TADEU MORAES TAFFARELLO

O PERCURSO DA INTERSECÇÃO OLIVIER MESSIAEN-ALMEIDA PRADO: *MOMENTOS, LA FAUVETTE DES JARDINS* E *CARTAS CELESTES.*

Tese apresentada ao Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do Título de Doutor em Música. Área de concentração: Fundamentos Teóricos.

Orientador: Prof. Dr. Silvio Ferraz de Mello Filho

CAMPINAS
2010

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Taffarello, Tadeu Moraes.
T123p O percurso da intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado: Momentos, La Fauvette des Jardins e Cartas Celestes. / Tadeu Moraes Taffarello. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Messiaen, Olivier, 1908-1992. 2. Prado, Almeida, 1943- 3. Música. 4. Análise musical. I. Mello Filho, Silvio Ferraz. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: " The route of the intersection Olivier Messiaen-Almeida Prado: Momentos, La Fauvette des Jardins and Cartas Celestes.."
Palavras-chave em inglês (Keywords): Messiaen, Olivier, 1908-1992 ; Prado, Almeida, 1943- ; Music ; Musical analysis.
Titulação: Doutor em Música.
Banca examinadora:
Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho.
Prof. Dr. José Augusto Mannis.
Profª. Drª. Denise Hortência Lopes Garcia.
Prof. Dr. Paulo Roberto Ferraz von Zuben.
Profª. Drª. Marisa Barcellos Rezende.
Prof. Dr. José Antonio Rezende de Almeida Prado.
Prof. Dr. Jônatas Manzolli.
Prof. Dr. Didier Jean Georges Guigue.
Data da Defesa: 07/05/2010
Programa de Pós-Graduação: Música.

Folha de aprovação

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Tadeu Moraes Taffarello - RA 963291 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho
Presidente

Prof. Dr. José Augusto Mannis
Titular

Profa. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia
Titular

Prof. Dr. Paulo Roberto Ferraz von Zuben
Titular

Profa. Dra. Marisa Barcellos Rezende
Titular

Dedicatória

Dedico este trabalho à minha querida esposa Lígia Formico Paoletti pelo amor e pela compreensão a mim doados.

Agradecimentos

A Deus.

À Fapesp pelo apoio financeiro durante toda a pesquisa.

Ao meu orientador Prof. Dr. Silvio Ferraz de Mello Filho pelas sugestões e direcionamentos dados durante a pesquisa.

À Unicamp, em especial aos colegas, alunos, professores e funcionários do Instituto de Artes.

Ao Cdmc/Unicamp por possibilitar um contato com o acervo de partituras escritas por Almeida Prado.

Ao Olivier Messiaen *in memorian* e ao Almeida Prado pelas obras-primas musicais.

Ao meu amigo Mikhail Malt que me acolheu de braços abertos durante a minha estada na França.

A Claude Ledoux que me abriu as portas do Conservatório de Paris para a realização de algumas das etapas da pesquisa.

Aos compositores Almeida Prado, Allain Gaussin e Michel Fano e ao físico Antônio Ribeiro de Toledo Piza pelas entrevistas concedidas.

À Denise Garcia, ao José Augusto Mannis, ao Jônatas Manzolli, ao Claudiney Carrasco e ao Marcos Branda Lacerda pelas prestimosas dicas durante as bancas de monografia e de qualificação.

Ao José Augusto Mannis, à Denise Garcia, ao Paulo Zuben e à Marisa Rezende pela participação na banca de defesa;

À minha esposa Lígia que se uniu a mim em matrimônio durante o período de realização da pesquisa.

Aos meus pais Valdir e Cristina; irmãos André e Paulo; cunhadas Luciana e Ingrid; e sobrinho(a)s Sofia, Pedro, Luara e Felipe pelo carinho e pelo suporte.

Aos meus sogros Dante e Silvana, ao casal Felipe e Tatiana e à minha cunhada Camila que me acolheram em sua família como um membro querido.

Aos meus queridos colegas que suportaram comigo o frio intenso do inverno francês de 2008/2009 na Maison du Brésil.

À Camila e à Lígia pela grande ajuda com o abstract.

A todas as pessoas que participaram, contribuindo para a realização deste trabalho, direta ou indiretamente, meu agradecimento.

Epígrafe

"Uma personalidade forte, se reage inteligentemente e aproveita o que lhe é proposto, não se deixará jamais governar. Seu orgulho próprio o impedirá, de maneira justa, e seus reflexos não o deixarão jamais se levar por uma vontade outra. De toda maneira, manobras parecidas são vãs; nós sabemos o resto, a história é notoriamente 'imprevisível' apesar da continuidade do contexto histórico. Que me permitam de citar-me a mim mesmo: 'a obra somente existe se ela é imprevisível diante de uma necessidade'. Assim mesmo, o aluno, no melhor deste termo, será imprevisível tanto a si mesmo como a seu mestre. Alguns choques podem se produzir, com consequências incalculáveis, a partir de encontros ou de formulações que não parecem ao primeiro passo de uma tal importância. O relacionamento da inteligência do mestre àquela do aluno me aparece como uma espécie de detonador: a massa implícita no aluno somente saberá se detonar sob o efeito da substância intelectual do mestre; mas a pungência desta detonação está em uma função nula com a pungência do próprio detonador e seu mecanismo pode se ativar sem que o detonador tome disso consciência. Pude fazer eu mesmo essa experiência enquanto estudava com Olivier Messiaen: algumas frases, alguns pontos de vista que ele expunha incidentemente podiam estar entre aqueles que mais me tocaram e dos quais eu guardo ainda uma recordação verdadeiramente presente."

– Pierre Boulez

Resumo

Uma intersecção é uma conexão irreproduzível de uma multiplicidade de linhas de força constituídas pelas mais variadas imanências do Mundo. Acreditando-se que ela se manifesta também no campo musical, o presente trabalho traz uma amostra concreta de uma intersecção em música ao centrar-se na relação entre Almeida Prado e Olivier Messiaen, tendo por objetivo principal revelar algumas das potências sonoras absorvidas na formação do compositor paulista no período em que ele foi aluno de Messiaen, entre 1969 e 1973, e postas a campo na escrita da sua peça para piano solo *Cartas Celestes* I, de 1974. Para tanto, foi feito um estudo analítico comparativo entre essa peça e as peças para piano solo VI *Momentos*, 2º caderno de 1969, também de Almeida Prado, e *La Fauvette des Jardins,* 1971, de Olivier Messiaen. Dentre os resultados obtidos, percebeu-se que na escrita da peça de 1969, além de Almeida Prado apresentar uma exploração textural com a qual se pôde fazer um paralelo com o ciclo de peças para piano de Villa-Lobos *Prole do Bebê* nº 2, o compositor paulista demonstrava um conhecimento prévio de alguns conceitos da música do seu futuro professor francês, em especial com a técnica aplicada por Messiaen em *Vingt Regards sur L'Énfant-Jésus*, peça para piano solo de 1944. Em *Cartas Celestes* I, peça posterior ao período de estudos de Almeida Prado na França, encontraram-se diferenças com o 2º caderno de *Momentos* de 1969 e semelhanças com a peça de Messiaen analisada, *La Fauvette des Jardins*, comprovando a hipótese de que houve mudanças significativas na escrita musical do compositor paulista no período. Além disso, foi possível traçar intersecções na peça de Almeida Prado de 1974 com a produção de Ligeti, de Murail e de Gaussin. Como conclusão, percebeu-se que a intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado se apresenta de maneira rizomática, caracterizada pelas múltiplas conexões, pela decalcomania e pela irreprodutibilidade do rizoma presentes nas *Cartas Celestes* I que fazem com que esta peça se torne única, insubstituível e original em seu contexto histórico e dentro do processo de formação do compositor paulista.

Palavras-chave: Música; Análise musical; Olivier Messiaen; Almeida Prado.

Abstract

An intersection is a nonreproducible connection of a multiplicity of lines consisting by the most varied immanences in the World. Giving credit that it also manifests in the musical field, the present study shows a concrete sample of the intersection in music by centering itself into the relationship between Almeida Prado and Olivier Messiaen, aiming to disclose some of the sonorous potencies absorbed by the Brazilian composer during the period in which he was Messiaen's pupil, from 1969 to 1973, and put into practice while composing his piano solo piece *Cartas Celestes* I, from 1974. Therefore, a comparative analytical study has been done between the above mentioned piece, the piano solo pieces *VI Momentos*, 2nd book - 1969, also by Almeida Prado and *La Fauvette des Jardins*, 1971, by Olivier Messiaen. Amongst the obtained results, it has been noticed that in the compositional writing of the 1969 piece, Almeida Prado presented a textural exploration with which a parallel with Villa-Lobos cycle of pieces for piano *Prole do Bebê* nº 2 can be done. Furthermore, the Brazilian composer demonstrated a previous knowledge of some concepts of his future French teacher's musical production, especially from the technique applied by Messiaen in *Vingt Regards sur L'Enfant-Jesus*, piano solo piece from 1944. In *Cartas Celestes* I, piece that is subsequent to Almeida Prado's studies in France, there were found differences from the 2nd book of *Momentos* from 1969 and resemblances with the analyzed Messiaen's piece, *La Fauvette des Jardins*, proving the hypothesis that there were significant changes in the musical writing of the Brazilian composer in the period. Moreover, it was possible to trace the intersections in the piece of Almeida Prado from 1974 with the production of Ligeti, of Gaussin and of Murail. Hence, it has been identified that the intersection Olivier Messiaen-Almeida Prado presents itself in a rhizomatic way, characterized by the multiple connections, by the decalcomania and by the rhizome's non reproductability, all presented in *Cartas Celestes* I making it unique, irreplaceable and original in its historical context and within the Brazilian composer's developing process.

Key words: Music; Musical analysis; Olivier Messiaen; Almeida Prado.

Lista de figuras

FIGURA 1: INÍCIO DA SONATA OP. 2 Nº 3 DE BEETHOVEN E A REDUTIBILIDADE DA MELODIA E DA HARMONIA 5
FIGURA 2: ENTIDADE MUSICA ABSTRATA COMO UMA ENTIDADE REDUTÍVEL DO SOM E ENTIDADE MUSICA CONCRETA COMO UMA ENTIDADE IRREDUTÍVEL DO SOM 6
FIGURA 3: TEMA REPRESENTANDO A NOITE NOS COMPASSOS INICIAIS DE *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN. 49
FIGURA 4: CONDUÇÃO DAS LINHAS MELÓDICAS DO TEMA DA NOITE EM *LA FAUVETTE DES JARDINS,* DE OLIVIER MESSIAEN 49
FIGURA 5: SINTAGMA DO INÍCIO DE *LA FAUVETTE DE JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN 50
FIGURA 6: FRASE-COMENTÁRIO DA NOITE NOS COMP. 75-6 DE *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN. 51
FIGURA 7: AMPLIAÇÃO E ESPELHAMENTO DO PERFIL MELÓDICO DO TEMA DA NOITE NO COMP. 146 DE *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN. 51
FIGURA 8: RETORNO DO TEMA DA NOITE NO COMP. 968 (*LA NUIT VIENT*) E UMA ACELERAÇÃO RÍTMICA NOS ACENTOS AGÓGICOS DAS SUBFRASES EM *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN 52
FIGURA 9: RESSONÂNCIA NATURAL DOS CORPOS SONOROS EM UMA REPRESENTAÇÃO APROXIMADA 54
FIGURA 10: ETAPAS DA CRIAÇÃO DAS INVERSÕES TRANSPOSTAS SOBRE UM MESMO BAIXO 56
FIGURA 11: TEMA DO LAGO, COMP. 60-61, DE *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN. 57
FIGURA 12: INÍCIO DO TEMA DO LAGO VERDE E VIOLETA NO COMP. 291-292 DE *LA FAUVETTE DES JARDINS,* DE OLIVIER MESSIAEN. 58
FIGURA 13: SOM-COR – AZUL DO CÉU E VERDE DOURADO DA MONTANHA EM UM REFLEXO "COLORIDO" NO TEMA DO LAGO (COMP. 902) DE *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN. 59
FIGURA 14: MODO DE TRANSPOSIÇÕES LIMITADAS Nº 2² 60
FIGURA 15: MODO DE TRANSPOSIÇÕES LIMITADAS Nº 3³ 60
FIGURA 16: TEMA REPRESENTATIVO DO *GRAND SERRE* NO COMP. 10 DE *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN. 60
FIGURA 17: CONTRAÇÃO (COMP. 300) E EXPANSÃO (COMP. 502) RÍTMICAS COM MANUTENÇÃO DO PERFIL MELÓDIO DO TEMA DO *GRAND SERRE* DE *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN. 61
FIGURA 18: DESLOCAMENTO RÍTMICO ENTRE AS DUAS MÃOS NO TEMA DO *GRAND SERRE* (COMP. 796 E SS.) DE *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN. 61
FIGURA 19: TEMA SIMBÓLICO DAS ONDAS DA ÁGUA (COMP. 6 E SS.) DE *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN. 62
FIGURA 20: TEMAS REPRESENTATIVOS DE ÁRVORES EM *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN: *LES FRÊNES* (COMP. 43) E *LES AULNES* (COMP. 49-50) 62
FIGURA 21: TEMAS SIMBOLICOS REPRESENTATIVOS DE *LA MENTHE MAUVE ET L'HERBE VERTE* (COMP. 180 E SS.) E *EPILOBES MAUVES ET ROSEAUX VERTS* (COMP. 206 E SS.) DE *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN. 63
FIGURA 22: TEMAS SÍMBÓLICOS REPRESENTATIVOS DOS VOOS DAS *HIRONDELLES* (COMP. 596-7) E DO *MILAN NOIR* (COMP. 831 E SS.) DE *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN. 63
FIGURA 23: TEMA SIMBÓLICO REPRESENTATIVO DAS SILHUETAS DAS ÁRVORES NA NOITE EM *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN. 64
FIGURA 24: CANTO DA *FAUVETTE DES JARDINS* (COMP. 65-68) TRANSCRIADO NA PEÇA *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN. 66
FIGURA 25: DIFERENÇA NO TAMANHO DE FRASES DO TEMA DA *FAUVETTE DES JARDINS* (COMP. 211 E SS.) NA PEÇA *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN. 69
FIGURA 26: CLIMACUS RESUPINUS EM UMA NOTAÇÃO GREGORIANA (A CLAVE ESTÁ EM NOTAÇÃO CONTEMPORÂNEA) 70
FIGURA 27: TEMA IMITATIVO DO CANTO DA *CAILLE* (COMP. 14-18) EM *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN. 70
FIGURA 28: TEMA IMITATIVO DO CANTO DO *ROSSIGNOL* (COMP. 44-48) EM *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN. 72

FIGURA 29: TEMA IMITATIVO DO CANTO DO *TROGLODYTE* (COMP. 147-148) EM *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN 72
FIGURA 30: TEMA IMITATIVO DO CANTO DO *MERLE NOIR* (COMP. 184-185) EM *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN 73
FIGURA 31: TEMA IMITATIVO DO CANTO DO *PIC VERT* (COMP. 187) EM *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN. 73
FIGURA 32: TEMA IMITATIVO DO CANTO DA *RUSSEROLLE TURDOÏDE* (COMP. 313-316) EM *LA FAUVETTES DE JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN 74
FIGURA 33: TEMAS IMITATIVOS DOS CANTOS DA *CORNEILLE*, DA *PIE-GRIÈCHE* E DO *MILAN* (COMP. 422-429) EM *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN 75
FIGURA 34: TEMA IMITATIVO DO CANTO DA *ALOUETTE DES CHAMPS* (COMP. 189-90), EM *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN 75
FIGURA 35: TEMA IMITATIVO DO CANTO DO *PINSON* (COMP. 196-199) EM *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN 76
FIGURA 36: USO DE DIVERSOS *PINSONS* (COMP. 605 E SS.) EM *LA FAUVETTE DES JARDINS,* DE OLIVIER MESSIAEN 77
FIGURA 37: TEMA IMITATIVO DO CANTO DO *LORIOT* (COMP. 354-355) EM *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN 78
FIGURA 38: TEMA IMITATIVO DO CANTO DA *CHOUETTE HULOTTE* (COMP. 969-973) EM *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN 78
FIGURA 39: TEMA IMITATIVO DO CANTO DO *BRUANT JAUNE* (COMP. 876-878) EM *LA FAUVETTE DES JARDINS,* DE OLIVIER MESSIAEN 79
FIGURA 40: TEMA IMITATIVO DO CANTO DO *CHARDONNERET* (COMP. 891) EM *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE OLIVIER MESSIAEN 79
FIGURA 41: TEMA IMITATIVO DO CANTO DA *FAUVETTE À TÊTE NOIRE* (COMP. 952) EM *LA FAUVETTE DES JARDINS,* DE OLIVIER MESSIAEN 79
FIGURA 42: UTILIZAÇÃO DE MÉTRICAS IRREGULARES CRIADAS A PARTIR DO AGRUPAMENTO IRREGULAR DE FIGURAS DE PEQUENO VALOR EM *LA FAUVETTE DES JARDINS,* DE OLIVIER MESSIAEN 83
FIGURA 43: PERSONAGENS RÍTMICOS NO INÍCIO DA "DANSE SACRALE" DA *SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA* DE STRAVINSKY 84
FIGURA 44: PERSONAGENS RÍTMICOS EM "DANSE SACRALE" DA *SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA* DE STRAVINSKY (2º EXEMPLO). 84
FIGURA 45: "DANSE SACRALE" DE STRAVINSKY, PERSONAGENS RÍTMICOS, COMP. 17 E SS. 85
FIGURA 46: ANÁLISE GRÁFICA DE COSTA PARA OS COMP. INICIAIS DOS *MOMENTOS* 1, I CADERNO, E 29, V CADERNO, DE ALMEIDA PRADO, E A DIFERENÇA NA EXPLORAÇÃO DOS EXTREMOS GRAVE E AGUDO DO INSTRUMENTO 103
FIGURA 47: TECLAS "NOIRES" USADAS COMO DISSONÂNCIAS POR PROXIMIDADE ÀS TECLAS "BLANCHES" NO COMP. 1, *MOMENTO* 7 DE ALMEIDA PRADO 105
FIGURA 48: NOTAS REPETIDAS NO AGUDO, COMP. 6, 7 E 18, MÃO DIREITA, NO *MOMENTO* 7 DE ALMEIDA PRADO 105
FIGURA 49: MELODIA PENTATÔNICA-MODAL EM RITMO FLUÍDO, COMP. 9 A 13, *MOMENTO* 7 DE ALMEIDA PRADO 106
FIGURA 50: NOTAS RÁPIDAS COM APOIO GRAVE E UTILIZAÇÃO DE POUCAS ALTURAS EM *MOMENTO* 7, COMP. 2, DE ALMEIDA PRADO. 106
FIGURA 51: JUNÇÃO DO GESTO 1 (TECLAS "NOIRES" E "BLANCHES") E 2 (NOTAS REPETIDAS NO AGUDO) NO *MOMENTO* 7 DE ALMEIDA PRADO EM DOIS EXEMPLOS, COMP. 6 A 8 E 21 A 22. 107
FIGURA 52: JUNÇÃO SIMULTÂNEA DO GESTO 1 (DISSONÂNCIA POR PROXIMIDADE DE TECLAS BRANCAS E PRETAS) COM O GESTO 3 (SONORIDADE PENTATÔNICO-MODAL) EM *MOMENTO* 7, COMP. 4-5, DE ALMEIDA PRADO. 107
FIGURA 53: JUNÇÃO DO GESTO 1 (TECLAS PRETAS E BRANCAS) COM GESTO 4 (NOTAS RÁPIDAS COM APOIO GRAVE) NO *MOMENTO* 7, COMP. 3, DE ALMEIDA PRADO. 108
FIGURA 54: JUNÇÃO DA SONORIDADE PENTATÔNICO-MODAL COM NOTAS REPETIDAS NO AGUDO NO *MOMENTO* 7, COMP. 19-22, DE ALMEIDA PRADO. 108
FIGURA 55: PROCESSO DE LIQUIDAÇÃO NO *MOMENTO* 7, COMP. 30, DE ALMEIDA PRADO 109

FIGURA 56: MELODIA COM DESENVOLVIMENTO EM ARCO PELO GANHO E PERDA DE AMPLITUDE GRAVE E AGUDA E ADENSAMENTO E RAREFAÇÃO RÍTMICOS NO *MOMENTO* 8 DE ALMEIDA PRADO 110
FIGURA 57: ACORDES DO VOCABULÁRIO TONAL EMPREGADOS NO *MOMENTO* 8, COMP. 10-3, DE ALMEIDA PRADO. 110
FIGURA 58: CONDUÇÃO CROMÁTICA DESCENDENTE DA LINHA MELÓDICO-HARMÔNICA NO *MOMENTO* 8 DE ALMEIDA PRADO. 111
FIGURA 59: ALARGAMENTO DA TESSITURA DO BLOCO SONORO VERTICAL NO *MOMENTO* 8 DE ALMEIDA PRADO. 111
FIGURA 60: TRANSFERÊNCIA DE ENERGIA POTENCIAL EM ENERGIA CINÉTICA E SONORA NO *MOMENTO* 8 DE ALMEIDA PRADO. 112
FIGURA 61: GESTO 1 CARACTERIZADO PELO USO DOS EXTREMOS AGUDO E GRAVE E GESTO 2 CARACTERIZADO PELO ACÚMULO DE SONORIDADES (1 NOTA, 2 NOTAS, 3 NOTAS ETC.) NA REGIÃO MÉDIA DO PIANO NO *MOMENTO* 9, COMP. 1-7, DE ALMEIDA PRADO 113
FIGURA 62: ACÚMULO DE SONORIDADES PELA REPETIÇÃO DA NOTA ANTERIOR NAS EXTREMIDADES GRAVE E AGUDA DO PIANO NO *MOMENTO* 9, COMP. 14-5, DE ALMEIDA PRADO. 114
FIGURA 63: ALARGAMENTO DO GESTO MUSICAL DO ACÚMULO DE SONORIDADES E A SUA EVOLUÇÃO DAS TESSITURAS EXTREMAS PARA A REGIÃO MÉDIA NO *MOMENTO* 9, COMP. 24-33, DE ALMEIDA PRADO. ... 115
FIGURA 64: MUDANÇA DE REGISTRO DO GESTO MUSICAL DA TESSITURA MÉDIA QUE GANHA AS TESSITURAS GRAVE E AGUDA NO *MOMENTO* 9 DE ALMEIDA PRADO. 115
FIGURA 65: GESTO AGUDO TOCADO SEM O SEU CARACTERÍSTICO ACÚMULO DE SONORIDADES NO *MOMENTO* 9, COMP. 61-5, DE ALMEIDA PRADO. 116
FIGURA 66: GESTO UTILIZADO NO *MOMENTO* 10, COMP. 1-5, DE ALMEIDA PRADO CARACTERÍSTICO DE UM CLUSTER HARMÔNICO GRAVE CRIADO PELO ACÚMULO DE SONORIDADES E ANTECEDIDO POR *APOGGIATURE*. 117
FIGURA 67: SEGUNDO GESTO NO *MOMENTO* 10, COMP. 1-5, DE ALMEIDA PRADO CARACTERIZADO POR NOTAS NO AGUDO PASSÍVEIS DE SE DETECTAR UM CENTRO LOCAL E PELO TIMBRE DO INTERVALO DE 8ª J. 117
FIGURA 68: COMPLEMENTARIEDADE RÍTMICA DOS GESTOS NO *MOMENTO* 10, COMP. 1-5, DE ALMEIDA PRADO. 118
FIGURA 69: MOTIVO INTERVALAR DA FIGURA AGUDA NO *MOMENTO* 10, COMP. 11-12, DE ALMEIDA PRADO.. 118
FIGURA 70: ENCAMINHAMENTO DO GESTO AGUDO DE UMA TEXTURA TONAL, COM O USO PRIVILEGIADO DE GRAUS CONJUNTOS, PARA UMA TEXTURA DE MENOR GRAU DE RECONHECIMENTO DE UM CENTRO, COM O USO PRIVILEGIADO DE SALTOS E MUDANÇAS CROMÁTICAS NO *MOMENTO* 9, COMP. 6-8, DE ALMEIDA PRADO. 119
FIGURA 71: TROCA DE REGISTRO ENTRE OS GESTOS PARA DESFECHO DO *MOMENTO* 10, COMP. 20-21, DE ALMEIDA PRADO. 119
FIGURA 72: GESTO MUSICAL QUE IMITA O SOM DE DOIS BERIMBAUS NO *MOMENTO* 11, COMP. 1-5, DE ALMEIDA PRADO. 120
FIGURA 73: MELODIA QUE GRAVITA EM TORNO DE DOIS INTERVALOS PRINCIPAIS DE TERÇA NO *MOMENTO* 11, COMP. 5-10, DE ALMEIDA PRADO. 121
FIGURA 74: PROLONGAMENTO DO MOTIVO INTERVALAR DA TERÇA NO GESTO MELÓDICO DO *MOMENTO* 11, COMP. 11-26, DE ALMEIDA PRADO. 121
FIGURA 75: GANHO DE REGISTRO DO GESTO IMITATIVO DE BERIMBAUS NO *MOMENTO* 11, COMP. 53 E SS., DE ALMEIDA PRADO. 122
FIGURA 76: ACORDE CONVERGENTE DE RESSONÂNCIAS NO *MOMENTO* 11, COMP. 57 E SS., DE ALMEIDA PRADO. 122
FIGURA 77: GESTOS INICIAL E FINAL DO *MOMENTO* 12 DE ALMEIDA PRADO. 123
FIGURA 78: DERIVAÇÃO DO FIM DO GESTO INICIAL NO *MOMENTO* 12 DE ALMEIDA PRADO: NOTAS REPETIDAS NO GRAVE 124
FIGURA 79: REITERAÇÃO DE INTERVALOS DE SÉTIMAS E NONAS NO *MOMENTO* 12 DE ALMEIDA PRADO. 124
FIGURA 80: ACORDES CONVERGENTES DE RESSONÂNCIAS NO *MOMENTO* 12 DE ALMEIDA PRADO. 125
FIGURA 81: ALGUNS DOS ACORDES-ALFABETO CRIADOS POR ALMEIDA PRADO NA CONFECÇÃO DO SEU CICLO DE *CARTAS CELESTES* 129
FIGURA 82: SÉRIES HARMÔNICAS ASCENDENTE E DESCENDENTE USADAS COMO PARÂMETRO PARA A CLASSIFICAÇÃO DAS ZONAS DE RESSONÂNCIAS NAS *CARTAS CELESTES* DE ALMEIDA PRADO. 134

FIGURA 83: INÍCIO DO PÓRTICO DO CREPÚSCULO E USO DO TEMPO CRONOMÉTRICO COMO MEDIDA RÍTMICA NAS *CARTAS CELESTES,* DE ALMEIDA PRADO 136
FIGURA 84: NOITE E EFEITO TIMBRÍSTICO PELO USO DO OBJETO SONORO DO TRÊMULO NAS *CARTAS CELESTES* I DE ALMEIDA PRADO. 138
FIGURA 85: NOITE E VÊNUS NAS *CARTAS CELESTES* I DE ALMEIDA PRADO. 140
FIGURA 86: RETROGRADAÇÃO DAS ALTURAS DO INÍCIO DO TEMA DE VÊNUS NO COMP. QUE ANTECEDE O PÓRTICO DA AURORA NAS *CARTAS CELESTES* I, DE ALMEIDA PRADO 140
FIGURA 87: COMP. INICIAIS E FINAIS DA MANHÃ NAS *CARTAS CELESTES* I, DE ALMEIDA PRADO 141
FIGURA 88: TRANSIÇÃO GRADUAL DE RESSONÂNCIAS ENTRE O TEMA DE VÊNUS E A VIA LÁCTEA EM *CARTAS CELESTES* I, DE ALMEIDA PRADO 142
FIGURA 89: INÍCIO DA VIA-LÁCTEA DAS *CARTAS CELESTES* I DE ALMEIDA PRADO E O ALARGAMENTO DA FIGURA EM NOTAS RÁPIDAS 144
FIGURA 90: USO DE NOTAS *BLANCHES* E *NOIRES* NO ALARGAMENTO DO GESTO SONORO DA VIA-LÁCTEA DAS *CARTAS CELESTES* I, DE ALMEIDA PRADO 145
FIGURA 91: FIM DA 1ª PARTE DA VIA-LÁCTEA EM *CARTAS CELESTES* I, DE ALMEIDA PRADO 145
FIGURA 92: INÍCIO DA 2ª PARTE DA VIA-LÁCTEA EM *CARTAS CELESTES* I, DE ALMEIDA PRADO 145
FIGURA 93: FIM DA 2ª PARTE DA VIA-LÁCTEA E EFEITO TIMBRÍSTICO NAS *CARTAS CELESTES* I DE ALMEIDA PRADO 146
FIGURA 94: 3ª PARTE DA VIA-LÁCTEA NAS *CARTAS CELESTES* I DE ALMEIDA PRADO. 147
FIGURA 95: EXEMPLOS DE RITMOS NÃO RETROGRADÁVEIS 148
FIGURA 96: INÍCIO DA NEBULOSA DE ANDRÔMEDA NAS *CARTAS CELESTES* I DE ALMEIDA PRADO. 149
FIGURA 97: TRANSIÇÃO ENTRE A NEBULOSA DE ANDRÔMEDA E OS METEOROS ATRAVÉS DA ANTECIPAÇÃO DE UMA DIRECIONALIDADE ASCENDENTE EM *CARTAS CELESTES* I, DE ALMEIDA PRADO 150
FIGURA 98: METEOROS NAS *CARTAS CELESTES* I DE ALMEIDA PRADO 150
FIGURA 99: INÍCIO DA CONSTELAÇÃO DE HÉRCULES NAS *CARTAS CELESTES* I DE ALMEIDA PRADO E O USO DOS ACORDES-ALFABETO ALPHA E DELTA. 151
FIGURA 100: USO DO ACORDE-ALFABETO XI NA CONSTELAÇÃO DE HÉRCULES DAS *CARTAS CELESTES* I, DE ALMEIDA PRADO 151
FIGURA 101: SOBREPOSIÇÃO DE QUIÁLTERAS DIVERSAS NA CONSTELAÇÃO I (HÉRCULES) DAS *CARTAS CELESTES* I DE ALMEIDA PRADO. 152
FIGURA 102: CONSTELAÇÃO DE LYRA DA *CARTAS CELESTES I* DE ALMEIDA PRADO. 152
FIGURA 103: INÍCIO DA CONSTELAÇÃO SCORPIO DAS *CARTAS CELESTES I* DE ALMEIDA PRADO. 153
FIGURA 104: CONSTELAÇÃO ALPHA PISCIUM DAS *CARTAS CELESTES I* DE ALMEIDA PRADO. 155
FIGURA 105: RETORNO BREVE DA FIGURA RÍTMICA DE SCORPIO NO FIM DE ALPHA PISCIUM DAS *CARTAS CELESTES* I, DE ALMEIDA PRADO. 155
FIGURA 106: AGLOMERADO GLOBULAR MESSIER 13 NAS *CARTAS CELESTES* I DE ALMEIDA PRADO 156
FIGURA 107: CONDUÇÃO DAS LINHAS MELÓDICAS DO *AGLOMERADO GLOBULAR MESSIER 13*, DAS *CARTAS CELESTES* I, DE ALMEIDA PRADO. 157
FIGURA 108: ACELERANDO ESCRITO NA QUARTA FRASE-COMENTÁRIO DO AGLOMERDA GLOBULAR MESSIER 13 DAS *CARTAS CELESTES* I, DE ALMEIDA PRADO 157
FIGURA 109: NEBULOSA NGC696095 DAS *CARTAS CELESTES I* DE ALMEIDA PRADO E O DEGRADÊ DE SOM-SILÊNCIO COM AS PAUSAS TOMANDO CONTA DO TODO TEXTURAL. 158
FIGURA 110: MACROESTRUTURA DAS *CARTAS CELESTES I* DE ALMEIDA PRADO, COM OS MOVIMENTOS DE ABERTURA E FINALIZAÇÃO EM GESTO NÃO RETROGRADÁVEL E O MEIO LIVRE COM REITERAÇÃO DE TRÊS ELEMENTOS. 160
FIGURA 111: MELODIA EM DOBRAMENTO DISTANTE QUATRO OITAVAS EM "REGARD DE L'ÉTOILE", 2º DOS *VINGT REGARDS SUR L'ENFANT-JÉSUS*, DE OLIVIER MESSIAEN 168
FIGURA 112: JUSTAPOSIÇÃO E ALTERNÂNCIA ENTRE DOIS GESTOS EM "REGARD DE L'ESPRIT DE JOIE", 10º MOVIMENTO DOS *VINGT REGARDS SUR L'ENFANT-JÉSUS*, DE OLIVIER MESSIAEN 169
FIGURA 113: USO DE NOTAS *BLANCHES ET NOIRES* NA *PROLE DO BEBÊ* 2, DE VILLA-LOBOS 181
FIGURA 114: SOBREPOSIÇÃO DE CAMADAS TEXTURAIS NA *PROLE DO BEBÊ* 2, DE VILLA-LOBOS 181
FIGURA 115: ESCRITA TEXTURAL POR CAMADAS DISTRIBUÍDAS EM TODA A REGIÃO DO INSTRUMENTO NA *PROLE DO BEBÊ* 2, DE VILLA-LOBOS 182
FIGURA 116: OSTINATO RÍTMICO PRESENTE NA *PROLE DO BEBÊ* 2, DE VILLA-LOBOS 182

FIGURA 117: INÍCIO DA MELODIA DO POEMA SINFÔNICO *UIRAPURU*, DE VILLA-LOBOS E O MODO FRÍGIO EM SI *B* UTILIZADO 183
FIGURA 118: SOBREPOSIÇÃO DE QUIÁLTERAS DIVERSAS EM LIGETI, *STREICHQUARTETT Nº 2*, 1º MOVIMENTO. 185
FIGURA 119: USO DE NOTAS PRÓXIMAS EM LIGETI, *STREICHQUARTETT Nº 2*, 2º MOVIMENTO..... 186
FIGURA 120: REDUÇÃO DOS ACORDES DO INÍCIO DO "CORAL DA SANTA MONTANHA", DE OLIVIER MESSIAEN 207
FIGURA 121: MODO DE TRANSPOSIÇÃO LIMITADA 2^2. AS NOTAS ENTRE PARÊNTESES SÃO AS NÃO UTILIZADAS NOS COMPASSOS 6 A 8 DO "CORAL DA SANTA MONTANHA", DE OLIVIER MESSIAEN. 209
FIGURA 122: REDUÇÃO DOS ACORDES NOS COMPASSOS 21-24 DO "CORAL DA SANTA MONTANHA", DE OLIVIER MESSIAEN. 210
FIGURA 123: REDUÇÃO DOS ACORDES DOS COMPASSOS 30-31 DO "CORAL DA SANTA MONTANHA" DE OLIVIER MESSIAEN. 212
FIGURA 124: MODO DE TRANSPOSIÇÃO LIMITADA 3^1. A NOTA ENTRE PARÊNTESES NÃO É UTILIZADA NO *CLUSTER* ENCONTRADO NO COMPASSO 30 DO "CORAL DA SANTA MONTANHA", DE OLIVIER MESSIAEN..... 213
FIGURA 125: RESSONÂNCIA NATURAL DOS CORPOS SONOROS EM UMA REPRESENTAÇÃO APROXIMADA 226
FIGURA 126: CRIAÇÃO DAS INVERSÕES TRANSPOSTAS SOBRE UM MESMO BAIXO. 230
FIGURA 127: ACORDES DE RESSONÂNCIAS CONTRAÍDAS 231
FIGURA 128: ACORDE DO TOTAL CROMÁTICO 231
FIGURA 129: SONORIDADES UTILIZADAS EM UM EXEMPLO DE ACORDES VITRAIS 232
FIGURA 130: ACORDES VITRAIS, *"TOURNANTS"* 232
FIGURA 131: RELAÇÃO QUANTITATIVA ENTRE OS ESPAÇOS HOMOGÊNEOS LISO E ESTRIADO E O ESPAÇO NÃO-HOMOGÊNEO DO *CONTINUUM* 239
FIGURA 132: TRECHO DE SOLO-RIO DE DENISE GARCIA 251
FIGURA 133: SÉRIES HARMÔNICAS ASCENDENTE E DESCENDENTE USADAS COMO PARÂMETRO PARA A CLASSIFICAÇÃO DAS ZONAS DE RESSONÂNCIAS NAS *CARTAS CELESTES* DE ALMEIDA PRADO. 255
FIGURA 134: VIA-LÁCTEA NAS *CARTAS CELESTES* I DE ALMEIDA PRADO. 255

GRÁFICO 1: DURAÇÃO TOTAL EM SEGUNDOS (S.) EM RELAÇÃO AO NÚMERO DO QUADRO NO PÓRTICO DO CREPÚSCULO DAS *CARTAS CELESTES* I DE ALMEIDA PRADO 137

Lista de tabelas

TABELA 1: RELAÇÃO ENTRE OS PERÍODOS DO DIA E OS COMPASSOS EM *LA FAUVETTE DES JARDINS,* DE OLIVIER MESSIAEN. 88
TABELA 2: TEMAS REPRESENTATIVOS, QUANTIDADE E COMPASSOS DE SUAS APARIÇÕES E SUAS CARACTERÍSTICAS FORMAIS. 89
TABELA 3: TEMAS IMITATIVOS DE CANTOS DE PÁSSAROS, QUANTIDADE E COMPASSOS DE SUAS APARIÇÕES E SUAS CARACTERÍSTICAS FORMAIS 90
TABELA 4: TEMAS SIMBÓLICOS, TEMAS IMITATIVOS, INTERAÇÕES E SUAS FUNÇÕES ESTRUTURAIS NA PEÇA *LA FAUVETTE DES JARDINS,* DE OLIVIER MESSIAEN. 95
TABELA 5: ESTRATÉGIAS COMPOSICIONAIS EMPREGADAS POR ALMEIDA PRADO EM SEU 2º CADERNO DE *MOMENTOS*. 126
TABELA 6: QUALIDADES, QUANTIDADES E DEFINIÇÕES DAS ZONAS RÍTMICAS DAS *CARTAS CELESTES* 132
TABELA 7: QUANTIDADES E DEFINIÇÕES DAS ZONAS DE RESSONÂNCIAS DAS *CARTAS CELESTES* 133
TABELA 8: DIVISÃO DAS *CARTAS CELESTES* EM CORPOS CELESTE-SONOROS E AS SUAS PARTES CORRESPONDENTES NO VOLUME I 135
TABELA 9: MOVIMENTO PALÍNDROMO EXISTENTE ENTRE O INÍCIO E O FIM DA PEÇA EM *CARTAS CELESTES* I, DE ALMEIDA PRADO 148
TABELA 10: AS QUATRO SEQUÊNCIAS DE ACORDES-ALFABETO E O NÚMERO DE REPETIÇÕES DO MESMO ACORDE EM SCORPIO DAS *CARTAS CELESTES* I, DE ALMEIDA PRADO 154
TABELA 11: FUNÇÃO ESTRUTURAL DOS TEMAS APRESENTADOS NA SEÇÃO B DAS *CARTAS CELESTES* I, DE ALMEIDA PRADO 161
TABELA 12: PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS DOS VI *MOMENTOS*, 2º CADERNO, E DAS *CARTAS CELESTES* I, AMBOS DE ALMEIDA PRADO, E AS SUAS RESPECTIVAS SEMELHANÇAS E AS DIFERENÇAS 163
TABELA 13: SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS ENCONTRADAS EM *LA FAUVETTE DES JARDINS,* DE OLIVIER MESSIAEN, E *CARTAS CELESTES* I, DE ALMEIDA PRADO 173
TABELA 14: RELAÇÕES ENTRE AS TÉCNICAS COMPOSICIONAIS EMPREGADAS NAS *CARTAS CELESTES* I, NO 2º CADERNO DE *MOMENTOS* E EM *LA FAUVETTE DES JARDINS* 175
TABELA 15: RELAÇÃO ENTRE AS CORES E OS SONS EM KANDINSKY 218
TABELA 16: OS SETE MODOS DE TRANSPOSIÇÕES LIMITADAS E SUAS CARACTERÍSTICAS SEGUNDO MESSIAEN 228
TABELA 17: AS CORES DAS TRANSPOSIÇÕES DOS MODOS DE TRANSPOSIÇÕES LIMITADAS 229
TABELA 18: QUALIDADE DO ESPAÇO SONORO EM RELAÇÃO AO *CONTINUUM* EM BOULEZ 238
TABELA 19: GRAUS DE ALISAMENTO DO ESPAÇO ESTRIADO E DE ESTRIAMENTO DO ESPAÇO LISO EM BOULEZ 241
TABELA 20: RELAÇÃO ENTRE AS ALTURAS E AS DURAÇÕES NA CONCEPÇÃO DO ESTRIADO E DO LISO EM BOULEZ 243
TABELA 21: GRAUS DE ALISAMENTO DO TEMPO ESTRIADO E DE ESTRIAMENTO DO TEMPO LISO EM BOULEZ .. 244
TABELA 22: CONCEPÇÕES DO LISO E DO ESTRIADO EM DELEUZE E GUATTARI E AS POSSIBILIDADES DE ALISAMENTO DO ESTRIADO POR SOBRECODIFICAÇÃO E DE ESTRIAMENTO DO LISO POR UM DIMENSIONAMENTO DO DIRECIONAL 247
TABELA 23: ZONAS RÍTMICAS DAS *CARTAS CELESTES* 253
TABELA 24: ZONAS DE RESSONÂNCIAS DAS *CARTAS CELESTES*: 254
TABELA 25: POSSIBILIDADES DO ESPAÇO SONORO ENQUANTO INTERSECÇÃO ENTRE A MÚSICA E AS ARTES PLÁSTICAS DEMONSTRADAS NO PRESENTE ARTIGO 262

Sumário

INTRODUÇÃO **1**

CAPÍTULO I: A CLASSE DE MESSIAEN **11**

I.1. A CLASSE DE HARMONIA (1942-1947) 11
I.2. A CLASSE DE ANÁLISE (1947-1966) 16
I.3. A CLASSE DE COMPOSIÇÃO (1966-1978) 28
I.3.1 Almeida Prado na Classe de Composição de Messiaen *34*
SÍNTESE 39

CAPÍTULO II: A TÉCNICA COMPOSICIONAL DE OLIVIER MESSIAEN EM UM ESTUDO ANALÍTICO DA PEÇA PARA PIANO SOLO *LA FAUVETTE DES JARDINS*, DE 1971 ..... **41**

II.1 SITUANDO HISTÓRICA E FORMALMENTE A PEÇA *LA FAUVETTE DES JARDINS* 41
II.2 TEMAS SIMBÓLICOS PRESENTES EM *LA FAUVETTE DES JARDINS* 48
II.3 CANTOS DE PÁSSAROS PRESENTES EM *LA FAUVETTE DE JARDINS* 64
II.4 IMPORTÂNCIA DO USO DO PEDAL EM *LA FAUVETTE DE JARDINS* 80
II.5 SOBRE O RITMO E OUTRAS TÉCNICAS COMPOSICIONAIS UTILIZADAS POR MESSIAEN EM *LA FAUVETTE DES JARDINS* 81
II.6 MACROESTRUTURA 86
SÍNTESE 94

CAPÍTULO III: A TÉCNICA COMPOSICIONAL DE ALMEIDA PRADO EM UM ESTUDO ANALÍTICO DO 2º CADERNO DE VI *MOMENTOS*, DE 1969, E DAS *CARTAS CELESTES* I, DE 1974 ..... **99**

III.1 O GANHO DE TESSITURA PELA EXPLORAÇÃO TIMBRÍSTICA DOS EXTREMOS GRAVE E AGUDO DO PIANO COMO UM PRIMEIRO INDÍCIO DE UMA MUDANÇA ENTRE A TÉCNICA DE ESCRITA COMPOSICIONAL DE ALMEIDA PRADO NOS PERÍODOS ANTES E DEPOIS DOS SEUS ESTUDOS COM OLIVIER MESSIAEN 101
III.2 ANÁLISE DOS VI *MOMENTOS*, 2º CADERNO, 1969 104
III.2.1 Momento 7 ..... *105*
III.2.2 Momento 8 ..... *109*
III.2.3 Momento 9 ..... *113*
III.2.4 Momento 10 ..... *116*
III.2.5 Momento 11 ..... *120*
III.2.6 Momento 12 ..... *123*
Síntese do 2º Caderno de Momentos *125*
III.3 ANÁLISE DAS *CARTAS CELESTES* I, 1974 128
III.3.1 Os 24 acordes-alfabeto presentes nas Cartas Celestes *129*
III.3.2 O Espaço Sonoro cósmico de Almeida Prado *131*
III.3.3 Astros Sonoros presentes nas Cartas Celestes I *134*
III.3.3.1 Elementos Simbólicos 136
III.3.3.2 Planeta 142
III.3.3.3 Galáxias 144
III.3.3.4 Elemento Decorativo Objetivo 150
III.3.3.5 Constelações 151
III.3.3.6 Aglomerado Globular 156
III.3.3.7 Nebulosas 157
III.3.4 Importância do uso do pedal nas Cartas Celestes I *159*
III.3.5 Macroestrutura *159*
Síntese das Cartas Celeste I *162*
III.4 COMPARAÇÃO ENTRE AS TÉCNICAS UTILIZADAS NOS VI *MOMENTOS,* 2º CADERNO, E NAS *CARTAS CELESTES* I 162
SÍNTESE DO CAPÍTULO 166

CAPÍTULO IV: A INTERSECÇÃO OLIVIER MESSIAEN-ALMEIDA PRADO 167

IV.1 PONTOS DE CONTÁGIO DE MESSIAEN EM ALMEIDA PRADO PRESENTES NOS VI *MOMENTOS*, 2º CADERNO, 1969 167
IV.2 SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS ENTRE ALMEIDA PRADO, *CARTAS CELESTES* I, E MESSIAEN, *LA FAUVETTE DES JARDINS* 170
IV.3 O DESENVOLVIMENTO DA TÉCNICA COMPOSICIONAL DE ALMEIDA PRADO DURANTE O SEU PERÍODO DE ESTUDOS COM OLIVIER MESSIAEN 174
SÍNTESE 175

CAPÍTULO V: OUTRAS INTERSECÇÕES: VILLA-LOBOS, LIGETI, MURAIL E GAUSSIN 179

V.1 PONTOS DE CONTÁGIO DE VILLA-LOBOS EM ALMEIDA PRADO 179
V.2 PONTOS DE CONTÁGIO DE LIGETI EM ALMEIDA PRADO 184
V.3 PONTOS DE INTERSECÇÕES ENTRE OLIVIER MESSIAEN, ALMEIDA PRADO, TRISTAN MURAIL E ALAIN GAUSSIN 187
SÍNTESE 190

CONCLUSÃO 193

BIBLIOGRAFIA 197

APÊNDICES 205

O "CORAL DA SANTA MONTANHA" DE OLIVIER MESSIAEN E UM ESTUDO DO SOM-COR. 205
O ESPAÇO SONORO COMO A CRIAÇÃO DE UMA RELAÇÃO [IMAGEM VISUAL-TEMPO] – [SOM-ESPAÇO]. 215

ANEXOS 265

ANEXO 1 – CATÁLOGOS DE OBRAS 265
Anexo 1.1 – Obras de Messiaen organizadas por data *265*
Anexo 1.2 – Obras de Almeida Prado escritas entre 1969-1973 ..... *268*
ANEXO 2. ENTREVISTAS 269
Anexo 2.1 – 1ª entrevista com Almeida Prado *269*
Anexo 2.2 – 2ª entrevista com Almeida Prado *276*
Anexo 2.3 – entrevista com Antônio Ribeiro de Toledo Piza *284*
Anexo 2.4 – entrevista com Alain Gaussin *297*
Anexo 2.5 – entrevista com Michel Fano *305*
ANEXO 3: CARTAS DE ALMEIDA PRADO A NADIA BOULANGER (UMA AMOSTRAGEM) 313
ANEXO 4: LETRAS DO ALFABETO GREGO 322
ANEXO 5: CORRESPONDÊNCIA ENTRE OS NOMES CIENTÍFICO, FRANCÊS E PORTUGUÊS DOS PÁSSAROS PRESENTES EM *LA FAUVETTE DES JARDINS,* DE OLIVIER MESSIAEN 323
ANEXO 6: ORIGINAL EM FRANCÊS DA EPÍGRAFE 324
ANEXO 7: INFORMAÇÕES SOBRE O CD ANEXO 325

Introdução

O que é uma intersecção em música? Em termos gerais, ao escrever uma peça um compositor é impulsionado por fatores musicais que lhe chamam a atenção – uma sonoridade que o apaixona, um outro compositor cuja obra o atrai, uma técnica composicional que queira experimentar ou aprimorar etc. – e também, optativamente, por algo extramusical que lhe toca o coração – uma imagem, uma sensação, um sentimento, uma ideia etc., sendo esta lista tão variada quanto é grande a inventividade humana. Uma intersecção é, portanto, uma conexão irreproduzível de uma multiplicidade de linhas de força constituídas pelas mais variadas imanências do Mundo. Para se chegar a essa conclusão, levou-se em consideração a ideia filosófica do rizoma discutida por Deleuze e Guattari (2005).

A constatação da evocação de linhas de força musicais e extramusicais na criação de uma nova composição propõe então as questões principais desta tese: como uma intersecção se manifesta em uma obra artística? Como linhas de força se conjugam e se cruzam em uma peça musical? É possível estabelecer uma intersecção entre dois compositores?

Para responder exemplificando, o presente texto traz uma amostra concreta de uma intersecção em música ao centrar-se na relação entre Almeida Prado e Olivier Messiaen, tendo por objetivo principal revelar algumas das potências sonoras absorvidas na formação do compositor paulista no período em que ele foi aluno de Messiaen, entre 1969 e 1973, e postas a campo na escrita da sua peça para piano solo *Cartas Celestes* I, de 1974. Para tanto, será feito um estudo analítico comparativo entre essa peça e as peças para piano solo VI *Momentos*, 2º caderno*,* de 1969, também de Almeida Prado, e *La Fauvette des Jardins,* 1971, de Olivier Messiaen. A primeira, *Cartas Celestes* I*,* foi escolhida por ter sido escrita logo após o retorno do compositor do seu período de estudos na França e o seu estudo terá o objetivo de revelar as intersecções adquiridas por Almeida Prado durante a sua estada em Paris; a segunda, os *Momentos*, foi escolhida por ter sido escrita logo antes a esse mesmo período e o seu estudo terá o objetivo de servir de base comparativa para a

técnica composicional desenvolvida até então; e a terceira, *La Fauvette*, foi escolhida por ser a única peça de Messiaen para piano solo escrita durante o período em que Prado frequentava o Conservatório de Paris e o seu estudo terá o objetivo de revelar as técnicas composicionais empregadas pelo compositor francês para que possam ser comparadas com as técnicas utilizadas por Almeida Prado nas *Cartas*.

A relevância desse estudo se dá pela possibilidade de relacionar dois grandes compositores da História da Música Universal.

José Antônio Rezende de Almeida Prado é considerado um dos expoentes da criação musical brasileira (KRIEGER, 2002, p. 36). A importância de sua obra é marcada não apenas pela qualidade e pela inventividade, como também pelo domínio técnico e por sua vasta e ininterrupta produção, de, até agora, aproximadamente 350 títulos. O historiador Vasco Mariz, por sua vez, considera-o, na música brasileira, um compositor da segunda geração independente (MARIZ, 2000, p. 21), dedicando-lhe um capítulo inteiro em seu livro. Almeida Prado nasceu em Santos, em 8 de fevereiro de 1943, e iniciou os seus estudos musicais com familiares. Aos 14 anos, tornou-se aluno de Camargo Guarnieri em composição e de Osvaldo Lacerda em harmonia. Em 1969, parte para a Europa, onde estudou com György Ligeti e Lukas Foss em Darmstadt, na Alemanha; e com Olivier Messiaen e Nadia Boulanger em Paris, na França. Ao regressar, dirigiu o Conservatório de Cubatão e, em 1974, foi levado a Campinas onde passou a lecionar na Universidade Estadual da cidade, a UNICAMP. Obteve o título de doutor também por essa mesma instituição no ano de 1985. A sua obra se apresenta em quatro fases, conforme nos propõe Moreira (2002): 1ª, nacionalista (1960-65); 2ª, pós-tonal (1965-73); 3ª, síntese (1974-82); e 4ª, pós-moderna (1983-atual). O interesse maior para a presente tese dar-se-á na transição entre a 2ª e a 3ª fase, por ser quando as duas peças a serem analisadas foram escritas.

Olivier-Eugene-Prosper-Charles Messiaen (*10/12/1908, Avignon, França; +27/04/1992, Clichy, próximo a Paris), foi um dos mais influentes compositores de música do século XX. Durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), por ser enfermeiro do exército francês durante a ocupação alemã, foi prisioneiro (1940-41) no campo de guerra Stalag VIII A, em Gorlitz, na Polônia. Logo após ser solto, tornou-se professor de

harmonia, análise, estética e filosofia no Conservatório Musical de Paris. A partir do segundo semestre de 1967, para o ano letivo de 67/68, assume a classe de Composição.

Foi quando Messiaen ensinava composição que Almeida Prado se inscreveu como seu aluno ouvinte. Sempre em contato intenso com os seus alunos, a composição de uma de suas principais obras, o "Modo de valores e de intensidades"*,* um dos seus *Quatro estudos de ritmo*, partiu de um tema que lhe foi sugerido por seu aluno na época Maurice le Roux a partir de uma tabela de cálculos com tais modos. Na maneira como Messiaen a escreveu, a peça associa estruturas seriais também à dinâmica, ao ritmo, ao tempo e aos complexos sonoros, algo até então novo na História da Música. Essa proposta foi discutida em suas aulas em conjunto com os seus alunos, dentre os quais, na época, destacava-se Pierre Boulez, que, por sua vez, havia também já discutido essa ideia com Pierre Schaeffer. A partir desta troca mútua de experiências, essa peça de Messiaen abriu caminhos para a criação de uma nova corrente estética na década de 1950, o Serialismo Integral. Além de Boulez, le Roux e Almeida Prado, entre os principais ex-alunos de Messiaen também se destacam Karlheinz Stockhausen e Iannis Xenakis.

Uma segunda questão que nasce dos objetivos gerais da tese é: é possível rastrear as forças musicais e extramusicais conjugadas na criação de uma nova peça musical? Acreditando-se que sim, a metodologia aplicada na revelação dos fatores extramusicais das composições foi: a análise dos próprios títulos das composições e de dicas deixadas nas partituras; a leitura e a realização de entrevistas com os compositores ou com pessoas que os conheceram; a leitura de textos escritos pelos próprios compositores; e a contextualização da situação histórica vivida pelos compositores.

Os fatores musicais conjugados nas composições, ou seja, as técnicas composicionais empregadas, puderam ser rastreadas através da análise musical. Entretanto essa metodologia nos leva necessariamente a uma outra pergunta: qual ferramenta análitica utilizar? Pierre Schaeffer, em seu *Traité des Objects Musicaux*, cria uma parábola com a qual se pode buscar metaforicamente uma resposta a tal indagação. Tal parábola se resume na narrativa de uma criança que, em sua brincadeira infantil, colhe uma folha de capim, segura-a no interior de suas mãos e a assopra, utilizando as suas palmas como ressonadoras (SCHAEFFER, 1966, p. 359-360). Essa criança, mesmo sem saber, realiza um exercício de

solfejo, pois não sabe exatamente o que ou como soará tal instrumento recém-criado e experimenta os sons uns após os outros. “Seu objetivo é gratuito, senão gracioso”, avalia o autor. Na realidade, o que ocorre é que o seu intuito é simplesmente a experimentação sonora, criando o próprio instrumento ao mesmo tempo em que constróe a música para esse mesmo instrumento. A sua abordagem é experimental no sentido estrito do termo, por não haver um roteiro criado *a priori*. A proposta analítica utilizada na presente tese foi, tal como essa singela parábola, a de criar uma análise musical experimental que se moldou a uma ou a várias ferramentas analíticas conforme essas se mostraram mais adequadas à técnica composicional empregada.

Para esta tese, a compreensão da estética musical tanto de Almeida Prado quanto de Olivier Messiaen foi auxiliada pela percepção de uma mudança paradigmática ocorrida na música a partir da virada do séc. XIX para o XX. Paulo Zuben, comentando sobre os escritos de Boulez, delineia essa mudança na constatação da existência de relações qualitativas e quantitativas do timbre: “O timbre tem tanto um dado objetivo, quantificável enquanto objeto acústico, quanto um dado subjetivo, um aspecto qualitativo, constituinte de uma linguagem musical” (ZUBEN, 2005, p. 21) Pensando nesse elemento musical, o timbre, como gerador de sonoridades, o pesquisador paulista cria a hipótese de que enquanto nos séculos anteriores o interesse dos compositores centrava-se em dados quantificáveis do som, no século passado as suas qualidades passam a importar tanto quanto ou mais do que as suas quantidades.

Para explicar melhor a diferença entre quantidade e qualidade de um som, veja um exemplo simples: uma nota “ré” é um dado quantificável. Isso porque uma nota é sempre um dado abstrato, um recorte estriado (BOULEZ, 1985). Para Chion (1983, p. 48), uma nota existe enquanto um signo pré-existente. Ela pode ser medida em Hz. e nomeada, sendo possível reproduzi-la enquanto dado acústico. Ampliando-se o exemplo em uma direção quantitativa, poder-se-ia obter a seguinte frase: “uma nota ré com duração de dois segundos em dinâmica piano”. Tem-se na frase, então, os três dados quantificáveis do som: altura ou frequência, medida em Hz. e nomeada pelos nomes das notas – nota ré, por exemplo; duração, medida em segundos e, musicalmente, traduzida como ritmo; e intensidade, medida em intensidade sonora e transposta na música na forma da dinâmica.

Os dados quantificáveis de um som, em um solfejo da música tonal, engendram a harmonia, a melodia, os ritmos e a dinâmica. A harmonia liga-se à sobreposição de alturas em uma dimensão vertical; a melodia é o sequenciamento horizontal de alturas; o ritmo pode ser tanto ligado diretamente às durações – ritmo individual das partes – ou, também, ser auxiliado pela melodia e pela harmonia criando o ritmo métrico; e a dinâmica manifesta-se de maneira relativa, pois uma mesma notação pode engendrar decibéus diversos dependendo da formação instrumental e da intenção interpretativa. Historicamente, pode-se encontrar um exemplo dentro de uma peça tonal do que se pretende argumentar. O início da Sonata op. 2, nº 3 de Beethoven (Figura 1) é um exemplo de redutibilidade do som em sua dimensão vertical e horizontal, pois tanto a sua melodia poderia ser transposta para um duo de instrumentos qualquer mantendo-se ainda reconhecível, quanto a sua harmonia, por estar em perfeito equilíbrio, poderia ser reconhecida enquanto funções harmônicas de Tônica e Dominante, possibilitando uma abstração redutiva schenkeriana. O significado de se dizer que uma melodia e uma harmonia são redutíveis é que, mesmo se transferidas para outros instrumentos quaisquer, as suas relações internas de equilíbrio e compreensibilidade tonais não seriam perdidas.

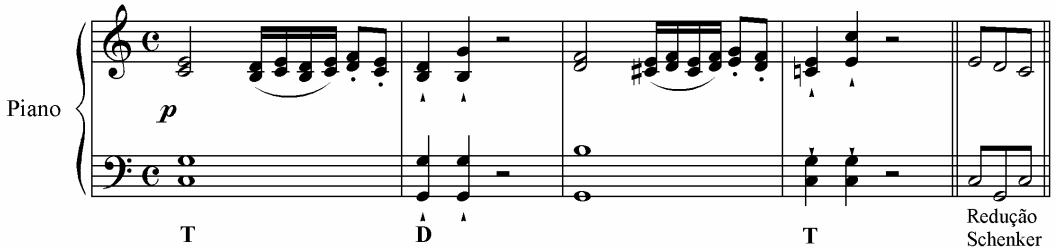


Figura 1: início da Sonata op. 2 nº 3 de Beethoven e a redutibilidade da melodia e da harmonia

Por outro lado, voltando um pouco à "nota ré", poder-se-ia ampliar tal exemplo em uma direção mais qualitativa: "um trompete toca uma nota ré na região média com surdina Wah-Wah". Nessa hipótese, o som é uma qualidade: a medida "ré" passa a ser apenas um dos caracteres desse novo som que entra em conjunção com outras características. É, por assim dizer, irredutível, ou seja, não se pode de maneira alguma transferir tal sonoridade a nenhuma outra formação instrumental qualquer sem que se perca aquilo que lhe é característico.

Percebe-se, portanto, que há uma distinção que pode ser feita em música entre uma entidade musical abstrata, redutível e preocupada na busca de um equilíbrio interno, e uma entidade musical concreta que, como qualidade do som, é irredutível e tem o seu timbre ligado diretamente à sua formação (Figura 2). A prática composicional tanto de Olivier Messiaen quanto de Almeida Prado apóiam-se na escrita e criação de entidades musicais concretas.

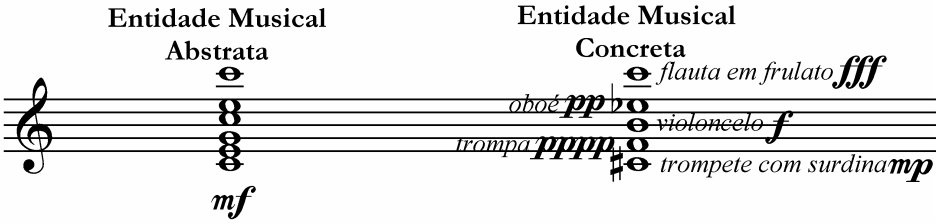


Figura 2: entidade musica abstrata como uma entidade redutível do som e entidade musica concreta como uma entidade irredutível do som

A maneira pela qual os elementos quantificáveis do som se transformam em elementos qualitativos é pensada por Roberto Victorio[1]. Para o compositor e professor da Universidade Federal de Mato Grosso, alturas, intensidades e durações, quando inseridas na música do século XX, entram em um novo agenciamento sonoro que traz à tona as suas qualidades de timbre (cores e atmosferas), fluxos (linhas e ocupações espaciais) e tempo perceptivo (pulsado e amorfo). Isto foi demonstrado também por Pierre Schaeffer no *Solfège de l'objet sonore*, ilustração sonora do seu *Traité* (SCHAEFFER, 1966). Em um solfejo da música tradicional, ou seja, do período tonal, a melodia, a harmonia e o ritmo conduzem a escuta através dos elementos quantificáveis da duração, da altura e da intensidade, buscando um equilíbrio entre as partes. Já em um solfejo da música contemporânea, ou seja, a partir da virada do século XIX para o XX, esses mesmos elementos quantificáveis entram em agenciamento com outras possibilidades sonoras, tais como o envelope dinâmico, a série harmônica, a síntese granular instrumental etc., aguçando a procura do compositor em os trabalhar desequilibradamente de maneira a obter intencionalmente a espacialização, a textura, o gesto e o timbre. Decerto que esses quatro

[1] VICTORIO, Roberto. *Timbre e espaço-tempo musical.* Site: http://www.robertovictorio.com.br/artigos/ArtigoTeseTimbre.pdf . Acessado em 06/05/2008. p. 14.

elementos – espacialização, textura, gesto, timbre – estão também presentes em um solfejo tradicional da música tonal, porém não fazem parte da preocupação e da ocupação principal dos compositores dessa época. Nesse momento, parece oportuno fazer um paralelo com o pensamento de Deleuze e Guattari (1985, vol. 5, p. 196) para quem uma quantidade (estria) pode tornar-se uma qualidade (lisura) através de um processo de hiper-estriamento, de nanometrificação. Paralelamente a isso, a música do século XX une os parâmetros quantificáveis do som que passam a atuar conjuntamente com o agenciamento sonoro resultante, transparecendo principalmente as suas qualidades.

Inseridos nessa nova prática instaurada na música do séc. XX, as obras tanto de Olivier Messiaen quanto de Almeida Prado mantêm uma primazia da busca pelos dados qualitativos sonoros com a exploração composicional da textura, do gesto, do timbre e da espacialização. Uma categoria diferenciada de espacialização trabalhada por ambos os compositores é o Espaço Sonoro. Percebe-se a importância obtida por ele ao se ler, por exemplo, a seguinte afirmação de Almeida Prado:

> "Durante este fecundo período de quatro anos em Paris, pude realizar todo um trabalho de síntese da música contemporânea. Na classe de Messiaen, a análise dos ritmos e modos hindus, a concepção totalmente nova do espaço e tempo na música alargou enormemente minha concepção de Espaço Sonoro." (MOREIRA, 2002, p. 45.)

Em Taffarello (2008a)[2] percebe-se que o Espaço Sonoro se apresenta como uma intersecção da música e das artes plásticas. Até o séc. XIX, na música tradicionalmente o tempo é tratado como o seu parâmetro primordial e em artes plásticas o espaço ganha o status de indispensável. Porém, a partir do fim do séc. XIX e nos séc. XX e XXI, o tempo passa a ser fundido com o espaço na obra de artistas plásticos tais como Kandinsy e Klee; e o espaço passa a ocupar a obra musical de, por exemplo, Debussy, Stravinsky e Ives. O Espaço Sonoro em música é, portanto, uma mistura entre o espaço e o tempo tornada expressiva pelo som. Boulez (1986) qualifica o Espaço Sonoro musical em liso e estriado. A diferença fundamental entre as duas qualidades é que um espaço liso não

[2] Esse texto encontra-se entre os apêndices.

tem um dimensionamento em seu módulo, em seu corte sobre o *continuum*, enquanto que um espaço estriado apresenta um módulo de corte claro, bem definido.

Mais uma vez recorrer-se-á à filosofia de Deleuze e Guattari (2005) para se pensar nas funções e nas possibilidades que se abrem frente ao Espaço Sonoro liso e estriado. Um Espaço Sonoro liso torna expressivos as intensidades, os afetos e os sintomas; enquanto que um Espaço Sonoro estriado torna expressivas a matéria, as distâncias e as medidas. Tornar expressivo: eis a operação fundamental das artes em geral nos agenciamentos que as tornam devires: tornar expressivo o espaço em música ou, por outro lado, tornar expressivo o tempo em artes plásticas. Ao se colocar em agenciamento o espaço e o tempo, obtem-se algo que já não é nem mais o tempo e já deixou de ser o espaço. É algo que surge a partir da junção de ambos e que está entre eles; é um devir: devir-espaço do som e devir-tempo da pintura. O devir-espaço da música não está, portanto, localizável nem na música, nem no espaço. Um devir não é nunca uma representação.[3] Por ser um sistema multilinear, ele está entre os meios e torna expressivo o espaço através da música. É assim, por exemplo, que Almeida Prado em suas *Cartas Celestes* I torna expressivo o Espaço Sonoro cósmico através do devir-cometa, do devir-Vênus, do devir-manhã etc. da música. E é assim também que Messiaen faz soar, por exemplo, suas cores e seus pássaros: torna expressivas as potências sonoras da cor através de um devir-cor do som e do canto dos pássaros através de um devir-pássaro da música.

A abordagem do assunto da tese iniciar-se-á, no primeiro capítulo, situando no contexto histórico do século XX, a Classe de Messiaen no Conservatório Musical de Paris. A relevância desse capítulo é o fato de que essa Classe foi frequentada por Almeida Prado entre 1969-1973. A metodologia aplicada foi a leitura do texto de Jean Boivin (1995) e o seu relacionamento às entrevistas dadas por Messiaen a Claude Samuel (MESSIAEN, 2000 e 1994; SAMUEL, 1999 e 1967) e a Antoine Goléa (1960). Além disso, buscou-se também o testemunho de época de outros autores tais como o próprio Almeida Prado, os compositores franceses Pierre Boulez Michel Fano e Alain Gaussin, e o ex-aluno brasileiro

[3] Quando, durante a análise das peças, for dito que um Tema torna expressivo a Noite, por exemplo, não se quer com isso afirmar que esse Tema represente a Noite. A expressão "tornar expressivo", portanto, indica uma escolha do compositor, dentre as inúmeras possíveis, para tornar sensível sonoramente uma força não sonora.

de Messiaen Antônio Ribeiro de Toledo Piza[4] O objetivo principal deste capítulo será responder à seguinte questão: qual é a importância de Messiaen como educador no contexto da História da Música do séc. XX?

No segundo capítulo, demonstrar-se-á algumas das técnicas composicionais empregadas por Messiaen em sua peça para piano solo *La Fauvette des Jardins,* de 1971. A base teórica para a análise foi apoiada nos textos escritos pelo compositor tais como o *Technique de mon langage musical* (MESSIAEN, 1944)*,* o *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie* (MESSIAEN, 2002), e em suas conferências de Kyoto, de Notre-Dame e de Bruxelas (MESSIAEN, 1988, 1978 e 1960). Esse capítulo tem, portanto, como objetivo principal responder às seguintes questões: como o compositor francês pensa a sua própria música? Como esse pensamento é aplicado tecnicamente em um exemplo de uma peça sua?

O estudo realizado no capítulo II tornar-se-á base de comparação para as duas peças de piano de Almeida Prado estudadas no capítulo seguinte, o de número três. A comparação entre as peças de Messiaen e Prado será demonstrada, entretanto, apenas no capítulo IV. No terceiro capítulo, na análise do 2ª caderno de VI *Momentos*, de 1969, procurou-se encontrar qual a extensão do domínio técnico do compositor paulista antes do seu período de estudos com Messiaen para que se pudesse determinar, com o estudo das *Cartas Celestes* I, de 1974, quais foram as técnicas por ele adquiridas durante a sua estada em solo francês. Para a base teórica desse estudo, utilizar-se-á a dissertação de mestrado de Régis Gomide Costa (1998), a tese de doutorado de Almeida Prado *Cartas Celestes:* uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais (PRADO, 1985) e as entrevistas realizadas com o compositor ou pelo autor da presente tese ou por outros pesquisadores. Esse capítulo terá como objetivo principal responder às seguintes questões: qual era a extensão da técnica composicional de Almeida Prado no período anteriormente aos seus estudos com Messiaen? Qual é a extensão da técnica do compositor após esse período? Houve alguma mudança?

Adiantando um pouco as respostas às perguntas-objetivo do terceiro capítulo, no capítulo quatro demonstrar-se-á que Almeida Prado, durante os quatro anos que passou em Paris, aprimorou algumas das técnicas composicionais já presentes em 1969 e adquiriu

[4] Antônio Ribeiro de Toledo Piza é, atualmente, professor do Departamento de Física da Usp.

outras novas que lhe eram estranhas até a sua chegada ao Conservatório. Dentre as técnicas presentes no período anterior à sua viagem, no 2º caderno de *Momentos,* encontrou-se também traços de técnicas composicionais empregadas por Messiaen em seus *Vingt Regards sur L'Enfant Jésus*. Essa hipótese foi levantada pelo próprio compositor paulista que afirmou, em entrevista, ter tido um contato prévio com essa partitura antes mesmo de conhecer Messiaen pessoalmente. As questões respondidas no capítulo serão, portanto, as seguintes: quais aspectos da técnica composicional de Olivier Messiaen usada nos *Vinte Olhares* puderam ser encontradas também nos *Momentos* de Almeida Prado? Houve, durante o período de 1969-1973, outras intersecções de técnicas composionais entre Olivier Messiaen e Almeida Prado? Se sim, em quais aspectos? Para que isso seja possível, procurou-se fazer uma comparação entre as técnicas composicionais utilizadas nas três peças estudadas até então: os *Momentos,* a *Fauvette* e as *Cartas*.

O quinto e último capítulo trará intersecções entre as técnicas composicionais encontradas nos estudos dos VI *Momentos* e das *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado e outros compositores diversos. Isso porque, no estudo dessas duas peças, foram percebidos pontos de contágio advindos das técnicas composicionais de Villa-Lobos e de Ligeti. Além disso, há também pontos de intersecção entre duas técnicas demonstradas por Messiaen em seu catálogo de obras, utilizadas por Almeida Prado em suas *Cartas Celestes* I e encontradas na obra de Tristan Murail e Alain Gaussin, dois ex-alunos do Conservatório que, tal como Almeida Prado, também percorreram os corredores dessa instituição na virada da década de 1960 para a de 1970.

Como conclusão, apoiando-se nos escritos de Deleuze e Guattari, ver-se-á que, tal como um rizoma, uma obra de arte tem múltiplos pontos de ligação, tornando-se sempre única, ímpar. Pensando dessa maneira, demonstrar-se-á que as múltiplas entradas existentes nas *Cartas Celestes* I de Almeida Prado são formadoras da sua personalidade musical e fazem com que essa peça se torne uma obra artística original e insubstituível dentro do seu contexto histórico e do contexto da formação do compositor.

Capítulo I: A Classe de Messiaen

Escrever a História da Classe de Olivier Messiaen no Conservatório de Paris é como escrever uma grande parte da História da Música do Século XX do pós-guerra até o fim dos anos 1970. Quando assumiu a missão de educador na metade do ano de 1941, o recém liberto prisioneiro do campo Stalag VIII A talvez não tivesse meios de imaginar a extensão que alcançariam os seus ensinamentos na colaboração do desenvolvimento da música no século XX. Isso porque, nos 36 anos em que passou como professor de música do Conservatório de Paris, Olivier Messiean assumiu cinco cadeiras distintas: "Harmonia" foi a primeira Classe, ficando nessa disciplina até o ano letivo de 1947-48, quando passou a ensinar "Estética e Análise Musical"; "Filosofia Musical" foi o título dado a partir de 1954-55; apenas "Análise Musical" sem a estética que aparecia no nome da disciplina do fim dos anos 1940 foi por ele ensinada a partir de 1961-62; e, por fim, "Composição" que ele lecionou de 1966 até a sua aposentadoria compulsória aos 70 anos, em 1978.

E, além disso, os seus ensinamentos puderam se fazer sentir na música tanto de compositores franceses quanto dos inúmeros estrangeiros que tiveram a oportunidade de frequentar as aulas da instituição localizada na *rue de Madrid*, dentre os quais destacam-se alguns dos nomes mais importantes da música do século XX tais como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Iannis Xenakis. Apesar de o foco do presente trabalho ser em sua Classe de Composição, pois foi quando Almeida Prado frequentou o Conservatório, discorrer-se-á também sobre os períodos anteriores, pois eles foram fundamentais para a grande projeção que o nome do compositor francês obteve tanto na França quanto no exterior e para que ele ficasse conhecido o suficiente pelo compositor paulista a ponto de desejar ir à Paris estudar com o mestre francês.

I.1. A Classe de Harmonia (1942-1947)

Quando foi repatriado após sair do campo de concentração no qual esteve preso, de maio de 1940 até o fim do Inverno, ou seja, março do ano seguinte, por ser

enfermeiro (BOIVIN, 1995, p. 29) do exército da França ocupada pelos nazistas, Messiaen contava já com uma certa notoriedade no meio musical parisiense. Organista da Igreja da Trinité desde 1931 e já com uma série de composições editadas pela Alphonse Leduc, essa rica produção o auxiliou para que assumisse uma cadeira como docente na instituição da qual saiu como aluno apenas 11 anos antes, em 1930. Talvez o título do seu até então único livro editado, *Vinte Lições de Harmonia* de 1939, tenha influenciado o diretor do Conservatório na época, sr. Claude Delvincourt, a lhe oferecer o posto de professor justamente de Harmonia.

A notoriedade que Messiaen alcançou dentro da História da Música do Século XX deu-se, ao menos em parte[5], pelo alcance que obtiveram os seus alunos dos primeiros anos do curso de Harmonia. Yvonne Loriod, pianista e sua futura esposa, aparece pela primeira vez na lista de alunos já no ano de 1942 (BOIVIN, 1995, pp. 410-32), continuando com algumas interrupções até o ano de 1949; Pierre Boulez é seu aluno no ano de 1944-45; Maurice Le Roux frequenta as suas aulas de 1943 a 1946; Pierre Henry lá está de 1944, mesmo ano de Boulez, até 1948. Como se pode notar, a diversidade estética musical de seus alunos, visto que a obra de Boulez, Henry e Le Roux não têm uma forte ligação composicional entre si e nem com a obra de Messiaen, deflagra uma metodologia educacional não impositiva utilizada pelo professor. Adiantando um pouco a discussão, pode-se perceber que, na realidade, os ensinamentos de Messiaen auxiliavam de uma maneira própria aos seus alunos para que eles encontrassem a sua própria via de acesso à composição. Isso porque o principal objetivo de suas aulas era o de fazer as pessoas entenderem musicalmente aquilo que escreviam ou realizavam (BOIVIN, 1995, p. 34).

Durante os seis anos em que lecionou no Conservatório a disciplina de Harmonia, é notório saber que Messiaen não limitava os seus ensimamentos a transmitir esse conteúdo de uma maneira estrita e acadêmica, abrindo espaço também para a criação e para a discussão sobre a nova música de então. O próprio Boulez declara que as aulas de Harmonia de Messiaen eram, na realidade, laboratórios de escrita estilística (BOIVIN, 1995, p. 35). E que mesmo sendo uma aula de harmonia, a análise musical era utilizada

[5] A outra parte é alcançada pela sua produção musical e bibliográfica, porém esses dois aspectos serão discutidos no segundo capítulo da presente tese.

com o objetivo de que os alunos descobrissem a harmonia tal qual ela era utilizada pelos compositores, e não a partir de uma teoria escrita por alguém. Lucie Kayas, professora da cadeira de cultura musical do Conservatório de Paris a partir de 2008, declara que apesar das mudanças das cadeiras dadas a Messiaen "paradoxalmente, sua pedagogia permaneceu relativamente fixa, mesmo se ele bem se absteve de ensinar a composição quando era titular de uma classe de harmonia ou de análise"[6] (KAYAS, 2008, p. 15) Kayas declara ainda a importância que a análise musical tem nos ensinamentos de Messiaen: "seu ensinamento de escritura se baseia sempre sobre a análise"[7]. (KAYAS, 2008, p. 16) Apesar dessa constatação da autora, deve-se não levar a sério exatamente tudo o que foi afirmado por Kayas, pois, conforme será visto um pouco mais à frente, o próprio Messiaen afirmou em um determinado momento de sua vida que o seu principal foco em suas aulas era a composição, mesmo que isso às vezes não ficasse muito transparente para os alunos. Contudo, é importante perceber a importância da análise musical em suas aulas e a diversidade estilística abordada, pois os compositores estudados em sala durante esse período vão desde a música monódica, com os cantochões, até as criações do início do século XX de Webern, Stravinsky, Berg, Schoenberg, Bartók, passando por Ravel, Debussy, Mozart, música indiana, músicas não europeias e também as suas próprias composições, em especial as *Três Pequenas Liturgias da Presença Divina* (1943) e os *Vinte Olhares sobre o Menino Jesus* (1944). (BOIVIN, 1995, p. 434)

Sobre os acontecimentos importantes que ocorreram fora dos muros do Conservatório nesses primeiros anos como professor, dois fatos são de extrema relevância: o estreitamento da amizade com Guy-Bernard Delapierre; e a concorrência de um outro grande professor da época, René Leibowitz.

Messiaen conhecera Delapierre quando da sua curta estada no campo de concentração próximo a Nancy, logo após ser feito prisioneiro pelas tropas alemãs. Ele ficou por apenas algumas semanas preso nessa cidade francesa antes de ser transferido à

[6] Do original em francês com tradução do autor da presente tese: *"Paradoxalement, sa pédagogie est restée relativement fixe, même s'il s'est bien gardé d'enseigner la composition quand il était titulaire d'une classe d'harmonie ou d'analyse ».*

[7] A partir do original em francês com tradução do autor da presente tese: « *Son enseignement de l'écriture se fondera toujours sur l'analyse ».*

Polônia. (GOLÉA, 1960, p. 60) É a Delapierre, inclusive, a dedicatória do seu primeiro tratado de composição *Technique de mon langage musical* (MESSIAEN, 1944). Esse primeiro contato em Nancy rendeu frutos alguns anos depois quando os dois se reencontraram em Paris. Após uma tentativa inicial em 1943, foi apenas a partir do ano de 1944 que Messiaen passa a organizar aulas particulares dentro da casa de Delapierre com os alunos interessados. A princípio, as pessoas que frequentavam esse curso eram uma parte dos alunos também inscritos no Conservatório, tais como Serge Nigg, Françoise Aubut, Maurice Le Roux, Yvonne Loriod e Pierre Boulez, além de outros tais como Claude Prior, Yvette Grimaud, Jean-Louis Martinet e do próprio sr. Delapierre (GOLÉA, 1960, p. 60). Segundo Boivin, nas aulas particulares Messiaen se sentia mais livre para abordar, sem nenhuma restrição instituicional, suas próprias composições ou as peças mais recentemente produzidas (BOIVIN, 1995, p. 48). Ele podia passar, às vezes, uma tarde inteira falando de apenas uma única peça, analisando-a e discutindo-a. Boulez relata, sobre esse período extra na casa de Delapierre, que as análises de Ravel *(Ma Mère l'Oye)* e Stravinsky *(Petrouchka)* foram realizadas cada uma em uma tarde inteira, das 14h00 às 18h00 e que Messiaen abordou também em uma das aulas os seus ainda sendo compostos *Vinte Olhares sobre o menino Jesus* (BOIVIN, 1995, p. 48). A constatação de que Messiaen analisava em conjunto com os alunos as suas próprias peças em sala de aula é extremamente importante para os objetivos da tese, pois é de se supor que também no período em que Almeida Prado tenha sido seu aluno, ele tenha tido um contato direto com o processo de composição de *La Fauvette des Jardins*.

Apesar de Messiaen procurar estar a par das novidades composicionais, na década de 1940, a música dodecafônica não era ainda muito difundida na França. Durante a Segunda Guerra, Schoenberg refugiara-se nos Estados Unidos, Webern morrera e Berg não obtivera ainda o devido reconhecimento mesmo uma década após a sua morte. Além do mais, a própria questão política remanescente da guerra afastou em parte a música alemã da França. Um dos primeiros franceses a ensinar a música dodecafônica na França foi Darius Milhaud quando da sua volta do exílio nos Estados Unidos em 1948, onde teve contato com Schoenberg. Porém, alguns anos antes dele, René Leibowitz, regente, compositor e teórico polonês, começa a dar aulas particulares em Paris. Tendo estudado com Schoenberg entre

1930 e 1933, o assunto por ele tratado em aula era a música dodecafônica. O grande sucesso de Leibowitz na França se deu principalmente pela falta de conhecimento em que permanecia a estética dodecafônica dentro dos meios musicais franceses. Ele foi uma espécie de desbravador e pioneiro nesse campo. O título de seus livros demonstra já a grande paixão desse homem pelo compositor vienense seu assunto preferido. Entre eles, os que foram escritos logo após a II Guerra Mundial são: *Schönberg et son école*, de 1947, *Introduction à la musique de douze sons*, de 1949 e *L'évolution de la musique, de Bach à Schönberg*, de 1951.

A crítica que se pode fazer a Leibowitz é o fato que ele mantém um apego grande à estética dodecafônica chegando a fazer afirmações tendenciosas no sentido de tentar criar uma supremacia da música de Schoenberg face às demais práticas musicais da época. Isso se pode entrever, por exemplo, no prefácio da sua *Introdução à música de doze sons*, onde é possível ler que "a atividade schonbergiana reune já a ela somente as principais qualidades das outras atividades contemporâneas"[8] (LEIBOWITZ, 1949, p. 13). E mesmo dentro da produção de Schoenberg, o interesse de Leibowitz é exclusivamente a música dodecafônica, como pode-se ver na seguinte afirmação: "O lugar privilegiado que ocupa a atividade schoenbergiana no seio do movimento musical contemporâneo (...), Schoenberg a ocupa essencialmente a partir da descoberta da técnica de doze sons"[9] (LEIBOWITZ, 1949, p. 14).

A importância desse pedagogo frente à classe de Messiaen é que, na realidade, alguns de seus alunos interessados em conhecer mais sobre o assunto e não satisfeitos com as explicações dadas pelo professor de Harmonia do Conservatório começaram a trocar as aulas dele pelas de Leibowitz, provocando assim uma espécie de rivalidade entre as duas abordagens pedagógicas. Essa insatisfação é possível entrever mesmo alguns anos mais tarde. Fano afirma em entrevista que as análises feitas por Messiaen baseavam-se em descobrir todas as possibilidades da série dodecafônica e as escrever no quadro negro. Ele

[8] Do original em francês, com tradução do autor da presente tese*: (...) « l'activité schoenbergienne réunit dejà à elle seule les principales quailtés d'autres activités contemporaines (...)* .
[9] Do original em francês, com tradução do autor da presente tese*: « la place privilégiée qu'occupe l'activité shoenbergienne au sein du mouvement musical contemporain, (...) Schoenberg l'occupe essentiellement depuis sa découverte de la technique de douze sons (...) »*.

afirma ainda que: “nós não estávamos totalmente satisfeitos por este tipo de análise, mas corríamos comprar a partitura para nos dizermos: ‘sim, isso é muito bom, mas há outras coisas também’”[10]. Essa iluminação no campo da música dodecafônica atingiu, por exemplo, Boulez cujo primeiro contato com a música de Schoenberg foi através da intermediação de Leibowitz. Ao frequentar as aulas do musicólogo polonês, toma contato com uma estética que, de uma maneira definitiva, determinará os rumos de sua própria música. Pode-se afirmar, portanto, que a invenção da música serial dá-se também pelo contato de Boulez com o trio Schoenberg/Webern/Berg através da intermediação de Leibowitz. Se foi escrito “também” na frase anterior, é porque ela não é toda a realidade, faltando ainda uma parte da história que será contada logo mais, pois ela só aconteceu realmente no período em que Messiaen assume a cadeira de Análise Musical.

I.2. A Classe de Análise (1947-1966)

Segundo o próprio Messiaen, as aulas de “Estética e Análise Musical”, de “Filosofia Musical” e de “Análise Musical” formam uma classe única de Análise Musical cujo objetivo era trabalhar a análise rítmica, melódica, harmônica, orquestral, formal e climática (*“climatique”)* (GOLÉA, 1960, p. 239). Graças aos alunos que tivera nos primeiros anos como professor, Messiaen obteve, como pedagogo, um certo prestígio e consideração. Nesse período que corresponde a vinte anos de sua carreira pedagógica, outros alunos que se tornariam muito famosos passaram pela sua classe, com destaques para Michel Fano (de 1948 a 1951), cuja entrevista nos foi concedida no ano de 2008[11], Karlheinz Stochhausen (de 1950 a 1951), Iannis Xenakis (de 1950 a 1954) e François Bayle (de 1958 a 1959). Além desses grandes destaques da música internacional, há também a presença de uma testemunha brasileira desse período dos ensinamentos de Messiaen: Antônio Ribeiro de Toledo Piza frequentou as suas aulas durante sete meses no ano letivo de 1957-58.[12]

[10] Vide anexos.
[11] As transcrições completas das entrevistas encontram-se nos anexos.
[12] Professor do Departamento de Física da Usp, Antônio Piza nos recebeu para um entrevista no ano de 2008.

As análises feitas por Messiaen em suas aulas demonstram as suas paixões musicais e as suas preferências entre os compositores do passado. Mozart, Debussy, Ravel e Stravinsky são sempre citados como referências em seus ensinamentos. Na análise detalhada dos assuntos tratados nos sete tomos de seu tratado lançado já após a sua morte [MESSIAEN, 2001] e a comparação destes com os assuntos tratados por ele desde a década de 1940 percebe-se que esses compositores nunca deixaram de ser para ele referência de uma boa escrita musical. Além desses mestres eleitos para integrarem o conteúdo programático das aulas de análise, Messiaen nunca deixou também de abordar a sua própria música, normalmente a mais recentemente produzida. Foi assim que no ano de 1948-49 foram abordados os seus *Vinte Olhares*, concluídos em 1944; no ano letivo de 1949-50 foi tratada a sua sinfonia *Turangalîla*, concluída em 1948; em 1950-51 o assunto foram as *Três Pequenas Liturgias*, concluídas em 1944; e em 1951-52 falou-se sobre *Harawi*, de 1945, sobre a *Missa da Pentecoste* e sobre o "Modo de Valores e de Intensidades", ambos de 1950. [BOIVIN, 1995, p. 94] Essa úlima peça, aliás, também foi alvo de muita especulação por ser tida como o germe do serialismo integral.

A escrita da peça para piano *Quatro Estudos de Ritmo* da qual o "Modo de Valores e de Intensidades" são um dos movimentos, deu-se por etapas. No ano de 1949 Messiaen é convidado para dar um curso composição em Tanglewood. Nessa cidade dos Estados Unidos ele escreve um dos movimentos dos *Quatro Estudos* intitulado "Neumas Rítmicos". No mesmo ano ele é o convidado de honra do Festival de Música Contemporânea de Darmstadt[13] que, pela primeira vez, abria as suas portas a compositores não alemães. Na Alemanha, o movimento "Modo de Valores e de Intensidades" é escrito. Os dois últimos movimentos que completam o ciclo foram escritos em 1950 já em Paris e se intitulam "Ilhas de Fogo I e II". Apesar de a música dodecafônica não ser a especialidade nos ensinos de Messiaen, ele estava a par do que ocorria e tinha contato, principalmente por solicitação de seus alunos, com partituras e gravações desse estilo composicional. A ideia de Messiaen que fez com que os seus "Modo de Valores e de Intensidades" ficasse muito conhecido na História da Música do Século XX foi ele ter criado nessa peça, um modo com

[13] Na década de 1950, um dos redutos da música contemporânea eram os cursos de verão de Darmstadt. Messiaen seria convidado para lecionar nessa cidade também nos anos de 1952 e 1953 (GOLÉA, 1960, p. 12).

alturas, ritmos, intensidades e articulações. A ideia desenvolvida por Messiaen abriu uma porta para que Boulez, Stockhausen e outros desenvolvessem o serialismo integral durante as décadas de 1950 e 1960. A criação da música serial ocorreu, portanto, a partir de uma série de fatores, a saber, o contato de Boulez com Leibowitz, o contato de Boulez com os *"Quatro Estudos de Ritmo"* e, por último, as ideias de um serialismo de *tempi* e um serialismo de complexos sonoros talvez sugeridos pelo contato de Boulez com Pierre Schaeffer. Interessante é notar que, após essa peça para piano, Messiaen não trabalhou mais dentro dessa mesma estética e abandonou as suas experiências no campo da música serial, transformando os *Quatro estudos de ritmo* em uma peça única nessa estética dentro do seu catálogo de obras.

Voltando às aulas no Conservatório, Messiaen usava, sempre que podia, a sua influência no meio da vanguarda da época para trazer as mais novas invenções musicais e os seus compositores para dentro da sala de aula. Foi assim que Boulez e Cage, por exemplo, estiveram no Conservatório para explicarem com mais detalhes os seus respectivos modos de pensar a música. A ida do primeiro à aula de Messiaen foi relatada pelo compositor de música para cinema Michel Fano.

> "E, portanto, a próxima aula chega, a gente se instala e Messiaen nos disse qual seria a surpresa. E, nesse exato momento, ele faz entrar na classe Boulez com a sua Segunda Sonata em mãos. E a surpresa era a análise pelo próprio Boulez de sua Segunda Sonata para piano." (FANO)[14]

Essa citação demonstra o quanto Messiaen estava interessado em deixar os seus alunos atualizados com o que ocorria de mais novo na Composição Musical da época. A ligação estabelecida nesse primeiro momento entre Fano e Boulez rendeu frutos na produção cinematográfica do primeiro. Isso é possivel perceber pelos títulos de um seu curta-metragem intitulado *Pierre Boulez* (1961), de um filme para a TV intitulado *Pierre Boulez, chef d'orchestre* e através da participação especial que Boulez tem na produção didática de sete horas de duração para a TV intitulada *Introdução à Música Contemporânea*, de 1980.

