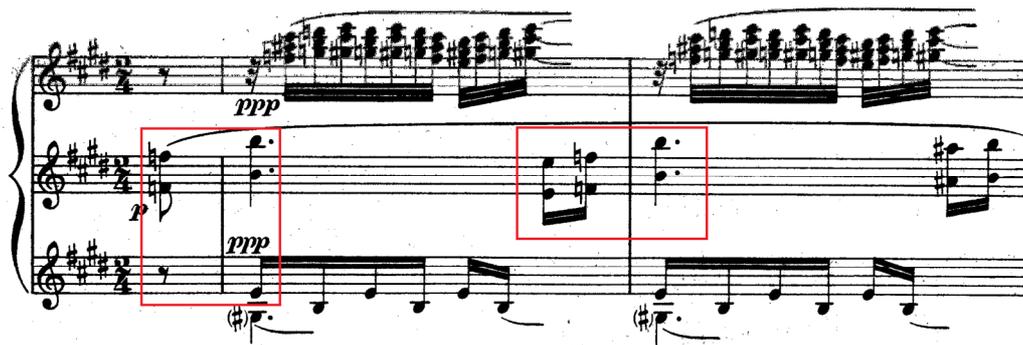


Fig. 35: Compassos iniciais de *La Colombe*.

O *elemento a* (Fig. 34) destaca-se do restante do motivo pelos seguintes fatores:

- apresenta dinâmica própria – *p* – contrastante à do restante do motivo – *f*;
- não é incluso na ligadura que abrange as demais notas da linha textural superior, sendo a única ocorrência do motivo na qual as duas linhas texturais compartilham da articulação – *tenuto*⁶⁴.
- sua duração abrange número ímpar de unidades de valor – três semicolcheias –, o que o diferencia das demais figuras de valor do motivo, que têm duas ou quatro unidades;
- a acentuada diferença de registro em relação ao registro médio do elemento *b*;

Pelas características expostas acima, o *elemento a* apresenta, na configuração cinética do motivo *Cantéyodjayâ*, um caráter estático e verticalizado, pois suas alturas simultâneas se identificam em todos os demais parâmetros. O elemento *b*, por sua vez, tem tendência evolutiva e caráter horizontalizado, apresentando maior independência entre as linhas texturais e desenvolvendo uma clara tendência de crescimento e declínio.

Essa linha de movimento do *elemento b* é evidenciada pelo acento indicado na nota *ré#* do baixo que, conforme já visto, demarca o eixo vertical da **série primária**. Também notamos que nesse ponto, o agrupamento das notas *ré#*, *mi* e *lá* constituem uma recorrência transposta do *arquétipo primário* (016). O acento ressalta também o elemento central do ritmo não retrogradável do baixo. Ritmicamente, a aceleração rítmica induzida pela ordem decrescente de figuras de valor promove um impulso

⁶⁴ Não consideramos a breve ligadura de duas notas no baixo (*ré#-mi*) como tendo a mesma função articulativa da ligadura mais ampla da linha textural superior.

antecipativo em direção às semicolcheias, na mesma medida em que a posterior desaceleração com o retorno das colcheias soa resolutive.

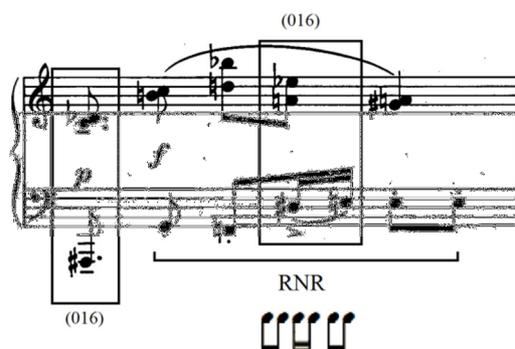


Fig. 36: Conjunto (016) e ritmo não retrogradável no motivo *Cantéyodjayâ*, 3:1.

A **figura 37** esquematiza as tendências de movimento dos elementos *a* e *b*, conforme descrevemos acima.

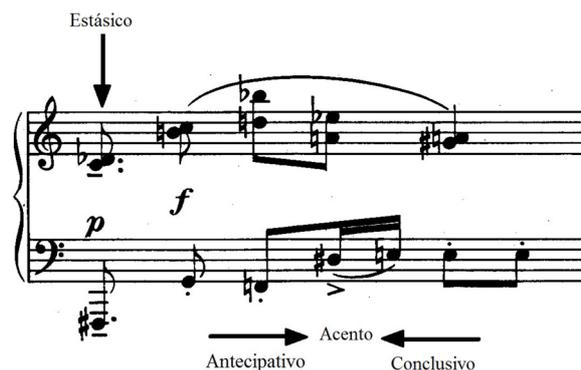


Fig. 37: Tendências de movimento no *motivo Cantéyodjayâ*, 3:1.

Este acento é, portanto, bastante justificado contextualmente. Para assegurar que, na execução pianística, o *ré#* se destaque em um contexto no qual a dinâmica já é intensa, sugerimos que esta nota seja tocada com o terceiro dedo, que além de proporcionar a firmeza necessária, facilita a realização da ligadura *ré#-mi*. Ilustramos abaixo o dedilhado sugerido (Fig. 38):



Fig. 38: Dedilhado sugerido para o baixo do motivo *Cantéyodjayâ*.

Sugere-se, ainda, um pedal sobre o *elemento a*, com duração correspondente à do acorde. Do ponto de vista técnico, essa pedalização permite que o instrumentista realize o salto do acorde para o próximo sem interromper sua duração, que deve ser *tenuta*. Quanto à sonoridade, o pedal auxilia na diferenciação entre o timbre do acorde inicial, envolto em ressonância, e os demais.

Série primária, suas permutações e os arquétipos de alturas

Após a análise dos aspectos construtivos do motivo *Cantéyodjayâ* e suas implicações cinéticas e interpretativas, é necessário que nos voltemos mais uma vez para a **série primária** e o *arquétipo primário* para deduzirmos alguns outros aspectos importantes para o exame das próximas seções da peça.

Antes, achamos necessário esclarecer a ênfase dada ao parâmetro das alturas, mesmo em se tratando de uma análise de enfoque rítmico e temporal. Essa ênfase se justifica, primeiramente, pelas implicações cinéticas que a estruturação das alturas proporciona no âmbito interno de cada unidade estrutural da obra, como vimos, por exemplo, no motivo *Cantéyodjayâ*. Em um plano estrutural mais amplo, o peso das relações entre os conjuntos de classes de alturas é considerável para a visão do todo da obra a partir da conexão que, por meio dessas relações, se estabelece entre unidades estruturais não adjacentes, que induz vetores temporais não lineares. É neste sentido que se justifica a exposição da série primária, de suas permutações e dos arquétipos de alturas delas originados.

Iniciamos essa exposição identificando o *arquétipo primário*, conjunto (016), no centro da **série primária** (Fig. 39).



Fig. 39: Série primária e arquétipo primário.

Aqui elucidaremos de maneira mais clara a razão pela qual denominamos este conjunto de alturas específico de *arquétipo primário*. A partir dele, o compositor gera demais conjuntos de alturas por adição de notas ao *arquétipo primário*, princípio que, assim como adição de valores duracionais, é recorrente na sua técnica composicional.

Aqui, o critério de adição de notas obedece à ordem da permutação rotacional da **série primária**, do centro ao extremo, conforme apresentado na **figura 39**⁶⁵. Vejamos nas **figuras 40a**, **40b** e **40c** o procedimento de permutação da série e os conjuntos dela decorrentes⁶⁶.

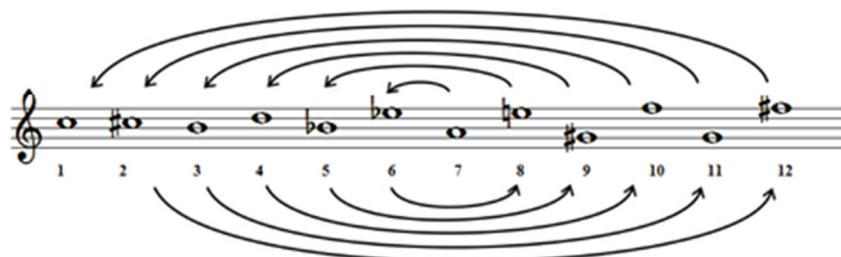


Fig. 40a: Permutação rotacional sobre a série primária.



Fig. 40b: Primeira permutação da série primária.

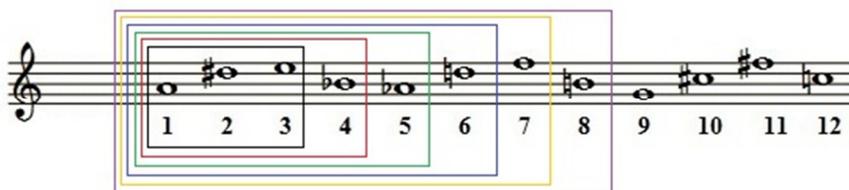


Fig. 40c: Arquétipos gerados a partir da primeira permutação da série.

Os conjuntos de alturas gerados por esse processo são, na verdade, expansões do *arquétipo primário* e, assim como ele, se configuram como modelos para diversas configurações verticais ou horizontais das suas classes de alturas correspondentes. Por essas razão, também os chamaremos de arquétipos, identificando-os pela quantidade de notas que os compõem, conforme apresentados na próxima figura.

⁶⁵ Messiaen também denominava esse procedimento de permutação rotacional do centro aos extremos de “permutação em forma de um leque aberto” (JOHNSON, 1975: 109).

⁶⁶ Messiaen usará futuramente essa mesma série primária e suas permutações em *Ile de feu II* e (cf. BERRY, 1987: 409-411) e em sua principal obra serial, *Livre d’Orgue* (FORTE, 2002: 5-7).

Arquétipos de alturas originados da primeira permutação da série primária		
<i>Arquétipo</i>	<i>Numeração na primeira permutação da série</i>	<i>Conjunto de classes de alturas</i>
Arquétipo primário	1-2-3	(016)
Arquétipo de 4 notas	1-2-3-4	(0167)
Arquétipo de 5 notas	1-2-3-4-5	(01267)
Arquétipo de 6 notas	1-2-3-4-5-6	(012678)
Arquétipo de 7 notas	1-2-3-4-5-6-7	(0123678)

Fig. 41: Tabela com Arquétipos de alturas originados da primeira permutação da série primária.

Durante a escuta musical, as recorrências desses arquétipos vão sendo repertoriadas e reconhecidas pelo ouvinte e se constituem como um importante fator de unidade. Apresentamos abaixo as localizações referenciais nas quais esses arquétipos aparecem em *Cantéyodjayâ*.

Arquétipo primário



Fig. 42: *Arquétipo primário*, (016).

Arquétipo de quatro notas

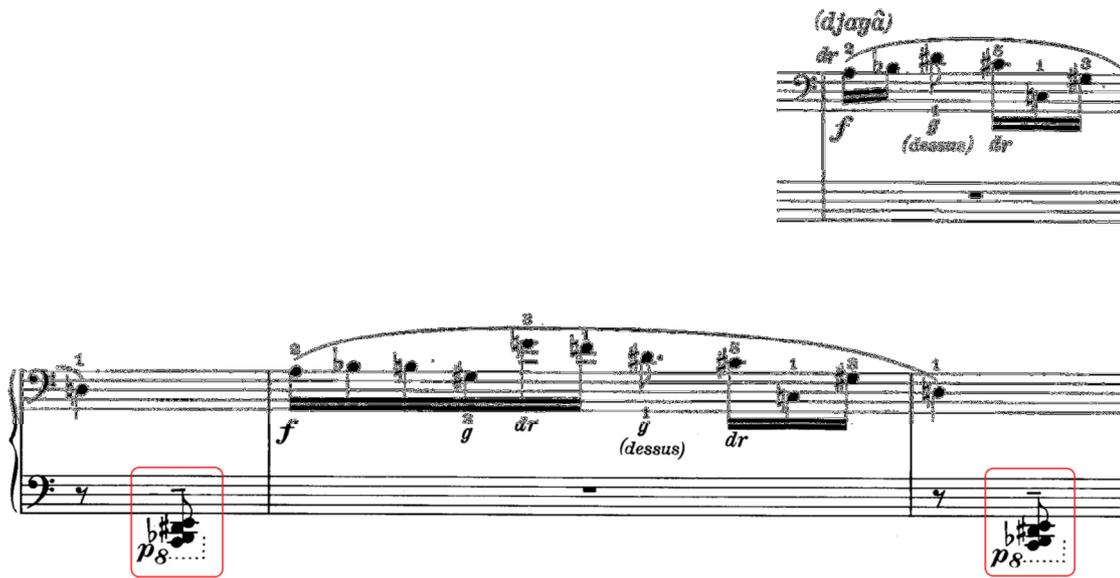


Fig. 43: Arquétipo de quatro notas (0167), *Cantéyodjayâ*, 4:7-9.

Arquétipo de cinco notas



Fig. 44: Arquétipo de cinco notas (01267), *Cantéyodjayâ*, 3:3.

Arquétipo de seis notas



Fig.45: Arquétipo de seis notas (012678), *Cantéyodjayâ*, 18:18.

Arquétipo de sete notas

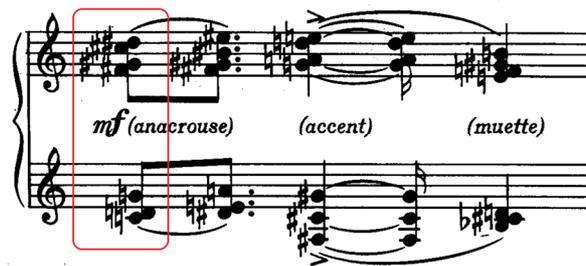


Fig. 46: Arquétipo de sete notas (0123678). *Cantéyodjayâ*, 5:4.

Permutações da série primária

Tendo exposto a primeira permutação da **série primária** e suas implicações na construção de estruturas de alturas, apresentamos agora uma tabela com todas as permutações rotacionais possíveis da série (Fig. 47)⁶⁷.

<p><i>Primeira permutação</i></p>	<p><i>Segunda permutação</i></p>
<p><i>Terceira permutação</i></p>	<p><i>Quarta permutação</i></p>
<p><i>Quinta permutação</i></p>	<p><i>Sexta permutação</i></p>
<p><i>Sétima permutação</i></p>	<p><i>Oitava permutação</i></p>
<p><i>Nona Permutação</i></p>	

Fig. 47: Permutações da série primária.

⁶⁷ Vale notar o caráter simétrico ou proporcional das relações intervalares proporcionadas por essas séries resultantes. Na *primeira permutação*, por exemplo, as relações intervalares são: 6-1-6-2-6-3-6-4-6-5-6. Na *oitava permutação*, as relações intervalares são: 2-2-2-2-2-1-2-2-2-2-2.

Se reaplicássemos o procedimento à nona permutação, geraríamos a **série primária** novamente, de forma que ela pode ser entendida como resultante da primeira permutação rotacional da escala cromática (Fig. 48).

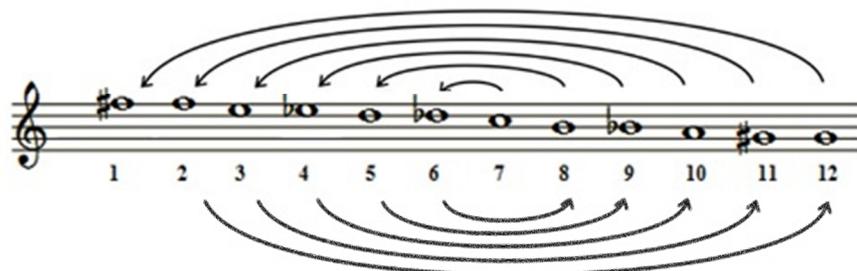


Fig. 48: Série cromática.

Bloco *Cantéyodjayâ* (3:1-5)

O bloco estrutural *Cantéyodjayâ* corresponde aos cinco compassos iniciais da obra (Fig. 49). É formado pelo motivo *Cantéyodjayâ* e um segundo material dele decorrente (3:3-4), com o qual compartilha diversas características: a mesma configuração textural, o *arquétipo primário* como elemento musical inicial, a fórmula cromática na linha do baixo e o contorno melódico em 4s descendentes do *arquétipo primário*.

Fig. 49: Bloco estrutural de *Cantéyodjayâ*, 3:1-5.

Também percebe-se, nas notas duplas da linha superior, o movimento cromático descendente que remete ao cromatismo do distanciamento simétrico do motivo *Cantéyodjayâ*, tendo ambos um âmbito de 3M. Porém, aqui o cromatismo é mais

explícito, procedendo por paralelismo e não mais por distanciamento simétrico. É um cromatismo real, ao contrário do cromatismo implícito por equivalência de oitava no motivo *Cantéyodjayâ*.

Outro ponto em comum entre o motivo *Cantéyodjayâ* e o material que o sucede é que, em ambos, a meta de direcionamento recai sobre o intervalo harmônico de trítono na linha textural superior, que é o eixo vertical de simetria da **série primária**. É neste aspecto, entretanto, que se estabelece a diferença mais fundamental entre os dois materiais: suas naturezas cinéticas.

Enquanto a meta de direcionamento ocupa posição central no motivo *Cantéyodjayâ*, reforçando o caráter cíclico deste motivo, o segundo material desloca esse centro gravitacional para seu final, determinando um impulso progressivo. Essa tendência de movimento é sublinhada pelo plano crescente das dinâmicas e pelo cromatismo descendente na linha superior. Essa direcionalidade, porém, é interrompida assim que atinge o ponto culminante ao fim do compasso: sua linha de crescimento não é compensada pelo movimento regressivo correspondente. O acento *staccato* e *ff*, a quebra do movimento descendente cromático pelo salto ascendente em direção oposta e a mudança da qualidade intervalar - trítono - na linha superior promovem esse forte efeito de ruptura. Aqui, tal como no motivo *Cantéyodjayâ*, a reiteração imediata e literal do mesmo material reforça seu delineamento cinético particular. Se no motivo *Cantéyodjayâ* a não direcionalidade em nível superior ao compasso se dá em função da ciclicidade interna, aqui ela se dá pela disrupção (Fig. 50).

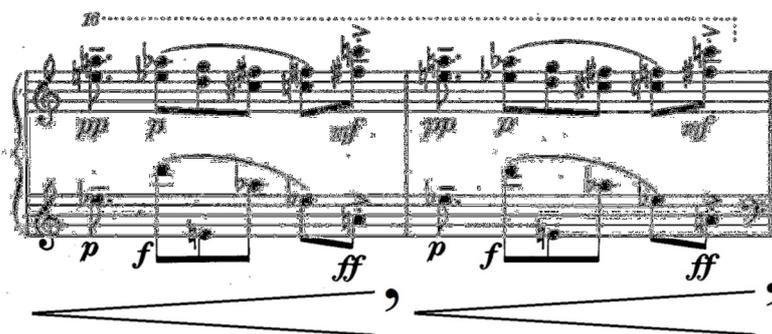


Fig. 50: Representação gráfica das linhas de movimento em *Cantéyodjayâ*, 3:3-4.

A frágil conexão linear entre os eventos-compassos do bloco *Cantéyodjayâ* (3:1-5) é sua característica mais marcante. Consideramos que o fluxo truncado no nível superior ao compasso, assim como as tendências de movimento no âmbito interno dos

eventos, são aspectos que devem ocupar a linha de frente na performance deste primeiro bloco da peça.

A orientação *Très vif* deve ser entendida como indicadora de um andamento realmente rápido que corresponda a esse caráter *multo vivo*. Fazemos essa ressalva porque algumas interpretações adotam um andamento excessivamente cômodo neste início, provavelmente pelos saltos amplos e incômodos, sobretudo na mão esquerda, quase proibitivos em um andamento rápido.

Antes de passarmos para o bloco seguinte (*Djayâ*, 3:6-10), é preciso ainda apontar a primeira ocorrência na obra do arquétipo de cinco notas – conjunto (01267) – (Fig. 51) no segundo material do bloco *Cantéyodjayâ*, uma vez que esse conjunto constitui um importante fator de unidade entre os dois blocos.



Fig. 51: Arquétipo de cinco notas (01267), *Cantéyodjayâ*, 1:3.

Bloco *djayâ* (3:6-10)

Há dois fatores que surpreendem o ouvinte ao início do bloco *djayâ*. O primeiro corresponde ao fato de as reiterações imediatas de cada material do bloco *Cantéyodjayâ* sugerirem o estabelecimento de um padrão. De acordo com esse padrão, espera-se que o retorno do motivo *Cantéyodjayâ* no compasso 5 seja seguido de sua repetição. Como isso não ocorre, o início de *Djayâ* no compasso 6 produz uma quebra na expectativa de recorrência.

O segundo fator é a livre fluência do seu discurso, que contrasta com o fluxo refreado do bloco *Cantéyodjayâ*. Em *djayâ*, Messiaen expande o fragmento rítmico *anapesto* do motivo *Cantéyodjayâ* em sequências mais amplas de semicolcheias, produzindo o efeito de fluxo livre. É como se o fragmento *anapesto* guardasse, em estado embrionário, o impulso de fluxo que se expande no bloco *djayâ*. Por isso, entendemos que os blocos *Cantéyodjayâ* e *djayâ* devem manter rigorosamente o mesmo

andamento, para que se estabeleça a equivalência entre as semicolcheias dos dois blocos. Em versões que optam por uma acentuada diferença de andamento entre os dois blocos, a unidade entre os dois blocos é comprometida. Além disso, o título desse bloco que, como vimos, significa vitória, triunfo, deve ser acatado como uma sugestão simbólica para um caráter vigoroso e, assim, a manutenção do andamento *très vif* se justifica ainda mais.

O bloco *djayâ* é dividido em duas frases que estabelecem uma clara linearidade interna. A primeira (3:6-7), de caráter suspensivo, termina com o trítone ascendente *mi-sib*. A segunda (3:8-10), conclusiva, tem o trítone descendente *ré-sol#* em seu final. A tendência conclusiva da segunda frase é realçada pela desaceleração rítmica gerada pelo uso de valores mais longos (Fig. 52).



Fig. 52: *djayâ*, *Cantéyodjayâ*, 3:6-10.

Na primeira frase há um longo impulso antecipativo em direção ao acento sobre a nota *ré*. A recorrência da nota *ré* em três registros diferentes, em movimento ascendente, auxilia neste processo, assim como a ordem crescente de valor das durações longas que separam as sequências de semicolcheias: colcheia, semínima e semínima pontuada. A segunda parte da frase, após o acento, tem caráter regressivo (Fig. 53).

É notável também que tanto o movimento progressivo como o recessivo dessa primeira frase iniciam com *arquétipo primário*. Se agrupadas, todas as alturas do primeiro compasso formam a primeira recorrência do arquétipo de sete notas (0123678).

Igualmente importante é a ocorrência de um conjunto novo até agora, (0126), que será idiomático do bloco *râgarhanakî* (5:4-9) e, por isso, será daqui por diante designado como arquétipo *râgarhanakî*.

Fig. 53: Primeira frase de *djayâ*, *Cantéyodjayâ*, 3: 6-7.

O aspecto mais notável na segunda frase é a projeção compositiva que reitera o arquétipo de cinco notas (01267) apresentado na linha do baixo do segundo material do bloco *Cantéyodjayâ* (Fig. 51). A cessação do fluxo de semicolcheias nos dois últimos compassos evidencia as alturas correspondentes ao *arquétipo primário* (Fig. 54). O cromatismo ascendente em direção à nota *lá*, que é a altura mais aguda do trecho, e sua duração mais longa – especialmente se considerarmos a distância entre ela e o próximo ataque acentuado – a condicionam como o ponto de apoio desta frase. Em função disso, as três últimas notas da frase, que correspondem ao *arquétipo primário*, apresentam um caráter recessivo (Fig. 54).

Fig. 54: Projeção compositiva do arquétipo de cinco notas em *djayâ*, *Cantéyodjayâ*, 3:8-10.

Segundo bloco *djayâ* (4:6-13)

Após a reiteração integral do bloco *Cantéyodjayâ* (4:1-5), um novo bloco intitulado *djayâ* aparece (4:6-13). Assim como no primeiro bloco *djayâ* (3:6-10), sua configuração rítmica apresenta seqüências de semicolcheias entremeadas por valores mais longos. Neste bloco há quatro frases de dois compassos cada, nas três primeiras o elemento acentual e os impulsos antecipativos e resolutivos são bem definidos. Messiaen flexibiliza a magnitude desse padrão cinético articulando-o ao princípio das personagens rítmicas (Fig. 55).

The figure displays three musical staves in bass clef, illustrating rhythmic characters A and B. The first staff shows a two-measure phrase with a dynamic marking of *f* and articulation marks *(dessus)* and *dr*. A red bracket labeled 'A' spans the first measure, and a blue bracket labeled 'B' spans the second. The second staff shows a four-measure phrase with dynamics *f* and *p8*. A red bracket labeled 'A' covers the first two measures, and a blue bracket labeled 'B' covers the last two. The third staff shows another four-measure phrase with dynamics *f* and *p8*. A red bracket labeled 'A' covers the first two measures, and a blue bracket labeled 'B' covers the last two. Fingerings (1-5) and accents are indicated throughout the notation.

Fig. 55: Personagens rítmicas, *Cantéyodjayâ*, 4:6-11.

A personagem A da primeira frase traz o fragmento rítmico *anapesto* e suas alturas constituem o *arquétipo primordial* que, uma vez mais, marca o início de um bloco estrutural. Essa personagem é ativa, concentra o impulso antecipativo nas semicolcheias e o ponto acentual em *ré#*. À personagem B cabe o movimento resolutivo.

Tendo apresentado essas duas personagens na primeira frase, Messiaen trata de expandir gradativamente a personagem A nas duas próximas ocorrências (4:8-11),

adicionando semicolcheias ao material antecipativo e, como decorrência dessa ampliação de impulso, o *ré#* acentual também é alongado a cada recorrência. Ao ampliar as sequências de semicolcheias a partir do fragmento *anapesto*, Messiaen confirma a flexibilidade e a potencialidade evolutiva conferida a célula rítmica, conforme observamos no primeiro bloco *djayâ*. Frente à expansão da personagem **A**, a personagem **B** não se altera em nenhuma das três ocorrências.

Acreditamos que a performance deste trecho deve considerar e respeitar o caráter particular de cada personagem: ativo e passivo. Assim, propomos que a realização musical do material correspondente à personagem **B** seja meticulosamente idêntica em todas as suas ocorrências. Entretanto, algumas interpretações impõem alterações agógicas a esse material, o que atribuímos a um maneirismo enraizado na tradição interpretativa ocidental, segundo o qual é aconselhável trazer variedade a repetições. Considerando o princípio das *personagens rítmicas*, essa postura interpretativa não se adequa ao material da personagem **B**. Por sua vez, a personagem **A**, por ser ativa e se expandir a cada recorrência, é mais aberta a intervenções interpretativas. A intensidade de ataque de cada *ré#* acentual, por exemplo, deve ser proporcional à extensão do impulso antecipativo que o precede.

Com relação ao domínio das alturas, o bloco *djayâ* traz, além do arquétipo primário já mencionado, outras ocorrências importantes que o conectam a outros blocos e seções. Destacamos o arquétipo *râgarhanakî* que antecipa o próximo bloco, e a primeira ocorrência do arquétipo de quatro notas no extremo grave do piano, que será recorrente no decorrer da obra. O registro grave deste acorde, sua dinâmica (*p*) e sua articulação (*tenuto*) remetem às qualidades sonoras do primeiro acorde da peça, no motivo *Cantéyodjayâ*. Assim, a pedalização deste arquétipo de quatro notas identifica ainda mais as sonoridades dos dois acordes, além de enriquecer sua ressonância (Fig. 56).

Arquétipo primário (016)

Arquétipo primário (016)

Arquétipo primário (016)

Fig. 56: Arquétipos em *djayâ*, *Cantéyodjayâ*, 4:6-9.

Também merece menção o movimento melódico em tons inteiros na segunda ocorrência da personagem **A**: *sol - fá - ré# e dó#*. Essa linha já havia sido anunciada, de forma ainda preliminar, na linha do baixo do motivo *Cantéyodjayâ*, com as mesmas alturas, em outro registro (Fig. 57). As demais ocorrências de estruturas por tons inteiros ao longo da peça também estarão, na grande maioria, estruturadas sobre essas quatro notas, considerando as enarmonias. Lembramos que a oitava permutação da série dispõe as duas escalas de tons inteiros em sequência (Fig. 47).

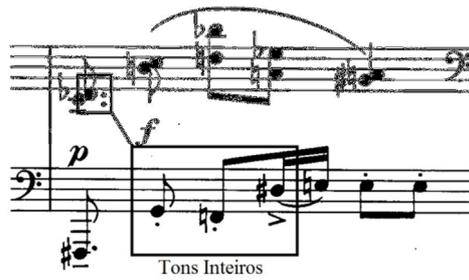


Fig. 57: Tons inteiros no motivo *Cantéyodjayâ*, 3:1.

Observando essas três frases de uma perspectiva mais ampla, podemos perceber o efeito de expansão dessas três frases como sucessivas dilatações do arquétipo primordial que se projeta a partir da nota de partida do impulso antecipativo - *lá* -, da nota acentuada - *ré#* - e da nota de chegada do impulso resolutivo - *ré* (Fig. 58).

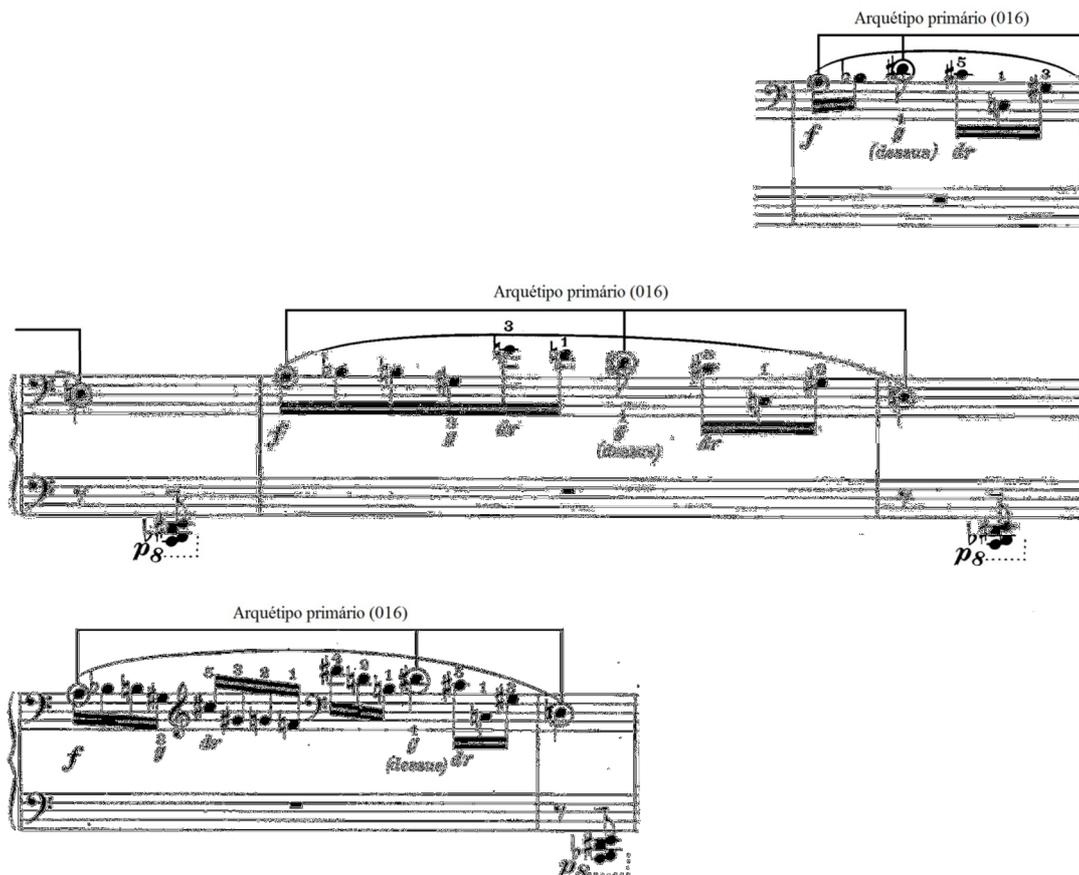


Fig. 58: Projeção do *arquétipo primário*, *Cantéyodjayâ*, 4:6-11.

Na quarta e última frase desse segundo bloco djayâ (4:12-13) há uma figuração com três grupos de quatro colcheias, a última de cada grupo tendo seu valor alterado, respectivamente, para subtração de metade do valor no primeiro grupo, pela adição de metade do valor no segundo e pela adição de $2\frac{1}{2}$ do valor no terceiro. Essas alterações também promovem um sentido de dilatação duracional dos grupos, pois estes tornam-se progressivamente maiores, direcionando o movimento para o o compasso seguinte. Entendemos que este último compasso (4: 13) deve manter a tendência de dilatação rítmica, pela qual a realização de um *ritenuto* na performance se justifica (Fig.59).

Fig. 59: *djayâ, Cantéyodjayâ, 4:12-13.*

Observamos também, em 4:12, uma estratificação na qual as quatro notas mais agudas do contorno melódico - *lá, sib, si e mib* - compõem uma linha textural, sendo a outra formada pelas duas notas mais graves (*dó# e mib*). A concorrência dessas duas linhas sobrepõe, portanto, arquétipo *râgarhânakî* da linha superior às notas que remetem ao arquétipo de tons inteiros - *dó# - mib*.

Os compassos 4:14-15; 5:1-3 trazem mais uma reiteração literal do bloco *Cantéyodjayâ*.

Bloco *râgarhanakî* (5:4-9)

Em textura acordal, o bloco *râgarhanakî* faz referência à *melodia de acordes* de *Turungalîla-Symphonie*. Encontramos aqui a primeira indicação real de mudança de andamento, *Moderé – expressif et tendre*, bastante sugestiva se considerarmos que o significado da palavra sânscrita *râgarhanakî* é “raga de louvação”.

Assim como o segundo bloco *djayâ*, *râgarhanakî* traz uma ideia musical que, por duas vezes, é reiterada e gradativamente expandida. Notamos aqui uma estratégia composicional que será observada em diversos momentos da peça: a unidade de procedimento entre blocos e seções estruturais diferentes.

A ideia inicial de *râgarhanakî* (5:4) é composta por quatro acordes, cujas notas agudas delineiam melodicamente o arquétipo *râgarhanakî* (0126). São, também, as três primeiras notas – *ré#*, *mi#* e *mi* – referências à *fórmula cromática* que é o material construtivo da linha do baixo do motivo *Cantéyodjayâ*. O primeiro acorde, por sua vez, traz verticalmente a primeira ocorrência do arquétipo de sete notas (0123678) como demonstra o próximo exemplo (Fig. 60).

The image shows a musical score for the piece *Cantéyodjayâ*, 5:4. It consists of two staves, treble and bass clef. A red box highlights the upper part of the first measure, labeled "Arquétipo *râgarhanakî* (0126)". This archetype is composed of four chords. The first chord is marked *mf* (anacrouse), the second is marked (accent), and the third is marked (muette). A blue box highlights the lower part of the first measure, labeled "Arquétipo de 7 notas (0123678)". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 60: Arquétipo de 7 notas (0123678) e arquétipo *râgarhanakî* (0126), *Cantéyodjayâ*, 5:4.

Messiaen é didático quanto ao direcionamento nas frases deste bloco, indicando explicitamente a localização do ponto acentual e os impulsos antecipativos e resolutivos, por ele designados respectivamente como *accent*, *anacrouse* e *muette*. As notas melódicas dos acordes contribuem para esse movimento, pois o *mi* acentuado é atingido por aproximação cromática - fórmula cromática - de forma que o *ré#* e o *mi#* atuam como notas ornamentais da nota real *mi*. O movimento de quarta descendente em direção a *si* adequa-se a sua função resolutiva na frase.

A frase seguinte dilata a primeira pela simples ampliação das durações dos seus elementos, enquanto a terceira procede por acréscimo de novos elementos (Fig. 61).

Fig. 61: Projeção do movimento em *râgarhanakî*, *Cantéyodjayâ*, 5:4-9.

O que é mais notável neste bloco *râgarhanakî* é a projeção do movimento padrão de Messiaen (*anacrouse – accent – muette*) da primeira frase para todo o bloco, expresso graficamente na **figura 61**. Na primeira frase, as durações dos acordes no primeiro compasso, tendo semicolcheias como unidade de valor, correspondem a: **a=2**; **b=3**; **c=5**; **d=4**. Se, em um nível mais amplo, considerarmos a primeira e a segunda frases como anacrústicas da terceira frase, esta correspondendo ao grande acento em nível superior, teremos as seguintes durações, também em unidades de valor: **A=14**; **B=17**; **C=38**; **D= 23,5**. Em ambos os níveis, a relação de magnitude entre os eventos corresponde a um contorno de durações *dseg* <0132>, o que se coaduna com o plano cinético projetado.

Dessa forma, na performance, os *accents* dos dois primeiros compassos devem ser entendidos como acordes acentuados em compassos que têm função *anacrústica* na estrutura maior, enquanto o *accent* no quarto compasso é um evento acentuado em ambos os níveis: ele é o grande *accent* de toda a seção e deve ser tratado como tal. Pelo mesmo critério, a *anacrouse* mais ampla e longa que ocorre no terceiro compasso do bloco requer um impulso maior para se chegar ao *accent*, e a *désinence* nos próximos dois compassos deve ser a terminação mais resolutiva do trecho inteiro. Vale notar a opção, neste ponto, pela expressão *désinence* em detrimento de *muette*⁶⁸.

Por fim, notamos que a observação do plano cinético em nível mais amplo revela a projeção do *arquétipo primário* (016), de modo que o *ré#* marca o início do impulso antecipativo, o *lá* recebe o acento de maior ênfase do bloco, e o *ré* encerra o impulso resolutivo (Fig. 62), da mesma forma como no segundo bloco *djayâ* (Fig. 58).

Projeção compositiva do *arquétipo primário*

The figure shows a musical score for piano with three systems. The first system consists of six measures, with annotations below: *mf(anacrouse)*, *(accent)*, *(muette)*, *(anacrouse)*, *(accent)*, and *(muette)*. The second system consists of three measures, with annotations below: *(anacrouse)*, *(accent)*, and *(désinence)*. The third system shows a single measure with a circled note. Red lines and circles highlight specific notes and annotations.

Fig.62: Projeção do arquétipo primário em rârghanakî, *Cantéyodjayâ*, 5:4-9.

⁶⁸ Na gramática francesa, assim como na portuguesa, a desinência é a terminação de uma palavra que a qualifica.

Com relação à sonoridade adequada a esta textura acordal, observamos que no capítulo dedicado à melodia e aos contornos melódicos em *Technique de mon langage musical*, Messiaen enfatiza a “primazia à melodia”⁶⁹ por considerá-la o elemento mais nobre da música. Segundo o compositor, a harmonia utilizada deve sempre ser aquela “[...] pretendida pela melodia e dela decorrente”⁷⁰ (MESSIAEN, 1944a: 23). Assim, as notas superiores dos acordes devem definir um contorno melódico que se destaque do material harmônico. Entretanto, não se deve desprezar a importância fundamental das ressonâncias na sonoridade da música de Messiaen. Assim, cabe ao intérprete pesquisar o ponto de equilíbrio que permita o destaque da linha melódica sem comprometer a substância harmônica sobre a qual ela se projeta.

Bloco *Cantéyodjayâ* conclusivo (5:10-15)

A próxima recorrência do bloco *Cantéyodjayâ* não é literal. Após a dupla apresentação do motivo *Cantéyodjayâ* nos dois primeiros compassos, aparece um novo material cujo caráter conclusivo é caracterizado pelo processo de rarefação rítmica e sonora que se observa no começo do penúltimo compasso e início do último. Esse processo de rarefação é interrompido por um elemento disruptivo semelhante ao apresentado no segundo material do bloco *Cantéyodjayâ* original (Fig. 50).

Observamos na **figura 63** algumas ocorrências de alturas que merecem ser aqui destacadas, por anteciparem a próxima seção, *Alba*, na qual têm participação proeminente. Falamos do contorno melódico conclusivo no penúltimo compasso (*Cseg* <41032>), da reiteração do arquétipo de quatro notas com configuração idêntica à apresentada no segundo bloco *djayâ*, e a evidência das alturas *ré#* e *dó#* no extremo agudo dos acordes do elemento disruptivo, que compõem o arquétipo de tons inteiros.

⁶⁹ “Primauté à le melodie” (MESSIAEN, 1944a: 23).

⁷⁰ “[...] voulue par la melodie et issue d’elle” (MESSIAEN, 1944a: 23).

(*Cantéyodjayâ*)
Très vif

Contorno melódico conclusivo: CSEG <41032

Arquétipo primário (016)

Arquétipo de cinco notas (01267)

Arquétipo de quatro notas (0167)

Silêncio de prolongação

Fig. 63: Bloco *Cantéyodjayâ* conclusivo, 5: 11-15.

O caráter conclusivo deste bloco difere de todas as reiterações anteriores do bloco *Cantéyodjayâ*, que terminaram do mesmo modo, sem um acabamento final, como que simplesmente interrompidas. Este fato ganha relevância na medida em que o bloco *Cantéyodjayâ* não será mais ouvido integralmente, mas apenas por breves menções, até sua última reiteração integral no fim da peça. Isso posto, considerando também que todos os blocos vistos até aqui mantêm traços de unidade entre si, ainda que sem estabelecer uma lógica evolutiva, podemos concluir que estes blocos integram uma grande seção na qual os demais blocos gravitam em torno do motivo *Cantéyodjayâ*.