[14] Entrevista concedida ao pesquisador no ano de 2008. A sua íntegra encontra-se nos anexos.

É de se pensar o quão importante foram os ensinamentos de Messiaen para a formação de mais de uma geração de compositores. Fano, por exemplo, considera que os seus ensinamentos foram ainda mais importantes do que a sua obra composicional, pois, segundo ele, os ensinamentos de Messiaen influenciaram a nascença da música de Berio, de Stockhausen e de Boulez. Messiaen conseguia despertar um interesse pela música do passado por olhá-la com os olhos de um compositor interessado em "irrigar a música de hoje" e de fazer "nascer o desejo de conhecer"[15]. As análises feitas por Messiaen, segundo Piza, tinham o objetivo de despertar nos alunos um pensamento musical novo: "o que era interessante (em Messiaen) é que ele te dava mais uma maneira de ver a música do que receitas ou ideias do tipo o que tem de ser ou o que é que não tem de ser".[16] As suas análises não técnicas, ou seja, que não seguiam uma especificação técnica analítica, eram feitas a partir de uma interpretação realizada por ele mesmo ao piano. Essa informação é confirmada por Antônio Piza, pois "ele cantava, falava e mostrava exemplos no piano."[17] Segundo Fano, algo que era único em Messiaen era a sua preocupação com o pensamento rítmico. Questão de gosto, Fano considerava a exploração da música indiana e o uso dos pássaros um pouco anedótico. Essa negação às prerrogativas de Messiaen pode-se entender pela filiação que Fano teve durante a década de 1950 quando passou a escrever também música serial, como pode-se perceber nas suas peças *Sonata para 2 pianos* (1952) e *Estudo para 15 instrumentos*, estilo esse que não tinha uma abertura muito grande para a exploração mais livre, como a fazia Messiaen.

Fano se lembra também que uma grande quantidade de ouvintes frequentava as aulas: "E todo o resto, porque havia de 25 a 30 pessoas, era de ouvintes, era gente que vinha de direita e de esquerda etc." Essa informação também é confirmada por Piza, que afirma que Messiaen não ligava em ter alunos ouvintes. Isso é importante para se perceber que foi possível, portanto, a Almeida Prado frequentar as aulas de Messiaen como ouvinte.

Piza, aliás, traz ainda mais detalhes sobre como eram as aulas de Messiaen. Segundo ele, apesar do título da disciplina ser de Filosofia, as aulas eram de análise. Assim como afirmara Kayas, percebe-se que o ensino de composição por Messiaen baseava-se

[15] Extratos tirados da entrevista anexa.
[16] Vide entrevista anexa.
[17] Vide entrevista anexa.

sobretudo na análise. De uma certa maneira, ele tinha liberdade na escolha das peças a serem analisadas de acordo com a proposta e o conteúdo a ser estudado. Beethoven, Le Jeune, Stravinsky, Ravel e Mozart são citados por Piza como compositores tratados em sala de aula no período. O professor de física da Usp confirma ainda a afirmação de Fano de que as análises desenvolvidas por Messiaen eram tratadas de maneira a elucidar aspectos da própria música de Messiaen, ou seja, elas eram direcionadas para que os resultados obtidos fossem plausíveis dentro de uma ótica da composição musical. Isso é possível de se entrever pela seguinte afirmação, extraída de sua entrevista: "Nas análises dele não havia uma preocupação do tipo histórica ou não vamos fazer anacronismos. Nada disso! É como ele entendia." Algo que também marcou bastante Piza nas aulas de Messiaen foi o desenvolvimento do conceito de anacruse-acento-desinência, conceito este utilizado por Messiaen também nas composições de obras tais como o *Livro de Órgão*, de 1951. Percebe-se que, já nessa época, Messiaen tinha o seu nome ligado ao sucesso de seus alunos. Quando Boulez esteve no Brasil[18], Piza já ouvira falar de seu nome. Porém foi o encontro com Boulez na Escola Livre de Música[19] que o motivou ainda mais a buscar os ensinos de Messiaen quando da sua estada em Paris, algum tempo depois. Segundo Antonio, o que mais marcou o seu período no Conservatório, sendo algo que ele traz consigo até os dias atuais, foi a maneira de ouvir a música.

> "O meu jeito de ver, de interagir com a música foi restritivo, eu sinto. Quer dizer, certas coisas me chamam a atenção, se me chama a atenção, eu vou ouvir querendo saber o que é que me chamou a atenção. E quando eu vou ver o porquê é que me chamou a atenção, eu estou pensando nos esquemas que eu aprendi lá (com Messiaen), ou pelo menos que eu adquiri lá. Eu acho que eu aprendi. Eu acho que essa que era a ideia: usar qualquer coisa, usar grandes formas, escutar grandes linhas, analisar blocos, esmiuçar as coisas demais." (PIZA)[20]

A compreensão despertada pelo período de estudos de Piza tanto na Escola Livre de Música quanto no Conservatório de Paris abriram-lhe novas ideias e aguçaram-

[18] De 1945 a 1956 Boulez começa a reger a música de cena da companhia Renaud-Barrault. (BOULEZ, 1996, p. 19). Segundo Piza, em uma das excursões da companhia ao Brasil, ele aqui vem também.
[19] O ano desse encontro não pôde ser precisado pelo pesquisador.
[20] Vide entrevista anexa.

lhe, portanto, o seu senso crítico. Sobre esse ponto é importante que se abra um parêntese para que seja lembrada a importância da educação musical por ela expandir o senso crítico das pessoas em relação às suas atitudes.

Fechando o parêntese, é interessante notar que a sensação que Piza e Fano têm sobre a música de Messiaen é de algo estático. Fano afirma pensar que

> "há sobretudo uma espécie de repetição e não muita diferença na música de Messiaen. Há uma espécie de copresença pela repetição, mas que provoca às vezes um certo marasmo. Porque ela não se mexe muito." (FANO, vide entrevista anexa)

Já Piza afirmou que:

> "O curioso é que as peças dele parecem assim meio estáticas. Ele dizia que certo trechos eram grandes desenvolvimento. Por exemplo na Sinfonia Turangalîla, há um movimento que ele dizia ser um grande desenvolvimento, e por isso nunca podia ser tocado separadamente. Ele é simplesmente um grande desenvolvimento de todo o material que está nos outros movimentos. Se você pega um desenvolvimento de Mozart ou de Beethoven, é outra coisa. Mas me parece mais uma coisa meio cristalizada. A música dele é meio cristalina, parece uma coisa meio rígida." (PIZA, vide entrevista anexa)

Nas duas afirmações acima há uma certa crítica à maneira com a qual Olivier Messiaen organiza o tempo em sua música. Isso demonstra, na realidade, que nem todos os seus ex-alunos alinhavam-se a ele em todos os aspectos de sua música.

Piza discute também sobre o som-cor[21]. Segundo o físico, Messiaen fazia a analogia entre o som e a cor apenas internamente, não vendo as cores do som e sim as imaginando. "Ele só via as cores internamente" (PIZA).

Além do advento da música serial, a década de 1950 viu surgir também, como uma vertente importante na História da Música, a música eletrônica e a música concreta. Pode-se perceber, pela lista de alunos de Messiaen, que essas duas vertentes estéticas musicais da época também estavam representadas.

[21] O som-cor será detalhado no Capitulo II da presente tese.

Pierre Henry frequentou a Classe de Análise de Messiaen no ano letivo de 1947-8[22]. Este compositor, contudo, ficou muito conhecido pela sua parceria com Pierre Schaeffer nos estúdios da RTF (Radiodiffusion-Télévision Française), da qual resultou, por exemplo, a *Symphonie pour un homme seul*, de 1950, tida como a primeira peça de música concreta. [SIMMS, 1995, p. 385] Messiaen ficou muito interessado na possibilidade de trabalhar os sons a partir de suas gravações. Em parceria com Pierre Henry, então já bastante ambientado com os estúdios da RTF, compôs a peça para fita magnética *Timbres-Durée* , de 1953. Para essa peça, Messiaen criou uma partitura gráfica onde indicava quais eram os sons desejados e as suas durações no tempo. Henry realizou então as gravações dos sons e os transformou para que atingissem as durações pré-determinadas. Segundo Henry, essa maneira de proceder não é muito comum entre os compositores de música concreta, pois não costumam trabalhar com um plano fechado anterior à própria composição. [BOIVIN, 1995, p. 117]

Outro aluno seu na época, Karlheinz Stockhausen foi um exemplo de experimentalismo, passando por vários estilos composicionais. Em 1951, ao conhecer em Darmstadt o "Modo de Valores e de Intensidades" de Messiaen, vai à Paris para estudar no Conservatório. Lá permanece pelo ano letivo de 1951-52. Após esse período na *rue de Madrid*, o compositor alemão desenvolve em conjunto com Pierre Boulez o serialismo integral, tem uma rápida experiência no campo da música concreta com Pierre Schaeffer e, quando do seu retorno à Alemanha em 1953, envolve-se com a música eletrônica nos estúdios de Cologne.

Ao contrário de Stockhausen, que permaneceu apenas alguns meses na classe de Messiaen, Yannis Xenakis, refugiado grego, iniciou os seus estudos no mesmo ano em que o compositor alemão, mas por lá permaneceu por três anos, até 1954. Já com quase 30 anos de idade[23] quando, em 1951, se apresentou a Messiaen para começar a estudar seriamente música, Xenakis era já formado em engenharia na Grécia e colaborava, desde 1947, na equipe do arquiteto francês Le Corbusier. A perspicácia didática de Messiaen foi decisiva para que Xenakis obtivesse o renome como compositor que tem hoje. Desanimado

[22] Ele fora também aluno da Classe de Harmonia de 1944-47.
[23] Xenakis nasceu em 29 de maio de 1922. Fonte: http://www.iannis-xenakis.org/fxe/bio/chrono.html Acessado em 31/07/2009.

com as suas composições iniciais, o grego perguntou ao seu professor do Conservatório se deveria recomeçar do zero e fazer os estudos de harmonia e contraponto desde o início. Messiaen, contrariando todas as suas prerrogativas pedagógicas, aconselha-o que não, que ele deveria utilizar o conhecimento matemático adquirido e trabalhá-lo composicionalmente. [BOIVIN, 1995, p. 114] E é isso o que Xenakis faz, desenvolvendo a música a partir de cálculos de probabilidades em uma estética conhecida hoje pelo nome de música estocástica.

Em 1954 o Conservatório de Paris troca de diretor após a morte trágica em um acidente de carro de Claude Delvincourt, a mesma pessoa que convidara Messiaen a lecionar na instituição na década de 1940. Quanto Marcel Dupré assume o cargo, algumas mudanças são feitas na estrutura dos cursos oferecidos. A cadeira que Messiaen ocupava não sai ilesa dessa reestruturação e a disciplina por ele lecionada muda mais uma vez de nome, passando a se chamar Filosofia Musical. Nos sete anos de duração dessa disciplina, frequentada entre outros por Antônio Piza cujo testemunho foi relatado acima, estavam também alguns grandes nomes da Música do Século XX, dos quais pode-se destacar François Bayle. Ele foi aluno de Messiaen no ano letivo de 1958-59, um ano após o brasileiro.

Além dos compositores que se tornaram importantes após ou durante passarem pela classe de Messiaen, a divulgação do nome do mestre francês também se deu pelas apresentações de suas peças tanto na França quanto no exterior. E, entre os concertos que contavam com peças de Messiaen, a série criada por Pierre Boulez na década de 1950 intitulada Domaine Musical sem dúvida foram importantes tanto para a divulgação das composições de Messiaen quanto para a divulgação da música contemporânea em Paris.

O surgimento do Domaine musical teve início quando, a partir de 1945, Boulez assume o cargo de músico da companhia de teatro de *Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud* que utilizava o teatro Marigny para as suas apresentações (BOULEZ, 1996, p. 19). Aos poucos, ele começa também a reger as músicas incidentais das peças da companhia. Esse contato de Boulez com a batuta trouxe frutos imediatos para a História da Música.[24]

[24] Conforme nos relatou Antônio Piza, foi na função de regente da companhia Renaud-Barrault que Boulez esteve no Brasil na década de 1950. Essa data não pôde ser precisada pelo pesquisador.

Segundo o próprio compositor-regente, foi o contato com a companhia Renaud-Barrault que "o conduziu à criação do Domaine Musical"[25]. (BOULEZ, 1996, p. 19) O Domaine Musical era um grupo formado para a performance de música contemporânea e também de algumas músicas das eras anteriores que não haviam ainda sido tocadas em Paris. No palco do teatro situado no jardim dos *Champs-Élysées*, Boulez passa a organizar concertos de cunho didático cujos objetivos eram fazer tocar a música atual e justificá-la através de uma certa filiação histórica que poderia trazer uma autenticidade à prática serial. A partir de 1954, essa série de concertos, sempre com Boulez à frente da organização e muitas vezes na regência dos grupos, tinha como objetivo principal o de "fazer conhecer e fazer amar"[26] (BOULEZ, 1985, p. 476) ao público a música contemporânea. Apesar das inúmeras estreias promovidas pelo grupo, muitas vezes apenas a estética serialista tinha voz em seus concertos. Messiaen também foi tocado e tocou nessa série que durou até 1973. Em um texto de 1955 escrito por Boulez, Messiaen aparece em uma lista dos oito mais importantes compositores da atualidade a serem estreados e tocados em segunda audição no Domaine Musical: "Pela Itália: Maderna, Nono; pela Alemanha, Stockhausen, Henze; pela Bélgica: Pousseur; pela França: Messiaen, Le Roux, Barraqué"[27]. (BOULEZ, 1985, p. 477) Segundo levantamento feito por Paul Griffiths, consta na programação do Domaine Musical de março de 1957, por exemplo, sete peças do *Catalogue d'oiseaux* de Messiaen tocadas por Yvonne Loriod. (BOULEZ, 1996, p. 180)

A fama que Messiaen obtivera na época fez com que ele passasse também a ser procurado para a exposição de suas ideias. É desse período, por exemplo, a Conferência de Bruxelas (MESSIAEN, 1960) editada pela Alphonse Leduc. Ela foi pronunciada em 1958 por ocasião da Exposição Internacional ocorrida na cidade. E é desse mesmo ano também a primeira série de entrevistas com Messiaen elaborada por Antoine Goléa e editada em forma de livro apenas em 1960. Nesse parágrafo, mesclar-se-á um pouco as ideias difundidas em ambas por tratarem de alguns assuntos em comum. Realizadas para serem

[25] A partir da tradução para o inglês: *"it led to the creation of the Domaine Musical"*.
[26] Do original em francês, com tradução do autor da presente tese : *« faire connaître et faire aimer »*.
[27] Do original em francês, com tradução do autor da presente tese : *« Pour l'Italie: Maderna, Nono; poru l'Allemagne: Stockhausen, Henze; pour la Belgique: Pousseur; pour la France: Messiaen, Le Roux, Barraqué. »*

difundidas pela *Radiodiffusion française* (RDF), as entrevistas de Goléa são 12 encontros entre o compositor e o entrevistador que tratam sobre a vida e a obra do primeiro. Em cada dia da entrevista uma ou duas obras de Messiaen eram apresentadas sonoramente na rádio e comentadas pelo próprio compositor. Ligando Messiaen à música brasileira, é interessante em uma dessas entrevistas perceber-se a grande admiração que o compositor francês tinha por Villa-Lobos, que era estimado por ele como dono de "uma orquestração maravilhosa" e cujos Choros foram o "ponto de partida de algumas explorações do timbre"[28]. (GOLÉA, 1960, p. 85) Quanto a isso, é interessante perceber que na análise que será feita dos VI *Momentos* de Almeida Prado (capitulo III) serão encontrados traços de procedimentos composicionais sobre o timbre advindas da música de Villa-Lobos (capítulo V).

Conforme foi descrito mais acima, a década de 1950 viu dois procedimentos composicionais, a música serial e a música sobre suporte (eletrônica/concreta) não apenas se desenvolverem como também se tornarem predominantes no cenário musical europeu. Na Conferência de Bruxelas, é possível sentir uma certa mágoa de Messiaen com os procedimentos composicionais adotados pelos compositores seriais. Essas afirmações e essa tomada de posição por parte do compositor só podem ser interpretadas a partir da sua inserção no contexto histórico composicional da época, que era extremamente duro, rígido, não maleável. Nesse período, era quase como se ou um compositor deveria ser serial ou trabalhar a música gravada sobre fitas magnéticas, sendo que aqueles que não se aventurassem dentre desses dois campos não tinham muita voz nos concertos promovidos por Boulez no Domaine Musicale ou por Schaeffer na produção do seu estúdio de música concreta. Na sua Conferência de Bruxelas, Messiaen afirma que das três etapas de uma criação artística, a saber, a inspiração, o trabalho e a obra concebida, os compositores daquela época davam atenção apenas à segunda. (MESSIAEN, 1960, p. 3) Por essa afirmação pode-se perceber uma clara crítica à música como procedimento. Ou seja, uma crítica a achar bela apenas a música que utilize determinada técnica, que se utilize de ferramentas específicas, pois essa música passaria a ter uma estética que não seria musical. A beleza seria apenas a variação de um jogo já previamente definido que, pelo contexto

[28] Do original em francês: *"les* Choros *de Villa-Lobos, que je tiens pour des merveilles d'orchestration, ont été le point de départ de certains fouillies de timbres ».*

histórico, pode-se definir como serial. A Goléa, o compositor chega mesmo a afirmar que o Messiaen que escreveu os "Modo de Valores e de Intensidades", ou seja, o Messiaen que impulsionou todo o movimento serialista, estava já morto, tamanha era a repulsa, já em 1958, que o compositor tinha pelo desenvolvimento dado pela sua criação. (GOLÉA, 1960, p. 249)

Por outro lado, percebe-se também a crítica que Messiaen fez à música concreta. Ao procurar afirmar que a música não é feita exclusivamente de sons, tal como se pode também entender a proposta do trabalho concreto sobre o som, Messiaen tenta elevar a supremacia da escritura rítmica, sem se esquecer da importância das densidades, dos acentos, dos *tempi* diversos e das durações. Outra crítica feita por Messiaen à música concreta é que nela, conforme era praticada na época, o compositor seria substituído pelo acaso e por uma porção de "engenheiros de sons ao redor de um toca-disco". (GOLÉA, 1960, p. 259). Apesar das duras críticas por ele colocadas e fundamentadas muito mais nas suas paixões do que na razão, na realidade o que se quer destacar é o espírito de independência composicional adotado por Messiaen ao longo de toda a sua carreira. Apesar de ter influenciado direta ou indiretamente boa parte dos compositores tanto seriais quanto concretos e eletrônicos, ele mesmo não adotava nenhum desses estilos e sempre teve a coragem de trilhar o seu próprio caminho.

Em 1961 a sua classe muda de novo de nome. A partir de agora será uma classe de Análise Musical. Quando essa mudança ocorreu, Messiaen era já suficientemente conhecido no meio musical europeu a ponto de passar a atrair pessoas para a sua classe. Participar da Classe de Messiaen era como participar de uma "experiência histórica" (BOIVIN, 1995, p. 138), pois tanto o compositor e professor quanto vários de seus ex-alunos estavam já entre os nomes mais reconhecidos no meio musical da época. Desse período, que vai de 1961 a 1967, pode-se destacar o nome de dois alunos que alcançaram uma certa relevância como compositores no cenário internacional musical: Solange Ancona e François-Bernard Mâche. Porém, nesse período também, Messiaen, por ordens da diretoria do Conservatório, passa a se recusar a falar sobre sua própria obra e não mais olha as peças novas escritas pelos alunos. (BOIVIN, 1995, p. 140) É lógico que a consequência dessa atitude administrativa que não admitia que o papel do professor de análise se

sobrepusesse ao de composição fez com que o número de compositores da sua classe diminuísse consideravelmente. E, além disso, o contexto histórico da época não era favorável a Messiaen para que falasse sobre a sua própria música, pois ele não fazia parte de nenhum dos estilos composicionais dominantes da década de 1950, o que acabou por impulsionar ainda mais a sua recusa. Além do mais, em 1959 a sua primeira esposa, Claire Delbos, após anos de luta contra uma demência que lhe assolou desde poucos anos após o casamento, falece. Isso trouxe um certo abalo emocional ao compositor que teve, como consequência, um certo desligamento de Messiaen à realidade que o circundava.

Porém, na década de 1960, o panorama musical passou a ser aos poucos renovado e o domínio serial perde um pouco de sua força com o surgimento da micropolifonia, uma terceira via que abriu novas possibilidades aos compositores da época. O principal responsável por essa descoberto foi o compositor húngaro György Ligeti. Nessa mesma época também começou a ficar conhecido na Europa o trabalho de John Cage. Ele esteve em Paris no ano de 1949 (NATTIEZ, 1993, p. 5), quando também conheceu Pierre Boulez pessoalmente. Como exemplo de outros compositores que também começaram a modificar o pensamento serial de então pode-se pensar também nas peças de Berio para quem, apesar do trabalho serial ainda estar presente, apresenta a série com uma nova cara, ou em Kagel do teatro musical ou então em Penderecki e até mesmo Xenakis que passam também a trabalhar a micropolifonia. (BOIVIN, 1995, p. 142) Essas duas aberturas através da micropolifonia ligetiana e da aleatoriedade e do acaso cageano fizeram com que até mesmo os mais ferrenhos serialistas repensassem as suas posturas. É o caso, por exemplo, do uso do aleatório por Stockhausen em *Das Klavierstuck XI*, de 1957, ou por Boulez na sua *Troisième Sonate* para piano, de 1957.

Outro fato importante que ocorreu no fim da década de 1950 que ajudou na mudança do panorama musical foi o fortalecimento do estúdio de música concreta de Schaeffer que passa a ser, a partir de 1958, o Grupo de Pesquisas Musicais (*Groupe de recherches musicales*), ou simplesemente G.R.M., nome que perdura até os dias atuais. Entre os primeiros colaboradores deste nova fase da música concreta estão dois alunos de Messiaen: François Bayle e François-Bernard Mâche, além de Bernard Parmegiani, Luc Ferrari e Ivo Malec.

As principais peças escritas por Messiaen no início da década de 1960 são *Chronocrhomie* (1960), *Sept Haïkaï* (1962) e *Couleurs de la Cité Celeste* (1963). Porém, o reconhecimento no Conservatório de Messiaen como compositor só ocorreu alguns anos mais tarde quando, a partir de 1966, assume a Classe de Composição. Essa nomeação só acontece, porém, após um reconhecimento oficial por parte do governo francês da importância do compositor para a música francesa. Em 1965 é estreada na *Sainte-Chapelle* de Paris a composição encomendada pelo ministro da cultura André Malraux *Et expecto resurrectionem mortuorum*, para orquestra de sopros e metais e percussões metálicas. Logo após a sua estreia, essa peça foi tocada também diante do próprio presidente de Gaulle na catedral de Chartres. (BOIVIN, 1995, p. 151) Além disso, em 1967 é editado o segundo livro de entrevistas de Messiaen, desta vez elaborado por Claude Samuel e fruto do reconhecimento que o compositor alcançara. (SAMUEL, 1960)

I.3. A Classe de Composição (1966-1978)

Somente a partir de 1966 é que Messiaen passa a lecionar composição musical no Conservatório. Nesse ano letivo, 1966-1967, foi inclusive o único ano em que ensinou também para alguns alunos de análise que haviam sido seus alunos no ano anterior e que não haviam conseguido ainda se formar. A partir de 1967, passa a dedicar-se exclusivamente à classe de composição. Reconhecimento certamente justo, pois, segundo o próprio compositor, e contrário ao que afirmara Kayas acima, tanto as suas aulas de Harmonia quanto às de Análise tinham por objetivo ensinar também a composição. (GOLÉA, 1960, p. 241) O período em que Messiaen ensinou composição merece especial atenção, pois foi quando Almeida Prado passou por sua classe. Fora o próprio Almeida, que lá esteve entre 1969 e 1973, os alunos de destaque desse período foram Tristan Murail, de 1967 a 1971; Gérard Grisey, de 1969 a 1972; Michäel Levinas, de 1969 a 1974; Alain Gaussin, de 1971 a 1976; Michèle Reverdy, de 1973 a 1977; e George Benjamin, no ano de 1977-1978. Outro evento importante dessa época, o advento da música espectral pelo trio Murail-Grisey-Levinas, talvez tenha sido impulsionado também a partir do contato deles

dentro do Conservatório e talvez até mesmo dentro da sala de Messiaen, visto que lá estudaram juntos de 1969 a 1971.

Na bibliografia do compositor, no início do período da Classe de Composição, algo importante ocorre. Em 1967 é lançada pela editora parisiense Belfond a segunda série de entrevistas com Messiaen, porém dessa vez articuladas por Claude Samuel e intitulada *Entrevistas com Olivier Messiaen* (SAMUEL, 1967), sem tradução ainda para o português. O musicólogo tornaria a se encontrar com Messiaen quase duas décadas depois desse lançamento para uma outra sabatinada de perguntas, a terceira de Messiaen e a segunda com o próprio Samuel[29]. A compilação dessas duas séries promovidas por Claude foi editada em forma de livro e intitulada *Música e Cor* (MESSIAEN, 1994), lançada em 1986 em francês e em 1994 traduzida para o inglês[30]. Nesse livro, percebe-se que o interesse maior do entrevistador é descobrir quais seriam as origens musicais e quais as técnicas utilizadas por Messiaen em sua obra. Além disso, a ainda recente estreia da ópera São Francisco de Assis, de 1983, ocupa vários capítulos do livro. Sobre a sua atividade didática no Conservatório, Messiaen descreve que o seu principal foco de atenção era a análise musical, prática que ele tinha já quando era professor de harmonia e que manteve durante o período do ensino de composição. (MESSIAEN, 1994, p. 176) Para cada ano, através de uma rápida consulta aos próprios alunos, era determinado um assunto que seria desenvolvido através de três sessões semanais de quatro horas cada. (MESSIAEN, 1994, p. 177) Segundo Kayas, as principais características que marcaravam Messiaen como pedagogo eram a abertura de espírito e a tolerância estética (KAYAS, 2008). Essa postura permitiu com que os alunos que passaram pela classe tivessem cada um a sua estética composicional própria e, muitas vezes, diferente do próprio mestre-compositor. Messiaen admite ainda que aceitava um número ilimitado de ouvintes em sua classe que completavam o quadro de alunos juntamente com os 15 franceses e os 5 estrangeiros regulares. (MESSIAEN, 1994, p. 180)

[29] A primeira série de entrevistas concedidas por Messiaen havia sido a série para a Rádio com a participação de Antoine Goléa em 1960.

[30] Infelizmente, só nos foi possível ter acesso à edição de 1994, na qual não é clara a distinção de quais eram as ideias defendidas por Messiaen em 1967 e quais foram acrescidas em 1984 quando da revisão e ampliação da coleção de perguntas proposta por Samuel.

Para se contextualizar o período e para o melhor entendimento sobre o homem que era Messiaen quando ele assumiu a cadeira de composição no Conservatório, discorrer-se-á um pouco sobre os aspectos sociais que sacudiram as ruas parisienses na época. O fim da década de 1960 foi importante para a construção dos valores sociais do mundo em que se vive hoje. Período de uma grande efervecência social e cultural, alguns eventos como o pensamento feminista, os hippies, a liberação sexual, a Guerra no Vietnã, o Rock'n'Roll etc. trouxeram várias revoluções comportamentais que ainda se refletem na sociedade contemporânea. Entre todos os eventos dessa época, porém, o que merece maior atenção por tratar diretamente da questão educacional foi a revolta estudantil de 1968 que assolou as ruas de Paris. No início daquele ano, uma greve geral dos trabalhadores suscitou a discussão também entre os estudantes sobre as condições de trabalho. De caráter essencialmente socialista, as reuniões dos estudantes foram ganhando corpo e autonomia e começou-se a discutir também qual seria a função da educação dentro do processo capitalista da economia. Segundo um boletim do movimento estudantil escrito em Nanterre em abril daquele ano, uma das preocupações dos estudantes era saber "qual seria a amplidão das contradições suscitadas pelo capitalismo de monopólio no setor da educação." (COHN-BENDIT et al., 1968, p. 151) Sem dúvidas que essa questão continua atual, principalmente se se entrar na discussão sobre a autonomia universitária e o alcance de investimentos privados dentro de universidades públicas, por exemplo. Ou então sobre a recente onda de aparições e crescimento das universidades privadas por todo o país, junto com a criação e reforma de cursos com o objetivo de servir ao mercado. Porém, essa discussão fugiria muito do assunto e, por isso, não se aprofundará nela. Voltando ao movimento de maio de 68, entre as propostas dos estudantes, uma seria principal e causaria reflexos também no Conservatório de Paris: a desinstitualização dos currículos universitários, sobre o pretexto que haveria neles um "atraso da teoria sobre a prática". (COHN-BENDIT et al., 1968, p. 151) No Conservatório, isso se refletiu em uma completa reestruturação dos cursos. Com isso, a Classe de Análise passou a ser uma classe independente, um curso único. Por conseguinte, apesar de a *rue de Madrid* não ficar exatamente ao lado do olho do furacão da revolta estudantil, ocorrido no *Quartier Latin*, o agito que se deu no maio de 68 fez com que alguns professores temessem por seus cargos,

entre eles também Messiaen, recém-promovido para o cargo de professor de composição. O movimento estudantil fez com que as portas do Conservatório se fechassem mais cedo naquele ano, para só reabrirem de novo em outubro, para o concurso de entrada de novos alunos. Uma das modificações importantes iniciadas a partir do ano letivo de 1968-69, e que foi uma consequência direta do Movimento estudantil de 68, foi que o concurso de saída da Classe de Composição do Conservatório também foi totalmente reformulado a partir daquele ano. Até então, para se formar em uma disciplina, havia um concurso no qual todos os alunos participavam com uma peça única e tinha como resultado final um escalonamento de 1º a 3º lugares. De acordo com esse sistema, as pessoas que adquirissem esse título estavam aptas para saírem da Classe, pois já havia aprendido aquilo o que era ensinado em sala. A partir de 1968, os alunos passam a apresentar um dossiê com todas as obras compostas ao longo do ano para uma apreciação mais completa do candidato. E foi abolido também o escalonamento, sendo o candidato aprovado através do "prêmio de composição". (BOIVIN, 1995, p.159) Dentro desse ambiente de mudanças é que Almeida Prado ingressa no Conservatório. Será descrita, um pouco mais adiante, a experiência do compositor paulista na Classe de Composição de Messiaen, porém, antes, discorrer-se-á sobre alguns outros alunos que a frequentaram.

Um aluno que esteve com Messiaen na sua Classe de Composição foi Allain Gaussin. Em entrevista ao pesquisador[31], ele relatou que o que o atraiu para ter aulas com o mestre do Conservatório foi a grande qualidade de sua produção artística. Pode-se vislumbrar o quanto Messiaen, nessa época, era já muito conhecido no meio musical. "Quando eu (Allain Gaussin) era jovem, Messiaen era já um compositor muito célebre!" (GAUSSIN) Além disso, por um gosto particular, Gaussin foi atraído para a classe de Messiaen pelo fato de ele também tratar das músicas de outros povos em suas aulas. Gaussin descreve ainda o ambiente nas classes de Messiaen como muito agradável e que a principal metodologia de ensino utilizada por ele era a análise musical, apesar de o assunto tratado ser a composição. Interessante notar que foi necessário a Gaussin pedir a Messiaen para que obtivesse uma especial atenção nas orientações das composições feitas durante o período de aula. Ou seja, normalmente Messiaen não exigia muito de seus alunos e isso

[31] A íntegra da entrevista encontra-se nos anexos da presente tese.

parece ter sido uma maneira utilizada pelo professor para respeitar a opinião das correntes estilisticas diversas entre os alunos. Inclusive é de se notar que, nesse período, alguns dos alunos presentes em sala seriam os mesmo que, alguns anos após, formariam a corrente espectral, com especial destaque para Tristan Murail, Gérard Grisey e Michaël Lévinas. A crítica que Gaussin tem em relação ao início da formação dessa corrente é de que eles davam mais atenção aos procedimentos e determinavam um tempo *à priori* para os materias composicionais se desenvolverem, sem darem chance para que a escuta guiasse o tempo. É lógico que esta é uma crítica de época e que, com o passar dos anos, o direcionamento *a posteriori* do tempo se desenvolveu também entre os espectrais, mas é por esse motivo simples que Gaussin não permite ser incluído nessa corrente. Mas se a corrente estava em formação, ou ao menos os alunos que dela fariam parte estavam por lá, e eles eram todos tocados nos recitais dos alunos de composição do Conservatório, é impossível não supor que tanto Gaussin quanto Almeida tenham tanto sido tocados quanto também tenham tido contato com as composições dos demais colegas da época, entre eles também os futuros espectrais. Para Gaussin, a maneira mais livre com a qual Messiaen ensinava era produtiva, pois não ignorava as possibilidades de mudanças que, talvez até mesmo inconscientemente, os alunos propunham em suas próprias obras. Gaussin confirma que Messiaen analisava também a sua própria música em sala de aula, o que é importante para percebermos que também Almeida teve contato com esse repertório pelas aulas no Conservatório. Almeida Prado mesmo afirma isso reconhecendo que foi o próprio Messiaen quem lhe mostrou as duas *Ilhas de Fogo*[32]. Interessante notar também que um ponto em comum entre Gaussin e Messiaen é o profundo amor pela natureza e o reflexo que isso causa em suas respectivas obras: Messiaen transcriava poeticamente o canto dos pássaros enquanto Gaussin recria, em suas partituras, os mistérios do Cosmos. Isso em uma época em que Messiaen estava compondo a parte orquestral *Des Canyons aux étoiles...* (1974) e, alguns anos depois apenas, Almeida iniciaria a sua série de *Cartas Celestes*. Seria tudo isso apenas coincidência? Está-se a pouco de crer que não, pois quando Almeida afirma em entrevista que as *Cartas* lhe foram praticamente dadas, que elas já estavam prontas, pode

[32] Almeida Prado afirma isso na segunda entrevista concedida, e é, de uma certa maneira, uma opinião contrária ao que afirmara na primeira entrevista.

ser que ele estava com esse pensamento em mente devido ao ambiente "cósmico" que se instalara na Sala do Conservatório com o início da composição dos *Canyons* por Messiaen.

Outro aluno que frequentou as aulas no último ano antes de Messiaen se aposentar foi o inglês George Benjamín. Ele discute sobre a maneira pedagógica não-impositiva utilizada nas aulas do Conservatório no vídeo produzido por Olivier Mille. Segundo Benjamín:

> "Ele (Messiaen) ensinava de uma certa maneira que o aluno, após um certo momento, era capaz de se ensinar a si mesmo. Ele não desejava empurrar seu caráter, sua personalidade sobre o aluno. Ele não queria fazer 'pequenos Messiaens'".[33] (MILLE, 1997)

Essa opinião está de acordo com o que Gaussin afirma sobre as aulas no Conservatório, onde todos os estilos eram respeitados, e parece ser também compartilhada pelo próprio Messiaen em um outro vídeo, de Alan Benson.

> "Eu tive alunos que se transformaram muito cedo em célebres, mas quer saber, eu não estou lá para nada. Quando um aluno é genialmente dotado, ele é genialmente dotado de qualquer maneira. Não é o professor que lhe dá o gênio. O professor não está aqui para lhe dar o gênio. Ele está aqui para aprender o metiê e ele está aqui também para fazer o aluno encontrar o saber. Esta é a coisa mais difícil. Há jovens que são cheios de esperança e que lhe traz algo no qual empenhou todo o seu coração. É geralmente algo errado, mas no qual há uma passagem muito boa. Mas as passagens muito boas, o aluno não sabe que são muito boas. Deve-se mostrar-lhe. Deve-se mostrar-lhe que é isto que ele deve continuar. O professor deve lançar mão completamente de sua música pessoal, de suas ideias pessoais e de tudo o que ele pensa e de tudo o que ele crê para se ocupar unicamente da coisa que é mais importante para o aluno"[34] (BENSON, 1985)

---

[33] Do original em francês transcrito pelo autor da presente tese: *"Il a enseigné dans une telle façon que l'élève, après certe moment, il était capable de soi enseigné soi-même. Il ne voulait pas poussé son caractére, son personalité sur l'éleve. Il ne voulait pas faire des petits Messiaens ».*

[34] Do original em francês transcrito pelo autor da presente tese: *"J'ai eu des élèves qui sont très tôt devenus célebres, mais vous savez je ne suis pour rien. Quand un élève est genialemment dué, il est genialemment dué de toute façon. Ce n'est pas le professeur qui lui donne du genni. Le professeur n'est pas là pour donner du genni. Il est là pour apprendre le métier et il est là aussi pour faire trouver l'élève savoir. Ça c'est la chose plus difficile. Il y a des jeunes qui sont pleins d'éspoir qui vous aporte quelque chose dont il a mis tout son coeur. C'est genéralemment quelque chose qui est ratté, mais où il y a une passage très bien. Mais les passages très bien, l'élève ne save pas que c'est très bien. Il faut lui montrer. Il faut lui montrer que c'est celui-là qu'il faut continuer. Il faut que le professeru se debouille complètemment de sa musique personnelle,*

Tristan Murail apoia essa afirmação de Messiaen. Segundo ele, foi graças à dedicação e à percepção do mestre que foi a ele indicado o caminho a seguir. "Messiaen me revelou a mim mesmo, soube me dizer no momento certo: 'é esta a vossa via'".[35].(HALBREICH, 1980, p. 514) Murail comenta ainda, na revista *Le Monde de la Musique* de maio de 2008, sobre a influência que Messiaen teve nas gerações que lhe seguiram. Segundo Murail, Messiaen exerceu uma influência de maneira indireta sobre as gerações que lhe seguiram, pois mesmo se houve algumas convergências de ideias, os compositores atuais seguiram seus caminhos próprios, pois o que Messiaen fez era já um certo tipo de fim da via. Talvez essa liberdade estilística de seus alunos se dê justamente pela maneira mais livre com que o mestre tentava passar os ensinamentos a eles.

Outra aluna desse período foi Michèle Reverdy. Ela confirma as afirmações de que muito dos alunos de Messiaen não seguiram exatamente os mesmos caminhos do mestre. Em seu livro *Composer de la musique ajourd'hui*, cita que Messiaen trabalhava de maneira a que "o aprendiz musical encontrasse o seu próprio caminho com a ajuda benevolente de seus mestres".[36] (REVERDY, 2007, p. 22) Essa afirmação reforça ainda mais a explicação de que Messiaen, na realidade, não impunha as suas técnicas composicionais aos seus alunos, deixando-os livres para procurarem o que achassem mais interessante.

I.3.1 Almeida Prado na Classe de Composição de Messiaen

Em 1969, quando Almeida Prado ingressa sua classe, Messiaen tinha 61 anos, ensinava no Conservatório há 28, sendo que na cadeira de composição estava já há 3, era uma figura carimbada nos concertos do Domaine Musical, tinha duas séries de entrevistas editadas em livros – a primeira com Antoine Goléa (1960) e a segunda com Claude Samuel (1967) –, era constantemente chamado para lecionar no exterior nos principais cursos de

---

des ses idées personelles et de tous qu'il pense et de tous qu'il croit pour se occuper uniquement de la chose qui est important pour l'élève. »

[35] Do original em francês traduzido pelo autor da presente tese : *"Messiaen m'a révélé a moi-même, a su me dire au moment qu'il fallait: 'c'est là qu'est votre voie'"*

[36] Do original em francês, com tradução do autor da presente tese: *"C'est à l'apprenti musicien de trouver as voie avec l'aide bienveillante de ses maîtres"*.

música contemporânea, em especial Darmstadt, na Alemanha, e Tanglewood, nos Estados Unidos, e era muito tocado tanto na França quanto em outros países. Quando Almeida Prado candidatou-se ao curso de Messiaen no Conservatório, a norma existente para alunos estrangeiros estabelecia um limite de 5 alunos por classe. (BONGRAIN, 2008, p. 27) Na lista dos estrangeiros inscritos para o ano letivo de 1969-1970, ano em que Almeida entrou, constam os americanos William Albright e Janice Giteck, o grego Georges Couroupos, o iraniano Iradj Sahbai e o sírio Dia Soukkari. Portanto o número de estrangeiros atingira o seu limite, dificultando a entrada de Almeida como aluno regular, tendo frequentado a instituição da *rue de Madrid* como ouvinte.

Voltando um pouco aos fatos que conduziram Almeida Prado à Classe de Messiaen, descobre-se que o seu primeiro professor de composição foi Camargo Guarnieri, tendo aulas com o mestre nacionalista desde o ano de 1959 até 1965. Almeida Prado, em entrevista, afirmou que apresenta um grande respeito e admiração tanto pela pessoa quanto pela obra de Guarnieri. Dessa maneira que ele o considera como um "imenso compositor". Porém, de alguma maneira, Almeida Prado travava uma luta interna consigo mesmo para não se acomodar na obra de Guarnieri. Isso é explicado, metaforicamente na entrevista, pela receita de bolo que, quando dá certo, é sempre copiada. E é isso, justamente, que Almeida Prado procurou não fazer, fugindo dessa acomodação. Relata ainda o traumático aviso dado a Camargo quando decidiu que não iria mais frequentar as suas aulas.

> "Eu (Almeida Prado) disse: 'Maestro, eu não vou mais voltar aqui.' A reação dele foi de supresa: 'Oh! Que horror!' Eu lhe disse, então: 'Eu quero aprender música dodecafônica atonal, serial, pós-serial, eletroacústica. Eu quero aprender o que há de mais moderno. O sr. não nos dá isso. Primeiro porque o sr. não aceita e não gosta. Depois porque o sr. não irá me ensinar. Eu quero aprender e eu vou ter aulas com o Gilberto Mendes.' Ele ficou descontente. Foi como se eu tivesse dado um tapa em seu rosto". (ALMEIDA PRADO)[37]

Entre a sua despedida das aulas de Guarnieri e a sua ida à Europa, Almeida teve, ainda, duas pessoas que ele considera como tendo sido seus professores. Isso porque ter uma pessoa como educador não é, na visão dele, necessariamente ter frequentado salas

[37] Vide anexos.

de aula com essas pessoas. O professor é uma pessoa que lhe abre portas, que lhe mostra caminhos. Dessa maneira que obteve ensinamentos também com o padre Amaro Cavalcanti e com o compositor Gilberto Mendes. Cavalcanti foi, de acordo com Almeida Prado, uma pessoa que lhe mostrou muitas partituras e gravações de peças contemporâneas. Ele tinha um gosto particular pela música "mística"[38]. Foi ele quem lhe apresentou diversas peças de Messiaen, entre elas *Le Vingt Regards sur L'Énfant-Jésus* e as *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine*, ambas de 1944.[39] Gilberto Mendes foi, também, alguém com quem Almeida Prado obteve conhecimentos. Através de conversas informais, Gilberto Mendes passou-lhe dicas sobre, principalmente, a música serial, aprendizado este que ele não obtivera com Camargo Guarnieri. Porém, um fato decisivo para a sua ida à Paris foi ele ter ganhado o I Festival de Música da Guanabara, em 1969. O dinheiro ganho na ocasião foi o que lhe propiciou os recursos financeiros necessários à sua ida.

Almeida Prado obteve, durante a sua estada na Europa, ensinamentos em dois locais. O primeiro foi no curso que fez em Darmstad, logo na sua chegada, onde teve a oportunidade de conhecer pessoas como Ligeti, Lukas Foss, os irmãos Kontarski e Stockhausen. O segundo evento foi a sua ida à França. Essa ida já era programada por Almeida Prado, pois levava consigo uma carta-recomendação de Camargo Guarnieri a Nadia Boulanger. Pelo que parece, portanto, a pessoa alvo com quem Almeida Prado desejava se encontrar era a Nadia. Só que ele acabou conhecendo também Messiaen e teve a oportunidade de ter aulas consigo. O seu 'cartão de visitas', pelo que ele próprio relata, e que lhe serviu de primeiro contato tanto para Boulanger quanto para Messiaen, foi a gravação que ele dispunha de seus *Pequenos Funerais Cantantes*, peça vencedora do Festival de 1969, e a partitura do 2º cadernos dos seus VI *Momentos*, ambos compostos no ano de sua ida, 1969. Do período de 1969 a 1973, Almeida Prado teve aulas na França, pelo que ele relata, pelas manhãs com Olivier Messiaen no Conservatório de Paris e nas tardes com Nadia Boulanger, em sua casa.

[38] O que Almeida chama de música "mística" é classificada por Messiaen como música religiosa, ou seja, uma música com temática religiosa que não seja feita exclusivamente para ser executada durante uma cerimônia ou culto religioso, podendo, portanto, ser também tocada em um concerto.

[39] Na primeira entrevista, além das obras citadas, o compositor menciona conhecer também as partituras de *"Vision de l'Amém"* e dos *"Quatre Études de Rythme"*, mas nos parece que há uma certa contradição entre as duas entevistas realizadas com compositor, pois essa afirmação é contrariada na segunda entrevista.

Almeida Prado tem uma visão própria sobre o que é a intersecção no processo de formação de um compositor. Em metáfora à biologia, ele a comparou à genética, criando a expressão da "genética de sons". Ou seja, no desenvolvimento que se tem ao longo de um processo de aprendizado, um compositor pauta-se nas diversas experiências de outros para formar uma personalidade própria. Isso ocorre também na música e na composição musical. Essa ideia é contrária à ocorrência de um paideuma, ou seja, da filiação. De acordo com essa visão, uma pessoa é constituída por uma encruzilhada de intersecções, às vezes mais marcante, às vezes menos. Essa visão aproxima-se em muito com a ideia do rizoma desenvolvido pelos filósofos Deleuze e Guattari (2005), para quem a multiplicidade é aceita. É dessa maneira que Almeida Prado declara que, na sua obra, há intersecções com Camargo Guarnieri, Penderecki, Stravinsky, Nadia Boulanger e Messiaen. Além do aprendizado composicional, a influência de Camargo Guarnieri parece ter sido, através de um ato de rebeldia, uma certa inquietação que lhe foi despertada e que o impulsionou a buscar novos horizontes composicionais. Pelo que parece, essa inquietação foi um fator relevante para a sua ida à Europa, pois, conforme relata o próprio compositor, passou a procurar compor sempre fugindo às regras mais utilizadas pelo mestre. Isso, de uma certa maneira, o levou a buscar a música de Messiaen. A intersecção com Penderecki é sentida, segundo Almeida Prado, nos seus *Pequenos Funerais Cantantes*. O Stravinsky com que Almeida Prado declara ter uma intersecção, foi o da última fase, serial. Ele diz que, da técnica do compositor russo, ele se apaixonou pela economia no uso da série, um serialismo tríadico. Já com a dupla Boulanger e Messiaen houve uma intersecção mútua por oposição, pois com a Nadia ele tinha tudo aquilo que era mais ortodoxo; enquanto com Olivier, o que havia de mais contemporâneo. Prado declara ainda que procurou sempre encontrar um meio do caminho entre ambos, mantendo a sua própria personalidade.

Ainda nas entrevistas concedidas pelo compositor ao autor da presente tese, três foram as técnicas de composição abordadas: o ritmo, o transtonalismo e o som-cor. Almeida Prado diz que obteve, com Messiaen, um grande aprendizado rítmico cuja principal contribuição foi a consciência da independência do ritmo em relação aos outros parâmetros musicais. Dessa maneira que Messiaen, em sala de aula, "analisou a rítmica

grega; a rítmica hindu; o ritmo que cresce e decresce; os ritmos que são permutáveis, ou seja, a permutação" (ALMEIDA PRADO)[40].

Outra técnica de composição abordada foi o "transtonalismo". Segundo Almeida Prado, esse termo tem a ver com a repetição como forma de memorização e apreensão musicais. Para o compositor, não é possível dentro da música tonal que se compreenda o que está sendo feito sem a repetição. Dessa maneira que em sua obra, sendo esta majoritariamente atonal, essa repetição pode operar, por exemplo, no excesso de ressonâncias e na insistência em determinado acorde. Afirma-nos que essa técnica foi alcançada em sua plenitude pela primeira vez em sua obra nas *Cartas Celestes* I. O transtonalismo tem um certo paralelo, portanto, com o Sistema Organizado de Ressonâncias desenvolvido por Almeida Prado em sua tese de doutorado.[41]

O som-cor, para Almeida Prado, é algo que para Messiaen fazia sentido literal e, para si próprio, faz sentido apenas metaforicamente, poeticamente. Para o autor francês, conforme será visto no próximo capítulo, o som-cor é relacionável aos modos de transposições limitadas, ao *"éblouissement"* e aos complexos sonoros harmônicos[42]. Já Almeida Prado procura relações de sons e cores naquilo que lhe é mais próximo, no momento mesmo da composição. Ele descreve que, por exemplo, ao escrever uma peça que "se passa no campo, que é uma coisa verde", ele procura "o que é verde para utilizar" (ALMEIDA PRADO) [43]. Ou seja, diferentemente do autor francês, Almeida Prado não mantém uma relação fixa entre uma cor e um som.

Na segunda entrevista concedida, Almeida Prado afirma que um dos principais fatores de atração para que estudasse com Messiaen foi a liberdade enxergada por ele na obra do compositor francês, justamente por não ser serial, e também a possibilidade de trabalhar com ele a música com uma temática religiosa. Almeida declara também ser a peça para piano solo *Cartas Celestes* I a primeira em que se sentia pronto pelo grande preparo que teve com Messiaen. Ela teria sido escrita espontaneamente, o que na realidade quer

[40] Vide anexos.
[41] Esse assunto será aprofundado no Capitulo III.
[42] MESSIAEN, Olivier. *Conférence de Notre-Dame.* Paris: Alphonse Leduc, 1978. & MESSIAEN, Olivier. *Conférence de Kyoto.* Paris: Alphonse Leduc, 1988.
[43] Vide anexos.

dizer que Almeida tinha já um arsenal composicional próprio muito forte que o induzia a escrever com muita facilidade. Essa é uma dica importante para se perceber o quão importante foram as *Cartas Celestes* I na conclusão do processo de aprendizagem que Almeida passou com Messiaen.

Síntese

As aulas de Messiaen no Conservatório de Paris influenciaram por mais de 30 anos várias gerações de músicos e compositores no Mundo inteiro. Por lá passaram alguns dos principais compositores da História da Música Ocidental do século XX, tais como Pierre Boulez, Pierre Henry, Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Tristan Murail etc. Esse fato mais a fama obtida por Messiaen em suas inúmeras composições fizeram com que Almeida Prado migrasse para Paris em busca de seus ensinamentos. Apesar de, metodologicamente falando, Messiaen nunca impor o seu estilo aos alunos, de uma certa maneira quatro anos de estudos com o mestre francês trouxeram algum aprendizado e conhecimento técnico que foram adapatados por Almeida Prado à sua própria linguagem. Descobrir quais são esses "pontos em comum", essas intersecções entre os dois compositores será, portanto, a tarefa desenvolvida nos próximos capítulos.

Capítulo II: a técnica composicional de Olivier Messiaen em um estudo analítico da peça para piano solo *La Fauvette des Jardins*, de 1971.

Se se falou bastante sobre a vida de Messiaen e sobre as pessoas que passaram por sua classe do Conservatório no primeiro capítulo da presente tese, o leitor ainda pouco pôde ficar sabendo sobre a maneira como o compositor emprega, em suas próprias obras, as suas técnicas composicionais. Esse segundo capítulo tem o objetivo, portanto, de explicar um pouco melhor sobre a técnica por ele empregada e fazer um estudo analítico de sua peça *La Fauvette des jardins*, para piano solo. Essa peça foi escolhida como assunto principal na presente tese pelo fato de ter sido composta no período em que Almeida Prado era aluno do compositor no Conservatório de Paris e por se acreditar que o seu estudo poderá auxiliar a melhor compreensão da peça *Cartas Celeste* I do compositor brasileiro. Iniciar-se-á o capítulo situando histórica e formalmente a peça *La Fauvette des jardins* dentro da produção composicional de Olivier Messiaen.

II.1 Situando histórica e formalmente a peça *La Fauvette des Jardins*

A peça *La Fauvette des jardins* foi composta por Olivier Messiaen entre os anos de 1970 e 1971 e editada pela Alphonse Leduc no ano de 1972. A sua estreia ocorreu no dia 7 de novembro de 1972 no espaço Pierre Cardin em Paris, pela pianista e esposa de Messiaen Yvonne Loriod, a quem a peça é dedicada.

No conjunto de obras que compõe o catálogo de Messiaen, se se pensar em termos da evolução de sua escrita musical ao longo dos anos de carreira, o canto dos pássaros passa a cada vez ter mais e mais importância. Em suas primeiras obras, tais como os oito *Prelúdios* para piano de 1929, o uso de transcrições de cantos dos pássaros não é relevante. Nas suas peças da década de 1940, tais como nos *Vingt Regards sur l'Enfant-*

Jésus, de 1944[44], ou os *Quatro Estudos de Ritmo*, de 1950, elas, as transcrições, podiam até estar presentes, mas ainda não tinham atingido o potencial de principais, atuando apenas como coadjuvantes. Os cantos dos pássaros passam a ter importância primordial na técnica composicional de Messiaen a partir da década de 1950, quando o compositor escreveu a primeira peça com o título de uma ave *Le Merle noir*, para flauta e piano de 1951. Essa peça deu início a uma busca acentuada do compositor em uma técnica de criação a partir do uso mais intensivo dos cantos dos pássaros. Após ela, seguem-se outras no mesmo caminho tais como *Réveil des Oiseaux* de 1953, *Oiseaux exotiques* de 1956 e *Catalogue d'oiseaux* de 1958.[45]

Boulez, em seu livro *Points de repère*, discute sobre isso. Comentando sobre o ecletismo de técnicas mistas empregadas pacificamente por Messiaen em suas peças, ele afirma que:

> "Um outro signo desse ecletismo, e não o menos marcante, é seu contato com a natureza e as notações mais ou menos diretas que ele faz a partir disso na sua obra. Certamente, há as descrições de paisagens que permanecem sobre um plano simbólico. Mas há também os ruídos diretos, como os ruídos da correnteza. E há enfim, e sobretudo, os inumeráveis cantos de pássaros que, tendo aparecido muito cedo na sua obra de uma maneira muito episódica, ganham uma importância crescente ao ponto de se tornarem o centro de uma série de obras unicamente preocupadas por suas transcrições."[46] (BOULEZ, 1985, pp. 339-40)

Nessa afirmação de Boulez, pode-se perceber alguns dos procedimentos que serão encontrados na peça *La Fauvette des Jardins* de Messiaen. Ela se enquadra em uma

[44] Aliás, em *Vingt Regards,* algo que é marcante e também presente em *La Fauvette des Jardins* é o uso de Temas simbólicos representativos de elementos da natureza ou de personagens.

[45] Um outro forte indício desse aumento de preocupação é o fato que no *Technique* (MESSIAEN, 1944), o capítulo sobre o canto dos pássaros ocupa umas poucas páginas e apenas cinco exemplos. Já no *Traité* (MESSIAEN, 2002) o mesmo assunto é explicado em um tomo de dois volumes que contém exatas 1310 páginas!

[46] A partir do original em francês, com tradução do autor da presente tese: *"Un autre signe de cet éclectisme, et non le moins étonnante, est son contact avec la nautre et les notations plus ou moins directes qu'il en a faites dans son oeuvre. Bien sûr, il y a les descriptions de paysages, qui restent encore sur un plan symbolique. Mais il y a ausi des bruits directes, comme les bruits de torrent. Il y a enfin, et surtout, les innombrables chants d'oiseaux qui, ayant apparu assez tôt dans son oeuvre d'une façon très épisodique, prirent une importance croissante au point de devenir le centre d'une série d'oeuvres uniquement préoccupées par leur transcription. »*

das peças nas quais o uso de cantos de pássaros há uma importância grande, além também do uso de Temas simbólicos representativos de objetos da natureza, tal como o Tema da Noite, por exemplo, ou de ações, tal como o Tema do voo da andorinha.

Um outro ponto de apoio no entendimento da obra de Messiaen é a compreensão da duração pura. Baseando-se em uma leitura de Bergson, Messiaen conclui que essa qualidade temporal é caracterizada por uma sucessão de mudanças qualitativas que se fundem, se interpenetram e que não têm contornos precisos, sem nenhuma tendência à criação de relações de umas às outras, ou seja, uma heterogeneidade pura. (MESSIAEN, 2002, tome I, pp. 9-10) Se se pensar na obra *La Fauvette des Jardins,* percebe-se que esse procedimento é também presente, pois a utilização por justaposição[47] de Temas simbólicos e imitativos, sem contornos precisos que lhes marquem os seus inícios e fins, criam a heterogeneidade característica da duração pura.

A exemplo de Boulez, Silvio Ferraz também debate sobre as mudanças perceptíveis na produção musical de Messiaen a partir da década de 1950 e, a exemplo de Messiaen, comenta sobre a duração pura:

> "As peças de Messiaen, posteriores a *Le Merle Noir* (1951) e *Réveil des Oiseaux* (1953) permitem esta experiência de levar as faculdades cognitivas ao limite em que 'fervilham as diferenças'. A partir deste período, a obra de Messiaen vê surgir cada vez mais momentos de sobreposição: sobreposição de cantos de pássaros (de um mesmo continente ou de vários continentes), sobreposição de ritmos, sobreposição de 'cores'. Com isto o compositor buscava um caminho para acabar com o tempo cronológico e direcional e estabelecer a duração da eternidade e do vivido, tecendo em sua música uma superfície que mergulha o ouvinte num devaneio de irregularidades métricas, onde o tempo é vago e ondulante".(FERRAZ, 1998, p. 190)

Segundo Ferraz, a crescente importância do uso de cantos de pássaros nas composições de Messiaen tem por objetivo a criação de diferenças, no sentido deleuziano do termo, para a erupção de um tempo não cronológico e não direcional, ou seja, que trouxesse à tona os devires sonoro-temporais de uma maneira sobreposta, entrecortada. É

[47] A explicação sobre a ideia de justaposição de Temas será desenvolvida ainda nesse capítulo, um pouco mais adiante.

isto que se entendo por uma "duração pura" (*"pure durée"*), uma duração na qual não fosse possível determinar com precisão um início e um fim. Essa hipótese é, aliás, o principal ponto de defesa do capítulo escrito pelo autor em seu livro *Música e Repetição* a respeito do compositor francês: "o tempo como 'pura duração', como 'fluxo e velocidade', aparentemente imperceptível, intocável, é o objeto composicional de Messiaen; ele procura evidenciar este tempo tornando-o sonoro." (FERRAZ, 1998, p. 200) Dessa maneira que, segundo o autor, há coerência nas repetições de um mesmo Tema, porém há sempre muito mais diferenças entre elas, pois há sempre algo novo acontecendo a esse Tema.

Outro debate sobre a música de Messiaen que se pode obter a partir da afirmação de Ferraz escrita na página anterior é a busca do compositor em acabar com o tempo direcionável, cronológico. Baseando-se em uma leitura de São Tomás de Aquino, o compositor francês determina a diferença entre tempo e eternidade. Para ele, o tempo não é um comprimento finito que faz parte de um comprimento infinito, a eternidade, e sim um *continuum* em frente a um indivisível (MESSIAEN, 2002, pp. 7-8). A eternidade é toda simultaneidade (*"toute simultanée"*), a medida de um ser permanente, a consequência da imutabilidade. O tempo seria, por sua vez, a medida do próprio movimento. Para se exemplificar, uma peça do catálogo de Messiaen que explora a diferença entre tempo e eternidade é o seu *Quatuor pour la fin du Temps*, escrito durante o período de catividade do compositor na Polônia. Inspirado na leitura do livro do Apocalipse de São João, no capítulo no qual um anjo anuncia o fim do tempo (capítulo X, versículos 1-7), nessa peça Messiaen busca anular através da música o tempo para que a eternidade possa emergir sonoramente. Muito características dessa busca são, em especial, as duas "Louanges" presentes no *Quarteto* nas quais o andamento extremamente lento e o ritmo constante do piano fazem com que a noção do tempo seja anulada e a eternidade se torne sensível sonoramente.

É interessante também notar que a exploração crescente do uso de cantos de pássaros, conforme foi explicado por Boulez e Ferraz, se deu em paralelo ao emprego crescente do piano em peças de Messiaen. Apesar de coexistirem sempre juntas, as escritas para órgão e para piano tiveram alterações idiomáticas ao longo dos anos. Organista de formação, Olivier tem o instrumento como principal articulador de seu pensamento musical no início de sua carreira. Isso se dá, principalmente, pelo fato de que ele tinha um órgão no

qual podia tocar regularmente, o da Igreja da *Trinité* em Paris, podendo também improvisar dentro dos cultos religiosos muitas de suas ideias musicais e, então, trabalhá-las e fixá-las na memória. Na década de 1930, quando Messiaen assume o posto de organista da *Trinité,* pode-se destacar, por exemplo, as obras para órgão solo *Apparition de l'Église éternelle* (1932), *La Nativité du Seigneur* (1936) e *Les corps glorieux* (1939). Mas, a partir da década de 1940, a escrita para piano passa a ter mais importância na sua produção, influenciando também a escrita para órgão. As evidências dessa mudança de paradigma em suas composições são, sobretudo, os fatos de que:

1. nesse período, década de 1940, há apenas um único ciclo concluído de peças para órgão, a *Messe de la Pentecôte* (1949-1950), contra quatro peças ou ciclos de peças para piano solo finalizadas: *Rondeau* (1943), *Vingt régards sur l'Énfant-Jésus* (1944), *Cantéyodjayâ* (1948) e *Quatre études de rythme* (1949), sem contar as peças para orquestra contendo o piano entre os seus solistas, tais como *Turangalîla Symphonie* (1946-1949);
2. a sua escrita para órgão passa a ter uma simplificação cada vez maior em um dos seus aspectos que mais a diferencia da escrita para o piano, a utilização do pedal.

Talvez o que tenha gerado essa mudança paradigmática da escrita em Messiaen tenha sido o contato com a sua aluna e futura esposa Yvonne Loriod, para quem o compositor passou a escrever e dedicar peças solos e solos para acompanhamento de orquestra. Apesar de Messiaen também tocar o piano, foi a partir do contato com a técnica pianística de Yvonne, mais apurada que a sua própria para o instrumento[48], que um leque de possibilidades tenha-se aberto ao compositor, fazendo com que a sua escrita, mesmo a para órgão, passasse a ser cada vez mais idiomática ao piano. Afirma-se isso pela coincidência de datas em que esse desenvolvimento se deu. A década de 1940, que marca

[48] Messiaen chega mesmo a afirmar que "como pianista, eu nunca tive a virtuosidade transcendente e a facilidade técnica absolutamente incrível de Yvonne Loriod". (MESSIAEN, 1994, p. 113)

essa mudança, é também a década em que Loriod matricula-se como sua aluna e a quem várias de suas peças para piano começam a serem dedicadas. Messiaen chega a afirmar que possibilidades composicionais se abriram em sua escrita a partir do contato da técnica pianística de sua aluna e futura esposa sem, no entanto, especificar quais seriam elas.

> "É óbvio que durante a escrita de *Vingt Regards* e *Catalogue d'oiseaux*, eu sabia que elas seriam tocadas por Yvonne Loriod; eu então me permiti as maiores excentricidades por causa dela. Eu sabia que poderia inventar muito dificil, muito extraordinariamente e coisas muitas novas: elas seriam tocadas e tocadas bem."[49] (MESSIAEN, 1994, p. 114)

Formalmente, outro fator de discussão é a maneira como Messiaen coloca junto, agencia, as suas frases. Em peças para orquestra, como por exemplo, em *Chronochromie* de 1960, muita vez há a sobreposição das frases em diversas camadas, criando uma textura permeável, de possíveis entradas múltiplas. Entretanto, esse não é o procedimento utilizado em *La Fauvette des Jardins*. No presente capítulo, analisar-se-á separadamente os Temas simbólicos e imitativos utilizados pelo compositor na peça, demonstrando-se algumas das técnicas composicionais empregadas em suas confecções, ver-se-á a importância que o uso do pedal tem para Messiaen e discorrer-se-á mais adiante, ao se debater sobre a macroestrutra da peça, que o corte, o agenciar em sequência, é o principal meio de trabalho composicional utilizado nessa peça.

Contudo, conforme é possível deslumbrar um pouco anteriormente na afirmação de Boulez sobre a evolução da escrita musical de Messiaen, consegue-se classificar a peça *La Fauvette des jardins* na fase na qual a busca da transcri(a)ção dos cantos de pássaros torna-se primordial, o assunto principal de uma composição. Segundo o próprio compositor da peça, ela é a mais longa peça para piano solo escrita por ele e não faz parte de ciclo nenhum, algo raro em sua obra pianística[50]. Nessa peça há a busca por um

[49] Tradução do autor da presente tese a partir da tradução em inglês: "It's obvious that while writing *Vingt Regards* or *Catalogue d'oiseaux*, I knew they would be played by Yvonne Loriod; I was therefore able to allow myself the greatest eccentricities because of her, anything is possible. I knew I could invent very difficult, very extraordinary, and very new things: they would be played, and played well."

[50] Entre alguns dos ciclos para piano solo, pode-se destacar, por exemplo, o *Catalogue d'oiseaux* e os *Vingt régards sur l'Énfant-Jésus*.

procedimento formal fluídico, que se desenvolva organicamente assim como o passar das horas. Nas próprias palavras do compositor,

> "eu tentei criar uma nova forma musical. Na realidade, eu queria mostrar que, além de toda noção falsa associada com a estrutura musical, uma forma é um organismo vivo, capaz de seguir o desenrolar das horas do dia e da noite".[51] (MESSIAEN, 1994, p. 153)

Apesar dessa afirmação sobre a *Fauvette*, esse procedimento não é novo ao compositor, pois já o havia tentando em seu *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958), em especial na peça "La rousserolle effarvatte". Interessante notar que essa peça, o *Catalogue d'oiseaux*, e seu desenvolvimento orgânico do som, tenha sido escrita logo após a fase que Boulez define como a fase de desenvolvimento *hors temps* de Messiaen, que engloba sobretudo as peças para piano solo do álbum *Quatre études de rythme* (1949-1950) e as peças para órgão solo da *Messe de la Pentecôte* (1949-1950) e do *Livre d'Orgue* (1951) (BOULEZ, 1985, p. 346). Essa fase é marcada pelo desenvolvimento dos elementos abstraídos de suas funções temporais, ou seja, tanto o ritmo, quanto as alturas, as articulações e até mesmo as dinâmicas são trabalhadas *à priori* individualmente através de ampliações, espelhamentos, permutações etc., sendo as suas junções com os demais instrumentos abstraídas desse desenvolvimento.[52] Essa técnica *hors temps,* ou seja, fora do tempo, influenciou e muito o desenvolvimento, na década de 1950, do serialismo integral. Mas é de se notar que a solução de Messiaen para fugir dessa corrente, para se opor a ela, foi justamente a reintrodução do elemento temporal, de uma duração vivida (*"durée vécue"*) no desenvolvimento de suas peças, com o uso sobretudo dos cantos dos pássaros e da exploração formal "orgânica", qual se dá também em *La Fauvette des jardins*.

O desenvolvimento desse tipo de forma ocorre na peça pela aparição de elementos sonoros abstratos simbólicos que tornam sensível sonoramente o meio onde a

[51] A partir da tradução para o inglês: *"I tried to create a new musical form. In effect, I wanted to show that, beyond all the false notions associated with musical structure, a form is a living organism, capable of following the unfolding of the hours of the day and night."*

[52] Dentre os tomos do *Traité* (MESSIAEN, 2002), aquele que trata com maior detalhamento a utilização das técnicas *hors temps* é o de número III.

Fauvette e os demais pássaros presentes na peça cantam. Esses Temas[53] têm a função de criar o Espaço Sonoro para o canto dos pássaros, além de ser a partir de suas mudanças que o passar das horas é sentido. Reverdy bem define a sensação global da peça ao afirmar que "à escuta, sentimos a obra escoar de um único trato, sem interrupção. Entretanto, sente-se as diferenças de atmosferas (...)."[54] (REVERDY, 1978, p. 90) Essas diferentes atmosferas são provocadas pelos Temas representativos abstratos inventados por Messiaen para tornar sensível sonoramente objetos ou ações, tais como o Tema do Lago, da montanha careca do Grand Serre, da Ondulação das águas, dos Voos, da Noite etc. e pelo uso de certos cantos de pássaros para determinadas horas do dia, como o canto da coruja, por exemplo, que aparece quase no fim da peça, após o anoitecer.

II.2 Temas simbólicos presentes em *La Fauvette des Jardins*

O primeiro Tema a aparecer na peça, logo no compasso inicial, é o Tema da Noite. Ele é caracterizado pelo andamento lento em notas graves. (Figura 3)

[53] Vale à pena ressaltar que, na presente análise, optou-se pelo uso da palavra "Tema" pelo seu emprego frequente no livro de Messiaen *Technique de mon langage musical* (MESSIAEN, 1944), em especial no capítulo XI. Na maneira como está sendo empregado na análise, Tema representa grandes personagens da peça, como, por exemplo, o Tema da Noite ou o Tema do Lago. Ou ainda os Temas imitativos dos pássaros que, mesmo que onopatopaicamente, também os representam. As variações dos Temas são as frases-comentário, caracterizadas por serem "um desenvolvimento melódico do Tema" nos quais "um ou alguns dos fragmentos do Tema são repetidos no tom inicial sobre graus diversos ou em outros tons e variados ritmicamente, melodicamente e harmonicamente. O comentário pode também desenvolver elementos estranhos ao Tema, mas apresenta com este último uma certa concordância de acento." (MESSIAEN, 1944, p. 43)

[54] Do original em francês, com tradução do autor da presente tese: *"À l'audition, l'oeuvre semble couler d'une seule traite, sans interruption. Cependant l'on ressente des différences d'atmosphère (...)"*.

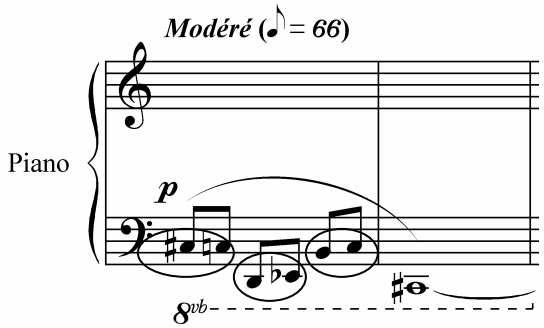


Figura 3: **Tema que torna sensível sonoramente a noite nos compassos iniciais de *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen.**

Esse Tema está presente tanto no início quanto no fim da peça, tornando expressiva sonoramente a noite. Todo o meio da peça tornará sensível sonoramente o dia. Sonoramente, pode-se pensá-lo a partir do reagrupamento em duas notas com o uso primordial de intervalos dos Grupos de Intervalos[55] I (2ªm, 8ªdim e 9ªm) e II (7ªm), conforme os círculos na figura acima. Pensando-se na condução de linhas melódicas, pode-se visualizar nesse Tema como um contraponto cromático espacializado cujas vozes tendem, a partir de uma mesma nota, a distanciar-se, retornando à nota inicial (Figura 4). Esse procedimento será visto também, quando da análise das *Cartas Celestes* I, no Tema do aglomerado globular Messier 13.

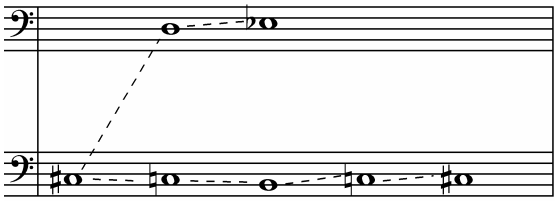


Figura 4: condução das linhas melódicas do Tema da Noite em *La Fauvette des Jardins,* de Olivier Messiaen

Nos compassos iniciais da partitura, em conjunto com o Tema da Noite, há uma sonoridade criadora de um elemento estrutural classifica por Didier Guigue como sintagma. O autor explica que um sintagma é um conjugado binário {A+B} de sonoridades, das quais

[55] Classe de intervalos é um termo vindo da Teoria dos Conjuntos, ou Teoria Pós-Tonal.

{A} é a determinante *(déterminante)* e {B} é a determinada *(déterminée).* A sonoridade determinada se define por reação à determinante sendo ou a sua resposta, o seu consequente ou o seu complemento. (GUIGUE, 2007a, p. 46) No caso da peça *La Fauvette de Jardins,* o próprio Tema da Noite é a determinante sucedida por uma sonoridade determinada que mantém com ele uma relação de oposição quanto à região, à textura, à articulação e ao direcionamento global da linha melódica e que se articula sobre a ressonância em pedal de {A} (Figura 5).

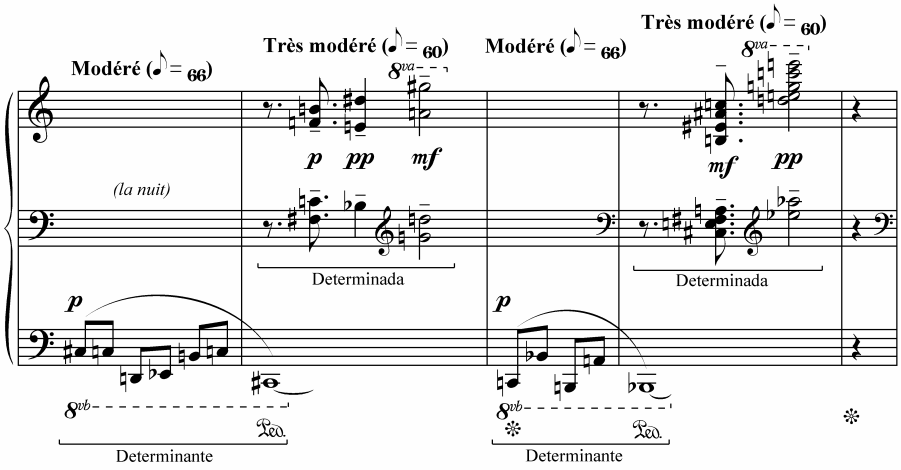


Figura 5: sintagma do início de *La Fauvette de Jardins*, de Olivier Messiaen

Esse sintagma aparece mais uma última vez também na terceira aparição do Tema na Noite, entre os comp. 24-27. Nas próximas frases-comentários do Tema, entretanto, ele não está presente. A diminuição do tamanho total do Tema que pode ser visualizada no terceiro comp. do exemplo acima (Figura 5) é também marcada por duas linhas melódicas com alternâncias de regiões. A sensação sonora global que se tem é a de uma aceleração do contraponto entre essas linhas melódicas a partir de uma mudança em seus acentos agógicos. Entre as demais transformações vislumbradas nas frases-comentários do Tema da Noite há também a ampliação (comp. 75-6, Figura 6); ...

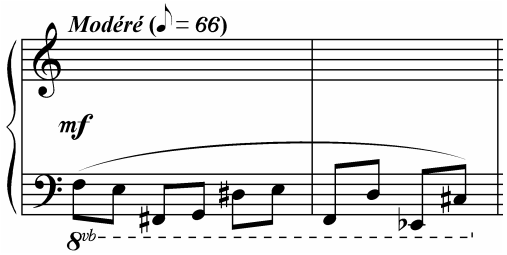


Figura 6: **frase-comentário da Noite nos comp. 75-6 de *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen.**

...e o espelhamento do perfil melódico (comp. 146, Figura 7). Apesar de o perfil melódico entre as vozes ser invertido nessa frase-comentário, os intervalos horizontais nem sempre são idênticos, havendo uma maior igualdade intervalar entre as duas vozes no início da ampliação e uma maior desigualdade no fim.

Figura 7: **ampliação e espelhamento do perfil melódico do Tema da Noite no comp. 146 de *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen.**

De uma certa maneira, a condução da linha melódica em distanciamento entre as vozes da primeira aparição do Tema da Noite (Figura 3) é ampliada nessa última frase-comentário antes do alvorecer se tornar sensível sonoramente (Figura 7). A ampliação, o crescendo da dinâmica, o espelhamento e a escala ascendente da tessitura do Tema da Noite são estratégias utilizadas por Messiaen para fazer com que o ouvinte sinta o correr do tempo. Essas transformações e descaracterizações graduais desse Tema estão diretamente ligadas à representação sonora temporal do início do amanhecer. Essa hipótese é reforçada pelo fato de que o mesmo Tema retorna apenas no comp. 968 (*"la nuit vient"*), quase no fim, em um movimento da dinâmica retrógrado ao ocorrido na sua última aparição antes do amanhecer, ou seja, em um decrescendo de dinâmica, mas com a manutenção do movimento de distanciamento entre as vozes e o espelhamento do perfil melódico presentes no comp. 146 (Figura 7). Formalmente, esse retorno do Tema da Noite próximo ao fim da

peça marca o início do retorno da representação sonora da noite, o crepúsculo. Essa frase-comentário é marcada, tal como entre os comp. 1 e 3 no início da peça, por uma aceleração agógica das subfrases presentes que passam de um reagrupamento melódico agógico de 7𝅘𝅥𝅯, por 3 vezes; para 3𝅘𝅥𝅯, também 3 vezes; 2𝅘𝅥𝅯, 4 vezes e, finalmente, um retorno a 3𝅘𝅥𝅯, conforme demonstrado no exemplo seguinte (Figura 8).

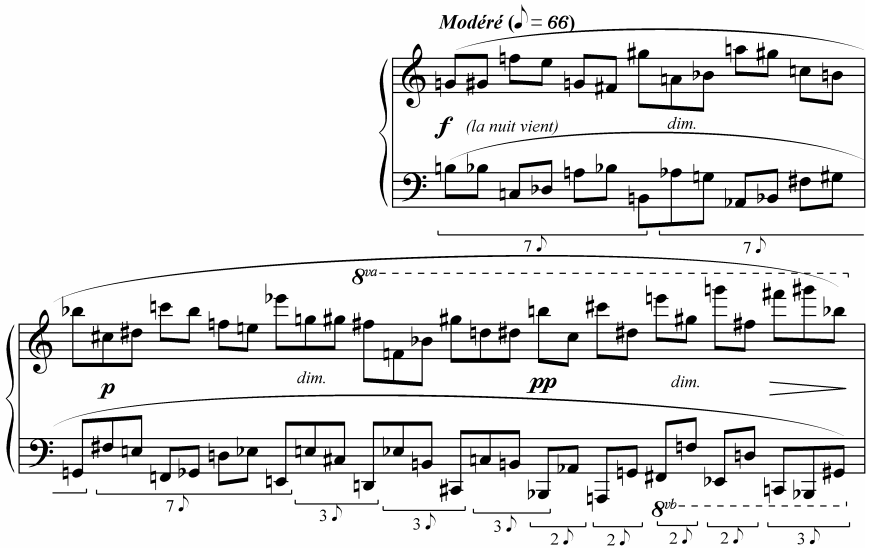


Figura 8: Retorno do Tema da Noite no comp. 968 (*la nuit vient*) e uma aceleração rítmica nos acentos agógicos das subfrases em *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen

Algo que também chama a atenção em relação aos diversos Temas apresentados por Messiaen é o fato de que, apesar de haver muitas mudanças tanto de andamento quanto de unidade de tempo ao longo de toda a peça, cada um deles tem o seu andamento próprio que é idêntico também aos de suas frases-comentário.

Outro Tema muito importante no desenvolvimento do pensamento formal de Messiaen para a peça, e que traz a ideia de um passar das horas, é o Tema do Lago. A estratégia utilizada pelo compositor na aquisição de uma temporalidade para esse Tema é o som-cor. Antes de dar continuidade à análise, discorrer-se-á sobre o que é o som-cor para Messiaen visto que esse pequeno parêntese auxiliará a compreensão da peça de Messiaen e também pelo fato de que alguns dos procedimentos utilizados pelo compositor francês para tornar sonoramente sensível uma cor serão encontrados também na obra de Almeida Prado.

Desde a escrita do seu *Technique de mon langage musical*, lançado em 1944, Messiaen planejava a publicação de um novo livro mais completo sobre a sua maneira de pensar o repertório musical existente e também a sua própria música. Esse projeto, no entanto, nunca foi terminado enquanto o compositor era vivo. Somente quatro anos após a sua morte que a sua viúva, Yvonne Loriod, unindo os seus escritos dispersos, conseguiu publicar, em 1996, o *Tratado de Ritmo, de Cor e de Ornitologia*[56] (MESSIAEN, 2002), obra em 7 tomos constituindo um total de 8 volumes. Nessa obra, encontra-se uma definição suscinta de o que é o som-com (*"le son-couleur"*). Para o compositor, essa representação sonora de uma qualidade espacial nasceu a partir da sua admiração pelos vitrais coloridos das igrejas francesas, em especial os da *Sainte-Chappele*, em Paris, e do seu contato com o pintor suíço Blanc-Gatti[57] que enxergava e pintava as cores dos sons. O som-cor é, dessa maneira, formado por "complexos de cores que caminham e se mexem com os complexos sonoros."[58] (MESSIAEN, 2002, tome VII, p. 7) Para Messiaen, o som tem em si uma cor que lhe é peculiar, porém esses complexos sonoro-coloridos não são vistos pelo compositor com os olhos e sim apenas intelectualmente. A esse binômio entre som e cor foi dado por Messiaen o nome de som-cor (*"le son-couleur")*. Em seu *Tratado*, o compositor ressalta que esta visualização da cor do som não se trata nem de uma visão ocular, nem uma alucinação provocada por uma droga qualquer e nem ao menos uma doença sinestésica, a qual ele comenta tomando por referência o caso do pintor Blanc-Gatti. A visualização da cor é, para Messiaen, simplesmente "uma visão interior, um olho do espírito". (MESSIAEN, 2002, p. 97)

O termo som-cor, segundo Messiaen, é a ligação que a música estabelece com dois fenômenos distintos: a ressonância natural dos corpos sonoros e as cores complementares. A ressonância natural dos corpos sonoros cria uma série harmônica reproduzível pelas notas que se sucedem em diminuição intervalar a partir de um baixo

[56] Do original em francês : *Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie*. A publicação original é de 1996. Tradução do autor da presente tese. Este livro não conta ainda com uma tradução para o português.
[57] Artista suíço nascido em Lausanne, 1890 e morto em Riex, 1966. Pintor autodidata e músico amador, Charles Blanc-Gatti consagrou o seu trabalho artístico à transposição das sensações musicais coloridas e formais para a pintura. Adaptado do site: http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F9139.php . Acessado em 18/11/2007.
[58] Do original em francês: "(...) des complexes de couleurs qui marchent et bougent avec les complexes de sons". Tradução do autor da presente tese.

dado (Figura 9, Cf.: MESSIAEN, 2002, p. 102). É também conhecida como a série harmônica de uma nota.

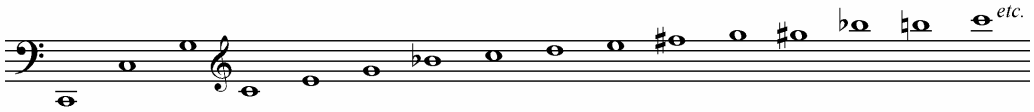


Figura 9: ressonância natural dos corpos sonoros em uma representação aproximada

Adiantando um pouco a discussão, perceber-se-á mais adiante, ao se analisar a maneira pela qual Almeida Prado pensa o seu próprio Espaço Sonoro, que há um paralelo entre os pensamentos de ambos os compositores, pois tanto Messiaen quanto o compositor paulista partem da série harmônica na concepção da espacialidade do fenômeno sonoro.

Em relação às cores complementares, Messiaen propõe uma experiência: sob uma folha de um branco extremo, coloca-se uma folha um pouco menor de um vermelho ardente. Ao se olhar atentamente a linha demarcatória entre o vermelho e o branco, o vermelho, em determinado momento, irá se intensificar e se tornar mais vermelho, enquanto o branco, por sua vez, será irradiado de um efêmero verde pálido. Uma relação semelhante ocorre se for trocada a folha vermelha por outra verde, ou laranja, ou azul, ou amarela, ou violeta etc. (cf.: MESSIAEN, 2002, p. 103).

Esses dois fenômenos – ressonância natural dos corpos sonoros e cores complementares – estão para Messiaen em profunda relação de convergência: assim como não se consegue enxergar as cores complementares sem que haja, ao menos, uma outra cor contrastante com a qual a primeira se relaciona, não é possível atribuir uma cor a uma única nota. Não são os sons isolados que engendram cores, são as simultaneidades, ou melhor, os complexos sonoros. A cor é, também, influenciada pelo registro – grave, médio ou agudo – no qual ela se encontra, pelas transposições e pelo timbre dos instrumentos que a tocam da seguinte maneira:

- certa cor vai se reproduzir em todas as oitavas: ela será normal no registro médio; degradê ao branco (ou seja, mais clara) em direção ao agudo; e degradê ao preto (ou seja, mais sombreada) em direção ao grave. Esse degradê luminoso da cor será

também trabalhado por Almeida Prado em suas *Cartas Celestes* I, principalmente nos Pórticos do crepúsculo e da aurora;

- ao contrário, se se transpuser um acorde de semitom em semitom, em qualquer semitom, ele irá mudar de cor (cf.: MESSIAEN, 1978, pp. 9-10 e 1988, pp. 5-6);
- pode ocorrer que uma orquestração resfrie uma cor quente ou, de outra maneira, esquente uma cor fria (cf.: MESSIAEN, 2002, p. 97).

Messiaen pensa o som-cor a partir, portanto, de fatores musicais e extramusicais que o auxiliam na percepção do mesmo: sonoramente, a ressonância natural dos corpos sonoros, representada pela série harmônica; e, visualmente, as cores complementares. As técnicas composicionais empregadas pelo compositor para criar em sua própria música a cor são vislumbradas em relação direta com dois aspectos presentes em sua obra: os modos de transposições limitadas e os complexos sonoros.

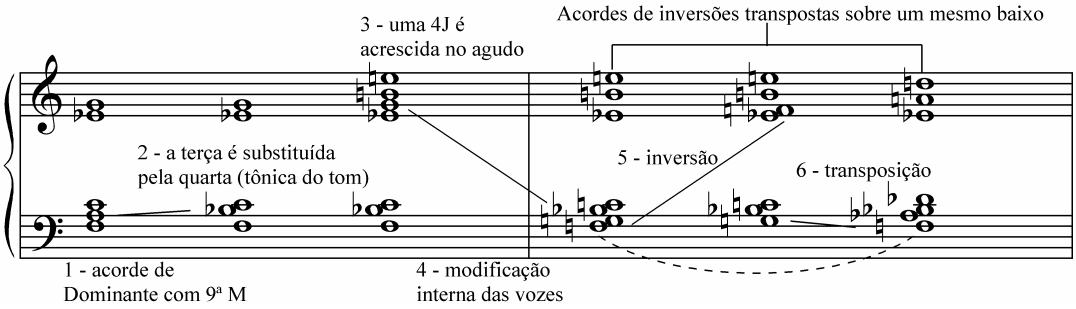
Os modos de transposições limitadas são modos transponíveis somente um certo número de vezes, após o que eles recaem sobre as mesmas notas (cf.: MESSIAEN, 1988, p. 7). São sete no total, sendo que cada modo tem uma cor geral e uma cor específica para cada uma de suas transposições. Na demonstração do Tema do Lago de *La Favette des Jardins* exemplificar-se-á o uso de um modo de transposições limitadas na aquisição de uma cor no som (Figura 14 e Figura 15).

Em relação aos complexos sonoros, Messiaen cita o uso em sua obra de quatro deles na obtenção de cores em sua música: (i) os acordes com inversão transpostas sobre o mesmo baixo; (ii) os acordes de ressonância contraídas; (iii) os acordes do total cromático (cf.: MESSIAEN, 1988, p. 8); e (iv) os acordes vitrais,*"tournants",* que giram sobre si mesmos.

- acordes com inversões transpostas sobre o mesmo baixo[59] são simultaneidades de sete sons cujas inversões são transpostas descendentemente para que permaneçam sobre a mesma nota base. Segundo o autor, esse acorde tem sua origem em

[59] Do original em francês, com tradução do autor da presente tese: *"accords à renversements transposés sur la même note de basse"*.

uma Dominante com nona com a sensível do tom (terça do acorde) substituída pela tônica (quarta do acorde) e na qual são acrescidos dois outros sons que, no caso abaixo, formam o intervalo de uma 4ºJ, si-mi. (MESSIAEN, 2002, tome VII, pp. 135-40, Figura 10). Após a criação do acorde original, da primeira para a segunda simultaneidade, o fá (baixo da primeira) passa para uma voz intermediária e o sol, que seria o baixo, fosse transposto para fá (uma 2ªM descendente) e todas as demais notas também transpostas o mesmo intervalo. Esse tipo de acorde tem uma importância relevante nas sonoridades presentes no Tema do Lago (Figura 11) de *La Fauvette des Jardins*;



As etapas 5 e 6 se repetem por mais 3 vezes.

Figura 10: etapas da criação das inversões transpostas sobre um mesmo baixo

- acordes de ressonâncias contraídas são acordes com duas cores – a cor do acorde appogiatura e a cor do acorde real – complicadas pelos sons resultantes graves reconduzidos ao médio contra as outras notas. Por esse procedimento não ser utilizado em *La Fauvette des Jardins,* não será demonstrado nenhum exemplo.

- Os acordes do total cromático formam um conjunto de doze sons compreendendo oito sons coloridos e quatro sons suplementares agudos que reentram na ressonância dos oito primeiros. Também não foi encontrado em *La Fauvette des Jardins* um exemplo claro desse complexo sonoro;

- acordes de efeito vitral, *"tournants"*, são simultaneidades que giram sobre um grupo específico de alturas que mudam de oitavas. Também sem exemplos em *La Fauvette des Jardins,* o resultado sonoro que se atinge com a utilização desses acordes é a sensação de que algo está se movendo mesmo sem sair do lugar.

Para Messiaen, portanto, o som-cor, espécie de Espaço Sonoro, é percebido com a ajuda de dois fatores – as ressonâncias naturais dos corpos-sonoros e as cores complementares – e é transmitido na sua música por outros dois – os modos de transposições limitadas e os complexos sonoros. Essas são as duas ferramentas composicionais utilizadas por Messiaen na criação poética do som-cor.

Fechando o parêntese sobre o som-cor e retornando à análise do Tema do Lago de *La Fauvette des Jardins,* percebe-se que, em sua primeira aparição entre os comp. 60-64, formalmente a música se encontra ainda no amanhecer. O Tema que representa o lago é apresentado inicialmente da seguinte maneira.

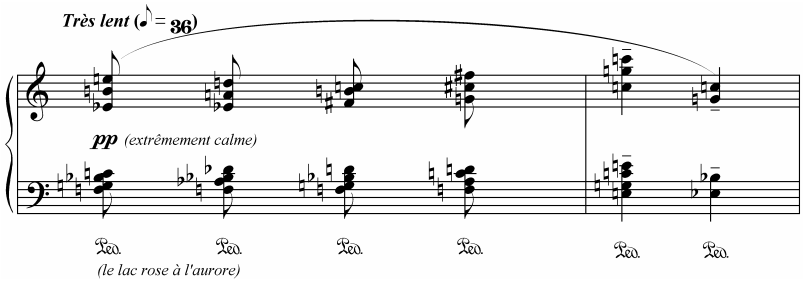


Figura 11: Tema do Lago, comp. 60-61, de *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen.