A pausa de colcheia no final do bloco confirma a natureza conclusiva desse material, pois proporciona a primeira ocorrência de silêncio até então, um breve *silêncio de prolongação*, conforme a categorização feita por Messiaen no *Traité* (MESSIAEN, 1992a: 48). Ainda que a indicação de pedalização englobe esta pausa, cabe aqui considerar que o corte de pedal está localizado antes da barra de compasso, enquanto diversas indicações de pedalização ao longo da peça avançam precisamente até a barra de compasso seguinte⁷¹. Por tratar-se do material de encerramento de uma grande seção, consideramos pertinente uma cesura que demarque este final, de forma que exista um

⁷¹ Ver, a título de exemplo, compassos 11:13-16 e 18:14. Por outro lado, notamos que no compasso 11:8, que também marca o fim de um bloco estrutural no qual uma cesura é pertinente, o corte de pedal localiza-se antes da barra de compasso, tal como neste último compasso da seção *Cantéyodjayâ*.

silêncio real entre esta seção e a próxima, e não apenas um silêncio retórico envolto por ressonâncias dos eventos anteriores.

alba (6:1 a 7:9)

Em *alba*, Messiaen faz referência a uma modalidade de *cantiga de amigo* da tradição trovadoresca medieval, a *cantiga de alvorada* - *chanson d'aube* -, tal qual já havia feito em *Cinq Rechants*. O tema central dessa modalidade poético-musical é um encontro noturno entre dois amantes que, alertados por uma sentinela, por um amigo confidente ou pelo canto de um pássaro, lamentam o romper do dia e a necessidade de se separarem sob o risco de serem surpreendidos. Em *Cinq Rechants*, obra que integra a *Trilogia do Tristão*, a *alba* também se remete ao mito de Tristão e Isolda, que igualmente versa sobre o amor proibido. Messiaen nutria especial apreço pela canção de alvorada *Einsam wachend in der Nacht*, do segundo ato de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner, através da qual a personagem Brangäne anuncia aos amantes a alvorada que se aproxima (GOLEA, 1960: 177).

A textura da seção *alba* de *Cantéyodjayâ* apresenta uma longa linha melódica que se sobrepõe a um *ostinato* de acordes cujo padrão rítmico é o *deçî-tâla lakshmîça*. Essas duas linhas texturais possuem temporalidades próprias e periodicidades divergentes que, sobrepostas, produzem um efeito de dois tempos distintos simultâneos. Examinaremos isoladamente cada uma delas.

(alba)
Modéré avec une nostalgie passionnée

The musical score consists of two systems. The first system is for the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand has a melodic line with a '4' above it, and the left hand has a rhythmic accompaniment with a '5' above it. The second system continues the same texture. Dynamics include *f*, *mf*, *p*, and *pp*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is marked with a '4' and a '5' in the left hand, and a '4' in the right hand. The text above the score reads '(alba) Modéré avec une nostalgie passionnée'.

Fig. 64: *alba*, *Cantéyodjayâ*, 6:1-4.

A linha melódica, que representa o canto de *alba*, reflete as características métricas das *chansons* medievais, especialmente na estruturação estrófica e no uso de padrões rítmicos de subdivisão ternária, decorrente dos modos rítmicos medievais cuja base era a *perfectio*, a unidade tripla de medida (Fig. 65).

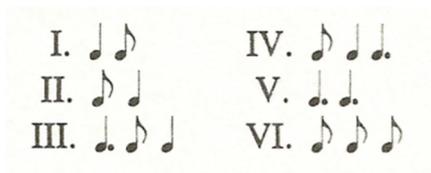


Fig. 65: Modos rítmicos medievais (GROUT; PALISCA, 2007: 103).

A despeito das inúmeras divergências entre estudiosos no tocante à rítmica das *chansons* trovadorescas, por escassez de documentação, a unidade tripla de medida é amplamente aceita. Como exemplo, apresentamos cinco transcrições modernas de *Reis Glorios* do trovador provençal Guiraut de Bornelh (1173-1220), uma das duas únicas *albas* cuja notação musical foi preservada⁷². Apesar de bastante diferentes entre si, as cinco transcrições concordam no que se refere à estruturação métrica ternária. Notamos também que todas coincidem quanto à adoção do segundo modo rítmico, equivalente ao ritmo *iâmbico*, como elemento conclusivo articulado ao movimento melódico descendente.



Fig. 66: Cinco interpretações rítmicas de *Rei glorios* (GROUT; PALISCA, 2007: 103).

⁷² Referimo-nos aqui a notação de alturas.

Voltamos à linha melódica da seção *alba*. Ainda que a fórmula de compasso não tenha sido explicitada pelo compositor, a escrita não deixa dúvidas de que o compasso binário composto rege sua estruturação métrica. Sua configuração fraseológica é também bastante regular, com duas frases iguais de oito compassos (cada uma divisível em duas semifrases de quatro compassos) seguidas por uma frase conclusiva de quatro compassos.

A essa regularidade métrica e fraseológica Messiaen contrapõe o pedal rítmico-harmônico *lakshmîça* (Fig. 67). O *deçî-tâla lakshmîça* tem um total de 17 unidades de valor, em semicolcheias, distribuídas em 2 + 3 + 4 + 8. As repetições cíclicas de *lakshmîça* geram, portanto, um conflito de periodicidade com a métrica de *alba*, na qual cada compasso compreende 12 unidades de valor.



Fig. 67: *lakshmîça*.

Esse padrão rítmico é qualificado por uma linha de progressão e recessão, por meio da articulação dos parâmetros de intensidade e de altura. Os primeiros estabelecem um plano de *crescendo* e *decrescendo* - *p* - *mf* - *p* - *pp* -, e os segundos reforçam o movimento recessivo pela contração da textura dos acordes aliada à mudança para um registro mais grave (Fig. 68). Dessa forma, cria-se um impulso anacrústico do primeiro para o segundo acorde. Os dois acordes seguintes ganham caráter resolutivo. Essa dinâmica cinética de *lakshmîça* realça sua periodicidade e o desacordo métrico com a linha melódica de *alba*, que tem um plano estável de dinâmica. Dessa forma, *lakshmîça* configura-se como um pedal rítmico, não pela simples recorrência de seu padrão duracional, mas pela repetição cíclica do mesmo ritmo de progressão e recessão, resultante das rítmicas das durações, das alturas e das intensidades.



Fig. 68: Linha de crescimento e declínio em *lakshmîça*.

No Anexo D do *Traité* dedicado aos *deçî-tâlas*, Messiaen apresenta a seguinte tradução acrescida de comentários sobre *lakshmîça*:

“Calmo, pacífico – como a paz da deusa Lakshmî, como a paz que vem da deusa Lakshmî. (...) Senhora da harmonia e do ritmo delicado do universo, (...) ela projeta sobre a perfeição o encanto que a faz durar para sempre.” (MESSIAEN, 1994a: 296)⁷³.

Em termos interpretativos, embora não seja possível afirmar assertivamente que Messiaen tenha se inspirado na imagem simbólica desse *deçî-tâla* para a criação do *pedal rítmico*, é válido o entendimento de que ela sugere uma realização calma e estável desse *ostinato*, resguardando de forma impassível sua independência em relação ao canto de *alba*. As expressões “ritmo delicado do universo” e “ritmo harmonioso” trazem a noção de organicidade, à qual a linha de crescimento e declínio que Messiaen imprime ao *ostinato* se adequa perfeitamente, como os ciclos de sístole e diástole que se observa em vários domínios do universo e dos seres vivos.

Há também a menção ao “encanto que a faz durar para sempre”, que se coaduna às incessantes repetições do *ostinato*. Aqui devemos lembrar o quanto o conceito de *eternidade* é caro a Messiaen, a *eternidade* que subjaz a todos os fenômenos, o eterno presente sobre o qual todos os outros tempos se dão e ao qual nada é capaz de alterar. É significativo que esse pedal rítmico-harmônico ocorra em registro bastante grave, como um ritmo fundamental, sobre o qual a linha melódica se desenvolve. Salientamos ainda que o último evento do compasso que encerra esta seção, 7:9, é o acorde inicial de *lakshmîça* (Fig. 69), cuja natureza antecipativa sugere a continuidade do pedal rítmico.

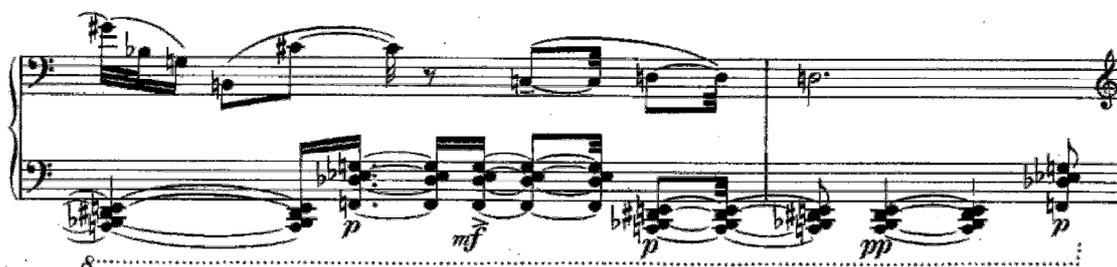


Fig. 69: Últimos dois compassos da seção *alba*, *Cantéyodjayâ*, 7:8-9.

⁷³ “Calme, paisible - comme la paix de la déesse Lakshmî, comme la paix qui descend de la déesse Lakshmî. [...] maîtresse de l’harmonie et du rythme délicat de l’univers [...] elle projete sur la perfection le charme que la fait durer à jamais” (MESSIAEN, 1994a: 296).

Aparte essas considerações simbólicas, entendemos que esse padrão rítmico de valores crescentes prenuncia a *escala cromática de valor*, que será aplicada de forma sistemática na seção subsequente, *mode de durées, de hauteurs et d'intensités* (8:1 a 10-5).

Em termos de notação, observamos que a utilização de barras de compasso de acordo com a métrica do canto *alba* faz com que o *ostinato lakshmîça* seja escrito artificialmente na *quarta notação*. Se fossem respeitadas as periodicidades de cada linha, ambas escritas na *primeira notação*, os valores do *ostinato* seriam sempre escritos como a **figura 70**, e teríamos a seguinte distribuição das barras de compasso conforme a **figura 71**:



Essa escrita encontra correspondências na música do século XX, como em *Desordre*, primeiro estudo para piano de György Ligeti (1923-2006), um exemplo clássico de defasagem temporal (Fig. 72). Mas a música antiga também tem seus exemplares, como os *cânones de mensuração* renascentistas, nos quais as vozes caminhavam em *tempi* diferentes. Nas **figuras 73 e 74** encontram-se, respectivamente, a notação original do segundo Kyrie da *Missa Prolationum* de Johannes Ockeghem (1420-1497) e a mesma peça transcrita para a notação convencional.



Fig. 72: Compassos iniciais de *Desordre* de G. Ligeti.



Fig. 73: Escrita canônica em *Missa Prolationum*, *Kyrie II*. Johannes Ockeghem (GROUT; PALISCA, 1997: 196).



Fig. 74: Transcrição moderna da *Missa Prolationum*.

Entendemos que a sobreposição de temporalidades na seção *alba* simboliza a relação dialética que a música de Messiaen estabelece com a lógica temporal dominante na música ocidental escrita. *Alba*, com seu caráter métrico, estrófico e linear, traz consigo o que há de mais representativo na temporalidade consolidada na música ocidental. O pedal *lakshmiça*, cíclico e não linear como um mantra, originário de um padrão rítmico hindu, não ocidental, representa as naturezas temporais às quais Messiaen recorreu em sua busca por uma concepção de um tempo musical flexível e liberto do tempo estruturado. É notável que tanto a tradição trovadoresca na qual a *chanson d'aube* se insere como os *deçî-tâlas* catalogados por Çarngadeva datem, aproximadamente, do século XIII. Foram, portanto, tradições musicais historicamente simultâneas. Em um plano mais simbólico, a sobreposição temporal da seção *alba* projeta o conflito entre o tempo suspenso experimentado pelos amantes durante seu encontro noturno - o *tempo vivido* -, e o inexorável fluxo do tempo físico, o *tempo estruturado*, que, inevitavelmente, traz o nascer do dia.

No tocante à construção interpretativa, acreditamos que, para que a sobreposição temporal se incorpore e se torne natural na performance, é útil proceder à leitura e ao estudo desse trecho das maneiras expostas abaixo.

1. Tomando como referência a contagem das unidades de valor, semicolcheias, do padrão métrico binário composto da linha melódica (6+ 6);
2. tomando como referência a contagem das unidades de valor do *pedal lakshmiça* (2 + 3 + 4 + 8);

3. tomando como referência a contagem das unidades de tempo do compasso binário composto;

4. procurando não se apoiar em nenhuma das referências enunciadas acima, sendo essa a forma pela qual idealmente o trecho deve ser percebido pelo intérprete – e pelo ouvinte – no ato da performance.

Saliento que a ordenação exposta acima não representa necessariamente uma ordem sequencial de estudo, ainda que a quarta prática seja o objetivo final.

Por fim, trataremos das equivalências que esta seção *alba* estabelece com a seção *Cantéyodjayâ*. A **figura 75** apresenta ocorrências do *arquétipo primário* na linha melódica. O *ostinato lakshmîça* é todo construído sobre dois arquétipos: o arquétipo de tons inteiros e o arquétipo de quatro notas (0126), que haviam aparecido no último compasso do bloco anterior (5:15), o bloco *Cantéyodjayâ* conclusivo.

The figure shows a musical score for a section labeled '(alba)'. The upper staff contains a melodic line with a bracketed section labeled 'Arquétipo primário (016)'. The lower staff contains a bass line with a bracketed section labeled '(lakshmîça) mf'. Within this bass line, two specific patterns are highlighted with boxes: 'Tons inteiros (0246)' and 'Arquétipo de quatro notas (0167)'. The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, *p*, and *pp*.

Fig. 75: Arquétipos em lakshmîça, *Cantéyodjayâ*, 6:1-2.

Na **figura 76** notamos também equivalências rítmicas envolvendo os ritmos *iâmbico* e *iônico menor*. Vale ressaltar que o ritmo *iâmbico*, que corresponde ao segundo modo rítmico medieval, adquire aqui uma função conclusiva, articulado ao movimento melódico da mesma forma que observamos em todas as cinco transcrições de *Reis Glorios* (Fig. 66). Essa figuração conclusiva em ritmo *iâmbico* já havia se manifestado desde o motivo *Cantéyodjayâ*.

(alba)
Modéré avec une nostalgie passionnée

Equivalência rítmica: ritmo iâmbico
Equivalência de altura: tritono descendente

Très vif

Equivalência de altura: arquétipo primário

Equivalência rítmica: iônico menor

Fig. 76: Equivalências entre materiais das seções *alba* e *Cantéyodjayâ*.

A última equivalência relevante diz respeito ao contorno melódico de caráter conclusivo observado no final da seção *Cantéyodjayâ* (5:15), **figura 63**. Notamos que o contorno *Cseg* <42031>, bastante semelhante ao *Cseg* <41032> da seção *Cantéyodjayâ*, sobretudo do ponto de vista direcional, desempenha função igualmente conclusiva na seção *alba*, pontuando a conclusão das duas frases de oito compassos (Fig. 77).

Cseg <42031>

Fig.77: contorno melódico conclusivo em *alba*, *Cantéyodjayâ*, 6:7.

Após o fim da seção *alba*, ocorre uma reiteração abreviada dos dois primeiros compassos do bloco *Cantéyodjayâ* (7:10-11), que se coloca entre a seção *alba* e a próxima, *mode de durées, de hauteurs et d'intensités*.

***Mode de durées, de hauteurs et d'intensités* (8:1 a 10:5)**

A seção *mode de durées, de hauteurs et d'intensités* tem acentuada importância não apenas em *Cantéyodjayâ*, mas no conjunto da obra de Messiaen, por inaugurar um conceito composicional que tornou-se emblemático na sua produção. O procedimento aqui apresentado foi utilizado integralmente na obra *Mode valeurs et d'intensités*, que integra os *Quatre études du rythme*.

Em *Cantéyodjayâ*, o trecho em questão apresenta escrita polifônica a três vozes distribuídas em um sistema de três pentagramas, cada um com sua própria coleção de referência de alturas (três tipos de escalas octatônicas), dinâmicas e valores (três escalas cromáticas de valor).

O uso de uma diferente unidade de valor para cada sistema produz o efeito de tempos sobrepostos, com se tivéssemos a mesma escala cromática de valor (de 1 a 8) apresentada simultaneamente em três andamentos diferentes.

No plano geral, nota-se que os extremos de cada parâmetro (durações, intensidades e alturas) encontram-se nos pentagramas externos (primeiro e terceiro). O pentagrama central, por sua vez, abarca os níveis intermediários desses parâmetros.

Um fator que dá unidade às três coleções é que a nota mais grave de cada uma delas coincide com o maior valor duracional de sua escala correspondente. Em seu planejamento composicional, Messiaen certamente considerou o fato de que, no piano, as notas graves têm ressonâncias mais longas que as agudas e são, portanto, mais adequadas a valores mais longos.

A **figura 78** traz as três escalas cromáticas de valor identificadas na partitura:

Modéré (mode de durées, de hauteurs et d'intensités)

The musical score is divided into four systems, each with a treble and bass clef. The first system features a red box around the first four notes of the treble staff and a blue box around the last four notes. Fingerings 1-4 are marked in the treble, and 1-4 in the bass. Dynamics include *pp*, *ff*, and *p*. The second system has blue boxes around the first and last notes of the treble staff, with fingerings 5 and 7. Dynamics include *ff*, *pp*, *p*, and *ff*. The third system has a blue box around the first note of the treble staff, with fingering 8. Dynamics include *pp*, *mf*, *f*, *g*, *ff*, *mf*, and *pp*. The fourth system has no boxes. Dynamics include *ff*, *pp*, *ar*, *ff*, *ff*, *ar*, *ff*, *pp*, *ff*, and *pp*.

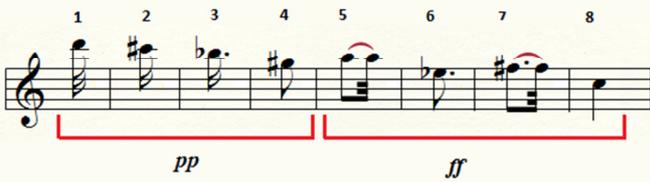
The image displays eight systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is characterized by chromatic scales and dynamic markings. The systems are numbered 1 through 8 at the bottom. The dynamic markings include *pp*, *ff*, *f*, *mf*, *p*, and *ar*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Fig. 78: Escalas cromáticas de valor em mode de durées, de hauteurs et d'intensités, Cantéyodjayâ, 8:1-16 a 10:5.

Na **figura 79** são apresentadas as escalas cromáticas de valor com suas alturas e dinâmicas correspondentes. Por meio das três escalas cromáticas de valor, Messiaen obtém uma gama de durações que abrange 16 valores, da fusa à semibreve. Os Algarismos sobre as notas correspondem à duração em unidades de valor.

Escala 1 - Coleção de referência em forma primária: (0 1 2 3 5 6 7 9)

Unidade de valor =  (alturas, valores e intensidades extremos)



Escala 2: Coleção de referência em forma primária (0 1 2 3 6 7 8 9)

Unidade de valor =  (alturas, valores e intensidades intermediários)



Escala 3: Coleção de referência em forma primária (0 1 2 4 5 7 8 10)

Unidade de valor =  (alturas, valores e intensidades extremos)

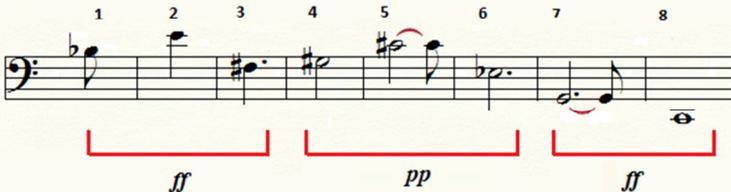


Fig.79: Escalas cromáticas de valor com suas alturas e dinâmicas correspondentes.

Na primeira escala, há uma clara distinção entre suas duas metades. A primeira, na qual há valores mais curtos, tem dinâmica *pp* e relações intervalares pequenas - 2^{as} e

3^{as}. A segunda metade da escala tem valores mais longos e dinâmica *ff*, valorizando assim os saltos descendentes de trítono. Como a ordem de valores na escala é crescente, a segunda nota do trítono será necessariamente mais longa, de forma semelhante ao ritmo *iâmbico* ao qual os saltos descendentes de trítono se articulam desde o início da peça e, em especial, como elementos conclusivos em *alba*.

A segunda escala equivale ao quarto modo de transposições limitadas, porém sua distribuição em ordem crescente de durações apresenta dois grupos de arquétipos de quatro notas (0167): *fá-mi-si-sib* e *láb-ré-lá-mib*. Além disso, o agrupamento das alturas que correspondem à dinâmica *f* forma o arquétipo *râgarhanakî* (0126). Dessa forma, também nessa escala o salto descendente de trítono é enfatizado pelos parâmetros intensidade e duração.

A relação de trítono também é enfatizada pelas duas primeiras alturas, em *ff*, na terceira escala. De fato, o salto de trítono *sib-mi* pontua de forma marcante toda a seção. As duas últimas alturas da terceira escala, *sol* e *dó*, também tem participação de destaque na seção, pois demarcam, com o salto de 5J, o início, em movimento ascendente, e o final, em movimento descendente, da seção.

O compasso final de *mode de durées, de hauteurs et d'intensités* também é marcado por dois movimentos de trítono inversamente simétricos, por realizar movimentos contrários (Fig. 80).



Fig. 80: Movimentos melódicos que conduzem o final de *mode de durées, de hauteurs et d'intensités*, *Cantéyodjayâ*, 10:1-5.

Nota-se, na seção *mode de durées, de hauteurs et d'intensités*, a textura que permanece homogênea do início ao fim. As três camadas texturais se assemelham e se integram por terem a mesma escrita horizontal e por vezes compartilharem o mesmo registro do instrumento, incluindo cruzamento de vozes, de tal forma que a independência das linhas não é percebida tão claramente como em *alba*. Ao invés de um

efeito explícito de sobreposição temporal, elas resultam em um complexo temporal unificado. Nele, não se destaca nenhuma tendência evolutiva. Se por um lado há uma intensa movimentação pontilhista, a observação desta seção por uma perspectiva mais ampla revela um sentido de estase global, um estado de natureza mais espacial do que propriamente temporal.

Durante o período inicial do processo de estudo deste trecho, houve uma intensa preocupação em destacar ao máximo cada linha textural, com resultados por vezes infrutíferos. Após um período de maturação, percebemos que a ideia exposta no parágrafo anterior era o caminho para a interpretação deste trecho. Entendemos que as particularidades de cada linha, detalhadamente expressas pelo compositor, deveriam sim ser preservadas, mas de forma que o resultado final mais relevante fosse o complexo por elas gerado, uma representação sonora do *tempo vivido*, da *pura duração* bergsoniana, resultante da pluralidade de tempos próprios. Dito de outra forma, *mode de durées, de hauteurs et d'intensités* corresponde exatamente ao que Messiaen denominou *Linguagem rítmica das resultantes da polirritmia*, aquela que produz uma rítmica que não está escrita, mas que resulta da sobreposição de ritmos próprios⁷⁴.

Essa opção interpretativa foi determinante na decisão de descartar o uso do pedal tonal, que seria, em uma primeira avaliação, aconselhável a uma escrita dessa natureza. Porém, seu uso se torna praticamente inviável pela concorrência de ataques que seriam englobados em uma mesma pedalização, mas que têm durações diferentes. Assim, optamos por articular, sempre que possível, a utilização de diversos níveis do pedal de sustentação e a manutenção mecânica do valor das notas. Nenhuma das duas opções - pedal tonal ou pedal de sustentação convencional - é capaz de promover uma precisão absoluta frente ao que está notado na partitura. Porém, a segunda se mostra musicalmente mais adequada em consideração ao exposto nos parágrafos anteriores.

Breves citações de *Cantéyodjayâ* e *Alba* (10:6-8)

Após *mode de durées*, seguem breves citações dos blocos *Cantéyodjayâ* e *alba* que, postas em sequência, evidenciam ainda mais as correspondências entre esses dois motivos, já ilustradas na **figura 76**. Essas breves citações delimitam o fim dessa ampla

⁷⁴ Cf. pg. 50 deste trabalho.

exposição, que chamaremos de Seção *Cantéyodjayâ*, e o início de uma nova seção estrutural constituída de três *refrains* e três *couplets*, dispostos em uma configuração muito particular.

Seção *Refrain-Couplet*

Messiaen inicia esta seção apresentando os três *refrains* em sequência, uma subversão da organização macro-temporal convencional de formas de refrão, nas quais estes sempre ocorrem entre coplas ou estrofes.

Observando os três *refrains*, notamos que todos são, assim como o bloco *Cantéyodjayâ*, materiais muito breves. Em comum, os três *refrains* têm o fato de terminarem com dispositivos de suspensão de fluxo, confirmando a função estrutural estacionária própria aos refrãos. Os dois primeiros *refrains* terminam com longos de ressonância, enquanto o terceiro se encerra com notas longas e isoladas no baixo (Fig. 81, 82 e 83).



Fig. 81: Final do 1^{er} refrain, *Cantéyodjayâ*, 11:1-4.

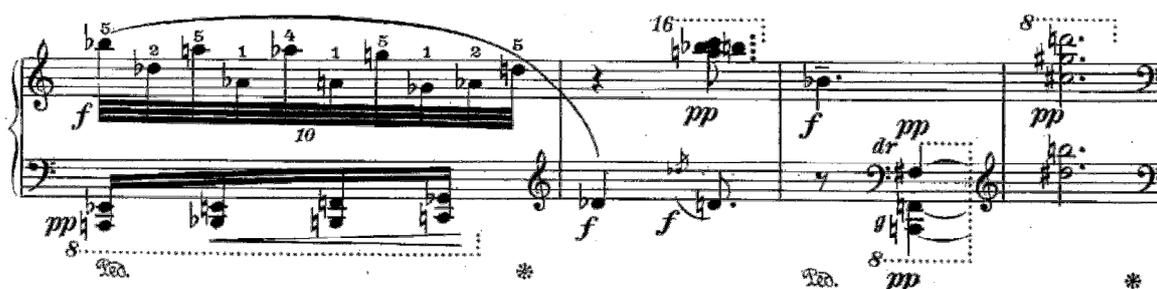


Fig. 82: Final do 2^o refrain, *Cantéyodjayâ*, 11:5-8.



Fig. 83: Final do 3^o refrain, *Cantéyodjayâ*, 11:11-12.

1^{er} Refrain: *doubléafloralila* (10:10 a 11:4)

O 1^{er} refrain constitui-se de um material de dois compassos e sua imediata recorrência quase literal, seguidos de um acorde de ressonância. O que diferencia os primeiros quatro compassos são as figurações melódicas do pentagrama central: a primeira é construída sobre as notas do arquétipo primário, enquanto a segunda é construída sobre o arquétipo *râgarhanakî* (0127). Essas diferentes configurações melódicas conferem aos primeiros dois compassos um caráter de elemento antecedente, por concluir em um amplo salto de 8A em direção à nota mais aguda do contorno, *ré#*. Os dois compassos seguintes, por sua vez, atuam como elemento consequente, pela terminação por salto de 4J em direção a uma nota de registro intermediário no contorno.

Projeção compositiva do arquétipo primário (016)

Fig. 84: 1^{er} Refrain. Equivalências com *Cantéyodjayâ* e *Alba*. 10: 10-11

Entretanto, se observados de nível mais amplo, esses quatro compassos iniciais partilham do mesmo impulso antecipativo que culmina no acento sobre o *ré#* no quinto compasso do *refrain*. O acorde de ressonância do compasso seguinte promove o efeito resolutivo. A projeção compositiva do arquétipo primário na linha melódica do pentagrama central, pelo agrupamento da nota inicial - *lá* - a última de cada contorno melódico - *ré#* e *ré* - e o *ré#* acentual no penúltimo compasso, reforça essa linha de crescimento (Fig. 84). Assim, o quarto compasso deste *refrain* tem uma tendência de movimento ambígua, é resolutivo em nível de compasso, mas antecipativo no contexto do bloco todo.

Após as breves citações dos blocos *Cantéyodjayâ* e *Alba*, o *1^{er} refrain* lhes dá prosseguimento apresentando com eles diversas características em comum. A colcheia pontuada no início, com indicação de *tenuto*, remete ao primeiro acorde do bloco *Cantéyodjayâ*. O *arquétipo primário* se manifesta horizontalmente, na linha melódica do pentagrama intermediário, e também verticalmente, no acorde sustentado do pentagrama inferior.

Com relação à *alba*, o *1^{er} refrain* faz, especialmente nos dois pentagramas superiores, referência à métrica de compasso binário composto, sutilmente desfigurada por pequenos valores subtraídos e adicionados.

2^e refrain: mousikâ (11:5-8)

Fig. 85: Final do 2^e refrain, *Cantéyodjayâ*, 11:5-8.

O *2^e refrain* se inicia com um movimento fortemente direcionado, do primeiro para o segundo compasso, que concentra o ponto acentual deste trecho. O movimento de aproximação por cromatismo promovido pelas notas agudas das quiálteras de fusa do pentagrama superior e pelas notas duplas de trítone no registro grave promovem esse

movimento direcional, reforçado pelo *crescendo* indicado para os trítonos graves. O movimento recessivo fica, novamente, delegado aos dois acordes de ressonância.

As quiálteras de fusa no pentagrama superior dividem-se em duas linhas texturais reais: uma formada pelas notas agudas e outra pelas notas mais graves. É importante salientar que essas notas agudas, se agrupadas, constituem um novo conjunto de alturas, (01237), que terá proeminência neste seção de *refrain-couplet*, especialmente no bloco *gamme chromatique des durées* (13:4 a 14:7). Por isso, chamaremos este conjunto de arquétipo de *Gamme Chromatique*.

3^{er} refrain: *trianguillonouarkî* (11:9-12)

As manifestações em dois níveis do princípio de cromatismo de durações é o aspecto mais notável neste terceiro *refrain*. A mais evidente é aquela que percebemos na linha do baixo dos dois últimos compassos do *refrain*. A segunda, menos aparente, é o cromatismo de durações em nível de compasso. Se tomarmos a semínima como unidade de medida, vemos que o primeiro compasso equivale a uma semínima, o segundo duas, o terceiro três e o quarto quatro.

Fig. 86: 3^{er} refrain Arquétipos e série de durações, *Cantéyodjayâ*, 11:9-12

Porém, a relação deste *refrain* com o bloco *gamme chromatique des durées* parece ser ainda mais profunda. Observe que as últimas notas do baixo também apresentam um cromatismo de alturas, no sentido descendente. Se fosse dada sequência a ambos os cromatismos, teríamos como próxima nota um *lá* com duração maior do que uma mínima. É exatamente isso que verificamos como primeira nota do baixo do bloco *gamme chromatique des durées* (Fig. 87).

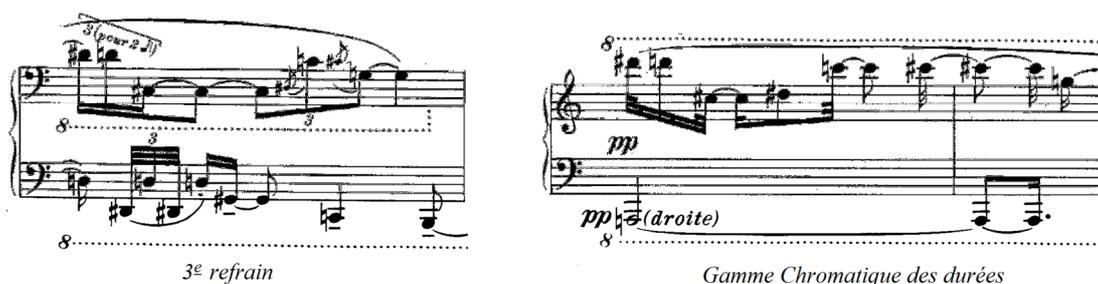


Fig. 87: 3^{er} refrain, 11:11-12 e Gamme chromatique des duréesi, Cantéyodjayâ, 13:4-5.

Além disso, o contorno melódico agudo do terceiro compasso deste *refrain* apresenta, se considerarmos também as apojeturas ornamentais, exatamente as mesmas notas e o mesmo contorno do arquétipo de *Gamme Chromatique* que ocorrem na linha superior daquele bloco (Fig. 87). A relação entre esses dois blocos configura um claro exemplo de tempo linear multi-direcionado, cuja principal característica é reordenar uma linearidade fundamental.

1^{er} Couplet (11:13 a 14:7)

O 1^{er} Couplet é formado pelos seguintes blocos: *plisséghoucorbélinâ*, *boucléadjayakî*, *globouladjhamapâ*, e *gamme chromatique des durées*.

Plisséghoucorbélinâ (11:13 a 12:2)

A terceira das cinco peças de *Cinq Rechants* inicia com o seguinte texto: “Ma robe d’amour, mon amour, ma prison d’amour, faite d’air léger [...]” (MESSIAEN, 1948: 14)⁷⁵. Considerando que *Cantéyodjayâ* tem estreitas relações com *Cinq Rechants*, é muito provável que o prefixo da palavra imaginária *plisséghoucorbélinâ* criada por Messiaen tenha sido inspirado pelo texto citado acima, visto que a palavra *plissé* aplica-

⁷⁵ “Meu vestido de amor, meu amor, minha prisão de amor, feita de brisa [...]” (MESSIAEN, 1948: 14).

se à textura de um tipo de tecido específico. Lembramos que a relação entre textura musical e texturas de outras naturezas não é incomum na obra de Messiaen. Ao comentar a sonoridade predominante no sexto prelúdio para piano, *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*, Messiaen a qualifica como “[...] envolta por suntuosos drapeados violeta, laranja e púrpura” (MESSIAEN apud MOREIRA, 2008: 19)^{76 77}.

Observamos que a textura de *plisséghoucorbélinâ* (Fig. 88), formada pela alternância homogênea de dois acordes, é totalmente compatível com a textura *plissé*, que se caracteriza pela superfície enrugada ou ondulada.

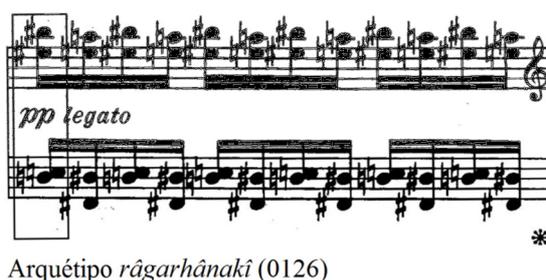


Fig. 88: Acordes alternados em *plisséghoucorbélinâ*, *Cantéyodjayâ*, 11:13.

Assim, tal qual essa imagem textural sugere, estes acordes devem ser realizados de forma que a sonoridade resultante seja uma única cor acordal, da mesma forma que a percepção das saliências do *plissé* se desfaz à distância, resultando na visão ilusória de uma superfície lisa. O pedal contínuo, a dinâmica *pp* e o toque *legato* sugeridos pelo compositor são bastante pertinentes. Em termos de movimento, predomina o efeito de estase. Portanto, aqui, nenhuma intervenção agógica por parte do intérprete é aconselhável. Para suavizar os ataques, o toque deve ser realizado o mais próximo possível da região do escape do piano, e o pedal *una corda* pode ser acionado.

O primeiro acorde é constituído pelas alturas do arquétipo *râgarhanakî* (0126). A textura de acordes alternados é momentaneamente interrompida por um elemento monódico cujas notas formam o arquétipo de sete notas (0123678). Este bloco utiliza, portanto, os dois arquétipos sobre os quais se baseia o bloco *râgarhanakî* (5:4-8), porém, de maneira inversa. O arquétipo *râgarhanakî* que determinava o contorno melódico daquele bloco, se manifesta aqui em uma construção acordal. Por sua vez, o

⁷⁶ Grifo nosso. Refere-se a uma textura adornada com dobras, comum em tecidos de cortina.

⁷⁷ “[...] ensevelie dans de somptueuses draperies violettes, oranges, pourpres” (MESSIAEN apud MOREIRA, 2008: 19).

arquétipo de sete notas (0123678) que vemos aqui em uma linha horizontal monódica (Fig. 89), era o material formante do primeiro acorde de *râgarhanakî*.



Fig. 89: Arquétipo de sete notas (0123678) em *plisséghourkobelinâ*, *Cantéyodjayâ*, 11:14-15.

Os dois últimos compassos deste bloco rompem o padrão estático de *plisséghourkobelinâ* com um material que antecipa elementos do próximo bloco, *boucléadjayakî*, pela sonoridade intensa, pelas figuras em fusa e pela presença dissimulada de estruturas em tons inteiros (Fig. 90). Em Messiaen, as estruturas de tons inteiros frequentemente ocorrem dissimuladas pela combinação com outras estruturas de alturas, pois o compositor considerava que a utilização das escalas de tons inteiros puras já havia sido suficientemente explorada e esgotada por compositores que o antecederam, especialmente Debussy (MESSIAEN, 1944a: 19).



Fig. 90: Tons inteiros em *plisséghourkobelinâ*.

***Boucléadjayakî* (12:3-5)**

Aqui novamente encontramos referência à textura de tecido: *bouclé*, confeccionado por laçadas e, por isso, de superfície anelada. A **figura 91** demonstra como o contorno das alturas e o enlace das notas das duas escalas de tons inteiros se adequam à imagem textural proposta por *boucléadjayakî* e, ao mesmo tempo, evitam que as mesmas sejam percebidas de forma muito explícita.

As diferentes cores - azul e vermelha - identificam as alturas que pertencem à mesma escala. Identificamos o agrupamento das notas mais agudas nos dois contornos, que correspondem às alturas originais do arquétipo de tons inteiros – *dó#*, *ré#* (*mib*), *fá* e *sol*. Entendemos assim que o direcionamento para essas notas agudas é um aspecto a ser observado na performance.

Même mouvement (*boucléadjayakî*)

Fig. 91: Escalas de tons inteiros em *boucléadjayakî*, *Cantéyodjayâ*, 12:1-5.

Lembramos ainda que a divisão da escala cromática em dois conjuntos de tons inteiros corresponde à oitava permutação da **série primária**⁷⁸.

Fig. 92: Conjuntos de tons inteiros na oitava permutação da **série primária**.

⁷⁸ Considerando que (1) a oitava permutação da série primária de *Cantéyodjayâ* divide a escala cromática em duas escalas de tons inteiros (Fig. 92), e (2) o caráter experimental da obra, é marcado pelo distanciamento de procedimentos composicionais adotados anteriormente por Messiaen, dentre os quais os Modos de transposições limitadas, optamos por não relacionar as estruturas de tons inteiros encontradas nesta obra com o primeiro desses modos.

Globouladjhamapâ (12:6 a 13:3)

O bloco *Globouladjhamapâ* tem uma construção rítmica baseada na combinação de quatro *deçê-tâlas*: *gajajhampa*, *simhavikrama*, *candrakâla* e *râgavardhana*. O vigor rítmico e sonoro que caracteriza essa passagem encontra correspondência na simbologia dos dois primeiros *tâlas*, que representam a força física. Apresentamos abaixo a transcrição desses *tâlas* e também o significado de seus nomes.

Gajajhampa: *O salto do elefante.*

Padrão rítmico: 15 unidades de valor: 8+7 fusas



Simhavikrama: *O ataque do leão.*

Padrão rítmico: 15 unidades de valor: 7+8 colcheias



Candrakalâ: *a beleza da lua*

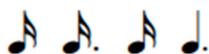
Padrão rítmico: 16 unidades de valor: 6+9+1 colcheias



Râgavardhana: *O ritmo que dá vida, que anima o rãga (ou a melodia).*

Este *tâla*, muito apreciado e utilizado por Messiaen, combina diversos princípios rítmicos adotados pelo compositor: *aumentação e diminuição inexatas articuladas ao princípio da adição e subtração de valor ou ponto, princípio da coagulação e dissociação, e princípio do ritmo não retrogradável.*

Padrão rítmico: 9 ½ unidades de valor: 3 ½ + 6 semicolcheias



No domínio das alturas, *Globouladjhamapâ* remete ao bloco *alba* por meio do uso do arquétipo de tons inteiros com as mesmas alturas e na mesma disposição acordal utilizada no pedal *lakshmîça* (Fig. 70) Os vigorosos acordes graves em *fff* no pentagrama inferior são recorrências dos acordes do *1^{er} refrain, doubléafloréalila* (Fig. 93).

Arquétipo de tons inteiros
Acorde de *lakshmiçã*

Fig. 93: *Globouladjhamapâ*. Estruturas harmônicas em comum com *alba* e *doubléafloréalila*, *Cantéyodjayâ*, 12:6-7.

A estruturação por tons inteiros também se manifesta nas notas agudas dos acordes do pentagrama superior. Nos compassos em que ocorrem os *tâlas gajajhampâ* e *simhavikrama* (12:6-13) há a insistência nas notas *sol* e *fá* no topo dos acordes. Essa pouca movimentação de contorno dos acordes contribui para o caráter percussivo do trecho. Nos compassos seguintes, em *candrakâla* e *râgavardhana* aparecem *si*, *lá* e *réb* como notas extremas, mas, melodicamente, a escala de tons inteiros só se completa no início do próximo bloco, *gamme chromatique des durées*, na primeira nota aguda, *ré#*⁷⁹.

Fig. 94: Conjunto de tons inteiros em *globouladjhamapâ*, *Cantéyodjayâ*, 13:1-5.

⁷⁹ Como componente harmônico, a nota *mib* aparece diversas vezes neste trecho.