Uma simultaneidade importante no trecho acima é o uso do acorde tonal de Mi*b* Maior com uma sexta acrescentada, dó natural (Figura 11, último acorde). Messiaen, em seu livro *Technique de mon langage musical* (MESSIAEN, 1944) debate sobre alguns dos acordes que fazem parte de sua escrita composicional. Justificando-se sobretudo na escrita harmônica de Debussy, ele utiliza, tal como no exemplo acima, de maneira livre as sextas e as quartas aumentadas acrescidas a acordes do sistema tonal. Sobre os acordes que são matrizes na escrita harmônica de Messiaen, encontram-se os acordes sobre a Dominante, os acordes com ressonâncias contraídas, os acordes em quartas, os efeitos da ressonância sobre um acorde, os cachos de acordes e as harmonias naturais; além do uso de notas estranhas à harmonia tais como os grupo-pedal, os grupos de passagem e as sextas, quartas e quintas acrescidas. (MESSIAEN, 1944, pp. 61-84)

Pode-se pensar no acorde de Mi *b* M descrito acima como uma espécie de "resolução" tonal expandida para o Tema do Lago. O uso de acordes da gramática tonal (m ou M) é recorrente ao compositor. Um estudo aprofundado sobre a possiblidade da

utilização dessa qualidade de acordes na obra de Messiaen pode ser vista na análise feita para o "Coral da Santa Montanha", sétimo movimento de *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, por Taffarello (2009)[60]. Percebe-se nessa peça que a sobreposição de dois ou mais acordes tonais (M e/ou m) com ou sem notas acrescidas funciona como uma espécie de "resolução" para as sonoridades mais densas geradas por complexos sonoros diversos. Ou seja, os sons coloridos nesse coral de Messiaen funcionam como uma expansão da tonalidade, utilizada de maneira muito livre pelo compositor, e que têm uma resolução em acordes expandidos da gramática tonal.

Há ainda uma outra técnica composicional importante utilizada neste trecho de *La Fauvette des Jardins* para a criação de um som-cor: o uso de acordes com inversões transpostas sobre o mesmo baixo. O Tema do Lago, nesse caso, tem a intenção de representar a luz rosada da noite, conforme escrito na partitura. No *Tratado de ritmo, cor e ornitologia*, há uma tabela das cores dos acordes de inversões transpostas. Aqueles presentes no exemplo acima (Figura 11) são descritos por Messiaen como de cor rosa com desenhos negros[61]. (MESSIAEN, 2002, tome VII, p. 144) As demais aparições desse Tema, ao longo da peça, têm as suas cores alteradas, criando uma ilusão sonora de uma modificação da cor do lago de acordo com o passar das horas do dia. Dessa maneira, na sua segunda aparição, nos comp. 291-296, a cor utilizada é o verde e o violeta (Figura 12). Nesse momento da peça, figuradamente falando, quando o sol nasce e, segundo as próprias palavras do compositor, "*a manhã avança*"[62] (MESSIAEN, 1970, p. viii), surge o Tema do Lago com uma mudança de cor e de luz em suas simultaneidades.

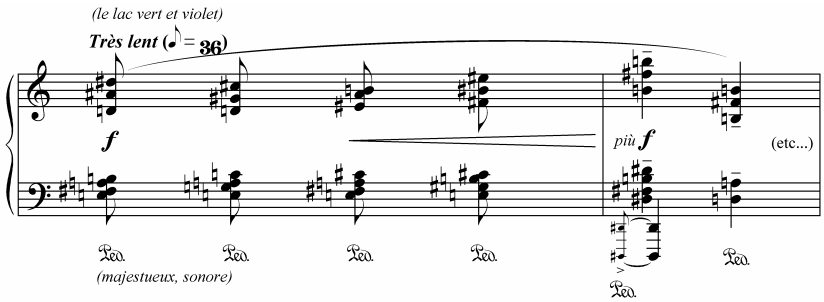


Figura 12: início do Tema do lago verde e violeta no comp. 291-292 de *La Fauvette des Jardins,* de Olivier Messiaen.

[60] Esse texto está presente nos apêndices.
[61] Do original em francês: *"rose à dessins noirs"*.
[62] Do original em francês: *"la matinée avance"*.

Uma outra mudança na cor sonora desse Tema ocorre, mais adiante na partitura, entre os comp. 874-902, os acordes coloridos têm a intenção de mostrar a cor azul do lago em uma tarde de verão. Mas o exemplo mais interessante dessa contração de cores pelas águas do lago representadas sonoramente por simultaneidades talvez seja o que ocorra no comp. 902, penúltima aparição do Tema ao longo da peça, pois há a contração de duas cores distintas simultâneas. Nesse trecho, a intenção do compositor é de que o lago contraia as cores azul do céu e verde dourado da montanha (Figura 13).

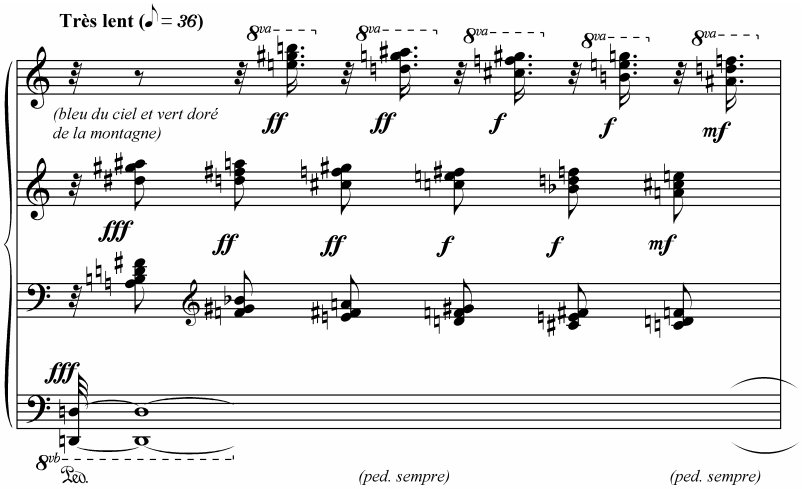


Figura 13: **som-cor – azul do céu e verde dourado da montanha em um reflexo "colorido" no Tema do lago (comp. 902) de *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen.**

Nesse trecho, vê-se uma outra estratégia no emprego de sons "coloridos" utilizada por Messiaen, o uso e a sobreposição de modos de transposições limitadas. Por não terem um ponto de repouso, após um certo número de transposições as notas do modo retornam à sua origem a partir de um outro grau. No exemplo acima (Figura 13), pode se perceber o uso, na pauta superior, do modo 2, em sua segunda transposição[63] (Figura 14), e nas duas pautas centrais, com exceção feita à primeira simultaneidade, o modo 3 em sua terceira transposição (Figura 15).

[63] O modo 2 é transponível apenas 3 vezes (MESSIAEN, 2002, tome VII, p. 118).

Figura 14: **modo de transposições limitadas nº 2²**

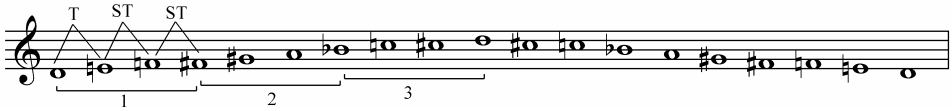


Figura 15: **modo de transposições limitadas nº 3³**

O modo 2² é formado por quatro tricordes cujos intervalos são ST, T e é também conhecido como escala octatônica ou escala diminuta. Segundo o compositor, a cor geral do modo é o ouro e o castanho (*"or et brun"*). (MESSIAEN, 2002, tome VII, p. 118) O modo 3³ é formado por três tetracordes cujos intervalos são T, ST, ST. A cor geral desse modo é o azul e verde (MESSIAEN, 2002, tome VII, p. 122). A junção das cores do título (azul do céu e verde dourado da montanha) se dá pela sobreposição das cores verde e azul do modo 3³ e do dourado do modo 2², separados pela região (tessitura) e pelo tempo do ataque. Algo também importante na peça toda e que pode ser visto no exemplo demonstrado um pouco mais acima (Figura 13) é o uso de um pedal ininterrupto por grandes trechos da partitura. A importância do uso do pedal nessa peça de Messiaen será discutida um pouco mais adiante ainda no presente capítulo.

Outro Tema abstrato presente ao longo de toda a peça é o Tema representativo da montanha careca do *Grand Serre*. Ele aparece pela primeira vez no comp. 10. As suas principais características são o uso de simultaneidades formadas pela sobreposição de intervalos de 7ªM (ou enarmônicos) em um perfil melódico descendente, com o uso do pedal para a manutenção de ressonâncias (Figura 16).

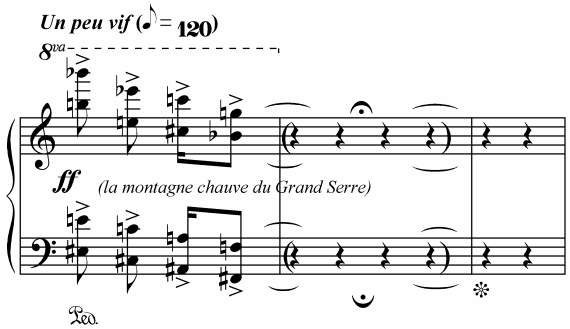


Figura 16: **Tema representativo do *Grand Serre* no comp. 10 de *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen.**

Este Tema está presente ao longo de toda a peça e é, inclusive, o que a encerra. Algo de importante nele é a presença de silêncios, apoiados pelo uso do pedal. As suas frases-comentário principais se dão através da contração ou expansão rítmica com a manutenção do perfil melódico (Figura 17)...

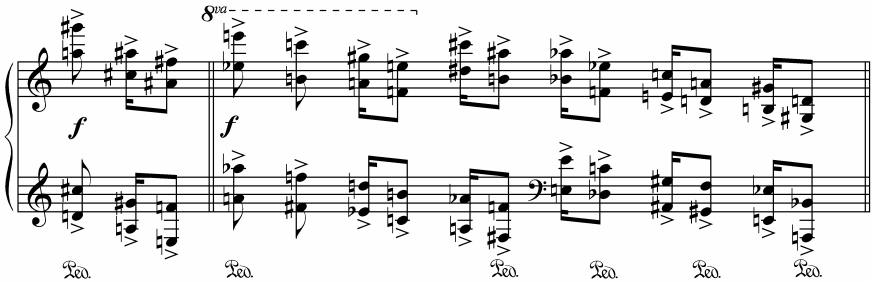


Figura 17: **contração (comp. 300) e expansão (comp. 502) rítmicas com manutenção do perfil melódio do Tema do *Grand Serre* de *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen.**

... e do uso de um deslocamento rítmico entre as duas mãos (Figura 18).

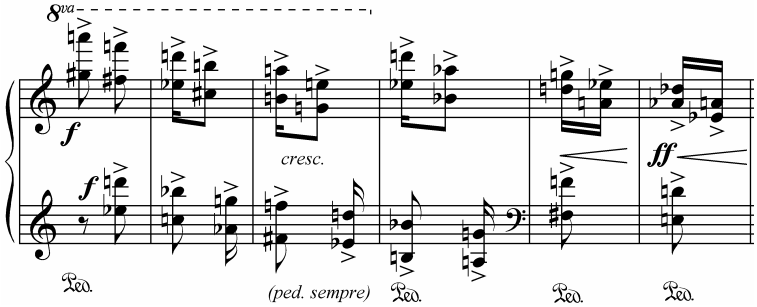


Figura 18: **deslocamento rítmico entre as duas mãos no Tema do *Grand Serre* (comp. 796 e ss.) de *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen.**

Michèle Reverdy, em sua análise da *Fauvette*, identifica sete Temas simbólicos como aparentados, ou seja, que guardam entre si uma certa semelhança motívica principalmente pelos seus perfis melódicos "ondulantes". Devido a isso, ela os chama de elementos líquidos (REVERDY, 1978, p. 90). São eles os Temas das Ondulações da água, caracterizado pelo uso de teclas pretas (mão direita) e teclas brancas (mão esquerda) (Figura 19), ...

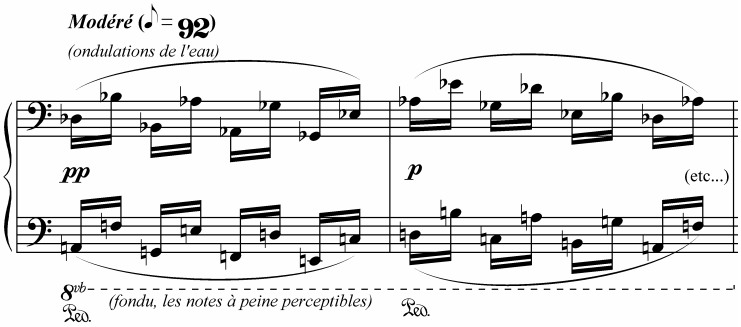


Figura 19: **Tema simbólico das ondas da água (comp. 6 e ss.) de *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen.**

...os dois Temas representativos de árvores, ou seja, os *frênes*, caracterizado por uma maior densidade harmônica, e os *aulnes*, caracterizado pelo perfil melódico descendente e o uso prioritário de terças (Figura 20), ...

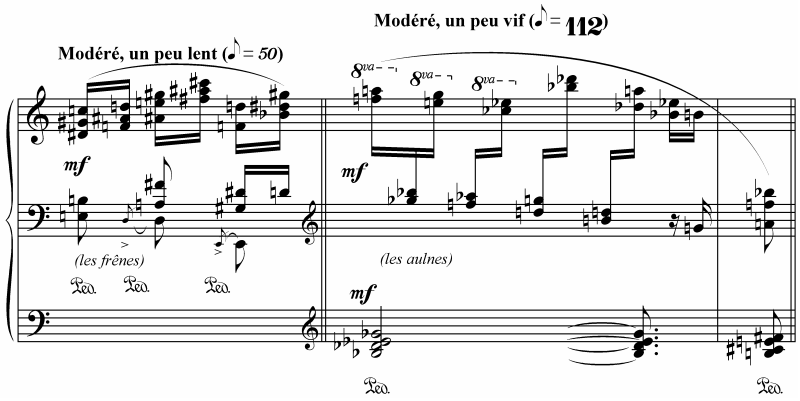


Figura 20: **Temas representativos de árvores em *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen: *les frênes* (comp. 43) e *les aulnes* (comp. 49-50)**

...os Temas de aparições únicas representativos de plantas de menor porte que são *"la menthe mauve et l'herbe verte"* e *"les épilobes mauves et les roseaux verts"* (Figura 21)...

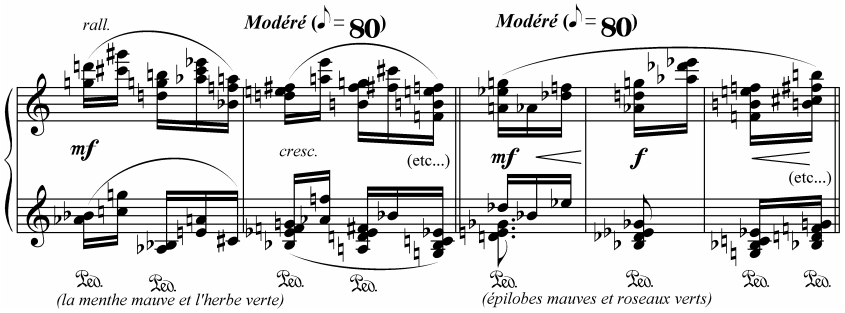


Figura 21: **Temas simbólicos representativos de *la menthe mauve et l'herbe verte* (comp. 180 e ss.) e *épilobes mauves et roseaux verts* (comp. 206 e ss.) de *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen.**

...e os dois voos, das *Hirondelles* (andorinhas) e do *Milan noir* (milhafre preto) (Figura 22).

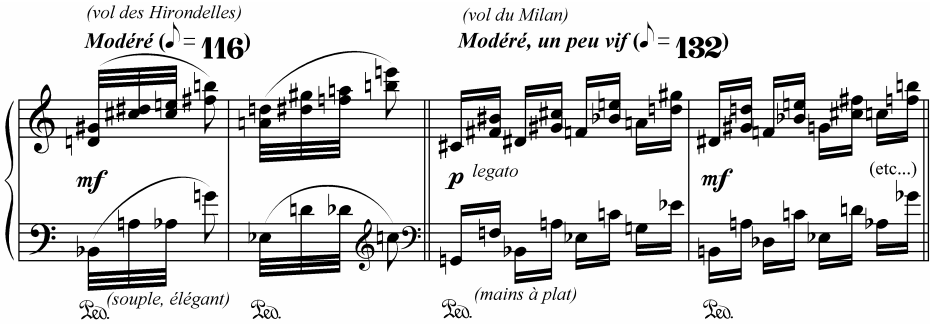


Figura 22: **Temas símbólicos representativos dos voos das *Hirondelles* (comp. 596-7) e do *Milan noir* (comp. 831 e ss.) de *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen.**

Esses sete Temas (Figura 19, Figura 20, Figura 21 e Figura 22) realmente têm entre si uma semelhança de perfil melódico, conforme afirma Reverdy. Chama a atenção a grande semelhança entre, por exemplo, as ondas d'água e o voo do *Milan*. Ou então entre os dois Temas das plantas de pequeno porte (Figura 21). O que pode ser pensado em apoio à ideia da unificação entre eles é o uso que Messiaen se vale desses Temas que são usados apenas algumas vezes, as suas variações são poucas e, com exceção ao voo do *Milan*, dificilmente são expandidos por muitos compassos. Porém, o que os distingue, e isso é bem evidente nos exemplos acima, é a diferença de densidade sonora entre eles. O Tema, por exemplo, das ondulações d'água, apesar de ter um perfil melódico próximo aos Temas de *les aulnes* e também de *la menthe mauve et l'herbe verte,* apresenta uma clara diferença de densidade harmônica e de região. Já os Tema de *les frênes,* por seu perfil melódico

ascendente, assemelha-se aos Temas dos voos da andorinha e do *Milan noir,* porém mantendo a diferença entre eles na densidade dos complexos harmônicos utilizados. O emprego de uma variedade de acordes e timbres é utilizado por Messiaen para criar essas sete "variações de um mesmo perfil" aplicadas ao longo da peça.

Há um último Tema simbólico que aparece quase no fim da peça, após o "anoitecer", e que é a junção de características de três Temas já exemplificados, a noite e os Temas representativos das árvores: as *frênes* e as *aulnes*. Messiaen o denomina como silhuetas das árvores na noite (Figura 23).

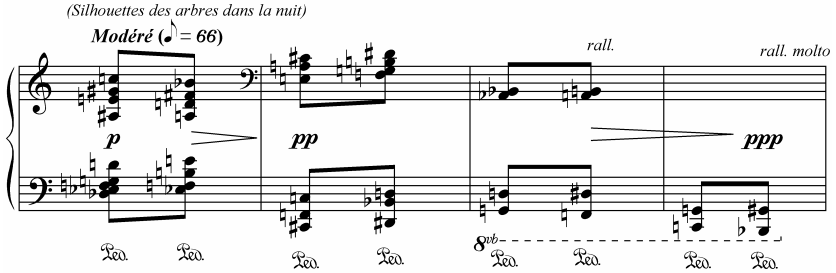


Figura 23: **Tema simbólico representativo das silhuetas das árvores na noite em *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen.**

Pode-se perceber nesse Tema uma mescla das características do Tema da Noite, sendo utilizado deste o ritmo, andamento e o uso de graus conjuntos próximos, junto com as características de maior densidade harmônica do Tema dos *frênes* e do perfil melódico ondulatório descendente dos *aulnes*, com uma diminuição gradativa da densidade até o seu fechamento no extremo grave da tessitura.

Após a exposição dos Temas simbólicos presentes na peça *La Fauvette des Jardins,* passar-se-á agora para a exemplificação do uso de cantos de pássaros nessa peça.

II.3 Cantos de pássaros presentes em *La Fauvette de Jardins*

Messiaen, em sua conferência pronunciada na cidade japonesa de Kyoto (MESSIAEN, 1988), deixa uma dica de como eram transpostos os cantos pássaros para

suas peças. A partir de uma tomada *in loco*, de uma pesquisa de campo, o compositor realizava uma espécie de ditado musical sobre o qual ele criava uma partitura do canto ao mesmo tempo em que o ouvia. Por outro lado, um assistente, normalmente a sua esposa Yvonne Loriod, fazia também um registro gravado sobre um suporte a partir do qual mais tarde, já fora do campo de pesquisa, era feita uma outra anotação. Assim procedendo, Messiaen conseguia várias grafias para o mesmo canto. Após esses passos iniciais, as várias anotações eram mescladas para a criação de uma outra transcriação, essa que seria o "pássaro ideal" o qual é realmente utilizado nas peças. Após esses quatro passos – tomada *in loco*, gravação, anotação da gravação e criação do pássaro ideal – o timbre do canto era construído a partir da sua instrumentação e harmonização.

O pássaro ideal utilizado pelo compositor continha a aproximação dos andamentos e dos intervalos dos cantos a uma escala mais humana. Em relação aos andamentos, o que era feito é que quando o canto era muito rápido, por exemplo, Messiaen procurava deixá-lo um pouco mais lento. Em relação aos intervalos, o compositor promovia a transformação do menor micro-tom utilizado pelo passarinho em seu canto, tomando-o como unidade intervalar mínina, a partir do seu alargamento para um semitom e a consequente ampliação proporcional de todos os demais intervalos. A respeito disso, Boulez afirma que:

> "Quando ele (Messiaen) emprega os cantos dos pássaros, ele os transcreve em função de nossos instrumentos, ou seja, do semitom temperado, o que não tem mais muito a ver com os intervalos de origem, ao mesmo tempo em que isso descarta a ambiguidade som-ruído da natureza mesma dos cantos dos pássaros".[64] (BOULEZ, 1985, p. 340)

Na peça *La Fauvette des Jardins,* além dos Temas simbólicos abstratos representativos de elementos da natureza ou de ações (voos), Messiaen se vale também de cantos de pássaros. No total são 18 aves que interagem, algumas com uma maior

[64] Do original em francês, com tradução do autor da presente tese: *"quand il emploie des chants d'oiseaux, il les trancrit en fonction de nos instruments, c'est-à-dire, du demi-ton tempéré, en même temps que cela écarte l'ambiguité son-bruit de la nature même des chants d'oiseaux ».*

importância dentro do contexto da peça, e outras que são auxiliares na ambientação formal do passar das horas do dia.

Sem dúvidas, o canto mais importante para a peça é o da própria *Fauvette des Jardins* (toutinegra-das-figueiras ou felosa-das-figueiras[65]), que, além de ser a solista principal, conta com 12 aparições de tamanhos variados. Pode-se pensar, de certa maneira, uma estruturação da peça a partir das diversas aparições da *Fauvette* principal. Messiaen, em seu tratado, descreve o seu canto como um solo de grande variação temática, longo, melodioso e em uma dinâmica constante. (MESSIAEN, 2002, tome V, vol. 1, p. 370) O exemplo a seguir, da primeira aparição do Tema do canto da *Fauvette des Jardins*, demonstra que essas características foram mantidas na transcriação do canto para a música (Figura 24).

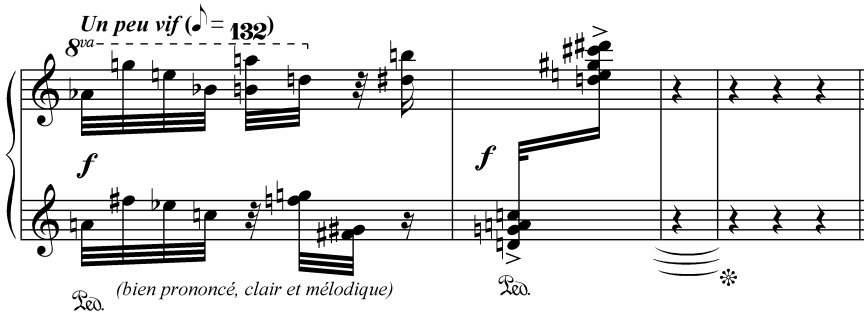


Figura 24: canto da *Fauvette des Jardins* (comp. 65-68) transcriado na peça *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen.

No exemplo acima há o uso da técnica de dobramento inexato muito cara a Messiaen. Entre as duas mãos, nas cinco primeiras notas, apesar de o perfil melódico ser mantido, os intervalos são sempre variados: 8ªdim. (lá-lá*b*) entre as duas primeiras notas, da mão esquerda e da má direita, na sequência 9ªm (fá#-sol), 8ªaum. (mi*b*-mi), 7ªm (dó-si*b*) e 7ªm (si-lá). Perceber-se-á que essa técnica cujo objetivo é a mudança da cor da melodia pela variação de seus intervalos e, por conseguinte, do timbre, é usada constantemente pelo compositor ao longo da peça. A partir da sexta nota do exemplo acima ocorre um jogo de mudanças de densidades com a introdução de uma terceira nota harmônica, retornando para

[65] Uma lista com a correspondência entre os nomes científico, francês e português dos pássaros utilizados por Messiaen em *La Fauvette des Jardins* encontra-se em anexo.

dois sons logo em seguida. No segundo compasso do exemplo, essa densidade é aumentada novamente, com o uso de simultaneidades de quatro e de cinco sons.

Nesse momento, é cabível a chamada da atenção a um escrito de Schoenberg em seu livro de Harmonia, no qual ele descreve que a partir de um determinado número de alturas diversas simultâneas, um acorde para de ser compreendido como relacionado a uma tonalidade e começa a ser escutado como um timbre:

> "Não seria possível, sem que o resultado fosse prejudicado, suprimir um som num acorde a oito vozes, ou acrescentar um som num acorde a cinco vozes. A posição do acorde também é comprometedora: assim que se transponha um som, troca-se o significado, cessam a lógica e a utilidade, parece que a coerência se rasga". (SCHOENBERG, 2001, pp. 577-578)

Schoenberg se refere à característica que acordes complexos – basicamente a partir de cinco alturas diversas simultâneas – têm de serem sentidos como um timbre e não mais relacionados a uma tonalidade. Relacionando isso a Messiaen, percebe-se que muito da busca harmônica do compositor vem da procura de um timbre – ou cor, como ele descreve – para seus complexos sonoros, com um intrínseco jogo de ampliação e diminuição de densidades.

Contornando um pouco mais esse assunto, Silvio Ferraz, ao analisar o uso do canto da "Troupiale de Baltimore" na peça *Oiseaux éxotiques*, afirma que os fonemas do canto desse pássaro, na maneira como o compositor os usa,

> "são permutados (assim como) as mudanças de registro, alternâncias de formas de ataque ("*modes de jeu*") e as articulações repetitivas marcadas por diferenciação também o são. São modos de permutação não apenas de alturas, mas também e sobretudo de cores sonoras. Messiaen as trabalha quando trata cada nota do canto de um pássaro que ele ouve como um complexo timbrístico, como blocos de alturas permutados — como no caso do Sabiá coleira utilizado em *Couleurs de la Cité Céleste*, no *Troupiale de Baltimore* em *Oiseaux Exotiques*, ou na longa transformação que sofre o canto do Pássaro-lira em *L'Oiseau Lyre et la Ville-fiancée*, terceira parte de *Éclairs sur l'Au-Delà*. Mais especificamente, a ideia de permutações no âmbito das alturas será trabalhada por Messiaen no que ele chamou por "efeito vitral" e que corresponde à mudança de posição das notas que compõem um acorde, mudando deste modo o colorido do

> acorde a cada permutação das posições na estrutura vertical." (FERRAZ, 1998, pp. 195-196)

A permutação de cores sonoras é a ideia também presente por trás do uso do canto da *Fauvette des Jardins* e também por trás dos demais Temas imitativos na peça para piano analisada. Para cada uma das sonoridades, cada uma das notas do canto, há uma imensa permutação[66] sobretudo de cores sonoras.

Boulez diz a respeito disso que a função dos acordes, nesse caso, é a de colorir uma linha melódica, não funcionando mais como um simples acompanhamento a ela: "Sempre ocorre que (, em Messiaen,) a função de um acorde não é a de acompanhar uma linha melódica, mas de se identificar com ela e de trazer-lhe ao mesmo tempo substância e coloração."[67] (BOULEZ, 1985, p. 341)

Ou seja, o timbre dos cantos dos pássaros é criado a partir de uma harmonização que privilegie o timbre com acordes de cinco ou mais sons, conforme nos explica Schoenberg, e que servem para, conforme nos explica Boulez, não mais criar uma função tonal para uma linha melódica, e sim criar uma coloração sonora, uma identificação de um Espaço Sonoro único para cada canto. As cores criadas em cada canto são, conforme também nos explica Ferraz, permutadas.

Com um ritmo basicamente constante através da utilização da fusa como figura de menor valor absoluto, o Tema da *Fauvette des Jardins* tem também a característica de apresentar frases de tamanhos desiguais, separadas por articulações de silêncio. No início da sexta aparição desse solo, pode se visualizar isso muito claramente (Figura 25).

[66] Permutação é outra técnica de composição empregada por Messiaen: a partir de um grupo determinado de elementos, que podem ser as alturas, as durações, os modos de ataque etc., a ordem desses elementos é modificada a cada novo reinício. Por exemplo, uma ordem numérica 1,2,3, nas suas possíveis permutações apresenta-se nas forma 1,3,2 ou 2,1,3 ou 2,3,1 ou 3,1,2 ou 3,2,1.

[67] Do original em francês : *« Toujours est-il que la fonction d'un accord n'est pas d'*accompagner *une ligne mélodique, mais de s'*identifier *avec elle et de lui apporter en même temps substance et coloration. »*

Figura 25: **diferença no tamanho de frases do Tema da *Fauvette des Jardins* (comp. 211 e ss.) na peça *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen.**

As características principais do Tema da *Fauvette des Jardins*, em suas diversas aparições, permanecem intactas. A saber, são elas o ritmo praticamente constante, com quebras de frases em notas longas, a velocidade das melodias e a utilização da tessitura aguda-agudíssima do piano. Porém, dentro dessas características, Messiaen se aproveita desses solos para demonstrar uma variedade de técnicas geradoras de possibilidades harmônicas, timbrísticas e melódicas. Entre essas técnicas composicionais, uma delas é baseada no estudo feito pelo compositor de cantos gregorianos que são encarados como perfis melódicos. Por exemplo, na figura acima (Figura 25), Messiaen afirma que as quatro notas após as duas notas iniciais são um *climacus resupinus* em dobramentos inexatos (MESSIAEN, 2002, tome V, vol. I, p. 385). Isso significa simplesmente que essas quatro notas desenvolvem um perfil melódico idêntico a três neumas descendentes terminados por uma nota que sobe de novo (MESSIAEN, 2002, tome IV, p. 10). Mais especificamente na figura acima, as notas da mão direita que constituem esse perfil melódico são fá #, ré, sol # e sol ♮ acima, enquanto que na mão esquerda as notas são sol, mi, dó #, lá. Nota-se na mão esquerda uma proximidade maior em relação aos intervalos da notação gregoriana (Figura 26). Esse é um claro exemplo de que, para Messiaen, o canto gregoriano e a escrita neumática são ferramentas geradoras de perfis melódicos.

Figura 26: **climacus resupinus em uma notação gregoriana (a clave está em notação contemporânea)**

Pensando-se um pouco sobre a estrutura da peça, a sua macroforma, e lembrando a afirmação de Reverdy citada no início do capítulo, quando diz que "sentimos a obra escoar de um único traço" (REVERDY, 1978, p. 90), percebe-se que, na realidade, o Tema que traz essa coerência ininterrupta à obra é o Tema imitativo da *Fauvette des Jardins,* presente do início ao fim da peça com inúmeras variações que nunca perdem as suas características principais. Apesar de a *Fauvette des Jardins* ser a principal solista da peça, o seu canto não é o primeiro a aparecer na peça, o é o canto da *Caille* (codorna). E ela será um exemplo para entendermos como Messiaen pensa o uso da rítmica grega em suas peças.

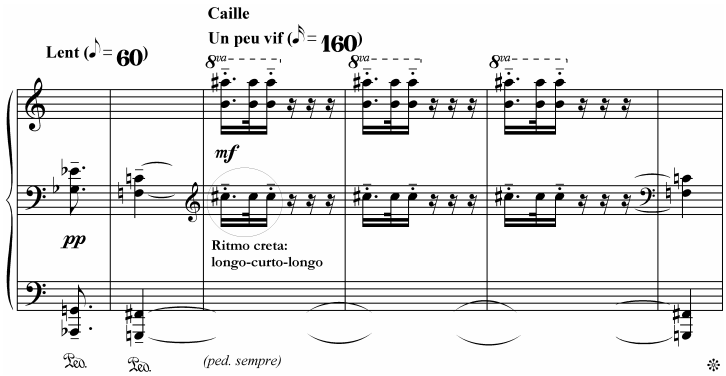


Figura 27: Tema imitativo do canto da *Caille* (comp. 14-18) em *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen.

Messiaen afirma que o ritmo do canto da *Caille* se baseia em um ritmo creta (*crétique*). Ele está se referindo a utilização feita da rítmica grega. Para o compositor, os ritmos são encarados como padrões baseados em valores de curtas e longas. Ou seja, não importando muito, a princípio, o valor absoluto de uma figura rítmica, a escrita se baseia em valores relativos, criando uma espécie de modos rítmicos transponíveis a não importa qual valor. Recorrendo mais uma vez a Boulez, ele muito bem percebeu isso quando afirmou que "é certo que quando ele [Messiaen] emprega a rítmica da poesia grega, ele o

faz em função das quantidades de durações que ela coloca à sua disposição, e não por estabelecer uma linguagem codificada paralela àquela dos versos gregos."[68] (BOULEZ, 1985, p. 340) O ritmo creta em questão, por exemplo, nada mais é do que um ritmo formado por três notas, uma longa, uma breve e outra longa. Ele aparece a partir do terceiro compasso da figura acima (Figura 27), sendo repetido três vezes. Só que tal ritmo não precisaria ser, necessariamente, baseada no valor mínimo de uma fusa. Isso foi uma opção do compositor. Quaisquer três durações que, colocadas em relação, formem um ritmo com essa característica – "longo, curto, longo" ou "_ u _" –, é para o copositor um ritmo creta. Da mesma maneira como um ritmo baquiano (do deus Bacus), por exemplo, seria uma curta e duas longas, ou uma anapeste duas curtas e uma longa etc. Percebe-se, olhando mais detalhadamente as peças de Messiaen, que essa abordagem por padrões rítmicos é fundamental na sua concepção métrica, ou seja, de tamanhos de compassos. Na maioria das suas peças para piano, percebe-se que não há nem mesmo a especificação da métrica (fórmula de compasso). Isso porque, para ele, o mais importante é que esse jogo de relações rítmicas colocado à tona se sobressaia, tornando-se mais importante do que qualquer pré-determinação métrica. Ou seja, para Messiaen, o ritmo é que impõe uma métrica, e não o inverso, que seria a partir de uma métrica pré-determinada, a criação de um ritmo que a preenchesse.

Outro ponto importante sobre o Tema da *Caille* é o uso de uma ambientação harmônica. Um acorde formado por dois intervalos de sétima e uma quinta é sustentado pelo pedal de maneira a criar uma pano de fundo sonoro para o canto da codorna. Percebe-se que esse procedimento de ambientação harmônica será bastante comum também em outros Temas imitativos de cantos de pássaros. Esse é o caso, também, por exemplo, da segunda aparição do canto do *Roussignol* (rouxinol).

[68] Traduzido pelo autor da presente tese a partir do original em francês: *"Il est certain que lorsqu'il emploie la rythmique de la poésie grecque, il le fait en fonction des quantités de durée qu'elle met à sa disposition, et non pour établir un langage codifié parallèle à celui des vers grecs. »*

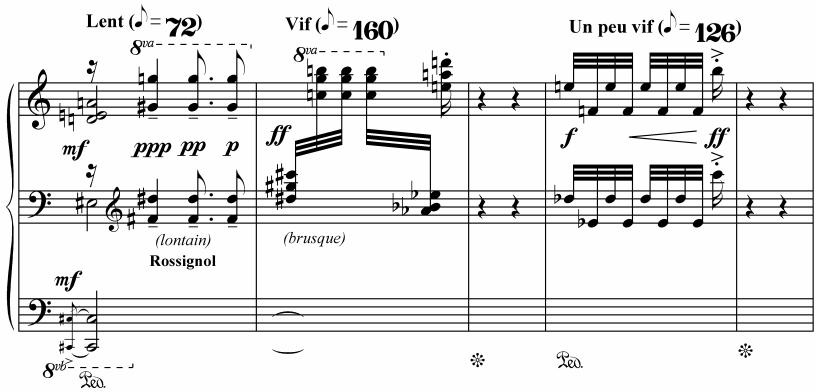


Figura 28: **Tema imitativo do canto do *Rossignol* (comp. 44-48) em *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen.**

O canto do rouxinol (Figura 28) tem uma importância grande na peça *La Fauvette des Jardins,* aparecendo principalmente no início, com quatro aparições até o comp. 145, sendo três delas até o compasso 59, e no fim, com mais uma aparição entre os compassos 945-50. Pode se pensar, então, que este Tema também auxilia na ambientação do passar das horas pretendido por Messiaen, visto que ele só é presente em espaços sonoros "noturnos", ou seja, antes e durante o alvorecer ou após o anoitecer.

O próximo Tema imitativo de canto de pássaro a aparecer é o do *Troglodyte* (em Portugal, ele é conhecido como carriça), entre os comp. 147-148. O seu caráter é um tanto quanto parecido com o canto da solista principal, com o uso de notas rápidas em uma região aguda-agudíssima e, a exemplo dos cantos do Rouxinol e da Codorna, ele também ocorre sobre uma ambientação harmônica formada pelos intervalos de 8ª aum. e de 7ª M, separados entre eles por um trítono.

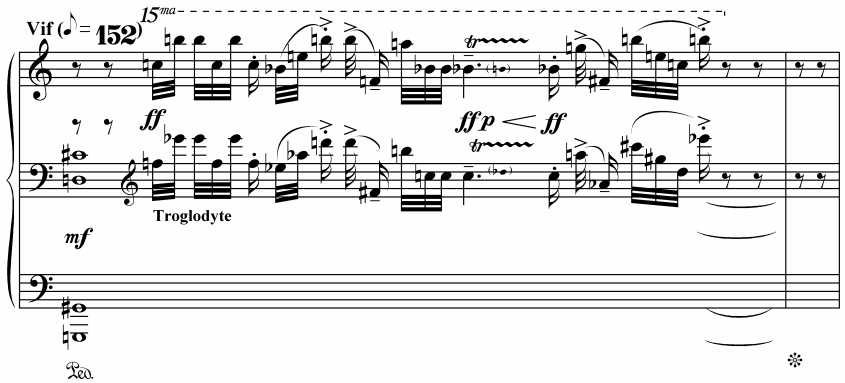


Figura 29: **Tema imitativo do canto do *Troglodyte* (comp. 147-148) em *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen**

O exemplo acima (Figura 29) é também um ótimo exemplo da técnica de dobramento inexato, com o uso de um intervalo diferente a cada nota entre as duas vozes e a manutenção do perfil melódico. Bastante característico a esse Tema é o que ocorre no meio dele, o trilo em crescendo.

O próximo Tema imitativo de canto é o do *Merle noir* (Melro preto):

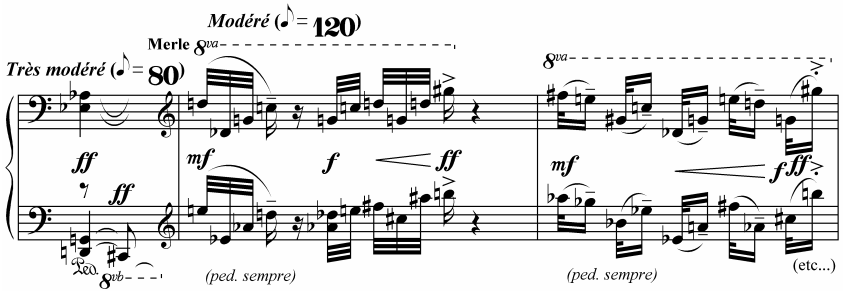


Figura 30: **Tema imitativo do canto do *Merle noir* (comp. 184-185) em *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen**

O destaque desse solo é o ritmo iâmbico (curto–longo) do terceiro compasso da Figura 30. Pode se perceber também a utilização de uma ambientação harmônica formada por dois intervalos de terças e, entre as duas vozes, o uso da técnica de dobramento inexato.

O próximo solo é o do *Pic vert* (pica-pau verde), presente no compasso 187.

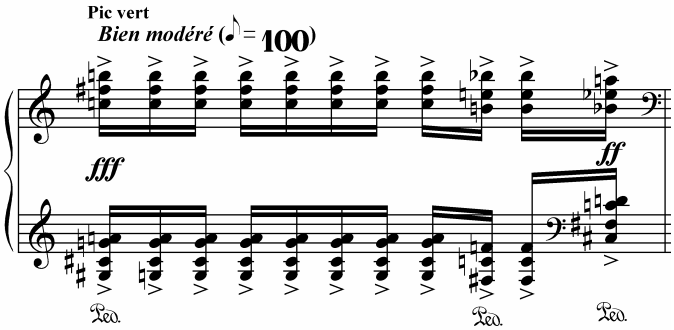


Figura 31: **Tema imitativo do canto do *Pic vert* (comp. 187) em *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen.**

O Tema do *Pic vert* (Figura 31) é caracterizado pelo uso de notas repetidas acentuadas, coloridas harmonicamente e com um final descendente cromático,

assemelhando-se a um riso. Reverdy, em seu estudo sobre a peça, considera que há outros quatro Temas imitativos que se assemelham ao riso do *Pic vert* pelo timbre "de caráter dramático, alarmante, até mesmo rangidos".[69] (REVERDY, 1978, p. 90) São eles o Tema da *Russerolle Turdoïde* (Figura 32, rouxinol-grande-dos-carniços), caracterizado pela alternância entre sons em ritmo iâmbico no grave e gritos em harmonia de sétimas no agudo ...

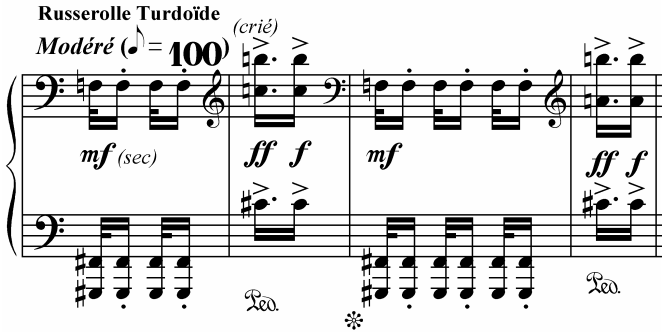


Figura 32: **Tema imitativo do canto da *Russerolle Turdoïde* (comp. 313-316) em *La Fauvettes de Jardins*, de Olivier Messiaen**

... e os Tema dos pássaros malvados ("*méchants*"), que são a *Corneille noire* (gralha-preta), a *Pie-grièche écorcheur* (picanço-de-dorso-ruivo) e o *Milan noir* (milhafre-preto[70]), colocados lado a lado entre os compassos 422-429 (Figura 33).

[69] Tradução do autor da presente tese a partir do original em francês: *"à caractère dramatique, alarmant, voire même grinçants"*.

[70] O devir milhafre-preto na peça de Messiean se torna sensível sonoramente também pelo Tema simbólico de seu vôo.

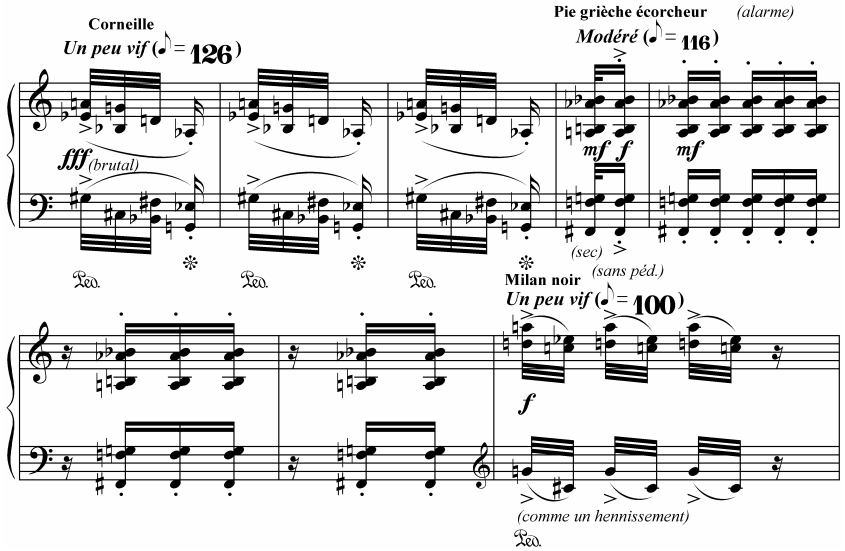


Figura 33: Temas imitativos dos cantos da *corneille*, da *pie-grièche* e do *Milan* (comp. 422-429) em *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen

Continuando a sequência de aparição deixada um pouco de lado após a exposição do Tema imitativo do *Pic vert*, o próximo Tema a aparecer é o da *Alouette des champs*[71] (cotovia ou laverca, Figura 34).

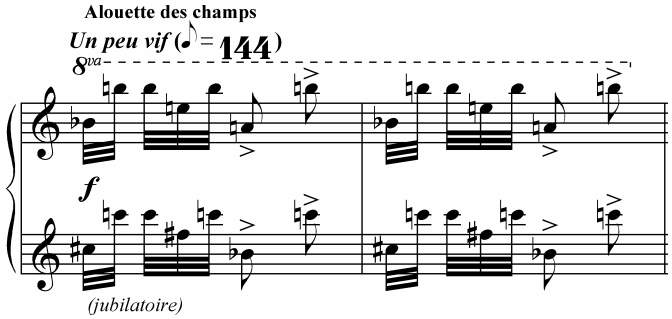


Figura 34: Tema imitativo do canto da *Alouette des champs* (comp. 189-90), em *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen

A característica principal desse Tema é o uso de dobramento inexato. Além disso, há uma a ligação entre as notas mais longas com a tessitura, sendo utilizadas nesses momentos as notas mais graves e mais agudas do canto.

[71] "Alouette des champs" é também o nome do sexto movimento da peça para piano solo de Messiaen *Petites esquises d'oiseaux*, de 1985.

Continuando, o próximo Tema a aparecer é o do *Pinson* (tentilhão-comum, Figura 35).

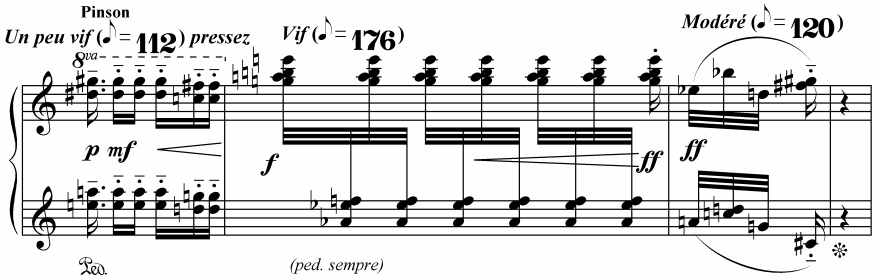


Figura 35: **Tema imitativo do canto do *Pinson* (comp. 196-199) em *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen**

A particularidade desse Tema é a de se apresentar em três partes: no primeiro compasso, há notas repetidas com uma pequena descida cromática em seu final; logo após, no segundo compasso do exemplo acima, há um trilo entre dois complexos harmônicos; e, no terceiro compasso, uma pequena codetta mais melódica. Nas outras vezes em que ele aparece ao longo da peça, há o uso do canto de mais do que apenas de um único *Pinson*. Por exemplo, no comp. 306, segunda aparição deste Tema, há o "diálogo" entre dois *Pinsons*, com a manutenção entre eles das características principais nas duas primeiras partes, ou seja, nas notas repetidas e no trilo, mas com uma variação em sua *codetta*. Já na terceira aparição, a partir do comp. 605, há três *Pinsons* "conversando" (Figura 36). Entre os três cantos, no início de cada um deles, a variação que se tem na figura de notas repetidas é uma mudança na cor do complexo harmônico utilizado, com pouca variação rítmica. Entre as três figuras de trilo o que ocorre, além também da mudança de timbre pelo uso de complexos harmônicos diversos, é uma ampliação rítmica no canto do terceiro *Pinson* em relação aos dois anteriores. Porém, as variações mais marcantes se dão nas *codette*. Há entre elas uma variação de ritmo, de timbre e de perfil melódico.

Figura 36: Uso de diversos *Pinsons* (comp. 605 e ss.) em *La Fauvette des Jardins,* de Olivier Messiaen

O próximo Tema a aparecer ao longo da peça é o do *Loriot* (papa-figos, Figura 37).

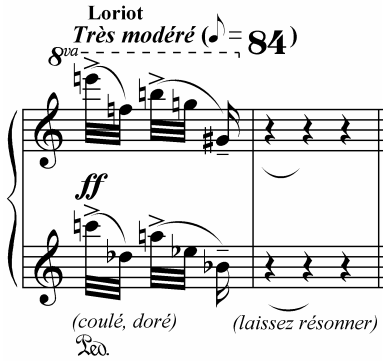


Figura 37: **Tema imitativo do canto do *Loriot* (comp. 354-355) em *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen**

A principal característica deste Tema é apresentar arpejos muito rápidos, descendentes e curtos com posteriores silêncios preenchidos por ressonâncias apoiadas pelo uso do pedal.

O *Loriot*, assim como a *Chouette Hulotte* (coruja-do-mato), são as duas únicas aves presentes em *La Fauvette des Jardins* que têm uma peça cada intitulada com seus respectivos nomes em um outro ciclo de peças para piano de Messiaen, o *Catalogue d'oiseaux*, de 1958. O Tema da *Chouette* (Figura 38), inclusive, é o último a aparecer dentre todos os Temas imitativos presentes na *Fauvette*, sendo utilizado para caracterizar o Espaço Sonoro do retorno da noite.

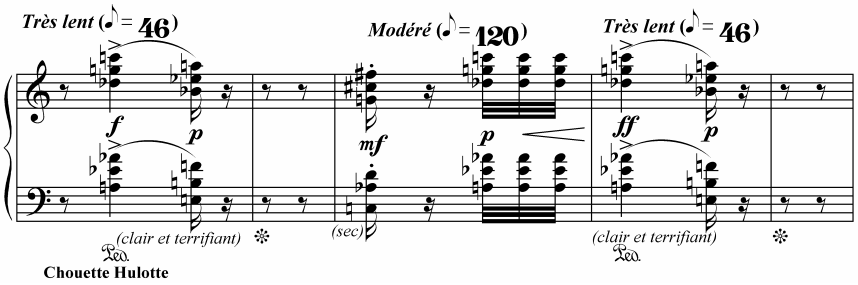


Figura 38: **Tema imitativo do canto da *Chouette Hulotte* (comp. 969-973) em *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen**

Juntamente com a *Chouette Hulotte,* há três outros Temas que são característicos do fim da peça, aparecendo apenas após o comp. 877. São eles os Temas imitativos dos cantos do *Bruant jaune* (escrevederia-amarela, Figura 39), ...

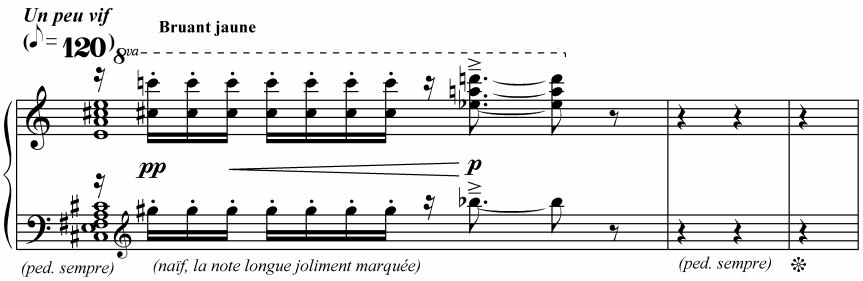


Figura 39: **Tema imitativo do canto do *Bruant jaune* (comp. 876-878) em *La Fauvette des Jardins,* de Olivier Messiaen**

... do *Chardonneret* (pintassilgo, Figura 40) ...

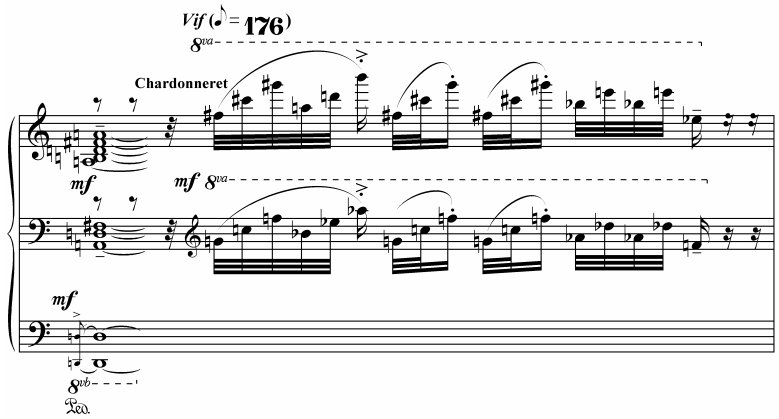


Figura 40: **Tema imitativo do canto do *Chardonneret* (comp. 891) em *La Fauvette des Jardins*, de Olivier Messiaen**

... e da segunda *Fauvette* presente na peça, a *Fauvette à tête noire* (toutinegra-de-barrete-preto, Figura 41).

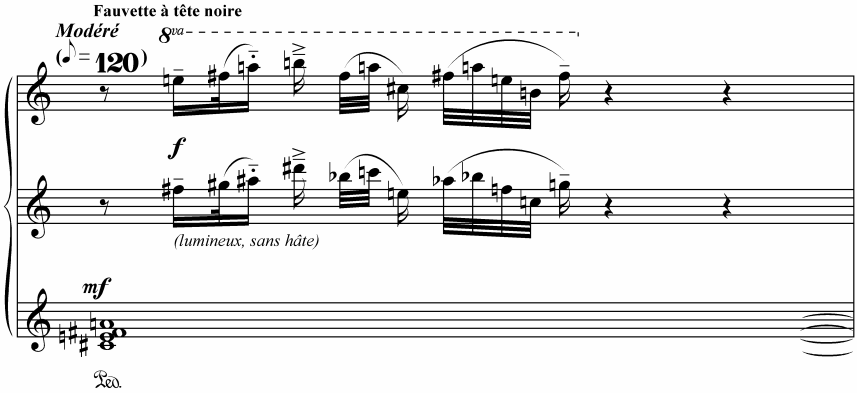


Figura 41: **Tema imitativo do canto da *Fauvette à tête noire* (comp. 952) em *La Fauvette des Jardins,* de Olivier Messiaen**

A *Fauvette à tête noire* é uma ave cujo canto adquirirá uma atenção especial na única ópera escrita por Messiaen, *Saint Françoise d'Assisse*, sendo o Tema que anuncia as entradas do personagem principal. Interessante notar que, nos três Temas apresentados acima, todos eles se utilizam do pedal como prolongador de uma ambientação harmônica. Ou seja, nessa peça de Messiaen, o uso do pedal se faz extremamente presente. Mas quais seriam as funções dele ao longo da peça?

II.4 Importância do uso do pedal em *La Fauvette de Jardins*

O uso do pedal de sustentação na peça *La Fauvette des jardins* é extremamente presente. Como se pôde antever em muitos dos exemplos dados até o momento, ele tem a função de unir ressonâncias, sendo empregado, muitas vezes, para:

- destacar um som-cor (ex.: todas as aparições do Tema do Lago, Figura 11,e do Tema da *Fauvette des Jardins*, Figura 24);
- sobrepor Temas em relação sintagmática através da permanência das ressonâncias (ex.: comp. 139-140, onde há a sobreposição do Tema do Rouxinol sobre a ressonância do Tema dos *frênes* ou entre os comp. 874-902, onde há a sobreposição do Tema do Lago aos Temas do *Bruant jaune,* do *Pinson* e do *Chardonneret*.);
- preencher com as ressonâncias momentos de silêncio ou antecipar uma grande pausa/silêncio (ex.: início da peça, principalmente após as aparições do motivo do *Grand Serre*);
- destacar um Tema (ex.: as aparições do Tema do *Loriot,* Figura 37);
- criar uma ambientação harmônica (ex.: Tema dos *Aulnes,* Figura 20).

O pedal está presente em quase todos os Temas da peça, tanto imitativos quanto simbólicos. O único Tema que não o utiliza é o do *Pie grièche écorcheur* (Figura 33), o que o faz se diferenciar pelo timbre do não uso do pedal. A consequência do uso reiterado do

pedal tal como utilizado por Messiaen é a criação de ressonâncias múltiplas pela liberação da extensão completa do piano. Ou seja, o piano em Messiaen é um piano que explora livremente o timbre de suas ressonâncias pelo uso contínuo e constante do pedal.

II.5 Sobre o ritmo e outras técnicas composicionais utilizadas por Messiaen em *La Fauvette des jardins*

Nos exemplos vistos acima, perebe-se que, dentre as técnicas composicionais destacadas por Messiaen em seus livros[72], na peça *La Fauvette des jardins* há o uso da música religiosa (cantochão), do som-cor, do canto dos pássaros e da exploração rítmica. Crê-se que, dentre essas quatro técnicas, não foi dado ainda destaque suficiente ao aspecto rítmico. Sobre ele se percebe, na peça estudada, a utilização de métricas livres, a não grafia das mesmas e o uso de personagens rítmicos. Apoiar-se-á tanto nos escritos de Messiaen quanto nos de Pierre Boulez para a melhor compreensão de como isso ocorre.

Lendo os livros de Messiaen, percebe-se que, para o compositor, o ritmo tem uma importância fundamental. Ele chega mesmo a declarar-se "ritimicista" e não compositor, tão grande é a importância dada por ele a esse aspecto de sua técnica. Em seus escritos, ele descreve algumas técnicas composicionais desenvolvidas, tais como a permutação rítmica, os ritmos não-retrogradáveis etc., mas que não foram encontradas de forma exaustiva na peça *La Fauvette des jardins.* A exploração rítmica feita por Messiaen nessa peça se dá em um aspecto da exploração de figuras rítmicas irregulares que geram, por sua vez, métricas irregulares também.

O próprio Messiaen comenta, em seu *Technique de mon langage musical* (MESSIAEN, 1944) que a notação do ritmo em uma partitura era feita por ele de quatro maneiras distintas. A primeira, na qual se encaixa perfeitamente a peça discutida, é (i) a escrita dos ritmos a partir de seus valores exatos, sem fórmula de compasso nem tempo. Dessa maneira, a barra de compasso é utilizada apenas para a anulação de todas as

[72] Gostar-se-ia de destacar, em especial, o *Traité* (MESSIAEN, 2002), o *Technique* (MESSIAEN, 1944) e as suas Conferências (MESSIAEN, 1988, 1978 e 1960).

alterações cromáticas das alturas no compasso. Essa forma de notação, entretanto, tem uma limitação, pois seria muito difícil de ser acompanhada por muitos executantes, sendo utilizada preferencialmente para músicas de instrumento solo ou para pequenos grupos camerísticos como é o caso, por exemplo, do *Quatuor pour la Fin du Temps* (MESSIAEN, 1944, p. 27); a segunda maneira de notar o ritmo em uma partitura é (ii) em uma notação para orquestra, as fórmulas métricas são mudadas constantemente, obedecendo ao impulso inicial designado na primeira maneira de notar os ritmos; já a terceira ocorre (iii) em uma parte orquestral, em um determinado trecho no qual o ritmo é igual para vários instrumentistas e esse mesmo ritmo pertence a uma métrica irregular, há, então, a criação de um símbolo fixo para cada figura de nota; ou (iv) escreve-se o ritmo em uma métrica fixa, colocando diversas quiálteras e mudanças agógicas de tal maneira que o resultado final não tenha nada a ver com a métrica estipulada. Essa quarta maneira de notar o ritmo é comumente encontrada nas peças de um outro compositor, o italiano Franco Donatoni.

Destaca-se também sobre esse assunto a reflexão feita por Pierre Boulez sobre a escrita rítmica das obras para piano de Messiaen. Boulez vislumbra na obra de seu antigo professor do Conservatório de Paris a dispensa completa, quando da escrita para piano, de toda e qualquer indicação métrica cifrada. Ou seja, não haveria a notação de nenhuma fórmula de compasso, fato que pode ser comprovado nos exemplos de *La Fauvette des jardins* demonstrados. E essa ausência de uma métrica cifrada ocorre principalmente porque:

1. os valores rítmicos utilizados pelo compositor são baseados na menor pulsação existente no trecho e são irregulares;
2. essa célula irregular inicial cria uma métrica que será também irregular.

Ou seja, a figura rítmica de menor valor de um trecho, que muita vez pode ser a fusa, a semicolcheia, a colcheia etc., é agrupada irregularmente em durações maiores e esse agrupamento é gerador da métrica, que será também, por sua vez, irregular. Dessa maneira, "a noção de duração torna-se mais flexível e mais sutil, destacada que ela é de uma

obrigatória periodicidade limitada". (BOULEZ, 1985, p. 342)[73] É exatamente essa exploração que é encontrada ao longo de toda a peça analisada. Por exemplo, no comp. 69, em um dos solos da *Fauvette* principal, há a criação de uma métrica equivalente a um 14/32, reagrupada em cinco tempos. Partindo-se da fusa como menor figura utilizada no trecho, esse reagrupamento se dá de maneira irregular em, respectivamente, 2 fusas, 4 fusas, 3 fusas, 3 fusas e 2 fusas, representadas na figura abaixo (Figura 42) por seus equivalentes em duração. A sensação do pulso é, no caso, sugerida pela junção das hastes.

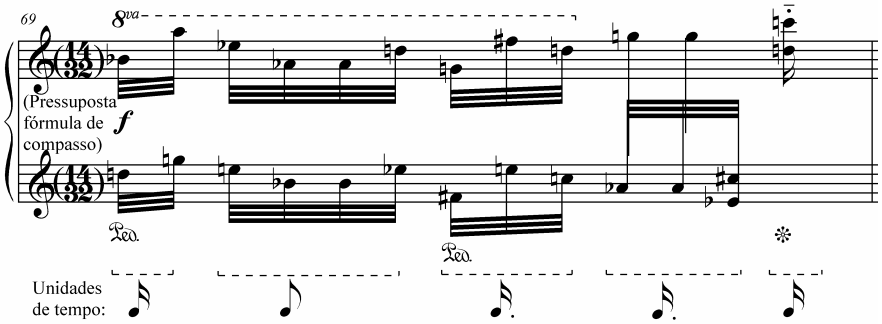


Figura 42: **utilização de métricas irregulares criadas a partir do agrupamento irregular de figuras de pequeno valor em *La Fauvette des jardins,* de Olivier Messiaen**

Além da notação do ritmo, um outro aspecto relevante na peça *La Fauvette des jardins* é o uso de personagens rítmicos. Eles são assunto no segundo Tomo do *Traité* (MESSIAEN, 2002). Esse termo vem de uma análise feita pelo compositor francês da *Sagração da Primavera*, de Stravinsky. Segundo o autor, na "Danse Sacrale" há dois personagens rítmicos que se comportam de maneira diversa: um tem o seu ritmo aumentado enquanto o outro permanece imóvel. O exemplo citado por Messiaen em seu livro corresponde à grafia original da peça de Stravinsky, da edição russa. Ele se refere ao início do movimento que, na edição da Boosey & Hawkes, comporta-se da seguinte maneira (Figura 43):

[73] Do original em francês, com tradução do autor da presente tese : « *La notion de durée devient plus souple et plus subtile, détachée qu'elle est d'une obligatoire périodicité limitée.* »

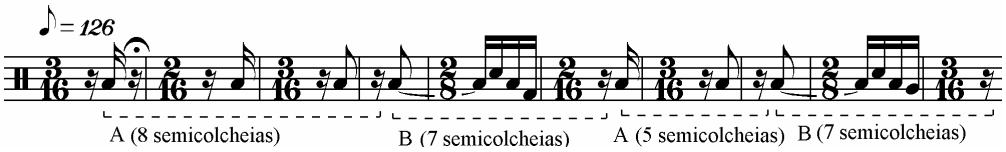


Figura 43: personagens rítmicos no início da "Danse Sacrale" da *Sagração da Primavera* de Stravinsky

Comportamento de A: 8 – 5;
Comportamento de B: 7 – 7.

Os personagens rítmicos criados por Stravinsky têm um perfil melódico claro e limpo. A é um acorde atacado pelas cordas e sopros; B tem um claro perfil descendente em arpejo. Entre a primeira vez que A aparece, com um valor total de 8 semicolcheias, e a segunda, com 5, há uma diminuição de 3 semicolcheias. Já B, personagem imóvel, permanece, no exemplo acima, com o mesmo valor total de 7 semicolcheias nas duas vezes em que aparece.

Há, ainda, um pouco mais adiante na peça, um terceiro personagem rítmico que se comporta de maneira decresente. Na figura a seguir (Figura 44) vê-se a sobreposição de três personagens, A, B, C e seus valores totais em semicolcheias.

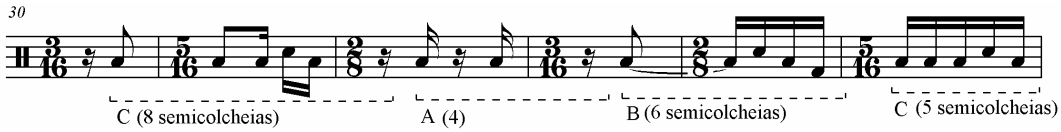


Figura 44: **personagens rítmicos em "Danse Sacrale" da *Sagração da Primavera* de Stravinsky (2º exemplo).**

Comportamento de C: 8 – 5.

Se se avançar um pouco mais adiante no mesmo movimento da parte stravinskyana, perceber-se-á que B também apresentará um comportamento diferente, não se apresentando o tempo todo de maneira estática. Como, por exemplo, a partir do 17º compasso da *Danse Sacrale* (Figura 45), onde os mesmo personagens rítmicos intervêm em uma ordem diversa.

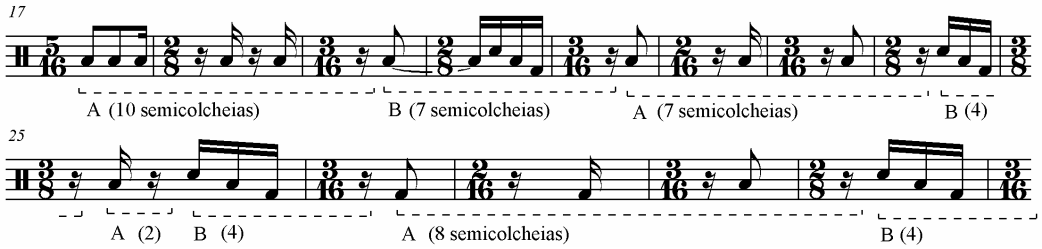


Figura 45: **"Danse Sacrale" de Stravinsky, personagens rítmicos, comp. 17 e ss.**

Comportamento de A: 10 – 7 – 2 – 8;
Comportamento de B: 7 – 4 – 4 – 4.

A, nesse trecho, comporta-se na maneira de um arco: inicialmente ele é diminuído, para após voltar a ser aumentado de novo, voltando ao seu tamanho original de 8 semicolcheias (Figura 43). Já B é operado por um desenvolvimento em eliminação, restando apenas o seu perfil melódico mais marcante, aquele que o diferencia realmente de A, o arpejo.

Personagens rítmicos são em Stravinsky, segundo Messiaen, motivos que têm uma supremacia rítmica em seu desenvolvimento. Eles podem se comportar de maneira a serem aumentados, diminuídos ou, ainda, a permanecerem imóveis. Messiaen vai mais longe em sua análise e nomeia os seus personagens (MESSIAEN, 2002, tomo II, p.112). Em comparação a uma cena teatral, o personagem rítmico que têm o seu valor acrescido é o condutor (*"menant"*); já aquele que têm o seu valor diminuído é o conduzido (*"mené", "agi"*); e aquele que permanece inalterado é o personagem imóvel. Os personagens rítmicos serão importantes, um pouco mais adiante na análise, quando forem vistas as articulações características de cada seção da peça, em especial a segunda destas articulações.

Após terem sido relatados todos os Temas presentes na peça, visto quais as funções do pedal na peça e discutido sobre algumas técnicas de utilização e notação do ritmo em Messiaen, falar-se-á, na sequência, sobre a sua macroestrutura, utilizando para tanto principalmente o texto introdutório presente na partitura. Esse texto conduziu a abordagem formal na busca de relacionamentos, de pontos articulatórios e das funções de cada Tema ou agenciamento de Temas em relação à macroestrutura.

II.6 Macroestrutura

Encontrar uma forma para a peça *La Fauvette des Jardins* não é uma tarefa fácil[74]. Isso porque esta peça é fruto de uma pesquisa formal do compositor iniciada a partir do seu *Catalogue d'oiseaux* que objetivava deixar com que a peça soasse como um elemento "orgânico". Consequentemente, por certas vezes é quase impossível encontrar sessões ou macro-contrastes na peça, pois não há preparações ou modulações entre os vários Temas. A peça como um todo se comporta como um campo de forças no qual qualquer Tema pode ser precedido ou seguir qualquer outro e, muitas das vezes, interagirem simplesmente por terem sido colocados em sequência, agenciados sonoramente em justaposição. Como destaca Ferraz, em Messiaen "uma frase melódica não é decorrência direta de outra frase como nos sistemas de base motívica e construtiva" e que ainda "o que une tudo é o espaço temporal e acústico onde coincidiram todos esses cantos de pássaros" (FERRAZ, 1998, p. 205). Mas será que é possível encontrar seções nesse agenciamento? Se se pensar que, na realidade, as seções em Messiaen não são, como em um conceito tradicional da forma, partes nas quais há reiteração de elementos, a resposta é sim, é possível seccionar a peça em partes menores. Para tanto, porém, deve-se ter sempre em mente que, na peça de Messiaen, como bem afirma Reverdy, as partes são

[74] O *Tratado de ritmo, cor e ornitologia* escrito por Messiaen (2002) é uma excelente e exaustiva introdução à sua técnica composicional. Muitas das descrições dos exemplos aqui extraídas foram feitas com o auxílio deste livro. Porém, uma crítica que pode ser feita é que o foco do compositor ao analisar as suas próprias peças tem um *zoom* extremamente próximo: muita vez, a análise feita por ele resume-se à descrição nota por nota, ou acorde por acorde, das cores e dos modos utilizados. Microscopicamente, essa abordagem funciona muito bem. Mas se quisermos pensar a sua peça em termos de suas grandes estruturas, com os relacionamentos entre os Temas e os porquês de tais usos, dificilmente obtêm-se uma resposta a partir deste livro. Isso porque entende-se que essa seja uma questão estética muito mais do técnica, que é o assunto sobre o qual o Tratado se debruça. Possivelmente, isso ocorre pelo fato de que o *Tratado* é, em muitos trechos, anotações para aulas feitas por Messiaen e recolhidas por sua esposa Yvonne Loriod. Tanto é que a sua edição original ocorre apenas em 1996, quatro anos após a morte do compositor. Além disso, a analise nota a nota era uma prática da época. A vantagem dessa abordagem é que, analisando-se uma partitura microscopicamente, Messiaen pode observar como é possível sobrepor, justapor e intercalar elementos provenientes de lugares distintos. Ela se opõe, dessa maneira, à análise formal norteamericana (Schenker, Salzer etc.), cujo resultado final seria uma macroestrutura em sua forma mais resumida. Para Messiaen uma coisa vem depois da outra, mas poderia também não vir, visto que a maneira de agenciar os elementos em uma peça é puramente estético e intuitivo. Não há forma superior que rege a obra e a peça *La Fauvette des jardins* é um claro exemplo disso. A forma se faz, muita vez, em contrapontos imediatos (linhas de forças, cortes, transições, sobreposições).

caracterizadas, na realidade, sobretudo pelas diferenças de atmosferas. Reverdy, em seu livro, encontra ainda seis sessões e baseia a sua análise a partir dessas subdivisões. (REVERDY, 1978, pp. 91-93) Porém, não se conseguiu encontrar, seguindo os seus passos, uma razão concreta para aceitar tal secção da peça. Sendo assim, buscou-se outra forma de divisão do conteúdo musical da peça. Dentre a análise presente nessa tese e a realizada por ela, apenas a primeira seção está em acordo.

A abordagem aqui apresentada dar-se-á a partir dos escritos de Messiaen na introdução da peça, na própria partitura. Nesse texto, percebem-se algumas dicas deixadas pelo compositor que possibilitam encontrar alguns elementos importantes para a compreensão do Espaço Sonoro representado pelo passar das horas ao longo da peça, compreendido em seis momentos distintos: noite, amanhecer, manhã, tarde, anoitecer e noite de novo. A peça se inicia com a noite, ou melhor, com o fim da madrugada: *"il fait encore nuit"*. (MESSIAEN, 1970, p. viii). A passagem entre a madrugada e a manhã, ou seja, o alvorecer, se dá quando o grande lago fica rosa (*"le grand lac devient rose"*), o que corresponde, na partitura, ao comp. 60. A chegada da manhã ocorre no comp. 177, com os Temas dos *Aulnes* e da *menthe mauve et l'herbe verte* (*"l'arrivée du jour dessine le feuillage argenté des aulnes, avive l'odeur et la couleur de la menthe mauve et de l'herbe verte »*). No comp. 291 se tem ainda a manhã, só que agora mais avançada. A passagem entre a manhã e a tarde não está especificada pelo compositor, porém foi por nós compreendida pelas aparições do Tema do voo da andorinha, conforme será visto mais adiante. A próxima dica que se tem é sobre a tarde. Sabe-se que o voo do *Milan noir*, no comp. 831, faz parte das "mais belas horas da tarde", fazendo com que o lago adquira vários tons de azul, o que ocorre entre os comp. 874-902. Próximo à noite (*"vers le soir"*), ou seja, na passagem da tarde para a noite, anoitecer, há um novo solo da *Fauvette* (comp. 903). A noite realmente chega apenas no comp. 968, com a volta de seu Tema (*"la nuit vient"*). Messiaen especifica que são 21h00. A partir desse estudo, foi possível delimitar os períodos do dia em relação aos compassos da partitura (Tabela 1).

Período do dia	Compassos
Madrugada	Do 1 ao 59
Amanhecer	Do 60 ao 176
Dia (manhã, meio-dia e tarde)	Do 177 ao 902
Anoitecer	Do 903 ao 967
Noite	Do 968 ao 992 (fim)

Tabela 1: relação entre os períodos do dia e os compassos em *La Fauvette des Jardins,* de Olivier Messiaen.

Pode se perceber também que os Temas imitativos dos cantos dos pássaros e os Temas simbólicos exercem uma função de ambientação formal na peça. Isso ocorre pois alguns deles estão presente apenas no início da peça, ambientando sonoramente a madrugada; outros apenas no fim, ambientando a noite; outros estão presentes tanto no ínicio quanto no fim; outros ainda na parte central da peça; e alguns, como o Tema da *Fauvette des Jardins*, ao longo de toda a peça. Acompanhe nas duas próximas tabelas a função formal de cada um dos Temas simbólicos (Tabela 2) e dos Temas imitativos do canto dos pássaros (Tabela 3) na peça.

Entre os Temas simbólicos, percebe-se que os Temas da montanha (*Grand Serre)* e do Lago estão presentes ao longo de toda a peça. Além disso, pela tabela acima, pode se perceber também que a ambientação do Espaço Sonoro almejada pelo compositor dá-se também pelo uso seletivo de determinados Temas simbólicos em determinados trechos da peça. Por exemplo, os Temas da noite e das ondulações d'água estão presentes sobretudo no início e no fim da peça, marcando esses momentos. Já os Temas das árvores e arbustos (*les frênes, les aulnes, la menthe mauve et l'herbe verte, epilobes mauves et roseaux verts)* estão concentrados sobretudo entre o fim da madrugada e o início da manhã, ambientando esse momento da peça. O voo da andorinha (*hirondelle*) aparece em uma parte central da peça. É de se supor, pela posição que ocupa na peça, que talvez ela marque exatamente a passagem entre a manhã e a tarde, momento este não especificado pelo compositor no texto introdutório da partitura. Os três outros Temas simbólicos restantes aparecem apenas no final, ambientando sonoramente o fim da tarde (Tema do voo do *Milan noir*), o anoitecer (Tema das cores do anoitecer) e a noite (Tema das silhuetadas das árvores na noite). Demonstrar-se-á na tabela da próxima página (Tabela 3) a função formal dos Temas imitativos.

Tema simbólico	**Aparições (compasso de entrada)**	**Quantidade de aparições**	**Função formal (ambientação)**
Noite	1, 3, 24, 75, 90, 112, 146, 968.	8	Madrugada, amanhecer e noite.
Lago	60, 291, 353, 413, 874, 879, 886, 900, 978.	9	Mudança de cor indica o passar das horas desde o amanhecer até a noite.
Montanha careca do *Grand Serre*	10, 34, 297, 501, 595, 598, 604, 782, 796, 813, 989.	11	Presente em toda a peça; é o segundo Tema mais tocado.
Ondulações da água	6, 28, 778, 791, 808, 974.	6	Madrugada, dia e noite. Porém, percebe-se que ele está mais concentrado nos compassos iniciais e finais da peça.
Les frênes	43, 139.	2	Madrugada e amanhecer.
Les aulnes	49, 54, 177, 200.	4	Madrugada, amanhecer e início da manhã.
La menthe mauve et l'herbe verte	180.	1	Início da manhã.
Epilobes mauves et roseaux verts	206.	1	Início da manhã.
Voo da *hirondelle*	503, 596, 599.	3	Parte central da peça.
Voo do *milan noir*	831.	1	Fim da tarde.
Silhueta das árvores na noite	986.	1	Noite.
Cores do anoitecer	951.	1	Anoitecer.

Tabela 2: **Temas representativos, quantidade e compassos de suas aparições e suas características formais.**

Entre os Temas imitativos de cantos de pássaros, há o destaque para o Tema principal da peça e suas frases-comentário. O Tema da *Fauvette des Jardins*, presente em toda a peça desde o compasso 65 ao 939, é, com 12 aparições, o de maior utilização. Fora ele, entre os Temas imitativos dos cantos dos pássaros, há também o uso seletivo de alguns deles para a criação do Espaço Sonoro no qual a peça é ambientada. Porém, uma característica principal é que dentre os Temas imitativos dos cantos dos pássaros poucos se situam ou na madrugada (início da peça) ou na noite (fim da peça). Entre estes, pode se destacar o canto do Rouxinol (*Rossignol*) e da Codorna (*Caille*) que aparecem antes do amanhecer e o canto da coruja (*Chouette Hulotte)* que aparece na noite. A maioria dos

cantos dos pássaros está presente em todo o período do dia, como é, por exemplo, o canto do *Pinson*. O amanhecer também é marcado sobretudo pelo canto do *Troglodyte* e também pelo próprio Rouxinol. Há alguns dos Temas que aparecem destacadamente no início da manhã e são retomados no fim da tarde. São eles os Temas da *Alouette des champs,* do *Merle noir* e do *Pic vert.* Se se considerar as aparições do Tema do voo da andorinha como o "meio-dia" da peça, tem-se ainda alguns cantos de pássaro que marcariam exclusivamente a manhã. São eles o canto do *Loriot* e da *Russerolle turdoïde*. Outros apoia-

Nome francês do pássaro	**Aparições (compasso de entrada)**	**Quantidade de aparições**	**Função formal (ambientação)**
Alouette des champs	189, 803, 826.	3	Início da manhã e fim da tarde.
Bruant jaune	876, 895.	2	Fim da tarde.
Caille	15, 39.	2	Madrugada.
Chardonneret	891.	1	Fim da tarde.
Chouette hulotte	969.	1	Noite.
Corneille noire	422, 573, 579, 953.	4	3 aparições durante o dia e 1 no anoitecer.
Fauvette a tête noire	941, 952.	2	Anoitecer.
Fauvette des jardins	65, 77, 92, 113, 149, 211, 328, 361, 432, 509, 628, 903.	12	Solista principal. Somente não aparece na madrugada e na noite.
Loriot	354, 358, 409, 416.	4	Manhã.
Merle noir	184, 788, 790, 823.	4	Início da manhã e fim da tarde
Milan noir	429, 588, 617.	3	Parte central, dia
Pic vert	187, 195, 940, 944, 967.	5	Início da manhã e anoitecer.
Pie-grièche écorcheur	425, 577, 585, 620, 958.	5	Parte central, tarde e anoitecer.
Pinson	196, 306, 605, 882.	4	Parte central, dia.
Rossignol	19, 44, 51, 55, 140, 945.	6	Madrugada, amanhecer e anoitecer.
Russerolle tudoïde	313, 397, 493.	3	Manhã.
Troglodyte	147.	1	Amanhecer.

Tabela 3: **Temas imitativos de cantos de pássaros, quantidade e compassos de suas aparições e suas características formais.**

riam essa parte mais central da peça, como a *Corneille noire*, e o *Milan noir*. E, por fim, alguns do Temas estariam presentes sobretudo na tarde, marcando a segunda metade da peça. Seriam eles os Temas do *Bruant jaune* e do *Chardonneret.* O *Pie-grièche écorcheur* aparece a partir do "meio-dia" até o anoitecer, marcando também a segunda metade da peça. Já o anoitecer está marcado, sobretudo, pelo uso do Tema da *Fauvette à tête noire*. Ver-se-á mais adiante uma tabela com a relação formal de todos os Temas (Tabela 4). Porém, antes disso, ao longo da peça, percebe-se seis articulações marcadas pela sobreposição insistente de dois ou mais Temas simbólicos ou imitativos em um curto espaço de tempo em uma relação de sintagma ou pela utilização de poucos elementos em um longo trecho da peça. Essas articulações estariam relacionadas, cada uma delas, a uma das partes da peça, caracterizando-as. Analisar-se-á na sequência quais são essas articulações e como cada uma das seções é ambientada por uma delas.

A primeira dentre estas articulações seria o todo da madrugada. O destaque se dá pela utilização de apenas dois Temas imitativos de cantos de pássaros, o da Codorna e o do Rouxinol. Junto a eles, estão os principais Temas simbólicos: a noite, o lago, as ondulações d'agua, as árvores e o *Grand Serre*. A madrugada pode ser compreendida, portanto, como uma introdução prinicipalmente dos Temas simbólicos de maior alcance ao longo da peça e pelo uso restrito de Temas imitativos. A partir do amanhecer, após os solos iniciais da *Fauvete,* começarão a aparecer vários outros Temas imitativos, adquirindo estes também uma grande importância.

A segunda articulação seria entre os compassos 65, primeira aparição do Tema da *Fauvette des Jardins*, e 138, onde há uma a alternância entre o Tema simbólico da noite, em uma transformação deformadora progressiva e constante, e o canto do pássaro solista. Nesse trecho, quatro das doze entradas totais do solo da *Fauvette* principal aparecem, todas elas em tamanho crescente: a primeira entrada tem o tamanho de 10 compassos (do 65 ao 74); a segunda, 13 (do 77 ao 89); a terceira, 20 (do 92 ao 111); e a quarta, 26 (do 113 ao 138). Essa ampliação do Tema imitativo da *Fauvette* pode ser associado à técnica de personagens rítmicos em expansão descoberta por Messiaen a partir da sua análise da "Danse Sacrale"*,* da *Sagração da Primavera* de Stravinsky. (MESSIAEN, 2002, Tome II, pp. 91 e ss.) Ou seja, simbolicamente, na estrutura da peça, essa primeira articulação,

estando situada dentro do que se estabeleceu como o amanhecer, reforçaria a ideia da chegada da manhã, pois enquanto a noite se esvairece, atingindo frases-comentário cada vez mais distantes de sua forma inicial, a *Fauvette des jardins* passa a cantar frases mais longas, assumindo o seu posto de solista. Esse é um ponto crucial da peça, pois, a partir de então, vários outros pássaros também estarão livres para mostrar o seu canto, interagindo com a *Fauvette des Jardins*, que já pode ser sentida como a solista principal da peça.

A terceira articulação está situada entre os compassos 353-362, onde o Tema simbólico do lago está agenciado ao Tema do *Loriot*. Através do uso do pedal, as ressonâncias do Tema imitativo do canto *Loriot* e do Tema simbólico do lago se sobrepõem e interagem. A indicação para o pedal deixada na partitura pelo compositor, no caso, foi o de deixar ressoar (*"laissez resónner"*). Essa mesma ideia é retomada entre os comp. 409-421. Essas duas entradas da interação entre *Loriot* e lago emolduram o solo da *Fauvette des jardins* em sua oitava aparição, entre os comp. 361-396. Esse trecho todo, ou seja, a primeira interação do *Loriot* com o Lago, o solo da *Fauvette* principal e a segunda interação, está relacionada com a manhã, caracterizando-a.

A quarta dessas articulações envolve o Tema simbólico do voo da andorinha e o Tema simbólico da montanha careca do *Grand Serre*. O primeiro momento em que esse agenciamento aparece está entre os comp. 501-505. Porém, o desenvolvimento maior dessa articulação ocorre um pouco mais avante. Entre os compassos 595 e 604, a alternância entre esses dois Temas em uma estrutura de sintagma, apoiados pelo uso do pedal, cria uma sobreposição de um sobre o outro, como se fosse um único Espaço Sonoro ocupado por alguns instantes pelos dois ao mesmo tempo. Além disso, nesse trecho, há um claro movimento em sentido contrário. Enquanto o voo da andorinha tende sempre a subir nas alturas, o Tema simbólico da montanha está claramente em descendência. Se se pensar em termos de som-cor, esse movimento contrário representaria o fato de que se está no meio do dia da peça, pois não há um direcionamento ambíguo da luminosidade sonora. Esses dois momentos de interações desses elementos emolduram o solo da *Fauvette des jardins* em sua décima aparição, entre os comp. 509-572, fato que reforça ainda mais a ideia de que esse trecho seria o centro do tempo cronológico criado pelo compositor, o "meio-dia" da peça.

A quinta articulação deste tipo tem a função de sobrepor elementos diversos criando, no Espaço Sonoro, uma simultaneidade. Está situado entre os comp. 778-825. Envolvendo 4 Temas, sendo dois imitativos que mantêm entre si uma certa semelhança e dois simbólicos. Esse trecho marca a tarde. Interessante notar que essa interação ocorre após um longo silêncio antecedido da décima-primeira (penúltima) aparição do solo da *Fauvette des jardins* e que talvez seja uma das aparições mais longa da peça, do comp. 628 ao 777. A alternância entre os Temas se dá na seguinte ordem: ondulações d'água (do compasso 778 ao 781); *Grand Serre* em defasagem rítmica entre as mãos (782-787), *Merle noir* (788), ressonâncias do *Grand Serre* (789), *Merle noir* (790), volta das ondulações d'água (791-795), *Grand Serre* (796-802), *Alouette des champs* com alguns traços parecidos ao Tema imitativo do *Merle noir* (803-807), ondulações d'água (808-812), *Grand Serre* (813-822), *Merle noir* (823-824), ressonâncias do *Grand Serre* (825) e, por fim, o retorno da *Alouette des champs* (826-830). É como se fosse uma interação entre os Temas simbólicos do *Grand Serre* e das ondulações ornamentada por Temas imitativos. Seguidamente a essa interação quádrupla, há o voo do *Milan noir*, outro elemento característico da tarde. Interessante também notar que, ao contrário do que ocorria na interação anterior, a exploração das regiões do piano é direcional. Há um claro movimento descendente dos Temas simbólicos (*Grand Serre* e ondulações d'água). Relacionando esse fato ao som-cor, pode se supor que, desde já, Messiaen procurar fazer uma passagem gradual do dia para a noite, direcionando a sonoridade de uma região mais clara (aguda) para uma mais escura (grave). Essa hipótese é reforçada pelo Tema simbólico do voo do *Milan noir* que sucede essa interação. Esse Tema está claramente jogando com essa relação entre claro-escuro das regiões aguda e grave. Apesar de oscilar bastante entre as duas regiões, o movimento derradeiro, aquele que o encerra (comp. 865-873), está em movimento descendente, reforçando a ideia da passagem gradual do dia para a noite através do direcionamento sonoro da região aguda para a grave, antecipando de uma certa maneira o anoitecer (comp. 903).

A sexta articulação marca a noite (comp. 968 até o fim) que, tal o que ocorrera também na madrugada, no início da peça, caracteriza-se fortemente pela utilização de poucos Temas imitativos, na realidade apenas a coruja canta nesse trecho. Além disso, há a

utilização dos Temas simbólicos da noite, das ondulações d'água, do lago, das árvores e do *Grand Serre*. Reverdy comenta sobre a utilização exata do Tema simbólico do *Grand Serre* para o fechamento da peça dizendo que, metaforicamente, "o rio corre, os pássaros cantam, o dia passa, tudo muda, porém o Grand Serre esteve, está e estará sempre presente". (REVERDY, 1978)

Na Tabela 4 é possível acompanhar a disposição dos Temas simbólicos e dos Temas imitativos dos cantos de pássaros ao longo da peça, das interações entre alguns desses elementos e as suas funções estruturais na ambientação do Espaço Sonoro.

A partir desse estudo da macroestrutra da peça, pôde-se acompanhar que cada seção ou subseção é caracterizada, sobretudo, por vários Temas agenciados em justaposição. Com isso, o escoar do tempo nessa peça se dá através da mudança de ambientação que esses Temas trazem a cada uma das seções. Ainda a respeito dessa justaposição utilizada pelo compositor e sua relação com o tempo, percebe-se em Ferraz que ela é geradora de um tempo sem antes nem depois, visto que ao compositor não é essa relação cronológica o que lhe interessa e sim, a caracterização global que os diversos Temas imprimem à peça. Ou seja, a primazia do antes e depois é eliminada e, com isso, há o "espaço puro da simultaneidade" (FERRAZ, 1998, p. 185), o tempo em estado puro, pura duração.

Síntese

A análise iniciou-se com a descrição detalhada dos Temas simbólicos e imitativos. A utilização de sons da naureza foi o principal trabalho composicional proposto por Messiaen em sua peça *La Fauvette des jardins*. Dentre esses sons, percebeu-se que há a utilização de Temas simbólicos, representativos ou de um elemento não sonoro em sua imanência na natureza, tal como o Tema da noite e o das ondulações d'água, ou de uma ação, tal como os Temas dos voos da andorinha e do *Milan noir*, ou de uma ambientação para o passar das horas, tal como o Tema do lago e as suas mudanças de cor. Dentre os Temas imitativos de sonoridades presentes na natureza, houve exclusivamente a utilização de sons dos cantos dos pássaros, recriados de maneira a eliminar muitas das dualidades en-

<table>
<tr><td rowspan="2">Madruga-da (comp. 1-59)</td><td rowspan="2">Amanhe-cer (comp. 60-176)</td><td colspan="3">Dia</td><td rowspan="2">Anoitecer (comp. 903-967)</td><td rowspan="2">Noite (comp. 968-992)</td></tr>
<tr><td>Manhã (comp. 177-500)</td><td>Meio-dia (comp. 501-604)</td><td>Tarde (comp. 605-902)</td></tr>
<tr><td colspan="8">Montanha careca do Grand Serre</td></tr>
<tr><td colspan="2">Noite</td><td colspan="5">//</td><td>Noite</td></tr>
<tr><td colspan="2">//////////////////</td><td colspan="6">Lago</td></tr>
<tr><td colspan="2">Ondulações d’água</td><td colspan="3">//
//</td><td colspan="3">Ondulações d’água</td></tr>
<tr><td>///////
///////
///////
///////
///////</td><td colspan="2">Árvores e arbustos</td><td>//////
//////
//////
//////
//////</td><td>Voo da andorinha</td><td>Voo do Milan noir</td><td>Cores do anoitecer</td><td>Silhuetas das árvores na noite</td></tr>
<tr><td colspan="2">//////////////////</td><td colspan="5">Fauvette des jardins</td><td>//////////////////</td></tr>
<tr><td colspan="3">//////////////////////////////////////</td><td colspan="4">Pinson</td><td rowspan="2">//////////////////
//////////////////</td></tr>
<tr><td colspan="4">//</td><td colspan="3">Pie-grièche écorcheur</td></tr>
<tr><td>Rouxinol; Codorna.</td><td>Rouxinol; Troglody-te.</td><td>Alouette des champs; Pic vert; Merle noir ; Loriot ; Russerolle turdoïde.</td><td>Pinson ; (pássaros malvados) - Corneille noire ; Milan noir ;</td><td>Bruant jaune ; Chardon-neret</td><td>Fauvette à tête noire ; Corneille noire ; Pic vert ; Rouxinol.</td><td>Coruja.</td></tr>
<tr><td>Uso de um número reduzido de Temas.</td><td>Interação entre a Fauvette des jardins e a noite</td><td>Interação entre o Loriot e o lago.</td><td>Interação entre o voo da andorinha e o Grand Serre</td><td>Interação entre as ondulações d’água, o Grand Serre, o Merle noir e a Alouette des champs;</td><td>//////////////////
//////////////////
//////////////////
//////////////////
//////////////////
//////////////////
//////////////////
//////////////////
//////////////////
//////////////////
//////////////////</td><td>Uso de apenas um Tema imitativo.</td></tr>
</table>

Tabela 4: **Temas simbólicos, Temas imitativos, interações e suas funções estruturais na peça *La Fauvette des Jardins,* de Olivier Messiaen.**

-tre som e ruído através do seu temperamento para o sistema de semitons ocidental e pela acomodação rítmica a uma escala mais humana.

A análise da peça para piano solo *La Fauvette des jardins* possibilitou ainda um contato mais amplo com a aplicação da técnica composicional de Messiaen em uma peça escrita durante o período em que Almeida Prado foi seu aluno. Dentre elas, aquelas descritas pelo compositor em seus livros e utilizadas na confecção desta peça foram a música litúrgica, o som-cor, o ritmo e o canto de pássaros:

- A música litúrgica está representada na peça pela utilização de perfis melódicos do cantochão aplicados aos cantos de pássaros;
- O som-cor está presente ao longo de toda a peça, sendo utilizado, por exemplo, através dos modos de transposições limitadas, pelos acordes invertidos transpostos sobre uma mesma nota base, pela mudança de cores nos Temas da *Fauvette des jardins* e de outros pássaros;
- O ritmo utilizado por Messiaen baseia-se, sobretudo, na liberdade métrica de utilização de figuras rítmicas irregulares, gerando métricas diversas. Ou seja, na peça estudada, o ritmo não é gerado a partir de uma métrica pré-estabelecida, e sim a métrica que é gerada a partir de movimentos rítmicos livres. Além disso, há também a utilização de personagens rítmicos caracterizados por suas ampliações e/ou retrações;
- Já o canto de pássaros está presente ao longo de toda a peça e é justamente uma das características principais da etapa de produção musical na qual Messiaen se encontrava. Conforme se destacou ao longo de sua carreira, os cantos de pássaros passam a obter mais e mais importância. E a peça *La Fauvette des jardins* é justamente uma das peças onde o assunto principal é os cantos dos pássaros;
- Além dessas técnicas, percebeu-se também a grande importância que o uso do pedal tem na peça. Ele serve para: (i) liberar as ressonâncias do piano e, dessa maneira, dar apoio ao uso do som-cor, destacando-o; (ii) mesclar Temas através da pemanência de ressonâncias; (iii) criar diálogos com o silêncio antes de grandes pausas. Dessa maneira, percebeu-se que o pedal, para Messiaen, é gerador de timbres.

Por fim, percebeu-se que, formalmente, tanto os Temas simbólicos quanto os imitativos têm uma função na criação da macroestrutura da peça por serem geradores da

diferenciação de atmosferas, caracterizando cada uma das suas seções. É importante se frisar que essa ambientação se dá de maneira sutil, pois o principal modo de agenciamento dos Temas é a justaposição, ou seja, eles interagem simplesmente por estarem um ao lado do outro. Dessa maneira, nem sempre é possível perceber, na escuta, um momento marcante que inicie ou finalize uma seção qualquer. Na realidade, não é através da utilização de um elemento único que a caracterização ocorre. Ela se dá pela utilização de vários Temas agenciados e da interação entre eles. Sobre isso, foi possível caracterizar ao menos uma interação para cada uma das seções e subseções da peça.

Formalmente, a música desenrola-se como o escoar do tempo em estado puro. Se não houver um relógio para marcar esse escoar, as imanências nas quais poderia apoiar a sua percepção seriam as mudanças, por exemplo, da luminosidade, da temperatura etc. Em Messiaen, essas mudanças são caracterizadas principalmente pelas mudanças de cor dos Temas, pela interação entre alguns deles em determinados momentos, pela entrada de certos cantos de pássaros caracterizando alguns momentos do dia etc. Procedendo assim, foi possível seguir a proposta formal de Messiaen para a peça, que seria a criação de uma forma "orgânica", ou seja, uma forma que, como a um ser vivo, se desenvolvesse continuamente, deixando as suas características impressas em cada uma de suas etapas.

O estudo dessa peça auxiliou a melhor compreensão das técnicas e conceitos utilizados por Messiaen em uma peça para piano do período em que Almeida Prado foi seu aluno no Conservatório. Com isso, pretende-se que seja possível que essa análise guie uma comparação entre as técnicas de escrita do compositor francês e as do brasileiro na sua peça *Cartas Celestes* I*,* composta em 1974 e assunto principal do próximo capítulo.

Capítulo III: a técnica composicional de Almeida Prado em um estudo analítico do 2º caderno de VI *Momentos*, de 1969, e das *Cartas Celestes* I, de 1974

[75]

Almeida Prado teve, entre 1969 e 1973, aulas como ouvinte com Olivier Messiaen no Conservatório de Paris[76]. A premissa do presente trabalho é que este aprendizado marcou a forma de escrever do compositor brasileiro. Porém, de qual maneira isso ocorreu? Quais os elementos que, estando presentes em Messiaen, atravessam também a composição de Almeida Prado? Antes de se responder a essas questões, que são os assuntos do quarto capítulo desta tese, o presente capítulo tem por objetivo realizar um estudo sobre um assunto anterior a essas indagações. Pretende-se, aqui, descobrir se realmente houve, no período citado, mudanças na escrita composicional do compositor brasileiro. Ou seja, haveria diferenças na escrita de uma peça logo anterior aos seus estudos com Messiaen em relação a uma peça do período logo posterior? Para tanto, o objeto de estudo dessa capítulo será, inicialmente, os VI *Momentos*, 2º caderno, de 1969 e, logo após, as *Cartas Celestes* (I volume), de 1974[77].

Os VI *Momentos* foram compostos em 1969, quando o compositor estava já na Europa. Porém, conforme afirmou Almeida Prado em entrevista, eles foram compostos no período logo em que chegou ao Velho Mundo, tendo ele, antes de ir à França, feito o curso de verão em Darmstadt, Alemanha. E foi justamente durante a sua estada em solo germânico que esse segundo caderno de *Momentos* foi composto. As datas específicas estão indicadas na partitura. Por exemplo, no *Momento* 7 há a informação de que foi composto em 18/08/1969, na cidade de Frankfurt; o *Momento* 10 foi escrito em Heidelberg, no dia seguinte; e o 12 já em Darmstadt, no dia 27 do mesmo mês. Esse caderno de *Momentos*

[75] O presente capítulo foi apresentado oralmente, de maneira resumida, durante o XVII Congresso da Anppom em São Paulo-SP, no ano de 2007. Desta forma, encontra-se em seus anais sob o título de "*VI Momentos, 2o caderno, 1969, e Cartas Celestes I, 1974: o antes e o depois dos estudos de Almeida Prado com Olivier Messiaen em uma análise musical comparativa.*" Link: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/teoria_e_analise/teorana_TMTafarello.pdf . Acessado em 2 de dezembro de 2009, às 11h35.

[76] Essa afirmação foi revelada em entrevista pelo próprio compositor (ver anexos).

[77] As partituras e gravações de ambas as peças encontram-se anexadas à tese.

serviu, juntamente com os seus *Pequenos Funerais Cantantes*, peça que lhe rendeu o prêmio de 1º lugar no I Festival da Guanabara, Rio de Janeiro – 1969, como uma espécie de "cartão de visitas" tanto a Olivier Messiaen quanto a Nadia Boulanger, pois foram apresentados como exemplos de composições suas para que pudesse ser aceito como aluno de ambos. É, portanto, uma obra importante no catálogo de Almeida Prado por marcar o fim do seu período de estudos com Gilberto Mendes, de 1965 a 1969, e por ser a última obra composta antes dos seus estudos com Messiaen. No catálogo do compositor, entretanto, há uma pequena dubiedade em relação à edição desse II caderno de *Momentos*. Conforme nos explica Costa (1998, p. 1), a *Tonos Musik Verlag*, de Darmstadt, principal editora das peças de Almeida Prado, não obteve êxito nas negociações dos direitos autorais desse manuscrito. Pela Tonos, foram editados oito do total de nove cadernos de *Momentos* de Almeida Prado e que são numerados, pela editora alemã, de I a VIII. Esse segundo volume, entretanto, é o único não editado na Europa. Os seus direitos pertencem à Ricordi Brasileira e, dessa maneira, não faz parte do catálogo da Tonos. Por causa disso, em alguns levantamentos catalográficos, esse caderno saiu como se não fizesse parte dos ciclos de *Momentos*, apesar de o ser. Ele é intitulado, portanto, simplesmente de "VI *Momentos* para piano, 2º volume", e está, cronologicamente dizendo, entre os volumes I e II dos cadernos de *Momentos* catalogados pela Tonos. É como se houvessem dois segundos cadernos de *Momentos*, um editado pela Ricordi Brasileira, composto anteriormente ao outro, editado pela Tonos.

O I volume das *Cartas Celestes*, composto em agosto de 1974[78], foi criado logo após a volta de Almeida Prado da Europa. O ciclo total das *Cartas* conta, até maio de 2010 com um total de dezoito peças. O compositor explicou em entrevista como surgiu a ideia de tal composição: "Em junho de 1974, recebi uma encomenda da Prefeitura de São Paulo para compor uma obra, a ser usada como fundo sonoro dos espetáculos no Planetário Municipal do Ibirapuera" (PRADO, 1985, p. 3). Segundo o próprio compositor[79], dentro do seu catálogo há "peças-totem", ou seja, peças que marcam um período ou uma forma de escrita composicional e que se sobressaem em relação às demais pela importância que

[78] Conforme consta na partitura.
[79] Essa afirmação foi-nos revelada em entrevista com o próprio compositor (vide anexo).

adquiriram ao longo do tempo. As suas *Cartas Celestes* I foram, dentro dessa sua concepção, o primeiro "totem" construído desde a sua volta da Europa. A importância desta peça também se dá devido à sua exposição no planetário que mesmo que tenha sido por um período curto, proporcionou-lhe ser uma das peças de Almeida Prado mais ouvidas pelo público em geral e, também, devido ao seu pianismo desafiador[80], que ela seja uma das peças do compositor paulista mais executada por amantes e profissionais desse instrumento.

Porém, antes de se pular diretamente para a análise dos *Momentos*, iniciar-se-á o estudo olhando um trabalho que, a exemplo do que será feito no presente capítulo, também aborda duas peças de Almeida Prado escritas antes e depois do seu período de estudos na França com Messiaen. Trata-se da dissertação de mestrado de Régis Gomide Costa (1998).

III.1 O ganho de tessitura pela exploração timbrística dos extremos grave e agudo do piano como um primeiro indício de uma mudança entre a técnica de escrita composicional de Almeida Prado nos períodos antes e depois dos seus estudos com Olivier Messiaen

Antes de se iniciar o estudo aprofundado do caderno de *Momentos* de 1969, apresentar-se-á, inicialmente, uma resenha de uma dissertação de mestrado que assunta sobre a análise de outros dois cadernos de *Momentos* de Almeida Prado. Ela auxiliará no desenvolvimento do raciocínio dos objetivos da tese por também tratar de dois conjuntos de peças que foram escritos um anteriormente e o outro posteriormente aos estudos de Almeida com Messiaen.

[80] Por "pianismo desafiador" entende-se a utilização de técnicas de interpretação pianística que não estejam comumente presentes no repertório escrito até a época em questão para o instrumento. Pode-se chamar, também, de técnica estendida, ou seja, uma técnica que não se encontra facilmente nos métodos escritos sobre interpretação para o instrumento em questão.

Costa (1998), em sua dissertação de mestrado, analisa dois cadernos de *Momentos* de Almeida Prado. São eles, segundo o catálogo da Tonos, o I, composto em 1965, compreendendo os *Momentos* de 1 a 6, e o V, de 1979, compreendendo os *Momentos* de 26 a 31. A ideia central de Costa é que os *Momentos* seriam "estudos e experimentos de técnicas composicionais que foram desenvolvidas posteriormente em obras maiores" (COSTA, 1998, p. 5). Se assim o são, nos *Momentos* Almeida Prado estaria testando as técnicas composicionais que lhe seriam mais latentes no instante de suas composições. E, por isso mesmo, a sua investigação será importante para o desenvolvimento da hipótese inicial da tese que é a busca de um indício de uma possível mudança na técnica composicional do compositor no período. Como metodologia, o pesquisador se vale de uma análise gráfica. A vantagem de tal análise é que ela facilita a tarefa de visualizar e pensar cada peça como um todo onde a textura evolui, retrai, adensa, repele etc. Agrupando as análises dos *Momentos* constituintes de cada um dos cadernos estudados por Costa e procurando extrair, desse jeito, as diferenças entre os gráficos resultantes da escrita do Caderno I em relação aos do V, pode se perceber a indicação de ao menos uma diferença entre os blocos de peças: o ganho da tessitura pianística, com uma maior exploração dos graves e agudos do instrumento. Um exemplo desse processo é a comparação entre o *Momento* 1, primeiro do Caderno I, no qual a tessitura fica centralizada sobre a região média do instrumento, e o *Momento* 29 (Figura 46), quarto do Caderno V, no qual, logo nos comp. inicias, há a exploração simultânea das regiões extremas grave e aguda do instrumento.

Outros exemplos dessa diferença de exploração encontram-se na comparação entre os gráficos dos *Momentos* 2, 5 e 6, do I Caderno, e os 30 e 31, do V Caderno. Naqueles, percebe-se que há a predominância da tessitura média e médio-grave do instrumento, com pouca exploração das extremidades do teclado, enquanto que nesses os gráficos analíticos nos indicam uma exploração tanto do extremo agudo quanto do extremo grave do instrumento.

Essa diferença na exploração da tessitura do instrumento foi também percebida por Costa. Em seus escritos sobre o *Momento* 26, primeiro do V Caderno, ele relata que "em uma visão global da peça, segundo o gráfico, pode-se notar a ampla extensão do

registro utilizado." (COSTA, 1998. p. 86) Já em relação ao *Momento* 29 do Caderno V, ele cita a busca por recursos outros como causa primeira desse desenvolvimento:

Momento 1 Momento 29

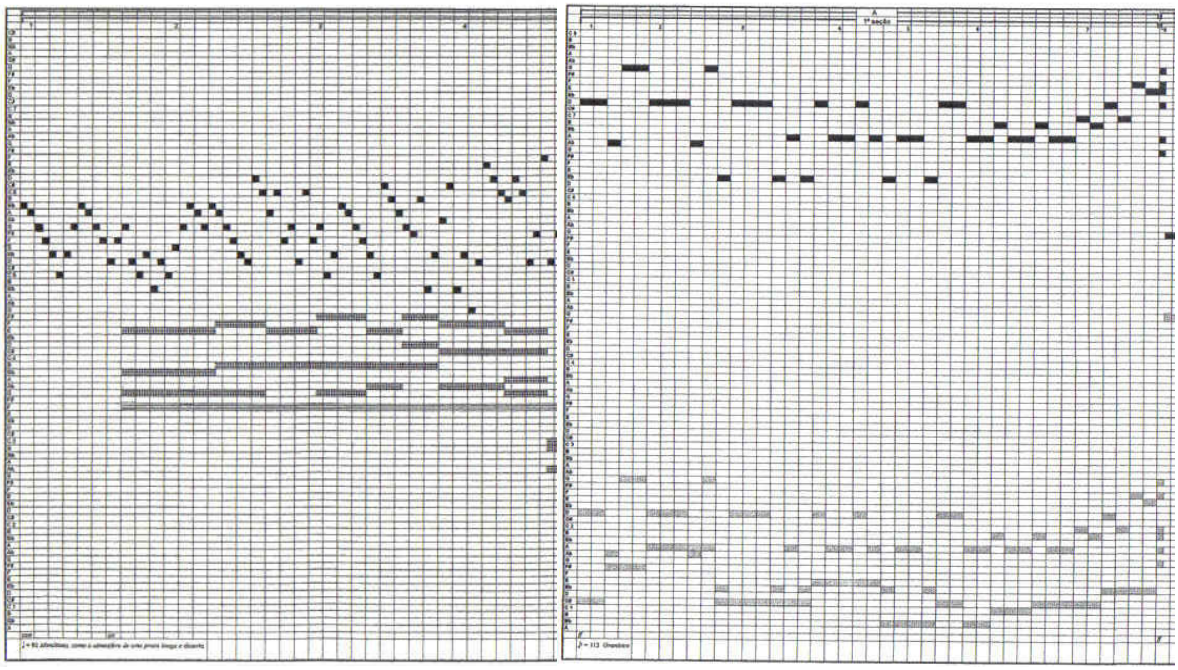


Figura 46: Análise gráfica de Costa para os comp. iniciais dos *Momentos* 1, I Caderno, e 29, V Caderno, de Almeida Prado, e a diferença na exploração dos extremos grave e agudo do instrumento

composicional: "O espaço musical do Momento 29 se organiza de modo a explorar os recursos tímbricos do piano através de saltos amplos que permitem alcançar os diversos registros empregados na peça."(COSTA, 1998, p. 118) Já em relação ao *Momento* 30, o pesquisador especifica que essa maior exploração da tessitura se dá através da formação de zonas de ressonância e de não ressonâncias na peça[81] e que, em relação ao *Momento* 31, a exploração timbrística é relacionada às mudanças de caráter propostas pelo compositor entre as seções da peça: "Essa variedade de timbres contribui para reforçar o caráter dado a cada seção."[82] (COSTA, 1998, p. 129).

[81] Os conceitos de zonas de ressonância e de não ressonância serão mais detalhadamente explicados um pouco mais adiante ainda neste capítulo da presente tese.

[82] Um exemplo um pouco contrário ao que tenta-se explicar é o *Momento* 4, pertencente ao Caderno I. Nele se vê, em uma visão global proporcionada pela análise gráfica de Costa, uma exploração maior dos registros graves. Isso, porém, não chega a se tornar, no contexto do todo do Caderno I, um procedimento recorrente e, consequentemente, não se torna um estilo composicional.

A partir da leitura da dissertação de Costa, percebe-se que uma diferença existente entre a técnica composicional desses dois cadernos de *Momentos* é a maior exploração da tessitura do instrumento. Esse procedimento parece estar relacionado, conforme afirma o pesquisador, à busca pelo compositor de novas possibilidades timbrísticas através da exploração do todo do teclado do piano. Foi possível perceber com essa leitura que há, portanto, ao menos uma grande diferença entre a escrita composicional de Almeida Prado nos períodos antes e depois de seus estudos com Messiaen. Porém, as duas peças apresentadas por Gomide estão um pouco distantes do centro dessa mudança, pois o Caderno I, de 1965, foi escrito quatro anos antes da ida de Almeida à França, enquanto o V, de 1979, seis anos após a sua volta. Afinando um pouco mais a análise, ou seja, procurando-se aproximar mais do período exato de estudos de Almeida com Messiaen, avançar-se-á, agora, ao estudo do 2º caderno de *Momentos* de Almeida Prado, de 1969.

III.2 Análise dos VI *Momentos*, 2º caderno, 1969

Conforme explicado acima, o 2º caderno de *Momentos* de Almeida Prado foi composto em 1969, um pouco antes das suas aulas com o compositor francês Olivier Messiaen. Ele marca o fim de seus estudos como aluno de Gilberto Mendes – 1965 a 1969 – e é, por isso, uma peça de grande importância dentro do catálogo de obras do compositor paulista. O objetivo de seu estudo será a compreensão do estilo composicional de Almeida Prado antes de sua passagem pelo Conservatório de Paris para que se possa perceber quais são as diferenças através da comparação deste caderno com a análise de uma peça posterior a esse período, as *Cartas Celestes* I. O segundo caderno de *Momentos* editado pela Ricordi Brasileira inicia-se no *Momento* 7 e vai até o 12. Eles serão estudados separadamente e, em uma síntese posterior, unidos entre si para uma conclusão do todo.

III.2.1 *Momento* 7

A estratégia composicional utilizada por Almeida Prado para a confecção de seu sétimo *Momento* é a sobreposição de quatro gestos sonoros. O primeiro deles (Figura 47) é a utilização das teclas *"noires"*, negras como dissonância por proximidade às teclas *"blanches"* [83], brancas .

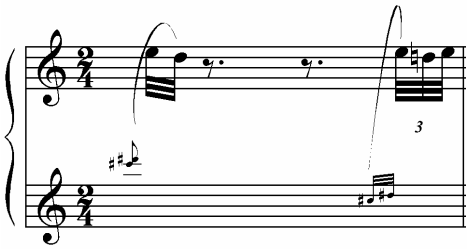


Figura 47: teclas "noires" usadas como dissonâncias por proximidade às teclas "blanches" no comp. 1, *Momento* 7 de Almeida Prado.

Adiantando um pouco a discussão que será mais aprofundada no próximo capítulo da tese, percebe-se que esse procedimento composicional empregado nesse *Momento* de Almeida Prado nos remete à escrita por camadas de Villa-Lobos, em sua *Prole do Bebê* 2.

O segundo gesto (Figura 48) é a utilização de notas repetidas no agudo.

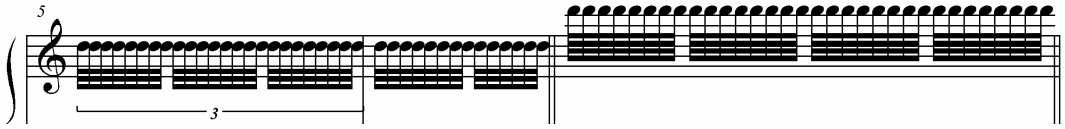


Figura 48: Notas repetidas no agudo, comp. 6, 7 e 18, mão direita, no *Momento* 7 de Almeida Prado

[83] Sobre "Blanches et Noires": Debussy, *Études ;* Stravinsky, *Petrouschka ;* Villa-Lobos, *O passarinho de pano*, da Prole do Bebê 2. Pode gerar, também, o modo de transposição limitada 2, em Messiaen, que é a escala octatônica; e a escala cromática. Sobre a textura em Villa-Lobos: BOTTI, Renata. *Aspectos de textura na música de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo/ECA-USP, 2003; NASCIMENTO, Darlan Alves do. *Texturas em Debussy e Villa-Lobos: um estudo comparativo e analítico de "La Mer" e "Amazonas".* Dissertação de mestrado. João Pessoa: UFPB, 2006; PASCOAL, Maria Lúcia. *A Prole do Bebê n.1 e 2 de Villa-Lobos:estratégias da textura como recurso composicional.* In: Per Musi, revista acadêmica de música. n. 11 Belo Horizonte: UFMG, jan.-jun. 2005. pp.95-105; e SALLES, Paulo de Tarso. *Processos Composicionais de Villa-Lobos: um guia prático.* Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2005.

O terceiro gesto (Figura 49) é a utlização de melodias em ritmo fluído, ou seja, com uso privilegiado de síncopas, e com uma sonoridade pentatônico-modal, com a predominância da sonoridade de uma pentatônica menor. A única nota que fugiria a essa classificação é o *fá #*, sexto grau maior, característico do modo dórico.

Figura 49: Melodia pentatônica-modal em ritmo fluído, comp. 9 a 13, *Momento* 7 de Almeida Prado

O quarto gesto é composto por notas rápidas com apoios graves. Esse gesto (Figura 50) soa como uma ressonância às notas do apoio grave. Utiliza-se, basicamente, de três alturas, lá, ré e mi, e suas oitavas.

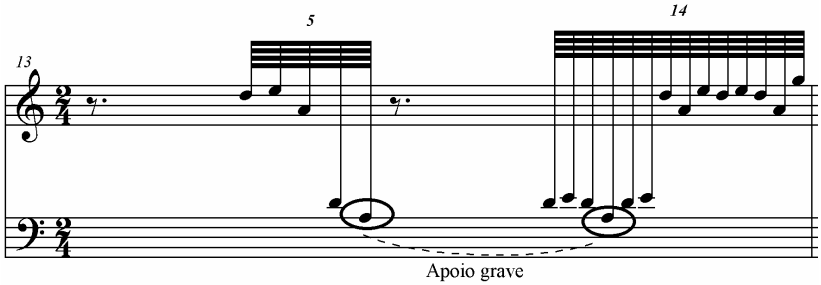
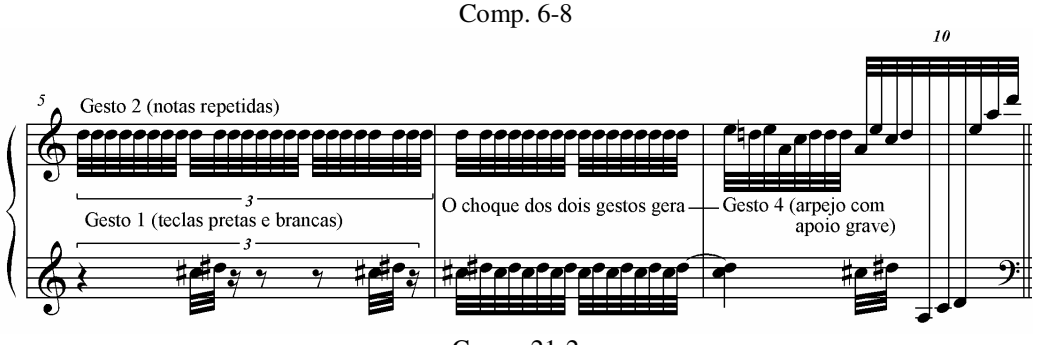


Figura 50: Notas rápidas com apoio grave e utilização de poucas alturas em *Momento* 7, comp. 2, de Almeida Prado.

Esse quatro gestos são também combinados como, por exemplo, na mistura entre o gesto 1 (teclas pretas e brancas) e o 2 (notas repetidas). Entre os comp. 6-8, o choque dos dois gestos antecede o gesto 4 (arpejo com apoio grave), criando, talvez, uma relação momentânea de causa e efeito. No exemplo a seguir ver-se-á duas situações onde há os gestos 1 e 2 se intercalam (Figura 51).

Comp. 6-8



Comp. 21-2

Figura 51: Junção do gesto 1 (teclas "noires" e "blanches") e 2 (notas repetidas no agudo) no *Momento* 7 de Almeida Prado em dois exemplos, comp. 6 a 8 e 21 a 22.

É interessante notar que, mesmo antes do sue período de estudos com Messiaen, o compositor paulista já incorporara a ideia de sobreposição que caracteriza, por exemplo, dois dos *Quatros Estudos de Ritmo* do compositor francês, as "Îles de Feu" 1 e 2.

A segunda mistura de gestos que percebe-se ocorre entre o gesto 1 (teclas pretas e brancas) e o 3 (sonoridade pentatônico-modal, Figura 52).

Figura 52: Junção simultânea do gesto 1 (dissonância por proximidade de teclas brancas e pretas) com o gesto 3 (sonoridade pentatônico-modal) em *Momento* 7, comp. 4-5, de Almeida Prado.

A terceira mistura de gestos detectada ocorre entre o gesto 1 (teclas pretas e brancas) e o gesto 4 (notas rápidas com apoio grave, Figura 53).

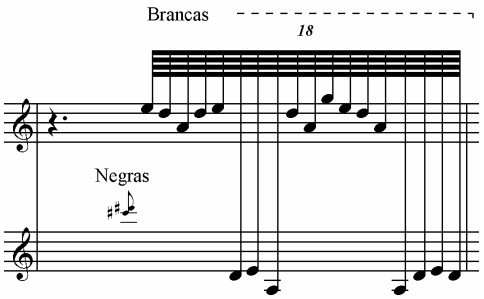


Figura 53: Junção do gesto 1 (teclas pretas e brancas) com gesto 4 (notas rápidas com apoio grave) no *Momento* 7, comp. 3, de Almeida Prado.

A quarta mistura é entre o gesto 2 (notas repetidas) e o 3 (sonoridade pentatônico-modal) (Figura 54). Vide também no exemplo um pouco acima (Figura 52), 2º tempo do 1º comp. do exemplo, a utilização de notas repetidas.

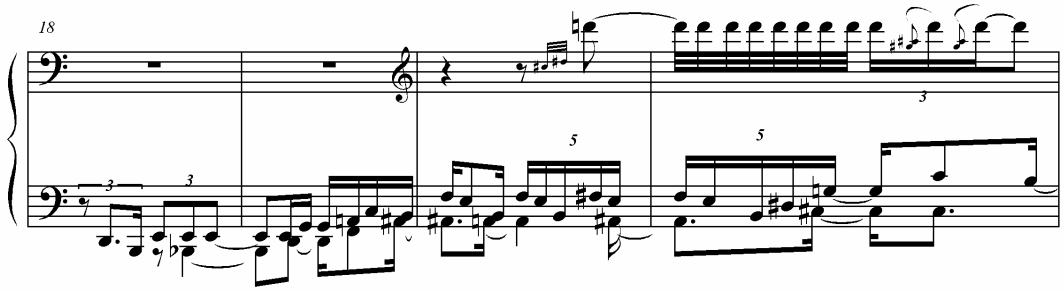


Figura 54: Junção da sonoridade pentatônico-modal com notas repetidas no agudo no *Momento* 7, comp. 19-22, de Almeida Prado.

Há ainda um processo de liquidação[84] do gesto 4 no penúltimo comp. da peça (Figura 55).

[84] **Liquidação:** processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam apenas aqueles não característicos que, por sua vez, não exigem mais uma continuação. O propósito da liquidação é o de neutralizar a extensão ilimitada. (SCHOENBERG, 1996).

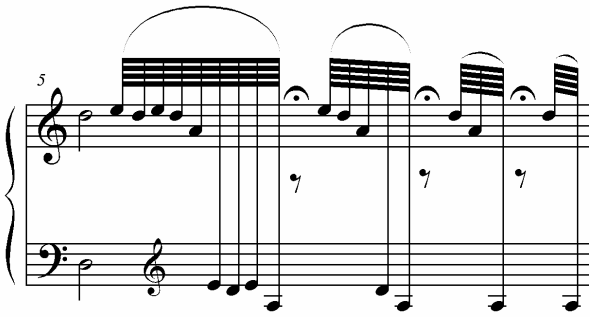


Figura 55: Processo de liquidação no *Momento* 7, comp. 30, de Almeida Prado

De uma maneira geral, as características mais marcantes desse sétimo *Momento* são:

1. utilização de quatro gestos musicais que são colocados ora juntos, gerando novas combinações de sonoridades, ora separados, gerando contrastes entre eles;
2. fluidez rítmica, com o uso privilegiado de síncopas, quiálteras e alternâncias métricas;
3. utilização de elementos do tonalismo, tal como a escala pentatônica menor;
4. utilização de dissonâncias por proximidades de semitons e teclas *"blanches"* e *"noires"*.

III.2.2 *Momento* 8

Assim como foi visto na análise do *Momento* anterior, esse *Momento* é composto por gestos sonoros. Na mão direita, o primeiro gesto (Figura 56) é composto por uma melodia que tem a sua tessitura ampliada e a sua rítmica adensada. A partir de uma nota lá, a cada novo trecho melódico, ela é ampliada um pouco mais, iniciando-se em um movimento lento e direcionando para o grave, até atingir uma nota si, e após um direcionamento mais ágil para o agudo, atingindo uma nota dó ♮. Junto a essa ampliação da tessitura melódica, há um adensamento rítmico através da diminuição das durações absolutas das notas. No fim, o retorno à nota inicial de longa duração se faz. Cria-se, dessa

maneira, uma espécie de desenvolvimento em arco por adensamento e rarefação da rítmica e ampliação e diminuição da tessitura.

Figura 56: melodia com desenvolvimento em arco pelo ganho e perda de amplitude grave e aguda e adensamento e rarefação rítmicos no *Momento* 8 de Almeida Prado

Pode-se referencializar esse trecho com o início do *Uirapuru*, de Villa-Lobos, onde um procedimento semelhante acontece[85]. Como material escalar, pensando-se em um centro lá, como é sugerido pela primeira e última notas, pode-se dizer que o compositor utiliza-se do modo mixolídio[86] em lá, com apenas uma única altura escapando a essa classificação, o dó ♮ que é justamente o ponto culminante agudo do processo de ganho de tessitura.

O material do segundo gesto (Figura 57) são acordes do vocabulário tonal (M, m, com ou sem 7ª) utilizados de forma a que não seja estabelecida uma tonalidade.

Legenda: m: acorde menor; M: acorde Maior; 7: sétima Maior; 7-: sétima menor.

Figura 57: acordes do vocabulário tonal empregados no *Momento* 8, comp. 10-3, de Almeida Prado.

[85] Essa referência será melhor explicada no próximo capítulo da tese.

[86] A característica do modo mixolídio é ter o seu grau modal, a terça, maior e a sua sétima menor, o que o diferencia da tonalidade maior. Dessa maneira, o modo mixolídio em lá é composto das seguintes alturas: lá, si, dó #, ré, mi, fá# e sol.

Interessante notar, nesse trecho (Figura 58), uma condução melódica cromática descendente na voz do meio:

Figura 58: condução cromática descendente da linha melódico-harmônica no *Momento* 8 de Almeida Prado.

Há, também, nos quatro últimos comp. (Figura 59), a exemplo do que ocorre também na linha melódica horizontal (Figura 56), um movimento de alargamento da tessitura do bloco de notas da mão esquerda.

Comp. 15-6.

Figura 59: Alargamento da tessitura do bloco sonoro vertical no *Momento* 8 de Almeida Prado.

Nesse trecho (Figura 59), conforme se percebe, tanto a voz mais grave, quanto a do meio, são conduzidas, a exemplo do que ocorria com a condução da linha melódica dos acorde da Figura 58, por cromatismos.

Nesse *Momento*, a interação entre a linha melódica da mão direita e os blocos de acordes da mão esquerda é trabalhada ritmicamente através de um processo físico de transferência de energia. As entradas da melodia seriam o ponto de maior energia potencial. Essa energia potencial é transferida em forma de energia cinética e sonora tanto à própria melodia quanto à harmonia da mão esquerda. Porém, o "atrito" do passar do tempo faz com que elas se silenciem aos poucos, em um rallentando escrito e em decrescendo de dinâmica, transferindo para o ambiente toda a energia ganha com o impulso inicial. Todo o sistema se realimenta, tornando a ganhar energia potencial para um novo impulso (Figura 60).

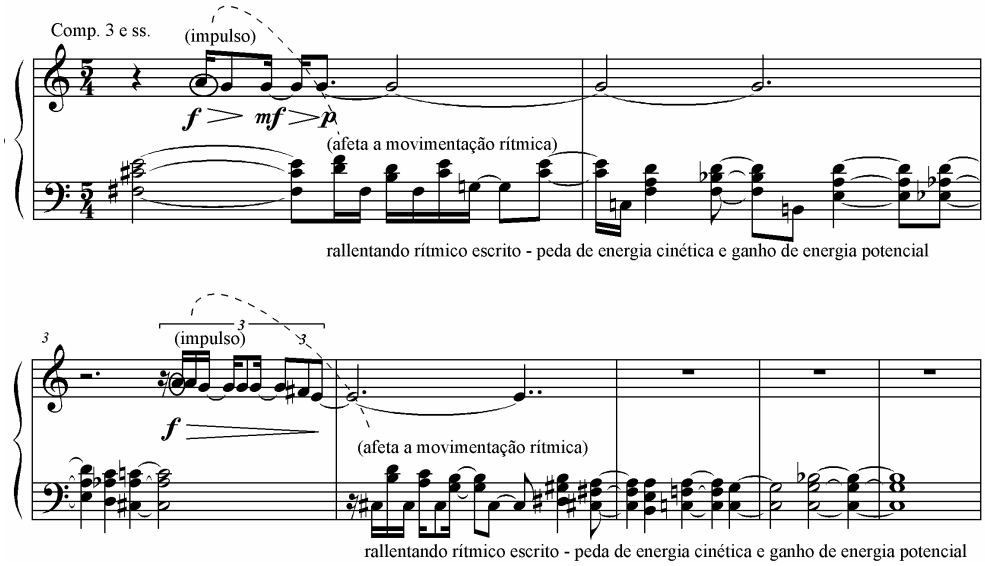


Figura 60: transferência de energia potencial em energia cinética e sonora no *Momento* 8 de Almeida Prado.

Pode se comparar esse processo ao de uma pedra atirada n'água cujas ondas criadas na superfície por esse impulso se dissipam ao longo do leito do lago.

Percebe-se, portanto, que as principais características do *Momento* 8 de Almeida Prado são:

- Divisão clara das duas mãos do pianista em melodia e harmonia;
- Melodia trabalhada no modo mixolídio em lá e com um ganho lento de tessitura grave e súbito de tessitura aguda;
- Utilização de acordes do vocabulário tonal sem que, com isso, seja estabelecido um centro;
- Utilização de alternâncias métricas, quiálteras e síncopas;
- Transformação da energia potencial (notas longas) em energia cinética ativada pelo primeiro ataque das entradas da melodia e transferida para a harmonia com a consequente perda de energia pelo atrito (passar do tempo) e o retorno ao movimento estático.

III.2.3 *Momento* 9

Assim como no *Momento* anterior, onde a melodia foi ampliada passo a passo, essa peça é composta por um gesto de alargamento que ocorre na densidade da textura, pelo acúmulo de sonoridades, no processo todo em si e pelo direcionamento progressivo da tessitura. No exemplo abaixo, ver-se-á que há o uso de dois gestos distintos, separados entre si pela região em que aparecem. O gesto 1 está nos extremos do piano, enquanto o 2 está na região média. O acúmulo de sonoridades deste torna-se evidente logo nos comp. iniciais do *Momento* 9, passando de 1 nota atacada por vez para 2, 3, 4 e 5 notas (Figura 61).

Figura 61: gesto 1 caracterizado pelo uso dos extremos agudo e grave e gesto 2 caracterizado pelo acúmulo de sonoridades (1 nota, 2 notas, 3 notas etc.) na região média do piano no *Momento* 9, comp. 1-7, de Almeida Prado

Esse processo de acúmulo de sonoridades atinge também o primeiro gesto, aquele localizado nas extremidades do piano (Figura 62). Assim como ocorria com o gesto 2, ele se dá pelo acréscimo de uma nota àquela já anteriormente existente. Pelo fato de as notas acrescidas distarem apenas uma segunda da nota inicial, esse processo é gerador de "*clusters*". Esse primeiro gesto é caracterizado, também, pelo uso prioritário de apenas três alturas, dó, si e lá nos extremos agudo e grave do piano. Ao analisarmos a dissertação de mestrado de Costa no item IV.1 do presente capítulo, detectou-se que um dos fatores de diferenciação entre os períodos anterior e posterior aos estudos de Almeida Prado com Messiaen seria a utilização dos extremos do piano. Entretanto, o gesto 1 desse *Momento* também se utiliza dessas regiões do piano. Pensando melhor sobre isso, percebe-se que, na

realidade, o uso dos extremos já se fazia presente em Almeida antes mesmo da sua ida à França, porém nos parece que isso se dá de maneira mais intensiva no V Caderno de *Momentos* analisado por Costa do que neste 2º volume, no qual o *Momento* 9 é o único exemplo desse emprego, contra o uso em 4 peças daquele caderno (*Momentos* 26, 29, 30 e 31).

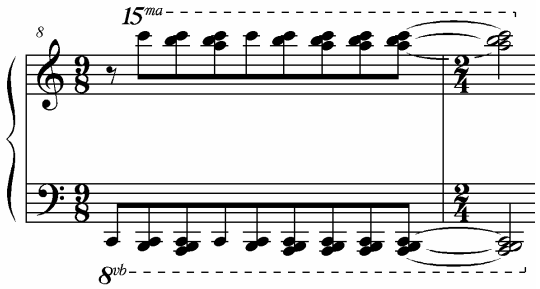


Figura 62: acúmulo de sonoridades pela repetição da nota anterior nas extremidades grave e aguda do piano no *Momento* 9, comp. 14-5, de Almeida Prado.

O ponto culminante do processo de acúmulo de sonoridades se dá entre os comp. 24-33, nos quais, além do acúmulo de sonoridades gerador de clusters, a figura dos extremos grave e agudo direcionam-se para a região média, com o extremo agudo caminhando para o grave, e o extremo grave caminhando para o agudo. Ou seja, há uma troca de características entre os dois gestos, passando o gesto 1 a utilizar-se da região do gesto 2. Como pode se perceber nesse trecho, há também o alargamento do tamanho total daquele gesto, pois de apenas um comp. no início (Figura 61), passa para o total de 10 entre os comp. 24-33 (Figura 63).

Nos sete útilmos comp. do exemplo na próxima página, percebe-se ainda o uso de teclas *"blanches"* e *"noires"*, assim como ocorrera no *Momento* 7. A troca de características entre os dois gestos ocorre também com o gesto 2 adquirindo as tessituras grave e aguda do piano, características iniciais do gesto 1 (Figura 64). Além disso, a exemplo também do que ocorrera com esse gesto, há naquele uma ampliação na sua duração, passando de um total de seis comp., no início da peça (Figura 61), para um total de vinte e dois entre os comp. 33-55.

Figura 63: alargamento do gesto musical do acúmulo de sonoridades e a sua evolução das tessituras extremas para a região média no *Momento* 9, comp. 24-33, de Almeida Prado.

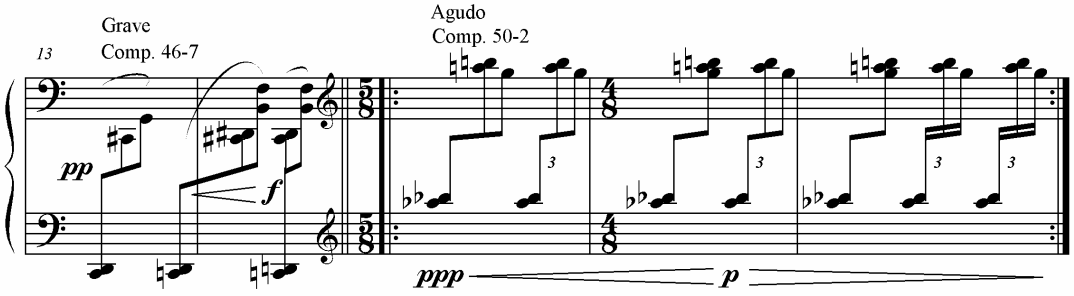


Figura 64: mudança de registro do gesto musical da tessitura média que ganha as tessituras grave e aguda no *Momento* 9 de Almeida Prado.

Finalizando a peça, o gesto dos extremos, que ganhara a região média, é tocado agora sem o acúmulo de sonoridades que lhe era característico, retornando ao uso exclusivo das alturas de teclas brancas dó, si, lá (Figura 65). O acúmulo de sonoridades se dá nas notas sustentadas, com o predomínio do uso de teclas pretas (ré #, fá #, sol #, la #).

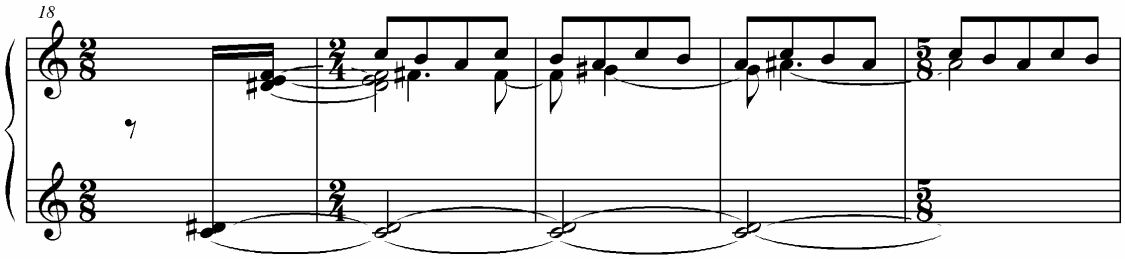


Figura 65: gesto agudo tocado sem o seu característico acúmulo de sonoridades no *Momento* 9, comp. 61-5, de Almeida Prado.

Percebe-se, portanto, que as principais características do *Momento* 9 são:

- Utilização de alternâncias métricas e quiálteras;
- Utilização de dois gestos distintos separados entre si pelo registro;
- Processo de acúmulo de sonoridades em ambos os gestos;
- Processo de alargamento do âmbito de ambos os gestos;
- Uso de *"blanches"* e *"noires"*;
- Troca de registros entre os gestos.

III.2.4 *Momento* 10

Tal qual o *Momento* 9, que era caracterizado por um processo de acúmulo de sonoridades, o 10 tem o seu primeiro gesto (Figura 66) caracterizado por figuras muito rápidas antecedendo notas longas, com acúmulo de sonoridades e de ressonâncias. O intervalo entre as notas formadas pelos clusters harmônicos de três sonoridades abaixo (figuras com a haste abaixada) e acima (figuras com a haste para cima) é de uma oitava aumentada ou de uma sétima Maior (Grupo de Intervalos I): lá ♮ – sol #; si ♮ – lá # e dó ♮ – dó # nos comp. 1-3; e fá ♮ – fá #, lá ♮ – lá # e si ♮ – si # nos comp. 4-5. São como *apoggiature* antecedentes a sustentações de ressonâncias (notas longas) no grave.

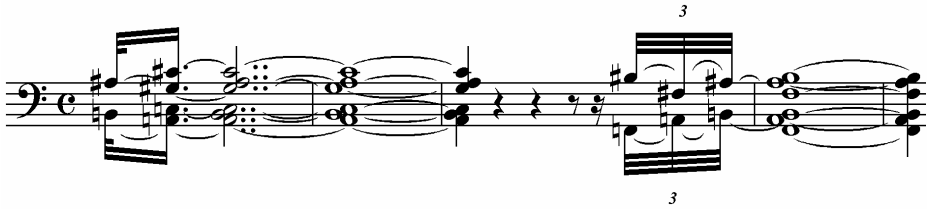


Figura 66: gesto utilizado no *Momento* 10, comp. 1-5, de Almeida Prado característico de um cluster harmônico grave criado pelo acúmulo de sonoridades e antecedido por *apoggiature*.

Simultâneo ao gesto 1, o segundo gesto é formado por notas na região médio-aguda (Figura 67). É possível sentir, nesse gesto, inicialmente, um centro em determinadas alturas. No exemplo a seguir, esse centro estaria, a princípio, na altura sol e, após o silêncio (comp. 4), na altura lá. Nesse gesto, há a característica timbrística do dobramento em oitavas e, às vezes, de até três oitavas juntas.

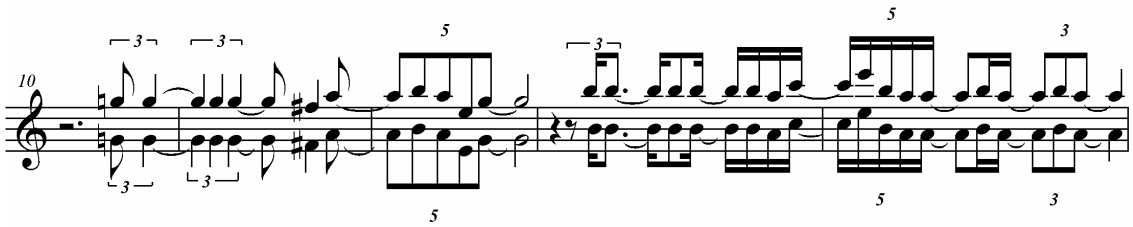


Figura 67: segundo gesto no *Momento* 10, comp. 1-5, de Almeida Prado caracterizado por notas no agudo passíveis de se detectar um centro local e pelo timbre do intervalo de 8ª J.

Os dois gestos atuam em complementariedade rítmica um ao outro (Figura 68). Ou seja, um só é tocado enquanto o outro está em silêncio ou em uma nota longa.

Na figura da região médio-aguda, melodicamente há o privilégio do uso dos intervalos de 2ª descendente e 3ª ascendente, espécie de motivo intervalar destacado no exemplo da Figura 68 e que é confirmado no exemplo da Figura 69.

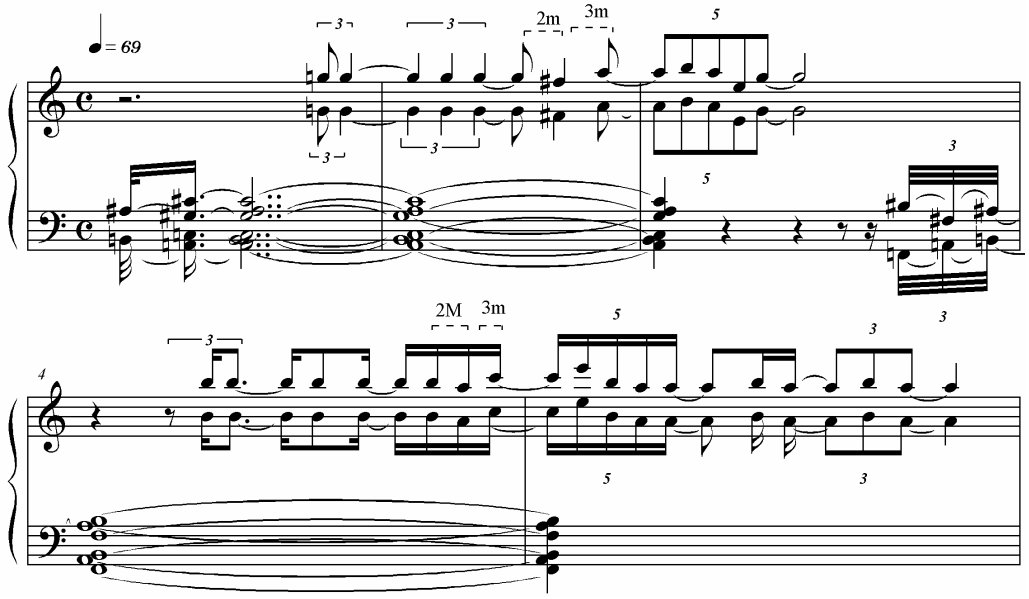


Figura 68: complementariedade rítmica dos gestos no *Momento* 10, comp. 1-5, de Almeida Prado.

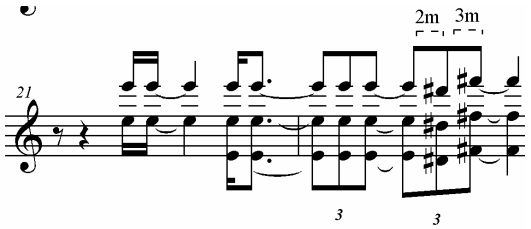


Figura 69: motivo intervalar da figura aguda no *Momento* 10, comp. 11-12, de Almeida Prado.

O gesto 2 desse *Momento* caminha, sonoramente, de uma textura que se assemelha a um cantochão, com o uso privilegiado de graus conjuntos, para uma sonoridade mais longe de um reconhecimento de um centro, com o uso extensivo de saltos e mudanças cromáticas, retomando, mais no final, o uso inicial de graus conjuntos. Esse caminho é claro entre os comp. 6-8 (Figura 70). Nesse aspecto, a respeito do cantochão, é interessante notar como Almeida Prado cria fusões entre a música religiosa e a música contemporânea que foram propostas por Messiaen em seu *Technique de mon language musicale* (MESSIAEN, 1944), sobretudo na introdução, "Charme da impossibilidade". O curioso é notar que, mesmo antes de ter aulas com o compositor francês, alguns dos seus procedimentos composicionais haviam já sido apreendidos pelo compositor paulista.

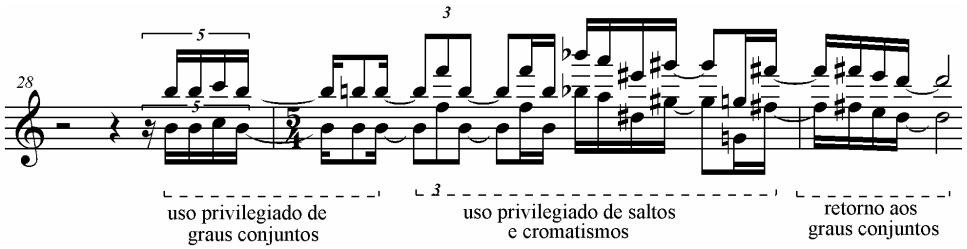


Figura 70: encaminhamento do gesto agudo de uma textura tonal, com o uso privilegiado de graus conjuntos, para uma textura de menor grau de reconhecimento de um centro, com o uso privilegiado de saltos e mudanças cromáticas no *Momento* 9, comp. 6-8, de Almeida Prado.

Essa microestrutura da ampliação intervalar do gesto 2 é refletida, também, na sua macroestrutura, com o início com a predominância de graus conjuntos, sendo possível, inclusive, de ser localizado um centro para cada entrada do gesto; com o meio tendo uma predominância de saltos e cromatismos (comp. 7, final do 9, final do 10 e 13); e uma retomada, no fim da peça, aos graus conjuntos. No fim, os gestos trocam de registro (Figura 71), passando o grave para o médio-agudo e vice-versa.

Figura 71: troca de registro entre os gestos para desfecho do *Momento* 10, comp. 20-21, de Almeida Prado.

As características principais do *Momento* 10 são:

- Uso de dois gestos distintos, separados entre si pela tessitura;
- Gestos atuando em complementaridade rítmica;
- Rítmica fluída com a utilização de alternâncias métricas, síncopas e quiálteras;

- Alargamento do gesto agudo que, no início, tem claros os centros locais, devido ao privilégio dado aos graus conjuntos e, no meio, passam a serem de difíceis reconhecimentos esses centros devido ao uso de saltos e cromatismos;
- Utilização, no gesto agudo, de um motivo intervalar de 2ª descendente e 3ª ascendente;
- Troca de registro entre ambos os gestos;
- Fusão do cantochão com a música atonal.

III.2.5 *Momento* 11

Esse *Momento*, conforme descrição do compositor na partitura, tem um gesto que imita o som de berimbau. Ele é, na realidade, um gesto rítmico, com a utilização de apenas quatro alturas (dó-ré; fá-sol). Pensando no berimbau que possui, a princípio, duas alturas principais, uma com a corda abafada e outra com a corda solta, chegou-se a conclusão que esse gesto tenta imitar, na realidade, o som de dois berimbaus tocando simultaneamente (Figura 72). O primeiro um pouco mais grave (dó-ré) e o segundo um pouco mais agudo (fá-sol). A rítmica tem um aspecto estrutural na confecção desse gesto. Ela não se submete à métrica e tem como princípio composicional o deslocamento do pulso e a mudança constante. A sensação sonora resultante é de algo que está em constante deslocamento rítmico, apesar de centrado em determinadas alturas, tal como uma roda que gira sobre si mesma. Assemelha-se, nesse processo, a alguns dos contrapontos de Bartók em seus cadernos para piano do *Mikrokosmos*. Esse gesto atravessa toda a extensão desse *Momento*.

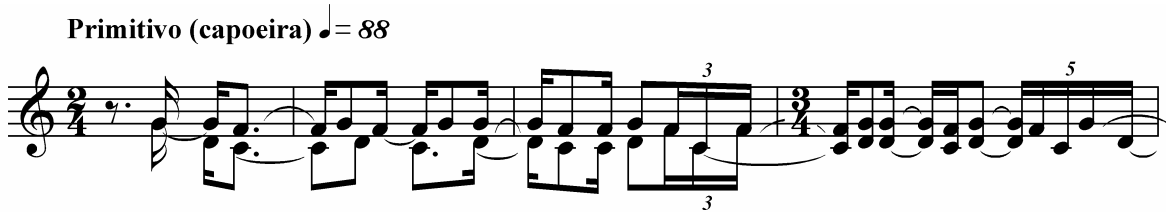
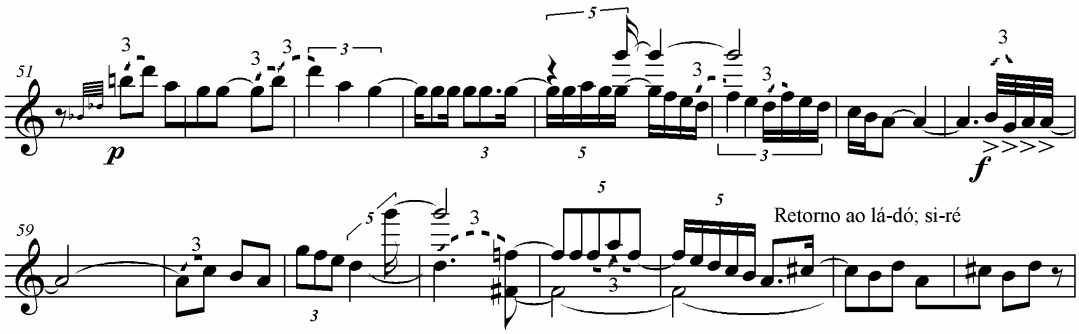


Figura 72: gesto musical que imita o som de dois berimbaus no *Momento* 11, comp. 1-5, de Almeida Prado.

O outro gesto, melódico, também atravessa quase toda a extensão da peça. A exemplo do que ocorrera no *Momento* 8, há uma clara distinção entre mão direita, melódica, e mão esquerda, harmônica. E, assim como o gesto imitativo do dueto de berimbaus, o segundo gesto (Figura 73) também tem um trabalho de desenvolvimento rítmico. Ele poucas vezes apoia a métrica sobre a qual está escrito. Isso pode ser percebido, também, pela intenção do compositor expressa nas direções das hastes das figuras rítmicas que atravessam as barras de comp. Essa melodia tem, também, uma recorrência a quatro notas, agrupadas em dois intervalos de terças: lá-dó# e si-ré.

Figura 73: melodia que gravita em torno de dois intervalos principais de terça no *Momento* 11, comp. 5-10, de Almeida Prado.

Esse segundo gesto atravessa a peça desde o início até o comp. 46, com a melodia às vezes caminhando para uma região mais aguda, às vezes utilizando-se de outras alturas, não ficando presa apenas às quatro alturas acima descritas (lá-dó; si-ré), gravitando sobre o intervalo de terça e sobre essas notas (Figura 74).



Legenda: o "3" próximo a uma ligadura pontilhada indicada um intervalo de terça, independente se Maior ou menor. Não confundir com o "3" das quiálteras.

Figura 74: prolongamento do motivo intervalar da terça no gesto melódico do *Momento* 11, comp. 11-26, de Almeida Prado.

A partir do comp. 46, a figura rítmica imitativa dos berimbaus se apodera do todo textural e ganha força e dinâmica, incluindo em si alguns ataques (Figura 75) tanto no agudo quanto no grave. Ela tem, nesse trecho, um maior apoio métrico.

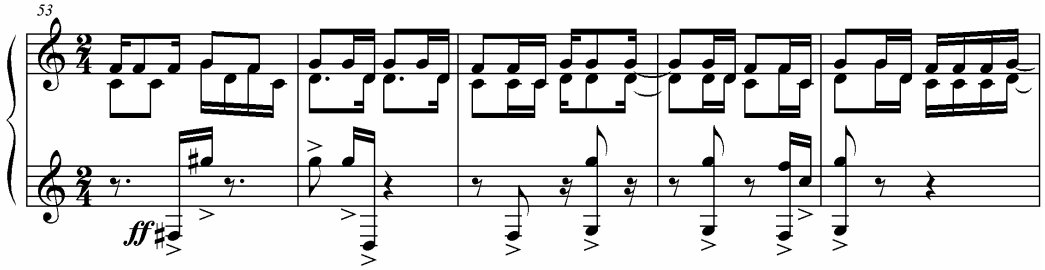


Figura 75: Ganho de registro do gesto imitativo de berimbaus no *Momento* 11, comp. 53 e ss., de Almeida Prado.

Sobre a ressonância, no final, aparece algo que, até então, não havia sido usado nesse ciclo de *Momentos*. O uso de um acorde convergente de ressonâncias[87] (Figura 76). Esse procedimento consiste em o pianista deve abaixar as teclas sem que elas ressoem para que, quando o pedal for erguido, apenas as notas apertadas continuarão a soar, pois os seus abafadores estarão destacados das cordas e, por conseguinte, não as abafarão. Esse acorde é indicado por cabeças de notas em formatos de losangos. No uso que se faz nesse *Momento*, as ressonâncias são retiradas aos poucos, como em um filtro subtrativo.

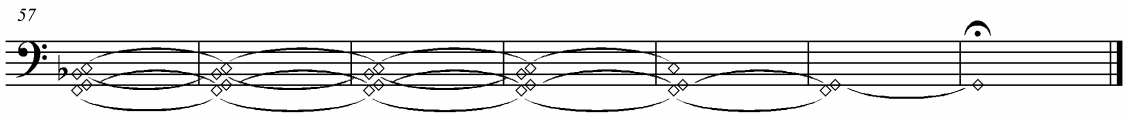


Figura 76: acorde convergente de ressonâncias no *Momento* 11, comp. 57 e ss., de Almeida Prado.

As principais características do *Momento* 11 são:

- Uso de dois gestos: um rítmico imitativo de um dueto de berimbaus e outro melódico;
- Uso privilegiado, no gesto melódico, do intervalo de terça, Maior ou menor;
- Rítmica que não obedece, prioritariamente, à métrica escrita;
- Uso de um acorde convergente de ressonâncias em um filtro subtrativo.

[87] Esse procedimento tem, como um dos primeiros compositores a utilizá-lo, Schoenberg, em especial no *Pierrot Lunaire*, 1ª canção, e no op. 19.

III.2.6 *Momento* 12

Tal como as demais peças desse caderno, esse *Momento* é criado pela sobreposição de gestos sonoros. O gesto inicial (Figura 77) desse *Momento*, espécie de coral contrapontístico atonal de primeira espécie a quatro vozes, tem, nos comp. iniciais, uma rítmica com um acelerando escrito, em dinâmica crescente. E, nos comp. finais, algo próximo disso: um acelerando escrito, com a dinâmica decrescente e com as mesmas alturas do início. São o abrir e o fechar da peça que se assemelham.

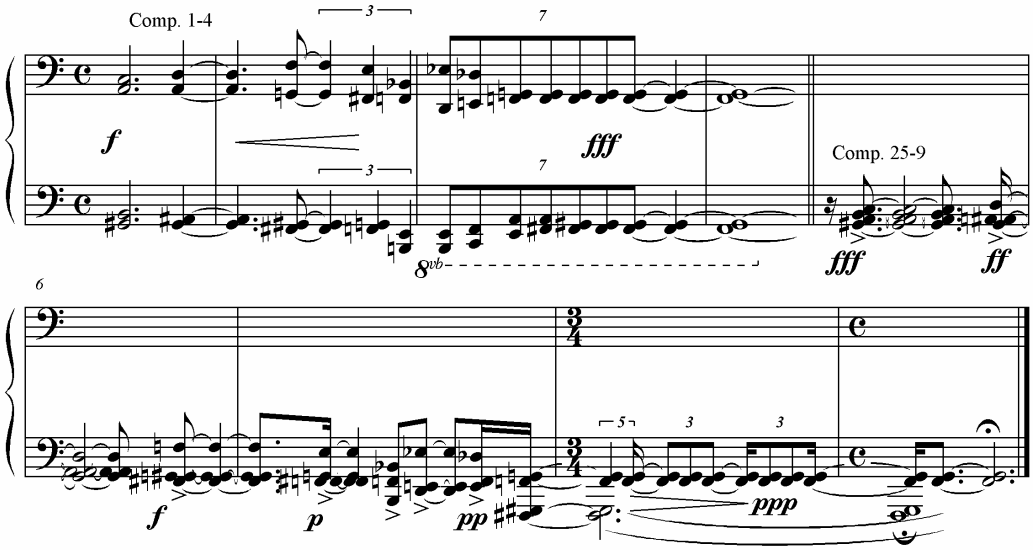


Figura 77: Gestos inicial e final do *Momento* 12 de Almeida Prado.

Uma figura (Figura 78) que é derivada do final desse gesto, com notas repetidas no grave, aparece no final do comp. 14 e nos comp. 21-3.

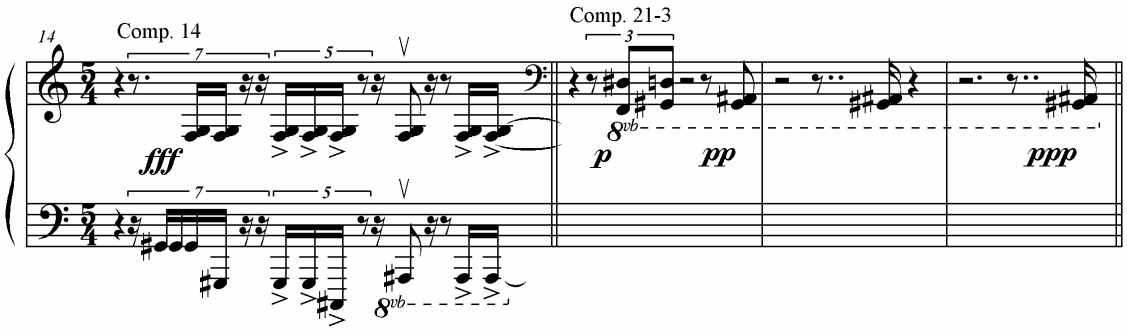


Figura 78: Derivação do fim do gesto inicial no *Momento* 12 de Almeida Prado: notas repetidas no grave

O outro gesto é criado a partir da reiteração de intervalos de sétimas e nonas tocados no agudo (Figura 79). Ele ocorre entre os comp. 4-5, 15-6 e 24-8.

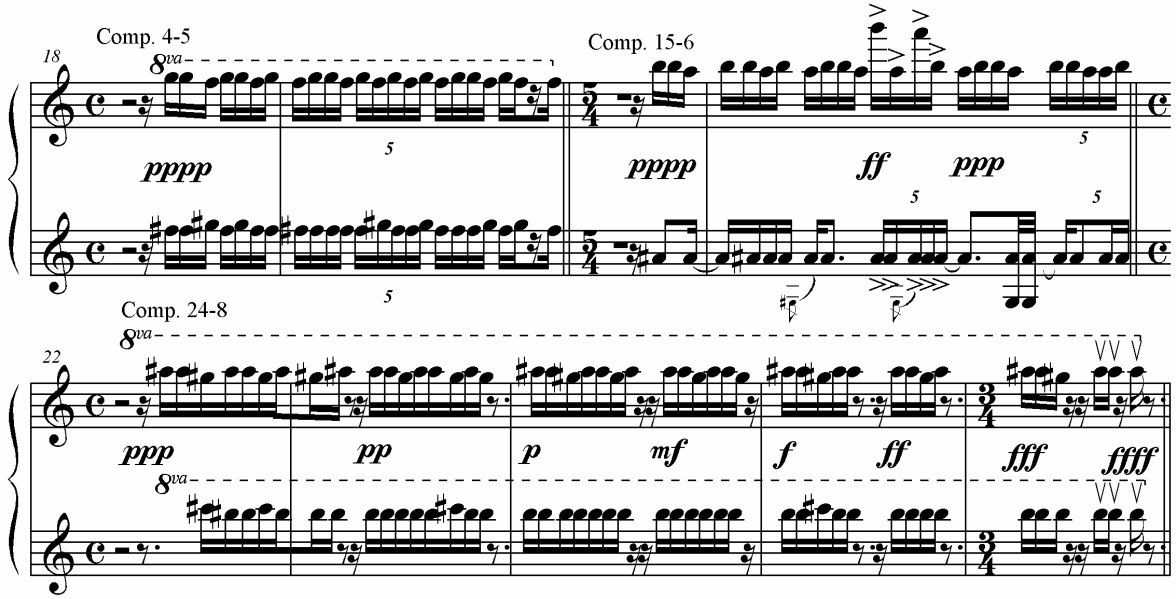


Figura 79: reiteração de intervalos de sétimas e nonas no *Momento* 12 de Almeida Prado.

Entre as duas linhas, mãos esquerda e direita, esse gesto cria, também, intervalos cromáticos, gerando um timbre característico. Nota-se que, entre os comp. 24-8, há a sobreposição do gesto reiterativo de intervalos de nonas e sétimas com os comp. finais do gesto primeiro. Também, nesse mesmo trecho, acontece, entre cada pausa, uma diminuição gradativa dos seus elementos constituintes, em um claro processo de liquidação por diminuição rítmica. Dessa maneira, pensando na figura do exemplo acima (Figura 79),

entre os comp. 24-8, no pentagrama superior, de uma figura de 9 sons, passou-se para 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2 e, finalmente, 1.

Há, nesse *Momento*, o uso, assim como no *Momento* anterior, de acordes convergentes da ressonância (Figura 80). Estão entre os comp. 9-11.

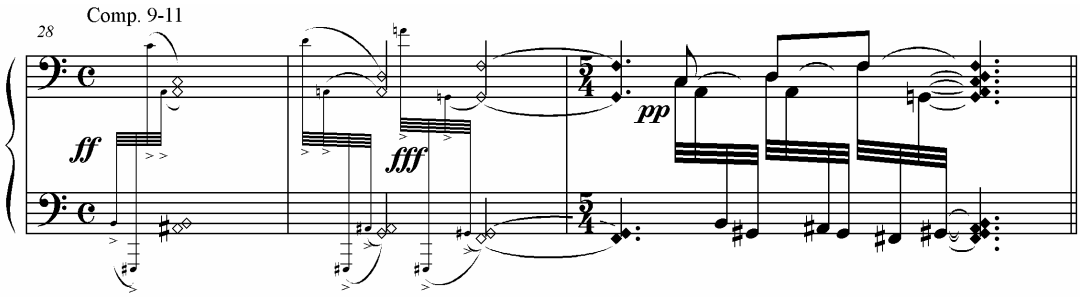


Figura 80: acordes convergentes de ressonâncias no *Momento* 12 de Almeida Prado.

As principais características do *Momento* 12 de Almeida Prado são:

- Uso constante de mudanças métricas e quiálteras;
- Uso de um gesto que é variado ritmicamente no fim;
- Uso de um trecho desse gesto inicial, notas repetidas no grave;
- Reiteração de um intervalo de segunda com timbre de oitavas diminutas;
- Uso de acordes convergentes das ressonâncias.

Síntese do 2º Caderno de *Momentos*

O estudo do 2º caderno de *Momentos*, 1969, permitiu rastrear algumas das estratégias composicionais utilizadas por Almeida Prado antes do seu período de aprendizagem com Olivier Messiaen. Cada um dos *Momentos* é caracterizado por determinadas estratégias composicionais (Tabela 5):

<table>
<tr><th colspan="6">VI Momentos, 2º caderno, de Almeida Prado, 1969.</th></tr>
<tr><td>Momento 7</td><td>Momento 8</td><td>Momento 9</td><td>Momento 10</td><td>Momento 11</td><td>Momento 12</td></tr>
<tr><td>Fluidez rítmica</td><td>Utilização de alternâncias métricas, quiálteras e síncopas</td><td>Utilização de alternâncias métricas e quiálteras;</td><td>Rítmica fluída com a utilização de alternâncias métricas, síncopas e quiálteras;</td><td>Uso de dois gestos: um melódico e outro rítmico.</td><td>Uso de mudanças métricas e quiálteras;</td></tr>
<tr><td>Utilização de quatro gestos musicais</td><td>Divisão clara das em melodia e harmonia.</td><td>Utilização de dois gestos.</td><td>Uso de dois gestos</td><td>Uso privilegiado, do intervalo de terça.</td><td>Uso de um gesto que é variado no fim;</td></tr>
<tr><td>Utilização de elementos tonais</td><td>Melodia no modo mixolídio em lá.</td><td>Processo de acúmulo de sonoridades.</td><td>Alargamento do gesto agudo</td><td>Rítmica não obediente à métrica escrita.</td><td>Uso de um trecho do gesto inicial: notas repetidas no grave</td></tr>
<tr><td>Utilização de dissonâncias por proximidades de semitons.</td><td>Ganho lento de tessitura grave e súbito de tessitura aguda na melodia..</td><td>Processo de alargamento do âmbito.</td><td>Troca de registro entre ambos os gestos.</td><td>Uso de um acorde convergente de ressonâncias.</td><td>Reiteração de intervalos de sétimas e nonas.</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Utilização de teclas “blanches” e “noires”.</td><td>Utilização de acordes do vocabulário tonal</td><td>Uso de teclas “blanches” e “noires”.</td><td>Complementaridade rítmica dos gestos</td><td rowspan="2"></td><td>Uso de acordes convergentes das ressonâncias.</td></tr>
<tr><td>Transferência da energia potencial em energia cinética e sonora através de um impulso melódico.</td><td>Troca de registros entre os gestos.</td><td>Motivo intervalar de 2ª descendente e 3ª ascendente.
Fusão do cantochão com música atonal.</td><td></td></tr>
</table>

Tabela 5: estratégias composicionais empregadas por Almeida Prado em seu 2º caderno de *Momentos*.

A partir da análise da tabela acima, pode se perceber que algumas das estratégias são comuns a todos os *Momentos*, caracterizando, por conseguinte, um estilo do compositor nesse álbum. Destacam-se, nesse sentido:

- a utilização de gestos musicais, espécies de personagens sonoros;
- o trabalho rítmico do compositor, com grande utilização de alternâncias métricas, quiálteras e síncopas que dão uma fluidez às peças;
- aspectos de notação do tempo que, ao evitar o comp. tradicional, procura criar um tempo mais livre, liso;
- alternâncias entre trechos onde é possível de sentir um centro tonal e trechos onde essa percepção é nula ou dificultada.

A maneira como Almeida Prado conduz os gestos musicais nos VI *Momentos* também é característico. Ele promove, para eles, alargamentos ora através do âmbito, ora através da tessitura, ora através da troca de registro entre dois gestos distintos ou, ainda, pelo acúmulo de sonoridades. Porém, pôde se perceber também que o compositor mesmo antes do seu período de estudos na Europa, de 1969 a 1973, já apresentara um conhecimento prévio, mesmo que informal, de algumas estratégias composicionais de Messiaen: a alternância grave-agudo; e a composição por justaposição de gestos sonoros.

Acredita-se que, com o estudo do 2º caderno de *Momentos* de Almeida Prado, tenha sido possível mapear algumas das estratégias composicionais do compositor paulista que, estando presentes nesse momento da sua carreira, ou seja, antes do aprendizado com Olivier Messiaen, logicamente não poderiam ter sido ensinadas através do contato tido por ele com o compositor e organista francês.

Faz-se necessário agora, para se atingir os objetivos propostos, um estudo de uma peça que tenha sido composta após o período de aprendizado de Almeida Prado em solo europeu para que seja possível a procura por outras estratégias composicionais que aqui não estão presentes e, dessa maneira, o rastreamento daquelas que foram apreendidas pelo compositor durante esse período. Não que, necessariamente, todas as técnicas novas tenham vindo de Messiaen, porém, dessa maneira, procurar-se-á traçar aquelas que foram utilizadas após a sua volta ao Brasil e que não estavam presente antes da sua ida à França. Para tanto, será feito o estudo das *Cartas Celestes* I, de 1974.

III.3 Análise das *Cartas Celestes* I, 1974

As *Cartas Celestes* I de Almeida Prado são de extrema importância dentro do catálogo de obras do compositor. Em entrevista, o compositor afirmou que foi a partir dessa peça que a Tonos Musik, sua principal editora, passou a demonstrar interesse na publicação de seu catálogo, passando a publicar, inclusive, peças de períodos anteriores. O interesse no estudo dessa peça se dará principalmente pelo fato de ela ter sido escrita logo após o período de estudos de Almeida com Messiaen. Crê-se que, portanto, a partir da sua comparação com a técnica de escrita já demonstrada no 2º caderno de *Momentos*, de 1969, seja possível encontrar algumas das técnicas composicionais apreendidas pelo compositor paulista no período. As técnicas que forem encontradas na peça de 1974 e que não estavam presentes na de 1969 serão consideradas como uma diferenciação da técnica composicional dos dois períodos.

A composição das *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado, foi impulsionada pela junção de dois fatores extramusicais. O primeiro desses impulsos foi a encomenda recebida pelo compositor para a confecção de uma peça para servir de fundo musical para o Planetário Municipal do Parque do Ibirapuera de São Paulo-SP. Entusiasmado por essa ecomenda e iniciada já a pesquisa de como seria resolvido tal problema temático criado, a concepção da peça se deu, em um segundo instante, através do contato do compositor com o *Atlas Celeste* de Ronaldo Rogério de Freitas Mourão que o guiou na seleção dos astros sonoros a serem representados na peça.

As *Cartas* são também assunto da tese de doutorado defendida por Almeida Prado (1985). A leitura desse escrito auxiliou na compreensão dos processos composicionais empregados: acordes, movimentos e gestos. Ela também elucidou a compreensão de como Almeida Prado pensa o seu próprio Espaço Sonoro através do seu Sistema Organizado de Ressonâncias. Porém, antes de se tratar diretamente desses assntos, iniciar-se-á a abordagem da peça realizando um estudo sobre uma preparação pré-composicional aplicada pelo compositor na confecção dos seis primeiros volumes de suas *Cartas Celestes*: a criação de 24 acordes-alfabeto.

III.3.1 Os 24 acordes-alfabeto presentes nas *Cartas Celestes*

Na confecção das suas *Cartas Celestes,* não somente em seu primeiro volume como também nos cinco subsequentes, Almeida Prado criou um catálogo de vinte e quatro acordes (Figura 81). Para cada um desses acordes, o compositor criou um nome a partir da ordem do alfabeto grego. São, por isso, designados de acordes-alfabeto. Esse é um material harmônico comum ao ciclo de *Cartas*.

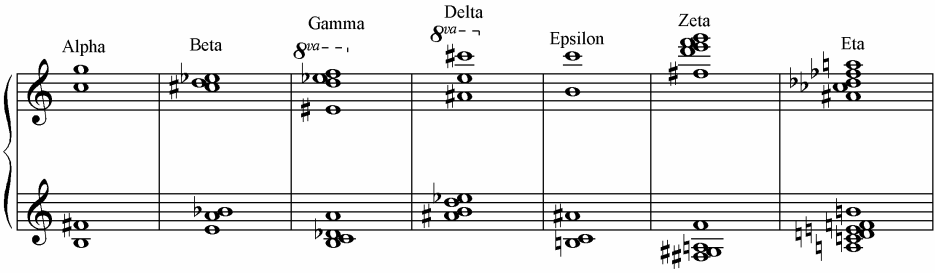


Figura 81: alguns dos acordes-alfabeto criados por Almeida Prado na confecção do seu ciclo de *Cartas Celestes*

Na composição dos 24 acordes-alfabeto, Almeida Prado afirmou, em entrevista, que se guiou de uma maneira puramente intuitiva e poética.[88] Talvez por isso mesmo, apreciando o catálogo completo de todos os 24 acordes-alfabeto, percebe-se que eles são bastante variados nas suas composições. Em alguns deles, é possível vislumbrar algumas relações. É o caso, por exemplo, dos acordes "Alpha", sobreposição de duas quintas justas, e "Ômega", a sua inversão de registros. No conjunto todo, tem-se, um encaminhamento para um acúmulo de sonoridades e o retorno às sonoridades menos densas. Dessa maneira, "Alpha" e "Ômega", primeiro e último do catálogo, estariam nas pontas e são exemplos de acordes com pouca sonoridade. Em contraposição a eles, estão os acordes de maior acúmulo sonoro localizados no centro tais como "Lambda" e "Xi", respectivamente nas posições 11 e 14. Outros acordes têm uma relação interna visível. O acorde "Gamma", por exemplo, apresenta, na sua parte grave, um cluster e um salto e, na parte aguda, o inverso, um salto e um cluster, formando assim uma espécie de espelho entre as mãos direita e

[88] Vide entrevista em anexo. A lista completa com todos os 24 acordes encontra-se na partitura das *Cartas Celestes* I, também nos anexos.

esquerda. Algo semelhante ao que ocorre, por exemplo, nos acordes "Zeta", "Sigma" e "Tau". A esse material aparentemente imóvel, *hors-temps*, o compositor salienta que é necessário fazê-lo se "expandir, retrair, explodir, concentrar, sobrepor, contrastar, estilhaçar, coagular e petrificar". (PRADO, 1985, p. 7) Na análise realizada para as *Cartas Celestes* I, procurar-se-á demonstrar como esse material harmônico auxilia a confecção das diversas representações sonoras de astros criadas por Almeida Prado, em especial na recriação sonora das constelações.

A criação de um ciclo de acordes para unificar sonoramente a composição é um procedimento novo, não presente no 2º caderno de *Momentos* de Almeida Prado. Porém, adiantando um pouco a discussão do quarto capítulo, percebe-se uma certa semelhança entre esse procedimento pré-composicional desenvolvido por Almeida e os escritos de Messiaen sobre o som-cor. Isso porque uma das possibilidades de criação de uma cor pelo som no compositor francês, conforme foi demonstrado no capítulo II, é a utilização de estruturas harmônicas fixas, tais como os acordes com inversões transpostas sobre o mesmo baixo, os acordes de ressonâncias contraídas, os acordes do total cromático e os acordes de efeito vitral (*"tournants"*). Viu-se, no estudo de *La Fauvette des jardins,* sobretudo no Tema do Lago, que o emprego que Messiaen dá aos acordes com inversões transpostas sobre o mesmo baixo é o de se fixar uma cor determinada para cada acorde ou grupo de acordes. Dessa maneira que, em Messiaen, uma sonoridade se mantém fixa ao longo de uma ou várias peças. Percebe-se esse procedimento também presente no ciclo de *Cartas* de Almeida Prado, pois, conforme também explica o compositor em sua tese de doutorado, os 24 acordes-alfabeto se mantêm fixos em suas alturas dentro das *Cartas Celestes* I*,* podendo ser transpostos para a utilização nas outras peças do ciclo[89].

Ainda em sua tese de doutorado, outra ideia principal defendida é a utilização de um Sistema Organizado de Ressonâncias para a criação de uma temática cósmica. Discorrer-se-á sobre como isso ocorre a partir do próximo item.

[89] O ciclo de *Cartas Celestes* para piano de Almeida Prado compreende as peças de número I a VI. As peças posteriores escritas com o mesmo nome pelo compositor são para outras formações instrumentais. Apenas em seus últimos volumes o compositor voltou a escrever para o piano solo.

III.3.2 O Espaço Sonoro cósmico de Almeida Prado

Almeida Prado cria para o seu ciclo de *Cartas Celestes* uma representação sonora do espaço cósmico, tornando sensível o espaço através de um devir-cósmico do som. Dessa maneira que nessas peças, ao invés de se ter movimentos ou trechos determinados por andamentos, por exemplo, tem-se trechos que representam sonoramente um corpo celeste. Surgem no Espaço Sonoro do piano, por exemplo, as constelações de *Hércules, Lyra, Scorpio, Alpha Piscium*; as nebulosas de *Andrômeda, NGC 696095* e *NGC 696096*; o aglomerado globular *Messier 13*; a *Via Láctea* e a *Galáxia NGC 224 = M 31*; os meteoros; o crepúsculo; a manhã; a aurora; e Vênus. Esse céu-sonoro reinventado, fabulado por Almeida, é a transcriação de um céu a partir de sons.

À técnica criada para reinventar um espaço no som, Almeida Prado deu o nome de Sistema Organizado de Ressonâncias. Interessante se notar que esse sistema, na realidade, foi criado posteriormente à composição da peça que abre o ciclo, de 1974. O Sistema é um dos assuntos principais da tese de doutorado do compositor defendida em 1985. Se, porém, se pensar na produção de Almeida Prado como um todo, perceber-se-á que a ideia de um Sistema não corresponde com a maneira mais livre e, muitas vezes, intuitiva de ele compor. Esse Sistema, portanto, serve como explicação para a sua série de *Cartas Celestes,* não sendo possível *a priori* generalizar o seu uso para todo o catálogo de obras de Almeida Prado.

O Sistema Organizado de Ressonâncias é criado a partir da tentativa de se estabelecer um controle consciente de zonas rítmicas e de zonas de ressonâncias (cf.: PRADO, 1985).

As zonas rítmicas (Tabela 6) criadas por Almeida, na realidade, comportam duas qualidades distintas. Uma das maneiras pela qual elas podem ser pensadas é a partir do ritmo harmônico criado pelo uso de acordes-alfabeto. Mudando-se de qualidade, há, na outra maneira que ela pode ser pensada, zonas rítmicas explícitas, ambíguas ou de atemporalidade. Entre essas três últimas, há uma diferença de quantidade: respectivamente do tempo mais estriado ao mais liso. Veja na tabela que segue:

Zonas rítmicas das *Cartas Celestes*				
Qualidade	*Quais são*	*Quantidade*	*O que são*	*Parte onde se apresenta mais claramente no volume I*
rítmico-harmônica	Zonas rítmico-harmônicas	_	Ritmo harmônico causado pelos 24 acordes-alfabeto	_
Exclusiva-mente rítmica	Zonas rítmicas explícitas	tempo estriado	Trechos onde as pulsações se fazem sentir nítidas e as materializações das pulsações são diretas e claras	Constelação de Scorpius.
	Zonas rítmicas ambíguas	tempos não homogêneos	Pulsações confusas, utilização de superposições de valores irracionais	Aglomerado globular Messier 13 e Nebulosas
	Zonas de atempora-lidade	tempo liso	Tentativa de criar um tempo cósmico através do uso dos 24 acordes-alfabeto, que são um elemento atemporal	Constelações

Tabela 6: qualidades, quantidades e definições das zonas rítmicas das *Cartas Celestes*

Já as zonas de ressonâncias são criadas através do uso contínuo do pedal e da criação de ressonâncias próprias ao piano. "Sonoramente, entre dois acordes emitidos, as ressonâncias preencherão este espaço." (PRADO, 1985, p. 527) O Sistema de Almeida Prado de organização das ressonâncias tem nesse princípio o seu conceito. Ele é baseado na maior ou menor aproximação às ressonâncias naturais da série harmônica, ascendente ou descendente. Dessa maneira, ele divide também as ressonâncias em zonas explícita, implícita, múltipla e de não ressonância, conforme demonstrado na tabela da próxima página (Tabela 7).

Zonas de ressonâncias das *Cartas Celestes*			
Quais são	*Quantidade*	*O que são*	*Parte onde se apresenta mais claramente no volume I*
Zona de ressonância explícita	maior incidência sobre alturas de uma série harmônica ascendente ou descendente	Leva em conta o uso racional e organizado da série harmônica superior e inferior; Considera nota estranhas ao espectro como invasoras.	Via-Láctea.
Zona de ressonância implícita	menor incidência sobre alturas de uma série harmônica ascendente ou descendente	Uso de uma sequência atonal para insinuar notas que se impõem como elementos constituintes de ressonância dos espectros harmônicos superiores ou inferiores.	Nebulosa NGC 696095
Zona de ressonância múltipla	incidência sobre alturas de duas ou mais séries harmônicas ascendente ou descendente	Uso de acordes simultâneos ou sequenciais, constituídos de ressonâncias misturadas; processo acumulativo de notas.	Constelação de Scorpio
Zona de não ressonância	Ressonância nula	Uso racional de elementos melódicos simples ou polifônicos, resultando em pouca ou mínima ressonância.	

Tabela 7: quantidades e definições das zonas de ressonâncias das *Cartas Celestes*

Como se pode perceber na tabela acima (Tabela 7), as zonas de ressonâncias das *Cartas Celestes* são baseadas na maior ou menor incidência de alturas sobre uma série harmônica, ascendente ou descendente. Persichetti (1961, p. 173) considera a série harmônica descendente um espelhamento teórico da série harmônica natural. (Figura 82)

Se se lembrar da explicação dada por Messiaen para a concepção do som-cor, lembrar-se-á que o compositor francês também se justifica, tal como Almeida Prado, na série harmônica na criação de seu Espaço Sonoro.

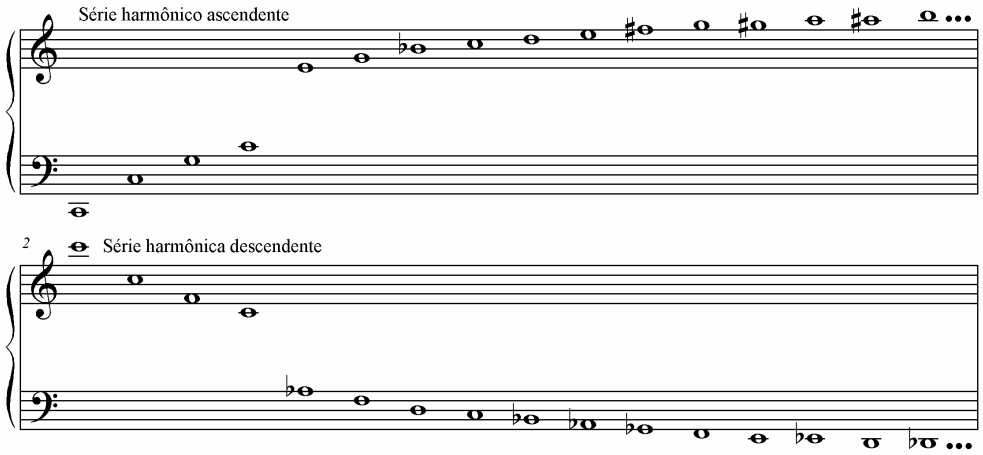


Figura 82: séries harmônicas ascendente e descendente usadas como parâmetro para a classificação das Zonas de ressonâncias nas *Cartas Celestes* de Almeida Prado.

Nas tabelas acima (Tabela 6 e Tabela 7), percebe-se que alguns das representações cósmica sonoras criadas por Almeida Prado enquadram-se de maneira mais exemplar em cada uma das zonas do Sistema Organizado de Ressonâncias. Procurando-se organizar melhor a compreensão das partes que compõem as *Cartas Celestes* I para uma melhor exemplificação de como esse Sistema é posto em prática pelo compositor, faz-se necessário, a partir de então, discorrer um pouco sobre as características particulares de cada um dos Astros Sonoros presentes nas *Cartas Celestes* I.

III.3.3 Astros Sonoros presentes nas Cartas Celestes I

Representando sonoramente o céu brasileiro nos meses de agosto e setembro (fim do inverno), as diversas partes que compõem o primeiro volume das *Cartas Celestes* foram pensadas, pelo compositor, como Astros Sonoros. Dividindo a peça em pequenos elementos e caracterizando-os sonoramente segundo as suas semelhanças astrais, Almeida Prado procurou criar uma descrição poética do céu:

> "Precisava colocar o absurdo do impossível, colocar em música o canto das moradas celestes, o céu que o homem sempre desejou como objeto de suas transcendências, a possibilidade de materializar em sons o Inatingível." (PRADO, 1985, p. 28)

Dessa maneira que, ao invés de movimentos ou partes quaisquer, encontra-se na peça a Via Láctea, as Galáxias, Vênus, a Manhã etc. Segundo Almeida Prado (1985), os diversos Astros Sonoros presentes nas *Cartas Celestes* I são agrupados de acordo com as suas classificações astrais em Elementos Simbólicos, Planeta, Galáxias, Elemento Decorativo Objetivo, Constelações, Aglomerado Globular e Nebulosas (Tabela 8).

Classificação dos corpos celeste-sonoros	**Partes correspondentes ao volume I**
Elementos simbólicos	Pórtico do Crepúsculo; Noite; Pórtico da Aurora; Manhã.
Planeta	Vênus
Galáxias	Via Láctea; Galáxia NGC 224 = M 31
Elemento decorativo objetivo	Meteoros
Constelações	Hércules – Constelação I; Lyra – Constelação II; Scorpio – Constelação III; Alpha Piscium.
Aglomerado Globular	Aglomerado globular Messier 13.
Nebulosas	Nebulosa de Andrômeda; Nebulosa NGC 696095; Nevulosa NGC 696096.