Em *Globouladjhamapâ* (Fig. 93 e 94), o uso articulado do pedal tonal e do pedal direito é fundamental. Acionado junto aos acordes dos dois pentagramas superiores, que configuram uma única linha textural, o pedal tonal garante a duração exata desses acordes, especialmente os realizados pela mão esquerda e que não podem ser sustentados devido aos acordes do pentagrama inferior. Estes, que configuram uma segunda linha textural, devem receber curtas pedalizações de pedal direito, favorecendo maior ressonância e volume.

Essa pedalização que articula pedal tonal e pedal direito permite a duração exata dos acordes da primeira linha textural sem comprometer as pausas que ocorrem na segunda, promovendo assim a necessária transparência entre elas.

Gamme chromatique des durées, droite et retrograde (13:4 a 14:7)

Essa seção articula o conceito de cromatismo de durações, já aplicado em *mode de durées*, ao da retrogradação, sobrepondo uma série cromática de durações e sua retrógrada, tendo a fusa como unidade de valor. O efeito gerado é a simultaneidade de temporalidades reversas, de tempos inversamente direcionados. O crescendo duracional da linha superior corresponde a um desacelerando ilusório e, inversamente, o decrescendo duracional do baixo, corresponde a um acelerando.

Os algarismos na figura abaixo (Fig. 95) indicam a duração de cada nota, em unidades de valor.

A simetria inversional das durações corresponde ao movimento de aproximação das duas linhas, no domínio das alturas. Essa aproximação é acompanhada de uma intensificação de dinâmica, resultando no aumento qualitativo da densidade textural.

Modéré (gamme chromatique des durées, droite et rétrograde)

(rétrograde) *pp* *p*

(droite) *pp* *p* *mf* *cresc.* *più f* *ff* *cresc. molto*

Fig. 95: Durações em *Gamme Chromatique des durées*, Cantéyodjayâ, 13:4 a 14-7.

A linha inferior realiza um movimento ascendente predominantemente cromático, alternando cromatismos diretos com contornos das fórmulas cromáticas utilizadas na linha do baixo do motivo *Cantéyodjayâ*.

Porém, a linha superior, apesar de realizar um movimento descendente no longo prazo, tem um contorno de alturas periodicamente repetido, que gera uma ciclicidade conflitante com o direcionamento promovido pelos fatores acima descritos (Fig. 96).

pp *p* *mf* *cresc.* *piú f* *ff*

Fig.96: Contorno de alturas da linha textural superior de *gamme chromatique des durées*.

Nota-se que as mudanças de dinâmica coincidem precisamente com o início de cada ciclo de alturas, reforçando a periodicidade deste material. Assim, é fundamental que o intérprete observe cuidadosamente o ponto exato dessas mudanças de dinâmica, e não as relativize, interpretando-as como um *crescendo* gradativo.

A articulação das alturas cíclicas da linha superior com o aumento constante dos valores direcionais produz um efeito de um ciclo que se dilata a cada reinício, como uma espiral crescente, tendo o *ré#* inicial como seu centro. É inevitável estabelecer uma analogia entre esse efeito e aquele produzido pela permutação rotacional da **série primária**. Entendemos que a essência do princípio compositivo da permutação rotacional encontra aqui uma equivalência.

A **figura 97** apresenta graficamente as naturezas temporais das duas linhas sobrepostas.

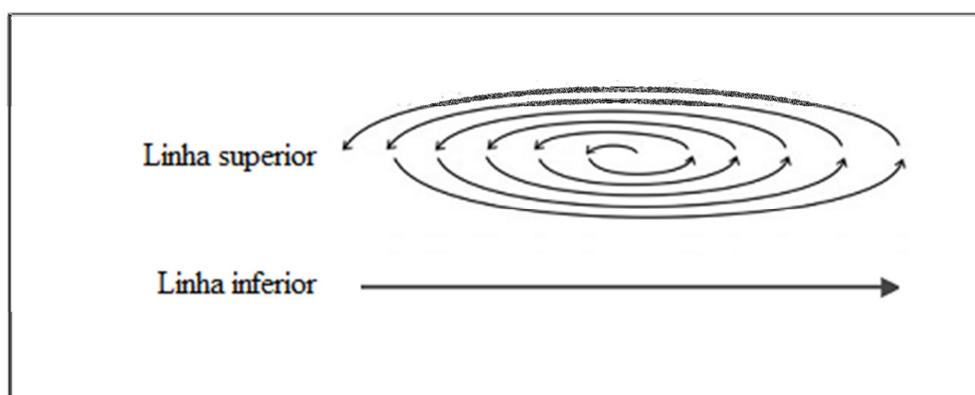


Fig. 97: Sobreposição da temporalidade cíclica da linha superior e a linear da inferior.

Vale ressaltar também o salto descendente de trítono (*dó#* - sol) que encerra cada ciclo de alturas, rememorando sua função conclusiva assumida recorrentemente nesta obra. Esse movimento melódico também configura-se como um fator de unidade entre este bloco e o imediatamente anterior, *globouladjhamapâ*, também concluído com o mesmo trítono descendente (Fig. 98).

Fig. 98: Recorrência do trítone descendente conclusivo em *globouladjhamapâ* e *gamme chromatique des durées*, *Cantéyodjayâ*, 13:2-3 e 13:4-6.

As alturas da linha superior de *gamme*, que formam o conjunto (01237) também estabelecem relações com o *2e refrain: mousikâ* e o *3e refrain: trianguillouarnakî*, conforme já ilustrado nas **figuras 85, 86 e 87**.

Ao final deste bloco, após as linhas alcançarem novamente os valores extremos, ocorre um corte abrupto para a reexposição do primeiro refrão.

1º. Refrain: doubléafloréalîla (14:8-11)

A recorrência do *1º. Refrain* é quase literal, devido à ausência do acorde de ressonância no final. Dessa forma, perde-se a referência acental desse acorde, valorizando assim a relação de antecedente e conseqüente dos quatro primeiros compassos deste *refrain*. Outra conseqüência dessa ausência do acorde de ressonância é o fluxo mais livre do *refrain* para o *2e couplet: souflinâ*.

2º. Couplet (14:12 a 18:13)

O 2º. Couplet é formado pelos seguintes blocos: *soufflinâ*, *linéacourbarâsa*, *piccoulanéki*, *Vif-Très vif*, *collinâlaya* e *gamme chromatique des durées*.

Soufflinâ (14:12-14)

O título deste *couplet*, assim como *plisséghourcobelinâ* e *boucléadjayakî*, faz referência ao texto de *Cinq Rechants*. No início da primeira peça desta obra coral, encontramos: “Les amoureux s’envolent, Brangien dans l’espace tu souffles [...]” (MESSIAEN, 1948: 1)^{80 81}

Da mesma forma que nos blocos acima citados, encontram-se equivalências entre a textura do material de *soufflinâ*, o texto de *Cinq Rechants* e o prefixo da palavra que intitula este bloco. O curto material de três compassos se apresenta como um sopro, um breve voo em direção ao *ff*. O *crescendo* e o distanciamento das alturas promovem um efeito de expansão direcionado ao arquétipo de tons inteiros que, por sua vez, remete aos acordes de *lakshmîça* e *gajajhampâ* (Fig.99).

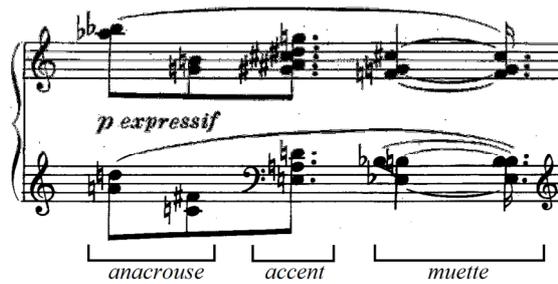


Fig. 100: Impulso direcional em *linéacourbarâsa*, *Cantéyodjayâ*, 15: 1.

Três aspectos deste bloco (Fig. 101) antecipam o bloco seguinte, *piccoulanéki* (Fig. 102). São eles:

- o cromatismo em âmbito de trítono do material do compasso 15:4, cuja coleção de alturas abrange uma sequência cromática de *mi* a *lá#*.
- o movimento contrário realizado por este mesmo material
- o arquétipo primário (016) descendente com função cadencial 15:6

(*linéacourbarâsa*)
Modéré, caressant

Arquétipo *rângarhanaki* (0126)

Un peu lent

Cromatismo em âmbito de trítono (0123456)
Movimento contrário

Arquétipo primário (016) cadencial

Fig. 101: Arquétipo *rângarhanaki*, movimento cromático contrário e arquétipo primário, *Cantéyodjayâ*, 15:1-7.

Piccoulanekî (15:8 a 16:7)

A característica inicial de movimento do bloco *piccoulanekî* o aparenta com *gamme chromatique des durées*. São duas linhas texturais, a inferior de caráter progressivo e evolutivo que se expande a cada recorrência, até atingir o âmbito de trítono. A superior, de caráter cíclico, repete de forma insistente o mesmo elemento cromático descendente. Aqui, Messiaen cria o efeito de duas personagens rítmicas sobrepostas, uma ativa e outra estável.

Essa tendência de movimento se mantém do início da seção até alcançar o *ff* no compasso 15:13, ponto acentual de todo o trecho. A partir desse ponto, rompe-se a cíclicidade da linha superior, e as duas linhas estabelecem maior grau de interação. Segue-se um movimento recessivo até o compasso 16:3 (Fig. 102), que conclui com o mesmo elemento cadencial do bloco anterior.

The image displays three systems of musical notation for the piece *Piccoulanekî*. The first system shows two staves: the upper staff is labeled 'Elemento cíclico' and the lower 'Elemento evolutivo'. Both staves include a *cresc.* marking. The second system continues the notation, with a red bracket under the lower staff labeled 'Movimento cromático em âmbito de trítono' and a blue box around a measure labeled 'Ponto acentual' with a *ff* dynamic. The third system shows the final part of the piece, with a green box around a measure labeled 'Arquétipo primário (016) cadencial' and dynamics *f* and *mf*.

Fig. 102: Movimentos cíclico e evolutivo em *piccoulanekî*. *Cantéyodjayâ*, 15:8 a 16:3.

Vif e Très vif (16:8 a 17:2)

Aqui vemos um recurso de movimento ainda não utilizado por Messiaen: o silêncio como elemento de preparação (Fig.103). Observa-se que, até agora, houve apenas um silêncio real, de função conclusiva, no compasso final da seção *Cantéyodjayâ* (Fig. 63).

Vif (m.dr. dessus)
ff
Silêncio de preparação
Projeção compositiva do arquétipo primário (016)

Fig. 103: Silêncio de preparação e projeção compositiva do arquétipo primário em *Vif*, *Cantéyodjayâ*, 16:8.

Embora de duração muito breve, este silêncio de preparação exerce papel importante no impulso que conduz, no nível imediato, à primeira do próximo grupo de quatro fusas e, em nível mais amplo, ao acento final, no próximo compasso. Deste modo, entendemos que, na performance, pode-se considerar a primeira nota de cada grupo – *láb*, *sib* e *dó#* agudos - como acentos secundários, que atuam como pontos de referência intermediários na condução ao acento principal (Fig. 103).

Após o acento, há um material em estilo de *cadenza*, *Très vif*, que inicia retomando o uso de estruturas em âmbito de trítono, como as vistas em *piccoulanéki*. (Fig. 104, logo abaixo)

Vif (m.dr. dessus)
ff
(4) Très vif
Tons Inteiros (âmbito de tritono)
Cromatismo (âmbito de tritono)

Fig. 104: Figurações em âmbito de trítono e dilatação de compassos em *Très vif*, *Cantéyodjayâ*, 16:8-12.

Aqui, Messiaen se vale, novamente, do recurso de dilatação progressiva dos compassos, tal como havia feito no 3^{er} refrain: *trianguillouarnakî* (Fig. 86). Incluímos na figura acima (Fig. 104) as indicações de duração, em colcheias, acima de cada compasso.

Esse processo de dilatação, potencializado pelo *crescendo*, configura-se como um grande impulso antecipativo que desemboca em uma figuração de aparente entropia no compasso 17:1 (Fig. 105). Entretanto, é possível identificar aspectos que manifestam alguma ordem compositiva e que devem ser considerados na performance.

Esses fatores emergem a partir de notas cujas direcionalidades as destacam nessa longa figuração ritmicamente homogênea. Falamos da projeção do arquétipo primário por meio das mesmas notas projetadas em *Vif – sol # (láb), ré e ré#* (Fig. 103), e dos ritmos inversamente simétricos no início e no final do trecho, como um ritmo não retrogradável (Fig. 105).

Arquétipo primário (016)

Fig. 105: Projeção compositiva do arquétipo primário e ritmos inversamente simétricos em *Très vif*, Cantéyodjayâ, 17:1-2.

Para que essas ênfases fossem interiorizadas ao longo da construção interpretativa, a seguinte acentuação foi praticada durante o estudo lento desta passagem (Fig. 106).



Fig. 106: Sugestão de estudo do trecho *Très vif*, Cantéyodjayâ, 17:1-2.

Ao final desta passagem, ocorre mais um silêncio real. O silêncio, até então pouco explorado, será o principal elemento do próximo bloco, *collinâlaya*.

***Collinâlaya* (17:3-16)**

Este trecho é, em sua totalidade, o maior dos ritmos não retrogradáveis até agora vistos. Nele, as pausas adquirem notável importância e estão estrategicamente localizadas nas extremidades e no ponto central. Além disso, o efeito dessas pausas é amplificado pelo contraste com a dinâmica *ff* - *fff* e o caráter brutal indicado pelo compositor.

Este longo ritmo não retrogradável é formado por dois *deçî-tâlas*. O primeiro, *simhavikrama* (“o ataque do leão”) já foi abordado no bloco *Globouladjhamapâ* (12:6 a 13:3). Aqui, mais uma vez, a simbologia sugerida por *simhavikrama* corresponde ao caráter vivo e brutal deste trecho.

O segundo *tâla*, ***Pratâpaçekhara***, simboliza o poder ou a iluminação da mente.

Padrão rítmico: $8\frac{1}{2}$ unidades de valor: $6 + 2\frac{1}{2}$ semicolcheias



No padrão rítmico de *pratâpaçekhara*, a iluminação da mente é representada pelo ponto adicionado ao último valor (MESSIAEN, 1994a.: 293). É bastante sugestivo que, em *collinâlaya*, a colcheia pontuada de *pratâpaçekhara* seja alcançada por um forte movimento de elevação no domínio das alturas, em direção ao extremo agudo do piano. E mais: se considerarmos que, nas tradições filosóficas e religiosas hindus, o conceito de iluminação da mente é fortemente relacionado à ideia de vacuidade, o silêncio

contundente que ocorre logo após o *tâla* - e que é o elemento central do ritmo não retrogradável - adquire uma carga simbólica considerável (Fig. 107).

(collinâlaya)
Presque vif, brutal

(simhâvikrama)

(simhâvikrama)

(pratâpaçekhara)

(rétrogradation)

Elemento central do ritmo não retrogradável

Fig. 107: Pausa como elemento central do ritmo não retrogradável de *collinâlaya*, *Cantéyodjayâ*, 17:3-17.

Concluimos que, em *collinâlaya*, as pausas assumem funções diferenciadas de acordo com as categorias de silêncio expostas por Messiaen: *silêncio de antecipação*, *silêncio de prolongação* e o *silêncio puro*, que Messiaen considera uma “[...] exceção de ordem dramática [...]”⁸², visto que a grande maioria dos silêncios se relaciona com o som que o precede (MESSIAEN, 1994a: 23). O intérprete deve ter ciência dessas funções e procurar incorporá-las aos seus gestos musicais. As pausas do início devem

⁸² “[...] exception d’ordre dramatique [...]” (MESSIAEN, 1994a: 23).

naturalmente ser tratadas como antecipativas e as do final, como de prolongação. Por sua vez, a pausa correspondente ao valor central deve ser tratada como um *silêncio puro*, desvinculada, o tanto quanto possível, dos eventos anteriores e posteriores a ela.

Reiteração parcial de *Gamme chromatique des durées* (18:13)

A recorrência de *gamme chromatique des durées* estabelece outras correspondências com a primeira ocorrência, além da simples reapresentação do material em comum:

- as duas ocorrências de *gamme chromatique* se dão após um bloco de caráter vigoroso (*globoulâdjhamapâ* e *collinalâya*, respectivamente).
- a reiteração (18:13) tem início exatamente no ponto de cruzamento das ordens cromáticas de duração, original e retrógrada, da primeira ocorrência, compasso 13:15 (Fig. 95)
- a reiteração inicia com a nota *dó#*, dando continuidade ao ciclo de alturas que havia sido interrompido na primeira ocorrência (Fig. 108 e 109).
- ambas as ocorrências de *gamme* demarcam o final de um *couplet* e o início de um *refrain*, a saber: a primeira *gamme* encerra o *1er couplet* e a segunda encerra o *2e couplet*.

Fig. 108: Ciclo de alturas interrompido no final de *gamme chromatique des durées*, *Cantéyodjayâ*, 14:1-7.

Fig. 109: Primeiros compassos da recorrência de *gamme chromatique des durées*, *Cantéyodjayâ*, 18:1-4.

Todas as correspondências acima concorrem para o sentido de continuidade entre as duas ocorrências de *gamme chromatique*, como se fossem partes de uma única e contínua manifestação, subjacente aos demais blocos que, aparentemente, as separam. Como em uma narrativa cinematográfica⁸³, há aqui a sugestão de uma simultaneidade tácita, que se estabelece na consciência do ouvinte. Mais sutil do que a sobreposição explícita de materiais, ela depende de uma escuta ainda mais ativa por parte do ouvinte. Depende também, no nosso entendimento, de uma interpretação que se abstenha de qualquer intenção gestual de início e fim, em favor do entendimento desses blocos como manifestos por meio de cortes narrativos.

Aqui, mais uma vez, Messiaen confere a materiais musicais naturezas cinéticas semelhantes à eternidade, como a simultaneidade e a ausência de anterioridade e posteridade.

2^e. Refrain: *mousikâ* (18:14-15)

Esta recorrência do 2^e *refrain*, a exemplo do que ocorreu com o 1^e *refrain*, também vem subtraída de seu acorde de ressonância final, favorecendo assim o fluxo na direção do bloco seguinte.

3^e. Couplet (18:14 a 24:27)

O 3^e. *Couplet* é formado pelos seguintes blocos: *colonnoulévalaghou*, *grénouditâ*, *statoua*, *potanciagourou*, *Vif*, *sédia*, *Présque vif-passioné*.

***Colonnoulévalaghou* (18:14-21 a 21:6)**

O título do primeiro bloco do 3^e. *Couplet* apresenta o sufixo *laghou*, que é o nome dado ao valor breve na rítmica hindu. Observamos que este bloco apresenta predominantemente valores breves – fusas e semicolcheias. O interesse em *colonnoulévalaghou* está no fato de que, mesmo mantendo praticamente um *moto*

⁸³ Maiores informações sobre relações entre música e narrativa cinematográfica são encontradas no artigo *Analogias entre textura musical e a montagem no cinema mudo: sintagmas alternantes na obra En blanc et noir de Debussy*. (DUWE; BARROS: 2012)

perpétuo de semicolcheias, Messiaen gera diversas texturas valendo-se de procedimentos composicionais variados:

- técnica dodecafônica (18:14-16 a 19:10)
- permutações (19:11 a 20:6)
- cânone (20:7-12)
- desenvolvimento por eliminação (20:13 a 21:6)

Apresentamos no próximo exemplo (Fig. 110) a série matriz e as transposições, retrogradações e inversões utilizadas no primeiro trecho de *colonnoulévalaghou* (18:14-16 a 19:10). Em seguida, na **figura 111**, identificamos essas séries na partitura.

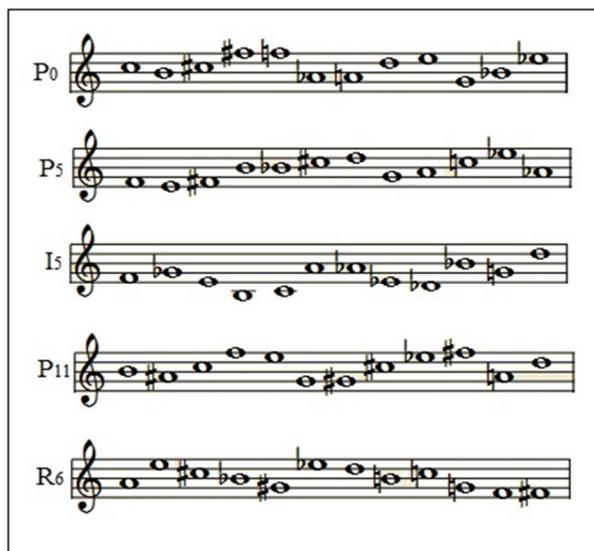


Fig. 110: Séries dodecafônicas de *colonnoulévalaghou*.