Tabela 8: divisão das *Cartas Celestes* em corpos celeste-sonoros e as suas partes correspondentes no volume I

A criação de temas simbólicos representativos de elementos cósmicos pode ser vista também, de uma certa maneira, como um fator de aproximação entre as opções estéticas escolhidas por Almeida na confecção das *Cartas* e por Messiaen na *Fauvette des Jardins*. A diferença é que este criou, para a sua peça, temas simbólicos e imitativos dos cantos dos pássaros, gerando um Espaço Sonoro descritivo de uma paisagem campestre enquanto aquele criou para a sua peça Astros Sonoros representantivos de um Espaço Sonoro cósmico. Demonstrar-se-á a seguir o que são e quais as principais características de cada um desses corpos celestes sonoros criados por Almeida, exemplificando-os e comentado-os segundo a classificação do próprio compositor e seguindo a ordem cronológica de aparições na partitura de cada um dos gêneros de Astros Sonoros.

III.3.3.1 Elementos Simbólicos

A primeira categoria de Astros Sonoros a aparecer nas *Cartas Celestes* I são os elementos simbólicos. Eles são quatro no total, dois no início da peça, Crepúsculo e Noite, e outro dois na sua parte final, Aurora e Manhã. Ao contrário dos demais Astros Sonoros presentes na peça, não sendo eles elementos concretos, são perceptíveis na Natureza apenas por seus sintomas e avaliações, ou seja, através de uma percepção háptica[90]. Sendo assim, os Elementos Simbólicos são representações sonoras de algo abstrato.

O Pórtico do Crepúsculo (Figura 83) é o Elemento Simbólico que abre a série de *Cartas Celestes.* De característico nele, há a utilização de uma notação de tempo metronômica e a sobreposição de quiálteras diversas, novidades em relação aos procedimentos composicionais utilizados nos *Momentos*.

Figura 83: Início do Pórtico do Crepúsculo e uso do tempo cronométrico como medida rítmica nas *Cartas Celestes,* de Almeida Prado

[90] O termo "háptico" foi tirado a partir da seguinte afirmação de Deleuze e Guattari (o grifo é de Tadeu Taffarello): "O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais que de propriedades. É uma percepção <u>háptica</u> mais do que óptica. Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. Spatium intenso em vez de Extensio. Corpo sem órgãos, em vez de organismo e de organização. Nele a percepção é feita de sintomas e avaliações mais do que de medidas e propriedades. Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo. Estalido do gelo e canto das areias. O que cobre o espaço estriado, ao contrário, é o céu como medida, e as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele." (DELEUZE & GUATTARI, 2005, vol. 5, p. 185).

O Pórtico do Crepúsculo é composto pelo gesto sonoro de um trêmulo descendente no parâmetro das alturas, com perda de energia pela dinâmica em decrescendo e pela indicação metronômica aos poucos diminuída. Assim, o primeiro quadro, em *fff* dura 17 s.; o segundo, em *ff,* 13 s.; o terceiro, em *f*, 9 etc. até o último, o décimo oitavo, com duração total de 3s. e dinâmica em *pppp*. Em relação às alturas, a nota mais aguda do quadro inicial é o fá 4, enquanto que no último quadro, o de número 18, é um sol 0. Do quadro 1 ao quadro 14, a cada quadro é abaixado um intervalo de uma segunda, menor ou Maior. Entre os quadros 15 a 18, saltos de oitavas descendentes aparecem de um quadro para outro. Pensando em uma projeção gráfica desses três elementos ao longo desses 18 quadros que abrem as *Cartas Celestes* I, o gráfico de evoluções da dinâmica apresenta uma evolução geométrica, enquanto que o gráfico do rebaixamento das alturas apresenta uma evolução exponencial com uma aceleração em sua parte final e o da duração total em segundos de cada quadro, uma desaceleração em sua parte final (Gráfico 1). Alguns dos procedimentos composicionais empregados por Almeida Prado na confecção do Pórtico de Crepúsculo têm um paralelo na técnica composicional da micropolifonia desenvolvida por Ligeti, conforme será demonstrado no capítulo V da presente tese. Além disso, a utilização de um ritmo determinado por sua duração em segundos, apesar de não ser de uso exclusivo do compositor húngaro, também está presente em sua obra em peças como *Aventures* e *Nouvelles Aventures* (1962-1965) para conjuntos vocal e instrumental.

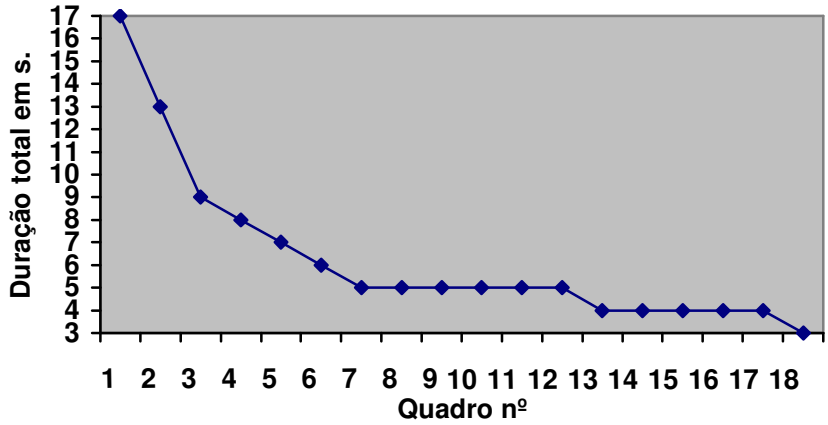


Gráfico 1: Duração total em segundos (s.) em relação ao número do quadro no Pórtico do Crepúsculo das *Cartas Celestes* I de Almeida Prado

A sensação que se tem, no todo deste gesto inicial, é a de perda de luminosidade. Inexistente nos *Momentos*, esse procedimento composicional pode ser também considerado como a utilização de um conceito básico do som-cor de Messiaen: a cada oitava abaixo, a cor de um complexo sonoro se repete, porém em degradê para o escuro. Se se lembrar do Capítulo II, perceber-se-á que algo parecido pôde ser detectado no direcionamento descendente que Messiaen deu aos temas simbólicos do *Grand Serre* e das ondulações d'água na quinta articulação entre elementos diversos demonstrada na análise para *La Fauvette des jardins,* articulação essa que caracterizava a passagem gradual entre o fim da tarde e o início do alvorecer. Almeida Prado se vale de uma estratégia composicional parecida para causar um efeito paralelo, pois esse trecho das *Cartas Celestes* I representa, como o próprio nome diz, o crepúsculo, ou seja, o início da Noite (Figura 84). Aliás, o Tema da Noite é justamente o gesto que procede ao Pórtico de Crepúsculo e, de uma certa maneira, é um efeito timbrístico causado pelo trêmulo e proveniente da resultante textural do Tema inicial.

Figura 84: Noite e efeito timbrístico pelo uso do Objeto Sonoro do trêmulo nas *Cartas Celestes* I de Almeida Prado.

Nos VI *Momentos* o uso de trêmulos também se fazia presente, como, por exemplo, nos gestos do *Momento* 9 e em outros trechos não demonstrados em nenhuma das figuras do presente capítulo, presentes apenas na partitura. Porém a diferença é que lá eles apareciam de forma rápida e descontinuada, enquanto aqui o trêmulo tem uma permanência muito maior ao longo do início e do fim da peça, gerando uma textura contínua nesses dois trechos. Um exemplo do uso do trêmulo está, justamente, na figura acima, a Noite. Ela se apresenta inicialmente com quatro notas, passando para três notas no compaso seguinte e

duas no subsequente, desfazendo-se através de um filtro subtrativo e desmanchando a textura do início da peça.

Além dos procedimentos composicionais que podem definir uma diferença entre uma peça de Almeida Prado anterior ao seu período de estudos com Messiaen e outra posterior, tal como é o uso do som-cor, há ainda outros procedimentos composicionais comuns às duas fases. Entretanto, esses procedimentos comuns demonstram nas *Cartas Celestes* I um maior domínio técnico em sua utilização em relação aos VI *Momentos*. Por maior domínio técnico entende-se a utilização da técnica composicional para a confecção de um objeto sonoro, tal como no Tema da Noite no qual o uso de trêmulos longos em notas muito graves faz com que as compreensões das alturas e do tempo sejam perdidas e o efeito timbrístico resultante do todo textural seja o de um cluster ressonante. O uso do pedal nesses dois gestos, Pórtico do Crepúsculo e Noite, também é relevante, pois, por se manter apertado o tempo todo, acaba virando, juntamente com os trêmulos de várias alturas, um gerador de ressonâncias. O resultado sonoro que se tem é de uma textura densa em evolução decrescente temporal, com a Noite entrando nesse mesmo jogo textural para o desmanchar lentamente.

Além do uso do trêmulo e do pedal, esse todo textural formado entre o Pórtico do Crepúsculo e a textura da Noite é também apoiado pelo uso de um ritmo complexo, com a sobreposição de uma quiáltera de 5 fusas sobre uma figura de 4 fusas, o mais rápido possível (Figura 83). Essa sobreposição tem como ritmo resultante uma figura de oito ataques totais, porém embolado pelo pedal. De uma certa maneira, pode se associar esse uso rítmico à micropolifonia desenvolvida por Ligeti e demonstrada por Casnok (2003) no estudo da peça *Continuum* para cravo solo.

O gesto do Pórtico do Crepúsculo é espelhado no fim da peça no Pórtico da Aurora: as dinâmicas são crescentes, passando de um *pppp* no primeiro quadro para um *ff* no décimo oitavo e último; o tempo cronológico total dos quadros também é crescente indo de 3s. para 17 s.; e as alturas também são ascendentes. Na realidade, no Pórtico da Aurora são utilizados exatamente os mesmo quadros do Pórtico do Crepúsculo, só que o 18º do início passa a ser o 1º do fim, o 17º vira o 2º etc., em retrogradação. Essa retrogradação de elementos é importante pois terá um reflexo direto na macroestrutura da peça. Um outro

exemplo claro dessa retrogradação está entre o último comp. da página 7 da edição Tonos da partitura, logo na entrada da Noite (Figura 85), e o último comp. da página 21, antecedendo o Pórtico da Aurora, ou seja, anunciando a chegada do Dia. Sobre a textura gerada pelo trêmulo da Noite, as alturas do Tema de Vênus[91] são retrogradadas (Figura 86).

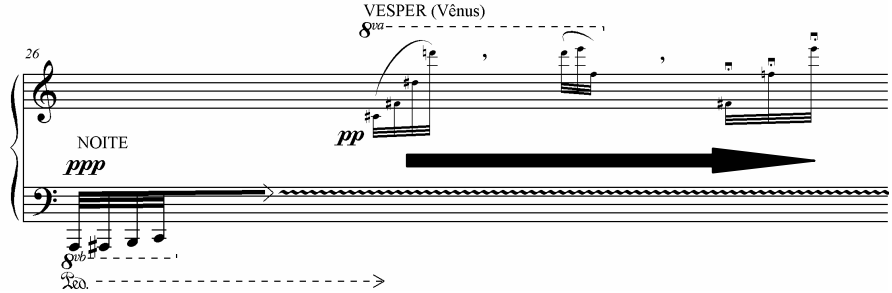


Figura 85: Noite e Vênus nas *Cartas Celestes* I de Almeida Prado.

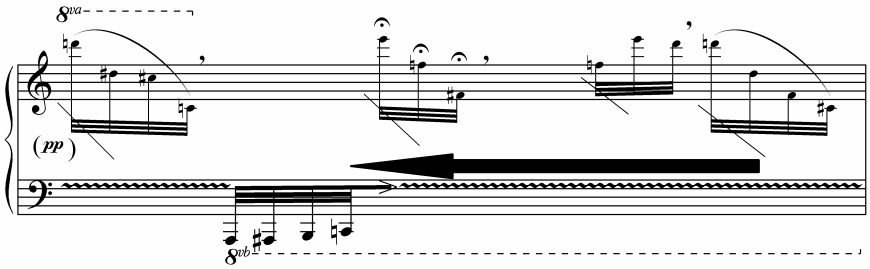


Figura 86: Retrogradação das alturas do início do Tema de Vênus no comp. que antecede o Pórtico da Aurora nas *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado

Tal como a Noite era proveniente da textura advinda do Pórtico do Crepúsculo, a Manhã também provém da textura criada a partir do Pórtico da Aurora. Há também nesse trecho final da peça a utilização de quadros determinantes de duração cronométrica, tal como nos Pórticos inicial e final. E, assim como no início da peça no qual as alturas descendentes, a dinâmica em diminuindo e as durações totais em segundos de cada quadro em evolução exponencial desacelerada indicavam um degradê colorido-sonoro em direção ao escuro, no Pórtico da Aurora a retrogradação desses procedimentos indica um degradê em direção ao claro, à luminosidade. E é justamente isso o que justifica a indicação de "Solar!" presente no início do Tema da Manhã (Figura 87).

[91] O Tema de Vênus será explicado um pouco mais adiante.

A luminosidade sonora desejada pelo compositor é alcançada pelo uso sobretudo da região aguda e agudíssima do instrumento, com o uso do pedal que segue apertado desde o início do Pórtico da Aurora e serve como gerador de ressonâncias e de luminosidade. Porém, esse uso feito por Almeida Prado do som-cor é um pouco diverso ao que foi visto na análise do "Coral da Santa Montanha" da *Transfiguração de Nosso Senhor Jesus Cristo* (TAFFARELLO, 2009) peça na qual a luminosidade sonora ocorria pelo uso de um acorde do campo harmônico tonal, no caso o Mi M (vermelho) ou o fá m (azul). Essa diferença entre os dois empregos do som-cor se dá principalmente na qualidade harmônica do material empregado, pois em toda a Manhã, e sobretudo no compasso que encerra a peça de Almeida, o uso da região extrema aguda do piano, com a ressonância proporcionada pelo pedal e pela fermata, causa uma luminosidade sonora muito brilhante através de um *cluster* de semitons em cada uma das mãos.

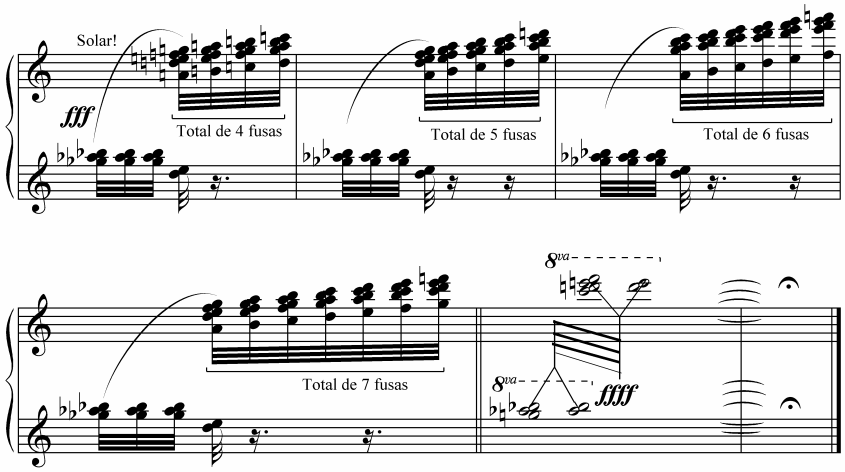


Figura 87: comp. iniciais e finais da Manhã nas *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado

Percebe-se ainda, na Manhã (Figura 87), que há, ritmicamente, uma evolução em crescendo no total de notas da figura da mão direita, iniciando-se com 4 fusas e indo até um total de 7, linearmente. Se se pensar que a mão esquerda permanece com a figura sempre em 3 fusas, pode se dizer que aqui há dois personagens rítmicos, um em evolução enquanto que o outro permanece estático.

III.3.3.2 Planeta

Cada volume das *Cartas Celestes* retrata um ou mais planetas. Vênus (Figura 85) é o único planeta representado no volume I, surgindo sonoramente sobre o cluster ressonante no grave do elemento decorativo simbólico da Noite. Vênus, tal como se apresenta na peça, é uma espécie de rasgo da textura constituido por "elementos invasores no extremo agudo" (PRADO, 1985, PP. 408-409). Ou seja, há a sobreposição da textura gerada pelo trêmulo de tamanho decrescente da Noite e o Tema de notas mais soltas na região aguda característico do planeta Vênus. Entre Vênus e a próxima textura encontrada na peça há algo interessante que é um processo lento de transformação de ressonâncias (Figura 88) até se atingir a quinta Justa Sol-Dó característica da Via-Láctea.

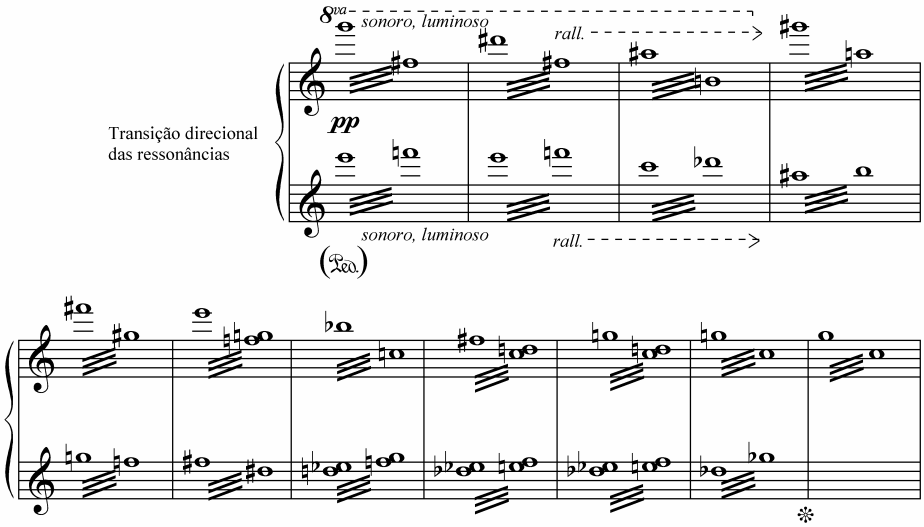


Figura 88: transição gradual de ressonâncias entre o Tema de Vênus e a Via Láctea em *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado

No elemento de transição acima, percebe-se que as alturas caminham descendentemente de maneira gradual visando atingirem o trêmulo de uma 5ª J entre Sol-Dó. Isso acaba gerando uma transição gradativa das ressonâncias, geradas pelo uso do pedal, direcionando-as a este intervalo, que será o de maior presença ao longo do trecho caracterizado por Via Láctea. Esse procedimento transitório não é encontrado em nenhum trecho da peça analisada de Messiaen, pois, lembrando-se da análise realizada no capítulo

III, a justaposição era o principal meio de agenciamento dos diversos temas no compositor francês.

Porém, encontra-se em outro compositor francês ex-aluno de Messiaen no Conservatório de Paris uma busca em ao menos uma de suas peças por uma transição gradual de ressonâncias. Cervini (2008), em sua tese de doutorado, demonstra como Tristan Murail na peça *Territoires de l'Oubli* para piano solo trabalhou os processos transitórios através da exploração de interpolações graduais das sonoridades das sete seções da peça. O pedal se faz um elemento de extrema importância na geração de ressonâncias no piano, pois é literalmente apertado *da capo al fine* da peça. O trabalho principal do compositor é, então, fazer com que as ressonâncias de uma determinada seção sejam aos poucos, em processos de transições, esquecidas (daí o nome da peça, Territórios do Esquecimento) e transformadas na sonoridade da nova seção que se instaura. E, coincidência ou não, a peça inicia-se também, a exemplo do início da Via Láctea das *Cartas Celestes* I, em um trêmulo entre duas notas. Só que no caso do *Territoire,* ele ocorre entre as alturas Si e Dó, formando um intervalo de 13 semitons. Não se trata aqui em nenhum momento de dizer que Almeida sofreu alguma influência de Murail, até mesmo porque o *Territoire* (1977) foi escrito 3 anos após as *Cartas* (1974). O ponto no qual se quer chegar é que o uso do pedal, sendo importante também em Messiaen, encontrou em dois de seus ex-alunos, contemporâneos no período de estudos no Conservatório de Paris, uma ressonância (com o perdão do trocadilho) e uma repetição em seu uso. Ou seja, o uso dado por Messiaen ao pedal encontrou em Almeida e também em Murail uma exploração ainda maior de sua potência sonora que é a geração, permanência e esquecimento de ressonâncias[92].

Finalizando a análise dessa transição entre Vênus e Via-Láctea, percebe-se que ela também é retrogradada no fim da peça, assim como ocorria com o Pórtico da Aurora em relação ao Pórtico do Crepúsculo e com as alturas do Tema de Vênus. E como ocorrerá também com a própria Via-Láctea.

[92] Esse assunto será retomado no capítulo V da tese.

III.3.3.3 Galáxias

Nas galáxias, segundo o próprio compositor (PRADO, 1985), é onde está exposto com maior nitidez o seu Sistema Organizado de Ressonâncias, articulando-as em Zonas de Ressonância Explícita, com os harmônicos superiores ou inferiores. No volume I das Cartas, as Galáxias existentes são a Via Láctea e a NGC 224 = M 31, também conhecida com Galáxia de Andrômeda. Nesses dois trechos da peça, Almeida Prado desenvolve a zona de atemporalidade que é uma tentativa de criar um tempo cósmico através do uso do elemento atemporal dos 24 acordes-alfabeto. A Via-Láctea, por exemplo, basea-se em um pedaço do acorde-alfabeto Alpha, as alturas Dó e Sol. Veja como isso funciona.

A Via Láctea aparece duas vezes ao longo da peça: no início, logo após o Tema de Vênus; e no fim, no movimento de retrogradação que há entre as partes inicial e final. Ela se utiliza também, a exemplo do que ocorria na relação entre Vênus e a Noite, da sobreposição de duas camadas texturais, uma caracterizada pelo trêmulo entre o intervalo de Dó-Sol na região médio-aguda; e a outra, na mesma região, com notas mais rápidas e soltas. Essa semelhança de procedimentos gestuais causa, entre as duas partes, Via-Láctea e Noite/Vênus, uma coerência sonora. É possível também perceber um processo de alargamento do tamanho total das figuras sonoras na Via-Láctea (Figura 89).

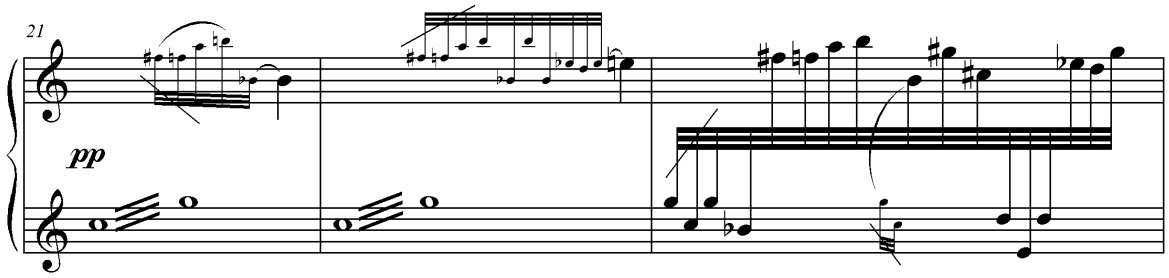


Figura 89: início da Via-Láctea das *Cartas Celestes* I de Almeida Prado e o alargamento da figura em notas rápidas

Dessa maneira, essas figuras musicais comportam-se como um personagem rítmico em expansão, até o seu auge em uma textura contínua com a utilização, a exemplo do que ocorrera também no *Momento* 7, de notas *"blanches et noires"*. O alargamento da

figura acaba transformando-a um trêmulo complexo, de várias alturas, em crescendo de dinâmica direcionando-se para *clusters* harmônicos, em *fff* (Figura 90).

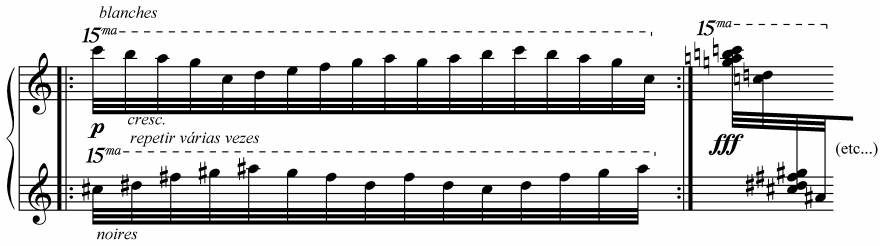


Figura 90: uso de notas *blanches* e *noires* no alargamento do gesto sonoro da Via-Láctea das *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado

A Via-Láctea toda é divisível em três partes. O fim da primeira parte da Via-Láctea é composta por um arpejo grave em cima das resultantes harmônicas do trêmulo (Figura 91).

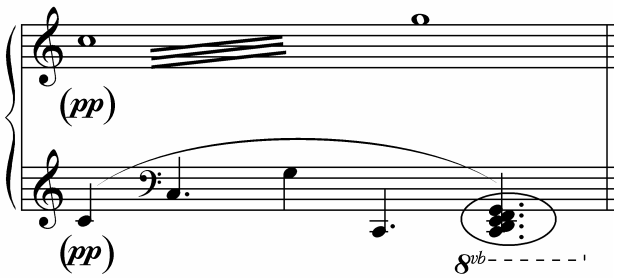


Figura 91: fim da 1ª parte da Via-Láctea em *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado

O Objeto Sonoro circundado merece destaque, pois esse mesmo *cluster* grave, ou uma sonoridade muito próxima a ele, é reiterado, sendo ouvido por nove vezes ao longo de toda a peça.

O início da segunda parte da Via-Láctea é constituído por um trêmulo sobre a nota fá # e uma diminuição no andamento que passa de ♩ = 92 para ♩ = 60 no último comp. da p. 9 da edição Tonos.

Figura 92: início da 2ª parte da Via-Láctea em *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado

Esse trêmulo também é expandido, a exemplo do que ocorrera com a figura em notas soltas do início da Via Láctea. Na figura acima (Figura 92), é possível perceber um pouco esse procedimento, com a introdução gradual de alturas. Esse procedimento de alargamento de um gesto pelo acréscimo de novas alturas pôde também ser visto durante a análise do *Momento* 9. A segunda parte direciona-se, através da dinâmica em crescendo constante, para um trêmulo complexo na região gravíssima e que, tal como o que ocorrera com a Noite, é gerador de inúmeras ressonâncias no piano e de um efeito timbrístico característico. Veja como isso ocorre no trecho que encerra essa 2ª parte da Via-Láctea (Figura 93).

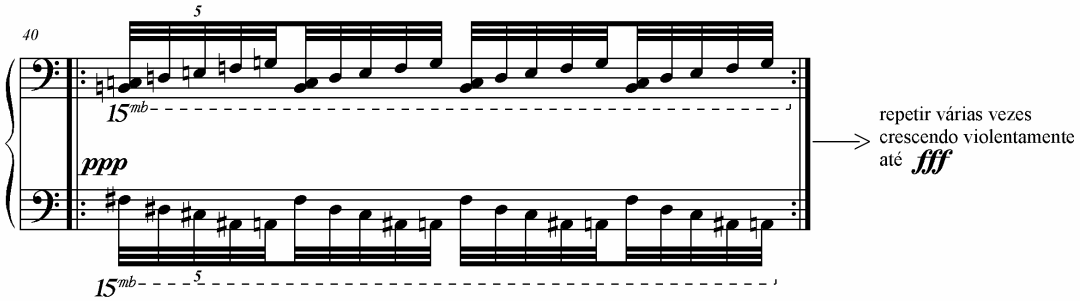


Figura 93: fim da 2ª parte da Via-Láctea e efeito timbrístico nas *Cartas Celestes* I de Almeida Prado

Lembrando a explicação dada por Almeida sobre o seu Sistema Organizado de Ressonâncias, percebe-se que para o desenvolvimento de tal teoria o autor leva em consideração tanto a série harmônica ascendente quanto a sua inversão, a descendente. O trecho acima é justamente aquele no qual, segundo o compositor, as notas da série harmônica descendente de Dó aparecem (PRADO, 1985).

Na 3ª e última parte da Via-Láctea, há uma clara reutilização do material da primeira parte da mesma seção. Comparando o exemplo abaixo (Figura 94), extraído do início da 3ª parte da Via-Láctea, com a Figura 89 um pouco acima, percebe-se a repetição exata das alturas e da figuração rítmica.

Figura 94: 3ª parte da Via-Láctea nas *Cartas Celestes* I de Almeida Prado.

A Via-Láctea, portanto, apresenta-se em uma forma aba' e é, pela classificação do próprio compositor, uma zona de ressonância explícita por ter uma maior incidência sobre alturas da série harmônica ascendente ou descendente de Dó, altura definida como principal pelo seu uso reiterado no trêmulo. Na Figura 94, por exemplo, percebe-se que são poucas as notas que fogem à série harmônica de dó: apenas o fá natural, no 3º compasso do exemplo, o dó #, no 4º; e o mi*b*, no 2º compasso da 2ª linha do exemplo acima. Ou seja, há sim uma aproximação relativa entre as notas da Via Láctea e a série harmônica ascendente, conforme argumenta Almeida Prado em sua tese de doutorado.

Adiantando um pouco a discussão sobre a macroesturutra da peça, a partir da apresentação de todos os elementos constituintes dos trechos inicial e final da peça, é possível vislumbrar desde já com maior clareza o movimento retrógrado que há entre essas duas partes. No começo da partitura tem-se, na ordem de aparição, o Pórtico do Crepúsculo, a Noite, Vênus, um elemento de transição e a Via-Láctea em três partes. Já no fim da peça, a ordem de ocorrência é a Via-Láctea, condensada a apenas 1 parte, o mesmo elemento de transição retrogradado, Vênus, Noite, Pórtico da Aurora e Manhã. Excetuando-se a Manhã, inexistente no início da peça, é possivel perceber com clareza o movimento palíndromo que há entre os dois trechos. (Tabela 9) Além disso, conforme já foi demonstrado, há também a palindromia interna entre os elementos: o Pórtico do Crepúsculo é espelhado no Pórtico da Aurora; a Noite é espelhada no seu processo de diminuição e ampliação da densidade de

seu Objeto Sonoro do trêmulo; Vênus tem as suas alturas retrogradadas; o elemento de transição é retrogradado; assim como o é também a Via-Láctea.

Início da peça	Fim da peça
Pórtico do Crepúsculo, Noite, Vênus, transição, Via-Láctea	Via-Láctea, transição, Vênus, Noite, Pórtico da Aurora

Tabela 9: movimento palíndromo existente entre o início e o fim da peça em *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado

O princípio de palindromia está presente no desenvolvimento teórico de Messiaen, em especial ao que se refere aos ritmos não retrogradáveis. Um ritmo não retrogradável, para Messiaen, é constituído por dois grupos de durações retrógrados um em relação ao outro, podendo também emoldurar um valor livre comum aos dois. Leia-se o ritmo da esquerda para a direita, ou da direita para a esquerda e a ordem de suas durações permanecerá a mesma. (MESSIAEN, 1988, pp. 2-3.) Eles são, portanto, ritmos palíndromos por já conterem em si mesmos a sua própria retrogradação (Figura 95).E também, historicamente um pouco antes ainda, no próprio pensamento para o desenvolvimento da série dodecafônica por Schoenberg ou então, antes ainda, nos cânones da *Oferenda Musical* de J. S. Bach. O uso inusitado que Almeida faz nas *Cartas* I foi aplicar esse conceito à forma, algo não presente em Messiaen.

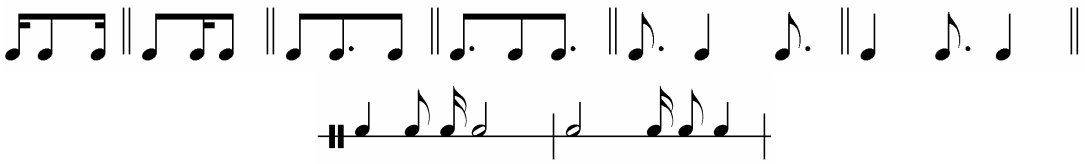


Figura 95: exemplos de ritmos não retrogradáveis

Em relação à textura, nas seções inicial e final das *Cartas Celestes* I, correspondendo às partes descritas na Tabela 9, percebe-se que há uma lenta transformação da textura, com os elementos encadeando-se entre si por proximidade de sonoridade, algo que não ocorreu em *La Fauvette des jardins* e sendo esse fato algo que diferencia as duas peças.

Entretanto, o trecho central da peça apresenta um agenciamento dos seus elementos consituintes mais próximo ao encontrado na peça estudada de Messiaen, ou seja, com a interação ocorrendo por justaposição. O início dessa parte central é na Galáxia NGC 224 = M31 (Nebulosa de Andrômeda, Figura 96), na qual há um efeito sonoro novo em relação aos procedimentos encontrados nos *Momentos* (1969). Andrômeda utiliza a alternância de acordes não alfabeto *plaqués*[93] em fortíssimo com residuais em pianíssimo gerando um segundo plano, espécie de contraponto longo (acordes com pedais) - curto (notas rápidas com pouca energia sonora). Têm-se dois movimentos em conjunto, espécie de tenor e duplum. Em relação ao pedal, é solicitada a sua permanência do início ao fim, tal como ocorrera também com a outra representação sonoroa de uma Galáxia demonstrada, a Via-Láctea.

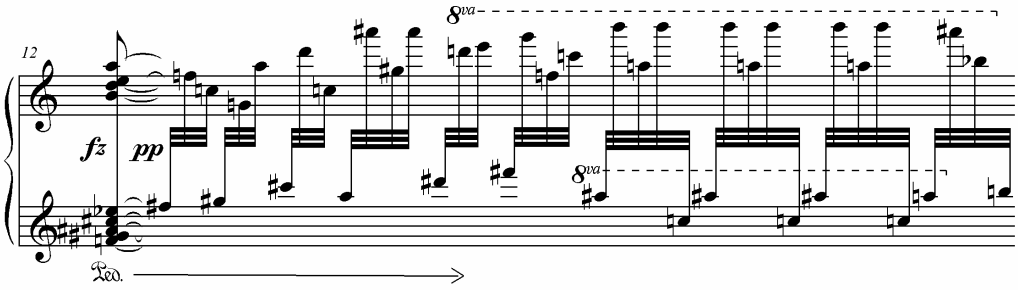


Figura 96: Início da Nebulosa de Andrômeda nas *Cartas Celestes* I de Almeida Prado.

Analisando as notas rápidas, percebe-se que são utilizadas todas as 12 alturas da escala cromática não chegando, porém a constituirem uma série dodecafônica. No exemplo acima, por exemplo, tem-se todas os 12 semitons entre as notas fá #, primeira dentre as notas rápidas, e o mi ♮, 16ª altura no total, ou seja, há apenas 4 repetições de alturas nesse trecho inicial. Agrupados através das hastes das fusas, as figuras vão sendo aos poucos ampliadas de tamanho, passando de uma predominância de 3 fusas por figura para, na página seguinte, até 10 fusas (as figuras de 10 fusas não estão demonstradas no exemplo acima, Figura 96). E, de uma certa maneira, a última linha de Andrômeda, na p. 13 da

[93] *Plaqué* significa fazer um acorde soar de modo que todas as notas ressoem ao mesmo tempo. (LITTRÉ, , 1963, verbete PLAQUER)

edição Tonos, antecipa a entrada do elemento decorativo objetivo dos meteoros através de um gradual direcionamento ascendente e funciona como um elemento de transição entre as duas partes (Figura 97).

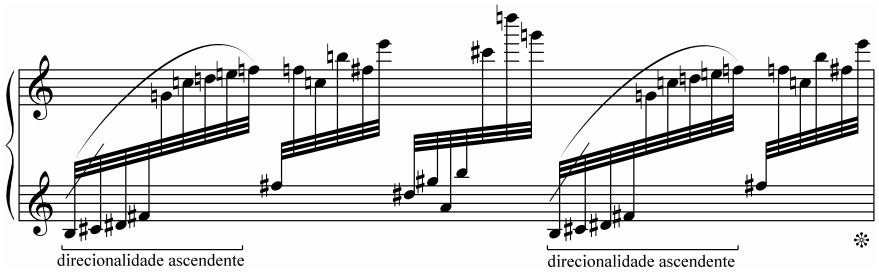


Figura 97: transição entre a Nebulosa de Andrômeda e os Meteoros através da antecipação de uma direcionalidade ascendente em *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado

III.3.3.4 Elemento Decorativo Objetivo

Almeida Prado (1985) cria uma metáfora relacionando as partes de seu ciclo de *Cartas Celestes* a uma casa. Nessa comparação, os elementos decorativos seriam os detalhes ornamentais. O único presente do volume I são os meteoros (Figura 98), que aparecem por quatro vezes ao longo da peça. Eles são classificados pelo autor de objetivos por serem representações sonoras quase onomatopaicas de fenômenos visuais. Os meteoros do volume I, por exemplo, por rasgarem o céu e desenharem uma linha de fogo ao adentrarem a atmosfera terrestre, são representados sonoramente por glissandos ascendentes ou descendentes, alternados por trêmulo e trilos entre notas muito próximas, em um procedimento de utilização de notas *"blanches"* e *"noires"*.

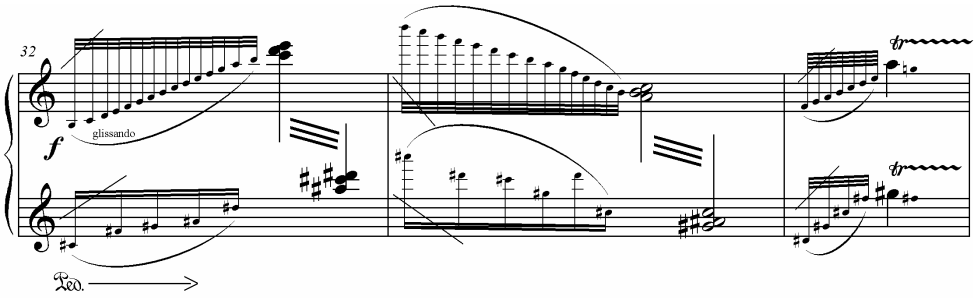


Figura 98: Meteoros nas *Cartas Celestes* I de Almeida Prado

III.3.3.5 Constelações

As constelações, segundo o autor em sua tese de doutorado, formam "o princípio de base para todo o ciclo." (PRADO, 1985, p. 29). Isso porque, nelas, o uso dos acordes-alfabeto se faz mais intensivo. No I volume das *Cartas Celestes*, há quatro constelações: Hércules, Lyra, Scorpio e Alpha Piscium.

Em Hércules (Figura 99), por exemplo, há principalmente dois procedimentos composicionais utilizados com o intuito de prolongar a sonoridade e diversificar o uso dos acordes-alfabeto. O primeiro deles pode ser visto logo no início da, onde há uma alternância de sons curtos com prolongamentos de ressonâncias por sons longos dos acordes Alpha e Delta, ou seja, pelo uso horizontal inicial das notas constituintes dos acordes-alfabeto antecedendo a repetição vertical dessas mesmas notas.

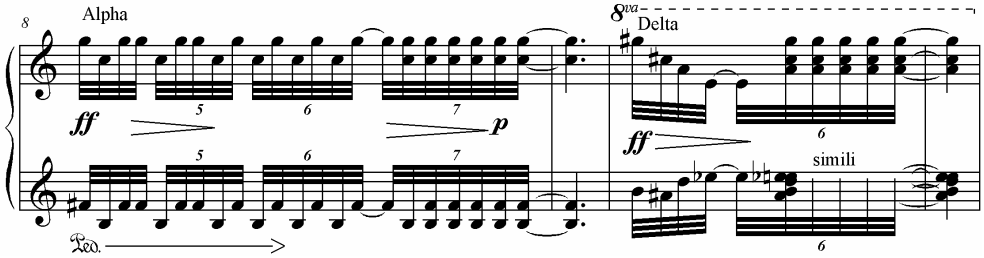


Figura 99: Início da Constelação de Hércules nas *Cartas Celestes* I de Almeida Prado e o uso dos acordes-alfabeto Alpha e Delta.

O segundo procedimento é o que ocorre, por exemplo, ao acorde Xi que, ao contrário dos acordes do exemplo anterior, é atacado com todas as suas notas constituintes para só depois ter uma de suas alturas reiteradas (Figura 100).

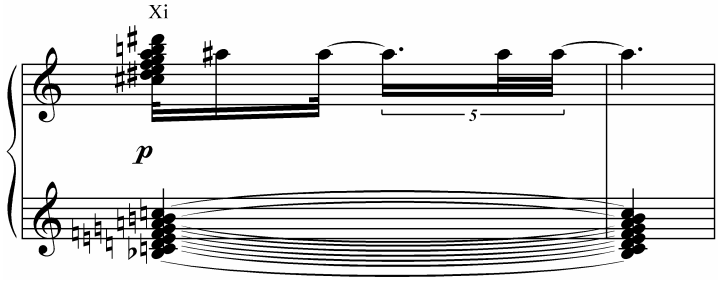


Figura 100: uso do acorde-alfabeto Xi na Constelação de Hércules das *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado

Em Hércules, tal como ocorrera ao Pórtico do Crepúsculo, há também a sobreposição de quiálteras diversas como, por exemplo, uma figura de 6 contra uma de 5, (Figura 101).

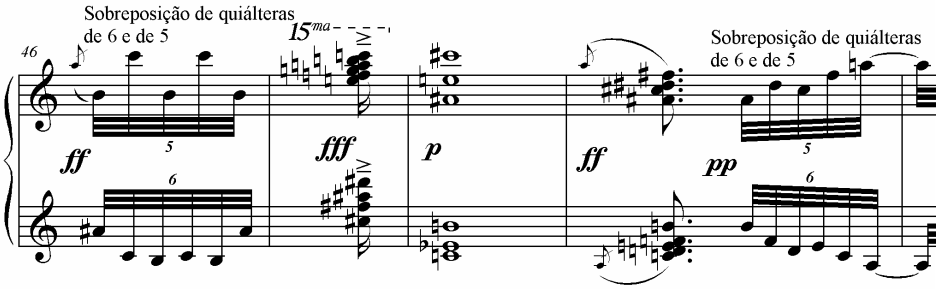


Figura 101: sobreposição de quiálteras diversas na Constelação I (Hércules) das *Cartas Celestes* I de Almeida Prado.

Para Boulez (1986, pp. 86-87), a utilização da sobreposição de quiálteras, tal como as do exemplo acima, e do tempo cronológico, com medição em segundos, tal como nos Pórticos presentes na peça, são ferramentas úteis na criação de um espaço liso.

A segunda Constelação presente nas *Cartas Celestes* I é Lyra (Figura 102). Ela utiliza uma maneira diversa de prolongamento dos acordes-alfabetos. No exemplo a seguir o acorde Alpha, em destaque, é atacado logo no início em dinâmica *fff*. As mesmas notas do acorde são tocadas na sequência em dinâmica *p* (mão esquerda) intercaladas por pequenos trechos cromáticos em *ppp* (mão direita) que lhes fazem ressonância como se fossem, poeticamente comparando, cordas de uma lira sendo tocadas.

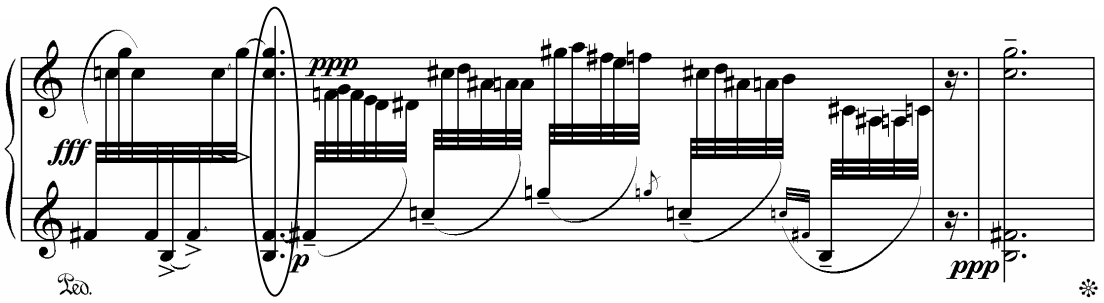


Figura 102: Constelação de Lyra da *Cartas Celestes I* de Almeida Prado.

O trabalho principal de prolongamento das sonoridades dos acordes-alfabeto em Scorpio (Figura 103) se faz ritmicamente, pois essa constelação traz uma sequência irregular de repetições de simultaneidades que têm as suas ressonâncias unidas pelo uso constante do pedal.

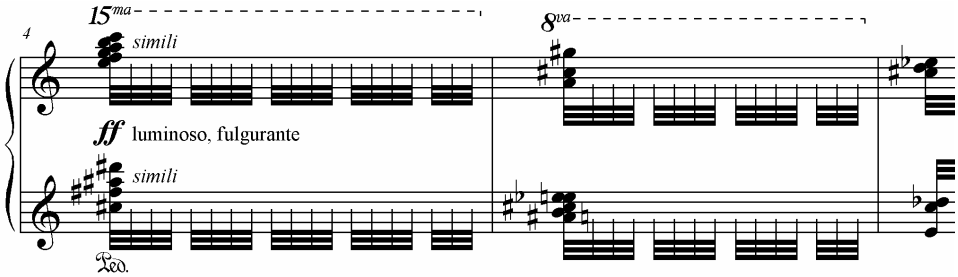


Figura 103: Início da Constelação Scorpio das *Cartas Celestes I* de Almeida Prado.

A Constelação de Scorpio, terceira a aparecer nas *Cartas Celestes* I, é tida por Almeida Prado como uma Zona Rítmica Explícita, ou seja, é formada por trechos nos quais as pulsações se fazem sentir nítidas e as materializações das pulsações são diretas e claras. Percebe-se, na realidade, que a forma de notação rítmica/métrica desse trecho, e de toda a peça, assemelha-se em muito com a maneira como Messiaen optou para escrever a sua *Fauvette*, ou seja, com a métrica em mudanças constantes e não notadas.

Para a criação dessa zona rítmica, Almeida cria, em Scorpio, uma sequência harmônica com 15 acordes-alfabeto que é repetida quatro vezes em sua integridade, sendo que em cada vez que há uma volta ao início da sequência, há a tendência a uma diminuição do número de ataques totais de cada um dos acordes. Na figura acima (Figura 103), por exemplo, o acorde Pi é repetido 19 vezes e Delta, 15 vezes, e ainda, seguindo-se a partitura, Beta 31 vezes, Sigma 7 vezes etc. até o último acorde da sequência, que é Ni, atacado, em sua primeira aparição, 3 vezes. Na próxima sequência, Pi volta a ter os mesmos 19 ataques da sequência incial, porém Delta é diminuído para 11, Beta 15 etc. O exemplo mais claro de redução gradual está no acorde Zeta que é atacado 23 vezes na 1ª sequência, 11 na 2ª, 4 na 3ª e 3 na 4ª e última (Tabela 10). Na tabela a seguir, demonstrar-se-á a sequência de acordes e o número total de ataques em cada uma das vezes em que a sequência harmônica é repetida.

Há, ainda, uma quinta sequência que é interrompida logo no seu início, após o acorde Delta. Nessa sequência interrompida que corresponde aos seis comp. finais de Scorpio, há uma mudança na dinâmica, passando a *pp* e, também, o prolongamento do último ataque de cada acorde, o que não ocorria anteriormente.

Acordes-alfabeto	**Sequência/**Número de repetições do mesmo acorde			
	1ª	**2ª**	**3ª**	**4ª**
Pi	19	19	11	7
Delta	15	11	7	3
Beta	31	15	4	3
Sigma	7	4	3	2
Alfa	2	2	2	1
Iota	8	5	3	2
Épsilon	5	3	2	2
Mi	6	4	3	3
Zeta	23	11	4	3
Eta	15	4	3	3
Teta	3	3	2	2
Iota	15	7	4	3
Qui	21	9	3	2
Lambda	43	3	2	2
Ni	3	3	1	1

Tabela 10: as quatro sequências de acordes-alfabeto e o número de repetições do mesmo acorde em Scorpio das *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado

O uso do Pedal em Scorpio, apertado do início ao fim, é responsável por criar, levando em consideração a classificação do próprio compositor em sua tese de doutorado (PRADO, 1985), uma Zona de Ressonância Múltipla. Isso ocorre devido ao uso de acordes simultâneos ou sequenciais, constituídos de ressonâncias misturadas e do processo acumulativo dessas mesmas notas, gerando uma incidência sobre alturas de duas ou mais séries harmônicas ascendente ou descendente.

De uma certa maneira, *Scorpio* mantem uma certa semelhança sonora com a parte do piano existente em "Louange à l'Éternité de Jésus", quinto movimento do Quarteto para o Fim do Tempo de Olivier Messiaen. Isso porque, na peça para violoncelo e piano, há também a mudança constante de acordes junto com a mudança constante de seus tamanhos

totais. A grande e principal diferença é que nessa peça, o andamento é muito lento, enquanto que naquela, muito rápido.

A quarta e última Constelação a aparecer na peça é Alpha Piscium (Figura 104), que, na realidade, é uma estrela dupla da Constelação de Peixes. Talvez por isso que, sonoramente, foi imaginada pelo compositor a partir do pelo contraste de dinâmica e de região entre dois acordes-alfabeto que, em suas formações intervalares, se assemelham: Alpha e Ômega. Aternando-se entre si, Ômega está em dinâmica *fff* nos extemos agudo e grave do instrumento, enquanto Alpha aparece como se fosse uma ressonância do mesmo, em *ppp* na região central do piano.

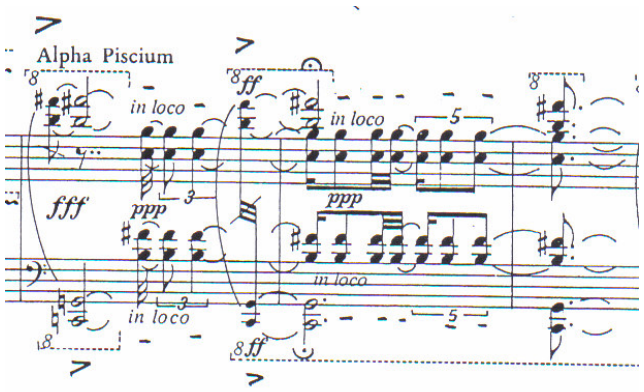


Figura 104: Constelação Alpha Piscium das *Cartas Celestes I* de Almeida Prado.

No fim de Alpha Piscium (Figura 105) há um retorno muito rápido à figura rítmica apresentada em Scorpio, com a repetição por 18 vezes do acorde Upsilon[94].

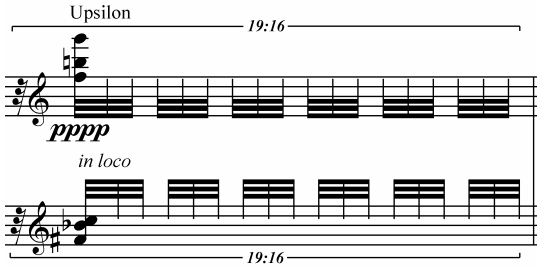


Figura 105: retorno breve da figura rítmica de Scorpio no fim de Alpha Piscium das *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado.

[94] Houve um pequeno equívoco de edição na partitura da Tonos nesse trecho, pois sob a quiáltera de 19:16 há apenas 18 unidades de fusas. No exemplo transcrito, optou-se por incluir a pausa na quiáltera preservando, dessa maneira, a fração.

As Constelações das *Cartas Celestes* I apresentam duas características principais. A primeira é que cada uma delas aparece apenas uma vez ao longo da peça. Além disso, a sua segunda característica é que o material harmônico delas muitas vezes restringe-se aos acordes-alfabeto, criando vida sonora a esses elementos *hors temps*.

III.3.3.6 Aglomerado Globular

O aglomerado globular Messier 13 (Figura 106), único aglomerado globular presente no I volume, é composto por uma sucessão de doze alturas diferentes na região super-grave, com a reiteração de um cluster seguido por uma repetição da altura dó #. Ele aparece quatro vezes ao longo do primeiro volume das *Cartas*. Em inglês, esse aglomerado é também conhecido como o *great globular cluster in Hercules* [95] (o grande *cluster* globular em Hércules), o que torna sugestiva a reiteração do *cluster* sonoro grave, sonoridade muito próxima àquela do fim da Via-Láctea (Figura 91).

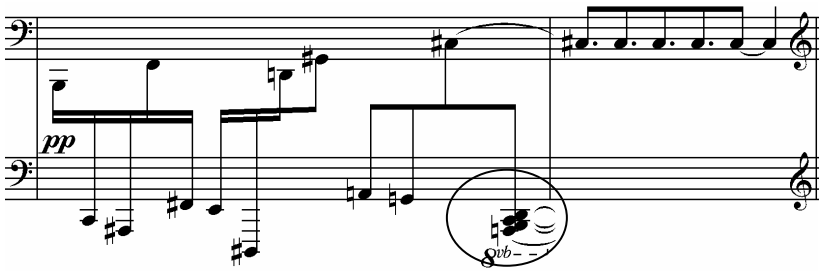


Figura 106: Aglomerado Globular Messier 13 nas *Cartas Celestes* I de Almeida Prado.

Ritmicamente, *Messier 13* soa como um rallentando escrito, por utilizar figuras gradualmente mais longas, iniciando-se em uma 𝅘𝅥𝅯 e terminando em uma 𝅗𝅥. Melodicamente, no início há o uso privilegiado dos Grupos de Intervalos I e II. Esse procedimento melódico, junto com a região extrema grave usada por Almeida Prado, faz com que sonoramente *Messier 13* se pareça sonoramente ao Tema usado na representação da Noite em *La Fauvette des Jardins.* Inclusive, pode se pensar em *Messier 13* como quatro

[95] Site: http://messier.obspm.fr/m/m013.html . Acessado em 10 de dezembro de 2009 às 21h57.

subgrupos de três notas cada cuja condução das linhas melódicas (Figura 107) nos remete a um contraponto em distanciamento, algo também parecido com o Tema apresentado por Messiaen.

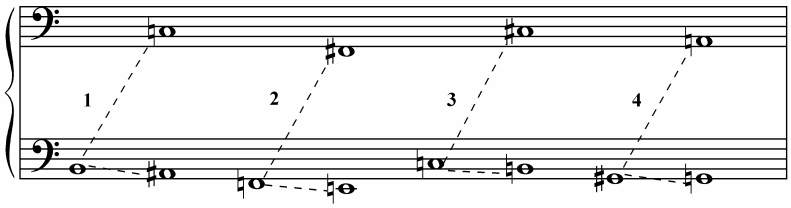


Figura 107: condução das linhas melódicas do *Aglomerado Globular Messier 13*, das *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado.

Nas três primeiras vezes que o Aglomerado Globular aparece, não há diferenças significativas entres suas frases-comentário. Há algo diverso apenas na quarta vez, pois no segundo comp. da frase-comentário há um acelerando escrito sobre a repetição do dó # (Figura 108).

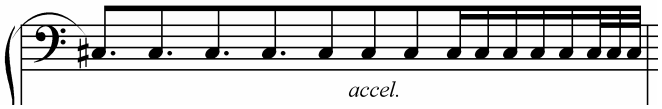


Figura 108: acelerando escrito na quarta frase-comentário do Aglomerda Globular Messier 13 das *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado

O Aglomerado Globular *Messier 13* é também tido por Almeida Prado como uma Zona Rítmica Ambígua por utilizar uma ambiguidade métrica muito próxima à maneira de grafar os ritmos utilizada por Messiaen em sua *Fauvette*, ou seja, com acelerandos e desacelerandos tendo como base a figura de menor valor absoluto, buscando assim um ritmo liso. Um procedimento de criação de um tempo liso é também encontrado nas nebulosas.

III.3.3.7 Nebulosas

As nebulosa NGC696095 (Figura 109) e NGC696096 foram pensadas como um móbile com dois ciclos rítmicos, um de cinco sons por pulso e o outro de seis sons por

pulso. Por essa superposição de valores irracionais, são considerados uma Zona Rítmica Ambígua, mesma classificação dada ao ritmo da Nebulosa Gobular *Messier 13*. As duas nebulosas apresentadas se assemelham em muitos aspectos, porém em NGC696095 há um degradê de som-silêncio formado por pausas que vão aos poucos tomando conta do todo textural. Esse mesmo procedimento não ocorre em NGC696096 e é isso que as diferencia. Em relação às alturas, nos três primeiros tempos é utilizada uma série de onze notas em pianíssimo. Essa série, que não é a mesma de um tempo para outro, pode ser vislumbrada somando-se as alturas tanto da mão esquerda quanto da mão direita dentro de um pulso completo.

Figura 109: Nebulosa NGC696095 das *Cartas Celestes I* de Almeida Prado e o degradê de som-silêncio com as pausas tomando conta do todo textural.

Pelo uso de uma sequência atonal para insinuar alturas que se impõem como elementos constituintes de ressonâncias, as Nebulosas contêm uma menor incidência sobre uma série harmônica ascendente ou descendente, sendo consideradas pelo compositor (PRADO, 1985) como uma Zona de Ressonância Implícita.

III.3.4 Importância do uso do pedal nas *Cartas Celestes* I

Conforme já se demonstrou em vários exemplos acima, o pedal se faz de uma extrema importância na constituição das *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado. Ele é utilizado, muitas vezes, apertado por grandes extensões com o intuito explícito de gerar uma sobreposição de ressonâncias e criar timbres diversos no instrumento. Um claro exemplo disso é o início e o fim da peça, trechos nos quais o pedal é apertado por vários compassos, indicação vislumbrada no exemplo do Pórtico do Crepúsculo (Figura 83), onde se lê que o pedal deve ser mantido apertado até o fim daquele movimento. Viu-se também que, algumas vezes, as ressonâncias criadas pelo pedal são trabalhadas de maneira gradual, havendo uma condução e um direcionamento em seu todo, como se caminhassem de um ponto a outro, algo que diferencia o seu uso do de Messiaen. Um exemplo dado para esse uso foi a transição entre o planeta Vênus e a Via-Láctea (Figura 88). O pedal é, portanto, um elemento de extrema importância para Almeida Prado na criação da sua teoria do Sistema Organizado de Ressonâncias, justamente por liberar as ressonâncias do piano para que possam ser exploradas qualitativa e quantitativamente.

III.3.5 Macroestrutura

A macroestrutra da peça *Cartas Celestes* I pode ser compreendida como um ABA' (Figura 110) pelo retorno em retrogradação que há no fim da peça dos mesmos elementos existentes no início. Do início da peça, "Pórtico do Crepúsculo" até o fim da "Via-Láctea", passando pela "Noite" e por "Vênus", há ao menos um elemento unificador: o trêmulo. Esse objeto de forte apelo sonoro atravessa essas partes e traz coerência ao discurso musical. Esse mesmo gesto atravessa também o fim da peça, iniciando-se no último dos Meteoros e tendo permanência até a Manhã. Essas duas partes seriam, parafraseando a definição de Messiaen para os ritmos não retrogradáveis, a moldura que deixa livre o espaço central para divagações sonoras. A permanência do objeto sonoro do trêmulo que no início é descendente e no fim ascendente, comprova ainda mais essa

hipótese da criação de uma forma ABA' cujos extremos se comportam tal a um ritmo não retrogradável, ou seja, em palindromia.

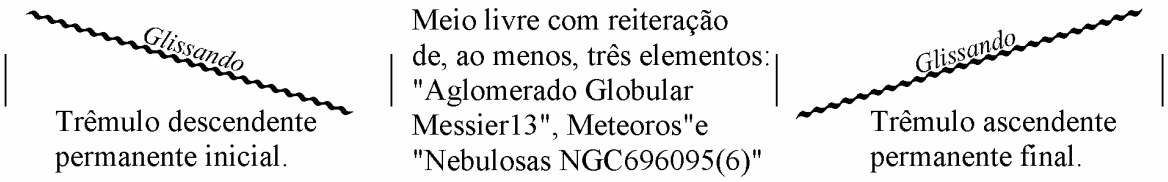


Figura 110: Macroestrutura das *Cartas Celestes I* de Almeida Prado, com os movimentos de abertura e finalização em gesto não retrogradável e o meio livre com reiteração de três elementos.

A parte central da peça, B, diferentemente do que ocorrera com o início e o fim, não tem nenhum Objeto Sonoro unificador, tendo os seus elementos justapostos. De uma maneira geral, três das quatro Constelações e a única Galáxia existente, por serem apresentadas apenas uma vez e por terem um tamanho relativamente grande em relação aos demais Temas, criam nesse trecho uma espécie de fio condutor. Entre elas, os demais Temas muitas vezes apresentam, inclusive, partes transitórias nos quais das características dos temas subseguintes são adquiridos para que o contraste entre as partes não se torne tão intenso. Mas mesmo assim, a parte central da peça, B, assemelha-se muito mais à justaposição de elementos tal como ocorrera em *La Fauvette des Jardins* do que com a lenta e gradual transição entre os elementos expostos na partes A e A' da peça. Veja na tabela abaixo (Tabela 11, na próxima página) a ordem de aparição dos elementos na seção B.

Resumidamente, percebe-se, nas *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado, uma estruturação em ABA'. A e A' ligam-se através de um gesto não retrogradável, com o Objeto Sonoro do trêmulo em permanência. B é formado pela justaposição de diversos Temas, sendo que alguns criam pontos de apoios estruturais por serem de apresentação única e outros são entermeios entre esses pontos.

Temas da seção B, por ordem da aparição	**Característica formal**
Galáxia NGC 224 = M 31 (Nebulosa de Andrômeda)	Ponto estrutural – os dois ultimos comp. apresentam uma transição textural para o Tema dos Meteoros
1ª aparição do Tema dos Meteoros	Entermeio. Não apresenta nenhum tipo de transição.
Constelação I – Hércules	Ponto estrutural – não apresenta nenhum tipo de transição.
1ª aparição do Tema do Aglomerado Globular Messier 13	Entermeios. Não apresentam nenhum tipo de transição nem entre si e nem entre os pontos de apoio.
2ª aparição do Tema dos Meteoros	
2ª aparição do Tema do Aglomerado Globular Messier 13	
Constelação II – Lyra	Ponto estrutural. Apresenta um comp. de transição ao Tema do Aglomerado Globular *Messier 13* pela utilização nos últimos comp. de silêncios que freiam o seu desenvolvimento.
3ª aparição do Tema do Aglomerado Globular Messier 13	Entermeio. Não apresenta nenhum tipo de transição.
Nebulosa NGC 696095	Ponto estrutural – apresenta uma transição pela tomada do silêncio ao tecido textural.
Constelação III – Scorpio	Ponto estrutural – apresenta uma transição pela introdução nos 6 últimos comp. de figuras rítmicas mais longas que freiam o seu desenvolvimento.
4ª aparição do Tema do Aglomerado Globular Messier 13	Entermeio – apresenta um acelerando escrito que o liga ao trêmulo subsequente. Esse trêmulo, de uma certa maneira, já anuncia o retorno a A' que acontecerá logo mais.
Nebulosa NGC 696096	Entermeios – há uma transição da Nebulosa NGC 696096 para o Tema dos Meteoros através do Objeto Sonoro do trêmulo, já antecipando a volta a A'.
3ª aparição do Tema dos Meteoros	
Constelação IV – Alpha Piscium	Entermeio. Apresentação breve de uma Constelação. Reintroduz brevemente Scorpio.
4ª aparição do Tema dos Meteoros	Entermeio. Transição para o retorno à Via-Láctea.

Tabela 11: função estrutural dos Temas apresentados na seção B das *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado

Síntese das *Cartas Celeste* I

O estudo das *Cartas Celestes* I de Almeida Prado mostrou algumas estratégias composicionais empregadas pelo compositor. Entre elas, destacam-se:

- Criação de um Espaço Sonoro cósmico;
- Utilização de gestos sonoros;
- Divisão dos movimentos em corpos sonoro-celestes;
- Criação de um elemento *hors temps* na etapa de pré-composição da peça, os acordes-alfabeto;
- Utilização extensiva do pedal;
- Uso consciente das ressonâncias;
- Criação de tempo liso pela exploração rítmica das quiálteras, de comp. não metrificados com grande alternância e de comp. com tempo cronológico pré-determinado;
- Não uso de elementos tonais e nem de notas centros;
- Evita o comp. tradicional como forma de criar um tempo livre, liso;
- Macroetrutura não retrogradável;
- Uso do trêmulo como uma permanência que atravessa o início e o fim da peça;
- Alargamento e expansão sonoros;
- Expansão e contração rítmicas (personagens rítmicos).

III.4 Comparação entre as técnicas utilizadas nos VI *Momentos,* 2º caderno, e nas *Cartas Celestes* I

Comparando-se as técnicas composicionais empregadas por Almeida Prado nas duas peças estudadas no presente capítulo, em relação aos materiais utilizados percebe-se tanto na peça de 1969 quanto na de 1974 o uso de gestos musicais e o alargamento e expan-

Parâmetro musical	VI *Momentos*, 2º caderno (1969)	*Cartas Celestes* I (1974)
Material utilizado	Utilização de acordes convergentes de ressonâncias	Criação de um novo Espaço Sonoro
	Utilização de gestos musicais, espécie de personagens sonoros	Utilização de gestos sonoros
		Divisão dos movimentos em corpos sonoro-celestes
	Alargamento e expansão sonoros	Alargamento e expansão sonoros
Harmonia	Utilização de acordes do sistema tonal, mas sem uma conotação de centro	Criação de um elemento *hors temps* na etapa de pré-composição da peça, os acordes alfabetos
Ressonâncias	Utilização moderada do pedal, em especial nos *Momentos* 9 e 10	Utilização extensiva do pedal
		Uso consciente das ressonâncias como geradoras de texturas
		Exploração do Sistema Organizado de Ressonâncias
	Exploração das teclas *"blanches et noires"* em proximidade de região como recurso de geração de timbres	Exploração das teclas *blanches et noires* em proximidade de região como recurso de geração de timbres
Centros tonais	Alternâncias entre trechos onde é possível de sentir um centro tonal e trechos onde essa percepção é nula ou dificultada	Atonalismo livre.
Ritmo	Utilização rítmica de alternâncias métricas, quiálteras e síncopas que dão uma fluidez às peças	Tempo liso
		Exploração rítmica das quiálteras e da sobreposição de valores irracionais; de comp. não metrificados, com grande alternância entre eles
		Uso do tempo cronológico, cronométrico, como medida rítmica
		Expansão e contração rítmicas (personagens rítmicos)
Métrica	Evita o comp. tradicional como forma de criar um tempo livre, liso	Evita o comp. tradicional como forma de criar um tempo livre, liso
Macroestrutura	Peças pensadas em formas menores, únicas. Junção de várias peças de pouca amplitude temporal.	Peça estruturada sobre uma macroetrutura ABA'. A e A' ligam-se através de um gesto não retrogradável, com o Objeto Sonoro do trêmulo em permanência, atravessando o início e o fim da peça. B é formado pela justaposição de diversos Temas, sendo que alguns criam pontos de apoios estruturais, por serem de apresentação única, e outros são entermeios entre esses pontos.

Tabela 12: Principais características dos VI *Momentos*, 2º caderno, e das *Cartas Celestes* I, ambos de Almeida Prado, e as suas respectivas semelhanças e as diferenças.

-são sonoros. Em relação ao material harmôncio, na peça de 1969 há o uso de acordes da gramática tonal enquanto na de 1974 a criação de acordes-alfabeto. Quanto às ressonâncias, percebe-se em ambas as peças o uso do pedal, porém na peça de 1974 esse uso adquire o *status* de primordial para a criação de Objetos Sonoros. Na peça de 1969 é possível se perceber o uso de notas centro, enquanto que na de 1974 esse uso é totalmente abandonado. O ritmo de ambas as peças caminha na aquisição de um tempo liso, porém com maior sucesso nas *Cartas Celestes* I. A métrica de ambas as peças utiliza-se de métricas irregulares na aquisição de um tempo liso. A macroestrutura se diferencia entre as peças pois os *Momentos* foram pensados em peças curtas, de pouco alcance temporal, enquanto que as *Cartas* foram pensadas como uma peça única, apesar de comportar diversos elementos representativos sonoros. Colocando-se em uma tabela as principais características dos VI *Momentos*, 2º caderno, e das *Cartas Celestes* I, ambos de Almeida Prado, pode-se perceber melhor as semelhanças e as diferenças entre as peças (Tabela 12, na página anterior).

Na comparação das técnicas utilizadas em ambas as peças, percebe-se entretanto que há algumas que são diversas e outras que estando presentes tanto na peça de 1969 quanto na de 1974 adquirem nesta um maior aprimoramento técnico pelo uso mais consciente para a aquisição de uma estética própria. O uso de acordes convergentes de ressonâncias encontra-se apenas na peça de 1969, estando ausente na de 1974. Por outro lado, as técnicas composicionais utilizadas por Almeida Prado na escrita de suas *Cartas Celestes* I e que não encontram paralelo nas dos VI *Momentos,* 2º caderno, conforme foi possível acompanhar, são:

- utilização de Temas representativos de elementos da Natureza;
- maior exploração do pedal como criador de ressonâncias;
- criação de um novo Espaço Sonoro;
- uso de acordes-alfabeto, elemento *hors temps*, como uma tentativa de organizar o todo musical;
- não uso de elementos tonais e nem de notas-centro;
- uso do tempo liso;

- exploração rítmica de comp. não metrificados, irregular;
- uso do tempo cronológico como medida rítmica;
- criação de uma macroestrutura não retrogradável, com elementos reiterados em um maior espaço temporal;
- utilização de quadros determinantes de tempo total de cada figura, com a notação em segundos;
- uso de personagens ritmicos.

Dentre as diferenças composicionais encontradas, algumas realmente são novas na escrita composicional de Almeida Prado, tais como a criação de um Espaço Sonoro, a utilização de Temas representativos de elementos cósmicos, o uso de acordes-alfabeto, a notação rítmica em segundos e a macroestrutura não retrogradável. É de se concluir a partir desse levantamento que a diferenciação entre as técnicas usadas nas peças foram adquiridas durante o período de estudos de Almeida Prado na Classe de Olivier Messiaen e demonstram alguns dos aprendizados composicionais adquiridos entre 1969-1973. Essa lista servirá de base também para os dois próximos capítulos, pois se perceberá que, apesar de ocorrer com a maioria deles, nem todos esses procedimentos mantêm um paralelo com a maneira de Messiaen escrever a sua própria música, sendo encontradas também semelhanças com a música de Ligeti.

Por outro lado, entre as técnicas que diferenciam os dois períodos, há algumas delas tais como o uso do pedal, a exploração das ressonâncias, o uso do atonalismo, a exploração rítmica irregular e o tempo liso, que aparecem em ambas as peças, tendo um aperfeiçoamento técnico na maneira como é utilizada nas *Cartas Celestes* I. Conclui-se que mesmo esse aprimoramento foi adquirido também durante o período em que Almeida Prado frequentava a instituição da *rue de Madrid,* mas não pode ser entendido como um ensinamento que teve a sua origem em Messiaen.

Síntese do capítulo

Entre a escrita dos VI *Momentos*, de 1969, e as *Cartas Celestes*, de 1974, Almeida Prado passou por um período de estudos com o compositor francês Olivier Messiaen. Sendo assim, algumas das técnicas de composição apreendidas pelo compositor brasileiro durante esse período, por terem sido empregadas na peça de 1974 e ausentes na de 1969, puderam ser delimitadas através do estudo de ambas as peças.

Porém, conforme se percebeu no estudo dos VI *Momentos*, mesmo anteriormente à sua estada em solo francês, Almeida Prado já apresentara um conhecimento prévio de algumas estratégias composicionais de Messiaen, tais como a alternância grave-agudo e a composição por justaposição de gestos sonoros. Esses procedimentos composicionais foram advindos do contato prévio do compositor paulista com a partitura dos *Vinte Olhares sobre o Menino Jesus* de Messiaen, conforme se demonstrará no próximo capítulo.

Além da técnicas composicionais diferentes entre as duas peças e daquelas de Messiaen já previamente conhecidas por Almeida Prado, alguns dos procedimentos utilizados na confecção dos VI *Momentos* tiveram, durante esse período de estudos, um aperfeiçoamento em sua utilização mais consciente nas *Cartas Celestes*. O próximo capítulo, o de número IV, terá o objetivo de relacionar as técnicas empregadas por Almeida na composição das duas peças estudadas no presente capítulo à técnica utilizada por Messiaen em *La Fauvette des Jardins*, analisada no Capítulo II e nos *Vingt Regards sur L'Énfant-Jésus*.

Capítulo IV: a intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado

No capítulo III foram estudadas duas peças de Almeida Prado, uma anterior e outra posterio ao seu período de estudos com Messiaen. Dessa maneira, foi possível perceber, superficialmente, alguns dos compositores com quem a escrita composicional daquele mantém uma intersecção: Villa-Lobos, Messiaen e Ligeti. Porém, esses pontos de contágio[96] não foram ainda detalhados com calma. Quais os traços que, estando presente nesses compositores atravessam também a escrita de Almeida Prado? Antes de se responder a essa pergunta de uma maneira completa, o presente capítulo trará, entretanto, apenas as semelhanças encontradas entre as escritas do compositor paulista e a do compositor francês, deixando para o quinto e último capítulo o detalhamento da intersecção encontrada com os outros dois compositores.

IV.1 Pontos de contágio de Messiaen em Almeida Prado presentes nos VI *Momentos*, 2º caderno, 1969

No estudo do 2º caderno de *Momentos* de Almeida Prado, demonstrado no capítulo anterior, percebe-se que, mesmo anteriormente ao seu período de estudos com Messiaen, alguns dos procedimentos composicionais do mestre francês se faziam presente na parte de 1969. Em entrevista[97], Almeida disse que havia tido sim um contato prévio com algumas partituras de Messiaen, sendo a elas apresentado por seu amigo padre Amaro Cavalcanti, em especial às partes dos *Vinte Olhares sobre o Menino Jésus* e da "Liturgia de Cristal", primeiro movimento do *Quarteto para o Fim do Tempo*. Entre as técnicas detectadas nos *Momentos* e presentes também em Messiaen destacam-se sobretudo a alternância grave-agudo e a composição por justaposição de gestos sonoros.

No 2º dos *Vinte Olhares sobre o Menino Jesus*, o olhar da estrela (*Regard de l'étoile*), percebemos uma melodia com dobramento distante em quatro oitavas, criando um

[96] Por ponto de contágio entende-se uma intersecção direcional.
[97] Vide anexa a entrevista a Almeida Prado.

timbre característico da sobreposição simultânea do grave e do agudo (Figura 111). Tal procedimento composicional foi encontrado em Almeida Prado, por exemplo, no estudo do "Momento" 9 no qual havia um dos gestos que se caracterizava pelo acúmulo de sonoridades nos extremos do piano, ou então no do "Momento" 10, no qual um dobramento em oitavas ou várias oitavas na voz superior se fazia sentir.

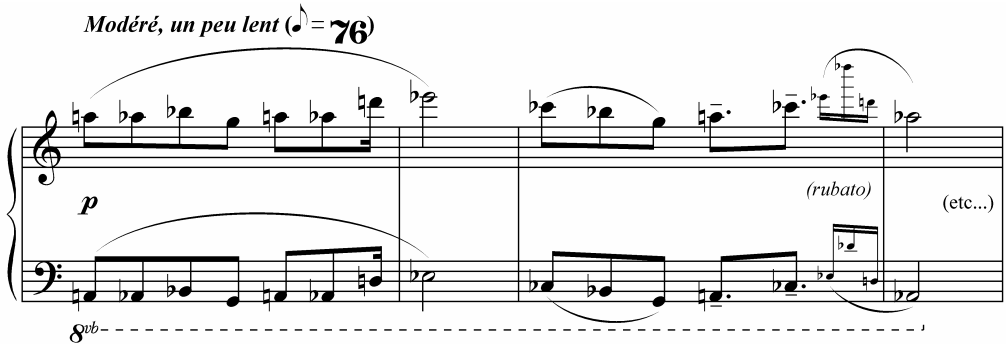


Figura 111: melodia em dobramento distante quatro oitavas em "Regard de l'étoile", 2º dos *Vingt Regards sur L'Enfant-Jésus*, de Olivier Messiaen

A justaposição de gestos sonoros foi demonstrada no estudo da *Fauvette de jardins.* Porém, para conferirmos se esse procedimento também já estava presente na escrita de Messiaen das peças previamente conhecidas por Almeida, no livro dos *Vinte Olhares* do compositor francês pôde-se presenciar, por exemplo no 10º olhar, do espírito de júbilo (Figura 112), a alternância e a justaposição de uma figura rítmica grave com outra gerada a partir de acordes com *appoggiature* na região médio-aguda. No uso dado por Messiaen, esses acordes devem ser atacados violentamente, o que comprova ainda mais a ruptura com a textura anterior. Tal justaposição de gestos sendo um no grave e outro no agudo pode ser presenciada, em Almeida Prado, no "Momento" 9 no qual os dois gestos utilizados se diferenciavam por suas regiões diversas.

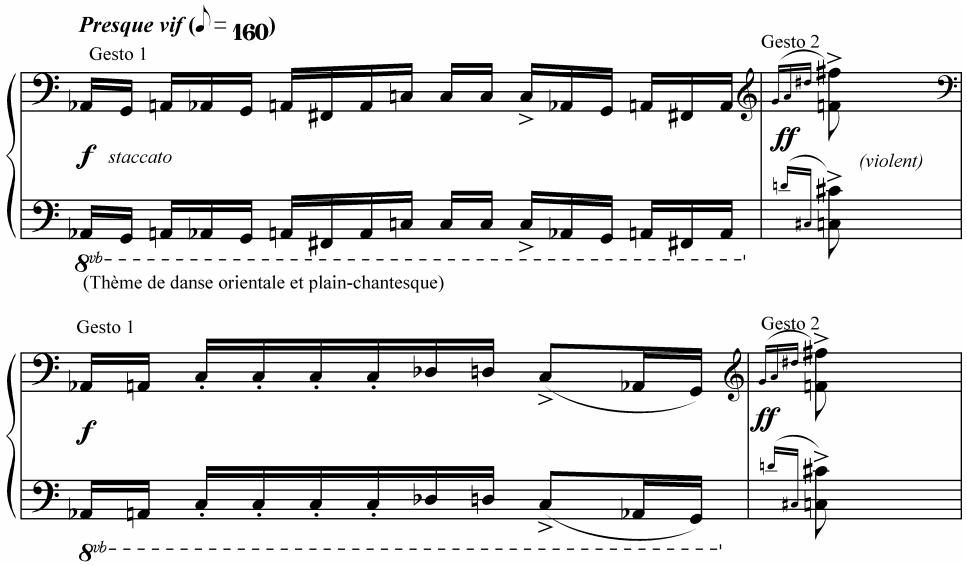


Figura 112: justaposição e alternância entre dois gestos em "Regard de l'Esprit de joie", 10º movimento dos *Vingt Regards sur L'Enfant-Jésus*, de Olivier Messiaen

A utilização de procedimentos técnicos parecidos com os de Messiaen em uma peça anterior ao seu período de estudos na França é um forte indicativo de que Almeida Prado interessava-se já pela música do compositor francês e, talvez por isso, tenha também se interessado em ir estudar justamente com ele em Paris. Porém, conforme foi visto no capítulo anterior, as diferenças entre as escritas dos *Momentos* e das *Cartas Celestes* existem, assim como também há diferenças entre ambas as peças e *La Fauvette des Jardins* de Messiaen. No item a seguir, detalhar-se-á mais profundamente as semelhanças e diferenças entre essas três peças, buscando-se sobretudo quais pontos em que Almeida se deixou contagiar pela técnica composicional de Messiaen durante o seu período de estudos no Conservatório. Para tanto, rastrear-se-á as semelhanças e diferenças entre as *Cartas* e a *Fauvette*, procurando especificar em comparação à peça de Messiaen naquelas quais os procedimentos composicionais que seriam um aprimoramento de técnicas já utilizadas nos *Momentos* e quais são realmente novidade em relação à peça de 1969.

IV.2 Semelhanças e diferenças entre Almeida Prado, *Cartas Celestes* I, e Messiaen, *La Fauvette des Jardins*

Nas *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado, percebe-se alguns pontos de contágio advindos da teoria e da técnica composicional de Messiaen. Entre eles, destaca-se inicialmente a maneira de grafar o ritmo que, em Almeida, lembra a primeira maneira descrita por Messiaen em seu *Technique* (MESSIAEN, 1944) para quem a escrita rítmica se dá de maneira livre, com o agrupamento irregular de figuras através das suas hastes. Esse procedimento é visto na escrita das *Cartas Celestes* I muito mais do que no caderno de *Momentos* estudado, apesar de estar também presente nele. É, portanto, uma técnica que teve um desenvolvimento técnico durante os anos de 1969-1974 e que, por também ser utilizado por Messiaen, pode ser considerado como um ponto de contágio entre o compositor francês e o brasileiro.

Ainda sobre o ritmo, percebe-se em ambos os compositores o uso de personagens rítmicos. Eles se comportam em ampliação ou diminuição sem que, com isso, os Temas a eles relacionados percam a sua reconecibilidade. Em Messiaen, por exemplo, há um personagem rítmico em ampliação logo nas primeiras aparições do Tema da solista prinicpal, na sua interação com o Tema da Noite no início da peça. Já em Almeida, pode-se vislumbrar tal procedimento, por exemplo, no Tema da Manhã.

Em relação às alturas, Almeida desenvolve nas *Cartas* um atonalismo muito mais livre do que o empregado nos *Momentos.* Messiaen, por sua vez, utiliza um atonalismo que, por alguns momentos, se torna modal, com a utilização dos modos de transposições limitadas, o que, de uma certa maneira, causa uma diferenciação sutil entre as sonoridades resultantes de ambas as peças. A busca por uma maior liberdade na utilização das alturas é, portanto, outro ponto de contágio entre os dois compositores.

Harmonicamente, percebe-se em Almeida Prado um trabalho *hors temps,* ou seja, um procedimento pré-composicional na criação de sonoridades verticais a serem utilizadas nas *Cartas* abstraído de sua relação funcional com os demais elementos da peça. Tal procedimento não se encontra no conjunto de peças de 1969. Messiaen, por sua vez, utiliza uma estratégia semelhante em relação à criação do som-cor, pois os acordes que o compõem, tais como os acordes de inversões transpostas sobre uma mesma nota de baixo

por exemplo, são sonoridades fixas empregadas livremente em suas composições. Assim é também o uso dos acordes-alfabeto na peça de Almeida Prado escrita em 1974: a utilização deles se dá de maneira repetida, com variações rítmicas em um elemento harmônico fixo.

Em relação à maneira que ambos justificam as suas técnicas, encontra-se também um paralelo. Tanto Olivier Messiaen quanto Almeida Prado buscam na série harmônica natural explicação para, respectivamente, o som-cor e o Sistema Organizado de Ressonâncias. A diferença principal é que aquele leva em consideração as ressonâncias naturais dos corpos sonoros em uma perspectiva ascendente enquanto que este admite também a sua inversão descentente.

Um procedimento do som-cor é encontrado em Almeida Prado. Nos Pórticos presentes nas *Cartas Celestes* I, as graduais evoluções das regiões do piano tornam sensíveis um degradê sonoro luminoso. A diferenciação do brilho de um complexo harmônico está na base da conceitualização por Messiaen do som-cor.

A exploração consciente das ressonâncias do piano, apoiada pelo uso extensivo do pedal, é algo que os aproxima também. Em Messiaen, o pedal se faz como auxiliar na exploração timbrística do som-cor, na caracterização de um Tema, na criação de uma ambientação harmônica aos Temas, na geração de ressonâncias e para a sobreposição de Temas em relações sintagmáticas. Já em Almeida Prado, o pedal é usado como gerador de ressonâncias e auxiliador na exploração de timbres do instrumento.

Outro ponto de aproximação entre ambos os compositores é a criação de sonoridades representativas de elementos da Natureza. Em Messiaen, elas se apresentam de maneira abstrata e imitativa. Já em Almeida, há a representação de elementos cósmicos, aproximando-se mais dos Temas abstratos de Messiaen do que dos imitativos, pois o uso de cantos de pássaros não se faz presente nas *Cartas Celestes* I. Ambos os compositores deixam claro, anotando sobre o trecho da partitura, o que é que é representado.

Porém, sobre o resultado sonoro dos Temas, percebe-se uma diferença sutil entre os dois compositores. Apesar de a exploração de texturas, gestos e timbres estar presente nas três peças estudadas, percebe-se que a textura e o gesto se apresentam mais acentuadamente na peça de Almeida de 1974, enquanto o timbre e a cor em Messiaen. Na peça do compositor francês não se encontra, por exemplo, um Objeto Sonoro unificador de uma textura, tal como o é o trêmulo no início e no fim das *Cartas Celestes* I. Além disso,

alguns dos ditos Temas da peça de Prado são, na realidade, uma textura. É o caso dos dois pórticos, do Crepúsculo e da Aurora; do Tema da Noite; e do intervalo de 5ªJ da Via-Láctea. Por sua vez, a peça de Messiaen apresenta Temas que mantêm a sua coerência pela permutação de cores sonoras, como é o caso principalmente do Tema da própria *Fauvette des Jardins*. Essa diferença sutil de manutenção dos Temas entre os dois compositores de uma certa maneira os diferenciam.

Outra diferença está que em Messiaen os Temas são agenciados por justaposição. Já na peça de 1974 do compositor paulista há uma divisão dentre duas maneiras de agenciar os Temas relacionada à macroestrutura. Enquanto nas seções A e A' há um Objeto utilizado na manutenção de uma coerência sonora, o agenciamento por justaposição se faz sentir com maior presença na seção B, sem deixar de existir, entretanto, alguns elementos de transição entre os Temas. Dessa maneira, o B da peça se assemelha mais à peça de Messiaen do que as seções A e A'.

Ainda em relação à macroestrutura, há uma clara semelhança entre ambos na criação de um Espaço Sonoro descritivo do passar das horas. Pode-se pensar nas duas peças fechando um ciclo de 24 horas, sendo a peça de Messiaen disposta do amanhecer ao anoitecer e a de Almeida, completando a parte não representada por Messiaen, do anoitecer ao amanhecer.

Os procedimentos composicionais encontrados nas *Cartas Celestes* I de Almeida Prado e que não têm paralelo com as técnicas utilizadas por Messiaen na sua *Fauvette des Jardins* são a utilização do tempo cronométrico como determinante de uma medida rítmica e a sobreposição de quiálteras diversas com notas muito próximas que geram batimentos sonoros característicos.

Na tabela da próxima página (Tabela 13) é possível vislumbrar as semelhanças e diferenças encontradas no estudo da *Fauvette des jardins,* de Olivier Messiaen, e das *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado.

Percebe-se também, na análise das semelhanças e diferenças entre as técnicas utilizadas pelos compositores, que algumas utilizadas por Almeida Prado em suas *Cartas Celestes* I estavam também presentes no 2º caderno de *Momentos*, tendo sido aprimoradas nos anos de estudo do compositor no Conservatório de Paris. No próximo item do capítulo, procurar-se-á demonstrar quais são essas técnicas.

Parâmetros musicais	**Messiaen, *La Fauvette des Jardins***	**Almeida Prado, *Cartas Celestes* I**	**Semelhanças e diferenças**
Ritmo	Escrita rítmica não métrica	Escrita rítmica não métrica	Semelhança na maneira de grafar o ritmo e, consequentemente, na resultante rítmica
	-	Utilização do tempo cronométrico como medida rítmica	Diferenças, pois não há tais procedimentos em Messiaen
	-	Sobreposição de quiálteras diversas	
	Utilização de personagens ritmicos	Utilização de personagens rítmicos	Semelhança na utilização de motivos rítmicos crescentes e/ou decrescentes
Alturas	Atonalismo livre com trechos modais	Atonalismo livre	A sonoridade de ambas as peças se aproximam
Harmonia	Uso do Som-cor como acordes pré-concebidos	Criação dos 24 acordes-alfabetos como uma etapa pré-composicional	A criação anterior à composição de uma estrutura harmônica aproxima os dois compositores
Som-cor	Há a criação de uma cor no som através do degradê sonoro-luminoso, do uso dos modos de transposições limitadas e do uso de acordes invertidos transpostos sobre uma mesma nota baixo.	O som-cor é obtido pelo degradê sonoro-luminoso entre as regiões diversas do piano.	Essa técnica inventada por Messiaen é utilizada de maneira parcial por Almeida Prado. Talvz o mais importante nesse conceito seja o gosto que ambos os compositores demonstram na exploração do timbre do instrumento apoiada pela utilização do pedal.
Série Harmônica	Justificativa para o Som-cor	Justificativa para o Sistema Organizado de Ressonâncias	A partir de um mesmo dado natural, os compositores chegam a sistemas diversos de criação sonora.
Pedal e ressonâncias	Utilização exaustiva	Utilização exaustiva	Semelhança na procura por sonoridades a partir da exploração do pedal do piano
Temas	Os Temas apresentam-se de maneira abstrata ou imitativa	Temas abstratos.	Aproximação na representação sonora de elementos da Natureza
	Os Temas muitas vezes são timbres e cores sonoras	Os Temas muitas vezes são texturas ou gestos	Uma diferença sutil, pois a exploração de texturas, gestos e timbres está presente em ambos os compositores. Porém acredita-se que a textura e o gesto se apresentam mais acentuadamente em Almeida enquanto o timbre e a cor em Messiaen.
	Notação na partitura do que é representado	Notação na partitura do que é representado	Semelhança na grafia da conectividade dos elementos sonoros aos seus significados
Agencia-mento dos elementos	Justaposição	Justaposição principalmente na parte central e transição principalmente nas partes inicial e final.	A justaposição em Almeida se dá de maneira abrandada por elementos conectivos principalemente na parte central das *Cartas Celestes* I.
Macro-estrutura	Forma orgânica representativa do passar das horas do dia	Forma orgânica representativa do passar das horas da noite	As duas peças fecham um ciclo de 24 horas, sendo que a de Messiaen vai do amanhecer ao anoitecer e a de Almeida, do anoitecer ao amanhecer

Tabela 13: semelhanças e diferenças encontradas em *La Fauvette des jardins,* de Olivier Messiaen, e *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado

IV.3 O desenvolvimento da técnica composicional de Almeida Prado durante o seu período de estudos com Olivier Messiaen

Entre a escrita do 2º caderno de *Momentos*, de 1969, e das *Cartas Celestes* I, de 1974, Almeida Prado esteve em Paris estudando com Messiaen. É possível vislumbrar que as técnicas utilizadas por Almeida nesta peça apresentam mais elementos de aproximação com o seu professor do Conservatório do que naquela. Isso porque mesmo algumas das técnicas presentes na peça de 1969 atingem, na de 1974, uma maior consciência e um maior aprimoramento em sua utilização. Isso fica claro, por exemplo, quando se percebe o uso dado à exploração do pedal e das ressonâncias, à escrita rítmica, à utilização de gestos musicais, à exploração textural e do atonalismo livre, ao uso do tempo liso e à ampliação da tessitura do piano. Mesmo todos esses itens estando já presentes nos *Momentos*, encontram nas *Cartas* um maior desenvolvimento técnico.

Por outro lado, percebe-se também que muitas das técnicas utilizadas por Almeida nas *Cartas*, estando ausentes entre as utilizadas nos *Momentos*, aproximam mais aquela do que esta à peça de Messiaen *La Fauvette des Jardin.* Nesse sentido há em especial a utilização de Temas representativos de elementos da Natureza, a macroestrutura orgânica, a utilização dos acordes-alfabeto como uma etapa de pré-composição, o agenciamento dos elementos sonoros por justaposição, o uso da série harmônica como justificativa teórica para o desenvolvimento composicional, o uso de personagens rítmicos e o uso de um degradê sonoro-luminoso. Por conseguinte, conclui-se que o período de estudos de Almeida com Messiaen lhe serviu para amadurecer algumas técnicas já empregadas anteriormente e experimentar outras que lhe foram demonstradas por seu professor.