(3^e couplet) (*colonnoulévalaghou*)
Vif

Po

dr. dessus

m.g. dessus

sfz

sfz

Acorde de *globouladjhamapâ*

m.dr. dessus

P5 I5 R6

Vif

mf

Inter. 8

P11

Fig. 111: Identificação das séries em *colonnoulévalaghou*, *Cantéyodjayâ*, 18:14 a 19:10.

Observamos que *colonnoulévalaghou* se inicia com um contorno melódico equivalente àquele do motivo *Cantéyodjayâ*: *Cseg* <13542>, semelhança reforçada pelo valor longo na última nota de cada figuração e a repetição imediata em ambas as figurações (Fig. 112a e 112b):



Fig. 112a: Contorno melódico do motivo *Cantéyodjayâ*, *Cantéyodjayâ*, 3:1-2.



Fig. 112b: Contorno melódico de *colonnoulévalaghou*, *Cantéyodjayâ*, 18:16-17.

Vif: interventions (19:11 a 20-6)

Neste trecho Messiaen estabelece duas linhas texturais com o mesmo motivo rítmico-melódico (Fig. 113). Este motivo apresenta um conjunto de alturas correspondentes ao arquétipo *râgarhanakî* (0127) – que também correspondem às quatro primeiras notas da série dodecafônica utilizada no trecho anterior – e o padrão rítmico de *lakshmîça* (Fig. 114).



Fig. 113: Motivo rítmico-melódico do trecho de permutações.



Fig. 114: *Ostinato lakshmîça*.

O trecho apresenta, reiteradamente, esse motivo nas duas linhas, definindo uma escritura canônica na qual a entrada da linha inferior ocorre em defasagem de uma colcheia. Os valores da linha superior são dissociados em semicolcheias (2+3+4+8), ao

passo que, na linha inferior, os valores aparecem aglutinados. Na figura abaixo (Fig. 115) vemos os motivos nas duas linhas identificados em vermelho.

Fig. 115: Identificação dos motivos na seção de *interventions*, *Cantéyodjayâ*, 19:11-15.

Após a primeira ocorrência dos motivos, Messiaen aplica o princípio das permutações – *interventions* – à linha inferior. Para isso, divide o motivo em três elementos, que identificamos como A, B e C, em azul, na **figura 115**. O elemento A corresponde às duas primeiras notas do motivo, o B à terceira e o C à quarta (Fig. 116). Ao longo das permutações, cada nota mantém o seu valor correspondente.

Fig. 116: Elementos das *interventions*.

Apresentamos abaixo a tabela com as permutações realizadas neste trecho, na ordem de ocorrência (Fig.117).

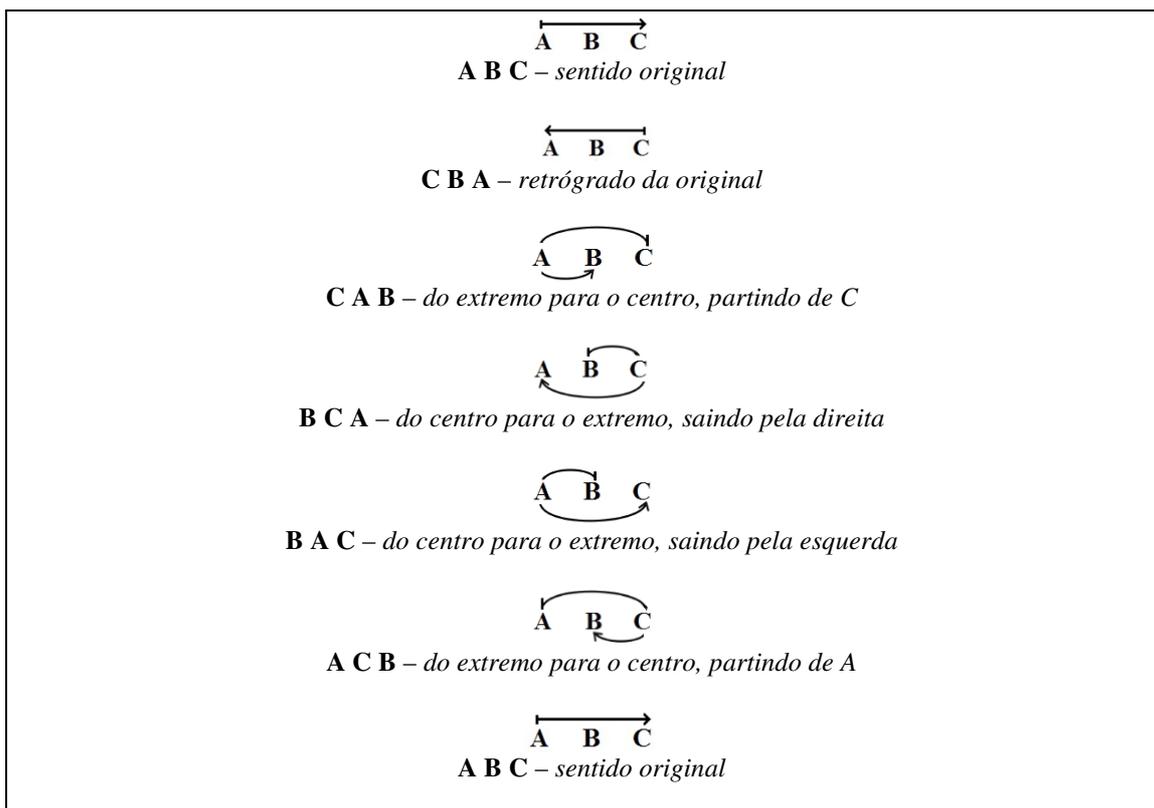


Fig. 117: Tabela de permutações em *colonnoulévalaghou*.

Notamos que este motivo mantém as mesmas características cinéticas do pedal *lakshmîça* (Fig. 70), tendo o ponto acentual na segunda nota. O fato de a primeira nota apresentar um valor curto e realizar um amplo salto descendente reforça ainda mais seu caráter anacrústico, o que imprime às terceira e a quarta notas naturezas resolutivas.

Assim, agrupando as duas primeiras notas em um só elemento de permutação, Messiaen garante o caráter anacrústico do ritmo original, de forma que este salto *anacrouse-accent* torna-se facilmente reconhecível em todas suas ocorrências ao longo do trecho. Durante as permutações, a defasagem entre os motivos das duas linhas permanece sempre a mesma – uma colcheia –, ao passo que as distâncias entre os anacruses das duas linhas são flexíveis e alteram significativamente a experiência temporal do deslocamento entre as linhas. No âmbito interno de cada ocorrência motívica, há um efeito de multi-direcionamento temporal na linha inferior, que reordena a ordem linear estabelecida por recorrência na linha superior.

É, portanto, fundamental que a performance resguarde esses impulsos de *anacrouse-accent*, sobretudo na linha inferior, onde estão os valores mais longos que definem melhor os ataques e na qual ocorrem as permutações.

é realizado por imitações reais, o arquétipo *râgarhanakî* se forma recorrentemente ao longo do cânone, a partir de cada nota da primeira voz (Fig. 120).

Fig. 120: *Cânnon à 6 voix, Cantéyodjayâ, 20:7-12.*

Devido à grande proximidade das entradas, que se dão à distância de semicolcheia, a textura torna-se densa, o que exige que os *sf* sobre as notas da primeira voz sejam rigorosamente realizados, como meio de promover maior definição ao sujeito e maior transparência ao cânone. As notas das outras cinco vozes, a despeito das indicações de *ff* e *marcato*, devem ser relativizadas.

Na sequência (20:13 a 21:5), vemos um material que remete-se ao elemento de estase formado por acordes alternados em *plisséghoukorbélinâ* (*1^{er} couplet*,) com a mesma indicação de *pp* e *legato* (Fig.121). Porém, essa estase é interrompida pelo gesto vigorosamente disruptivo de dois valores iguais em *ff* e *>*, vistos em *cantéyodjayâ* (3:3-4; 5:15) e em *collinâlaya* (17:3 e 17:17).

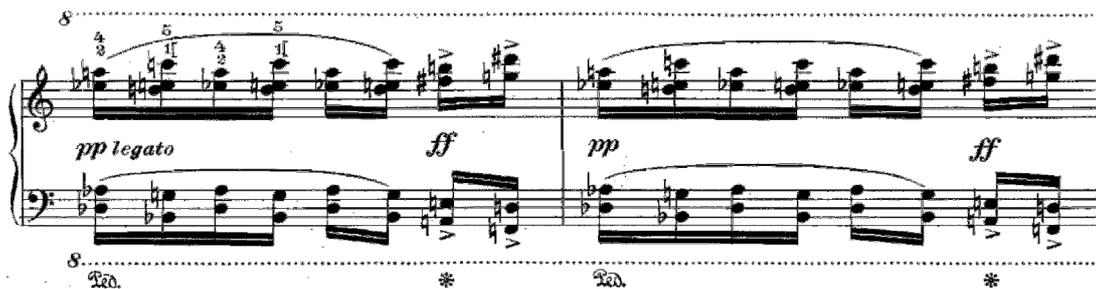


Fig. 121: Referência a *plisséghoukorbélinâ*, *cantéyodjayâ* e *collinâlaya*, *Cantéyodjayâ*, 20:13-14.

Esses acordes formados por quatro ou cinco notas constituem-se o ápice de um aumento gradativo da densidade textural que se iniciara com duas linhas concorrentes no trecho das *interventions* (Fig. 115), seguido pelo *cânone à 6 voix*, que apresenta no máximo três linhas concorrentes (Fig. 120).

A partir de 21:2, Messiaen dá início a um processo de desenvolvimento por eliminação (ou liquidação) deste material. Esse processo de liquidação promove um sentido de aceleração, pela diminuição gradativa dos compassos até o elemento mínimo de três semicolcheias, em 21:6. Ao final desse processo, ocorre também a interrupção do *moto perpétuo* em semicolcheias, marcada explicitamente pelo compositor por um sinal de cesura (Fig. 122).

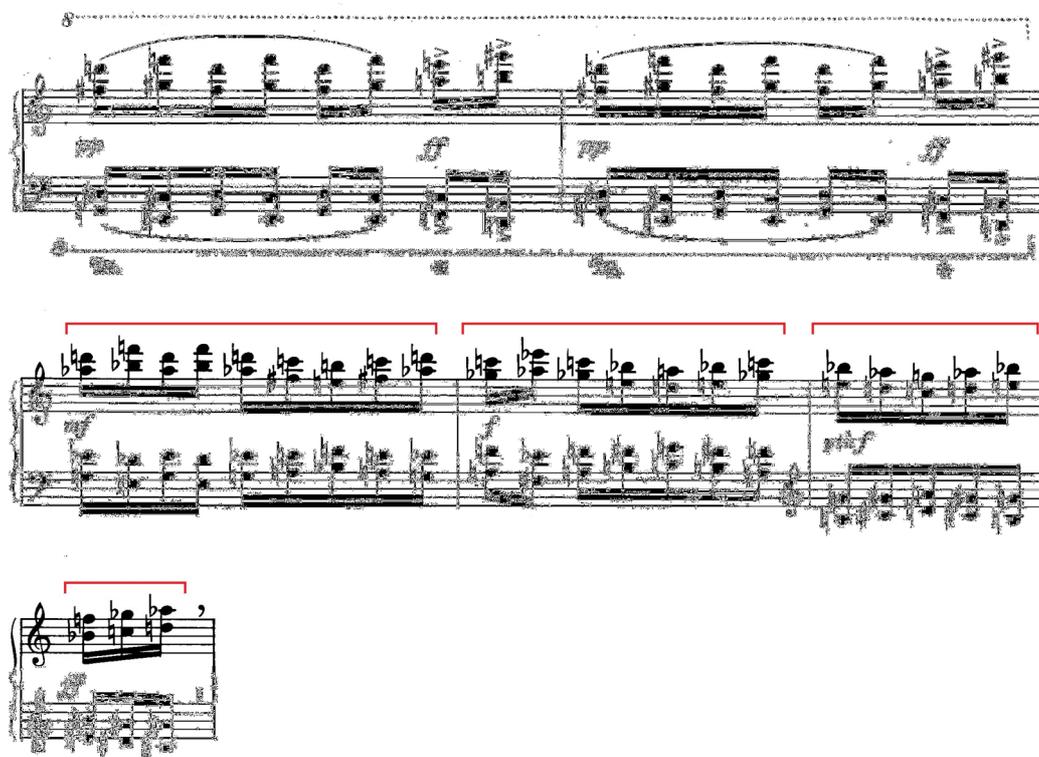


Fig. 122: Processo de desenvolvimento por eliminação, *Cantéyodjayâ*, 21:1-6.

Ressaltamos que, para que o efeito de *moto perpetuo* unifique todos os trechos nos quais ocorre, é fundamental que o andamento seja mantido desde o início das permutações (19:11) até o ponto de cesura (21:6). A igualdade rigorosa de andamento fará com que as diferenças de textura e procedimentos sejam percebidas como os reais fatores distintivos entre esses trechos.

Potanciagourou (22:2-8)

Este trecho se contrapõe, em essência, a *colonnoulévalaghou*. O sufixo do seu título, *gourou*, corresponde ao valor longo na rítmica hindu. Essa referência é pertinente a este trecho, visto que a dilatação é o princípio compositivo que melhor o caracteriza. Nele, encontramos ritmos não retrogradáveis que têm seu elemento central ampliado a cada recorrência, por valor adicionado, conforme indicado em azul na **figura 123**.

(potanciagourou)
Un peu moins vif

The figure displays a musical score for the piece 'potanciagourou' from 'Cantéyodjayâ', measures 22:2-8. It features piano and vocal staves. The piano part includes dynamic markings of *f* and *fff*. The vocal part has the lyrics 'Un peu moins vif'. Annotations include red boxes labeled 'Acordes de râgarhanakî' and blue boxes labeled 'Valor central'. The score also contains 'Ped.' markings and asterisks with a circled '8' indicating specific rhythmic or structural points.

Fig. 123: Ritmos não retrogradáveis e acordes de *râgarhanakî* em *potanciagourou*, *Cantéyodjayâ*, 22:2-5.

Os retângulos vermelhos mostram, na figura acima, que os primeiros acordes de cada compasso formam o motivo harmônico de *râgaharnakî* (ver Fig. 60). Para que essa referência seja mais explícita, é preciso que as extremidades superiores desses acordes sejam projetadas de forma a destacar o arquétipo *râgarhanakî* (0126).

Notamos também mais uma recorrência do elemento disruptivo de *collinâlaya*, em *fff*. Se considerarmos as semicolcheias desse elemento como colcheias dissociadas, forma-se um outro ritmo não retrogradável, o qual envolve o primeiro (Fig.124).

Fig. 124: Dois ritmos não retrogradáveis em *potanciagourou*, *Cantéyodjayâ*, 22:2.

Sédia (22:9 a 23:3)

Sédia se unifica por procedimento com *potanciagourou*, pois também desenvolve o princípio de dilatação de valores centrais em ritmos não retrogradáveis. Aqui, porém, essa dilatação não se dá por adição de valor, mas sim por acréscimo de elementos. Isso faz com que cada nova recorrência tenha um desenho diferenciado.

Podemos considerar que a palavra *sédia* como utilizada para referir-se a tronos religiosos, que normalmente se caracterizam por ornamentações inversamente simétricas, tal como as diversas configurações dos ritmos não retrogradáveis deste trecho. Convém observarmos que as simetrias em *sédia* não se manifestam apenas no domínio duracional, mas também nas dinâmicas e nas alturas. A isomorfia entre diversos domínios musicais na simetria inversional, sobretudo o domínio da dinâmica, revela muito claramente o direcionamento acentual desses ritmos. A **figura 125** apresenta as duas primeiras ocorrências dos ritmos não retrogradáveis em *sédia*.

(sédia)
Vif (rythme non rétrogradable amplifié au centre)

Fig.125: Ritmos não retrogradáveis em *sédia*, *Cantéyodjayâ*, 22:9-12.

Observamos também na figura acima que, em *sédia*, os amplos ritmos não retrogradáveis são constituídos por ritmos não retrogradáveis menores.

Presque vif, passioné (24:5 a 24:26)

Após mais uma *cadenza* (23:4 a 24:4), chegamos a um trecho de grande expansão promovida pelo distanciamento cromático dos materiais do pentagrama superior (arquétipo primário) e do pentagrama inferior (trítonos) em direção aos registros extremos do instrumento. O distanciamento é reforçado por dilatação de dinâmica e de andamento (Fig. 126).

Arquétipo primário

Trítonos

Fig. 126: Arquétipo primário e trítono em *Presque vif*, *Cantéyodjayâ*, 24:5-6.

1^{er} refrain (25:1-6)

O processo culmina em uma grandiosa exposição variada do *1^{er}Refrain – doubléafloréalila*, em *fff*.

(1^{er} refrain) (*doubléafloréalila*)
Lent
fff

Fig. 127: Recorrência final do *1^{er} refrain*, *Cantéyodjayâ*, 25:1-2.

Râgarhanakî (25:7-26:6)

O caráter grandioso é mantido na recapitulação, também variada, de *râgarhanakî* (Fig. 127). Cada frase de *râgarhanakî* é antecedida por um elemento que tem o material harmônico de *plisséghoucorbélînâ*, em registro grave, incorporado ao caráter disruptivo de *collinâlaya*.

Toujours lent
(*râgarhanakî*)
très expressif
fff (*anacrouse*) (accent) (*muette*)

Fig. 128: Recorrência final de *râgarhanakî*, *Cantéyodjayâ*, 25:7-8.

Em termos de macro-estrutura, essa recorrência de *râgarhanakî* antecipa o retorno da seção *Cantéyodjayâ*, que reaparece após uma última reiteração literal do *3^{er} refrain*.

Seção *Cantéyodjayâ* (26-10 a 27-7)

Esta última recorrência do bloco *Cantéyodjayâ* surpreende. Pela primeira vez na peça, aparece de forma integral, encaixando os materiais que, ao longo da peça, estavam dispostos de maneira não contígua: o motivo *Cantéyodjayâ*, o segundo material e o material conclusivo (Fig.119).

The figure displays three systems of musical notation for the section *Cantéyodjayâ*. The first system, labeled "Motivo *Cantéyodjayâ*", shows a melodic line with a complex rhythmic pattern and a specific fingering (5, 4, 1, 2) indicated above the notes. The second system, labeled "Segundo Material de *Cantéyodjayâ*", begins at measure 16 and features a piano introduction (*pp*) followed by dynamic markings of *p*, *f*, and *ff*. The third system, labeled "Material conclusivo de *Cantéyodjayâ*", continues the musical material with dynamic markings of *p* and *f*. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 129: Reiteração integral do bloco *Cantéyodjayâ*, *Cantéyodjayâ*, 26:10 a 27:8.

Un peu vif (27: 11-12)

Após a última reiteração parcial de *Alba* (27:9) ter sugerido uma possível continuidade, Messiaen encerra a peça de forma inesperada, com um material que desdobra o elemento disruptivo em semicolcheias, recorrente em toda a obra. O efeito promovido aqui é de interrupção, de modo que não se pode afirmar propriamente que a obra é concluída.

O material é formado por todas as notas da escala cromática, distribuídas de forma que as três configurações possíveis do acorde diminuto são evidenciadas, em clara referência à segunda permutação da série primária (Fig. 47).

Em um movimento de distanciamento simétrico, o material atinge as duas notas *lá* extremas do piano (Fig. 129). É surpreendente que a nota equidistante a essas duas alturas seja *ré#*, com a qual a nota *lá* forma o eixo de simetria vertical da série primária (Fig. 32). Assim, no último elemento de *Cantéyodjayâ*, Messiaen reforça o princípio da simetria como fator unificador da obra.

Fig. 130: Material de encerramento de *Cantéyodjayâ*.

Por fim, notamos o cruzamento de vozes que já se manifestou em outros materiais da obra – como o cruzamento da série primária nas linhas texturais do motivo *Cantéyodjayâ* (Fig. 29) e em *Vif* (Fig. 103) – e que é um dos símbolos supremos do cristianismo na música ocidental.

Tendo concluído a análise dos elementos internos das seções de *Cantéyodjayâ*, suas tendências de movimento e as opções interpretativas delas decorrentes, apresentamos abaixo o quadro expositivo da estrutura formal da obra (Fig. 131), dividida em três grandes seções, **Seção *Cantéyodjayâ***, **Seção *Refrain-Couplet*** e **Seção *Cantéyodjayâ* (condensada)**, formadas por unidades estruturais menores, denominadas blocos.

Seção <i>Cantéyodjayâ</i> (3:1 a 10:8)	
BLOCOS	COMPASSOS
<i>Cantéyodjayâ</i>	3:1-5
<i>Djayâ</i>	3:6-10
<i>Cantéyodjayâ</i>	4:1-5
<i>Djayâ</i>	4:6-13
<i>Cantéyodjayâ</i>	4:14 a 5:3
<i>Râgarhanakî</i>	5:4-9
<i>Cantéyodjayâ</i> (parcial e conclusivo)	5:10-15
<i>Alba</i>	6:1 a 7:9
<i>Cantéyodjayâ</i> (parcial)	7:10-11
<i>Mode de durées, de hauteurs et d'intensités</i>	8:1 a 10:5
<i>Cantéyodjayâ</i> (parcial)	10:6-7
<i>Alba</i> (parcial)	10:8

Seção Refrain-Couplet (10:1 a 26:9)		
	BLOCOS	COMPASSOS
Exposição de refrains	<i>1°. Refrain – Doubléafloréalîla</i>	10:1 a 11:4
	<i>2°. Refrain – Mousikâ</i>	11:5-8
	<i>3°. Refrain – Trianguillonouarkî</i>	11:9-12
1er. Couplet	<i>Plisséghoucorbélinâ</i>	11:13 a 12:2
	<i>Boucléadjayakî</i>	12:3-5
	<i>Globouladjhamapâ (gajajhampa/simhavikrama/candrakalâ/râgavardâna)</i>	12:6 a 13:3
	<i>Gamme chromatique des durées</i>	13:4 a 14:7
1er. Refrain	<i>Doubléafloréalîla</i>	14:8-11
2e. Couplet	<i>Souffinâ</i>	14:12-14
	<i>Linéacourbârasa</i>	15:1-7
	<i>Piccoulanéki</i>	15:8 a 16:7
	<i>Vif –Très vif (cadenza)</i>	16:8 a 17:2
	<i>Collinâlaya (simhavikrama / pratâpacekhara)</i>	17:3-17
	<i>Gamme chromatique des durées (parcial)</i>	18:1-13
2e. Refrain	<i>Mousikâ</i>	18:14-15
3e. Couplet	<i>Collonoulévalaghou (Vif / Interventions / Cânone à 6 voix)</i>	18:16 a 21:6
	<i>Grénouditâ, statoua, loudjéa</i>	21:7 a 22:1
	<i>Potanciagourou</i>	22:2-5
	<i>Vif (cadenza)</i>	22:6-7
	<i>Sédia</i>	22:8 a 23:2
	<i>Presque vif, passioné</i>	24:3 a 24:27
1e. Refrain	<i>Doubléafloréalîla (variado, caráter grandioso)</i>	25:1-6
Râgarhanakî	<i>Râgarhanakî (variado, caráter grandioso)</i>	25:7 a 26:6
3e. Refrain	<i>Trianguillonouarkî</i>	26:7-9

Seção <i>Cantéyodjayâ</i> (Reexposição condensada, 26:10 a 27:11)	
BLOCOS	COMPASSOS
<i>Cantéyodjayâ</i> (Completo e conclusivo)	26:10 a 27:8
<i>Alba</i> (parcial)	27:9
<i>Un peu vif</i> (codeta)	27:10-11

Fig. 131: Quadro sintético da estrutura formal de *Cantéyodjayâ*.

CONCLUSÃO

No início do Capítulo II de *Technique de mon langage musical*, Messiaen faz a seguinte observação: “[...] em minha música e em todos os exemplos desse tratado, os valores são sempre notados com muita exatidão”⁸⁵ para, em seguida, concluir: “[...] o intérprete deve apenas ler e executar *exatamente os valores marcados* [grifos do compositor]” (MESSIAEN, 1944: 6)⁸⁶. Deslocada do amplo contexto que envolve o aspecto rítmico na música de Messiaen, a primeira impressão que se tem dessa instrução é a de uma posição bastante restritiva do compositor quanto à margem de tratamento rítmico de sua música a ser delegada ao intérprete.

Entretanto, se considerada à luz do pensamento rítmico-temporal de Messiaen, o entendimento que emerge dessa observação feita pelo compositor nos conduz a outro caminho, que se revelou como uma das conclusões ao longo deste trabalho: aquele que expande o tratamento rítmico para outras esferas que não exatamente o da manipulação agógica e duracional da figuras. Assim, na performance da obra de Messiaen, o tratamento rítmico-temporal transparece a partir da observação, ao longo do processo de construção interpretativa, dos seguintes parâmetros que, apesar de serem aqui elencados de maneira separativa, devem ser considerados em suas relações de interdependência:

1. Observação das diversas naturezas de impulsos de movimento, incluindo a ausência de impulso (estase);
2. Localização dos pontos acentuais;
3. Identificação dos fatores de articulação de ideias musicais que determinam agrupamentos e segmentações;
4. Explicitação das propriedades particulares de cada elemento formante de uma escrita polirrítmica, evitando os efeitos homogeneizadores dos *fatores de coesão*. Os *fatores de coesão* são, segundo Messiaen, semelhanças ou identidades indesejáveis em uma música polirrítmica, por se constituírem em “[...] *forças neutralizantes que prejudicam a audição clara* [da sobreposição de ritmos]”

⁸⁵ “[...] dans ma musique, et dans tous les exemples de ce traité, les valeurs sont toujours notées très exactement [...]” (MESSIAEN, 1944a: 6).

⁸⁶ “[...] l'exécutant n'ont qu'à lire et exécuter exactement le valeurs marquées” (MESSIAEN, 1944a: 6).

(MESSIAEN, 1994a: 30)⁸⁷. São exemplos de *fatores de coesão* a semelhança de timbres, o isocronismo, a tonalidade, a unidade de tempo, os uníssonos de durações, a unidade de intensidade e a unidade de ataque. Aos *fatores de coesão* referentes a parâmetros musicais sobre os quais o intérprete tem participação decisiva em sua caracterização, tais como ataque, intensidade, timbre e articulação, denominamos *fatores interpretativos de coesão*.

Os parâmetros de tratamento rítmico-temporal descritos acima foram vistos, na análise em **3.2**, no âmbito dos aspectos internos das unidades estruturais. Entretanto, é importante observar que em boa parte da obra de Messiaen, e em *Cantéyodjayâ* de forma muito proeminente, a estrutura global é igualmente determinante da identidade temporal da obra, definindo-a por meio de relações muito particulares de linearidade e não linearidade entre as unidades estruturais.

Entendemos que a forma é, antes de tudo, um conceito temporal, na medida em que determina a ordenação e as proporções dos eventos no tempo⁸⁸. A mesma flexibilidade exercida por Messiaen no domínio duracional – através da qual figurações rítmicas são decorrentes de combinações de valores que não obedecem a uma estrutura temporal prévia – é percebida no campo da forma, esta também decorrente da combinação de unidades estruturais que não são regidas por um plano formal apriorístico. O conceito de ritmo aditivo parece projetar-se sobre o âmbito formal, no qual blocos estruturais são justapostos de maneira avessa à tradição austro-germânica de desenvolvimento e de organicidade linear e causal. A definição de Messiaen por Boulez não podia ser mais precisa: “[...] Messiaen não compõe, justapõe.” (BOULEZ. In : SHOLL, 2007: 190)⁸⁹

Cantéyodjayâ é uma obra representativa neste sentido. Nesta obra, Messiaen aplica o princípio estrutural por colagem, semelhante à construção de um mosaico, que será levado ao extremo em obras de larga escala da década de 60, sobretudo em *Couleurs de la cité céleste*, de 1963 (KEYM. In: SHOLL, 2007: 192). Essa colagem de unidades estruturais contrastantes corresponde ao conceito de *estratificação* ou

⁸⁷ “[...] forces neutralisantes que em empêchent l’audition claire [...]” (MESSIAEN, 1994a: 30).

⁸⁸ Neste caso, falamos do *tempo estruturado*, no qual se desdobra a sucessão de eventos.

⁸⁹ “[...] he does not compose, he juxtaposes” (BOULEZ. In: SHOLL, 2007: 190).

*justaposição em bloco*⁹⁰ (KOSTKA, 2006: 239), o que reforça a definição de Boulez citada acima.

Ao analisar *Cantélyodjayâ*, Michele Reverdy propôs que a obra se constitui de um primeiro rondó, dentro do qual se encrusta um segundo rondó, mais complexo, com três refrãos e três couplets (REVERDY, 1978:60-65). Reverdy se refere à **Seção Cantélyodjayâ** e à **Seção Refrain-Couplet** que identificamos no item 3.2. Para Jonathan Cross, *Cantélyodjayâ* tem uma incomum estrutura construída a partir de repetições fixas – o motivo *Cantélyodjayâ* – e livres – os *refrains*. Em linhas gerais, concordamos com os dois autores, mas ampliamos esta questão com uma discussão a respeito das formas de refrão e a tradição musical dos trovadores provençais, à qual Messiaen faz referência explícita em *alba*. Com relação a suas configurações formais, as *chansons* provençais se distinguem em duas categorias: *formes fixes*, que têm um único refrão, como os rondós, e as *chansons avec refrains*, nas quais a cada estrofe segue-se um refrão diferente. Se *Cantélyodjayâ* remete à estrutura de *refrain-couplet (chant-rechant)* aplicada em *Le Printemps* por Claude Le Jeune, compositor franco-flamenco herdeiro da tradição de *chansons*, é bastante plausível a hipótese de que Messiaen tenha, em *Cantélyodjayâ*, justaposto as duas formas tradicionais das *chansons* trovadorescas: a **Seção Cantélyodjayâ** sendo uma *forme-fixe*, e a **Seção Refrain-Couplet** contemplando a forma de *chanson avec refrain*.

Assim, a existência de três refrãos na **Seção Refrain-Couplet** encontra correspondência histórica na tradição trovadoresca e só pode ser considerada incomum se tomarmos como referência as formas de refrão único que se estabeleceram nos séculos mais recentes da música ocidental, especialmente o rondó clássico. Em nosso entendimento, mais do que a presença de três refrãos diferentes, o que é mais notável na **Seção Refrain-Couplet**, sobretudo do ponto de vista temporal, é a exposição, na sua abertura, dos três *refrains* em sequencia imediata (Fig. 81, 82 e 83. *Cantélyodjayâ*, 10:10 a 11: 12). Messiaen subtrai-lhes, dessa forma, suas funções contextuais de refrão, mostrando-os de maneira expositiva, fora do tempo, como a apresentação introdutória de personagens antes do início do fluxo de uma trama. Sem os *couplets* que se alternam aos *refrains*, estes últimos aparecem sem um *antes* e sem um *depois*, adquirindo assim prerrogativas próprias da atemporalidade e da *eternidade*, do *tempo não linear*.

⁹⁰ No livro *Materials and techniques of twentieth-century music*, Stefan Kostka define o conceito de *justaposição em bloco* como a justaposição de texturas musicais contrastantes, que envolve mudanças abruptas de textura ou de sonoridade básica. (KOSTKA, 2006: 239)

Notamos, ainda, os acordes de ressonância estacionários que, apenas nessa tripla exposição, ocorrem ao final de cada *refrain*. No fluxo normal que alterna *refrains* e *couplets*, esses acordes estacionários são eliminados e, assim, o *tempo linear* se estabelece. Trata-se de um recurso muito sutil e refinado de valer-se da estrutura formal como meio de propor diversas temporalidades – a atemporalidade inclusa – no discurso musical.

Na análise de *Cantéyodjayâ*, procuramos evidenciar as diversas relações de correspondência entre os blocos estruturais da peça, adjacentes ou não, sendo as mais importantes:

- Correspondência pelas alturas: especialmente no que se refere à recorrência de arquétipos de classes de alturas decorrentes da **série primária**;
- Correspondências por procedimento composicional: sendo a mais importante delas a aplicação de procedimentos decorrentes do princípio de distanciamento simétrico em diversos domínios (como a permutação simétrica no domínio das alturas e *gamme chromatique des durées*, no domínio duracional);
- Correspondência por recorrência de materiais motivicos, como o ritmo *anapesto* do motivo *Cantéyodjayâ*;
- Correspondências de texturas;

Essas correspondências entre as unidades estruturais devem ser claramente perceptíveis em uma performance, pois delas dependem os mais diversos direcionamentos de escuta, lineares e não lineares, direcionados, não direcionados e multi-direcionados. A riqueza rítmica da obra de Messiaen transparece naturalmente quando há, por parte do intérprete, a observação criteriosa, ao longo do processo de construção interpretativa e na performance, de todos os parâmetros que qualificam o tempo musical. Trata-se de um exercício de leitura de fato *interpretativa* do texto musical, no sentido hermenêutico do termo e que, de resto, deve ocorrer, em maior ou menor grau, em toda performance que se dá a partir de um texto musical escrito.

Foi esta a linha adotada no estudo interpretativo e analítico de *Cantéyodjayâ*, no qual a análise constituiu-se como um dos instrumentos de leitura interpretativa da peça,

no sentido exposto acima. Diversas foram as deduções decorrentes do estudo interpretativo, sobretudo as relacionadas a tendências de movimento, que encontraram na análise a fundamentação que as legitimam ou uma forma de serem expostas de maneira mais sistemática. Em contrapartida, não foram poucas as ocasiões nas quais a análise trouxe soluções a impasses interpretativos, que, no entanto, só se confirmaram após a avaliação estética.

Nesse sentido, citamos mais uma vez Messiaen para ilustrarmos a condição do intérprete como responsável pela projeção de uma obra musical no tempo. Messiaen compara o compositor a um pequeno demiurgo, por este ter “[...]poder total sobre a obra que é sua criação, seu microcosmo [...] Ele conhece antecipadamente todos os passados e todos os futuros, ela [a obra] está inteiramente presente em seu espírito, ele pode transformar à vontade essa presença afetando tanto o passado quanto o futuro [...]” (MESSIAEN, 1994: 28)⁹¹. Guardadas as proporções devidas, entendemos que o objetivo último do intérprete é tornar-se, tanto quanto possível, igualmente detentor da obra em sua completude para poder, com propriedade, desdobrar essa completude no fluxo do tempo.

Para isso, nos valem mais uma vez de uma categorização apresentada por Messiaen no *Traité*, que estabelece, a partir de Bergson, três formas de percepção da sucessão do tempo (MESSIAEN 1994a: 35):

1. A que considera somente o todo, esquecendo-se dos períodos que o compõem;
2. A que separa os períodos em partes perceptíveis;
3. A que agrupa os períodos por meio da memória e acumula os acontecimentos do passado progressivamente. É a *pura duração*, o passado em progresso contínuo e indivisível.

Entendemos que a estruturação formal de *Canteyodjayâ* convida o intérprete a estabelecer uma rotina de estudo que direcione, de maneira sistemática, sua percepção estésico-temporal de acordo com as três formas de escuta apresentadas acima. Procuramos proceder dessa forma no estudo técnico-interpretativo de *Canteyodjayâ*. Naturalmente, na fase de leitura, na qual o intérprete ainda não detém uma ideia global da obra, a segunda forma de escuta foi predominante. Superada essa fase, o estudo

⁹¹ “[...] ayant tout pouvoir sur cette oeuvre qui est sa création, son microcosme [...] Il en connaît d’avance tous les passés et tous les futurs, elle est tout-entière présente à son esprit, il peut à son gré transformer cette présence en touchant soit aux passes, soit aux futurs [...]” (MESSIAEN, 1994: 28).

técnico-interpretativo e analítico da obra ocorreu de forma mais acentuada e o direcionamento para a primeira e, principalmente, a terceira forma de escuta tornou-se cada vez mais proeminente. A terceira forma de escuta, que corresponde à *duração vivida*, permite ao intérprete preservar – e, acreditamos, induzir – a percepção da identidade de cada unidade estrutural e, ao mesmo tempo, compreendê-las à luz do desenho global da obra. É essa capacidade que confere ao intérprete a condição de *detentor da obra* que, conforme ilustrado acima por Messiaen, conhece de antemão e pode afetar todos seus passados e futuros.

BIBLIOGRAFIA

- BERRY, W. *Musical Structure and Performance*. New York: Yale University Press, 1989.
- BERRY, W. *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987
- BACHELARD, G. *A Dialética da Duração*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Ed. Ática, 1988.
- BENJAMIN, W. A Theory of Musical Meter. *Music Perception*, Califórnia, vol.1, n.4, 355-413, 1984.
- BERGSON, H. *Duração e Simultaneidade*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, H A *Evolução Criadora*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.
- BRUHN, S. *Messiaen's contemplations of Covenant and Incarnation: musical symbols of faith in the two great piano cycles of the 1940's*. New York: Pendragon Press, 2007.
- CALEGARI, R. J. *Olivier Messiaen e a Música para o Fim do Tempo: aspectos de comunicação e linguagem composicional*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- CLARKE, E. Empirical Methods in the Study of Performance. In *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Oxford: Oxford University Press, 2004, 77-102.
- CLIFTON, T. *Music as Heard: a study in applied phenomenology*. London: Yale University Press, 1983.
- CONE, E. *Musical Form and Musical Performance: A Lucid and Penetrating Study of the Nature of Musical Form and Its Presentation in Performance*. N.York: W. W. Norton, 1968.
- COOK, N. Music and/as Performance: between Process and Product. In: *Music Theory Online*. 2001. Disponível em <http://societymusictheory.org/mto/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>. Acesso: 20 de agosto de 2012.
- COOK, N. Changing the Musical Object: Approaches to Performance Analysis. In: *Music's Intellectual History*. 2009. Disponível em <http://www.rilm.org/historiography/cook.pdf>. Acesso: 12 de dezembro de 2012.
- COOK, N. 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 University Press, 1999, 9-52.
- CROSS, J. *The Stravinsky Legacy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

- DELEUZE, G. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2008.
- DINGLE, C.; SIMEONE, N. *Olivier Messiaen: Music, Art, and Literature*. Aldershot: Ashgate, 2007.
- DINGLE, C. *The Life of Messiaen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- DUNSBY, J. Guest Editorial: Performance and Analysis of Music. *Music Analysis*, vol.8, n. 1-2, 5-20, 1989.
- DUNSBY, J. *Performing Music. Shared concerns*. Oxford: Clarendon Press, 2002.
- DUWE, M. M; BARROS, G.S. Analogias entre textura musical e a montagem no cinema mudo: sintagmas alternantes na obra *En blanc et noir* de Debussy. *Revista Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, 257-286, dez. 2012.
- EPSTEIN, D. *Beyond Orpheus: studies in musical structure*. Massachussets: The MIT Press, 1979.
- FERRAZ, S. *Música e Repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Educ, 1998
- FORTE, Allan. Messiaen as Serialist. *Music Analysis*. Oxford, 21/I, p.3-34, 2002
- FRASER, J. T. *Of Time, Passion, and Knowledge: reflections on the strategy of existence*. NY: Braziller, 1975.
- FREEMAN, R. Courtesy towards the Things of Nature: Interpretations of Messiaen's Catalogue d'oiseaux. *Tempo*. n. 192, 9-14, 1995.
- GOLEA, A.; MESSIAEN, O. *Reencontres avec Olivier Messiaen*. Paris: Rene Julliard, 1960.
- GRIFFITHS, P. *Olivier Messiaen and the Music of Time*. London: Faber and Faber, 1985.
- HALBREICH, H. *Olivier Messiaen*. Paris: Fyrd / Fondation SACEM, 1980.
- HEALEY, G. Messiaen's Cantéyodjayâ: a 'missing' link. *The Musical Times*, v. 148, n. 1898, 59-72, 2007.
- HEALEY, G. Messiaen and the concept of 'Personnages'. *Tempo*, v. 58, n.230, 19-19, 2004.
- HILL, P; SIMEONE, N. *Messiaen*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- HILL, P. Music and color: conversations with Claude Samuel, *The Musical Times*, local, v. 136, n. 1827, 243-244, 1995.
- HILL, P. *The Messiaen Companion*. Hill ed., 1993.

- HURON, D. *Sweet Anticipation: music and the psychology of expectation*. Cambridge: First Mit Press, 2007.
- JOHNSON, R.S. *Messiaen*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- JUNG, C.J. *Sincronicidade*. Petrópolis: Vozes, 1984.
- KEYM, S. The art of the most intensive contrast: Olivier Messiaen's mosaic form up to its apotheosis in Saint François d'Assise. In: SHOLL, R. *Messiaen Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 188-205.
- KOSTKA, Stefan . *Materials and techniques of twentieth-century music*. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2006.
- KRAMER, J. *The Time of Music: new meanings, new temporalities, new strategies*. New York: Schirmer Books, 1988.
- LESTER, J. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton, 1989.
- LESTER, J. Performance and Analysis: Interaction and Interpretation. In: RINK, J. (Ed.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 197-216.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MESSIAEN, O. Entrevista de Claude Samuel em 1988. impressa. CD, Warner Classics, Erato disques, 2005.
- MESSIAEN, O. *Technique de mon langage musical*. Vol. I: Texte. Paris: Alphonse Leduc, 1944a.
- MESSIAEN, O. *Technique de mon langage musical*. Vol. II: Exemple musicaux. Paris: Alphonse Leduc, 1944b.
- MESSIAEN, O. *Traité de Rythme, de couleur, et d'ornithologie*. (1949-1992) em Sept Tomes. Tome I. Paris: Alohonse Leduc, 1994a.
- MESSIAEN, O. Tome II. *Traité de Rythme, de couleur, et d'ornithologie*. (1949-1992) em Sept Tomes. Paris: Alohonse Leduc, 1994b
- MESSIAEN, O. *Traité de Rythme, de couleur, et d'ornithologie*. (1949-1992) em Sept Tomes. Tome III. Paris: Alohonse Leduc, 1994c
- MESSIAEN, O. *Traité de Rythme, de couleur, et d'ornithologie*. (1949-1992) em Sept Tomes. Tome IV. Paris: Alohonse Leduc, 1994d
- MESSIAEN, O. *Traité de Rythme, de couleur, et d'ornithologie*. (1949-1992) em Sept Tomes. Tome VII. Paris: Alohonse Leduc, 1994g
- MESSIAEN, *Le rythme chez Stravinsky*. *LA Revue Musicale*, 91-2, 1939.