Foi possível, portanto, ao se comparar as três peças estudadas, encontrar técnicas composicionais presentes no 2ª caderno de *Momentos* e que tiveram uma maior aprimoramente técnico nas *Cartas Celestes* I e técnicas composicionais ausentes no 2ª caderno de *Momentos,* porém presentes nas *Cartas Celestes* I e que encontram paralelo na *Fauvette des Jardins.* Demonstrar-se-á na tabela abaixo como isso se resume (Tabela 14).

Técnicas composicionais presentes no 2º caderno de *Momentos*, 1969, mas que tiveram nas *Cartas Celestes* I um maior aprimoramento técnico:	**Técnicas composicionais ausentes no 2º caderno de *Momentos*, 1969, presentes nas *Cartas Celestes* I, 1974, e que encontram paralelos em *La Fauvette de Jardins*:**
Exploração do pedal e das ressonâncias;	Utilização de Temas representativos de elementos da Natureza;
Escrita rítmica/exploração de ritmos irregulares;	Macroestrutura orgânica, representativa do passar das horas da noite;
Utilização de gestos musicais;	Utilização dos acordes-alfabeto como uma etapa pré-composicional;
Exploração textural;	Agenciamento dos elementos sonoros (Temas) por justaposição;
Atonalismo livre;	Uso da série harmônica como justificativa teórica para o desenvolvimento composicional;
Exploração do tempo liso;	Uso de personagens rítmicos;
Ampliação da tessitura explorada no instrumento/piano.	Uso do som-cor em um de seus princípios que é o degradê sonoro-luminoso relacionado à região do piano.

Tabela 14: Relações entre as técnicas composicionais empregadas nas *Cartas Celestes* I, no 2º caderno de *Momentos* e em *La Fauvette des Jardins*

Com esse estudo, foi possível com clareza determinar quais as técnicas composicionais em Almeida Prado que tiveram a sua origem no período anterior aos estudos com Messiaen e quais encontraram durante a estada do compositor brasileiro em solo francês o seu início.

Síntese

Entre algumas das linhas de força encontradas na composição por Almeida Prado dos 2º caderno de VI *Momentos*, de 1969, encontra-se Messiaen. Na comparação entre esssa peça e os *Vingt Regards sur L'Enfant-Jésus*, percebeu-se um paralelo em relação à escrita por sobreposição de gestos sonoros e à justaposição de gestos sonoros localizados nas regiões extremas do piano. Esses platôs se conjugam nos *Momentos* a partir de um estudo informal e um contato prévio que o compositor paulista teve da partitura de Messiaen.

Nas *Cartas Celestes* I, segunda peça estudada do compositor paulista, entre os pontos de contágio advindos de Messiaen pôde-se identificar aqueles que também tendo sido encontrados no caderno de *Momentos* de 1969, continuaram a existir também nas *Cartas*, porém obtendo nessa um maior aprimoramento técnico, fruto de um amadurecimento composicional. Entre eles destacam-se a exploração do pedal e das ressonâncias, a escrita rítmica, a exploração de ritmos irregulares, a utilização de gestos musicais, a exploração textural, o atonalismo livre, a exploração do tempo liso e a ampliação da tessitura explorada no instrumento/piano.

Além desses procedimentos composicionais mais desenvolvidos, nas *Cartas* I encontrou-se outros que são novidades em relação aos *Momentos*: a utilização de Temas representativos de elementos da Natureza, a macroestrutura orgânica representativa do passar das horas da noite, a criação de acordes-alfabeto em uma etapa pré-composicional, o agenciamento de elementos sonoros (Temas) por justaposição, o uso da série harmônica como justificativa teórica para alguns dos procedimentos composicionais aplicados e o uso de personagens rítmicos.

Muitos desses novos procedimentos adotados nas *Cartas Celestes* encontram paralelos no estudo realizado em *La Fauvette des Jardins* de Olivier Messiaen, o que nos leva a crer que Almeida Prado tenha se deixado contagiar pelos ensinamentos do compositor francês. Entre as semelhanças entre as duas peças *(Cartas* e *Fauvette*), destacam-se a maneira de grafar o ritmo, a utilização de ritmos crescentes e/ou decrescentes (personagens rítmicos), a criação de sonoridades harmônicas anteriores à própria composição, o uso da série harmônica como uma justificativa teórica, a exploração constante do pedal e das ressonâncias, a criação de Temas representativos de elementos da Natureza, a justaposição de gestos sonoros e a macroestrutura orgânica representativa dos passar das horas.

Mas, mesmo entre esses procedimentos paralelos, há algumas diferenças no emprego, tal como a justaposição de Temas em Almeida Prado que se faz, algumas das vezes, acompanhar de alguns pequenos trechos transitórios, algo que raramente ocorre em Messiaen ou então o atonalismo livre que, em Messiaen, algumas das vezes se faz de maneira modal, com o emprego dos modos de transposições limitadas. Um procedimento composicional não detectado na peça de Messiaen estudada e presente em Almeida é a

utilização do tempo cronométrico como medida rítmica e a utilização de sobreposição de quiálteras.

Além disso tudo, outras relações possíveis foram encontradas nos estudos dos VI *Momentos*, 2º caderno, 1969, e nas *Cartas Celestes* I, de 1974. Pincelou-se já, muito rapidamente, que foram encontradas nessas peças intersecções entre os materiais encontrados no caderno de *Momentos* estudado e algumas composições de Villa-Lobos, em especial o *Uirapuru* e o 2º caderno da *Prole do Bebê*. E, além disso, percebeu-se também que muitos dos procedimentos composicionais empregados por Almeida Prado na confecção de suas *Cartas* encontra relações com procedimentos adotados por Ligeti e também por outros compositores ex-alunos de Messiaen tais como Tristan Murail e Alain Gaussin. No capítulo seguinte, discorrer-se-á com maior precisão sobre essas conexões encontradas em Almeida Prado fora da sua intersecção com Olivier Messiaen.

Capítulo V: Outras intersecções: Villa-Lobos, Ligeti, Murail e Gaussin

No capítulo III foram estudadas duas peças de Almeida Prado, uma anterior e outra posterio ao seu período à sua ida à Europa. A exploração textural encontrada sobretudo nos VI *Momentos* 2º caderno, mas também nas *Cartas Celestes* I, foi relacionada à busca composicional de Villa-Lobos na *Prole do Bebê 2* e no *Uirapuru*. Além disso, na peça de Almeida Prado de 1974, alguns dos procedimentos que não relacionáveis à técnica de escrita da peça de Messiaen estudada no capítulo II foram citados como relacionados a Ligeti. Essas duas intersecções na obra de Almeida Prado, ou seja, com Villa-Lobos e com Ligeti, entretanto não foram ainda devidamente detalhadas. E é justamente isso o que também se fará no presente capítulo: esmiuçar outras intersecções possíveis encontradas nas peças de Almeida Prado estudadas.

Ainda no capítulo III percebeu-se, também muito rapidamente, que algumas das técnicas que estão presentes na escrita de Messiaen e que atravessam a escrita de Almeida Prado também atravessam outros compositores que também frequentaram, tal como o compositor paulista, o Conservatório de Paris na virada da década de 1960 para a de 1970. Entre eles, destaca-se já uma certa ligação com Tristan Murail na busca de uma exploração consciente das ressonâncias do piano apoiado pelo uso do pedal. No presente capítulo, além de se retomar essa ligação, destacar-se-á também uma intersecção entre o compositor paulista e o compositor francês Alain Gaussin, com quem a peça de Almeida Prado, *Cartas Celestes* I, parece ter alguns paralelos em relação à temática cósmica.

V.1 Pontos de contágio de Villa-Lobos em Almeida Prado

Almeida Prado não esconde de ninguém em suas entrevistas, a grande admiração que tem por Villa-Lobos, chegando a afirmar que ele seria uma "genética de

Guarnieri, Villa-Lobos, Messiaen e outros como Beethoven etc."[98] No estudo realizado no capítulo III, encontrou-se no caderno de *Momentos* estudado alguns traços também característicos do poema sinfônico do *Uirapuru* e no 2º conjunto de peças para piano solo da *Prole do Bebê*. Inclusive, essa admiração pela obra do compositor carioca se torna ainda mais revelador ao se ler na carta escrita a Nádia Boulanger no dia 6 de novembro de 1973[99], ou seja, logo após a sua volta ao Brasil, na qual Almeida Prado cria uma lista de oito peças que seriam por ele apresentada nas aulas de composição do Oitavo Festival de Férias de Curitiba-PR e, entre elas, estão justamente a *Prole do Bebê 2,* de Villa-Lobos. Nessa lista estão incluídos, também, os *Quatro Estudos de Ritmo*, de Messiaen, a *Arte da Fuga*, de Bach, os quatro últimos quartetos de cordas de Beethoven, os dois volumes de prelúdios de Debussy, algumas obras de Stravinsky, a Paixão de São Lucas de Pendercki e o *Klavierstuck* de Boulez[100].

O ponto de contágio detectado entre Villa-Lobos e Almeida Prado está na busca por um forte emprego textural presente tanto em todo o seu 2º caderno de *Momentos* quanto também em suas *Cartas Celestes* I. Porém, um procedimento em especial que saltou aos olhos foi a utilização de notas *blanches* e *noires* em proximidade de alturas tal como nos, nos VI *Momentos,* nos de nº 7 e 9, e, nas *Cartas Celestes*, no fim da 2º parte da Via-Láctea e no Tema dos Meteoros. Em Villa-Lobos, esse procedimento composicional pode ser visto, por exemplo, nas peças da *Prole do Bebê* 2 tais como "O Camundongo de Massa", "O Ursozinho de Algodão" e "O Passarinho de Pano" (Figura 113).

A textura de trêmulos constranstes no extremo agudo encontrada em "O Passarinho de Pano", conforme se pode antever uma pequena mostra na imagem acima, assemelha-se, de uma certa maneira, à Manhã das *Cartas Celestes* I, de Almeida Prado, pela sua luminosidade brilhante.

Ainda relacionada à busca por uma escrita textural, outra característica marcante nos VI *Momentos* estudados no capítulo II, em especial nos de nº 7, 8, 10 e 11, é a escrita por camadas. Esse procedimento é destacado por Paulo de Tarso em sua tese de doutorado como algo de especial interesse em ambos os cadernos de *Proles* de Villa-Lobos

[98] Vide anexos, 1ª entrevista com Almeida Prado.
[99] Vide anexos.
[100] Apesar de ser essa a afirmação de Almeida Prado (vide anexos), não foi possível detectar que tal peça tenha sido escrita por Boulez. Há, no entanto, esse nome em uma série de peças de Stockhausen. Talvez tenha havido algum equívoco cuja origem ainda não pôde ser detectada.

(SALLES, 2005). No de nº 2, encontrou-se tal procedimento em "O Cachorrinho de Borracha" e em "O Gatinho de Papelão" (Figura 114).

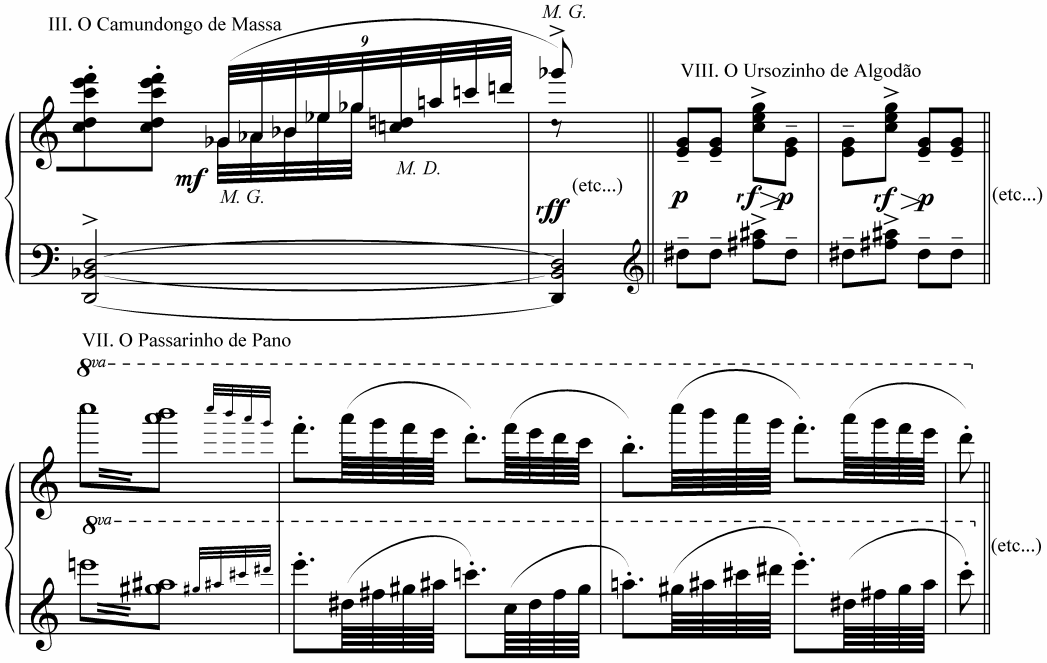


Figura 113: uso de notas *blanches et noires* na *Prole do Bebê* 2, de Villa-Lobos

Figura 114: Sobreposição de camadas texturais na *Prole do Bebê* 2, de Villa-Lobos

Ainda outra forma de escrita por camadas que encontra paralelo no "Momento 9" e em Alpha Piscium das *Cartas Celestes* I, está no fim de "O Boisinho de Chumbo"

onde as camadas texturais se diferenciam pela região do piano, provocando um alargamento do Espaço Sonoro e criando o efeito de "grandioso" demonstrado na partitura (Figura 115).

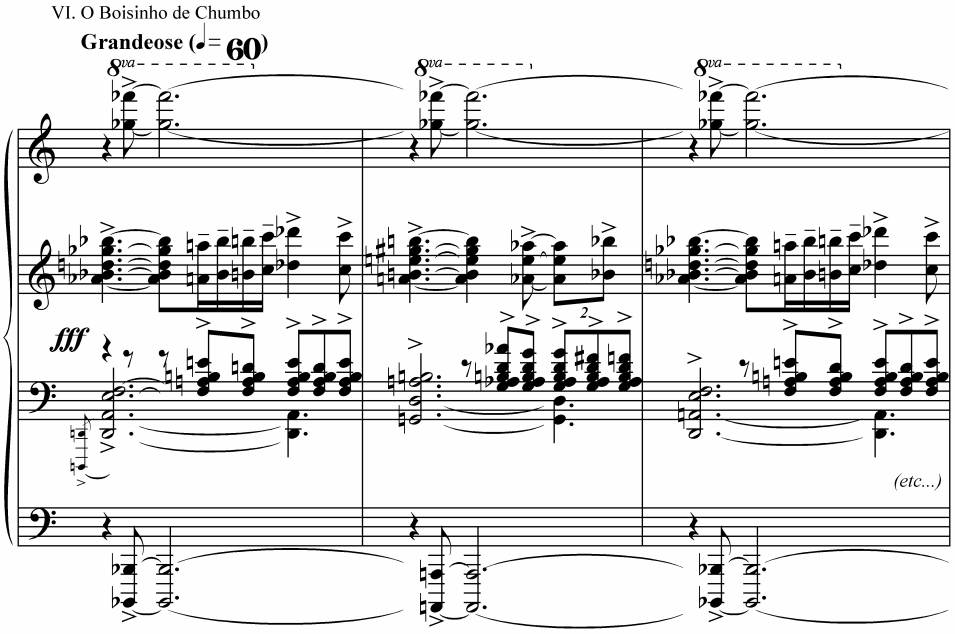


Figura 115: Escrita textural por camadas distribuídas em toda a região do instrumento na *Prole do Bebê* 2, de Villa-Lobos

Nessa mesma peça de Villa-Lobos, "O Boisinho de Chumbo", logo em seu início, é possível perceber também umaa rítmica marcada que, de uma certa maneira, está presente no jogo imitativo do som de dois berimbaus do *Momento* 11, inclusive também com um destaque para a sonoridade de uma 2ªM que no exemplo abaixo (Figura 116) está entre as alturas si *b* – dó.

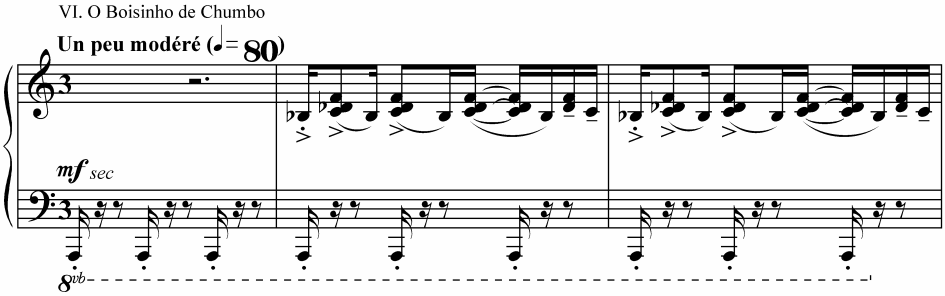


Figura 116: ostinato rítmico presente na *Prole do Bebê* 2, de Villa-Lobos

Percebe-se também que, no todo do caderno de Villa-Lobos, há o uso constante de melodias, algo que também está presente no caderno de *Momentos* de Almeida, em especial nas peças de nº 7, 8, 10 e 11. Já no poema sinfônico do compositor carioca intitulado *Uirapuru* percebe-se um procedimento composicional no desenvolvimento melódico muito parecido ao que ocorre no *Momento* 8, que é, em cada nova frase, o ganho de tessitura da melodia e a recorrência de determinadas alturas, criando uma polarização por reiteração. Na peça de Villa-Lobos, a melodia inicial apresentada pelos violinos utiliza-se de uma escala quase que modal. Se se excluísse a primeira nota, sol ♮ e se se pensasse na finalis do modo em si *b*, tal como é sugerido por ser a última nota utilizada, ter-se-ia um modo frígio em si *b*. Abaixo, vê-se uma redução da melodia inicial encontrada nos violinos nas três primeiras linhas do exemplo a seguir (Figura 117). As notas circundadas demonstram o ganho de tessitura. Na última linha, é possível ainda visualizar o modo empregado por Villa-Lobos na composição dessa melodia. As notas negras demonstram a sequência do ganho de tessitura, enquanto as brancas não participam desse mesmo processo.

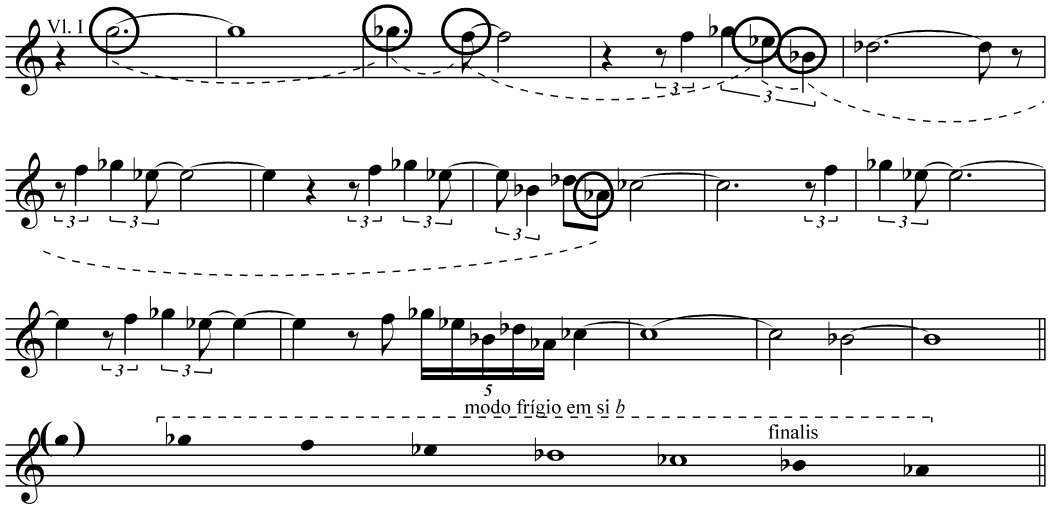


Figura 117: início da melodia do poema sinfônico *Uirapuru*, de Villa-Lobos e o modo frígio em si *b* utilizado

Com os exemplos extraídos da *Prole do Bebê* 2 e do *Uirapuru*, pôde-se visualizar alguns dos pontos nos quais Almeida Prado se deixou contagiar pela escrita de Villa-Lobos. Eles estão presentes sobretudo no caderno de *Momentos* estudado, conforme havía sido adiantado no capítulo III, mas encontram-se também nas *Cartas Celestes* I.

V.2 Pontos de contágio de Ligeti em Almeida Prado

No estudo das *Cartas Celestes* I, em especial nos Pórticos do Crepúsculo e da Aurora, na Via-Láctea, nos Meteoros, na Constelação de Hércules e nas nebulosas NGC696095 e NGC696096, percebeu-se duas técnicas utilizadas por Almeida Prado que se assemelham com dois procedimentos utilizados por Ligeti na criação da micropolifonia. São eles:

- A sobreposição de quiálteras diversas;
- A utilização de notas muito próximas com a finalidade de criar texturas e timbres.

No 2º Quarteto de Cordas (1968) de Ligeti, por exemplo, é possível vislumbrar, no 1º movimento, comp. 71-72, a sobreposição simultânea de quiálteras de 4, 5, 6 e 7. Um pouco adiante no mesmo movimento, no comp. 78, há a sobreposição de quiálteras de 8, 9, 10 e 11, havendo entre os dois trechos um adensamento rítmico gradual da textura ao mesmo tempo em que o vetor intervalar é diminuído. Conforme se pode perceber no exemplo da próxima página (Figura 118), no movimento como um todo há a alternância entre notas longas e nuvens sonoras criadas pelas quiálteras. Nas notas longas há o uso do tempo cronométrico para a determinação de suas durações totais, algo também utilizada por Almeida Prado nas suas *Cartas Celestes* I, em especial nos Pórticos da Aurora e do Crepúsculo.

Nesse mesmo quarteto ligetiano, já no 2º movimento, há a utilização de alturas próximas com o intuito de criar timbres e texturas. A partir de uma entrada gradual de um sol # em todos os instrumentos nos dois compassos de abertura do movimento, há o alargamento gradual do Espaço Sonoro com a utilização de alturas muito próximas. No exemplo a seguir (Figura 119), a 1ª altura diversa a aparecer é o lá ♮, no 5º comp. Já no comp. seguinte, 6, há o uso de quartos de tom muito próximos a esta segunda altura ouvida. Esse procedimento de alargamento sonoro tem continuidade ao longo do movimento.

Sabe-se que Almeida, anteriormente à sua ida à França, esteve em Darmstadt onde teve a oportunidade de ter um contato mais direto com Ligeti, no Curso de Verão de 1969[101]. Essa data é relevante, pois a escrita desse quarteto se deu em 1968, ou seja, Ligeti

Figura 118: sobreposição de quiálteras diversas em Ligeti, *Streichquartett nº 2*, 1º movimento

utilizava a micropolifonia quando Almeida o conheceu. E, talvez desse contato, tenha ficado ao compositor paulista esses dois procedimentos técnico-composicionais.

[101] Vide em anexo as entrevistas de Almeida Prado.

Já em relação à utilização do tempo cronométrico como uma medida rítmica, apesar de não ser exclusiva do compositor húngaro, foi possível também visualizar tal procedimento no estudo desse *Quarteto nº 2.* Outro fato que chama a atenção se se pensar na forma de escrever de Ligeti em comparação à de Almeida Prado é que no estudo das *Cartas Celestes* I, em especial nas seções A e A', a permanência de um Objeto Sonoro, no

Figura 119: uso de notas próximas em Ligeti, *Streichquartett nº 2*, 2º movimento

caso o trêmulo, cria uma coerência sonora para a textura. Esse procedimento diferenciava a peça de Almeida Prado da de Messiaen estudada por essa agenciar os seus elementos constituintes por justaposição. Entretanto, em Ligeti, tal como na peça escrita pelo compositor paulista em 1974, percebe-se o uso de uma textura contínua alongada com a

gradual transformação sonora de seus elementos constituintes. Isso pode ser percebida no *Quarteto* exemplificado, mas para se deixar um exemplo de dois outros autores brasileiros que estudaram a textura em Ligeti, percebe-se que essa busca composicional não sinestésica é detalhada por Ferraz (1990) no seu estudo sobre as *10 peças de sopros* do compositor húngaro, ou também por Casnok (2003) no seu estudo sobre o *Continuum* para cravo solo.

Após se ter relacionado os pontos detectados nos quais Almeida Prado se deixou contagiar pela técnica composicional de Villa-Lobos e de Ligeti, discorrer-se-á outros pontos de intersecções que estando presentes na técnica de Messiaen e encontrando paralelo na de Almeida Prado, puderam ser também vislumbradas em outros dois ex-alunos do Conservatório, Tristan Murail e Alain Gaussin.

V.3 Pontos de intersecções entre Olivier Messiaen, Almeida Prado, Tristan Murail e Alain Gaussin

Algumas das técnicas encontradas em Messiaen e que atravessam Almeida Prado podem também ser vistas em dois outros ex-alunos do Conservatório que, tal como o compositor paulista, frequentaram a Classe do compositor francês na virada da década de 1960 para a de 1970. Entre eles destacam-se Tristan Murail, pela exploração e tentativa de organização das ressonâncias na sua peça *Territoires de l'Oubli*, e Alain Gaussin[102], pelo uso de temas cósmicos em suas peças.

Em Messiaen percebe-se que há, com o uso do som-cor, um gosto pela exploração do timbre dos complexos harmônicos. O som-cor é, em *La Fauvette des Jardins*, muita vez apoiado pelas ressonâncias criadas a partir do uso do pedal no piano. Em Almeida Prado percebeu-se que o uso constante do pedal o levou a vislumbrar um Sistema Organizado de Ressonâncias como uma maneira de empregar de maneira mais consciente o timbre característico gerado. No estudo das *Cartas Celestes* I percebe-se também a exploração de transições de ressonâncias, com um destaque para a Via-Láctea, por exemplo, onde há uma seção de transição entre duas sonoridades com a utilização de

[102] Tristan Murail frequentou a Classe de Messiaen de 1967 a 1972; Alain Gaussin de 1971 a 1976.

trêmulos diversos em um pedal sempre apoiado. Em Tristan Murail, tendo como bases a tese de CERVINI (2008) e as execuções da peça *Territoires de l'Oublie* pela própria pesquisadora[103], é possível vislumbrar que o principal procedimento composicional empregado nessa peça é a criação de possibilidades de transições das ressonâncias entre as diversas texturas geradas a partir do Objeto Sonoro do trêmulo. Ou seja, a exploração de timbres do piano que há em Messiaen, apoiado muitas vezes pelas ressonâncias do pedal do instrumento, encontra tanto em Almeida Prado quanto em Tristan Murail um uso diferenciado e uma tentativa de organização. Esse é o primeiro ponto de intersecção encontrado entre Almeida Prado e outro compositor contemporâneo seu na Classe do Conservatório.

O segundo ponto de intersecção se expressa no uso da temática cósmica em uma obra musical. Decerto que essa busca temática não é nenhuma exclusividade nem da Classe de Composição do Conservatório e nem da época em questão. Porém, ao se pensar sobre alguns dos acontecimentos musicais e extra-musicais que ocorreram nas décadas de 1960 e 1970, percebe-se algumas coincidências interessantes.

Musicalmente, Messiaen estreia a sua peça para orquestra e solistas instrumentais *Des Canyons aux étoiles...* no Lincoln Center, EUA, em 20 de novembro de 1974. A peça é dividida em três partes, com cada uma delas contendo um certo número de movimentos. Inspirada nos canyons do estado de Utah e encomendada para a comemoração do bicentenário da fundação dos Estados Unidos da América, essa peça traz, em sua primeira parte, além de movimentos dedicados a cantos de pássaros, temas ligados às cores e às belezas de certas paisagens americanas. Entre os títulos dos movimentos da parte inicial, por exemplo, encontra-se "Cedar Breaks et le don de crainte"[104], peça na qual Messiaen torna sensível um Espaço Sonoro terrestre, uma paisagem natural. Já na parte central da peça, há um interligação entre os movimentos dedicados aos canyons e aqueles dedicados às estrelas. É um apelo interestelar ouvido pelo compositor e expressado sonoramente. Essa parte é composta pelo solo de trompa "Appel Interstellaire" e pelo uso do som-cor em "Bryce Canyon et les rochers rouge-orange". Já a terceira e última parte da

[103] O autor da presente tese teve a oportunidade de ouvi-la executar por duas vezes publicamente a peça em questão. A primeira vez foi durante o seu recital de defesa de tese, na Unicamp, e a segunda durante os concertos do VI Festival Contemporâneo, na cidade de Pelotas-RS em 23/11/2009.
[104] Cedar Breaks é o nome de um dos canyons do Utah.

peça utiliza os temas cósmicos com maior abundância, tornando sensível uma paisagem cósmica em movimentos como "Les ressuscités et le chant de l'étoile Aldébaran" e "Zion Park et la cité céleste". A peça *Des Canyons aux étoiles...* descreve, e talvez tenha sido essa a intenção não-explícita do compositor sabidamente profundamente religioso, um caminho que nos direciona da Terra aos Céus, dos canyons (primeira parte) às estrelas (terceira parte). Ela é, portanto uma peça que representa sonoramente os céus e alguns de seus elementos constituintes.

E coincidentemente ou não, 1974, ano de criação da peça de Messiaen, é também o ano de estreia da peça de Almeida Prado *Cartas Celestes* I que descreve sonoramente o céu do Brasil nos meses de agosto e setembro. Ainda coincidentemente ou não, esse é também o ano de escrita da série de canções para o cosmos intitulada *Tierkreis-(Zodiac)* de outro ex-aluno de Messiaen, Karlheinz Stockhausen. Entre os títulos dessas canções, encontram-se: 1. Aquarius; 2. Pisces; 3. Aries; 4. Taurus; 5. Gemini; 6. Cancer; 7. Leo; 8. Virgo; 9. Libra; 10. Scorpio; 11. Sagittarius; 12. Capricorn. Porém, o ponto de intersecção que mais chama a atenção foi com o compositor Alain Gaussin por este ter sido contemporâneo a Almeida Prado no seu período de estudos no Conservatório de Paris. Vislumbrando-se o seu catálogo, percebe-se o intenso interesse na temática cósmica nos títulos de suas peças tais como: *Camaïeux*, *Poussières d'étoiles*, *L'Harmonie des sphères*, *Ariane*, *Vent Solaire*, *Colosseo*, *Irisation-Rituel*, *Anées-Lumière*, *Mosaïque Céleste*, *Eclipse*, *Satori*, *Chevelure de Bérénice* etc.

Em relação aos fatores extramusicais que tenham impulsionado essa busca sonora por uma temática cósmica, o principal talvez seja a corrida espacial desencadeiada entre os Estados Unidos e a União Soviética que teve o seu apogeu na chegada do homem à Lua em 1969. Uma prova de que fatos grandiosos assim podem também ser explorados musicalmente é a *Serenata per un satellite*, de Bruno Maderna, escrita justamente no ano de lançamento da nave espacial americana Apollo 11, a primeira tripulada a conseguir aterrissar com sucesso na Lua.

Talvez seja coincidência ou algo que estava em voga na época mesmo que intuitivamente, mas é fato que a atenção que Messiaen dava à representação sonora de elementos da Natureza em suas peças, com especial destaque para o canto dos pássaros em várias de suas peças e também ao devir-cosmos de *Des canyons aux étoiles...*, essa atenção

encontrou pontos de intersecção em Almeida Prado e em Alain Gaussin, dois dos alunos que frequentaram juntos a Classe do Conservatório contemporaneamente ou muito próximo da chegada do homem à Lua.

Analisando-se esses dois pontos de intersecção entre Almeida Prado-Tristan Murail e Almeida Prado-Alain Gaussin, que são respectivamente a exploração sistemática das ressonâncias do piano com o uso continuado do pedal e o uso de uma temática cósmica expressada musicalmente, percebe-se que algumas das buscas sonora e temática de Messiaen encontram ressonâncias em alguns de seus ex-alunos. Conclui-se com isso que há uma influência exercida pelo mestre do Conservatório em seus alunos, mesmo que em graus e em pontos diversos.

Síntese

Além do contágio descrito no capítulo IV entre Olivier Messiaen e Almeida Prado, ainda outras linhas de força presentes na composição por Almeida Prado dos 2º caderno de VI *Momentos*, de 1969, puderam ser detectadas como intersecções advindas da escrita composicional de Villa-Lobos. Entre essas intersecções destacam-se sobretudo a composição por camadas de texturas, a melodia com alargamento contínuo e a criação de ostinatos rítmicos que, em Villa-Lobos, também puderam ser encontradas no 2º volume da *Prole do Bebê* e no poema sinfônico do *Uirapuru.*

Conforme se demonstrou no capítulo III, alguns dos procedimentos composicionais encontrados no caderno de *Momentos* de 1969 continuam a existir também nas *Cartas.* Eles obtêm nessas, porém, um maior aprimoramento técnico, fruto de um amadurecimento composicional. Entre eles, percebe-se a exploração textural por camadas como uma intersecção que teve o seu ponto de origem em um contágio com as técnicas de escrita presentes nas peças citadas de Villa-Lobos.

Entretanto, nas *Cartas Celestes* I, segunda peça estudada do compositor paulista, há alguns procedimentos que não encontram paralelos com os VI *Momentos.* Percebeu-se, contudo, que nem todos os pontos de contágio são advindos da escrita composicional do mestre francês professor de composição do Conservatório. Na realidade, em relação à peça de 1969, os pontos de contágio detectados na de 1974 são expandidos:

além de técnicas composicionais advindas de Villa-Lobos e de Messiaen, detectou-se também alguns procedimentos presentes na obra de Ligeti. Entre eles, pôde-se destacar algumas das técnicas criadas pelo composito húngaro na elaboração de sua micropolifonia: a sobreposição de quiálteras diversas e a utilização de notas próximas como geradoras de timbres e texturas. O uso de um tempo cronométrico como determinante rítmico também foi encontrado em Ligeti, apesar de se saber que tal uso não é exclusivo do compositor húngaro. Além disso tudo, a permanência de um Objeto Sonoro como elemento unificador de uma textura diferencia as seções A e A' das *Cartas Celestes* I da técnica de agenciamento por justaposição encontrada em Messiaen. Algo parecido, contudo, pode ser vislumbrada em Ligeti, para quem a exploração gradual de alterações texturais se faz presente.

Entre os procedimentos composicionais utilizados nas *Cartas Celestes* I e presentes também em Messiaen, encontrou-se intersecções com outros dois compositores contemporâneos ao período de estudos de Almeida no Conservatório. O uso do pedal como exploração timbística do piano que está presente em Almeida Prado e em todo o catálogo de Messiaen, é vislumbrado em Tristan Murail, na peça *Territoires de l'Oubli*, de 1977, na maneira de uma exploração de transições de texturas a partir de ressonâncias.

Já em Alain Gaussin percebeu-se o desenvolvimento da temática do Cosmos em boa parte do seu catálogo de obras. Essa temática também está presente em Messiaen na peça para orquestra e solistas instrumentais *Des Canyons aux étoiles...,* de 1974, mesmo ano de escrita das *Cartas*. Esses dois usos de técnicas de Messiaen em outros dois compositores ex-alunos do Conservatório são conexões que ligam Messiaen a seus ex-alunos e uma prova de que há uma certa influência exercida por ele.

A intersecção em Almeida Prado no instante da escrita das *Cartas Celestes* I se faz presente nos platôs Villa-Lobos, Messiaen e Ligeti. Por conseguinte, essa peça se torna a conjugação de elementos desenvolvidos ao longo de alguns anos de prática composicional juntamente com novos procedimentos adotados com o contato tido nas aulas do curso de Verão em Darmstadt, em 1969, e no Conservatório de Paris, entre 1969 e 1973. Apesar disso tudo, as *Cartas* não são uma mera reprodução de Villa ou de Messiaen ou então de Ligeti: o que se ouve, o que se percebe, o que existe é Almeida Prado conjugando, de maneira rizomática, os contágios estabelecidos e criando uma peça única, insubstituível e

original, com pontos múltiplos de entrada e saída em suas conexões, reterritorializando em si mesmo os procedimentos composicionais obtidos.

Conclusão

Quando Almeida Prado desembarcou na Europa em 1969, já carregava consigo muitos dos conhecimentos adquiridos em ensinos formais e informais com compositores tais como Camargo Guarnieri e Gilberto Mendes e pelo contato com a obra de Villa-Lobos. A vitória no I Festival da Guanabara lhe proporcionou recursos financeiros para a estada em solos europeus e trouxe-lhe também o contato com dois grandes nomes da música contemporânea na época: Ligeti e Messiaen. Esses compositores platôs se conjugam na criação de linhas de força que se cruzam nas *Cartas Celestes* I.

Anterior à sua ida à França, a técnica composicional de Almeida Prado baseava-se na exploração textural e na utilização de melodias com as quais foi possível estabelecer um paralelo na obra de Villa-Lobos. Entretanto, os anos de estudo em solos franceses trouxeram ao compositor paulista uma modificação na sua maneira de escrever música.

Com a análise dessa peça para piano de 1974 e a comparação da mesma com o 2º caderno de VI *Momentos*, de 1969, anterior à chegada de Almeida à França, foi possível observar os procedimentos composicionais que estando presentes nessa peça obtiveram um aprimoramento técnico em seu emprego naquela, conforme demonstrado no capítulo III. Entre eles, destacaram-se o uso do pedal, a exploração das ressonâncias, o uso do atonalismo, a exploração rítmica irregular e o tempo liso.

Viu-se também, no capítulo IV, que há procedimentos composicionais diversos entre as duas peças de Almeida Prado analisadas e que encontram paralelos com algumas das técnicas empregadas em *La Fauvette des Jardins*, analisada no capítulo II. Entre elas, destacam-se a maneira de grafar o ritmo, a utilização de ritmos crescentes e/ou decrescentes (personagens rítmicos), a criação de sonoridades harmônicas anteriores à própria composição (acordes-alfabeto), o uso da série harmônica como uma justificativa teórica, a exploração constante do pedal e das ressonâncias, a criação de Temas representativos de elementos da Natureza, a justaposição de gestos sonoros e a macroestrutura orgânica representativa dos passar das horas. Com isso, conclui-se que alguns dos ensinos apreendidos por Almeida durante a sua estada na Classe de Messiaen, frequentada por ele entre 1969 e 1974 e descrita no capítulo II, encontraram ressonâncias na exploração sonora

do compositor paulista, sintetizando-se em conexões que acabaram por gerar, entre outras obras, as *Cartas Celestes* I.

Percebeu-se ainda, nas *Cartas Celestes* I, que há procedimentos composicionais que não encontram paralelos na obra de Messiaen. Dentre eles, destacaram-se no capítulo V a sobreposição de quiálteras diversas, a utilização de notas próximas como geradoras de timbres e texturas e a permanência de um Objeto Sonoro como elemento unificador de uma textura. Esses procedimentos puderam ser detectados, contudo, na obra de Ligeti, com quem Almeida Prado teve aulas durante o Curso de Verão de Darmstadt em 1969. O que se acredita é que esse contato mesmo que breve tenha despertado no compositor paulista uma paixão pela obra do compositor húngaro que o impulsionou a buscar a utilização de algumas das técnicas da micropolifonia em suas próprias obras.

A intersecção direcionável, ou seja, os pontos de contágio puderam também ser vislumbrados em Tristan Murail e Alain Gaussin, localizando-se ainda no capítulo V procedimentos empregados pelo professor do Consevatório na peça *Des Canyons aux étoiles..*,. e pelo compositor paulista nas *Cartas Celestes* I que encontram paralelos na peça de Murail, *Territoires de l'Oubli*, e na exploração temática cósmica de uma boa parte das obras do catálogo de Gaussin. Com isso quis se provar que é possível que as técnicas de composição de Olivier Messiaen tenham causado um impacto em seus alunos, pois se há técnicas que são originadas no mestre francês e que encontram paralelos em dois outros compositores contemporâneos de Conservatório, conclui-se que isso é um forte indício de que necessariamente a origem de tais procedimentos composicionais tenha sido realmente em Messiaen.

Contextualizados dentro de uma nova prática vislumbrada na música contemporânea que seria uma busca por elementos sonoros qualitativos em detrimento a procedimentos quantitativos, Messiaen e Almeida Prado encontram-se em um determinado momento de suas vidas como professor e aluno e traçam entre si o percurso de uma intersecção. Apoiando-se na ideisa de desenvolvidaa por Deleuze e Guattari (2005), percebe-se que dois pontos de vista opõem-se sobre o que seria uma intersecção entre a escrita composicional de duas pessoas. A primeira visão, aquela que foi utilizada ao longo do texto, é a ideia do rizoma. Nessa visão, a intersecção existe através de linhas que atravessam simultaneamente duas pessoas e que, devido às multiplicidades que as

compõem, adquirem grandezas diversas, efeitos diversos. Dessa maneira, um compositor cria suas experiências e desenvolve a sua técnica composicional através de outros que ouviu, de outros com quem teve a chance de conhecer a partitura ao longo de sua vida ou então com outros ainda com quem aprendeu formal ou informalmente. Essas múltiplas experiências e vivências musicais formam a personalidade do compositor que, na realidade, é algo único, exclusivo. Essa personalidade é gerada pela desterritorialização dos conhecimentos adquiridos pelo contato com outras pessoas e a consequente reterritorialização desses mesmos conhecimentos em si próprio. A essa primeira, opõe-se a ideia da árvore, da raiz, do sistema radícula ou do paideuma nas quais uma pessoa, ao sofrer a influência de outra, passa a ser sua seguidora. A intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado, conforme pôde ser vislumbrado o seu percurso, se demonstrou de maneira rizomática, caracterizada por conexões múltiplas, ou seja, pelas diversas técnicas composicionais adquiridas no período, e pela decalcomania (irreprodutibilidade do rizoma) presentes nas *Cartas Celestes* I, fazendo desta uma peça única, insubstituível e original em seu contexto histórico e dentro do processo de formação do compositor paulista.

Lembrando a epígrafe de Boulez presente no início da tese (p. xi), Almeida Prado demonstra uma personalidade suficientemente forte para não se passar por um mero discípulo de Messiaen, não repetindo execravelmente o que o mestre fazia. Aproveitando a oportunidade que lhe foi dada, não se deixa governar e gera, a partir desse choque, conexões *à priori* imprevisíveis. A inteligência musical de Messiaen, em conjunto também com a obra de Villa-Lobos e de Ligeti, detonaram em Almeida Prado uma pungência sonora geradora de uma bagagem técnica composicional que faz deste hoje um dos compositores mais respeitados, estudados e tocados da música brasileira.

Após se traçar o percurso da intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado, percebeu-se que é possível que um compositor se forme a partir dos diversos cruzamentos de linhas de forças que o atingem e que vão se constituindo e se acumulando aos poucos, ao longo de toda uma vida, gerando assim as suas características pessoais. Essas potências são heterogêneas, múltiplas, conectáveis com quaisquer outros platôs (compositores), não reproduzíveis e desterritorializantes. O nome de um compositor é como um mapa no qual se pode orientar de acordo com a necessidade ou vontade do mesmo e que sempre conduzirá a um caminho sem volta, pois mesmo que não se perceba, ser-se-á também

atingido pelas potências sonoras conjugadas, nem sempre discerníveis de suas origens, criando-se também uma influência subjetiva, extramusical, ou objetiva, técnica.

O presente texto pretende ser, dessa maneira, um incentivo à formação de compositores por aceitar e demonstrar que a originalidade de uma obra musical é também conquistável através do contato atento à literatura musical existente e também através da troca de experiências com demais pessoas preocupadas e engajadas com o fazer musical. Psicologicamente dizendo, pretende-se que o compor musical se torne mais fácil por se tornar, mesmo que demandando grandes esforços pessoais, atingível.

Bibliografia

AGUILLA, Jésus. *Le Domaine Musical :* Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine. Paris : Fayard, 1992.

ALDROVANDI, Leonardo. *A ideia de espaço na comunicação sonora:* a composição musical recente. Tese de doutorado. São Paulo: Puc, 2004.

ANDERSON, Julian. Messiaen and the notion of influence. In: *Tempo:* a quarterly review of modern music. Volume 63, nº 247, January 2009. pp. 2-18. Cambridge: University Press: 2009.

ARNAULT, Pascal. *Messiaen ou les sons impalpables du rêve*. Collections « Musique de notre temps ». Lillebone : Millenaire III, 1997.

BAYLE, François. Schaeffer phonogène. In : *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer.* Bibliothèque de Recherche Musicale. Paris : Ina-Buchet/Chastel, Pierre Zech editeur, 1999.

BELL, Carla Huston. *Olivier Messiaen.* Boston: Twayne, 1984.

BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a música contemporânea.* Realizada por Rossana Dalmonte. Tradução de Álvaro LORENCINI e Letizia Zini NUNES. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

BESSIÈRE, Marie. *Messiaen – Oiseaux exotiques:* de la nature à l´ouvre musicale. In: Revue analyse musicale, n. 7 Paris: SFAM, 1987.

BOIVIN, Jean. *La classe d´Olivier Messiaen.* Paris: Christian Bougois, 1995.

BONGRAIN, Anne (org.). *Messiaen au Conservatoire*. Série « Messiaen 2008 ». Paris : Conservatoire national supérieur de musique et de danse, 2008.

BOSSEUR, Jean-Yves. *Le sonore et le visuel:* intersections musique/arts plastiques aujourd'hui. Paris: Dis Voir, 1993.

BOTTI, Renata. *Aspectos de textura na música de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo/ECA-USP, 2003.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz.* 1ª reimp. da 1ª ed. da tradução de Stella MOUTINHO, Caio PAGANO e Lídia BAZARIAN a partir do original francês de 1966. Coleção Signos/Música, nº 4. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Conversations with Boulez :* thoughts on conducting by Jean Vermeil. Tradução para o inglês por Camille NAISH a partir do original francês de 1989. Portland: Amadeus, 1996.

_____. *A música hoje.* 3 ed. Tradução de Reginaldo de CARVALHO e Mary Amazonas Leite de BARROS. São Paulo: Perspectiva, 1986. Coleção Debates, nº 55.

_____. *Points de repère.* 2 ed. (1ª ed. de 1981) Collection Musique/Passé/Présent. Paris : Christian Bourgois/Éditions du Seuil : 1985.

CALEGARI, Reinaldo de Jesus. *Olivier Messiaen e a música para o fim do tempo:* aspectos de comunicação e linguagem composicional. Dissertação de mestrado. São Paulo: Puc, 2003.

CATANZARO, Tatiana. *Do descontentamento com a música serial à concepção de micropolifonia e da música de textura.* In: Anais do 15º Congresso da Anppom. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

CAZNOK, Yara Borges. *Música:* entre o audível e o visível. São Paulo: Unesp, 2003.
CERVINI, Lucia. *Continuum, processo e escuta em Territoires de l'oubli:* concepção de uma interpretação. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2008.
CHION, Michel. *Guide des Objets Sonores :* Pierre Schaeffer et la recherche musicale. Paris : Ina/Buchet-Chastel, 1983.
CHOUVEL, Jean-Marc & LÉVY, Fabien (org.). *Observation, Analyse, Modèle:* peut-on parler d'art avec les outils de la science? Les Cahiers de l'Ircam. Paris: L'Harmattan, 2002.
COHN-BENDIT, Daniel et al. *A Revolta Estudantil.* Rio de Janeiro: Laudes, 1968.
COOK, Nicholas. Perception: a perspective from Music Theory. In.: AIELLO, Rita (org.). *Musical Perceptions.* Oxford: University Press, 1994a.
_____. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford: University Press, 1994b. (1st ed by J. M. Dent & Sons, 1987)
COSTA, Régis Gomide. *Os momentos de Almeida Prado:* laboratório de experimentos composicionais. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 1998.
DAHLHAUS, Carl. *Analysis and value judgmente.* New York: Pendragon Press, 1982.
DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição.* São Paulo: Paz e Terra, 2006.
_____. *Crítica e Clínica.* Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1997; 2ª reimpressão, 2006.
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs:* capitalismo e esquizofrenia. Coordenação da tradução: Ana Lúcia de OLIVEIRA. 2ª reimpressão. São Paulo: 34, 2005.
_____. *O Anti- édipo:* Capitalismo e esquizofrenia. Portugal: Assírio & Alvim, 1966.
EIMERT, Herbert. *L´espace-temps musicale-partie.* In: Revue analyse musicale, n. 6. Paris: SFAM, 1990.
EIMER, Herbert; STOCKHAUSEN, Karlheinz (org.). *Electronic Music.* Série "Die Reihe". Tradução para o inglês por Hans G. HELMS a partir do texto original em alemão de 1955. New Jersey: Universal, 1975.
FERNEYHOUGH, Brian. Shattering the Vessels of Received Wisdom: in Conversations with James Boros. In: _____. *Collected Writings*. Edited by James Boros and Richard Toop. vol. 10. Amsterdam: Harwood, 1998.
FERRAZ, Silvio. Varèse: a composição por imagens sonoras. In: *Música Hoje*: revista de pesquisa musical. vol. 8, p. 4, maio de 2002. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2002.
_____. Sémiotique et musique: une approximation supplémentaire. In: *Revista AS/SA*. n. 6/7. p. 354. 1999. Disponível em: http://www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/ASSA-6-7/SF1.html . Acesso em 17/03/2006.
_____. Análise e Percepção Textural: Peça VII, de 10 Peças para Sopros de Gyorgy Ligeti. In: *Cadernos de Estudo:* Análise Musical. n. 3, pp. 68-79. São Paulo: Atravéz, 1990. Disponível em: http://www.pucsp.br/pos/cos/users/sferraz/ligeti/index.html . Acesso em 17/03/2006.
_____. *Música e Repetição:* a direrença na composição contemporânea. São Paulo: Educ/Fapesp, 1998.
FRAGA, Elisa Zein. *O livro das duas meninas de Almeida Prado*: uma outra leitura. Diss. de mestrado. Campinas: UNICAMP, 1995.

GARCIA, Denise. Composição por metáforas. In: FERRAZ, Silvio (org.). *Notas. Atos. Gestos.* Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. Coleção Trinca-Ferro.
GLOCK, William (ed.). *Pierre Boulez:* a symposium. London : Eulenburg, 1986.
GOLÉA, Antoine. *Rencontres avec Olivier Messiaen.* Paris : Julliard, 1960.
GRIFFITHS, Paul. *Olivier Messiaen and the Music of Time.* London: Faber and Faber, 1985.
GRISEY, Gérard. "Structuration des timbres dans la musique instrumentale" In: BARRIERE, J.-B. (org). *Le timbre*: métaphore pour la composition. Paris: Christian Bourgois, 1991. pp. 352-385.
GROSSO, Hideraldo Luiz. *Prelúdios para piano de Almeida Prado:* fundamentos para uma interpretação. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 1997.
GUATTARI, Felix. *Caosmose:* Um Novo Paradigma Estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
_____. *As Três Ecologias.* Campinas, SP: Papirus, 1990. (publicado originalmente em 1989.)
_____. *O Inconsciente Maquínico:* ensaios de esquizo-análise. Campinas, SP: Papirus, 1988. (publicado originalmente em 1979.)
_____. *Revoluções Moleculares.* São Paulo: Brasiliense, 1981 (seleção de textos dos três livros de Guattari publicados até 1981 e de alguns inéditos; organização, tradução, prefácio e notas de Suely ROLNIK).
GUIGE, Didier. *La sonorité comme élément structurel chez Messiaen :* quelques annotations sur le Catalogue d'oiseaux. Musurgia : vol. XIV, nº 1, 2007a. pp. 37-53.
_____. *Estética da Sonoridade:* teoria e prática de um método analítico – uma introdução. Claves: nº 4, nov. 2007. João Pessoa: UFPB, 2007b. pp. 37-65.
HALBREICH, Harry. *Olivier Messiaen.* Collection « Musiciens d'aujord'hui ». Paris : Fayard, 1980.
HASSAN, Mônica Farid. *A relação texto-música nas canções religiosas de Almeida Prado.* Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP, 1996.
HENRY, Earl. *Music Theory.* Englewood Cliffs: Prentice –Hall, 1985.
HILL, Peter; SIMEONE, Nigel. *Messiaen.* London & New Haven: Yale University Press, 2005.
Le Monde de la musique. N. 331, mai 2008.
JOHNSON, Robert Sherlaw. *Messiaen.* University of California Press: 1989.
KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre o plano.* Tradução de Eduardo BRANDÃO. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
_____. *Do espiritual na arte.* Tradução de Álvaro CABRAL. 2 ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1996.
KATER, Carlos. *Cadernos de Estudo:* Análise Musical. n. 3 e 5. São Paluo: Atravez, 1990/1992.
KAYAS, Lucie. Chronique d'une carrière d'ensignant exceptionelle, In: BONGRAIN, Anne. *Messiaen au Conservatoire*. Série Messiaen 2008. Paris : Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, 2008.
KLEE, Paul. Confissão Criadora. In: *Sobre a arte moderna e outros ensaios.* Tradução de Pedro SÜSSEKIND. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KOSTKA, Sephen**.** *Materials and Techniques of Twentieth Century Music.* Upper Saddle River: Prentice-Hall, 1999.
KRIEGER, Edino. In: *Revista Brasiliana*. n. 10. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música. Janeiro de 2002.
LAKATOS, Eva Maria & MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos da metodologia científica.* São Paulo: Atlas, 1985.
LEGUÈNE, A. *L'utilisation des chants d'oiseaux dans l'oeuvre d'O. Messiaen.* Mémoire de maîtrise. Paris : Université de Paris/Sorbonne : 1970.
LEIBOWITZ, René. *L'évolution de la musique, de Bach à Schönberg*, Paris : Correa, 1951.
_____ *Introduction à la musique de douze sons*. Paris : l'Arche, 1949.
_____ *Schönberg et son école.* Paris : Janin, 1947.
LITTRÉ, Émile. *Dictionaire de la langue française.* Paris: Editions Universitaires, 1963.
MASSIN, Brigitte. *Olivier Messiaen :* une poétique du merveilleux. Collection « de la musique ». Aix-en-Provence : Alinéa, 1989.
MARGER, Magali. *Les chants d'oiseaux dans la musique du XXème siècle après Olivier Messiaen.* Mémoire de maîtrise. Montpellier : Université Paul Valéry, 1997.
MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil.* 5 ed. Rio de Janeiro, 2000.
MESSIAEN, Olivier. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie.* Paris: Alphonse Leduc, 2002. VII Tomes.
_____. *Les couleurs du temps:* trente ans d'entretiens avec Claude Samuel. Paris : INA/Radio France, 2000.
_____*Music and Color:* conversations with Claude Samuel. Tradução para o inglês por E. Thomas GLASOW a partir do original francês de 1986. Portland: Amadeus, 1994.
_____. *Conférence de Kyoto.* Paris: Alphonse Leduc, 1988.
_____. *Conférence de Notre-Dame.* Paris: Alphonse Leduc, 1978.
_____. *Conférence de Bruxelles.* Paris : Alphonse Leduc, 1960.
_____. *Technique de mon langage musical.* Paris: Alphonse Leduc, 1944. Reedição do texto com os exemplos musicais em um só volume.
_____. *Vingt leçons d'harmonie* (dans le style de quelques auteurs importants de l'histoire harmonique de la musique depuis Monteverdi jusqu'à Ravel, précédées d'une note de l'auteur et de remarques sur la réalisation de chaque leçon en particulier). Paris : Alphonse Leduc, 1939.
MOLINO, Jean. *Analyser.* Analyse Musicale. Paris: Societé Française d'Analyse Musicale. 3 e. Trimestre, Juin, 1989, pp. 11-3. (Tradução de Maria Lúcia PASCOAL).
MONTEIRO, Eduardo Henrique Soares; MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *Cartas Celestes para piano de Almeida Prado:* inter-relação entre performance e análise musical. Anais do XVII Congresso da Anppom. São Paulo: Unesp, 2007. Link: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/praticas_interpretativas/pratint_EHSMonteiro_ALCMoreira.pdf . Acessado em 7 de dezembro de 2009 às 14h35.
MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado*: análise musical. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 2002.
MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. *Atlas Celeste.* 10 ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

NASCIMENTO, Darlan Alves do. *Texturas em Debussy e Villa-Lobos:* um estudo comparativo e analítico de "La Mer" e "Amazonas". Dissertação de mestrado. João Pessoa: UFPB, 2006

NATTIEZ, Jean-Jacques (org.). *The Boulez-Cage Correspondence.* Traduzido para o inglês por Robert SAMUELS a partir da edição bilingue franco-inglesa de 1990. Cambridge: University Press, 1993.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira.* São Paulo: Ricordi, 1981.

NICHOLS, Roger. *Messiaen.* Londres: Oxford University Press, 1986.

OTTMAN, R. *Advanced Harmony:* Theory and Practice. Englewood Cliffs: Prentice – Hall, 1992.

PASCOAL, Maria Lúcia. *A Prole do Bebê n.1 e 2 de Villa-Lobos*: estratégias da textura como recurso composicional. In: Per Musi, revista acadêmica de música. n. 11 Belo Horizonte: UFMG, jan.-jun. 2005. pp.95-105

_____. *A música do século XX para os cursos de graduação.* Revista da ABEM. N. 05, set. 2000, pp. 67-9.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth Century Harmony:* creative aspects and practice. New York: W. W. Norton & Company: 1961.

PRADO, José Antônio R. de Almeida. *Cartas Celestes:* uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 1985. 2 vol.

REVERDY, Michèle. *Composer de la musique aujourd'hui.* Collection 50 questions. Paris : Klincksieck, 2007.

_____. *L'ouvre pour orchestre d'Olivier Messiaen.* Paris : Alphonse Leduc, 1988.

_____. *L'ouvre pour piano d'Olivier Messian.* Collection Au-delà des notes, nº 7. Paris : Alphonse Leduc, 1978.

REY, Alain. *Le Robert Micro.* Paris: Le Robert, 2006.

SALLES, Paulo de Tarso. *Processos Composicionais de Villa-Lobos:* um guia prático. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2005.

SAMUEL, Claude. *Permanences d'Olivier Messiaen :* dialogues et commentaires. Série Musique. Paris : Actes Sud, 1999.

_____. *Entretiens avec Olivier Messiaen*. Paris : Belfond, 1967.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux:* essai interdisciplines. Paris: Éditons du Seuil, 1966.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia.* Traduzido para o português por Marden MALUF a partir do original em alemão de 1922. São Paulo: Edunesp, 2001.

_____. *Fundamentos da composição musical.* 3 ed. Tradução de Eduardo SEINCMAN. São Paulo: Edusp, 1996.

SIMMS, Brian. *Music of the Twentieth Century :* Style and Structure. New York: Schirmer Books, 1995.

STANLEY, Sadie. (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2 ed. London: Macmillan, 2001.

STOCKHAUSEN, Karkheinz. *Conversations with Stockhausen* by Mya TANNENBAUM. Traduzido para o inglês por David BUTCHART a partir do texto original em italiano de 1985. Oxford: University Press, 1987.

TAFFARELLO, Tadeu Moraes; FERRAZ, Silvio. *Relógio, de José Augusto Mannis e a Composição por Ciclos.* In: Cadernos da Pós-Graduação. Campinas: Instituto de Artes/Unicamp. Ano 9 - volume 9, nº 2 - 2007. páginas 69-77. ISSN: 1516-0793

TAFFARELLO, Tadeu Moraes. *O "Coral da Santa Montanha" de Olivier Messiaen e um estudo do som-cor.* Anais do XIX Congresso da Anppom. Curitiba: UFPR, 2009.

_____. *Textura, figura e gesto na música do século XX:* uma abordagem semiótica. Revista Argumento. ISSN: 1519-0854. Ano IX, dezembro de 2007. Jundiaí: Centro Universítário Padre Anchieta, 2008a. pp. 30-38. Site: http://www.anchieta.br/unianchieta/revistas/argumento_new/argumento.asp . Acessado em 1º de dezembro de 2009.

_____. *O espaço-sonoro como a criação de uma relação [imagem visual-tempo] – [som-espaço].* Revista Digital Art& - ISSN 1806-2962 - Ano VI - Número 10 - Novembro de 2008b. Site: http://www.revista.art.br/site-numero-10/artigos.htm Acessado em 17 de abril de 2009 às 17h34.

_____. "*VI Momentos, 2º caderno, 1969, e Cartas Celestes I, 1974: o antes e o depois dos estudos de Almeida Prado com Olivier Messiaen em uma análise musical comparativa."* Anais do XVII Congresso da Anppom. São Paulo: Unesp, 2007. Link: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/teoria_e_analise/teorana_TMTafarello.pdf . Acessado em 2 de dezembro de 2009, às 11h35.

TREMBLAY, Gilles. *Oiseaux-nature, Messiaen, musique.* In: Les cahiers canadiens de musique. Montreal: 1970.

TREVOR, Hold. *Messiaen´s birds.* In: Music and letters. 1971

TUREK, Ralph. *The Elements of Music.* New York: McGraw-Hill, 1996.

VICTORIO, Roberto. *Timbre e espaço-tempo musical.* Site: http://www.robertovictorio.com.br/artigos/ArtigoTeseTimbre.pdf . Acessado em 06/05/2008.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

XENAKIS, Iannis. *Musique, Architecture.* Collection M. O. (Mutations-Orientations), nº 11. Paris : Casterman, 1971.

_____. *Musiques Formelles.* In : La revue musicale n. 234 et 235. Paris: Richard Masse, 1963.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som:* aspectos de organização na música do século XX. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

Partituras

MESSIAEN, Olivier. *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ.* Paris : Alphonse Leduc, 1972. 2v.

_____. *La Fauvette des Jardins.* Paris : Alphonse Leduc, 1970.

PRADO, Almeida. *Kinderszenen.* Darmstadt: Tonos, 1984.

_____. *Cartas Celestes I.* Darmstadt: Tonos, 1975.

_____. VI *Momentos.* São Paulo: Ricordi Brasileira, 1971. v. 2.

Cds de áudio

GARCIA, Denise. *A casa do poeta.* Cd de áudio. Campinas: Unicamp, 2001.

Vídeos

BENSON, Alan. *Olivier Messiaen.* 1985.
FANO, Michel. *Introduction à la musique contemporaine.* 1980.
_____. *Pierre Boulez.* 1961.
_____. *Pierre Boulez, chef d'orchestre.*
MILLE, Olivier. *Des Canyons aux étoiles* : le monde d'Olivier Messiaen. 1997.

Apêndices

O apêndice apresenta dois textos já previamente publicados em lugares diversos. O primeiro texto, a análise do "Coral da Santa Montanha" foi apresentado em forma de palestra durante o XIX Congresso da Anppom, na cidade de Curitiba-PR, no ano de 2009, tendo sido também publicado em seus Anais. Já o artigo sobre o Espaço Sonoro como a criação de uma relação [imagem visual-tempo] – [som-espaço] foi publicado de uma maneira mais resumida do que a aqui apresentada na Revista Digital Art& - ISSN 1806-2962 - Ano VI - Número 10 - Novembro de 2008.

O "Coral da Santa Montanha" de Olivier Messiaen e um estudo do som-cor.

Olivier Messiaen, compositor francês nascido em 1908 e morto em 1992, alcançou um grande destaque no cenário musical internacional tanto por suas composições para as mais variadas formações quanto por sua atuação como pedagogo à frente do Conservatório Nacional de Música de Paris. Entre seus ex-alunos destacam-se grandes nomes da música do século XX, tais como Pierre BOULEZ, Pierre HENRY, Iannis XENAKIS, Karlheinz STOCKHAUSEN, Tristan MURAIL (BOIVIN, 1995) e Almeida PRADO.

O "Coral da Santa Montanha"[105] é o sétimo dos quatorze movimentos que compõem a peça para coro mixto, sete solistas instrumentais e grande orquestra intitulada *A Transfiguração de Nosso Senhor Jesus Cristo*[106] do ex-professor de Composição do Conservatório de Paris. Esse coral é a peça que encerra o primeiro dos dois *"septénaires"*, conjuntos de sete movimentos nos quais a obra foi dividida. Feita a partir de uma

[105] Do original em francês : "Choral de la Sainte Montagne". Tradução do autor do artigo.
[106] Do original em francês : « La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ ». Tradução do autor do artigo.

encomenda da fundação portuguesa Calouste Gulbenkian, a sua estreia ocorreu no dia 7 de junho de 1969 em Lisboa. (MESSIAEN, 1972, v.1)

Desde a escrita do seu *Technique de mon langage musical*, lançado em 1944, Messiaen planejava a publicação de um novo livro mais completo sobre a sua maneira de pensar o repertório musical existente e também a sua própria música. Esse projeto, no entanto, nunca foi terminado enquanto o compositor era vivo. Somente alguns anos após a sua morte que a sua viúva, Yvonne Loriod, unindo os seus escritos dispersos, conseguiu publicar o "Tratado de Ritmo, de Cor e de Ornitologia"[107] (MESSIAEN, 2002), obra em 7 tomos (8 volumes). Nessa obra, encontramos uma definição suscinta do que é o som-com[108]. Para o compositor, esse estado do som nasceu a partir da sua admiração pelos vitrais coloridos das igrejas francesas, em especial os da Sainte-Chappele, em Paris, e do contato com o pintor suíço Blanc-Gatti, que enxergava e pintava as cores dos sons. O som-cor é, dessa maneira, formado por *"complexos de cores que caminham e se mexem com os complexos sonoros."*[109] (MESSIAEN, 2002, tome VII, p. 7) Esses complexos não são vistos por Messiaen com os olhos e sim apenas intelectualmente.

A importância do estudo do som-cor a partir do "Coral da Santa Montanha" se dá por dois motivos: primeiramente porque há, no sétimo tomo do Tratado de Messiaen, um estudo detalhado das cores visualizadas por ele a partir de cada acorde do Coral; e, em segundo lugar, porque também esse coral apresenta uma simplificação nos seus aspectos rítmico e melódico que facilita o isolamento do parâmetro das cores para a sua melhor compreensão. O artigo parte, também, da seguinte questão: não seria possível, para melhor compreendermos os termos utilizados por Messiaen, visto que as cores do som são extremamente subjetivas, realizarmos um paralelo do som-cor com a densidade e luminosidade do som?

As cores do "Coral da Santa Montanha"

[107] Do original em francês : « Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie ». Tradução do autor do artigo. Este livro não conta ainda com uma tradução para o português.
[108] Do original em francês : "Le son-couleur". Tradução do autor do artigo.
[109] Do original em francês: "(...) des complexes de couleurs qui marchent et bougent avec les complexes de sons". Tradução do autor do artigo.

No sétimo tomo do Tratado de Ritmo, Cor e Ornitologia, Messiaen (2002, Tome VII, pp. 301-15) traz um estudo detalhado das cores do "Coral da Santa Montanha". Os compassos iniciais dessa peça[110] são:

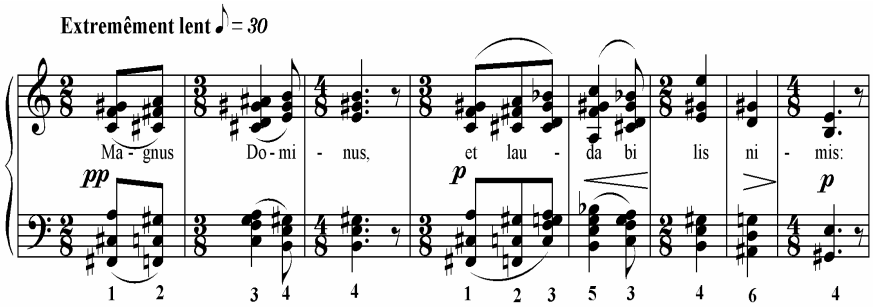


Figura 120: **redução dos acordes do início do "Coral da Santa Montanha", de Olivier Messiaen**

Os acordes utilizados por Messiaen (Figura 120) e as suas cores são (MESSIAEN, 2002, Tome 7, pp. 309-10):

1ª frase (compassos 1 a 3):

1. f m[111] (𝄞) sobre f# m (𝄢); para Messiaen, a cor desse acorde é "verde azulado sobre verde ácido, quase preto";

2. o inverso do primeiro acorde, ou seja, f# m (𝄞) sobre f m (𝄢); Cor do acorde: "verde ácido sobre verde azulado, completamente rebatido pelo preto";

3. Tournant 4C[112]; Cor do acorde: "violeta e rosa sobre verde";

4. E M em segunda inversão. Cor do acorde: "vermelho".

A esses quatro acordes da primeira frase, outros dois são acrescidos na segunda frase (compassos 4 a 8), além de um deles, o E M, estar em um outra posição. São eles:

5. Tournant 4B. Cor do acorde: "verde azulado e malva, sobre alaranjado rebatido pelo preto"

[110] A orquestração desse coral é constituída pelos seguintes instrumentos: 2 piccolos; 3 flautas, 3 oboés, 1 corne inglês, 1 requinta, 3 clarinetes, 1 clarone, 3 fagotes, 1 contrafagote; 1 trompete piccolo, 3 trompetes, 6 trompas, 3 trombones, 1 trombone baixo, 1 tuba, 1 tuba contrabaixo; coral de vozes mixtas; e cordas em divisi.

[111] Os acordes virão grafados com a nomenclatura alfabética a seguir: a para o acorde de Lá; b para Si; c para Dó; d para Ré; e para Mi; e f para Fá. As minúsculas indicam acordes menores e as maiúsculas acordes maiores.

[112] Os acordes "tournants" são simultaneidades de 8 alturas agrupadas em 12 conjuntos de 3 simultaneidades cada. Dentro de um mesmo grupo, os acordes têm trocadas três alturas (cinco permanecem). São acordes de alturas e cores fixas, definidas por Messiaen no sétimo tomo do seu Tratado. (MESSIAEN, 2002, Tome 7, pp. 165-72).

6. Segundo Messiaen, esse acorde é um acorde de sétima da Dominante sobre Lá# sem a quinta do acorde, porém com uma sexta acrescida, o Sol♮(7ª dim.). Enarmonicamente, ele ficaria da seguinte maneira, portanto: Si*b*; Ré; sem a quinta, Fá, porém com a sexta, Sol♮; e Lá♭. Para Messiaen, a cor desse acorde é "ouro e castanho"[113];

4'.→Acorde de E M, porém em 1ª inversão. A cor é também o vermelho.

Na primeira frase do coral podemos perceber a extrema sutileza empregada por Messiaen para a denominação das cores de seus complexos sonoros. Nos dois primeiros, a sobreposição de dois acordes conhecidos da literatura musical tonal, desterritorializados entretando de seus contextos históricos tonais, engendra na sobreposição de duas cores próximas: f m liga-se ao verde azulado e f♯ m ao verde ácido. A troca, porém, de posições que ocorre entre eles nas duas primeiras simultaneidades determinam o maior ou menor escurecimento dessas cores. Enquanto o primeiro acorde é "quase preto", o segundo é "totalmente rebatido pelo preto". O acorde tournant 4C também apresenta uma sobreposição de três cores: violeta, rosa e verde. Esse complexo sonoro é de uma densidade muito grande, sendo formado por oito alturas distintas. Já o acorde de E M em segunda inversão apresenta uma única cor: o vermelho.

A partir dessa primeira frase, parece-nos possível estabelecer uma relação entre as sobreposições de complexos sonoros e as sobreposições de cores, pois quanto maior é a sobreposição de sonoridades constituintes dos complexos sonoros, maior fica também a sobreposição de cores nas denominações dadas por Messiaen. Assim é possível se explicar como os complexos sonoros constituídos pela sobreposição de dois acordes já conhecidos da literatura tonal, como os acorde 1 e 2 da Figura 120, são também, em termos de cor, constituídos pela sobreposição das cores individuais dos seus acordes formantes. Essa sobreposição gera uma terceira cor que não era implícita na formação dos acordes tonais formantes do complexo sonoro inicial, e que somente aparece a partir da junção entre eles, das suas sobreposições, gerando uma cor única complexa. Sendo assim, poderíamos encarar essa frase inicial como um caminhar de um complexo sonoro denso, com maior sobreposição de cores e com uma grande influência do preto, para uma cor extremamente clara e vibrante, o vermelho do acorde de E M, espécie de tensão e relaxamento criado a

[113] Do original em francês: "or et brun". Tradução do autor do artigo.

partir da diferença de densidades entre os acordes. Esse procedimento acaba dando uma luminosidade muito grande ao acorde menos denso, soando ele quase que como uma janela que se abre na escuridão.

Essa hipótese pode ser também confirmada pela segunda frase (compassos 4 a 8, Figura 120). Aos acordes da primeira frase são acrescidos outros dois, também densos e com cores complexas. Aliás, entre a primeira e a segunda frase, podemos vislumbrar uma técnica composicional utilizada por Messiaen na composição desse coral que é o acréscimo gradativo de acordes diversos entre os acordes iniciais da primeira frase. Ou seja, na segunda frase temos também todos os acordes constituintes da primeira frase, porém alguns deles são ornamentados por outros, é o caso do acorde tournant 4C, que é ornamentado pelo tournant 4B, tornando-se este uma bordadura daquele; e o acorde de E M, ornamentado pelo acorde da Dominante sobre Lá♯, espécie de Dominante localizada a um trítono de distância no acorde no qual ela é resolvida (Figura 120). Podemos perceber ainda que há uma condução melódica por graus conjuntos descendentes na linha do baixo (Si, Lá♯, Sol♯) que auxilia na diluição da dissonância por uma justificativa melódica. Nos compassos 6 a 8, inclusive, Messiaen afirma que o modo de transposição limitada[114] utilizado é o 2², cuja cores principais são as mesmas do acorde 6, ou seja, o ouro e o castanho. Esse modo é constituído por quatro tricordes cujos intervalos são ST, T[115] (Figura 121). Ele é conhecido também como escala diminuta ou octacorde. Todas as notas dos acordes desses compassos estão presentes neste modo. Porém, se analisarmos mais calmamente, descobriremos que não são todas as notas do modo 2² que estão presentes nos compassos aos quais Messiaen se refere (6 a 8), faltando para isso o Dó♯ e o Fá♮.

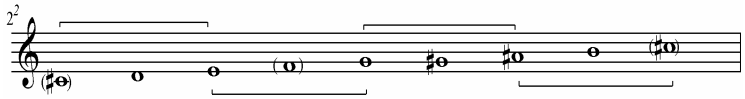


Figura 121: **modo de transposição limitada 2². As notas entre parênteses são as não utilizadas nos compassos 6 a 8 do "Coral da Santa Montanha", de Olivier Messiaen.**

[114] Modos de transposições limitadas são escalas que, após transpostas um número limitado de vezes, repetem as mesmas notas iniciais. O modo 2, por exemplo, é transponível apenas 3 vezes.
[115] T indica um tom inteiro; ST indica um semitom.

Avançando um pouco mais a análise, percebe-se que toda a peça é trabalhada de maneira a criar essa sensação acústica de contraste entre a densidade/luminosidade dos acordes. Gostaríamos de demonstrar mais dois exemplos nos quais esse contraste é bastante acentuado. O primeiro desses dois trechos está nos compassos 21-24.

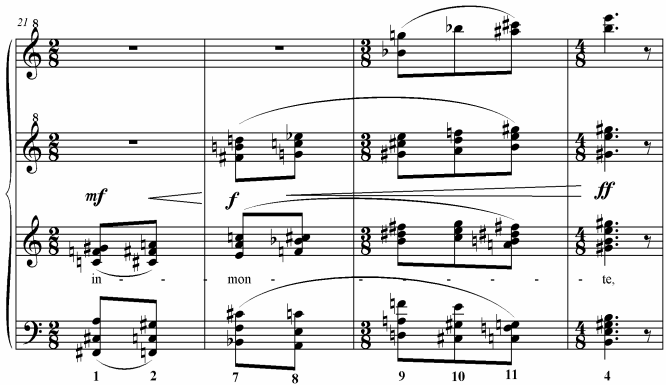


Figura 122: **redução dos acordes nos compassos 21-24 do "Coral da Santa Montanha", de Olivier Messiaen.**

Os acordes 1, 2 e 4 são os mesmos utilizados desde a frase inicial. Porém há, nessa frase, cinco acordes que não haviam sido utilizados ainda no coral. São os de número 7, 8, 9, 10 e 11 (Figura 122). As denominações e as cores desses acordes são as seguintes:

7 e 8. Esses acordes são provenientes diretamente dos acordes 1 e 2, sendo as suas transposições uma 3ªM acima, ou seja, a m sobre b♭ m no complexo sonoro 7 e o contrário no 8. Sobre o 7, nos piccolos, flautas e requinta, é acrescido um acorde de b m em segunda inversão. Já sobre o complexo sonoro 8, o acorde acrescido pelos sopros agudos é um c m também em segunda inversão. Segundo Messiaen, esses acréscimos servem para dar um brilho distinto ao acorde (MESSIAEN, 2002, tome VII, p. 313). Cores dos acordes: 7 – "azul pálido sobre verde-castanho, quase preto, com um brilho verde ácido no agudo"; 8 – "verde-castanho sobre azul enegrecido, com quase nada de brilho cinza amarelado claro no agudo".

9. Também uma espécie de variação dos acordes 1 e 2. Porém, agora, com a sobreposição de um acorde tonal M a um acorde tonal m. Esse complexo sonoro é constituído, portanto, de um B M sobre d m. A esses acordes é sobreposto também um brilho no agudo de c♯ m com uma sexta M (Si♭, enarmônico de Lá♯) e um trítono (Sol♮)

acrescidos. Cor do acorde: “vermelho-castanho sobre cinza-azul, com um pouco de branco e reflexos amarelos e malvas no agudo”.

10. Mantém uma relação com o acorde 9 na sua formação por ser a sobreposição de um acorde M a outro m com notas acrescidas no agudo. Ele pode ser entendido da seguinte maneira: C M sobre c♯ m, com um brilho de d m com a sexta m de Ré acrescida (Si♭). Cor do acorde: “branco sobre preto e ouro, com um brilho de cinza azulado claro”.

11. Este complexo sonoro é um pivô entre os complexos sonoros anteriores formados pela sobreposição de acordes tonais e a luminosidade do E M. Ele é formado por uma antecipação do próprio E M no agudo, com uma quarta aumentada (Lá#) e uma sexta Maior (Dó♯) acrescidos junto com a Dominante com sétima do E M, o B M, na região média e mais três notas estranhas (Dó♮, Fá♮ e Sol♮) a esses acordes no grave, totalizando, dessa maneira, 9 alturas distintas. As duas primeiras notas (Dó♮ e Fá♮) são justificadas pela condução das linhas melódicas descendentes nos baixos entre os compassos 23 e 24: contrabaixos fazem Ré – Dó♯ - Dó♮ – Si; violas, Lá – Sol♯ – Fá♮ - Mi. Essa condução melódica descendente dessas duas vozes está em um claro contraponto com a linha melódica cromática ascendente dos intrumentos agudos, formada pelo paralelismo de acordes menores, iniciada um compasso antes, no 22. Já o Sol♮ pode ser considerado como a sensível do Sol♯, terça maior do acorde de E M, para onde ele se encaminha. Cor desse complexo sonoro: “cinza com mechas pretas e ouro e um pouco de vermelho no agudo”.

A cor do retorno do acorde de E M, no compasso 24, é o “vermelho luminoso” (“*flamboyant*”), em uma clara referência ao brilho produzido nos agudos pelas madeiras.

Os dois procedimentos analisados nas duas primeiras frases desse coral também ficam evidentes neste exemplo. O primeiro é a confirmação de que cada acorde da linguagem tonal, ou seja, M ou m, tem a sua cor fixa e que a sobreposição deles gera uma terceira cor sobreposta. Assim pode-se explicar as cores dos complexos sonoros 7 e 8, por exemplo: as inversão do registro dos acordes tonais muda o reflexo da cor final. Tanto nesses dois complexos sonoros quanto nos de número 9 e 10, a cor resultante final fica sendo um complexo onde as cores são somadas a um reflexo. O segundo procedimento composicional já demonstrado no primeiro exemplo (Figura 120) e que também é

encontrado nesta frase é a gradativa ampliação/substituição dos acordes para a composição das frases. Vemos que dos quatro complexos sonoros da frase inicial, três aparecem também nessa frase e na ordem em que apareciam na frase primeira. Os acorde 1 e 2 são ampliados pelos complexos sonoros 7, 8, 9 e 10, com quem mantêm uma relação na sua constituição, enquanto o complexo sonoro 4 tem no 11 o seu pivô. Todos esses acordes centrais dessa frase (7, 8, 9, 10 e 11) substituem o complexo sonoro 3 (acorde *tournant* 4C) presente na frase inicial e ausente nesta frase.

Dos dois exemplos que gostaríamos de demonstrar, explicamos apenas um. O segundo exemplo está nos dois últimos compassos (30 e 31) onde fica também evidente a relação de contraste de luminosidades causado pelas diferenças de densidades dos acordes empregados por Messiaen.

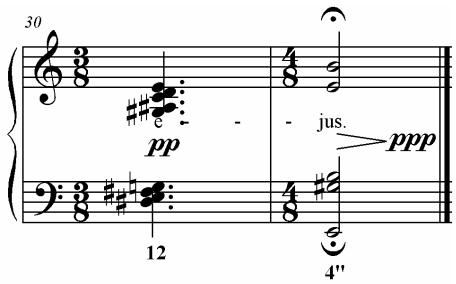


Figura 123: **Redução dos acordes dos compassos 30-31 do "Coral da Santa Montanha" de Olivier Messiaen.**

Os complexos sonoros constituintes desse exemplo (Figura 123) são os seguintes:

12. Um cluster formado pelas notas do modo de transposição limitada 3[1] (Figura 124) menos o Si[116]. A cor do acorde, dessa maneira, é a mesma do modo: alaranjado, ouro e branco leitoso.

4".→Acorde de E M, agora sem inversão. É a primeira vez em que ele aparece com a fundamental no baixo. A cor continua sendo sempre o vermelho, porém enegrecido pelo grave dos contrabaixos e tubas.

[116] Esse modo é caracterizado pelo uso de três tetracordes com os intervalos de T, ST, ST.

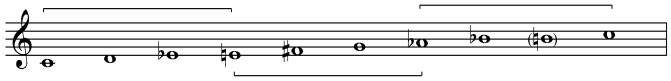


Figura 124: **modo de transposição limitada 3¹. A nota entre parênteses não é utilizada no *cluster* encontrado no compasso 30 do "Coral da Santa Montanha", de Olivier Messiaen.**

O complexo sonoro 12 é de uma densidade extrema, com a utilização de muitas notas e todas muito próximas umas das outras. Ele escurece a sonoridade, contrastando-se com a alta luminosidade avermelhada do acorde de E M do último compasso.

Conclusão

O som-cor, conforme é utilizado por Messiaen no seu "Coral da Santa Montanha", apresenta-se na qualidade de complexos sonoros com diferentes graus de densidade. Essa densidade pode ser, muitas vezes, ocasionada pela (i) sobreposição de dois ou mais acordes tonais (M e/ou m) com ou sem notas acrescidas; (ii) pela sobreposição de linhas melódicas independentes; ou (iii) pela utilização de acordes provenientes dos modos de transposições limitadas.

De uma maneira geral, quando dois ou mais acordes são sobrepostos, cada um deles apresenta uma cor específica, sendo que a sobreposição deles gera uma terceira (ou quarta) cor que só ocorre no devir das cores e das sonoridades dos acordes geradores. E quando um modo de transposição limitada é utilizado, a cor do complexo sonoro assemelha-se à cor do próprio modo empregado. Os acordes que não são sobrepostos, ou seja, que aparecem na sua forma original, obtêm, por contraste aos mais coloridos, uma luminosidade intensa. Porém, na maneira como esses procedimentos são utilizados por Messiaen nesse coral, podemos perceber que as cores luminosas[117] funcionam como uma espécie de "resolução" para as sonoridades mais densas. Ou seja, os sons coloridos nesse coral de Messiaen funcionam como uma expansão da tonalidade utilizada de maneira muito livre pelo compositor.

Além disso, pudemos perceber também um procedimento composicional empregado por Messiaen nesse coral: a expansão gradativa dos acordes iniciais. Esses

[117] Em especial o vermelho, porém há também o azul não demonstrado em nenhum dos exemplos acima e que se encontra no compasso 13, um acorde de f m com sétima m.

acordes são expandidos sem, contudo, nunca serem abandonados totalmente. Os quatros complexos sonoros utilizados na frase inicial são, no decorrer das frases do coral, (i) ou intercalados por outras às quais mantêm uma relação de proximidade na constituição ou na sonoridade; (ii) ou transpostos; (iii) ou substituídos por outros. Porém, mesmo quando substituídos, eles ainda mantêm-se em ordem no tempo, nunca o acorde 4 aparecendo, em uma frase, antes do 1 ou esse após o 2, por exemplo.

O uso das cores do som em Messiaen, apesar de extremamente subjetivo, pode ser entendido, portanto, como uma diferença na qualidade sonora dos acordes. Pudemos perceber que essa relação é diretamente proporcional, ou seja, quanto mais complexa a cor utilizada por Messiaen para descrever um complexo sonoro, mais complexo e denso será também esse próprio complexo sonoro. Essa percepção pode nos auxiliar a melhor compreendermos a que esse termo, o som-cor, se refere: às diferenças de densidade e de luminosidade dos complexos sonoros relacionadas também às diferenças de densidades sonoras. Com esse estudo procurou-se auxiliar músicos, musicólogos e estudiosos na melhor compreensão de uma das técnicas composicionais de Messiaen empregada em sua obra.

O Espaço Sonoro como a criação de uma relação [imagem visual-tempo] – [som-espaço].

Ao longo da História das Artes, uma distinção se faz entre as artes que se ocupariam do espaço, as artes plásticas, e aquela que se ocuparia do tempo, a música. Por "se ocupar" nos referimos como ter para si o privilégio do desenvolvimento artístico de tal ou tal parâmetro. Porém, para alguns autores, e, sobretudo no século XX, essa divisão se faz cada vez menos clara. Através da prática artística de alguns autores percebemos que, na realidade, o que se sobressai seria a mescla entre os parâmetros do espaço e do tempo, representado nesse caso pelo som. Isso porque, cada uma a seu modo, as artes plásticas começaram a se ocupar mais e mais da dimensão temporal, enquanto que a música passa a se preocupar também com a sua dimensão espacial. Dessa maneira, um novo conceito surge, o Espaço Sonoro, junção dos dois parâmetros e presente tanto na literatura de artistas plásticos, como de músicos e filósofos.

Nas artes plásticas, daremos destaque aos textos de Wassily KANDINSKY que tratam da temporalidade nas cores e de Paul KLEE, que relaciona o tempo às figuras básicas da técnica pictórica, tais com o ponto, a linha e o plano. Já em música, falaremos a respeito dos trabalhos de Olivier MESSIAEN, para quem os complexos sonoros engendram cores na música; György LIGETI (apud. Yara Borges CAZNOK) que parte de ferramentas composicionais na aquisição de espacialidades musicais; Pierre BOULEZ que apresenta duas qualidades do *continuum*, o liso e o estriado; Iannis XENAKIS é citado como uma possibilidade da utilização do espaço físico, real, na concepção de um Espaço Sonoro; Denise GARCIA que trata das metáforas composicionais que podem também ser espaciais e Almeida PRADO que traz um Espaço Sonoro calcado na vivência da composição das suas Cartas Celestes. Porém, quem nos ajudou realmente a compreender o meio pelo qual o espaço sonoro age em nós foi o texto de Gilles DELEUZE e Félix GUATTARI, ao tratarem do devir-música.

A definição do Espaço Sonoro se faz importante, pois pode ser vista, a partir de então, como uma nova possibilidade que se abre aos compositores na busca de uma expressão artística.

O Espaço Sonoro nas artes plásticas: dois autores

Nas artes plásticas dois autores se destacam pela dimensão temporal que suas obras obtêm. São eles Wassily KANDINSKY e Paul KLEE.

Kandinsky e a temporalidade das cores, do ponto, da linha e do plano

Kandinsky é conhecido não apenas por seu trabalho pictórico, mas também por seus estudos teóricos e conceituais expressos em seus dois livro "Do espiritual na arte" [118] e "Ponto e linha sobre plano" [119], e nas suas aulas na Bauhaus compiladas em livros. O que nos interessa neste artigo é a relação que ele realiza entre imagem visual, imagem sonora e temporalidade. Ele, nesses estudos, inverte a relação [som-tempo] - [imagem visual-espaço] na nova relação [imagem visual-tempo] – [som-espaço].

No livro "Do espiritual na Arte", Kandinsky relaciona a dimensão temporal às cores e traz para o universo visual a dimensão do tempo que é costumeiramente associada ao som e à música. Para ele, cada pessoa é dotada de um conjunto interior de sons, previamente formado e idealizado e, para cada um dos sons deste conjunto, há uma ressonância de determinadas cores. Essa relação ocorre no pensamento. Deveria ser uma representação onde não houvesse uma intermediação da linguagem. Ou seja, a relação entre a cor e o som interior que nós construíssemos deveria ser livre e representaria muito mais do que apenas o que temos normalmente como o conceito de vermelho, por exemplo. Ela é uma relação livre. É dessa maneira que as cores têm necessariamente ligações com o som, ganhando, então, a dimensão temporal.

---

[118] KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte.* Tradução de Álvaro CABRAL. 2 ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1996.
[119] KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano.* Tradução de Eduardo BRANDÃO. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

> "Não se concebe a cor estendida sem limites. Só a imaginação ou uma visão do espírito é que nos permite representar um vermelho ilimitado. A palavra 'vermelho' não pode ter, na representação que dela fazemos ao ouvi-la, nenhum limite. É em pensamento, somente em pensamento, e impondo-o à força, que nós lhe acrescentamos um limite. O vermelho, que não vemos, mas que concebemos da maneira mais abstrata, desperta, não obstante, uma representação íntima, ao mesmo tempo precisa e imprecisa, de uma sonoridade interior. Esse vermelho que ressoa em nós quando ouvimos a palavra 'vermelho' mantém-se vago e como que indeciso entre o quente e o frio. O pensamento concebe-o como o produto de imperceptíveis graduações do tom vermelho. É por isso que essa visão totalmente interior pode ser qualificada de imprecisa. Mas ela é, ao mesmo tempo, precisa, porque o som interior permanece puro, despojado, sem tendências acidentais nem para o quente, nem para o frio." (KANDINSKY, 1996, p. 74)

Ou seja, as cores despertam em nós, no nosso pensamento, se não impusermos limites a esse processo, sonoridades interiores. Pensando dessa maneira, chegaríamos à conclusão que cada cor é relacionável, em cada pessoa diferente, a um som interior criado a partir da vivência que o espectador de artes têm em si próprio. Isso porque as relações são subjetivas. Porém, para Kandinsky cada cor desperta sonoridades específicas (Tabela 15), sendo que a sua vivência desse processo deu a ele um relacionamento preciso entre as cores, suas graduações e suas sonoridades interiores.

Relação cor – sonoridade interior em Kandinsky.[120]		
Cores	*Graduações*	*Sonoridades*
Amarelo		Um trompete no agudo, tocado cada vez mais forte; fanfarra estridente
Azul	Azul-claro	Sonoridade da flauta
	Azul-escuro	Sonoridade do violoncelo
	Azul-escurecendo (caminhando para o mais escuro)	Sonoridade macia de um contrabaixo. Em sua aparência mais grave, mais solene, compara-se aos sons mais graves do órgão.
Verde	Absoluto ascendente para o amarelo	Juventude e alegria, força ativa
	Absoluto	Sons amplos e calmos , de uma gravidade média, do violino.
	Absoluto ascendente para o azul	Sério e repleto de pensamentos.

[120] KANDINSKY, Op.cit.,1996. Adaptado das pp. 92-100.

Branco		Silêncio repleto de potencialidades.
Preto		Silêncio sem possibilidade, eterno, sem futuro.
Cinzento		Sem ressonância, imóvel.
Vermelho	Vermelho-claro quente (vermelho-saturno)	Fanfarra na qual domina o som forte, obstinado, importuno da trombeta.
	Vermelho-médio (vermelho-cinabre)	Sonoridade da tuba, rufar ensurdecedor de tambores.
	Vermelho-frio (laca vermelha)	Sons elevados, claros e cantantes do violino.
Laranja		Sonoridades de um sino de ângelus;,de uma poderosa voz de contralto, de uma viola entoando um largo.
Violeta		Vibrações surdas do corne inglês, da charamela, dos sons graves do fagote.

Tabela 15: **Relação entre as cores e os sons em Kandinsky**

Apesar de essa relação ser bem clara e precisa para o autor, ela se torna um pouco problemática se tentarmos elevá-la à categoria de uma teoria geral. Isso ocorre porque, com toda a certeza, as percepções das pessoas operam de maneiras bem diversas. Kandinsky, no entanto, estava ciente dessa dificuldade e considerava, ainda, essa categorização como provisória:

> "Os caracteres das cores simples que acabamos de passar em revista são, evidentemente, provisórios, tão elementares quanto os sentimentos a que essas cores correspondem (a alegria, a tristeza etc.)" (KANDINSKY, 1996, p. 100)

Em "Do espiritual na arte" encontramos uma relação subjetiva entre as cores e as sonoridades interiores que elas despertam em um espectador de artes. Essa relação ocorre em nosso pensamento e não deve ser intermediada pela linguagem, pois está além da mera representação das cores em forma de sons. Ela é uma relação interior. Essa relação é, no autor, bastante específica, porém, justamente por ser uma classificação subjetiva, ela ocorre de maneira diversa em cada pessoa. A relação entre a imagem visual representada pelas cores e que ocupa um espaço é ligada diretamente, portanto, ao som e ao tempo.

Esta relação entre o som e a imagem é retomada em seu segundo livro "Ponto e linha sobre plano" onde o som é então relacionado às formas visuais do ponto, da linha e do plano. Nesse livro, ele considera que os elementos básicos de uma composição pictural, o ponto, a linha e o plano, são também temporais. Logo na introdução, nos narra uma possível vivência em um plano exterior urbano onde a dissociação entre tempo e espaço seria impossível. Ou seja, não teria como dissociarmos o passeio que nos é proposto pelo autor sem levarmos em consideração essas duas dimensões da arte:

> "Mas abramos a porta: saímos desse isolamento, participamos desse ser, tornamo-nos ativos nele e vivemos sua pulsação por todos os nossos sentidos. A alternância contínua do timbre e da cadência dos sons nos envolve, os sons sobem em turbilhão e subitamente se esvaem. Do mesmo modo, os movimentos nos envolvem – jogo de linhas e de traços verticais e horizontais, inclinados pelo movimento em direções diferentes, jogos de manchas coloridas que se aglomeram e se dispersam, de uma ressonância às vezes aguda, às vezes grave." (KANDINSKY, 1997, p. 9)

Ou seja, em nossa vida cotidiana, um simples passeio pela rua nos envolve em um ambiente onde o tempo, representado pelos sons e pelos movimentos, e o espaço, vivido pelas linhas e traços, convivem em harmonia. Da mesma maneira, o viver artístico não faz dissociação entre o tempo e o espaço: eles são por nós vividos intensamente e conjuntamente. Para o autor, portanto, os parâmetros que eram anteriormente determinantes de cada arte, atualmente, se confundem e estendem suas possibilidades e potencialidades. Fica-nos dificultada a tarefa de diferenciar e separar cada arte em apenas um parâmetro de atuação.

> "O problema do tempo na pintura é autônomo e complexo. A distinção aparentemente clara e justificada:
> Pintura – Espaço (Plano)
> Música – Tempo;

> tornou-se subitamente discutível por um exame mais aprofundado." (KANDINSKY, 1997, p. 27)

Dessa maneira, o autor estuda detalhadamente as estruturas simples da composição pictural, o ponto, a linha e o plano, e encontra, em cada um deles uma expressão temporal específica.

Um ponto é, para ele, "a união do silêncio e da palavra" (KANDINSKY, 1997, p. 17). Ele é temporal. A sua sonoridade é comparada à breve percussão do tambor ou do triângulo, na música, ou às bicadas secas do pica-pau, na natureza. (KANDINSKY,1 997, p. 27) É expressivo por si só, apesar de também poder ser mesclado a outros elementos. Ele é, dessa maneira, a "forma temporal mais concisa". (KANDINSKY, 1997, p. 28) O ponto relaciona-se, dessa maneira, a sons curtos, nascimentos com vidas curtas e morte rápida, tempo quase que instantâneo. Porém, fica bem claro nas metáforas criadas pelo autor que, da junção de diversos pontos, obtém-se a Sinfonia nº 5 de Beethoven, por exemplo. (KANDINSKY, 1997, pp. 37-8) Ou seja, o ponto, por si só, já é também temporal e representa apenas o tempo mínimo necessário para que um som seja percebido. Ataque sem ressonância. Sons curtos. É assim que ele, ponto, é vinculado ao som interior do autor.

Outra maneira como, em artes plásticas, as estruturas simples da composição pictural ganham o tempo é através do movimento. Tanto o ponto quanto a linha podem ser relacionados ao parâmetro temporal através do movimento. A linha, portanto, pode ser compreendida como o rastro do ponto em movimento (cf.: KANDINSKY, 1997, p. 49). Ela se opõe ao ponto, energia potencial, por nascer do movimento e ser rica em energia cinética, aniquiladora da imobilidade suprema do ponto. Por isso mesmo, já em sua origem, a linha é temporal, pois todo movimento demanda tempo para que ele ocorra e o seu comprimento corresponde a uma noção de duração (cf.: KANDINSKY, 1997, p. 86). Porém, essa duração também tem relação com a qualidade das linhas: "seguir uma linha reta ou uma linha curva requer uma duração diferente, mesmo que o comprimento das duas seja semelhante, e, quanto mais uma linha curva é movimentada, mais se alonga em duração. A linha oferece, pois, quanto ao tempo, uma grande diversidade de expressão" (KANDINSKY, 1997, p. 86). Ou seja, quanto mais longa for a linha, maior a sua duração,

pois maior é o rastro que o ponto deixou por ali. De outra maneira, qualitativamente, a curvabilidade de uma linha demonstra também uma maior duração da mesma.

A junção de várias linhas gera ritmos. Na realidade, a repetição regular de linhas gera ritmos, tal como na música (cf.: KANDINSKY, 1997, p. 84). Dessa maneira, linhas dispostas em distâncias regulares e iguais, com o mesmo tamanho e direção se igualam ao naipe de violinos de uma orquestra, com o reforço de massa sonora que ele, naipe, tem ao repetir uma mesma linha melódica por muitos instrumentos. Seria um reforço quantitativo.

As linhas têm ainda uma outra potência para Kandinsky: a de criar superfícies (cf.: KANDINSKY, 1997, p. 52). Isso ocorre pelo adensamento de linhas de tal forma que elas deixam de ser reconhecidos como tal e passam a ter uma nova dimensão. Por exemplo, uma linha reta colocada em um movimento circular tendo como eixo o seu centro gerará um plano circular.

Tanto as cores quanto o ponto, a linha e o plano são assim cheios de potencialidades sonoras. Em relação às cores, elas são relacionáveis à sonoridade interior que criamos a partir da vivência artística. Já o ponto, a linha e o plano são temporais quando os relacionamos à potencialidade que eles detêm de entrar em movimento. Além da música e das artes plásticas, as demais artes também podem se encontrar interiormente em uma pessoa:

> "(...)É possível obter a mesma ressonância interior, no mesmo momento, por diferentes artes. Cada uma delas, fora dessa ressonância geral, produz então o 'mais' que lhe é próprio e corresponde ao que tem de mais essencial, aumentando assim a força da ressonância interior geral e o enriquecimento de possibilidades que superam os recursos de uma <u>única</u> arte." (KANDINSKY, 1996, p. 101)

Paul Klee e sua confissão criadora: ressonâncias

Outro artista plástico a fazer a inversão entre o espaço e o tempo foi Paul Klee. Ao escrever um ensaio para um volume da coletânea "Tribüne der Kunst und Zeit", ele com certeza encontrou ressonância nos pensamentos de Kandinsky: das artes plásticas que se

apresentava no início do século passado. Ambos os autores tratam o tema da temporalidade das artes plásticas de maneira parecida. [121] Assim como Kandinsky, quando tratou do ponto e da linha sobre um plano, nos propõe um passeio a um ambiente externo, propondo-nos a abrirmos a porta e sairmos do isolamento, Klee vai mais longe em sua descrição de um traçado a percorrer e, dessa maneira, abrange os campos, as florestas e envolve diversos personagens:

> "Seguindo o traçado de um plano topográfico, façamos uma pequena viagem à terra do melhor conhecimento. Transposto o ponto morto, encontra-se o primeiro ato de movimento (linha). Depois de pouco tempo uma parada para tomar fôlego (linha interrompia ou, no caso de uma parada que se repete, linha dividida). Uma olhada para trás, percebendo o quanto já percorremos (movimento contrário). No espírito, avaliar o caminho para lá e para cá (feixe de linhas). Um rio tenta impedir o nosso avanço e usamos um bote (movimento ondulado). Mais acima no rio haveria uma ponte (série de arcos). Do outro lado encontramos alguém que tem o mesmo propósito, que pretende ir para o lugar onde se pode encontrar o maior conhecimento. A princípio unidos pela alegria do encontro (convergência), gradativamente vão surgindo diferenças (orientações independentes de duas linhas). Certa agitação das duas partes (expressão, dinâmica e psique da linha). Atravessamos um campo não-cultivado (plano cruzado por linhas), depois uma floresta densa. Ele se perde, procura o caminho e descreve então o clássico movimento do cachorro correndo. Também já não estou totalmente sereno: na região de um novo rio há neblina (elemento espacial). Logo volta a ficar claro em torno. Carregadores de cestos voltam para casa com sua carroça (a roda). Entre eles, uma criança com cabelos cacheados (movimento em espiral). Mais tarde a atmosfera carregada e escura (elemento espacial). Um raio

[121] Apesar de o texto de Klee haver sido escrito anteriormente, 1920, ao de Kandinsky, "Ponto e linha sobre plano", 1923, o autor russo afirma que já pensava sobre esse assunto há, pelo menos, dez anos antes de sua publicação. É, portanto, impossível identificar se as idéias tiveram origem em um ou em outro autor. Einsten, inclusive, também irá versar, na física, sobre a coincidência do espaço-tempo; e Kant e Bérgson também, na mesma época, tratavam a questão.

> no horizonte (linha em ziguezague). Sobre nós, ainda, restam estrelas (reunião de pontos)." (KLEE, 2001, pp. 43-4)

Esse é, portanto, um primeiro paralelo, uma primeira ressonância encontrada entre o texto de Klee e aquele de Kandinsky: ambos partem do princípio que tanto na vida cotidiana quanto nas artes, imagens, movimentos e sons são indissociáveis. A descrição apresentada por Klee é um roteiro de viagem pela temporalidade do espaço. Esse passeio poderia muito bem ser, também, a descrição de um quadro seu. Nele, todos os elementos que compõem a sua obra estão unidos em uma espécie de fábula. Talvez o passeio proposto por ele explicite mais claramente a relação temporal do que aquele proposto por Kandinsky simplesmente por ser mais longo e mais detalhado. Porém, em ambos, percebe-se que a dimensão temporal está presente, pois a descrição do quadro sempre demanda tempo para ocorrer e envolve a movimentação das suas unidades constituintes. E é justamente sobre a necessidade do tempo, que Klee considera essencial na apreensão de uma obra de arte, que repousa o pensamento do Espaço Sonoro:

> "Por acaso uma pintura surge de uma vez só? Não, ela é construída pedaço a pedaço, assim como uma casa. E o espectador, por acaso ele se dá por satisfeito com uma obra num relance? Feuerbach não diz que para o entendimento de um quadro é necessária uma cadeira? Para que a cadeira? Para que o cansaço das pernas não atrapalhe o espírito. As pernas ficam cansadas por causa da demora em pé. Em cena, portanto, o tempo. Personagem: o movimento." (KLEE, 2001, p. 46)

Ou seja, uma obra de arte pictural é sim temporal. Isso porque, na sua apreensão, nos seus detalhes, na atividade essencial do espectador, o tempo está presente:

> "A atividade essencial do espectador também é temporal. Ele vai trazendo pedaços, um por um, para a cavidade ocular, sendo que para focalizar cada pedaço novo precisa abandonar o antigo. (...) Na obra de arte encontram-se disponíveis os caminhos que conduzem para o olho do espectador, o olho que tateia ao redor como faz um animal ruminante ao

> pastar. (Na música, como todos sabem, encontram-se disponíveis os canais que conduzem ao ouvido). A obra pictórica surgiu a partir do movimento, é ela mesma movimento fixado e percebida em movimento (os músculos oculares)." (KLEE, 2001, p. 47)

Ou seja, uma das possibilidades de uma imagem visual ser temporal é que ela, na sua apreensão por um espectador, demanda tempo. E movimento: movimento dos olhos, da cabeça, do pensamento. Sem esses elementos, torna-se impossível fruir uma obra de arte. Outro ponto onde encontramos uma forte ressonância entre o pensamento de Paul Klee com o processo apresentado por Kandinsky é na ideia onde um ponto tem a potência de transformar-se em linha, essa em plano e esse em espaço através do movimento:

> "Quando um ponto se torna movimento e linha, isso implica tempo. A mesma coisa ocorre quando uma linha se desloca para formar um plano. Igualmente no que diz respeito ao movimento dos planos para formar espaços." (KLEE, 2001, p. 46)

De uma maneira geral, tanto para Kandinsky quanto para Klee, a dimensão temporal é indissociável da dimensão espacial. Isso porque as artes plásticas necessitam do tempo para ocorrer. Essa associação pode ocorrer na composição de uma imagem visual. Nessa categoria, os autores apresentam duas possibilidades: (i) para Kandinsky, as cores se ligam a uma sonoridade interior; (ii) tanto para ele quanto para Klee, o ponto entrando em movimento torna-se linha; essa, por sua vez, em movimento torna-se plano; e esse, por fim, espaço. Paul Klee ainda nos chama a atenção ao fato de que, na fruição de uma imagem visual, o espectador de arte também necessita de tempo. Isso porque o movimento (dos olhos, da cabeça, do corpo, do pensamento...) é parte integrante desse processo. Percebemos também que, pelo fato de uma obra de arte ser construída sobre o movimento, há a necessidade do movimento na sua apreensão.

O Espaço Sonoro na música

Enquanto em artes plásticas, o Espaço Sonoro apresentava-se através da necessidade da utilização do tempo tanto na composição quanto na fruição de uma imagem visual, em música a inversão torna-se um pouco diferente. É a espacialidade do som que agora nos interessa. A música, arte tida como essencialmente temporal, ganha também o espaço dentro da obra de alguns compositores.Vejamos como esse Espaço Sonoro se comporta no pensamento de quatro compositores consagrados na literatura do século XX, Messiaen, Ligeti (apud. Casnok), Boulez e Xenakis; e realizaremos ainda um paralelo com o pensamento de dois compositores brasileiros, Denise Garcia e Almeida Prado.

Olivier Messiaen e o som-cor

No domímio musical, as relações trabalhadas por Kandinsky e Klee podem ser facilmente encontradas no pensamento do compositor francês Olivier Messiaen. Em seus escritos, Messiaen vincula a percepção das cores à dos sons e projeta esta ideia na formulação de uma teoria e gramática musical que lhes são próprias[122].

Desde a escrita do seu *Technique de mon langage musical*, lançado em 1944, Messiaen planejava a publicação de um novo livro mais completo sobre a sua maneira de pensar o repertório musical existente e também a sua própria música. Esse projeto, no entanto, nunca foi terminado enquanto o compositor era vivo. Somente dez anos após a sua morte que a sua viúva, Yvonne Loriod, unindo os seus escritos dispersos, conseguiu publicar o "Tratado de Ritmo, de Cor e de Ornitologia"[123] (MESSIAEN, 2002), obra em 7 tomos (8 volumes). Nessa obra, encontramos uma definição suscinta do que é o som-com[124]. Para o compositor, esse estado do som nasceu a partir da sua admiração pelos vitrais coloridos das igrejas francesas, em especial os da Sainte-Chappele, em Paris, e do contato com o pintor suíço Blanc-Gatti, que enxergava e pintava as cores dos sons. O som-cor é, dessa maneira, formado por "complexos de cores que caminham e se mexem com os

[122] Isso ocorre principalmente nos seus *Technique de mon langage musica*l e *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, onde o autor traz, de maneira bastante extensiva, a técnica composicional empregada por ele em suas peças.
[123] Do original em francês : « Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie ». Tradução do autor do artigo. Este livro não conta ainda com uma tradução para o português.
[124] Do original em francês : "Le son-couleur". Tradução do autor do artigo.

complexos sonoros."[125] Esses complexos não são vistos por Messiaen com os olhos e sim apenas intelectualmente. (MESSIAEN, 2002, tome VII, p. 7). Para Messiaen, o som tem em si uma cor que lhe é peculiar. A esse binômio foi dado o nome de som-cor (*le son-couleur).* Em seu *Tratado*, o compositor ressalta que esta visualização da cor do som não se trata nem de uma visão ocular, nem uma alucinação provocada por uma droga qualquer e nem ao menos uma doença sinestésica, a qual ele comenta tomando por referência o caso do pintor Blanc-Gatti[126]. A visualização da cor é, simplesmente, *"uma visão interior, um olho do espírito"*.(MESSIAEN, 2002, p. 97)[127] Vale a pena lembrarmos, nesse aspecto, o texto de Kandinsky sobre o espiritual na arte, para quem, em um caminho inverso, as cores tinham sons específicos.

O termo som-cor, segundo Messiaen, é a ligação que a música estabelece com dois fenômenos distintos: (i) cores complementares e (ii) ressonância natural dos corpos sonoros (Figura 125). A ressonância natural dos corpos sonoros cria uma série harmônica reproduzível pelas notas que se sucedem em diminuição intervalar a partir de um baixo dado (Cf.: MESSIAEN, 2002, p. 102). É também conhecida como série harmônica:

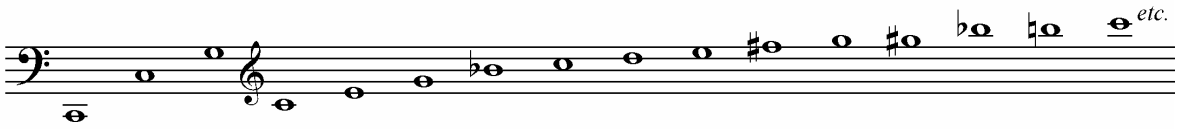


Figura 125: ressonância natural dos corpos sonoros em uma representação aproximada

Adiantando um pouco a discussão, perceberemos mais adiante, ao analisarmos a maneira pela qual Almeida Prado pensa o Espaço Sonoro, que há um paralelo entre os pensamentos de ambos os compositores. Tanto Messiaen quanto o compositor paulista partem da série harmônica apresentada no exemplo acima na concepção da espacialidade do fenômeno sonoro.

---

[125] Do original em francês: "(...) des complexes de couleurs qui marchent et bougent avec les complexes de sons". Tradução do autor do artigo.

[126] Artista suíço nascido em Lausanne, 1890 e morto em Riex, 1966. Pintor autodidata e músico amador, Charles Blanc-Gatti consagrou o seu trabalho artístico à transposição das sensações musicais coloridas e formais para a pintura. Adaptado do site: http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F9139.php . Acessado em 18/11/2007.

[127] Todas as traduções aqui citadas dos textos de Messiaen foram feitas pelo autor do presente artigo.

Em relação às cores complementares, o autor nos propõe uma experiência. Sob uma folha de um branco extremo, coloquemos uma folha um pouco menor de um vermelho ardente. Ao olharmos atentamente a linha demarcatória entre o vermelho e o branco, o vermelho, em determinado momento, irá se intensificar e se tornar mais vermelho, enquanto o branco, por sua vez, será irradiado de um efêmero verde pálido. Uma relação semelhante ocorre se trocarmos a folha vermelha por outra verde, ou laranja, ou azul, ou amarela, ou violeta etc. (cf.: MESSIAEN, 2002, p. 103).

Esses dois fenômenos – ressonância natural dos corpos sonoros e cores complementares – estão, para o autor, em profunda relação de convergência. Portanto, assim como não se consegue enxergar as cores complementares sem que haja, ao menos, uma outra cor contrastante com a qual a primeira se relaciona, não é possível atribuir uma cor a uma única nota. Não são os sons isolados que engendram cores, são as simultaneidades, ou melhor, os complexos sonoros. A cor é, também, influenciada pelo registro, grave, médio ou agudo, onde ela se encontra, pelas transposições e pelo timbre dos instrumentos que a tocam da seguinte maneira:

- Certa cor vai se reproduzir em todas as oitavas: ela será normal no registro médio; degrade ao branco (ou seja, mais clara) em direção ao agudo; e degrade ao preto (ou seja, mais sombreada) em direção ao grave;
- Ao contrário, se nós transpusermos nosso acorde de semi-tom em semi-tom, em qualquer semi-tom, ele irá mudar de cor (cf.: MESSIAEN, 1978, pp. 9-10 e 1988, pp. 5-6);
- Pode ocorrer que uma orquestração resfrie uma cor quente ou, de outra maneira, esquente uma cor fria (cf.: MESSIAEN, 2002, p. 97).

Vimos já como Messiaen pensa o som-cor e quais são os fatores extramusicais que o auxiliam na percepção do mesmo: sonoramente, a ressonância natural dos corpos sonoros, representada pela série harmônica; e, visualmente, as cores complementares. Veremos agora quais são as técnicas composicionais empregadas pelo compositor para

criar, em sua própria música, a cor. Para o compositor, o som-cor mantém uma relação direta com dois aspectos presentes em sua obra: os modos de transposições limitadas e os complexos sonoros. Esse dois fatores são técnicas composicionais, gramática musical: eles são explicáveis em termos musicais e, por isso mesmo, passíveis de reprodução.

Os modos de transposições limitados (Tabela 16) são modos transponíveis somente um certo número de vezes, após o que eles recaem sobre as mesmas notas (cf.: MESSIAEN, 1988, p. 7). Eles são sete no total:

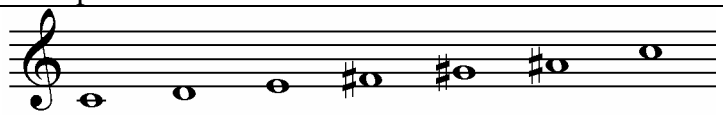
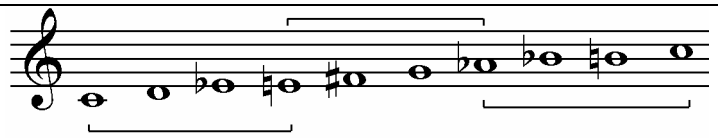
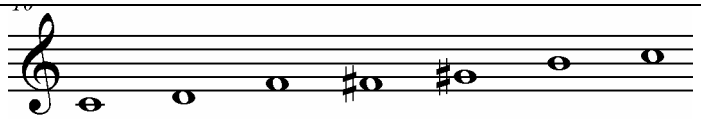
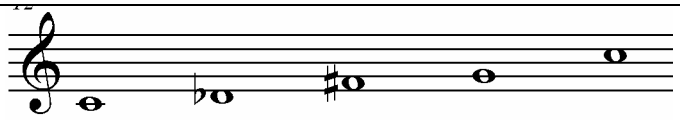
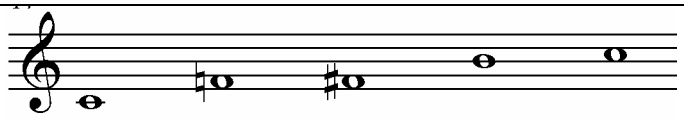
Modos de Transposições Limitadas (MESSIAEN,1944,p.85 e ss.)		
Nº	Exemplo musical	Características
1		Transponível 2 vezes; Tons inteiros.
2		Transponível 3 vezes; Dividido em quatro tricordes de semi-tom, tom.
3		Transponível 4 vezes; Dividido em três tetracordes de intervalos de tom e dois semi-tons.
4		Transponível 6 vezes.
5		Transponível 6 vezes.
6		Transponível 6 vezes.
7		Transponível 6 vezes.

Tabela 16: os sete modos de transposições limitadas e suas características segundo Messiaen

Para Messiaen, cada modo tem, em cada transposição, uma cor específica (). Dessa maneira, percebemos que:

Relação entre os modos de transposições limitadas e as cores (MESSIAEN,2002,pp.118 e ss.)		
Modo	*Transposição*	*Cor*
2	1	Azul violeta
	2	Ouro e castanho
	3	Verde
3	1	Laranja, ouro e branco leitoso
	2	Cinza e malva
	3	Azul e verde
	4	Alaranjado, vermelho, com um pouco de azul
4	1	Cinza e ouro
	2	Reflexos cinza de ferro, rosa málvia e amarelo cobreado, preto e azul claro, verde e violeta púrpura
	3	Amarelo e violeta
	4	Flores de petúnias: violeta sombreado, branco e violeta púrpura
	5	Violeta intenso, com zonas cinza-malva
	6	Vermelho carmim, púrpura violáceo.
6	1	Grandes letras douradas sobre fundo cinza
	2	Cor de couro e chocolate
	3	Amarelo enxofre transparente
	4	Fitas verticais amarelas, violetas e pretas
	5	Ouro, azul pálido, violeta com fitas castanhas
	6	Fitas verticais brancas e pretas.

Tabela 17: As cores das transposições dos modos de transposições limitadas

O que mais nos chama a atenção, nesse momento, é o grau de precisão proposta por Messiaen na relação entre os modos de transposições limitados e as cores. Decerto que ele explica que essa visualização da cor ocorria para ele em pensamento, mas é impressionante o grau de nuanças existentes na relação. As cores por ele propostas são de uma sutileza ímpar.

Em relação aos complexos sonoros, Messiaen cita o uso de quatro deles, os acordes com inversão transpostas sobre o mesmo baixo, os acordes de ressonância contraídas, os acordes do total cromático (cf.: MESSIAEN, 1988, p. 8) e os acordes vitrais, *"tournants",* que giram sobre si mesmos.

- Acordes com inversões transpostas sobre o mesmo baixo: acordes que têm a sua posição modificada, porém permanecem com o mesmo baixo. Essa nota baixo não precisa, necessariamente, pertencer ao acorde. Para Messiaen, essas mudanças produzem acordes com cores análogas, porém não semelhantes. Esses acordes são simultaneidades de sete sons[128] cujas inversões são transpostas para baixo para permanecerem na mesma nota base. Por exemplo, da primeira para a segunda simultaneidade, é como se o fá (baixo da primeira) passasse para uma voz intermediária e o sol, que seria o baixo, fosse transposto para fá (uma 2ªM descendente) e todas as demais notas também transpostas o mesmo intervalo.

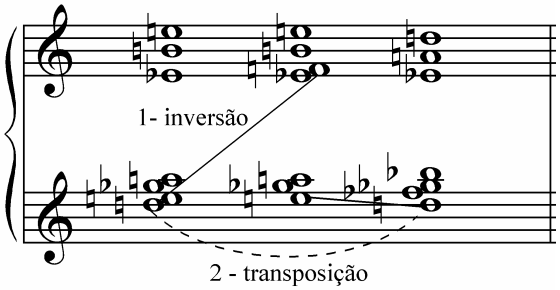
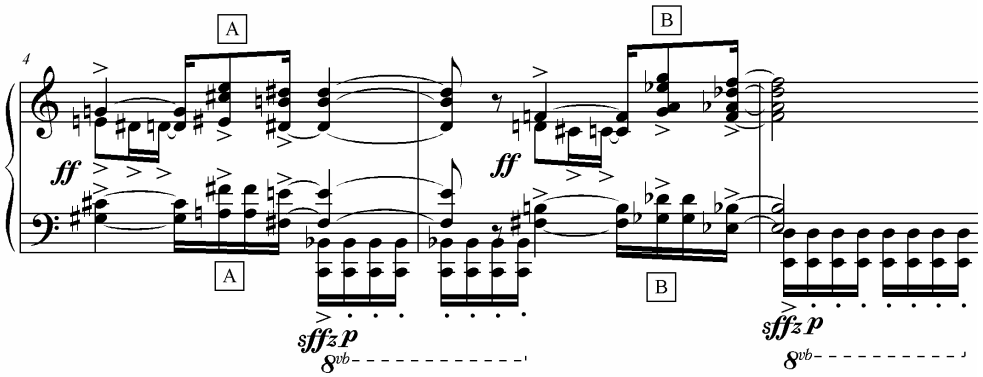


Figura 126: criação das inversões transpostas sobre um mesmo baixo.

- Acordes de ressonâncias contraídas: acordes com duas cores: a cor do acorde appogiatura e a cor do acorde real, complicadas pelos sons resultantes graves reconduzidos ao médio contra as outras notas;

[128] Segundo o autor, a origem do acorde seria um acorde de Dominante com nona, sendo que a sensível (terça do acorde) é substituída pela tônica (quarta do acorde) e são acrescidos dois outros sons estranhos que, no caso acima (**figura XX**, primeiro acorde) seriam o si e o mi. (MESSIAEN, 2002, tome VII, pp. 135-40).

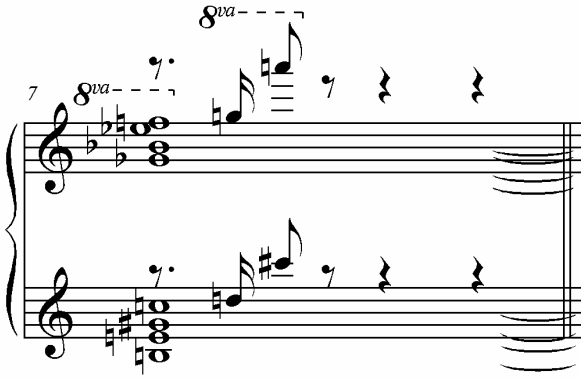


(Quatuor pour la fin du Temps - Pièce n}7 - "Fouillis d'ars-en-ciel, pous l'Ange qui annonce la fin du Temps")

Figura 127: acordes de ressonâncias contraídas

Messiaen cita que as simultaneidades destacadas pelas letras A e B são acordes de ressonâncias contraídas **(Exemplo 3)**.

- Acordes do total cromático: conjunto de doze sons compreendendo oito sons coloridos e quatro sons suplementares agudos que reentram na ressonância dos oito primeiros. Não se trata de um cluster.



(Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ)

Figura 128: Acorde do total cromático

- Os acordes de efeito vitral, *"tournants"*, são simultaneidades que giram sobre um grupo específico de alturas que mudam de oitavas. No seu *Tratado*, na análise da segunda peça dos *Sept Haïkaï*, ele cita o uso de três acordes desse tipo. Demonstraremos o segundo deles. O grupo de notas utilizado no acorde encontra-se no exemplo a seguir:

Figura 129: Sonoridades utilizadas em um exemplo de acordes vitrais

Esse grupo de notas, mudando aleatoriamente de oitavas, é redisposto de diversas maneiras:

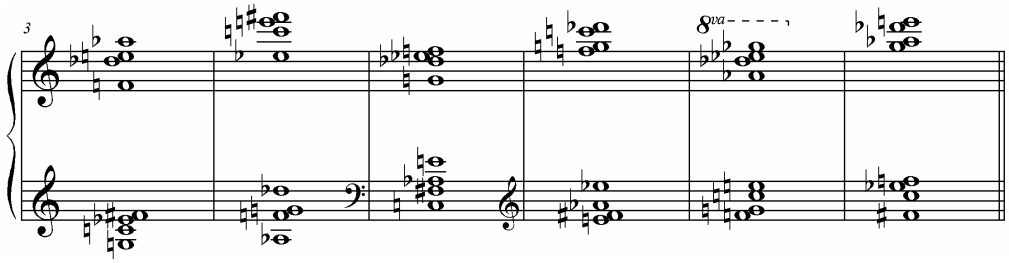


Figura 130: Acordes vitrais, *"tournants"*

O resultado sonoro que se atinge com a utilização de acordes vitrais é a sensação de que algo está se movendo mesmo sem sair do lugar. Ou seja, devido ao uso de um limitado número de alturas, conforme vimos no exemplo acima, a transposição de certas alturas em oitavas mudam a disposição intervalar da simultaneidade e fazem com que ela também mude a sua cor. Ou seja, para Messiaen, cada um dos acordes em efeito vitral, apesar de serem compostos com as mesmas notas, apresenta uma cor diferente do outro.

Os modos de transposições limitadas e os complexos sonoros são ferramentas composicionais e poéticas criadas por Messiaen para a reprodução da cor em sua música. Porém, o som-cor desperta nas pessoas uma sensação particular. Essa sensação é descrita por Messiaen principalmente em suas conferências pelo termo de *"éblouissement"*. Ela é uma sensação pretendida; é o que o compositor almeja despertar em seus ouvintes através do uso do som-cor; uma sensação espacial, da cor, transposta, pelo compositor, para a música. É o resultado final do som-cor.

Procurando no dicionário, o termo '*éblouissement*' significa (REY, 2006):

- problema na vista provocada por uma causa interna ou externa e geralmente acompanhada de vertigem;
- ficar maravilhado, encantamento;
- ofuscação, encantamento, vertigem.

Em suas próprias palavras, na Conferência de Kyoto, ao analisar a 'Transfiguration', Messiaen define o "*éblouissement"* como:

> "uma sensação colorida interior análoga àquela que produzem sobre os olhos as rosáceas, as vidraças e os vitrais das grandes catedrais góticas; alguma coisa de extraordinário e sagrado que nos transporta a um mundo de uma luz muito forte para a nossa razão." (MESSIAEN, 1988, p. 14)

Já de acordo com a Conferência de Notre-Dame, '*éblouissement'* "é a percepção do além, do invisível e do inexprimível, que pode ser feita com a ajuda do som-cor." (MESSIAEN, 1978, p. 2)

Ou ainda, mais adiante:

> "O que fizeram os mestres vidraceiros da Idade Média? O que se passa nos vitrais de Bourges, nas grandes vidraças de Chartes, nas rasáceas de Notre-Dame de Paris e na maravilhosa, incomparável vidraria da Sainte Chapelle? Há, a princípio, uma grande gama de personagens, grandes e pequenos, que nos contam a vida do Cristo, da Virgem Santa, dos profetas e dos santos: é uma espécie de catecismo por imagem. Esse catecismo (..) nos instrui através de mil intenções e mil detalhes. Mas, de longe, sem lunetas, sem escadas, sem qualquer outro objeto que possa vir ajudar a nossa vista deficitária, nós não vemos nada; nada além do que um vitral todo azul, todo verde, todo violeta. Nos não compreendemos, nós somos 'éblouis' (maravilhados, encantados)" (MESSIAEN, 1978, p.1 2)

O *"éblouissement"* e o som-cor mantêm entre si, portanto, uma forte relação. Na realidade, o *"éblouissement"* é o estado de alma objetivado pelo uso do som-cor.

Vimos, dessa maneira, que alguns fatores se complementam para a compreensão da maneira pela qual Messiaen une a dimensão temporal à espacial. Para ele, o som-cor, espécie de Espaço Sonoro, é percebido com a ajuda de dois fatores – as ressonâncias naturais dos corpos-sonoros e as cores complementares – e é transmitido na sua música por outros dois – os modos de transposições limitadas e os complexos sonoros. Eles são as duas ferramentas composicionais e poéticas utilizadas por Messiaen na criação do som-cor. Vimos também que a sensação almejada pelo compositor francês quando utiliza o som-cor é o *"éblouissement",* que nada mais é do que um estado da alma que fica "encantada" ao vivenciarmos uma experiência artística.

György Ligeti e a relação entre o audível e o visível

Um segundo compositor ao qual gostaríamos de nos referir para termos como base a proximidade entre som e imagem visual é György Ligeti. No livro *Música*, a pesquisadora Yara Borges Caznok[129], aborda uma possível forma de relação audível-visível em uma peça específica do compositor húngaro. Ela destaca, neste livro, o processo de visualização do sonoro na peça *Continuum* para cravo solo. Caznok demonstra como, em Ligeti, a utilização de elementos da gramática musical propriamente dita trazem também para a música a dimensão do visível. Nesse aspecto podemos fazer um paralelo com a prática de Messiaen, pois esse também partia de ferramentas composicionais específicas para a criação do som-cor.

Acompanhemos esta análise da autora. Em *Continuum* estariam, entre os principais procedimentos composicionais empregados pelo compositor húngaro, o uso de trêmulo, a ampliação de âmbito desse mesmo trêmulo, a sobreposição de texturas, o deslocamento rítmico através da repetição de pequenas células, a ampliação e contração dos "motivos-onda" (CAZNOK, 2003, p. 192) geradora da forma. Isso foi chamado pela autora de "desenvolvimento paralelo contínuo" entre as duas mãos do cravista. Ou seja, em Ligeti há a utilização de procedimentos já pré-existentes na literatura musical: não lhe foi necessário criar nem um novo instrumento, nem uma nova forma de escrever uma partitura,

[129] CAZNOK, Yara Borges. *Música*: entre o audível e o visível. São Paulo: Unesp, 2003.

nem relacionar o cravo a uma vivência extramusical qualquer. Aliás, pelo contrário, há, para a autora, nessa peça, um forte diálogo com algumas peças da literatura musical, em especial os prelúdios do *Cravo Bem Temperado*, como o em dó menor do primeiro volume (CAZNOK, 2003, p. 87). Ou seja, Ligeti dialoga, em sua música, com os elementos da própria música. E nem por isso essa peça deixa de ganhar um dimensão visual.

Os principais procedimentos composicionais encontrados por Caznok em Ligeti são o de expansão e o de contração:

- Expansão e contração dos âmbitos (alturas) das duas mãos, ocorrendo um primeiro momento entre os compassos 1 a 57 (Cf.: CAZNOK, 2003, p. 192), em um segundo momento entre os compassos 56-86 (Cf.: CAZNOK, 2003, p. 196), um terceiro entre os compassos 92-143 (Cf.: CAZNOK, 2003, p. 202) e um quarto ainda entre os compassos 143-205 (Cf.: CAZNOK, 2003, p. 210). Esses quatro momentos formam, para a autora, cada um deles uma seção, sendo que, entre a segunda e a terceira seções, há uma cessação do movimento através da aparição de simultaneidades do sistema tonal (Si M – si m – 5º J) (Cf.: CAZNOK, 2003, p. 201).
- Expansão e contração do número de notas destinado a cada mão (ritmo). (Cf.: CAZNOK, 2003, p. 202) Esse procedimento é gerador de uma polimetria através de deslocamentos agógicos (Cf.: CAZNOK, 2003, p. 199) entre as mãos, pois elas não têm, entre si, o mesmo procedimento de expansão e contração;
- Ampliação e contração da audibilidade de centros momentâneos. A primeira forte contração da audibilidade acontece entre os compassos 10-33, onde, gradativamente, o intervalo inicial de 3ª si *b* – sol perde a sua força. (Cf.: CAZNOK, 2003, p. 190). Após isso, há, ainda, a polarização do centro em fá # - lá, nos compassos, 43-45, o que é uma ampliação da audibilidade desse intervalo (Cf.: CAZNOK, 2003, p. 193). Esse mesmo procedimento, ocorre com o intervalo de 2ª fá # - sol # (compassos 50-55), com a nota ré # (compassos 73-78), com a 5ª J si – fá # (compassos 87-91) etc.;
- Ampliação do âmbito interno entre as mãos na terceira seção (textura) (Cf.: CAZNOK, 2003, p. 207).

É importante percebermos, portanto, que Ligeti, apesar de utilizar elementos da gramática musical, coloca-os em um agenciamento diverso ao, por exemplo, utilizado por Bach – em quem talvez ele tenha se espelhado para escrever tal peça – e, por isso, cria entre eles, elementos musicais, uma nova perspectiva de escuta. Essa perspectiva de escuta dos elementos musicas em Ligeti é, para a autora, comparável à ideia de Kandinsky, e ressaltamos aqui também que ela está presente nos pensamento de Klee, para quem um ponto torna-se linha ao entrar em movimento:

> "A apreensão dessa unidade [seções e procedimentos composicionais da peça] deixará ao ouvinte uma dúvida que se crê ser a proposta de Ligeti: (i) a obra é constituída por uma sucessão de pontos articulados, acompanhados pelo ruído audível do mecanismo do cravo e da madeira que reverbera; (ii) ou esses pontos, atingindo seu ponto crítico de fusão, se transformam em uma linha contínua, lembrando Kandinsky quando diz que a linha não é senão um ponto em movimento?" (CAZNOK, 2003, p. 212)

Dessa maneira, Yara encontra, na peça de Ligeti, procedimentos sonoros que se comparam a procedimentos espaciais: pontos; linhas retas, pontilhadas ou contínuas; linhas onduladas; volumes plásticos; opacidade ou transparência; sensação de figura e fundo; nitidez ou embaçamento; elasticidade ou retração; preenchimento do espaço; superfície (contorno, bordas); concavidade e convexidade simultânea; horizontalidade e verticalidade simultânea; expansão ou afunilamento da superfície. (Cf.: CAZNOK, 2003, pp. 212-3) Cada um desses elementos é relacionado pela autora a um procedimento específico utilizado por Ligeti na composição do *Continuum*, chamando a atenção, porém que "as formas de comparecimento visual descritas não são as únicas possíveis, nem todas elas são evocadas sempre pelos mesmos elementos musicais" (Cf.: CAZNOK, 2003, p. 213).

Demonstrou-se, através do estudo de uma peça de Ligeti (apud. Caznok), que a espacialidade no discurso musical pode ser atingida com o uso mesmo de elementos estritamente musicais. No compositor húngaro, o procedimento de expansão e contração de elementos musicais postos em um agenciamento novo causa a sensação visual de pontos e linhas em diversos tipos de movimentos. Dessa maneira, percebemos a proximidade que Ligeti tem, em sua obra, com Messiaen, pois ambos utilizam ferramentas composicionais

na criação de um Espaço Sonoro, e com Kandinsky e Klee, para quem o som é comparado à movimentação do ponto e as diversas formas picturais que essa movimentação implica.

Pierre Boulez e o liso e o estriado

Uma terceira relação entre visual e sonoro, da inversão espaço-tempo, estaria na ideia musical de Pierre BOULEZ.[130] Em *Penser la musique aujourd´hui*, o compositor confronta a ideia de Espaço Sonoro a partir dos parâmetros da altura, tempo, timbre, amplitude e dinâmica aplicados à música. A distribuição das estruturas em função dos quatro componentes citados cria, para o autor, um espaço real. Pensando sobre as possibilidades abertas pelo seu próprio ateliê musical, o compositor francês procura situar, a partir dessa reflexão, a música serial dentro de um contexto mais amplo do que apenas a simples discussão entre tonal e não-tonal. O seu objetivo, portanto, é o de *"conceber e realizar uma* relatividade *dos diversos espaços sonoros musicais"* (BOULEZ, 1986, p. 82), incluindo, nessa concepção, o fazer musical do Ocidente, primordialmente. Ou seja, Boulez define, em seu texto, quais são as qualidades do Espaço Sonoro nas quais estão inseridas as práticas musicais atuais e históricas, tentando, assim, contextualizar a música serial e confrontá-la, para uma melhor compreensão de seus exemplos, com a prática tonal.

Toda a sua discussão começa na hipótese aberta pelo compositor de que o *continuum* musical não é um trajeto, um caminho que liga um espaço a outro, ou um ponto a outro do espaço. O *continuum* é a própria possibilidade de corte a que um espaço infinito se apresenta. Ou seja, um *continuum* é um corte de algo maior do que ele, trecho de algo que o engloba. Pensando no parâmetro das alturas, um *continuum* pode se apresentar, por exemplo, como uma escala qualquer, pois essa é um corte do ruído branco, que engloba em si todas as alturas existentes. Parece-nos que, na realidade, o espaço todo, infinito, no caso exclusivamente das alturas, se apresenta na forma de todas as freqüências audíveis ou não pelo ser humano. E o *continuum* é o recorte que se dá a isso. A qualidade desse corte é o

[130] BOULEZ, Pierre. *A música hoje.* 3 ed. Tradução de Reginaldo de CARVALHO e Mary Amazonas Leite de BARROS. São Paulo: Perspectiva, 1986. Coleção Debates, nº 55. A parte em que esse debate ocorre está, especialmente, em um trecho intitulado *Quanto ao espaço* presente no segundo capítulo e que compreende as pp. 82-98.

que define a qualidade desse *continuum*. Essa qualidade pode se apresentar de duas maneiras: (i) quando o corte é realizado de uma maneira definida por um padrão, ele se renova regularmente; e (ii) quando o corte não é preciso, não-determinado por nenhum padrão, ele intervirá livre e irregularmente. Obtemos, portanto, uma correspondência, a categoria de exemplos, com os dois casos: (i) corte padronizado: temperamento; (ii) corte livre: não-temperamento[131]. Pensando a respeito do temperamento, é de se convir que, devido às práticas culturais da música Ocidental, e devemos nos lembrar que Boulez dialoga com e parte desse pressuposto, ele, temperamento, proporciona aos nossos ouvidos pontos de apoio confiáveis aos quais podemos nos basear e nos situar dentro do Espaço Sonoro. Ou seja, o temperamento causa em nós, devido à cultura em nós enraizada, "estrias", que dizer, pontos sobressalentes a respeito dos quais podemos perceber a sua profundidade, largura, altura e distância entre uma estria e outra. O temperamento, portanto, estria o Espaço Sonoro ao nos propiciar pontos sobre os quais podemos nos apoiar. Do outro lado, o corte não-definido, não-temperamento das alturas, assemelha-se a uma superfície perfeitamente "lisa", tal qual o oceano aberto, por exemplo, onde, pelo fato de nosso olho não ter para si nenhuma possibilidade de apoio, não tem nenhuma referência e não pode, assim, "estimar nenhuma distância"(BOULEZ, 1986, p. 84). Chegamos, aqui, à definição de duas possibilidades do *continuum.*

Qualidades do Espaço Sonoro do parâmetro "altura" em função das características do *continuum*				
O que?	*Definição*	*Qualidades*	*Características*	*Exemplo*
Continuum	Corte realizado sobre o total de freqüências audíveis e inaudíveis	**Estriado**	Corte definido por um padrão; Renova-se regularmente	Temperamento
		Liso	Corte não-preciso, não determinado; livre e irregular	Não-temperamento

Tabela 18: qualidade do Espaço Sonoro em relação ao *continuum* em Boulez

[131] Apesar de Boulez não citar esse termo estritamente, chegou-se a ele por oposição. Como o estriado é o temperamento, e isso está escrito em letras cheias, o oposto dele, o não-temperamento, deve ser sobre o que o compositor francês, pressupõe-se, estava se respaldando para chamar de liso.

As qualidades definidas na tabela acima, espaços estriado e liso, estão em profunda relação com a percepção. E, por isso mesmo, são ambíguas. Ou seja, é possível "camuflar" um espaço estriado em um liso e, de outra maneira, "camaleonar" um espaço liso sobre um estriado. Um exemplo de como isso ocorre é o de criar, em um espaço liso, intervalos que mantenham proporções sensivelmente iguais para que o ouvido os conduza a um espaço estriado; ou, por outro lado, em um espaço estriado, crias intervalos desproporcionais por demais para que, no ouvido, se instale um espaço liso. Longe de serem duas qualidades que interagem entre si por oposição, liso e estriado são, na realidade, diferenciadas apenas quantitativamente – diferença mais de grau do que de modo –, e há trechos, portanto, na fronteira que as divide, onde as qualidades do liso e do estriado se confundem. A essas possibilidades ambíguas, Boulez deu a classificação de espaços não-homogêneos, justamente por não estarem homogeneamente nem na qualidade do liso e nem naquela do estriado. Assim, podemos criar uma figura que represente as zonas apropriadas aos espaços homogêneos liso e estriado e a posição ocupada pelo espaço não-homogêneo.

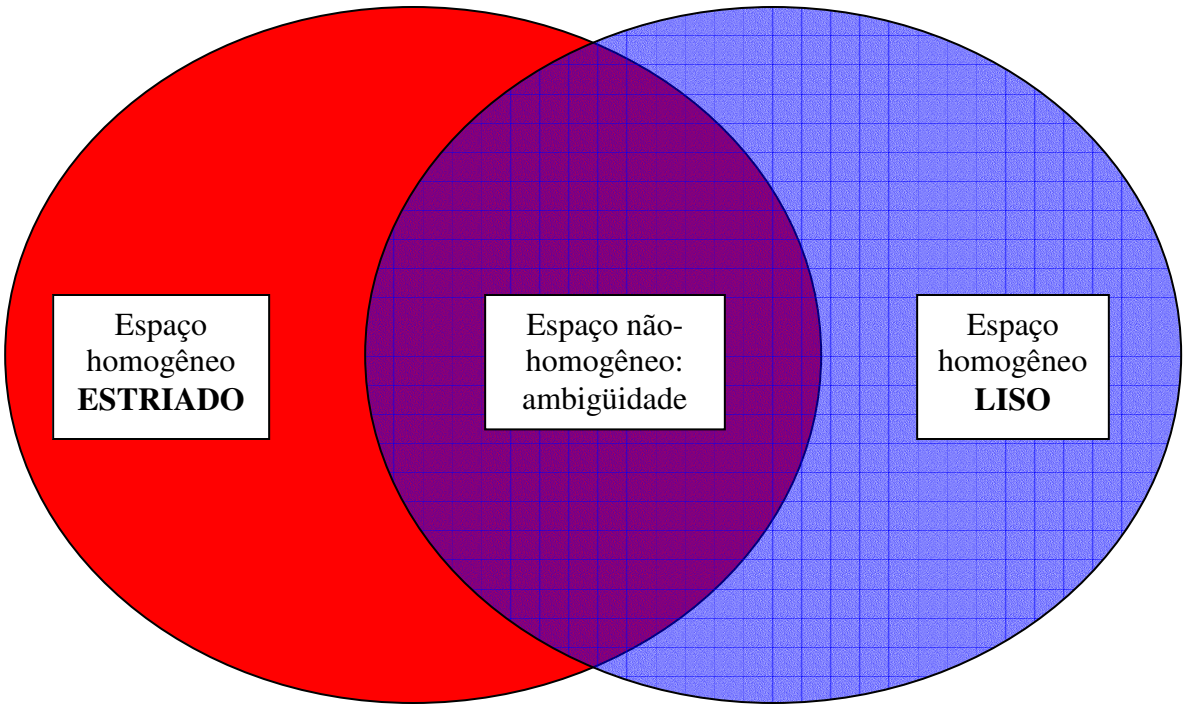


Figura 131: Relação quantitativa entre os espaços homogêneos liso e estriado e o espaço não-homogêneo do *continuum*

Visto que há uma relação quantitativa dentro dos espaços homogêneos, é de se supor que, portanto, há várias possibilidades de se instaurar um espaço liso e um espaço estriado. O que, se assim não o fosse, eles não abarcariam um espaço não-homogêneo. Ao espaço estriado – temperamento –, uma nova subdivisão é possível de ser acrescentada, portanto. Àquele espaço estriado cujo módulo de corte[132] se apresenta invariável e reproduzirá as freqüências de base em todo o âmbito dos sons audíveis, damos o nome de um *espaço reto*. Um exemplo de espaço reto é o sistema tonal onde, não importando em qual oitava ele se apresente, o seu padrão é imutável. Por outro lado, ao espaço cujo módulo de corte se apresenta variável, regular ou irregularmente, é dado o nome de *espaço curvo*. Aos espaços curvos cuja variação do módulo é regular, diz-se que ele é *focalizado*; já aquele cuja variação é irregular, *não-focalizado.* Um exemplos de um espaço curvo poderia ser uma escala (módulo) que levasse em consideração a *escala de mels*, ou seja, onde, ao se variar a freqüência, grave, média ou aguda, considera-se a sensação causada por essa variação. Já ao espaço liso, a única maneira de determinar o seu grau de estriamento é através de uma distribuição estatística das freqüências: quanto mais há a tendência de se privilegiar uma freqüência sobre as demais, o estriamento ocorre. Dessa maneira, fica-nos mais claro visualizarmos esses graus de alisamento do espaço estriado e de estriamento do espaço liso através de uma tabela.

[132] Visto que o espaço liso é definido por um padrão no corte do *continuum*, a esse padrão se estabeleceu o nome de módulo.

<table>
<tr><th colspan="6">Graus de alisamento do espaço estriado e de estriamento do espaço liso</th></tr>
<tr><td colspan="3">Espaço homogêneo <u>estriado</u> (temperado)</td><td rowspan="2">Espaço não-homogêneo</td><td colspan="2">Espaço homogêneo <u>liso</u> (não-temperado)</td></tr>
<tr><td colspan="3">
+ estriado - estriado
Direção do alisamento do espaço estriado</td><td colspan="2">
- liso + liso
Direção do estriamento do espaço liso</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Espaço reto</td><td colspan="2">Espaço curvo</td><td rowspan="3">Ambigüi-dade</td><td colspan="2">Distribuição estatística das freqüências</td></tr>
<tr><td>focalizado</td><td>não-focalizado</td><td>Desigual</td><td>Igual</td></tr>
<tr><td>Módulo fixo</td><td>Módulo variável regular</td><td>Módulo variável irregular</td><td>Espaços dirigidos</td><td>Espaços não-dirigidos</td></tr>
<tr><td>Sistema tonal</td><td colspan="2">Escala de mels.</td><td>intervalos estriados desproporcio-nais; intervalos lisos com proporções sensivelmente iguais</td><td>Pseudo-foco</td><td>Sem módulo</td></tr>
</table>

Tabela 19: graus de alisamento do espaço estriado e de estriamento do espaço liso em Boulez

Localizando, na tabela acima, a técnica serial, veríamos que ela ocupa, na realidade, o espaço estriado (temperado) reto, pois possui um módulo (padrão de corte) fixo, sem variação. Se colocarmos em jogo, dessa maneira, uma permutação, veríamos que ela passaria a ocupar uma espaço estriado curvo focalizado, pois, apesar de seu módulo ser variável, ele é regularizado pela seqüência da permutação. Se pusermos em prática ainda, juntamente com a permutação, outras técnicas de desenvolvimento da série, tais como a inversão, a retrogradação e a transposição, todas elas constituídas de maneira aleatória, teríamos, então, um espaço estriado curvo não-focalizado composto pela junção complexa de diversas formas de variação de uma série que, pelo próprio fato de serem compostas entre si, tornam a variação do módulo irregular. Podemos dizer, portanto, que uma música serial, no sentido no qual Boulez a compunha, compreende um espaço estriado (com

temperamento) curvo (módulo variável) não-focalizado (irregular, com variações complexas).

Já em relação às categorias do espaço liso, o tipo de música que, atualmente, mais as utilizam é, sem dúvidas, a eletroacústica. A facilidade de promover um corte não-padronizado possibilita ao desenvolvimento eletrônico ao qual a música passa atualmente uma facilidade na criação de espaços lisos.

Essas são as categorias criadas por Boulez na percepção do Espaço Sonoro das alturas. Ele destaca, entretanto, que apenas a partir do contexto que poderá ser colocada em prática tal classificação.

Em relação às durações, é possível estabelecer uma categorização paralela a essa. O que atua na diferenciação entre as alturas (espaços) e as durações é a intervenção do tempo. Dessa maneira, podemos, inicialmente, comparar um tempo pulsado à definição que se deu ao espaço estriado: neles operam uma referência, um apoio auditivo regular ou não. Já ao espaço liso, une-se a ideia do tempo amorfo: não há referência nenhuma ao tempo cronométrico a não ser de maneira global; as proporções temporais se manifestam em um campo de tempo. Essa relação encontra-se, sobretudo, no trecho seguinte:

> "Disponhamos, abaixo de uma linha de referência, uma superfície perfeitamente lisa e uma superfície estriada, regular ou irregularmente; desloquemos-nos nesta superfície lisa ideal, não poderemos nos dar conta nem da velocidade nem do sentido de seu deslocamento, pois o olho não encontra nenhum ponto de referência ao qual se prender; com a superfície estriada, ao contrário, o deslocamento aparecerá imediatamente tanto na sua velocidade quanto no seu sentido. O tempo amorfo é comparável à superfície lisa, o tempo pulsado à superfície estriada" (BOULEZ, 1986, p. 88).

Chegamos, assim às categorias de tempo estriado, comparável ao conceito de espaço estriado por sua referencialidade; e de tempo liso, comparável ao conceito de espaço liso por sua ausência de pontos de apoio:

- Espaço liso – tempo liso: não-referencial;
- Espaço estriado – tempo estriado: referencial.

Relação entre alturas e durações na concepção do estriado e do liso		
Alturas	*Durações*	*O que é*
Espaço estriado	Tempo estriado	tempo pulsado
Espaço liso	Tempo liso	tempo amorfo

Tabela 20: relação entre as alturas e as durações na concepção do estriado e do liso em Boulez

Após essa contextualização do espaço e do tempo na música, Boulez lança a si mesmo uma indagação: *"É possível realizar os espaços estriado e liso?"* (BOULEZ, 1986, p. 88).

A conclusão que se tem dessa dúvida não é absoluta. Mesmo em um sistema temperado, a dificuldade de se manter estritamente o temperamento até mesmo de semitons proporciona uma ambigüidade no espaço sonoro. Seria, então, que o espaço não-homogêneo seria o mais praticado? De certa maneira sim, pois não há instrumento acústico no Mundo que não sofra as influências do clima, da temperatura etc. e, dessa maneira, não altere o seu temperamento ao longo, até mesmo, de uma peça curta. Não seria, também essa variação no temperamento, uma variação previsível? Na medida em que sempre ela ocorre, é de se acreditar que ela seja, também, contextualizada e, dessa maneira, forme também um módulo padrão variável. Por outro lado, conforme dissemos acima, os meios eletrônicos são os que menos dependem das condições climáticas para que o resultado sonoro seja constante.

Pensando-se no tempo, a diferenciação entre homem e máquina também se faz presente. Apesar de a máquina ter maiores facilidades de realizar tempos lisos, ela é desproporcionalmente incapaz de obter flexibilidade na sua articulação, cabendo isso ao humano. Um tempo liso somente é realizável humanamente quando seu controle escapa do intérprete. Isso porque, para o tempo, o pulso se apresenta tal qual o temperamento para o espaço.

Pode-se, portanto, estabelecer uma tabela para as durações paralela àquela obtida na classificação do espaço:

<table>
<tr><th colspan="6">Tempos estriado e liso e as suas subcategorias</th></tr>
<tr><td colspan="3">Tempo homogêneo estriado</td><td rowspan="2">Tempo não-homogêneo</td><td colspan="2">Tempo homogêneo liso</td></tr>
<tr><td colspan="3">
+ estriado - estriado
Direção do alisamento do tempo estriado</td><td colspan="2">
- liso + liso
Direção do estriamento do tempo liso</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Tempo reto</td><td colspan="2">Tempo curvo</td><td>Ambigüi-dade</td><td colspan="2">Distribuição estatística das durações</td></tr>
<tr><td>Focalizado</td><td>Não-focalizado</td><td rowspan="2">Distribuição não-direcio-nal de um tempo estriado; Distribuição dirigida de um tempo liso.</td><td>Desigual</td><td>Igual</td></tr>
<tr><td>Módulo de corte do tempo fixo-regular</td><td>Módulo de corte do tempo variável-regular</td><td>Módulo de corte do tempo variável-irregular</td><td colspan="2"></td></tr>
</table>

Tabela 21: graus de alisamento do tempo estriado e de estriamento do tempo liso em Boulez

Um tempo não-homogêneo, ambíguo é citado por Boulez quando da utilização da medida cronométrica dos segundos na referenciação da unidade temporal em uma peça. É possível que, a partir dessa refencialidade, um intérprete crie para si, dentro de um tempo supostamente liso, estriamentos do tempo e, dessa maneira, o resultado final é diverso do esperado. Ou então, de outra maneira, é possível criar tempos lisos a partir de um estriado. O exemplo que Boulez dá a essa segunda possibilidade é o de um grupo musical onde dois instrumentistas toquem, juntamente com um tempo estriado do restante do grupo, tempos lisos. Depois de um dado momento, mesmo que eles retornem a um estriamento do tempo liso, de maneira a que não seja o mesmo estriamento do restante do grupo, será o liso que se sobressairá. Ou seja, na relação entre o liso e o estriado nas durações, duas vertentes se fazem presentes: a contagem do tempo e a maneira pela qual ele é ocupado (BOULEZ, 1986, p. 94):

- Tempo liso: ocupa-se o tempo sem contá-lo;
- Tempo estriado: conta-se o tempo para ocupá-lo.

O timbre e o a amplitude são empregados, mais comumente, de uma maneira descontínua, estriada. Isso quer dizer que, no corrente uso que damos às famílias instrumentais, cordas, sopros, metais, percussão, não há uma regularidade timbrística assim com também não há regularidade na amplitude. Esse pensamento é possível pois não se compreende o timbre apenas pela composição física de um instrumento, e sim por todo o envelope sonoro (espectro, perfil de ataque, regime de manutenção e de perda de energia) a que esses instrumentos correspondem Já dinâmica é geralmente encontrada de maneira contínua, lisa. Uma possível aplicação estriada da dinâmica seria a utilização de, por exemplo, súbitos pianos ou súbitos sforzandos. Essa três categorias não compreendem, tão facilmente, as suas categorizações em módulos (cortes do *continuum*) liso ou estriado. Ele se aplica, na realidade, mais às classificações possíveis do contínuo e descontínuo.

Da análise do texto de Pierre Boulez, o que se sobressai é a definição dos espaços-tempo sonoros em categorias de liso e estriado. Essa categorização é, também, discutida nos textos de Deleuze e Guattari[133]. No platô intitulado "1440 – o liso e o estriado" os autores, após uma rápida exposição do pensamento do compositor francês aqui neste artigo resumido, debatem algumas das possibilidades que se abrem diante dessa nova perspectiva.

Qual seria, pois, a forma de expressão de um espaço liso e de um estriado? O que é neles expressivo? A resposta para essas questões encontra-se também em Deleuze. O espaço liso conjuga para si as hecceidades, os acontecimentos, os afetos, os sintomas, as intensidades; enquanto que o espaço estriado torna expressivo as coisas formadas e percebidas, as propriedades, a matéria, as distâncias, as medidas.

> "O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais que de propriedades. É uma percepção háptica mais do que óptica. Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhes servem de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. Spatium intenso em vez de Extensio. Corpo sem órgãos, em vez de organismo e de organização. Nele a percepção é feita de sintomas e avaliações mais do

[133] DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs:* capitalismo e esquizofrenia. Coordenação da tradução: Ana Lúcia de OLIVEIRA. 2ª reimpressão. São Paulo: 34, 2005. vol. 5.

> que de medidas e propriedades. Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo. Estalido do gelo e canto das areias. O que cobre o espaço estriado, ao contrário, é o céu como medida, e as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele." (DELEUZE & GUATTARI, 2005, vol. 5, p. 185).

É importante, portanto, termos em consideração uma nova diferenciação criada por Deleuze e Guattari entre os espaços liso e estriado. O liso é um espaço direcional, enquanto o estriado é dimensional. Os autores preocupam-se, também, com a maneira pela qual um espaço estriado transforma-se em liso e vice-versa.

No primeiro caso, liso transformando-se em estriado, eles nos trazem o exemplo do mar – espaço liso por excelência. No curso da História, o mar foi aos poucos perdendo as características lisas através de um processo de estriamento. Esse processo ocorreu pelo desenvolvimento das ideias das latitudes, das longitudes e dos mapas. O período em que isso mais se desenvolveu foi durante as Grandes Navegações. Ou seja, houve, em um espaço liso por excelência, o mar, uma codificação que transformou o direcional – liso – em dimensional – estriado. Nesse momento, vale-nos lembrar Boulez para quem um espaço liso também poderia sofrer um estriamento, um dimensionamento.

Pensando-se na outra alternativa, aquela em que o espaço estriado pode tornar-se liso, percebemos que a ideia de Deleuze e Guattari vem ampliar a possibilidade criada por Boulez. Para o compositor francês, um espaço estriado tornava-se liso através de um processo gradual de alisamento que atingiria uma zona não-homogênea, ambígua. Para Deleuze e Guattari, porém, a possibilidade de um espaço estriado alisar-se repousa, por sua vez, na possibilidade de uma sobrecodificação, de uma mega-estriagem do próprio estriado. Esse processo, oposto ao proposto por Boulez, também obteria semelhante resultado e confundir-se-ia com o espaço liso. Esse processo pode ser concebido através, por exemplo, de uma divisão do estriado infinitamente, milimetricamente homogênea, fazendo com que essa divisão acabe perdendo sua função de dividir e confunda-se, dessa maneira, com o liso.

Conclui-se, portanto, que se vai de um espaço liso a um estriado através do dimensionamento de uma direcional; enquanto, no outro pólo, escapa-se de um espaço

estriado pela sobrecodificação de uma dimensional **(Tabela 8)**, o que o faz confundir-se com o liso.

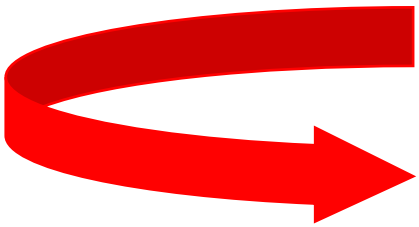
Características dos espaços estriado e liso em Deleuze e Guattari e suas possibilidades de transmutação		
Qual?	Estriado	Liso
Características	Direcional: torna expressivas as coisas formadas e percebidas, as propriedades, as matérias, as distâncias, as medidas.	Dimensional: torna expressivos os acontencimentos, as hecceidades, os afetos, os sintomas, as intensidades.
Como transmuta	 Processo de alisamento através de uma sobrecodificação do estriado (atravessa o pólo do mapa)	Processo de estriamento através de um dimensionamento do direcional

Tabela 22: concepções do liso e do estriado em Deleuze e Guattari e as possibilidades de alisamento do estriado por sobrecodificação e de estriamento do liso por um dimensionamento do direcional

Procurando-se alguns exemplos musicais para o caso onde o estriado alisa-se através de sua sobrecodificação, pensamos em duas possibilidades. O primeiro exemplo seria, talvez, o caso do serialismo integral desenvolvido por Boulez. Dissemos mais acima que ele representaria um exemplo de um espaço estriado curvo não-focalizado. Porém, a partir dessa nova possibilidade de alisamento do estriado aberta por Deleuze e Guattari, percebemos que o serialismo integral pode ser, também, pensado em termos de uma sobrecodificação dos seus elementos constituintes. A serialização simultânea de vários parâmetros torna o resultado sonoro final liso, pois o ouvido já não se apóia mais por não perceber o excesso de dimensionamentos do espaço estriado serial. Ou seja, quando há vários estriamentos que se combinam com ainda outros estriamentos, ocorre um processo de milimetrificação do espaço–sonoro que resulta em um alisamento que atravessa o outro pólo do mapa.

O nosso segundo exemplo de uma sobrecodificação de elementos estriados que nos remetem de volta a um espaço liso é a peça "Relógio" de José Augusto Mannis[134]. Ao escutarmos a peça pela primeira vez, temos a vaga sensação de achar que conseguiríamos acompanhar os tempos dos instrumentos. Essa sensação, porém, é sempre frustrada pela não-correspondência entre aquilo que os instrumentos realmente estão tocando e aquilo que esperaríamos que, estriadamente, eles tocassem. No caso específico dessa peça, esse processo ocorre sobre o parâmetro da duração, sendo, portanto, uma sobrecodificação de tempos estriados. A junção dos diversos tempos estriados da voz, do "Vão e Vêm" do poema, do piano, do violoncelo e do não-ciclo do clarone engendram em uma sobreposição de tempos estriados que, dessa maneira, desloca nossa percepção de volta a um espaço liso. Isso porque se torna difícil, devido ao exagero das divisões do tempo, situar-se, direcionar-se e, por conseguinte, encontramo-nos de volta em um tempo direcional.

Xenakis

Exitiriam ainda, para completar este estudo, outros exemplos, os quais não trouxemos ao debate, pois centramo-nos sobretudo naqueles que, de alguma maneira, se cruzam com a temática da tese de doutorado na qual esta pesqusia se insere e que tem por objeto de estudo a música de Olivier Messiaen e Almeida Prado. As referências a Boulez e Ligeti se fizeram, sobretudo, pela sua relação face a Messiaen. Assim também se dá a justificativa da presença de Xenakis nesse texto.

Iannis Xenakis é outro compositor que pensa na possibilidade de uma música abordar o espaço. Ele deixa bem clara esta inversão em sua entrevista com J. Y. Bosseur publicada no livro *Le sonore et le visuel.* Segundo Bosseur. (BOSSEUR, 1993, pp. 41-50) Xenakis mantém em sua obra musical uma forte relação com a arquitetura, disciplina cursada por ele no Instituto Politécnico de Atenas. A primeira relação encontrada por ele, e que, nesse sentido foi o grafismo. Xenakis relata que, a partir do uso de desenhos em suas partituras, pôs-se a refletir sobre alguns problemas que essa relação pode ter. E isso o

[134] TAFFARELLO, Tadeu & FERRAZ, Silvio. *Relógio, de José Augusto Mannis, e a composição por ciclos.* Artigo enviado para publicação nos Cadernos de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp.

auxiliou na compreensão da própria música. Para o compositor grego, certas estruturas tanto visuais quanto sonoras são comparáveis a estruturas mentais. Da mesma maneira como, em música, os instantes são ordenados, sucessivos, em uma linha reta os pontos também o são. Dessa maneira é possível relacioná-las e escrever, por exemplos, as alturas sobre uma reta. Assim surge uma certa preferência sua pelo uso de *glissandi* que são, na realidade, alturas e tempo unidos. Desenvolvendo um pouco mais essa ideia, Xenakis conclui que também as massas sonoras e visuais estão em profunda relação de proximidade. A diferença é que uma opera sobre o espaço e outra sobre o tempo. O exemplo que ele dá para isso é o do círculo. Se você tentar transmitir um círculo para a dimensão sonora, devido à particularidade desse processo, ele será transformado, na realidade, em uma sinóide. Bosseur destaca, na obra de Xenakis, duas peças que mantêm relações entre o sonoro e o visual: *Diatopes* e *Polytopes*. A estréia de *Diatopes* no centro francês George Pompidou, por exemplo, se deu com mil e seiscentos flashes luminosos dispostos à maneira do compositor. Isso gerou uma relação entre a massa sonora e a massa luminosa. Xenakis cita que, na maneira inversa desse processo, já utilizou seus conhecimentos musicais também para pensar a arquitetura. No projeto que realizou para o Convento de Tourette, utilizou-se do ritmo, da seção áurea e da densidade musical para dispor os elementos arquitetônicos na construção.

As metáforas composicionais de Denise Garcia

Trazendo o conceito do Espaço Sonoro para o universo da música brasileira contemporânea, tomaremos a seguir dois outros exemplos: o da compositora paulista Denise Garcia,[135] em seu artigo "Composição por metáforas" [136], e o do compositor Almeida Prado em suas *Cartas Celestes I*.

[135] Musicista, compositora e pesquisadora, Denise Garcia teve uma formação acadêmica que inclui a graduação na Usp (1974-85), mestrado na Unicamp (1989-93), doutorado na Puc-SP (1994-98) e um período de estudos na Alemanha (1979-84). Atua, desde 1985, como professora na Unicamp. Como compositora trabalha principalmente com música instrumental, eletroacústica e para cenas de teatro e de dança. Currículo lattes: http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4795871J4#Dadospessoais Acessado em 18/11/2007.

Em seu texto, Denise Garcia aborda alguns fatores extramusicais que são importantes na concepção de suas ideias musicais. Sua música trava um diálogo com as demais áreas do conhecimento e um compositor, em particular, pode se aproveitar dessas oportunidades para criar música a partir de tal ou tal motivação exterior à própria música.

> "A ideia de que palavras criam determinadas imagens ou sensações que se traduzem sonoramente não é nova (...). E daí pode-se dizer que não apenas palavras, mas tudo o que nossos sentidos absorvem, registram, armazenam pode vir a ser imagens sonoras, pode ser o impulso para uma nova criação musical." (GARCIA, 2007, p. 53)

É importante, nesse momento, percebermos que, apesar dessa ligação entre o ato de compor e impulsos externos, a música não se traduz. Ou seja, não há uma "transposição" simples de sentimentos. Essa relação é sempre intermediada por alguém ou algo: o texto de Garcia trata a respeito da intermediação do compositor que transforma uma sensação vivida em sons. Essa intermediação é, portanto, particular e única, sendo diferente para cada pessoa, pois ela é influenciada por tudo aquilo que a sua experiência de vida traz para essa relação. A essas transcriações artísticas composicionais, a autora dá o nome de "metáforas".

> "O meu processo criativo muitas vezes se dá por processos de simulação, de transposição, de tradução, de imitação de imagens sonoras, visuais e outras que me ocorrem e que gosto e pretendo chamar aqui de metáforas. Metáfora em um sentido amplo, mas com um propósito inverso (...): a música ou o som não sendo um substituto ou uma referência ou representação de um outro signo qualquer, (...) as imagens ou modelos podem ser pontos de partida, mas não necessariamente o sentido de uma música – a música não significa aquela ou outra imagem (...) [A música] realmente é: uma caixa aberta que permite que cada ouvinte tenha com ela uma experiência particular, mas antes de tudo, musical." (GARCIA, 2007, p. 54)

As metáforas, como pudemos perceber, podem ser de diversos tipos. Entre todas as citadas pela autora em seu texto, uma nos interessou mais por relacionar uma

---

[136] GARCIA, Denise. Composição por metáforas. In: FERRAZ, Silvio (org.). *Notas . Atos . Gestos.* Coleção Trinca-Ferro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

espacialidade à criação musical. Denise nos confessa que, para a criação de sua peça para flauta solo *Solo-rio*, composta em 1986 inicialmente para acompanhar uma peça teatral, a metáfora do rio a acompanhou. Um rio que foi tratado de diversas maneiras: primeiramente a partir da investigação laboratorial de sons d'água, traduzidos em sons de percussão não sobreviventes na versão para flauta-solo; e, finalmente, criando metáforas sobre a fluidez do rio, suas águas que correm de diversas maneiras diversas. A essa segunda imagem, a ideia do espaço está estritamente vinculada, pois, como a própria autora constata, a água em um rio flui de maneiras diversas da esperada:

> "Na beirada do córrego se vê claramente que a água não flui em linha reta, a margem representa uma outra barreira e o único jeito que as agüinhas que estão ali no canto têm de continuar o seu caminho sem descanso é rodopiar para trás e ir para frente de novo, desenhando assim, claramente, uma forma espiralada." (GARCIA: 2007, p. 56)

E é justamente essa imagem, esse espaço, o do rio que flui desenhando espirais, que a compositora se apoderou para criar uma imagem sonora para a flauta **(Exemplo 7)**. A metáfora da criação do trecho pode ser pensada em uma linha melódica com a tendência a descer, só que em curvas, traçando uma linha não regular:

(GARCIA, 2007, p. 57)

Figura 132: trecho de Solo-rio de Denise Garcia

A espiral, elemento primordialmente espacial, se traduz, nesse pequeno exemplo, pelos vai-e-vens da melodia em sua altura, conforme podemos perceber acima. Essa metáfora espacial-sonora é, portanto, criadora de um Espaço Sonoro na música de Denise Garcia e foi chamada, pela autora, de umas das possíveis metáforas às quais um compositor pode recorrer na concepção de uma imagem sonora. Ela cria um Espaço Sonoro justamente ao recorrer à imagem da água que corre em um rio e procurar transpor essa espacialidade em um âmbito temporal-musical. Nesse aspecto, poderíamos até mesmo

estabelecer um paralelo com o pensamento de Klee e Kandinsky, pois esses autores também descrevem um roteiro básico a ser percorrido por suas unidades constituintes de um quadro.

O espaço sonoro-cósmico de Almeida Prado

Quanto a Almeida Prado o visual e o sonoro destacam-se, sobretudo, a partir da criação de suas *Cartas Celestes I*, uma representação sonora do espaço cósmico. Dessa maneira que, ao invés de termos movimentos ou trechos determinados por andamentos, por exemplo, temos trechos que representam sonoramente um corpo celeste. É assim que, por exemplo, surgem no Espaço Sonoro do piano as constelações de Hércules, Lyra, Scorpio, Alpha Piscium; o Sol; as nebulosas de Andrômeda e NGC 696095 e 6; o aglomerado globular Messier 13; a Via Láctea e a Galáxia NGC 224 = M 31; os meteoros; o crepúsculo; a manhã; a aurora; e Vênus. Esse céu-sonoro é reinventado, fabulado por Almeida: transcriação de um céu a partir de sons.

À técnica criada para reinventar um espaço no som, Almeida Prado deu o nome de "sistema organizado de ressonâncias". Esse sistema é criado a partir do controle consciente de "zonas rítmicas" e "zonas de ressonâncias" (cf.: PRADO, 1985). Interessante aqui notarmos que, a exemplo do pensamento de Boulez, o compositor brasileiro trabalha também os parâmetros musicais da altura e da duração para criar um Espaço Sonoro. Podemos perceber, por exemplo, em relação às zonas rítmicas, que elas compreendem as categorias de liso e estriado desenvolvidas pelo compositor francês.

As zonas rítmicas criadas por Almeida, na realidade, comportam duas qualidades distintas. Uma das maneiras pela qual elas podem ser pensadas é a partir do ritmo harmônico criado pelos acordes-alfabeto. Mudando de qualidade, há, na outra maneira, zonas rítmicas explícitas, ambíguas ou de atemporalidade. Entre essas três últimas, há uma diferença de quantidade: respectivamente do tempo mais estriado ao mais liso. Vejamos na tabela que segue:

Zonas rítmicas das *Cartas Celestes*				
Qualidade	*Quais são*	*Quantidade*	*O que são*	*Parte onde se apresenta mais claramente no volume I*
rítmico-harmônica	Zonas rítmico-harmônicas	–	Ritmo harmônico causado pelos 24 acordes-alfabeto	–
exclusivamente rítmica	Zonas rítmicas explícitas	tempo estriado	*Momentos* onde as pulsações se fazem sentirem nítidas e as materializações das pulsações são diretas e claras	Constelação de Scorpius.
	Zonas rítmicas ambíguas	tempos não-homogêneos	Pulsações confusas, utilização de superposições de valores irracionais	Aglomerado globular Messier 13 e Nebulosas
	Zonas de atemporalidade	tempo liso	Tentativa de criar um tempo cósmico através do uso dos 24 acordes-alfabeto, que são um elemento atemporal	Constelações

Tabela 23: zonas rítmicas das *Cartas Celestes*

Já as zonas de ressonâncias são criadas através do uso contínuo do pedal e da criação de ressonâncias próprias ao piano. “Sonoramente, entre dois acordes emitidos, as ressonâncias preencherão este espaço.” (PRADO, 1985, p. 527) O sistema de Almeida Prado de organização das ressonâncias tem nesse princípio o seu conceito. Ele é baseado na maior ou menor aproximação às ressonâncias naturais da série harmônica, ascendente ou descendente. Dessa maneira, ele divide também as ressonâncias em zonas:

Zonas de ressonâncias das *Cartas Celestes*			
Quais são	*Quantidade*	*O que são*	*Parte onde se apresenta mais claramente no volume I*
Zona de ressonância explícita	maior incidência sobre alturas de uma série harmônica ascendente ou descendente	Leva em conata o uso racional e organizado da série harmônica superior e inferior; Considera nota estranhas ao espectro como invasoras.	Via-Láctea.
Zona de ressonância implícita	menor incidência sobre alturas de uma série harmônica ascendente ou descendente	Uso de uma seqüência atonal para insinuar notas que se impõem como elementos constituintes de ressonância dos espectros harmônicos superiores ou inferiores.	Nebulosa NGC 696095
Zona de ressonância múltipla	incidência sobre alturas de duas ou mais séries harmônicas ascendente ou descendente	Uso de acordes simultâneos ou seqüenciais, constituídos de ressonâncias misturadas; processo acumulativo de notas.	Constelação de Scorpio
Zona de não-ressonância	Nula	Uso racional de elementos melódicos simples ou polifônicos, resultando em pouca ou mínima ressonância.	_

Tabela 24: zonas de ressonâncias das *Cartas Celestes*:

Como pudemos perceber na tabela acima, as zonas de ressonâncias das *Cartas Celestes* são baseadas na maior ou menor incidência de alturas sobre uma série harmônica, ascendente ou descendente. Mas, o que seria uma série harmônica descendente? Ela é uma criação artificial usada pelo compositor que nada mais é do que a inversão da série harmônica ascendente.

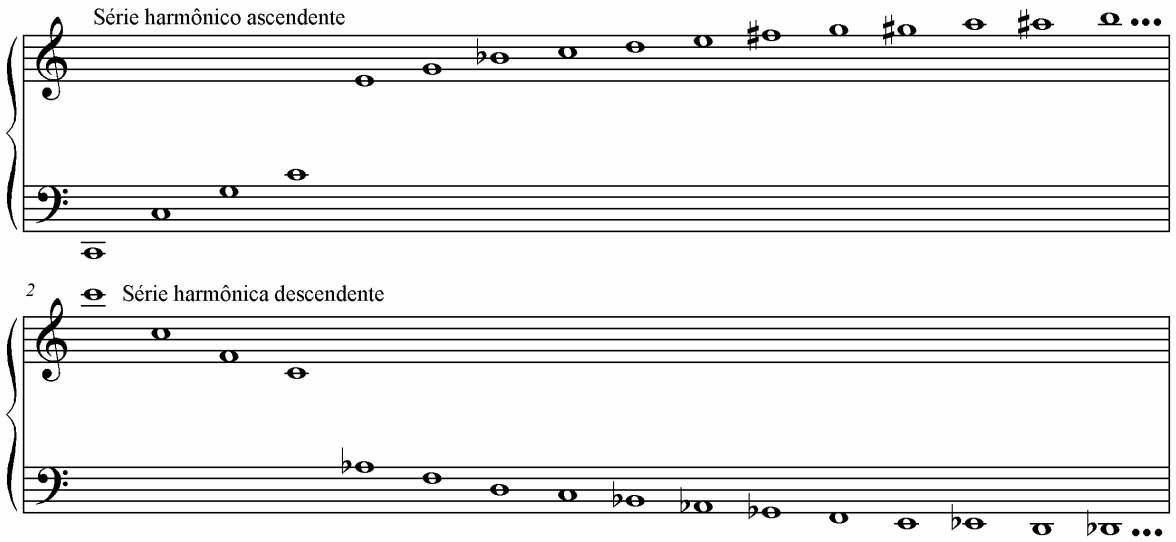


Figura 133: séries harmônicas ascendente e descendente usadas como parâmetro para a classificação das Zonas de ressonâncias nas *Cartas Celestes* de Almeida Prado.

Um exemplo citado por Almeida como uma zona de ressonância explícita, ou seja, mais próxima da série harmônica ascendente, é a Via Láctea.

Figura 134: Via-Láctea nas *Cartas Celestes* I de Almeida Prado.

Percebemos que, são poucas as notas que fogem à série harmônica de dó. Porém, de um dó mais grave, tal como aquele do exemplo anterior. As notas que escapam à série são o fá natural, no 3º compasso do exemplo, o dó #, no 4º; e o mi*b*, no 2º compasso da 2ª linha do exemplo acima.

Almeida Prado demonstra o objetivo da criação das zonas rítmicas e das zonas de ressonância na seguinte afirmação:

> "Eu achava que, na música serial, era tudo muito rápido. Nunca voltava. É a ideia da espiral. Por causa desse não-voltar, eu não podia memorizar. E, para mim, a música deve haver um quê de memória."(PRADO, 1985, vol. I, p. 29)

Ou seja, a tentativa primordial das Cartas Celestes I era a criação de um novo espaço estriado, onde o ouvinte pudesse se situar. Para tanto, o compositor cria, para a realização dessa peça, uma tabela com acordes-alfabeto que pudessem ser reiterados pelo compositor e reconhecidos pelo público.

Almeida Prado, em sua criação de um Espaço Sonoro cósmico através das Cartas Celestes I, dialoga com dois outros autores citados no presente artigo. Ao basear as zonas de ressonâncias nas séries harmônicas, lembramos de Messiaen, para quem o som-cor somente se desenvolvia com o auxílio da ressonância natural dos corpos sonoros. Essa relação talvez tenha sido apreendida durante o período em que Almeida passou em Paris estudando no Conservatório com Messiaen. Já com Boulez, o diálogo nos parece um pouco mais amplo: Almeida Prado busca, na sua estética musical, um estriamento do espaço através de elementos lisos. Para Boulez, o parâmetro de diferenciação entre o liso e o estriado nas alturas é o temperamento. Sendo assim, Almeida Prado utiliza-se de elementos lisos, ou seja, não-temperados tais como a série harmônica e a ressonância do piano através do uso continuado do pedal, com o intuito de obter um espaço estriado, ou seja, de fácil reconhecimento pelo público. O resultado sonoro desse processo é caracterizado por uma zona não-homogênea, ou seja, em suas Cartas Celestes, Almeida Prado promove o estriamento de elementos lisos.

Deleuze e Guattari: o devir-música

Deleuze e Guattari são dois autores que também abordam a possibilidade de troca dos fundamentos básicos de expressão das artes plásticas e da música. Ou seja, para eles, a música pode também expressar o espaço e vice-versa.

Em seu livro *Mil Platôs*, no platô intitulado "1730 – devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível", os autores compreendem a possibilidade de haver na música um paralelo claro e simples com as artes plásticas: enquanto, em uma textura contrapontística musical, há linhas melódicas horizontais onde pontos são determinados e que se deslocam ao longo de verticais harmônicas, as artes plásticas valem-se também das verticais e horizontais de um quadro e nos remetem também às verticais de deslocamento – tal qual a linha é o ponto em movimento para Kandinsky e Klee – e às horizontais de sobreposição – vertical, horizontal; forma fria, forma quente; branco, negro; luz, cromático; tonal, modal etc. (DELEUZE & GUATTARI, 2005, vol. 4, p.93) A isso, foi dado um nome de *sistema pontual*, pois vale-se de pontos e coordenadas determinadas por linhas verticais e horizontais, tanto em música quanto em artes plásticas. As diagonais, nesse sistema, "desempenharão o papel de ligações para pontos de nível e de momento diferenciados, instaurando, por sua vez, freqüências e ressonâncias com esses pontos da horizontal". (DELEUZE & GUATTARI, 2005, vol. 4, pp. 93-4) Ou seja, pensando-se em música, há, no sistema pontual, sempre algo que chama a atenção para si: algo maior a quem as linhas horizontais e verticais se remetem. No caso do exemplo pensado pelos filósofos, uma textura contrapontística com centro tonal, há sempre justamente esse elemento, a tonalidade ou a modalidade ou uma nota centro, à qual as linhas melódicas e harmônicas são subordinadas. Para os autores, esse é um sistema arborescente, molar[137] por excelência.

Percebida essa primeira possibilidade, os autores nos propõem, por outro lado, a criação de sistemas multilineares. O sistema multilinear compreende um sistema onde não haja a possibilidade de criação de coordenadas, ou seja, as diagonais e as horizontais não mais se submetam a algo maior que as atraem.

[137] Por *arborescência* se entende algo que, tal como uma árvore, há um tronco principal de onde as ramificações aparecem, mas sempre dependem desse ponto de apoio central. A oposição de uma árvore, nos autores, é um *rizoma*. Já o termo *molar*, em oposição a *molecular*, representa a maioria, a macro-forma, a estrutura prevalecente.

> "Tudo se faz ao mesmo tempo, num sistema multilinear: a linha libera-se do ponto como origem; a diagonal libera-se da vertical e da horizontal como coordenadas; da mesma forma, a transversal libera-se da diagonal como ligação localizável de um ponto a outro; em suma, uma linha-bloco passa no meio dos sons, e brota ela mesma por seu próprio meio não-localizável" (DELEUZE & GUATTARI, 2005, vol. 4, p. 96)

Para a criação de um sistema multilinear através da liberação da vertical, da horizontal e da diagonal, deve-se tentar criar pontos de fuga onde os pontos e as diagonais que os unem, não se submeta de maneira alguma às coordenadas regidas pelas verticais e horizontais:

> "Liberar a linha, liberar a diagonal: não há músico nem pintor que não tenham essa intenção. Elabora-se um sistema pontual ou uma representação didática, mas com o objetivo de fazê-los detonar, de fazer passar um abalo sísmico. Um sistema pontual será mais interessante à medida que um músico, um pintor, um escritor, um filósofo se oponha a ele, e até o fabrique para opor-se a ele, como um trampolim para saltar." (DELEUZE & GUATTARI, 2005, vol. 4, p.94)

Pensando em termos musicais, acreditamos que um excelente exemplo seja a obra toda de Messiaen. A partir de seus escritos, tais como o *Traité* e o *Technique*[138], o compositor francês cria para si um sistema próprio didático (abertura da possibilidade de uma *arborescência*). Porém, ao escutarmos as suas composições, percebemos que esse sistema não passa de instruções analíticas, pois o resultado sonoro advindo do uso dele, para lembrarmos as palavras de Deleuze e Guattari, causam um abalo sísmico, ou seja, não é facilmente reconhecido e está além da simples utilização prática do mesmo. Outro exemplo musical seria, sem dúvidas, as Cartas Celestes de Almeida Prado: apesar de toda a reflexão e criação de um *sistema organizado de ressonâncias,* a peça em si está além da teorização: ela ultrapassa e expande os limites da teoria, mesmo daquela criada pelo próprio compositor. Isso ocorre porque, em ambos os casos, tanto Messiaen quanto Almeida Prado compõem a partir de uma manipulação direta do objeto sonoro, não se fazendo surdos ao resultado sonoro e privilegiando esse à teoria pura.

[138] "Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie" e "Technique de mon langage musical". Ambos os livros se encontram na referência bibliográfica.

O século XX, em geral, e a história da música em particular estão cheios de sistemas multilineares, ou seja, ocorrem, na música ocidental, blocos sonoros que são desterritorializações de algo que está implantado. São pontos que se opõem às coordenadas e delas tentam escapar. Em comparação ao pensamento de Boulez, as diagonais de um sistema multilinear são lisas, ou seja, não há a possibilidade de identificá-las enquanto *x; y*. Porém, muitas diagonais desterritorializantes acabam se transformando em novos territórios: criam para si novas horizontais e verticais. E isso ocorre com o uso da memória e da reiteração de um bloco sonoro diagonal. Um exemplo disso é o uso da série dodecafônica que, com o tempo e o uso, passou a ser comum a vários compositores e, por isso mesmo, tornou-se um novo território.