- MOREIRA, A. L. *Olivier Messiaen: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano*. Tese (Doutoramento em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- MORGAN, R. *Twentieth Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*. W.W Norton & Company Inc., 1991
- NATTIEZ, J. J. *Music and Discourse: toward a semiology of music*. Trad. Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- NATTIEZ, J. J. *O Combate entre Orfeu e Cronos: ensaios de semiologia musical aplicada*. Trad. Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005.
- NATTIEZ, J. J. O Modelo Tripartite da Semiologia Musical: o exemplo de *La Cathédrale Engloutie*, de Debussy. In: *Debates*, 2002.
- REVERDY, M. *L'oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen*. Paris: Alphonse Leduc, 1978.
- RINK, J. *The Practice of Performance: studies in musical interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- RINK, J. Rink. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- SADIE, S. (Ed.) *The New Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 1980. 20v.
- SALZER, F. *Structural Hearing: Tonal Coherence Music*. New York: Dover, 1982.
- SAMUEL, C., MESSIAEN, O. *Music and color: conversations with Claude Samuel*. 2 ed. Portland: Amadeus Press, 1994.
- SAMUEL, C., MESSIAEN, O. *Permanences d'Olivier Messiaen: dialogues et commentaires*. Paris: Actes Sud. 1999.
- SMALLEY, R. Portrait of Debussy. 8: Debussy and Messiaen. *The Musical Times*. v. 109, n. 1500, 128-31, 1968.
- SEINCMAN, E. *Do Tempo Musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.
- SHOLL, R. *Messiaen Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- SPINA, S. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Atelier Editorial, 2002.
- SPINA, S. *A lírica trovadoresca*. São Paulo: EDUSP, 1990.
- STOCKHAUSEN, K. A Unidade do Tempo Musical. In: MENEZES, F., *Música Eletroacústica, História e Estéticas*. São Paulo: EDUSP, 1996. 141-149.
- ZIMMERMAN, B. J. Attaining Self-Regulation: a social cognitive perspective; In: BOEKAERTS, M; PINTRICH, P; ZEIDNER, M. *Handbook of Self-Regulation*. San Diego: Academic Press, 2000. 13-35.

ZUBEN, P. *Planos Sonoros: a experiência da simultaneidade na música do século XX*. Tese (Doutoramento em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

ZUMTHOR, P. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PARTITURAS

MESSIAEN, O. *Cantéyodjayâ*. Partitura. Universal Editions, 1954.

MESSIAEN, O. *Cinq Rechants*. Paris: Editions Salabert, 1948.

MESSIAEN, O. *Préludes pour piano*. Paris: Editions Durant & Cie. s.d.

MESSIAEN, O. *Quatre Études du Rythme*. Paris: Editions Durant & Cie, 1949.

GRAVAÇÃO EM CD

HILL, P. *The Piano Music of Olivier Messiaen: Préludes, Quatre Études de Rythme, Cantéyodjayâ*. CD – 9078. Unicorn-Kanchana, 1989.

MESSIAEN, O; LORIOD, Y. *Olivier Messiaen: 'Visions de l'Amen', 'Cantéyodjayâ'*, CD 465791-2. Accord, 2001.

MURARO, R. *Olivier Messiaen: Petites Esquisses d'oiseaux, Études de Rythme, Cantéyodjayâ, Fantaisie Burlesque*. CD – 461645-2. Accord, 2001.

ZEHN, Martin. *Olivier Messiaen: Préludes, Études, Cantéyodjayâ*. CD – 578330. Art Nova Classics, 2004.

ANEXO A

Cantéyodjayâ
(Olivier Messiaen)

Universal Edition, 1954

olivier messiaen
c a n t é y o d j a y â
pour piano

< 25 >

C 13

Öffentliche Bibliothek
der Stadt Aachen

8425283 2

10856103

ue 12127

universal edition

Aufführungsrecht vorbehalten
Droits d'exécution réservés

CANTÉYODJAYÂ

Olivier Messiaen

(Cantéyodjayâ)

Très vif

Piano

The first system of musical notation for 'Cantéyodjayâ' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 3/4 time. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The second measure is marked with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various chords and melodic lines with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and accents.

16

The second system of musical notation for 'Cantéyodjayâ' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 3/4 time. The first measure is marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The second measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The third measure is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth measure is marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The fifth measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The sixth measure is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The seventh measure is marked with a piano (*p*) dynamic. The eighth measure is marked with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various chords and melodic lines with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and accents.

(djayâ)

The third system of musical notation for 'Cantéyodjayâ' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 3/4 time. The first measure is marked with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various chords and melodic lines with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and accents.

The fourth system of musical notation for 'Cantéyodjayâ' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is in 3/4 time. The notation includes various chords and melodic lines with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and accents.

(Cantéyodjayâ)

16

16

(djayâ)

16

pp p mf pp p mf p f

(râgarhanakî)
 Modéré *expressif et tendre*

mf (anacrouse) (accent) (muette) (anacrouse) (accent) (muette)

(anacrouse) (accent) (désinence)

(Cantégodjayâ)
 Très vif

p f p f

p f f ff *

(alba)
Modéré avec une nostalgie passionnée

The musical score consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in a complex, multi-measure style with many chords and slurs. Dynamic markings include *f*, *pp*, *p*, *mf*, and *dr*. The vocal line includes lyrics in Cyrillic script: (lakskmica). The score is marked with a tempo of 'Modéré' and a mood of 'avec une nostalgie passionnée'. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece concludes with a final *f* dynamic marking.

8.....

f

p *mf* *p* *pp* *p* *mf*

This system contains the first two staves of music. The upper staff features a melodic line with a dynamic marking of *f*. The lower staff provides a complex accompaniment with various dynamics including *p*, *mf*, and *pp*. A dotted line with the number 8 is positioned below the first measure of the lower staff.

8.....

p *pp* *p* *mf* *p* *pp*

dr

g

This system contains the next two staves. The upper staff includes fingering numbers (1-5) and a dynamic marking of *g*. The lower staff continues the accompaniment with dynamics *p*, *pp*, *p*, *mf*, *p*, and *pp*. A dynamic marking of *dr* is placed above the upper staff. A dotted line with the number 8 is below the first measure of the lower staff.

8.....

f

p *mf* *p* *pp* *p* *mf* *p* *pp*

This system contains the third and fourth staves. The upper staff has a dynamic marking of *f*. The lower staff features a series of chords and arpeggios with dynamics *p*, *mf*, *p*, *pp*, *p*, *mf*, *p*, and *pp*. A dotted line with the number 8 is below the first measure of the lower staff.

8.....

p *mf* *p* *pp* *p*

This system contains the fifth and sixth staves. The lower staff continues the accompaniment with dynamics *p*, *mf*, *p*, *pp*, and *p*. A dotted line with the number 8 is below the first measure of the lower staff.

(Cantéyodjayâ)

Très vif

p *f* *p* *f*

This system contains the seventh and eighth staves. The upper staff has a melodic line with dynamics *p* and *f*. The lower staff has a rhythmic accompaniment with dynamics *p* and *f*.

Modéré (mode de durées, de hauteurs et d'intensités)

First system of musical notation. It consists of three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The treble staff begins with a piano (*pp*) dynamic and features a melodic line with various accidentals. The middle staff starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *dr* (decrescendo) marking. The bass staff begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The system concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic in the bass staff.

Second system of musical notation. The treble staff starts with fortissimo (*ff*) and includes piano (*pp*) and fortissimo (*ff*) markings. The middle staff begins with piano (*p*) and features a fortissimo (*ff*) dynamic. The bass staff starts with fortissimo (*ff*) and includes fortissimo (*ff*) and piano (*pp*) markings.

Third system of musical notation. The treble staff starts with piano (*pp*) and includes fortissimo (*ff*) and piano (*pp*) markings. The middle staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a *dr* marking. The bass staff starts with piano (*pp*) and includes fortissimo (*ff*) and mezzo-forte (*mf*) markings.

Fourth system of musical notation. The treble staff starts with fortissimo (*ff*) and includes piano (*pp*) and fortissimo (*ff*) markings. The middle staff begins with piano (*p*) and includes fortissimo (*ff*) and mezzo-forte (*mf*) markings. The bass staff starts with fortissimo (*ff*) and includes piano (*pp*) and fortissimo (*ff*) markings.

First system of musical notation. It consists of three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings: *pp*, *ff*, *pp*, *ff*, and *pp*. The middle staff contains a line with slurs and dynamic markings: *g*, *g*, *f*, and *p*. The bass staff contains a line with slurs and dynamic markings: *ff* and *ff*.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings: *ff*, *pp*, *ff*, *pp*, *ff*, *pp*, *ff*, and *ff*. The middle staff contains a line with slurs and dynamic markings: *f*, *mf*, *f*, and *p*. The bass staff contains a line with slurs and dynamic markings: *pp*.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings: *pp*, *ff*, *pp*, *ff*, *pp*, and *ff*. The middle staff contains a line with slurs and dynamic markings: *mf*, *f*, and *g*. The bass staff contains a line with slurs and dynamic markings: *ff* and *pp*.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a treble staff, a middle staff, and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings: *pp*, *ff*, *pp*, *ff*, and *pp*, *ff*. The middle staff contains a line with slurs and dynamic markings: *pp*, *f*, *mf*, *f*, and *pp*, *ff*. The bass staff contains a line with slurs and dynamic markings: *pp* and *ff*.

pp ff pp ff

mf f p^g dr

ff

Très vif (Cantéyodjayâ)

p f p f

Modéré (alba)

f

p

(lakskmîça) mf >

p

pp

8.....

(1^{er} refrain) (doubléafloralîla)

Un peu lent, et tendre

16

più f pp

p

più f

8.....

Tr. Tr. Tr.

Même mouvement (*boucléadjayakî*)

Musical score for 'Même mouvement (*boucléadjayakî*)'. The score is written for piano and features a complex, rhythmic melody. The first system includes fingerings (4 3, 5 2, 3 1, 4 2) and dynamics *ff*. The second system includes fingerings (1 2 3, 5, 2 1, 2) and dynamics *f*. The third system includes fingerings (1 2 3, 5, 2 1, 2) and dynamics *f*. The score concludes with a *pp* dynamic and a fermata over an octave sign.

Modéré, presque vif (*globouladjhamapâ*)

Musical score for 'Modéré, presque vif (*globouladjhamapâ*)'. The score is written for piano and features a complex, rhythmic melody. The first system includes fingerings (1 2 3 5) and dynamics *ff* (*gajajhampa*). The second system includes dynamics *ff* and a fermata over an octave sign. The score concludes with a fermata over an octave sign.

(*simhavikrama*)

(*gajajhampa*)

Musical score for '(*simhavikrama*) (*gajajhampa*)'. The score is written for piano and features a complex, rhythmic melody. The first system includes dynamics *ff*. The second system includes dynamics *ff*. The score concludes with a fermata over an octave sign.

(*simhavikrama*)

Musical score for '(*simhavikrama*)'. The score is written for piano and features a complex, rhythmic melody. The first system includes dynamics *ff*. The second system includes dynamics *ff*. The score concludes with a fermata over an octave sign.

8

(candrakalâ)

8.....

Detailed description: This system contains the first system of a musical score. It features three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is written in a complex, chromatic style with many accidentals. The label '(candrakalâ)' is placed below the grand staff. A dotted line with the number '8' is positioned above the first staff and below the third staff.

(râgavardhana)

fff

sfz

8.....

Detailed description: This system contains the second system of the musical score. It features three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music continues with complex chromatic patterns. The label '(râgavardhana)' is placed above the first staff. Dynamic markings '*fff*' and '*sfz*' are present in the grand staff. A dotted line with the number '8' is positioned below the first staff.

Modéré (gamme chromatique des durées, droite et rétrograde)
(rétrograde)

8

pp

p

pp (droite)

8.....

Detailed description: This system contains the third system of the musical score, starting with the tempo and mood markings. It features three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music is characterized by a chromatic scale. The label 'Modéré (gamme chromatique des durées, droite et rétrograde) (rétrograde)' is placed above the first staff. Dynamic markings '*pp*' and '*p*' are present. A dotted line with the number '8' is positioned above the first staff and below the third staff.

8

mf

mf

8.....

Detailed description: This system contains the fourth system of the musical score. It features three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music continues with the chromatic scale. Dynamic markings '*mf*' are present in the grand staff. A dotted line with the number '8' is positioned above the first staff and below the third staff.

8

cresc.

cresc.

8.....

Detailed description: This system contains the fifth system of the musical score. It features three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The music continues with the chromatic scale. Dynamic markings '*cresc.*' are present in the grand staff. A dotted line with the number '8' is positioned above the first staff and below the third staff.

8.....

più f *ff*

più f *cresc.* *ff* *cresc. molto*

5 4 3 2 1

(1^{er} refrain) (doubléafloralîla)

Un peu lent, et tendre

16.....

più f *pp*

p *più f*

8.....

Red. *Red.*

16.....

più f *pp*

p *più f*

8.....

Red. *Red.* *

(2^e couplet) (soufflinâ)

Modéré, presque vif

f *ff*

4 2 3 2 1 4 2 1 3 5 1 3 5 1 1 6 1 1

sfz f mf pp

mf f ff sfz dr f

f

Vif (m.dr. dessus) ff

Très vif pp

Red. (m.g. dessus)

mf f

(m.g. dessus)

ff
Ped.

(collinâlaya)
Presque vif, brutal

fff (simhâvikrama)

(simhâvikrama) (pratâpaçekhara)

(rétrogradation)

fff

Modéré (gamme chromatique des durées, droite et rétrograde)
(rétrograde)

mf *cresc.* *cresc.*
mf 8.....

8.....

cresc. *cresc.* *5 cresc. molto* 4 3 2 1
8.....

(2^e refrain) (mousikâ)
Modéré

(3^e couplet) (colonnoulévalaghou)
Vif

f *pp* *f* *pp*
10 16
8.....

f *pp* *f* *pp*
4 5
8.....

m.g. dessus
sfz
sfz

m.dr. dessus
péd. (pour 4 ♩)
péd. (pour 4 ♩)
péd.

Vif
mf staccato
 (inter-versions) *ff marcato*

8

8

(Canon à 6 voix)
stacc. marcato

sf *ff*

stacc. marcato

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

8

pp legato *ff* *pp* *ff*

Red. *

8

pp *ff* *pp* *ff*

Red. *

8

Detailed description: This system contains two staves of music. The upper staff features a melodic line with slurs and dynamic markings *pp* and *ff*. The lower staff provides a harmonic accompaniment with dynamic markings *pp* and *ff*. A dotted line with the number 8 spans across both staves. Below the staves, there are markings "Red." and "*" indicating repeat and first ending points.

mf *f* *più f*

1 4 2 5 1 4 2 5 1 4 1 4 2 5 1 4 5 2 4 1 5 2 4 1 5

Detailed description: This system continues the musical piece with two staves. The upper staff has dynamic markings *mf*, *f*, and *più f*. The lower staff includes a series of fingerings: 1 4, 2 5, 1 4, 2 5, 1 4, 1 4, 2 5, 1 4, 2 5, 1 4, 5 2, 4 1, 5 2, 4 1, 5. A treble clef appears at the end of the system.

Vif (grénouditâ)

ff *p*

Red. 6 6 6 6

1 5 2 4 1 5 2 1 5 4 2 2 1 5 4 2 1 5 4 2

Detailed description: This system is titled "Vif (grénouditâ)". It features two staves. The upper staff has dynamic markings *ff* and *p*. The lower staff includes sixteenth-note passages with dynamic markings *ff* and *p*, and sixteenth-note runs marked with "6". A dotted line with the number 6 spans across the lower staff. Below the staves, there are markings "Red." and "6" indicating repeat and first ending points.

mf

12 (pour 8) 12 (pour 8)

Red. 1 Red. *

Detailed description: This system features two staves with a melodic line in the upper staff and accompaniment in the lower staff. The upper staff has a dynamic marking *mf*. Both staves include a dotted line with the number 12, with the note "(pour 8)" written below it. Below the staves, there are markings "Red." and "*" indicating repeat and first ending points.

(statoua)

(loudjéa)

fff *f non legato*

1 3 5 1 3 4 2 5 3 4 2 5 1 5 5 2 5 4 1

5 2 3 4 5 1 3 1 4 1 5 1 3 2 4 4 5 1 3 2 3 5

Detailed description: This system is divided into two sections: "(statoua)" and "(loudjéa)". The upper staff has dynamic markings *fff* and *f non legato*. The lower staff includes a series of fingerings: 1 3, 5 1, 3 4, 2 5, 3 4, 2 5, 1 5, 5 2, 5 4, 1 5, 1 3, 2 4, 4 5, 1 3, 2 3, 5. A dotted line with the number 8 spans across both staves.

(potançigourou)
Un peu moins vif

First system of the musical score for '(potançigourou) Un peu moins vif'. It consists of two staves. The left staff begins with a forte (*sfz*) dynamic and contains a sequence of notes with fingerings 1, 2, #5, 1, 2, 5, 1, 5. The right staff features a melody with dynamics *f* and *fff*. Both staves include a first ending bracket marked with an '8' and a repeat sign.

Second system of the musical score. The left staff continues with dynamics *f* and *fff*. The right staff features a melody with dynamics *f* and *fff*. Both staves include a first ending bracket marked with an '8' and a repeat sign.

Third system of the musical score. The left staff continues with dynamics *f* and *fff*. The right staff features a melody with dynamics *f* and *fff*. Above the right staff, the tempo is marked 'Vif' and a sequence of notes with fingerings is provided: $\flat 5$, 1, $\flat 5$, 2, 1, $\flat 5$, 4, 2, 1. Both staves include a first ending bracket marked with an '8' and a repeat sign.

(sédia)
Vif (rythme non rétrogradable amplifié au centre)

First system of the musical score for '(sédia) Vif (rythme non rétrogradable amplifié au centre)'. The left staff begins with a sequence of notes with fingerings 5, 4, 2, 1, 3, 7. The right staff features a melody with dynamics *p*, *f*, *ff*, *f*, and *p*. Both staves include a first ending bracket marked with an '8' and a repeat sign.

Second system of the musical score. The left staff continues with dynamics *p*, *f*, *mf*, *ff*, *mf*, *f*, and *p*. The right staff features a melody with dynamics *f* and *p*. Both staves include a first ending bracket marked with an '8' and a repeat sign.

First system of musical notation, piano and bass staves. Dynamics include *p*, *f*, *mf*, *f*, *ff*, *f*, *mf*, *f*, and *p*. Includes an 8-measure rest and a 7-measure rest.

Second system of musical notation, piano and bass staves. Dynamics include *p*, *f*, *mf*, *f*, *ff*, *fff*, *ff*, and *f*. Includes an 8-measure rest.

Third system of musical notation, piano and bass staves. Dynamics include *mf*, *f*, *p*, *mf*, and *cresc.*. Includes an 8-measure rest.

Fourth system of musical notation, piano and bass staves. Includes fingerings (1, 2, 5, 4, 3, 1, 2) and dynamics *pressez*, *cresc.*, and *Très vif*. Includes an 8-measure rest.

Fifth system of musical notation, piano and bass staves. Includes dynamics *Très vif* and *ff*. Includes an 8-measure rest.

8

Presque vif, passionné

f *cresc.*

Tad. Tad. Tad. Tad. Tad.

cresc. molto *ff*

Tad. Tad.

poco

Tad. Tad.

rall. molto

Tad. Tad. Tad. Tad.

*

(1^{er} refrain) (doubléafloralîla)

Lent

8.....

8.....

8.....

8.....

8.....

8.....

Toujours lent

(râgarhanakî)
très expressif

8.....

Ped. * Ped.

(anacrouse) (accent) (muette) (anacrouse)

* 8... 2do. *

(accent) (désinence)

2do. 8... *

(3^e refrain) (trianguillonouarkî)
Un peu vif

ff *sfz* *dr*

8... 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2

(Cantéyodjayâ)
Très vif

p *f* *p* *f*

8... 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2

16

pp p mf pp p mf
p f ff p f ff

p f p f
p f

p f f
p f

(alba)
Modéré

ff f
p mf p

(laksmiça)

Un peu vif

ff stacc. ff stacc.

ANEXO B

Cantéyodjayâ

**Gravação realizada em 28 de setembro de 2013 no Auditório
Ione Urbano Sant'Ana, no Departamento de Música da
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC**

Maurício Zamith, piano