Em artes plásticas, a desterritorialização do ponto, da linha, da diagonal e da transversal também opera, mas com seus meios próprios. Aqui, há uma oposição ao pensamento de Kandinsky e de Klee. Para os pintores, conforme vimos ainda nesse artigo, o ponto transforma-se em linha ao entrar em movimento, que, por sua vez, transforma-se em plano ao entrar em movimento, que, por sua vez, transforma-se em volume ao entrar em movimento e assim por diante. Já para Deleuze e Guattari, em um sistmea multilinear:

> "Não é o ponto que faz a linha, é a linha que arrasta o ponto desterritorializado, que o arrasta para sua influência exterior; então a linha não vai de um ponto a outro, mas entre os pontos ela corre numa outra direção que os torna indiscerníveis. A linha tornou-se a diagonal que se libera da vertical e da horizontal; mas a diagonal já se tornou a transversal, a semidiagonal ou a direita (reta?[139]) livre, a linha quebrada ou angular ou então a curva, sempre no meio delas mesmas." (DELEUZE & GUATTARI, 2005, vol. 4, p. 97)

Aqui podemos perceber mais um paralelo criado pelos filósofos entre a música e as artes plásticas: ambos se valem da desterritorialização de seus elementos constituintes – melodia, harmonia, em música; pontos e linhas, em artes plásticas – para a criação da expressão.

[139] Não seria talvez aqui um erro de tradução? Em francês, a palavra *droite* significa tanto direita quanto reta. Porém, parece-nos que, dentro do contexto do texto, "reta" seria mais apropriado do que "direita", tal como foi traduzido na edição brasileira.

Voltando à questão musical, percebemos que ela cria devires. Ou seja, a partir da música temos a potência de nos tornarmos algo minoritário, tal como uma criança nos *Kinderszenen* de Schumann, de Almeida Prado etc.; ou um animal, nos pássaros de Messiaen; ou uma mulher, nos *lieder* de Schubert. Ou seja, a música aumenta a nossa capacidade de agir – potência – deslocando-nos a um devir-criança, devir-animal, devir-mulher: esses elementos tornam-se formas de expressão musical. E, para que isso ocorra, deve-se operar a desterritorialização dos blocos sonoros, ou seja, novas formas de expressão devem ser pesquisadas pelos compositores. A conclusão que se pode ter a partir desse pensamento é que a música não é a criança, nem o animal e nem a mulher, nem o rio, pensando em Denise Garcia, nem um corpo celeste qualquer, pensando em Almeida Prado, e nem tão pouco opera uma representação destes: ela os arrasta a um outro patamar, a uma outra forma de expressão.

> "A música toma por conteúdo um devir-animal; mas o cavalo, por exemplo, adquire aí, como expressão, as pequenas batidas de timbale, aladas como tamanco que vêm do céu ou do inferno; e os pássaros tomam expressão em grupetos, apojaturas, notas picadas que fazem deles almas." (DELEUZE & GUATTARI, 2005, vol. 4, p. 106).

Um devir nunca é imitação:

> "Nem o pintor e nem o músico imitam um animal; eles é que entram em um devir-animal, ao mesmo tempo em que o animal torna-se aquilo que eles queriam, no mais profundo de seu entendimento com a Natureza". (DELEUZE & GUATTARI, 2005, vol. 4, p. 107)

Assim também é a relação entre a música e as artes plásticas: o Espaço Sonoro é a música que cria para si um devir-espaço que é a potência de expressão da música enquanto espaço. Ou seja, ela não representa e nem imita um espaço: ela cria uma expressão do espaço enquanto qualidade do som. A música se expressa, dessa maneira, através daquilo que não é musical no homem e que, por sua vez, já o é na Natureza; sendo que o espaço é uma das possibilidades expressivas musicais. O devir-espaço da música não está, portanto, localizável nem na música, nem no espaço: ele está entre os meios (sistema

mutlilinear) e torna expressivo o espaço através da música. Tornar expressivo: eis a operação fundamental das artes em geral nos agenciamentos que as tornam devires. É assim, por exemplo, que Almeida Prado, em suas *Cartas Celestes I*, torna expressivo o Espaço Sonoro cósmico, através do devir-cometa, do devir-Júpiter, do devir-manhã etc. da música. E também é assim que Denise Garcia cria um devir-rio em sua peça para flauta solo: torna expressivas as qualidades sonoras do rio em música. Mas não se localiza mais esse devir nem no rio e nem na música: ele está entre os dois; está no agenciamento de ambos. E é assim também que Messiaen faz soarem as suas cores; ou seja, torna expressiva a potência sonora da cor através de um devir-cor do som, ou seus pássaros: torna expressiva a potência sonora do canto dos pássaros através de um devir-pássaro da música.

Conclusão

O Espaço Sonoro se apresenta, portanto, como uma intersecção da música e das artes plásticas. Enquanto que na música, o tempo é tratado, a priori, como o seu parâmetro primordial; em artes plásticas, o espaço ganha o status de indispensável. Porém, conforme vimos em alguns exemplos nesse texto, nem sempre essa prerrogativa é válida. Em muitos casos, o tempo se funde com o espaço em artes plásticas e o espaço ocupa a música. A essa ambigüidade conseguida através da abertura de possibilidades que uma prática artística engendra, dá-se o nome de Espaço Sonoro: mistura entre o espaço e o tempo tornados expressivos pelo som.

Vimos, nos exemplos citados, algumas possibilidades de criação de um Espaço Sonoro. Agrupando-se os semelhantes, percebemos que os exemplos demonstrados podem ser ligados entre si em 4 grandes categorias. Em primeiro lugar, Kandinsky e Klee que se ocupam de procurar o tempo em suas realizações picturais, e o encontram tanto no ponto, na linha e no plano, quanto nas cores. Por outro lado, dos artistas que se ocupam do Espaço Sonoro na música, percebemos aqueles que realmente pensam o espaço físico, real, como possibilidades abertas para uma realização sonora, tal como Xenakis. Percebemos também aqueles que, de uma certa maneira, tratam o som metaforicamente, pois tentam exprimir aquilo que o espaço imprime neles. Nessa categoria temos a flauta-rio de Denise Garcia, os

pássaros de Messiaen e as Cartas Celestes de Almeida Prado. E ainda percebemos que, mesmo dentro de uma perspectiva puramente musical, o espaço também se faz presente, como é o caso de Ligeti demonstrado por Caznok e do som-cor de Messiaen. Poderíamos, agora, criar um quadro demonstrando as várias possibilidades agrupadas em uma tabela:

Espaço-sonoro: Intersecções possíveis entre o espaço e o tempo nas artes plásticas e na música			
Onde	*Subdivisão*	*Principal característica*	*Representantes*
Artes plásticas		Criação do tempo na pintura.	Kandinsky; Klee
Música	Espaço real	Exploração do espaço físico quanto possibilitador de eventos sonoros	Xenakis
	Espaço metafórico	Criação em música de metáforas do espaço	Denise Garcia e o Solorio; Messiaen e os pássaros; Almeida Prado e as Cartas Celestes
	Espaço musical	Criação de ferramentas técnicas composicionais que, a priori, não representam um espaço, mas nos levam a ele	*Continuum* de Ligeti; som-cor de Messiaen.

Tabela 25: possibilidades do Espaço Sonoro enquanto intersecção entre a música e as artes plásticas demonstradas no presente artigo

Vimos, ainda, com Boulez, que o Espaço Sonoro, enquanto música, pode ser pensado em termos de estriado e liso e que essas são as qualidades principais do mesmo. Um espaço liso não tem um dimensionamento em seu módulo – corte sobre o *continuum* –; enquanto um estriado apresenta um módulo claro. Identificamos aí, algumas práticas musicais que podem, de alguma maneira, ser categorizada em estriado ou liso. Pensando da maneira como Boulez, toda a música que se utilize de um temperamento, quer ele tonal ou não, é estriada. De outra maneira, um Espaço Sonoro liso por excelência pode ser desenvolvido principalmente com o auxílio de elementos eletrônicos, através da música eletroacústica. Porém, encontramos, principalmente em Almeida Prado, uma categoria mista: através do uso de elementos lisos, as ressonâncias e séries harmônicas, o compositor faz explodir em um instrumento extremamente estriado, o piano, um Espaço Sonoro cósmico, que, tal como o mar, apresenta quase nada ou nenhum estriamento (No cosmos os

estriamentos podem se apresentar apenas pela presença de astros, o que, para a visão humana, sobretudo, é de uma dimensionalidade insuperável; e no mar o estriamento só ocorre quando em contato com a terra, no litoral.)

Foram, entretanto, Deleuze e Guattari quem nos ajudaram sobremaneira a pensarmos nas funções e nas possibilidades que se abrem frente ao Espaço Sonoro liso e estriado. Nesse sentido, percebemos que a operação de tornar expressivo o espaço em música ou, por outro lado, tornar expressivo o tempo em artes plásticas são as principais razões de existir do Espaço Sonoro. Ao colocarmos em agenciamento o espaço e o tempo, temos aí algo que já não é nem mais o tempo e já deixou de ser o espaço. É algo que surge a partir da junção de ambos e está entre eles; é um devir: devir-espaço do som e devir-tempo da pintura. Dessa maneira, percebemos que um espaço sonoro liso torna expressivos as intensidades, os afetos e os sintomas; enquanto que o Espaço Sonoro estriado torna expressivas a matéria, as distâncias e as medidas.

A definição do Espaço Sonoro se faz importante, pois pode ser vista, a partir de então, como uma nova possibilidade que se abre aos compositores, intérpretes e pesquisadores na busca de uma expressão artística já bastante trabalhada ao longo do século XX, porém não muito absorvida por todos.

Anexos

Anexo 1 – catálogos de obras

Anexo 1.1 – Obras de Messiaen organizadas por data.

1992[140]
Concert à quatre pour flûte, hautbois, violoncelle, piano et orchestre (1992), 27mn
1991
Pièce pour piano et quatuor à cordes (1991)
Éclairs sur l'Au-Delà pour très grand orchestre (1988-1991), 1h15mn
1989
Un sourire pour orchestre (1989), 10mn
1987
La ville d'en-haut pour piano et orchestre à vent et percussions (1987), 12mn
Petites Esquisses d'oiseaux pour piano (1985-1987), 14mn
1986
Chant dans le Style Mozart pour clarinette et piano (1986)
Un Vitrail et des oiseaux pour piano et orchestre à vent et percussions (1986), 10mn [note de programme]
1984
Le Livre du Saint Sacrement pour orgue (1984), 1h40mn
1983
Saint François d'Assise scènes franciscaines, Opéra en 3 actes et 8 tableaux, pour 7 chanteurs solistes, choeur mixte et très grand orchestre (1975-1983), 4h20mn
1982
Sigle pour flûte solo (1982), 1mn
1974
Des Canyons aux étoiles pour piano solo, cor, xylorimba, glockenspiel et orchestre (1971), 1h43mn
1972
La Fauvette des Jardins pour piano (1970-1972), 35mn
1971
Le tombeau de Jean-Pierre Guezec pour cor (1971). Essa peça tornou-se, mais tarde, o sexto movimento da peça orquestral “Des Canyons aux étoiles...”. Para trompa solo , o seu novo título é “Appel Interstellaire”.
1969
Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité pour orgue (1969), 1h17mn
1965
La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ pour choeur mixte, sept solistes instrumentaux et grand orchestre (1965), 1h40mn
1964
Et exspecto resurrectionem mortuorum pour orchestre de bois, cuivres et percussions métalliques (1964), 35mn
Prélude pour piano (1964), 3mn
1963

[140] Adaptado do link http://brahms.ircam.fr/composers/composer/2276/ . Acessado em 20/07/2009 às 20h49.

Couleurs de la Cité Céleste pour piano et ensemble à vent et percussions (1963), 16mn [note de programme]
Monodie pour orgue (1963), 3mn
1962
Sept Haïkaï esquisses japonaises pour piano et petit orchestre (1962), 19mn
1960
Chronochromie pour grand orchestre (1959-1960), 24mn
Verset pour la Fête de la Dédicace pour orgue (1960), 12mn
1958
Catalogue d'oiseaux pour piano (1956-1958), 2h30mn
1956
Oiseaux exotiques pour piano et ensemble (1955-1956), 16mn
1953
Leçon d'harmonie (1953)
Réveil des Oiseaux pour piano et orchestre (1953), 28mn
Timbres-Durées pour bande magnétique (1952-1953), 15mn
1951
Le Merle noir pour flûte et piano (1951), 6mn
Livre d'orgue (1951), 45mn
1950
Messe de la Pentecôte pour orgue (1949-1950), 40mn
Quatre Études de rythme pour piano (1949-1950), 18mn
1948
Cantéyodjayâ pour piano (1948), 12mn
Cinq Rechants pour douze voix mixtes (1948), 17mn
Turangalîla-Symphonie pour piano, ondes Martenot solistes et orchestre (1946-1948), 1h20mn
1945
Chant des Déportés pour choeur et orchestre (1945), 8mn
Harawi Chant d'amour et de mort, pour soprano et piano (1945), 58mn
Pièce pour hautbois et piano (1945)
Tristan et Yseult, Thème d'Amour musique de scène pour la pièce de Lucien Fabre, pour orgue (1945)
1944
Trois Petites Liturgies de la Présence Divine pour choeur de voix de femmes, piano, ondes Martenot et orchestre sans vents (1943-1944), 35mn
Vingt Regards sur l'Enfant Jésus pour piano (1944), 2h06mn
1943
Rondeau pour piano (1943), 3mn
Visions de l'Amen pour deux pianos (1943), 50mn
1942
Musique de scène pour un Oedipe (Dieu est innocent) pour une Onde Martenot seule (1942)
1941
Choeurs pour une Jeanne d'Arc pour grand choeur et petit choeur mixtes, a cappella (1941)
1940
Quatuor pour la fin du temps pour violon, clarinette, violoncelle et piano (1940), 50mn
1939
Les Corps Glorieux Sept visions brèves de la vie des réssucités (1939), 52mn
1938
Chants de Terre et de Ciel six mélodies pour soprano et piano (1938), 32mn
Deux monodies en quarts de ton pour une onde martenot seule (1938)
1937

Fêtes des belles eaux pour sextuor d'ondes Martenot (1937)
O sacrum convivium motet pour choeur à quatre voix mixtes ou pour quatre solistes avec accompagnement d'orgue ad libitum (1937), 4mn
Poèmes pour Mi pour grand soprano dramatique et orchestre (1936-1937), 32mn
1936
La Nativité du Seigneur pour orgue (1935-1936), 33mn
Poèmes pour Mi pour grand soprano dramatique et piano (1936), 30mn
1935
Pièce pour le tombeau de Paul Dukas pour piano (1935), 5mn
Vocalise-Étude pour soprano et piano (1935), 4mn
1934
Cinq leçons de solfège en clé de sol, avec accompagnement de piano (1934)
L'Ascension quatre méditations symphoniques, deuxième version pour orgue (1933-1934), 35mn
L'ascension quatre méditations symphoniques, pour orchestre (1932-1934), 35mn
Morceau de lecture à vue pour piano (1934), 3mn
1933
Fantaisie pour violon et piano (1933), 15mn
Hymne pour orchestre (1933), 14mn
Mass Pour 8 sopranos et 4 violons (1933)
1932
Apparition de l'Église éternelle pour orgue (1932), 7mn
Fantaisie burlesque pour piano (1932), 8mn
Thème et variations pour violon et piano (1932), 11mn
1931
L'ensorceleuse cantate pour soprano, ténor, basse et piano (ou orchestre) (1931)
La jeunesse des vieux pour choeur et orchestre (1931)
Le Tombeau resplendissant pour orchestre (1931), 15mn
1930
La Sainte-Bohème pour choeur mixte et orchestre (1930)
La mort du Nombre pour soprano, ténor, violon et piano (1930), 12mn
Les Offrandes oubliées méditation symphonique pour orchestre (1930), 12mn
Offrande au Saint-Sacrement pour orgue (1930), 5mn
Simple chant d'une âme pour orchestre (1930)
Trois Mélodies pour soprano et piano (1930), 6mn
1929
Diptyque Essai sur la vie terrestre et l'éternité bienheureuse, pour orgue (1929), 15mn
Huit préludes pour piano (1928-1929), 34mn
1928
Fugue en ré mineur pour orchestre (1928)
L'hôte aimable des âmes pour orgue (1928)
Le Banquet Céleste Méditation pour la fête du Saint-Sacrement, pour orgue (1928), 7mn
Le banquet eucharistique pour orchestre (1928)
Variations écossaises pour orgue (1928)
1927
Esquisse modale pour orgue (1927)
1925
La tristesse d'un grand ciel blanc pour piano (1925)
1921
Deux ballades de Villon pour voix et piano (1921)
1917
La dame de Shalott pour piano (1917)

Anexo 1.2 – Obras de Almeida Prado escritas entre 1969-1973

Ano	Almeida Prado[141]
1969	VI momentos (piano).
	Pequenos funerais cantantes ao poeta Carlos Maria de Araújo (contralto, barítono, coro e orquestra).
	Obas para piano e orquestra.
	Sonata n. 2 (piano)
1970	Sinfonia n. 1 (orquestra).
	Trio de violino, violoncelo e piano.
1971	Ta'aroa (piano).
	Cartilha rítmica (piano)
	Carta de Patmos (soprano, coro, metais, órgão e tubular bells).
	Cerimonial (fagote e orquestra)
	Liber genesis (soprano, barítono e orquestra).
1972	Portrait de Nadia Boulanger (piano).
	Estações (orquestra).
	Bem vinda (voz e piano).
	Celebratio Americae nostrae (coro).
	Ritual da palavra (câmara).
	Variações alegóricas para a Independência em memória de D. Pedro I (orquestra).
	O luande-lua (voz e piano).
	Três canções (voz e piano).
1973	Lembranças do coração (piano).
	Manhã molhada (piano).
	Cartas de Jerusalém (soprano, narrador, percussão e piano).
	Livro brasileiro (baixo e piano).
	Três episódios de animais (soprano solo).
	Livro sonoro (quarteto de cordas).
	Villegagnon ou les isles fortunées (soprano, baixo, 2 narradores, coro e orquestra).

[141] Fonte: acervo do CDMC/Brasil – Unicamp.

Anexo 2. Entrevistas

As entrevistas estão organizadas por ordem de realização.

Anexo 2.1 – 1ª entrevista com Almeida Prado

Essa entrevista com o compositor Almeida Prado foi realizada em sua casa, em São Paulo, no dia 26/01/2007.

Tadeu Taffarello: *Quando o sr. foi à França, o que esperava de lá exatamente? O significava, naquele momento, ir à França?*
Almeida Prado: Existe uma gênese disso tudo. Quando eu estudava com Camargo Guarnieri, de 1959 a 1965, ele me falava muito de Nadia Boulanger, que tinha sido sua professora por apenas um ano. Ele teve de interromper esse trabalho com a Nadia quando começou a guerra, em 1939. Ele teve de fugir, assim como outras pessoas que estavam na França, pois ela seria invadida. Ele me falava o seguinte: "Um dia, depois que você estudar comigo, gostaria que você estudasse com a Nadia Boulanger ou com Copland." Ele nunca me disse nada sobre Messiaen. Por quê? Porque o Messiaen tem uma estética que é muito própria. Ele não segue ninguém. Ele segue a si próprio. Ele é um marginal, de certa maneira, da estética, como Charles Ives e Edgar Varèse também eram marginais. Eu comecei a ouvir a música de Messiaen através de um amigo meu do Rio de Janeiro. Ele era um padre, Amaro Cavalcanti. Ele era um sacerdote ligado á música. Na época, como houve a renovação da liturgia, o povo passou a cantar em vernáculo, e não mais em latim. E eu, devido à amizade com esse padre, compus muitas pequenas peças para serem cantadas na Igreja. Na ocasião, elas foram cantadas, depois, eu acho, por elas não serem tão boas, não ficaram. Porque não é você quem decide se a sua música vai ficar, é o povo, evidentemente. Muitas vezes, aquele coitadinho do seminarista que achava que a sua peça era ruim, até hoje é cantado. Não se dá para prever. Em relação ao padre meu amigo, quando ia fazer cursos no Rio de Janeiro, chegava a ficar de dez a quinze dias em sua casa. Ele me mostrava partituras de Messiaen. Ele adorava esse compositor, porque ele era um místico. Eu ouvi: "Le vingt regards sur l'enfant Jesus", que é uma obra enorme, com três horas de duração, com a partitura que ele tinha; a "Vision de l'Amém", para dois pianos, com a partitura; a "Petite Liturgie", com a partitura; os estudos para "Ilhas de Fogo" 1 e 2; "Modes de valeurs et d'intensité"; e depois "Neume rithmique", também com a partitura.
T.T.: *Ele era uma pessoa que estava bastante atento ao cenário musical da época.*
A.P.: Exatamente. E com isso, eu já não estudava mais com Camargo Guarnieri. Porque em 1965, eu comecei a assistir a Festivais de Música, que não tocavam Camargo Guarnieri. Tocavam Stockhausen, Boulez... Foi então que eu achei que aquela estética nacionalista, a qual eu fazia com o Guarnieri, estava ficando defasada para mim, 'demodê' para mim. Aquele remédio não estava mais se satisfazendo. E eu tive uma conversa franca com ele. Eu disse: "Maestro, eu não vou mais voltar aqui." A reação dele foi de supresa: "Oh! Que horror!" Eu lhe disse, então: "Eu quero aprender música dodecafônica atonal, serial, pós-serial, eletroacústica. Eu quero aprender o que há de mais moderno. O sr. não nos dá isso. Primeiro porque o sr. não aceita e não gosta. Depois porque o sr. não irá me ensinar. Eu quero aprender e eu vou ter aulas com o Gilberto Mendes." Ele ficou descontente. Foi como se eu tivesse dado um tapa em seu rosto. Então eu fui ter aulas com o Gilberto Mendes. Só que o Gilberto Mendes não foi um professor do tipo de eu pagar uma aula e de ele vir à minha casa ou de eu ir à casa dele. Eu ia jantar com ele, conversávamos até às três da manhã. Ele me mostrava uma partitura e tocava algumas

músicas no rádio de sua casa. Ele tinha vários discos, Lp's que ele trouxera de Darmstad. Ele estava, na época, revolucionando a música brasileira. E eu fui aprendendo através de bate-papo, através de eu compor uns exercícios seriais e mostrá-lo. E ele os corrigia. Isso era genial! Isso é aula! Por exemplo, quando o Cristo, em um banquete, dizia as parábolas e falava sobre o reino de Deus, ele dava aulas de teologia. Tudo isso ocorria em um banquete, bebendo vinho e comendo. Não era na sinagoga, com aquele chapéu de judeu. Era normal. Andando, navegando no mar, pescando... Isso era o curso dele. Exatamente como ocorria com o Gilberto Mendes. Nessa época, eu não conhecia ainda "Turan-galîla Sinphonie" e as obras que você coloca no seu projeto e que eu gostaria de falar depois a respeito disso. As minhas influências que eu tive do Messiaen foram, sobretudo, o pensamento rítmico e o alargamento rítmico. Isso quer dizer, desassociar o ritmo da melodia. Fazer com que o ritmo possa ser moldado, como uma estrutura: aumentado, diminuído, sobreposto... Tudo isso que, em Messiaen, está nas "Ilhas de Fogo", no "Vingt regards". Esse é um pensamento absolutamente único, que é dele e não é de mais ninguém. Eu comecei, então, a usar alguns elementos do Messiaen no meu "Recitativo e Fuga", número oito, e nos "Momentos", de 1965. Quando eu ganhei o Festival da Guanabara com a cantata "Pequenos Funerais Cantantes", a influência que você vai encontrar lá não é do Messiaen, é de Penderecki, que é outro compositor que aquele padre me emprestou a "Paixão São Lucas", "Hiroshima" e várias outras obras com a partitura também. Esse padre foi também um professor para mim, no sentido de uma pessoa que lhe mostra um caminho, lhe abre as portas do conhecimento. Ele foi uma espécie de "guru". Quando eu cheguei à Europa, com essa bagagem que eu te falei agora, e fui à Darmstad direto. Lá eu tive aulas com Ligeti, coletivas, com Lucas Foss, com os irmãos Kontarski, aula de rítmica e música de câmara e uma master-classe com Stockhausen. Nessa master-classe, foram três horas de ego. O ego de Stockhausen com luz néon. Mas mesmo assim eu, menino que era, com vinte e seis anos, anotava tudo. Lia muito e captava tudo. Nesse período, eu compus os "VI momentos", 2º. caderno. Eles foram gravados pelo Roberto Beduin (?). Nessa peça, eu tenho, de certa maneira, uma influência da rítmica dos "Vingt Regards", não do "Catálogo dos Pássaros", pois esse eu ainda não conhecia. É essa coisa de extremo agudo, extremo grave. Fazia uma frase trabalhando o ritmo. Isso tem uma sombra de Messiaen. Mas na escuta, você não senti o Messiaen. Tanto que, quando ele me ouviu tocar na classe, ele disse "Ça c'est nouveau". (Isto é novo). "Você não está me compondo, copiando, você está sendo você mesmo." E ele achou que eu tinha a seiva de Villa-Lobos. Eu acho que sempre eu vou ter. Não Guarnieri, porém Villa-Lobos, aquele piano selvagem do Rudepoema e de algumas das cirandas. Foi então que eu ouço, em Paris, em novembro de 1969, o oratório "La Transfiguration de Notre Signeur Jesus Christ", que é uma obra enorme. Eu fiz, então, um teste para ir ter aulas com Messiaen no Conservatório e não fui aceito, porque acharam que o meu contraponto era ruim.

T.T.: *Mas, nessa época, o sr. já estava tendo aulas com Messiaen?*

A.P.: Aulas como ouvinte. Eu fiz o exame e eu não passei. Porque o tipo de aprendizado do Conservatório eu nunca tive. Eu tive um excelente aprendizado com Camargo Guarnieri; fiz contraponto com Lacerda; tudo básico. Mas não na linha do Conservatório, que era muito mais ortodoxo. Por exemplo, em harmonia, nós trabalhávamos dois pentagramas, um em clave de sol, outro em clave de fá. Eu nunca fiz harmonia com clave de dó (1ª linha), dó (3ª linha), dó (4ª linha) e fá.

T.T.: *Uma escrita coral...*

A.P.: Coral, claro, porém diferente. Eu não sabia mexer com isso. Falta do Guarnieri? Não. Ele simplesmente não dava. Não tinha isso em seu curso. Eu levei para Messiaen a gravação em cassete do Pequenos Funerais Cantantes e dos IV Momentos (2º. caderno), o mesmo que eu havia feito em Darmstad. Essa peça, aliás, é muito importante na minha produção, pois indica o antes e o depois. É uma das obras que eu chamo de "Totem". É como se fosse uma pedra onde tudo muda, a obra é que muda. Ele ficou encantado. Ele me disse que não haveria a menor importância eu

não ter passado no Conservatório. Ele queria que eu fosse seu aluno ouvinte. Isso porque, na época, ele não dava aulas particulares em sua casa. Porém, no Conservatório, eu não deveria falar para ninguém que era aluno ouvinte. Eu era seu convidado pessoal. Eu não teria o diploma, porém teria o aprendizado que todos estavam tendo durante as aulas. Aluno ouvinte ou não, eu tive quatro anos de aulas com Messiaen. E foi durante esse aprendizado que ele analisou o Turangalîla-Symphonie para nós; ele analisou a rítmica grega; a rítmica hindu; o ritmo que cresce e decresce; os ritmos que são permutáveis, ou seja, permutação. Ele partia daquilo que é intelectual. Ou seja, nem tanto o que soa Messiaen, porém o que pensa Messiaen. Esse foi o grande aprendizado que tive lá. E, talvez, lógico, ligeiramente, eu tenha a influência do gosto pela harmonia do Messiaen, mas não os acordes de Messiaen. Eu compunha os acordes através de um modo serial. Quando eu mostrei isso a Messiaen, ele achou muito interessante. A importância do Messiaen foram as aulas de análise, não somente sobre a música dele, porém também sobre a música de Ligeti, de Stockhausen... Tudo isso e eu ainda não falei nada sobre a Nadia, a Nadia Boulanger. Quando eu cheguei a Paris, eu tinha uma carta do Camargo Guarnieri sobre mim para a Nadia, uma carta de apresentação. O Guarnieri era muito amigo dela. Eu levei essa carta a sua casa, porém ela não estava. Ela estava em férias passando a temporada na Suíça. Eu deixei a carta, junto com um bilhete. Quando ela chegou, mandou-me um telegrama, um pneumático. Na carta estava escrito para eu ir no dia seguinte à sua casa, às 15h00. Eu deveria, também, levar composições minhas próprias. Eu levei os 'Momentos', recém compostos, e a gravação dos 'Funerais'. Ela ouviu a gravação e não disse nada. Então ela pegou os Momentos para ver e me disse: "Isso é mais você! A impressão que eu tenho é que você está mais livre ao piano do que na orquestração." Ela achou que eu estava 'trop de Penderecki', muito Penderecki. Mas isso não é um defeito. Isso é um estágio. Não tem como um compositor ser ele próprio do nada. Você tem, com certeza, mistura de pai e mãe. O olhar da sua mãe, ou o nariz do seu pai, ou a altura do seu avô, eu não sei... Você não veio igual a um E.T e caiu do céu. Você é sempre uma genética de sons. Assim como eu sou uma genética de Guarnieri, Villa-Lobos, Messiaen e outros como Beethoven etc. Isso é diferente de um compositor que não tem personalidade e que apenas rouba a obra de outros. Não é cópia, é outra coisa. Não é um clone, é uma genética. Nadia, então, gostou dos Momentos, porém ela me afirmou que não estava segura do quanto eu conhecia de harmonia e contraponto. Ela, então, abriu-me o "Teodore de Fois", que é um livro enorme e usadíssimo na Europa, e pediu que eu lesse ao piano. Eu não consegui realizar. Ela perguntou-me, então, qual o livro de harmonia pelo qual eu havia estudado no Brasil. Ao afirmar que havia sido o Hindemith, ela se demonstrou surpresa e aterrorizada ao mesmo tempo. Segundo ela, isso foi o maior mal que aconteceu em minha vida. O livro de Hindemith "The Craft of Musical Composition" é uma obra-prima, porém o seu livro de harmonia é horrível. Esse foi, contudo, o livro que me deram para estudar, o que eu poderia ter feito?... Ela, então, mandou-me comprar um livro de harmonia na lojinha da esquina e me disse que eu iria estudar com ela, porém, a partir do zero. Eu deveria ler as regras, ler o que pode e o que não pode: o que não pode dobrar, o que não pode cruzar etc. Nós iríamos fazer o livro inteiro. Eu não havia vindo de Santos, São Paulo, para bancar o tal! Se você não tem humildade, você deve auto-estudar. Porém, não existe auto-estudo. Nem Beethoven, nem Bach conseguiram isso. Eu, então, resolvi aceitar. Resolvi fazer tudo desde o princípio. Eu disse a ela, então, que teria aulas no Conservatório com Messiaen. Ela me respondeu: "Isso se você passar no Conservatório..." E foi justamente por causa da harmonia e do contraponto que eu não entrei lá. Quando eu disse a ela que não havia passado, ela me respondeu: "Que bom! Eu rezei tanto para você não passar!" Eu retruquei: "Porém, Messiaen me aceitou como aluno ouvinte." Ela, então, me disse: "C'est bien..." E nunca mais me perguntou nada a respeito de Messiaen. Eu aprendia com a Nadia harmonia tradicional, tonal, e contraponto tradicional. Além disso, às quartas-feiras ela sempre analisava uma obra clássica, de Beethoven, Mozart etc. E com Messiaen eu tinha, abertamente, aulas sobre a música contemporânea.

Ele analisou, certa vez, os "Modos de Valor e Intensidade". A partir dessa obra, tanto Boulez quanto Stockhausen continuaram o serialismo de Schoenberg através de Messiaen. Serialismo de altura, dinâmica, tempo etc. O serial total. Messiaen, inclusive, convidava alguns compositores para irem até a sua Classe dar aulas para nós. Eu tinha, então, com Messiaen, o mais moderno o possível para a época; e, com a Nadia, o mais ortodoxo.

T.T.: *Quais os compositores que lhe apaixonavam na época? Quem o sr. esperava encontrar, estando na França?*

A.P.: Primeiro eu conheci Ligeti, em Darmstad. Ele nos apresentou uma peça que me influenciou muito, o seu "Continuum", para cravo. Eu sinto, hoje, que essa peça foi todo o germe, o caminho que eu tive: usar, com intervalos temperados, mas com um contexto atonal, uma textura rápida, de cromatismo, que gera harmônicos que lhe causam a impressão de não-temperamento. Dá-nos a impressão que é eletroacústica. Depois conheci as obras mais avançadas do Stockhausen, inclusive o "Kontact". E, depois, obras do Berio, que estava fazendo muito sucesso na época, com peças onomatopáicas e o uso de um serialismo um pouco diferente do de Stockhausen. E tive, também, contato com Boulez em Darmstad. Eles eram, então, para mim, compositores que estavam no topo: Ligeti, Boulez, Stockhausen, Berio e o último Stravinsky, serial. Esse último era alguém de quem quase ninguém falava, porque achavam que era uma bobagem, porém não é. Ele é genial. E Messiaen, é claro.

T.T.: *Quais são, do seu ponto de vista, os principais aprendizados que o sr. obteve com Messiaen durante a sua estada em Paris?*

A.P.: A noção do ritmo. Porque você pode partir de um ritmo, desassociá-lo da melodia e associá-lo a si próprio. Essa era a visão que Messiaen tinha já do total rítmico, uma entidade independente, o ritmo em si próprio.

T.T.: *O ritmo era, sem dúvida, uma grande pesquisa dele.*

A.P.: Com certeza. Por exemplo, quando ele cria um modo que pode ser páááááááá-pá-pá-pá (longa, curta, curta, curta), eu permuto, embaralho de tal maneira que eu chego a um momento em que volta de novo no 1, 2, 3, 4. Isso é a permutação, é uma técnica. Eu nunca havia pensado que era possível pegar um tema e embaralhá-lo, criando várias situações melódicas que não lembram o tema e, ao mesmo tempo, lembram-no. Fica igual a, por exemplo, você ter uma frase "Eu gosto de passear de manhã no parque!". Você faz a permutação e fica: "Parque de manhã gosto eu passear de!" Já não é a mesma coisa, porém lembra o original. Só que chega uma hora em que há a volta ao original. Isso, claro, é algo artificial. Ninguém compõe embaralhando coisas. Mas é uma ferramenta de criação. Isso Guarnieri nunca havia me ensinado. Ele somente me ensinava assim: "Eu sou Camargo Guarnieri". Ele não concretizava a permutação. No momento em que eu me encontro com a vertente de possibilidades de palhetas sonoras novas, a minha música vai se tornar diferente. Isso é óbvio. Ela se torna mais rica, muito mais rica. Essa é a grande influência que eu acho que eu tenho de Messiaen. Nem tanto pela melodia que, em Messiaen, fica etérea. O Messiaen para mim tem um defeito, que não é defeito porque, na realidade, é a estética dele. Ele tem sempre um excesso. Excesso de acordes, excesso de cores, excesso... Um dia eu lhe disse: "C'est trop!" Na minha música, às vezes, eu gosto que ela fique nua! Esquelética! Para contrastar. Quando eu lhe disse isso, ele respondeu: "Ah! Que horror!" Isso é o contraste. Eu não quero comer doce a toda hora. Às vezes eu quero comer alguma coisa ácida. Só que, então, Messiaen ficava cativado. Eu não pensava como ele. Ao mesmo tempo, quando Tristan Murail, que foi um grande compositor...

T.T.: *Ele esteve no conservatório no mesmo período em que o sr. esteve, não foi?*

A.P.: Sim, exatamente, no mesmo período. Quando ele chegava com uma obra, Messiaen dizia para ele: "Escuta, Tristan, você está compondo a minha música!" Ele não dizia que ele estava lhe imitando, ele dizia que ele estava compondo a sua música. Isso foi para Tristan Murail. Ele nunca falou para mim: "Prado, você está compondo a minha música." Ele dizia: "Prado compõe Prado!" Porque a personalidade é clara. Você deve criar. Você vai ter influências, não tem como escapar, mas você não vai compor igual ao outro. Irá ter um outro ritmo. Isso é a sua personalidade.

T.T.: *Em entrevista à pesquisadora Adriana Lopes Moreira, o sr. afirma que um dos principais aprendizados que o sr. obteve durante o período em que estudou com Messiaen foi o alargamento da concepção de "espaço sonoro". O que o sr. entende por esse termo, "espaço sonoro"?*

A.P.: Foi o que eu consegui nas "Cartas Celestes". Eu o chamei de 'transtonalismo'. Eu utilizei o excesso de ressonâncias, por exemplo, em uma insistência em determinado acorde, repetindo ele. Alargava-o. Foi algo que Beethoven fez, no tonal. Eu queria fazer no transtonal. Ou no atonal. Eu achava que, na música serial, era tudo muito rápido. Nunca voltava. É a ideia da espiral. Por causa desse não-voltar, eu não podia memorizar. E, para mim, a música deve haver um que de memória. Eu não posso me lembrar do seu rosto se eu lhe vir apenas rapidamente uma vez e nunca mais o vir de novo. Eu devo olhar um pouco, prestar atenção. A repetição é a base da música tonal. Até na forma. Você tem: tema, uma pequena ponte do tema da Sonata para a Dominante, uma coda e da capo. De novo! Desenvolvimento. Reexposição. Isso quer dizer que está mais do que na cara que é repetição. Com a evolução da música no Romantismo, há uma pequena mudança. Por exemplo, o Brahms sempre vai recapitular variando. Ele já não se contenta mais em fazer xerox. Você tem, então, com o cromatismo de Tristão e Isolda, o começo da destruição hierárquica da música tonal. Ela vai se diluindo. Você não sabe mais onde você está. Você não tem a ideia que você vai sair para passear de carro e vai voltar para a casa. Você não volta mais. É uma viagem sem volta. É a música de Schoenberg. Não tem ninguém lá no fim igual a como começa. Ela vai continuamente. Isso trouxe, na comunicação do compositor, uma ruptura. Ninguém o toca, ninguém gosta, ninguém entende. Ficou uma coisa tão estranha que foi perdendo o sentido. E, esse alargamento sonoro, acho que foi uma grande contribuição que Messiaen me deu. Principalmente naqueles seus adágios que não acabam mais. Sempre estático. Ele lhe dá tempo para fruir aquele som. Isso ocorre, por exemplo, no "Vingt Regards". Messiaen tem sempre um refrão que volta. Ele chama isso de salmódico. Isso foi algo fantástico que eu obtive dele.

T.T.: *No final do livro "La classe de Messiaen", o pesquisador Jean Boivin apresenta uma lista de alunos que passaram regularmente pela classe de Messiaen no Conservatório de Paris, juntamente com uma lista dos alunos que foram relembrados como tendo passado pelos cursos, porém não matriculados. Sabemos que o sr. esteve na classe de Messiaen sobretudo em uma fotografia onde o sr. aparece. Porém, o sr. não aparece nas listas do livro acima citado. Qual foi, portanto, o vínculo que o sr. teve com Messiaen no Conservatório? Qual era a real importância de Messiaen dentro do Conservatório naqueles anos? A obra dele lhe atraía? O sr. já o conhecia bem? Ele era comentado pelos alunos?*

A.P.: Quando eu li esse livro, eu fiquei chocado, chateado, revoltado... Eu fui aluno do Messiaen. Aluno daqueles que não faltava a uma aula sequer. E ele me admirava muito. Eu tenho a impressão que, ao pesquisar essa lista, e eu não sendo oficial, eu passei como se não estivesse estado. Ele não se incomodou de perguntar para outras pessoas, quem era aquele ali na foto. Eu estava diferente, de bigodes. Na verdade, eu incomodava, porque Messiaen me admirava. E eu era brasileiro. Do Brasil eles só se lembram do carnaval e de Pelé. Messiaen era muito importante no Conservatório. Não tinha ninguém maior do que ele. Eu não sou citado como aluno, mas eu estou na fotografia da classe!... Eu não sei o porquê que eu não sou citado. Eu teria, de bom grado, escrito o que eu achava de Messiaen, se tivessem vindo me perguntar. Eu acho que tem uma sombra de ciúmes nisso tudo. Ciúmes de Tristan Murail, de Michael Levinat. Esse, inclusive, esteve no Brasil aqui no Cdmc/Campinas, com o Mannis, e eu fui todo 'open heart' ao seu encontro, dar-lhe um abraço. Ele me disse: "Qu'est que c'est vous, monsieur?" E eu disse: "Je suis Prado". E ele: "Ah! Oui, oui..." Como se eu nunca tivesse estado com ele. Foi aí, então, que quando saiu esse livro, ninguém se lembrou de me lembrar. Mas isso não tem a menor importância.

T.T.: *Creio, então, que isso tenha sido uma falha do pesquisador em questão...*

A.P.: Foi uma falha porque ele não me encontrou. Mas, convenhamos, realmente é difícil. É a mesma coisa do que se você tivesse sido meu aluno, porém não passasse no vestibular da Unicamp.

Você freqüentaria as minhas aulas e teria todo o meu carinho. Daí, depois, alguém vai à Unicamp e não acha nenhum Tadeu nas listas oficiais. É lógico! Não existiu!. Não vão falar: "Você não passou no exame!" Foi por isso que eu gostei do seu projeto de pesquisa.

T.T.: *Obrigado.*

A.P.: Ninguém teve essa ideia. Ninguém, até hoje...

T.T.: *Ela surgiu do fato que, sempre que eu leio alguma biografia que fale a respeito do sr., vem sempre escrito que o sr. foi aluno do Messiaen e da Nadia. E ponto final. Não vai além disso.*

A.P.: É. E eu fui, também, aluno de Camargo Guarnieri. E fui eu quem revelou, recentemente, que fui, também, aluno do Gilberto Mendes. Eu nunca tinha falado isso abertamente. O Gilberto me ligou dizendo: "Você está inventando!" E eu lhe disse: "Não, Gilberto. Você não me falava, quando eu ia até aí, como é que se fazia uma música serial? Isso é aula." Não é marcando consulta que você é um paciente. De vez em quando você pode ser consultado na pizzaria. Um médico amigo seu que saiu com você te olha e diz: "Isso aqui está errado, vou ter de te operar." Não precisa ser no consultório dele e ele de branco. É ou não é? É um clichê.

T.T.: *O sr. já falou a respeito do ritmo. Outro aspecto que é, também, uma grande pesquisa composicional de Messiaen é o som-cor. O que o sr. entende por esse termo? O sr. usa a concepção de 'som-cor' também em sua própria obra?*

A.P.: O Messiaen realmente via, de uma maneira que eu não sei como, cores no som. Para determinado conjunto de notas, ele dizia: "Isso é verde com raios dourados e um pouco de púrpura do lado de um amarelo vivo." Isso ele via; eu não vejo. Mas eu uso uma espécie de analogia de cor que quando, por exemplo, uma obra se passa no campo, que é uma coisa verde, eu vou procurar o que é verde para utilizar. Mas não como o Messiaen. É mais um sentido poético. Eu não vou conseguir fazer com que o cantor veja o verde. O Messiaen dizia o seguinte: "Vocês não acham que isso é verde dourado?" E nós respondíamos: "C'est ne pas de tout." E ele: "Como !?!?! Será que somente eu ouço verde?" Quando eu era criança, entretanto, eu tinha uma coisa interessante. Eu sempre achei, por exemplo, que o Dó M fosse branco; Ré M, verde; Mi M, amarelo; Fá M, verde claro; Sol M, vermelho; Lá M, cor-de-rosa; e Si M, roxo. Mas, quando eu toco si, eu vejo a parede roxa? Não... É uma coisa intelectual. Você consegue me entender?

T.T.: *Sim.*

A.P.: O Scriabin sentia perfumes.

T.T.: *É a sinestesia.*

A.P.: Exatamente. Agora, eu, para poder tocar, "Le son et le parfum", eu procuro ver cores e sentir perfumes. Mas, claro, subjetivamente. Não há perfumes andando pela minha casa! Mas isso eu peguei do Messiaen. Quando eu ouço Bach, eu não vejo cor nenhuma. Bach, para mim, é pura abstração. Beethoven já não. Em Villa-Lobos, então, nem se diga: é a Selva Amazônica. Aqui você fala assim, 'VI Momentos'. Esses 'Momentos' foram feitos em Darmstad, antes de eu ter vindo a Paris ter aulas com Messiaen. 'Os Pequenos Funerais' forma feitos em fevereiro de 1969. A 'Sonata II' eu fiz em Paris, quando eu cheguei. Eu a comecei em Darmstad e acabei em Paris. Messiaen não conhecia essa obra, pois eu ainda a estava compondo. A 'Ta'aroa' tem algo da rítmica de Messiaen, da maneira de conduzir o ritmo. Nessa peça eu concordo que tenha um pouco de influência de Messiaen, da sua 'Ilha de Fogo'.A 'Cartilha rítmica' foi o começo dela e não tinha esse nome. Quando eu a compus, eu coloquei nela algumas coisas que eu tinha feito em 1961 e que nunca haviam sido usadas. Já a 'Carta de Patmos' é dessa época, porém eu ainda não conhecia o 'Des canyons aux étoiles'. (A. P. deixa o projeto de lado e torna a falar sobre a influência.) Villa-Lobos é o meu avô; Guarnieri, meu pai. A respeito da orquestração de Villa-Lobos, o próprio Messiaen disse: "Eu tive muita influência da orquestração dos Choros". Influência não de notas, de acordes; mas sim na maneira de utilizar os instrumentos, de acumular os sons. É aquela coisa caótica amazônica de Villa-Lobos. A influência que eu tive muito, também, veio das obras seriais de Stravinsky. Por exemplo, o 'Requiem', o 'Dilúvio', o 'Movimento' para piano e orquestra, 'Isaac e Abraão', enfim, as últimas obras do Stravinsky. O que eu usei foi, na verdade, a economia que ele fazia ao usar a série, que não era um serialismo schoenbergriano, era tríadico.

Ele usava Dó M, Ré M, porém não da maneira tonal. Isso Messiaen não usava. Messiaen era muito magro nisso. Enquanto Stravinsky é luxuoso, muito generoso. Veja o 'Pássaro de Fogo', o 'Sacre' etc. Messiaen dizia: "Parece que ele está imitando Webern. E mal imitado." E justamente por que ele tinha essa opinião, que eu pensei: "Agora que eu vou mudar. Agora que eu não vou fazer Messiaen." Eu tinha sempre essa atitude. Eu vinha da classe de Messiaen, que era de manhã e acabava às 13h00. Eu, então, almoçava, pegava o metrô e ia à casa da Nadia, para ter aulas com ela. Ela geralmente me perguntava: "O que você está compondo agora?" Ela pegava na minha mão e dizia "C'est trop Messiaen!" E quando eu mostrava ao Messiaen, ele me dizia: "C'est trop neo-classique!"

T.T.: *O sr. ficava no meio do caminho...*

A.P.: Eu pensava: "Onde é que está a verdade?" Eu captava o que me interessava na opinião da Nadia e o que me interessava em Messiaen. Por que senão, eu ficava um escravo de Messiaen, na concepção da Nadia, porque eles não se davam bem. Isso eu fiquei sabendo apenas muitos anos depois, e a razão foram outros motivos. Ela achava Messiaen um gênio, mas muito perigoso. Porque ele era muito ele. Poderia me seduzir, a estética dele. Quer dizer, você deveria ser muito 'personal' para pegar o que era necessário pegar. Era comer e digerir. Deveria evitar o aplique, que é uma coisa falsa, 'fake'. E fazer com que isso se tornasse meu. É difícil isso. Porque Messiaen era alguém tão 'personal', tão fascinante, que ele era único, sedutor. Tanto é que, Tristan Murail, fazia Messiaen; compunha Messiaen. É como eu acho que Guarnieri foi um grande sedutor para mim. Eu lutava muito para não fazer Guarnieri. Eu pensava: "Como é que Guarnieri, provavelmente, começaria uma Sonatina? No meio do piano." Eu, então, colocava no mais agudo. "Como é que ele terminaria essa Sonatina?" Eu faria diferente, com um corte seco, ao invés de uma cadência. "Como é que ele faria uma fuga?" Eu faria a anti-fuga. Quando ele ouvia esse meu trabalho, ele dizia: "Ficou diferente, mas eu gostei." Mas eu lutava muito para não fazer Guarnieri. Porque é fácil!... Pense bem: você copia um modelo que deu certo. É como uma receita de bolo. Um bolo, quando você o come e viu que deu certo, você vai sempre fazer aquele bolo igual! Você não vai tentar um pouco diferente. Ser diferente, para mim, é um risco. As pessoas dificilmente querem correr riscos.

T.T.: *Você comentou a respeito da admiração que Messiaen tinha sobre Villa-Lobos. Isso é algo interessante. A gente tem o infeliz hábito de achar que sempre a influência vem de lá, Europa, para cá, Brasil. Eu acredito que isso, nem sempre, é verdade...*

A.P.: Eu tenho uma teoria que o Ligeti, que também é um gênio, deva ter conhecido o Guarnieri. No seu concerto para piano e orquestra ele tem uma enorme influência dos Concertos para piano do Camargo. O 2º Concerto do Guarnieri é de 1946. Como eu provo isso? É fácil! Na Europa, eles têm mais facilmente acesso às partituras nossas. Lá é mais fácil! As editoras são européias. Isso não é plágio. Ele deve ter ouvido, gostado e tornado dele, absolvendo o que lhe interessa. Quando eu falo isso, as pessoas ficam espantadas, como se alguém não pudesse ser influenciado pelo Camargo na Europa! Guarnieri foi um imenso compositor! Isso faz parte, infelizmente, da nossa mentalidade colonialista, que acha que a gente tem sempre de vir de lá. O concerto do Copland para clarineta e orquestra tem um momento melódico tal. (A.P. canta tal trecho melódico.) Eu me lembro que Guarnieri disse que, na década de 1940, Copland passeou consigo no Norte e coletaram temas juntos. E ele usou nessa peça. Só que ele não escreve isso em lugar nenhum! Nem no rodapé: "Isso aqui foi Guarnieri quem deu para mim." Eu acharia interessante que, quando você recebesse algo de alguém, você fosse grato por isso. Isso não vai te diminuir. Mas ele não faz isso. Tem uma história de uma amiga minha, porém essa já é de plágio. Ela escreveu um romance e enviou para Hollywood. Eles disseram que não gostaram e, um ano depois, saiu um filme que era exatamente o romance dela, porém com os nomes dos personagens trocados. Isso é plágio. Eles não tiveram nem a delicadeza de adaptá-lo. Porque, então, deveria vir constando nos créditos: adaptado do romance tal. E nem isso foi feito. Fora que, Tadeu, a imaginação do brasileiro é prodigiosa. A gente tem um lado folclórico que é muito rico. Eles ficam tirando ideias da gente.

Anexo 2.2 – 2ª entrevista com Almeida Prado

Entrevista com Almeida Prado realizada em sua casa no mês de setembro de 2007.

A pergunta programada para ser feita para Almeida Prado e que, porém, não se encontra gravada no áudio era a seguinte: "O sr. nos afirmou, na nossa última entrevista, que teve, através do contato com o seu amigo e padre Amaro Cavalcanti, contato com a música de Messiaen. Entre as músicas que o sr. cita que ele lhe mostrou, estão dois movimentos dos ""Modes de valeurs et d'intensité" que são as "Île de feu" 1 e 2. No estudo que realizamos da peça escrita pelo sr., Almeida Prado, os "VI Momentos", 2º caderno, constatamos alguns procedimentos composicionais que se assemelham a algum dos processos empregados por Messiaen nas peças citadas. Em especial eu estou me referindo ao Momento 9, onde há a justaposição de dois gestos sonoros, um nos extremos do piano e outro na região média. Sabe-se que, à época da composição desse caderno de Momentos, o sr. ainda não conhecera Messiaen. Como explicar, então essa proximidade? O sr. fizera algum estudo por conta própria das peças do compositor francês, uma espécie de estudo informal das peças dele?"

Almeida Prado: Eu não creio que eu tenha tido influência das Ilhas de Fogo porque eu tive conhecimento dessas duas obras durante o meu período do Conservatório. Messiaen as analisou na classe. Talvez essa influência venha de outras obras, posteriores. Nesse momento, a influência de Messiaen está, talvez, numa adição de um ritmo pequeno que cresce e um que decresce. Mas isso é uma coisa intelectual. Não é uma coisa timbrístíca não. Eu não creio que você encontre em Messiaen esse tipo de ostinato que eu chamo de bem brasileiro, até. Meio até ameríndio. Não creio não que isso seja influência de Messiaen. A influência está na rítmica de acréscimo de um tempo para cada compasso. Aí sim. Eu já conhecia isso do "Vingt regards de l'énfant Jésus" e do "Liturgie", mas não das Ilhas de Fogo, pois eu não as conhecia. É a verdade. Eu poderia ter influência de Messiaen. Por que não? Mas não foi não. Não foi.
Tadeu Taffarello: *O que é que levou o sr. a buscar as aulas com Messiaen. Se foi a música do Messiaen, a forma de ele explicar ou uma proximidade de uma música que o sr. já fazia na época e que lhe pareceu importante, no Messiaen.*
A.P.: Foram as três coisas e não foram as três coisas. Primeiro, o contato que eu tive com Messiaen através do padre Amaro Cavalcanti, que ele tinha muitas partituras e discos e que eu não conseguiria de outra maneira, pois ninguém tocava e não se ouvia. Eu gostei, sobretudo, em Messiaen, da liberdade que ele tinha *"vis-à-vis"* a música contemporânea da época. Ele não seguiu o serialismo de Boulez e nem Schoenberg. Ao mesmo tempo, ele tinha criado os modos de transposição limitada, que era uma forma nova. Você faria uma música que não seria serial, seria, de certa maneira, parente da música tonal, tem o modo maior, menor, entre outros, e era uma alternativa de um outro caminho que não fosse fazer Stockhausen, Boulez, Debussy e Berio. E depois, principalmente a temática religiosa. Eu sendo católico, profundamente católico, sempre me interessou o mistério divino na música. Isso Bach fez muito, mas Bach está muito longe. Depois você não tem outro compositor, a não ser esporadicamente Franz Liszt na parte final, em que ele era abade. Ele estava com as ordens, né. Ele não era padre, mas tinha as ordens da Igreja. E depois, você não vai ter nenhum compositor que falasse dos dogmas da Igreja Católica, dos Mistérios, em música.
T.T.: *No século XX são poucos.*
A.P.: O Stravinsky tem. A Sinfonia dos Salmos, tem uma missa. Mas o Stravinsky não é um compositor de temática religiosa. Ele é místico. Assim como ele é místico também no Pássaro de Fogo. Eu não sou um compositor que acha que se eu puser assim, "esse acorde é o anjo-da-guarda, esse acorde não é", você seja obrigado a ouvir esse acorde como o anjo-da-guarda. É um acorde. E pode soar bem ou não. Então eu acho que o que me interessou em Messiaen foi o porquê que ele se aprofundou tanto nos dogmas da Igreja,

transpondo para a música, de uma maneira constante. Você não tem, a não ser em Turaganlîla Sinfonie, daquela parte que ele fez o Harawii. Qual outra obra que ele tem que não é estritamente religiosa? O Catálogo dos Pássaros. Mas, geralmente, há aquela visão religiosa que está em Vision de l'Amén, puramente religiosa, e no Vingt Regards de l'Énfant Jésus. Depois ele volta com a temática religiosa no oratório maravilhoso que é a Transfiguração de Nosso Senhor Jesus Cristo e, depois, o livro do Santíssimo Sacramento, para órgão, e as Meditações sobre a Eucaristia. Nunca ninguém tinha feito isso. Ninguém! Nem Bach. E depois você tem o Mistério da Santíssima Trindade, para órgão também, que é um monumento da fé católica, e a ópera São Francisco de Assis. Então isso sempre me inspirava, seguramente. Depois eu vim a conhecê-lo pessoalmente. Um homem profundamente bom. Um homem do bem. Um homem que adorava os alunos. A figura dele irradiava essa luz. Mas a minha música teve um caminho um pouco diferente da de Messiaen. Porque eu não sou, a esse ponto, somente música religiosa. Tenho algumas coisas. Tenho a missa, São Nicolau, eu tenho os Louvores Sonoros, eu tenho um ciclo chamado Cânticos do Carmelo, para canto e piano. Mas não é só isso que eu faço. Mas eu acho que a influência que Messiaen me deu foi, sobretudo, rítmica. A maneira de você utilizar o ritmo. Isso Messiaen me deu uma escrita muito benéfica.

T.T.: *Eu fiz um trabalho onde eu analisei o seu 2º caderno de Momentos, comparando-o com as Cartas Celestes I. Na verdade eu tentei procurar, no 2º caderno de Momentos, que o sr. escreveu na Europa, mas ainda não tinha tido aulas com Messiaen.*

A.P.: São os Momentos que me abrem uma perspectiva nova no piano. Não foi o primeiro caderno, foi o segundo.

T.T.: *Sobre o primeiro caderno existe já uma tese que o analisa, no Rio Grande do Sul. (Régis Gomide Costa)*

A.P.: Ele é de Campinas, é que ele fez lá (no RS). Ele mora em Campinas. Ele é de lá.

T.T.: *Eu não sabia. Eu achei que ele fosse do Rio Grande do Sul*

A.P.: Não, não... Ele fez lá. Agora me parece que ele está fazendo o doutoramento sobre os Momentos, também. Você poderia estabelecer contato com ele em Campinas, através da Unicamp. Ele está na Unicamp.

T.T.: *Eu li a tese dele.*

A.P.: Interessante, né?

T.T.: *Bem legal. Aqueles gráficos que se abrem. Eu nunca tinha visto uma análise daquela maneira.*

A.P.: E nem eu.

T.T.: *Nessa análise que a gente fez, e que eu apresentei na Anppom (São Paulo-2007), o que a gente achou lá foi justamente um trabalho rítmico muito grande. Nos Momentos tem e na Cartas Celestes mais ainda.*

A.P.: Mas sempre vai ter. Tanto que na minha obra... Você não tem a Cartilha Rítmica?

T.T.: *Sim, eu tenho.*

A.P.: Você comprou?

T.T.: *Sim. Está edição nova que acabou de sair.*

A.P.: Que saiu pela Petrobrás, uma marrom. Comprou?

T.T.: *Sim, eu comprei.*

A.P.: Então. Lá faz, há uma explicação, das aulas do Messiaen. Eu utilizo, inclusive, algumas aulas dele sobre rítmica grega e sobre os hindus. É do Messiaen que eu peguei isso. Está lá, escrito. Porque, para Messiaen, o ritmo, ele pode ser uma entidade separada da harmonia. Isso era muito novo na época. Porque Stravinsky fez várias novidades rítmicas, mas tenho a impressão que foi com um pouco de intuição, um pouco ligado ao gesto coreográfico do balé. Quer dizer, o que a coreografia pedia, tantos passos para a direita, tantos passos para a esquerda, rápido, lento, a música ia sendo feita com o coreógrafo. E, é lógico, ele sendo um gênio, aquilo se transformou em uma coisa nova. Mas o Messiaen, analisando Stravinsky, analisando Beethoven e outros compositores para quem o ritmo é muito importante, ele tirou a essência dessa análise e criou a própria visão dele de ritmo. E, sobretudo, a novidade de Messiaen, é um ritmo que cresce, por acréscimo, que você vai encontrar nesse Momento que você falou: 1/ 1, 2/ 1, 2, 3/ 1, 2, 3, 4/ 1, 2, 3, 4, 5/ 1, 2, 3, 4, 5, 6/ 1 etc. até sei lá quanto. Ou o contrário, o diminuindo. Muito mais interessante isso do que o fato de estar nos extremos. Podia estar no meio e ter a mesma importância rítmica. Mas era uma influência que eu tinha, não era uma

coisa que foi sem querer. É uma coisa intelectual. Agora, o que Messiaen trouxe para a música do Stockhausen, do Boulez e de outros compositores foi uma peça, que é um exercício, chamado "Modes de valeur et d'intensité", que ele coloca uma série dodecafônica de doze notas diferentes, descendente, ao agudo e médio. No grave, os graves são sempre graves. Procure essa música, porque eu não a tenho. Eu a perdi. Emprestei e algum de meus alunos não me devolveu. Deve ter lá, na biblioteca da Unicamp ou no Cdmc. Ela faz parte daquela trilogia, daquela série rítmica que são as duas Ilhas de Fogo, Modes de valeur, e Neuma Rítmica. São quatro, e não três. Você vai ver que cada nota tem uma dinâmica, uma duração, uma altura e uma intensidade. E ele codificou isso antes de compor. Então ele vai, se não me engano, da semibreve pontuada à fusa. Então você tem essas figuras, da mais rápida à mais lenta, e sempre que aparece, por exemplo, mi *b* superagudo, vamos supor que vai ser uma fusa, fortíssimo, com ataque "pá!" (seco). Nunca vai aparecer esse mi *b* piano. Ele limita, como em um modo, que é limitado, o dó, o ré, o mi etc. Então ele faz com que essa preparação das figuras antes de compor, que eu chamo de palheta harmônica-rítmica, através disso, ele tenta colocar tocável. Então, qual é a linguagem que ele usa? Ele usa, se não me engano, 2 por 4, só que não é um ritmo binário. E você vai ter, por exemplo, pã-rã, tá tááá (Almeida Prado canta um ritmo melódico). É aquela coisa pontilhista que vai ser o feijão com arroz do Stockhausen e do Boulez. Os dois ao mesmo tempo. Que é um pontilhismo que Messiaen criou. Só que ele fez uma só peça e não quis mais saber. Porque ele disse: "não é a minha linguagem, é um exercício para a aula. Eu acho que soa um horror!" Isso ele disse no final da vida. "Foi a coisa mais feia que eu já escrevi, mais inútil. Mas que fizeram tanto escândalo com a minha peça, que deu tanto pano para a manga para o Boulez, para o Stockhausen e para Nono etc. que tudo bem. Pelo menos foi útil. Mas, eu a acho dificílima de tocar, não soa nada, porém, se o computador fizer a edição, eu vou gostar, porque vai ser correto. Mas, humanamente, é impossível de tocar bem." Isso é a visão do Messiaen perto da morte, quando, geralmente, existe uma grande desilusão de sua vida toda, que você está perto de Deus, da Eternidade, e as coisas ficam desse tamanhinho nesse momento crucial da lucidez pré-morte. Quem tem tempo de ter isso. Você morre de repente, você vai ter um outro lugar só sei lá onde. E ele falou muito mal dessa obra. Isso não quer dizer nada. Eu acho interessante. Eu acho que todo pianista deveria estudar como exercício rítmico, como uma concentração para tocar melhor Beethoven, para tocar melhor Messiaen. Nos raros momentos em que Messiaen atinge a abstração, é com essa peça. Já a Neuma Rythmique, ele se apóia nas neumas gregorianas, tendo um pouco mais de harmonia, e na Ilha de Fogo tem um pouco até de Villa-Lobos, vamos dizer. Por causa da coisa selvagem, aquele piano do Rudepoema, das Cirandas etc.

T.T.: *Eu tenho uma pergunta justamente sobre o pontilhismo. É um pouco também sobre a textura. A gente percebeu nas Cartas Celestes I, que tem também nos Momentos, mas nas Cartas está um pouco mais acentuado, um trabalho muito forte na textura.*

A.P.: Isso é uma influência não do Messiaen, mas de Debussy. E de Chopin. Porque Debussy, diferente de Ravel, ele transcende a Tônica-Dominante. Ele transcende o arquétipo tonal. E Ravel não transcende. Ravel, ele usa de uma maneira genial. Mas o Ravel, ele é tão tonal quanto Rameau. Primeiro grau é primeiro grau, quarto grau é quarto grau e dominante é dominante. Só que ele coloca dissonâncias, coloca texturas sobre a dominante que você não percebe que uma dominante está lá se você desconstrói. É um tonal de arquétipo. Debussy destrói o arquétipo. Debussy, com a inclusão de tons inteiros, com a inclusão de quintas aumentadas, e com a necessidade de uma brusca mudança de tudo o tempo todo, é um festival de mudanças de alturas, ele é um pouco serialista nos timbres, pipoca!, ele levou a música ao nível pré-eletroacústico, não dissonante, mas pré-eletroacústico, dando importância demais às ressonâncias. Coisa que Chopin faz intuitivamente. Ele faz nos estudos para piano, nos prelúdios, sobretudo, em Fá M, ele coloca o mi *b* no final do prelúdio, que não é a Dominante para Si *b*. Não é uma sétima que vai resolver em ré. É a ressonância harmônica de fá. Procure isso, no

Prelúdio em Fá M. Se não me engano é o 23. É uma porta que abriu para Debussy. Foi o Chopin. Beethoven também, com o uso do pedal. Às vezes, muito pedal, que Beethoven pede *"Molto confuso"*, coisa que Mozart jamais usou. Primeiro porque o cravo não comporta isso. O piano comporta. E Beethoven usou isso que talvez ninguém tinha usado antes: deixar soar o piano inteiro. Isso também foi uma coisa importante na minha Carta também. E a rítmica da Carta que eu acho que vem de Messiaen. E uma certa selvageria, às vezes, nos Momentos, que vem de Villa-Lobos. E não de Camargo Guarnieri.

T.T.: *Eu tenho uma pergunta também sobre Villa-Lobos. Justamente pensando nisso. Uma peça do Villa-Lobos que trabalha bastante a textura é o segundo livro da Prole do Bebê.*

A.P.: Ah! Os bichinhos?

T.T.: *Isso. E a pergunta é justamente se o sr. a conhecia, a Prole do Bebê II.*

A.P.: Mas eu conheço há anos a Prole do Bebê II. Foi Camargo Guarnieri que me deu de presente uma edição que ninguém conhecia no Brasil e, para mim, foi uma coisa muito, muito preciosa: o dia em que eu conheci a segunda prole. Tem influência na minha música da segunda prole, uma influência consciente. Não é por um certo "sem-querer" não. Foi consciente. É um pianismo que sempre me interessou, esse da Prole II.

T.T.: *A gente achou um paralelo muito grande no trabalho da textura, que está muito forte nessa segunda prole e também nas peças do sr.*

A.P.: Exatamente.

T.T.: *Nas Cartas Celestes e nos Momentos.*

A.P.: Exatamente. É uma coisa que eu quis. Para sair da influência do Guarnieri. Porque Guarnieri não procura muito a textura. O Guarnieri, ele procura um outro tipo de piano. A procura do timbre é que, excepcionalmente nessa obra, Villa-Lobos faz. Depois não faz mais. Você encontra muito pouco nas Cirandas aquele tipo de coisa, e nas Bachianas para piano, nenhuma, e naquela série que ele faz, depois, no Guia Prático, quase nada. É um piano meio tradicional. É na Prole II que ele abre esse mundo que eu acho que o Messiaen teve uma influência também. Ele não fala isso. Ele diz da influência orquestral do Villa-Lobos. Quando eu disse uma vez que eu achava que o pianismo dele vinha da Prole II, ele não disse nada. Ele não gostou. Bobagem, né? Quando você vê que Beethoven mergulhou nas últimas sonatas de Mozart para fazer a primeira dele, consciente, não foi plágio! Ele estudou. Assim como ele estudava o cravo de Bach, para captar do Bach o contraponto. E como ele estudou as Sonatas de Scarlatti. Enfim, muita coisa de Beethoven que é scarlattiana. E nem por isso deixa de ser Beethoven!

T.T.: *Com certeza.*

A.P.: Por que? Porque nenhum compositor vem do nada. Nem pintor, nem poeta... Tanto é que você não nasceu do nada: tem seu pai, tem sua mãe. De repente, a maneira de sentar é de seu pai, de olhar é da sua mãe. As características genéticas afloram nos filhos, netos etc. A mesma coisa. Existe uma genética sonora que você pode, ao compor, parecer o que você gosta e a sua música lembra aquilo. Que não é um plágio, claro. E você pode ter uma influência que você quer, por que você quer estudar certos mecanismos. E que você gosta de aplicar na sua obra. É para estudo, é diferente. Os dois são válidos. E mesmo quando você tem o seu próprio estilo, que você consegue, como Beethoven, a partir de uma certa sonata, de uma certa sinfonia, vai agora ser Beethoven. Você tem, na Sinfonia Coral de Beethoven, na nona, momentos muito nítidos da criação de Haydn, que é anterior. E que Beethoven conhecia. Você tem Haendel, do Messias, na Missa Solene de Beethoven, que é outro departamento. Algumas fugas lembram as fugas de Haendel. E é Beethoven. Agora, quando um compositor não tem a sua personalidade, você sente que é *"fake"*, que é falso, que é postiço. Você repara. Você está no seu carro, liga a rádio Cultura e ouve uma música já começada. Daí você fala: "engraçado, não é Beethoven, não é Haydn, Schubert?" Não é nada. Porque na verdade é um compositor medíocre, que ressuscitaram para poder vender discos. Hainz Philipe Poxoxó, nascido na Alemanha em 1802... Nunca ninguém tocou, não vai tocar. Gravaram porque querem mercado. Não tem estilo. É híbrido. Você já não teve essa experiência?

T.T.: *Já.*

A.P.: E há também compositores, como Mendelssohn, que não é genial como Beethoven, a primeira coisa eu digo que é Mendelssohn.
T.T.: *Que mesmo assim ainda tem estilo.*
A.P.: Tem! E a orquestração dele também. Schubert é incrível. Schumann, Chopin... Agora, eu não sei. Tem uns que... Eu quero assistir. Eu quero ficar vendo até o final para saber. Um dia aconteceu que eu estava ouvindo, parecia Mozart, só que Mozart não é chato assim. E continuava (Almeida canta uma frase musical.) Era uma obra para piano e orquestra. Eu sou suspeito de dizer que não é Mozart, pois eu conheço muito bem os 27 Concertos para piano dele. Então, eu estou me tapeando. Quer dizer, não está sendo virginal esta disputa. Mas, era Salieri. Então, essa obra que eu estava pensando que era de Mozart e não era, era de Salieri. Aí eu entendi, porque é que no filme (Amadeus)... Quer dizer, o filme é uma fantasia. Mas, nessa fantasia, Salieri se sentia tão mal ao ouvir Mozart, porque, na verdade, o Mozart não escrevia tão diferente dele. Ele usava o mesmo baixo de Alberti, usava os uníssonos, trinadinhos na cadência... Não era Beethoven ainda. Porque entre Beethoven e Salieri, é óbvio que Beethoven é tão diferente. Mas Mozart não é tão diferente assim. Esse "não é tão diferente" é que é crucial, porque não sendo, a gente percebe. Agora, não há uma receita. Não é porque o Mozart modula muito, ou modula pouco... É a personalidade. Ele (Salieri) não tinha personalidade. Ele era um excelente artesão. Excelente professor, também. Tanto é que Liszt estudou, Beethoven estudou com Salieri, e vários outros. Não dá para responder. É um mistério. Graças à Deus...
T.T.: *A próxima pergunta que eu iria fazer é a respeito das Cartas Celestes.*
A.P.: Então pergunte.
T.T.: *Nas Cartas Celestes o sr. especifica, inclusive na partitura, que criou ela a partir de uma tabela de acordes alfabéticos.*
A.P.: É que eu criei os acordes.
T.T.: *Isso. E a pergunta é justamente sobre eles. Eles nasceram através de alguma série especial de notas, ou eles têm no som a sua gênese?*
A.P.: Eles nasceram puramente da intuição. Eu peguei uma folha de papel com pentagramas e escrevi as letras gregas e me perguntei "o que é que eu vou fazer com esse alfa?" Vou botar duas quintas, si-fá# / dó-sol. E o beta? (Almeida Prado fala algo que não foi possível compreender para a transcrição). Absolutamente sem raciocínio.
T.T.: *Seria mais, portanto, uma experimentação.*
A.P.: Mas, nada astronômico e nem científico. Poético. Como um pintor que pega a aquarela, aí joga o verde e deixa escorrer. Vermelho com preto. Amarelo. É uma coisa um pouco ao acaso. Depois que fixou, então, da segunda Carta à sexta, eu utilizo os mesmos acordes transpostos. Aí é um ato racional de um uso de um material não-racional. Aí eu vou usar. A primeira Cartas Celestes nasceu de uma encomenda do Planetário daqui (SP), tinha de ser para piano, tinha de ter, no máximo, meia hora corrida, o roteiro era do Ronaldo Mourão, nos meses de agosto e setembro. E aí eu resolvi, dentro de uma certa pressa em compor, de uma certa emoção ao ler o livro, a obra se fez muito rapidamente. E foi feita para ser uma música de ocasião, como fundo do Planetário. Não era uma música de concerto. Ela se tornou por ela própria. E, por ela própria, gerou mais cinco, e depois até a décima quarta. Quer dizer, ela se tornou a obra mais importante minha, pelo o que tem de novidade nela. Ela foi feita... Quase que foi dada de bandeja para mim, pronta.
T.T.: *Mas o conteúdo não. O que lhe deram foi o roteiro.*
A.P.: É, mas o conteúdo, eu já estava preparado para fazer uma música aparentemente sem pensar muito, porque eu já estava com uma série de informações de Messiaen, de Nadia (Boulanger), do Guarnieri, de Lacerda, de anos de composição. Então eu já estava pronto para pegar um pincel e fazer qualquer coisa e dar certo.
T.T.: *Talvez tenha sido por isso, então, que, como o sr. mesmo falou, ela foi escrita tão rapidamente.*
A.P.: Porque eu já tinha um material para ser espontâneo. Porque quando você não tem o *"background"*, você pode ser espontâneo, mas fica amador. Falta-lhe técnica. No meu caso, não faltava técnica. Eu estava no apogeu de uma certa técnica, pois eu tinha acabado de chegar da Europa, com recursos novos de escuta, de Stockhausen, de Boulez e, obviamente, de Ligeti... As da segunda (Cartas Celestes) em diante não. Foi intelectual. Foi porque eu quis. Demorei mais

para compor, é diferente. Mas a primeira foi... (ruídos na gravação impossibilitaram a compreensão do final dessa frase.)
T.T.: *A gente, nesse sentido, poderia, então fazer um paralelo com a Sagração, pois, na verdade, ela também não foi escrita como uma peça de concerto, não é verdade?*
A.P.: Não. Foi para balé.
T.T.: *Ela virou, acabou se tornando uma peça de concerto.*
A.P.: Ela acabou se tornando uma peça que dispensa o balé.
T.T.: *A do sr. também. Ela acabou se tornando uma peça que dispensa o Planetário.*
A.P.: Ela foi tocada no Planetário quatro vezes. Não gostaram. Acharam que estava *"pas"* de céu. E acontece que, na situação em que eu fiquei... O Planetário não ia usar mais, quando eu cheguei em Genebra, em 1974, onde eu fui dar um recital, eu coloquei as Cartas Celestes nesse recital, porque ele estava curto. Foi a peça de maior sucesso. Um sucesso que eu nunca tive com outra obra. E o editor, que se tornou o meu editor na Alemanha, estava assistindo aquele dia. E ele aí pediu para publicá-la. Ele publicou também outras obras minhas. Ele me abriu mil portas. Até hoje! Você vê que a Adriana e o Eduardo Monteiro fizeram um *"speech"* na Anppom sobre a Carta nº 1. Ela é uma obra que dá pano para muita manga. Você vai falar sobre as Cartas no seu trabalho também?
T.T.: *Talvez não seja o assunto principal, mas sim.*
A.P.: Como é que é o nome da tese?
T.T.: *É, basicamente, como que, na verdade, nesse período em que o sr. passou com o Messiaen, o que talvez tenha influenciado a sua escrita.*
A.P.: Acho que está ótimo.
T.T.: *Não são com essas palavras, mas é o que, mais ou menos, irei trabalhar, resumidamente.*
A.P.: Exatamente. Seria impossível você ficar quatro anos com um autor genial e não ter influência nenhuma. Aí teria sido inútil! E quando é que você irá defender esse mestrado?
T.T.: *O prazo é início de 2010. Eu entrei em 2006, quatro anos dá 2009.*
A.P.: Não é mestrado?
T.T.: *Não*
A.P.: E no mestrado você fez o que?
T.T.: *Analisei uma peça do Mahle e outra do Kaplan.*
A.P.: Para flauta?
T.T.: *Não. São peças para trompete.*
A.P.: Que é o seu instrumento?
T.T.: *Isso. Eu estava trabalhando, nessa época, com a Maria Lúcia (Pascoal).*
A.P.: Eu tenho uma peça de trompete que o Paulo Ronqui iria gravar e acabou não gravando. Ela é uma releitura de uma coisa caipira. Nunca ele nem tocou e nem gravou. Está lá na tese dele, no Rio. Você estava lá no mestrado do Róbson (trombonista da Sinfônica de Campinas)?
T.T.: *Sim.*
A.P.: Você viu a peça minha para o trombone.
T.T.: *Sim. Ele a tocou naquele dia.*
A.P.: Então. Ele quer fazer um disco só de metais.
T.T.: *Só com peças do sr.?*
A.P.: Vai colocar essa, mais a de trompete, que quem vai tocar é o Ronqui. Você continua tocando (trompete)? Não de estudar, virtuose?
T.T.: *Não. Eu toco porque é muito gostoso de tocar. Não consigo parar.*
A.P.: Você está somente na Unicamp?
T.T.: *Sim.*
A.P.: Porque 2010? Demora muita coisa? Tem muitos créditos para fazer?
T.T.: *Não. Porque é o prazo, mesmo.*
A.P.: Não se pode fazer mais rápido?
T.T.: *Sim. Eu estou correndo atrás. Eu tenho de cumprir, agora, uma outra monografia, depois a qualificação.*
A.P.: Quem é o seu orientador?
T.T.: *È o Silvio Ferraz.*
A.P.: Ah, o Silvio! Ele é muito bom. Ele ficou no meu lugar. Quando eu saí (da Unicamp), ele fez o Concurso e ficou no meu lugar. Parece-me que os alunos gostam dele, não?
T.T.: *Os alunos de pós, sim. Os de graduação eu não sei.*
A.P.: Quem está também fazendo doutoramento sobre mim, é o Carlos Yansenn. Do meu Concerto Tributo para piano e cordas.
T.T.: *Eu não o conheço...*
A.P.: E o Régis (Costa), que está fazendo os Momentos como elementos proféticos de outras obras. Mas, ele nunca mais me procurou. Não sei o que ele está fazendo.

T.T.: *Ele fala um pouco sobre isso no mestrado dele.*
A.P.: Sim. Ele pegou essa ideia também para fazer a tese de doutoramento. Só que ele nunca mais me procurou.
T.T.: *Ele pensa os Momentos como uma experimentação para outras peças...*
A.P.: É como se fossem um rascunho que faria parte de uma obra grande.
T.T.: *É interessante. Talvez ele encontre alguns paralelos...*
A.P.: Talvez ele encontre.
T.T.: *Ele já fez dois dos cadernos (de Momentos) no mestrado.*
A.P.: Quem mais é que fez recentemente. O Róbson, do trombone, a Adriana (Lopes) fez...
T.T.: *Os poesilúdios, não foi?*
A.P.: Linda aquela peça de piano... Ah! O Carlos Yansenn fez o mestrado nos meus estudos para piano, a ex-mulher dele, já que eles não estão mais juntos, fez sobre uma obra de cravo, a Haendelfonia. É sinal que eles gostam, não é?
T.T.: *É lógico, porque senão não fariam sobre o sr.*
A.P.: No Rio também tem, várias pessoas. Tem mais do que Villa-Lobos...
T.T.: *O sr. morou um tempo no Rio, não foi? Talvez seja por isso...*
A.P.: Apesar que, em Villa-Lobos, só essa Prole II daria para fazer uns 500 volumes de teses...
T.T.: *Ela é muito rica.*
A.P.: Muito rica! Você quer uma Coca Light?
T.T.: *Ah... Tudo bem...*
A.P.: Você deve estar com sede. Você irá voltar agora?
T.T.: *É que eu lembro, até, uma partitura que o sr. chegou a nos mostrar em sala de aula, que era uma edição com pinturas. O sr. se lembra?*
A.P.: Não era edição. Eu, em uma certa época, comecei a pintar aquarelas. Tive vontade de fazer uma coisa diferente. Pintei muita aquarela e muita coisa que (não foi possível compreender esse trecho da gravação). E depois parou. Eu não tenho feito mais.
T.T.: *A pergunta que eu gostaria de fazer era justamente sobre a pintura.*
A.P.: Você tem? Pode fazer.
T.T.: *Sim, eu tenho. O sr. tem ou teve alguma formação em artes plásticas? Qual é o seu interesse pela pintura? O sr. vê na sua obra musical uma forte relação entre o audível e o visível?*
A.P.: Aí, talvez, haja uma influência de Messiaen. Ele vê cores no som. Acontece que o Messiaen, ele vê, para certo acorde, ele vê um amarelo com roxo etc. Eu não vejo. Eu intuo uma espécie de cor, só que ela não é visível. Ela é abstrata. Então, se eu imagino um verde, você não precisa ver esse verde na parede branca. Eu vejo quando eu pinto. Agora, o Messiaen não. Ele realmente vê. É um distúrbio que ele tinha. É neurológico. É doença. Agora, na minha, é uma cor que eu chamo de arquétipo.
T.T.: *Seria isso, então...*
A.P.: Seria isso. Eu diria que foram colocadas, em um papel branco, algumas emoções sonoras da minha própria música. E que, de repente, acabou.
T.T.: *Foi uma fase?*
A.P.: Existem fases em que a gente faz um monte de coisa bonita, e depois não faz mais. Em uma fase, eu escrevi contos, uma fase que eu escrevi coisas místicas, também acabou, e, graças à Deus, não acabou a música.
T.T.: *Com a música, não tem jeito...*
A.P.: É, a música de concerto. O resto vem e vai. O mais importante disso, eu não sei... Mas... Foi. Existiu. Você sabe que Mendelssohn pintava muito bem, não?
T.T.: *Não, eu não sabia.*
A.P.: Ele era um grande aquarelista. Um grande aquarelista. Tem umas paisagens da Itália que ele pintou quando lá esteve. Ele saia em um campo de tarde para pintar. Agora, melhor mesmo é a música dele.
T.T.: *Talvez isso fosse um "hobbie" para ele.*
A.P.: Pode ser. Da mesma maneira que se Portinari compusesse música, você não iria exigir da música de Portinari o que eu exijo dele como um gênio da pintura. Então, ele poderia fazer uma valsinha despretensiosa, que eu diria que o que o Portinari fez, já não era a pintura dele.
T.T.: *Paul Klee era músico também... Um excelente pintor e músico.*
A.P.: Como a Hilda Hist, que era minha grande amiga. Genial escritora e poeta! Ela trabalhou nos

contos... Ela escreveu para mim: "Meu querido... Ela é minha prima, né, de longe... Meu querido primo, você é um genial compositor." Não escrevia mais nada. E precisa!?!?
T.T.: *Creio que não... Já dá para entender.*
A.P.: Porque eu acho que, talvez, ajude fazer todas as cores (?). Ou você toca bem piano, ou você rege. Os dois já fica, nem cá, nem lá. Ou você é um compositor, ou você é um pintor. Você pode pintar para se distrair, mas você não vai ter o mesmo quilate, os dois ao mesmo tempo. Eu não conheço ninguém que tenha conseguido. Porque você tem de focar, não desfocar. Você tem de unificar, não desunificar. Então, muita coisa, quando você faz ao mesmo tempo, não fica nada perfeito. Você fica ciscando aqui e ali. Fica uma coisa mais holística.
T.T.: *É que nem o que a gente vê muito no interior, onde há o maestro de banda. Ele toca todos os instrumentos, mas, na verdade, ele não toca nenhum profundamente.*
A.P.: Que instrumento você toca? Você toca trompete. Nunca vi você tocar, deve tocar bem. De repente, eu percebo que você não é um trompetista como Paulo Ronqui é. 24 horas por dia no trompete. Mas você poderá fazer outra coisa. É como na musicologia, algo que, talvez, ele não vá fazer. O que você pretende fazer depois que você ficar doutor? Qual vai ser o seu caminho de músico?
T.T.: *Uma coisa que eu gostei muito, e que eu fiz durante um tempo, foi dar aulas.*
A.P.: Você gostou?
T.T.: *Sim. Aprendi muito e me interessei bastante por essa prática.*
A.P.: Você tem que ter a sua carreira. Eu não vejo você trabalhando como gerente do Banespa. Não que seja ruim, mas não é para você.
T.T.: *Realmente, eu não estudei tanto tempo música para isso.*
A.P.: Trabalhar na bolsa, para ficar rico... Eu vejo você um músico. Agora, qual área da música que você vai entrar? Talvez pela musicologia. Professor.
T.T.: *Acredito que as coisas estejam encaminhando para isso. Como professor, eu trabalhei um tempo e gostei.*
A.P.: Mas, agora, você não está como professor mais?
T.T.: *Sim, estou, na Unicamp mesmo. Eu estou com uma bolsa Ped (Programa Estágio Docente). Mas é por um semestre, só.*
A.P.: Você dá aula do que?
T.T.: *Percepção para o pessoal do 1º ano. Hoje mesmo eu dei uma prova para eles.*
A.P.: Você tem a Cartilha Rítmica.
T.T.: *Sim, tenho.*
A.P.: É interessante para você ter um material de solfejo e de rítmica. Ela foi feita para isso.
T.T.: *Eu tenho também uma partitura do sr. que é das Cenas Infantis, que é uma edição alemã. Eu procurei lá alguma coisa para aplicar com os meus alunos na sala de aula. Por ser com o pessoal do primeiro ano, foi bem legal. Aí eu fiz uma prova com eles só com peças do Messiaen. Eu peguei o começo do "Louange à l'Éternité de Jésus" e apaguei algumas notas do violino.*
A.P.: É a última, né?
T.T.: *Isso mesmo, a última. Toquei devagar para eles entenderem e reescreverem as notas apagadas. Eles gostaram.*
A.P.: É genial.
T.T.: *É um trabalho um pouco diferente.*
A.P.: Eu compus muita coisa para as aulas. Quando era uma aula de ditado, eu fiz muita coisa que era musical e didático, só que era em 5/8, 7/8, 4/4, começando em Dó M e terminando em dó #. Para ver se eles notavam a diferença. Por exemplo, uma coisa que raramente alguém acertava. (Almeida Prado se dirige ao piano e toca ao piano uma melodia que modula no meio) Como no meio ele vai para dó#, ficou feio como melodia. (Almeida toca outro trecho) Um só acertava, o resto não. E, depois, por exemplo. Aí era um trecho de humor. Eu fazia: "Qual é esse acorde aqui?" [toca um acorde ao piano que se assemelha a um acorde de Dominante (M7)] Eu toquei dó, mi, sol, si*b*.
T.T.: *É um acorde da Dominante.*
A.P.: Qualquer pessoa normal diria isso. Mas, não é. É dó, mi, sol, lá#. (acorde de sexta germânica). Como, porque o que eu quero é modular. (toca um outro trecho onde aquele primeiro acorde entra como Dominante da Dominante, caminhando pela Dominante apoggiatura e resolvendo em Mi). Ou então, escrevam isso. (toca outro trecho, um acorde diminuto) Você tem várias versões. fá#-lá-dó-mi*b* é uma delas. É Dominante de Sol, ou sol

m. (toca a resolução). Ou então, se eu faço, sol*b*-lá-dó-mi*b*, eu vou para cá (Toca a resolução em Si *b*). Se eu faço fá#-lá-dó-ré#, é um acorde de nona, sem fundamental de Mi.
T.T.: *Aquele acorde que você fez, em dó, é o acorde de sexta aumentada, o germânica.*
A.P.: É. Tem também o francês e o italiano.
T.T.: *É um dos três. Pois é um acorde de sexta aumentada: dó-lá#.*
A.P.: (toca o início de um prelúdio de Chopin) Tem uma hora em que ele faz. (toca uma resolução de DD sexta aumentada – D – T). Ou o Beethoven, quando o Beethoven faz, no quarteto (toca um trecho mais longo). O que é que, na verdade, eu quero que você perceba. (AP solfeja, com o nome das notas, o Twingle little star). Isso é o que o pessoal faz na Unicamp. O que a minha netinha toca no piano com três anos. Agora, se você faz (canta o mesmo trecho, porém modulando). Eu vou para dó#. Aí é difícil de perceber. Eu tinha de repetir muitas vezes. Repetia, repetia... Tinha alunos que eram até bons compositores, mas não tiravam esse trecho. Ficava diferente. Outra coisa que é básica na Europa, nos Conservatórios, é a Percepção.
T.T.: *Desse tipo mesmo?*
A.P.: É, você tem um livro que é precioso, o Hindemith. Isso é básico. Você tem os livros do Gramani, de Rítmica. E, agora, tem a minha Cartilha Rítmica.
T.T.: *Ela mistura as duas coisas.*
A.P.: É até interessante você ter... Isso que você fez hoje foi muito interessante. Tirar o Messiaen, tirar algumas notas...
T.T.: *É porque é um Messiaen que é mais simples.*
A.P.: É lógico. E, primeiro, você está mostrando a eles um grande compositor. Você vai ver, eles vão querer ouvir o resto da obra.
T.T.: *Eles buscam e pedem para ouvir a música inteira.*
A.P.: Você pode, também, por exemplo, pegar o tema da Nona (Beethoven) e fazer um ditado. Mas você coloca alguma coisa no meio que não está como o original. (AP canta o trecho referido). É um tema de uma banalidade, muito mais do que de simplicidade. Só que Beethoven demorou muito tempo para chegar nessa simplicidade. Você tem uma (?) que foi ritmando, foi tirando. Ficou o esqueleto. Para que? Para juntar.
T.T.: *Para poder agregar.*
A.P.: Agregar... Porque, se já está tudo agregado, você vai fazer o que?
T.T.: *Você tem de ter onde buscar.*
A.P.: Geralmente os temas de Beethoven são muito simples.
T.T.: *Mas o que ele faz com eles depois é que é interessante.*
A.P.: Eles têm um impacto. Isso é uma opção dele. As melodias são muito simples. Mozart não. As melodias de Mozart são muito elaboradas. Compare as variações de Mozart. São variações sempre não-estruturais, de melodias, melódicas. De colocar lacinho. Fala sempre a mesma coisa, só que com lacinho bordado. Beethoven não. Ele constrói elementos de colônias mesmo de harmonia. Veja a Diabelli.

Anexo 2.3 – entrevista com Antônio Ribeiro de Toledo Piza

Entrevista com sr. Antônio Fernando Ribeiro de Toledo Piza[142] realizada no dia 28/05/2008 no Instituto de Física da Usp em São Paulo-SP

Antônio Piza (PIZA): Eu me lembro dele (de Messiaen), dizendo que "filosofia musical foi o título que me deram". Para o título eu não dava a menor bola.
Tadeu Taffarello: ...para o título da disciplina...
PIZA: a disciplina, é. O que ele fazia era uma aula de análise. Não uma análise convencional, ensinar a analisar; mas análise mesmo! Como ele fazia uma análise das peças. Então ele descobria as peças. "Agora nas próximas semanas teremos 5ª Sinfonia de Beethoven". Ele trazia as partituras etc. Ele dizia como é que ele achava que isto era. E era isso! Depois acabava ali e prosseguia: "Agora vamos passar para ritmos gregos". Ele

[142] O sr. Piza foi aluno de Messiaen, tendo se matriculado no Conservatório de Paris para o ano letivo de 1957-58.

dava umas aulas de ritmos gregos: todos os pés, dois tempos, três tempos, quatro tempos... Depois, para usar isso, analisar Claude Le Jeune, que escreveu umas peças homofônicas com ritmos gregos, utilizando uns poemas franceses da época. E foi composto renascentisticamente com pés gregos. "Agora vamos falar de cor". Então aí...

TAFFARELLO: ...ele adorava as cores...

PIZA: Sinfonia 40 (Mozart), Sinfonia 41, 7ª Sinfonia de Beethoven, a 9ª, Ravel do *Gaspard de la Nuit* ... uma peça chamada Scarbo. Também o *Sacre du Printemps*, do Stravinsky. Ele ia assim: aleatoriamente escolhendo as peças que iria mostrar.

TAFFARELLO: ...essa análise do *Sacre du Printemps* dele é famosa...

PIZA: Sim! Mas o Sacre ele não analisou inteiro.

TAFFARELLO: O sr. acha então que na aula dele não tinha um roteiro certo que ele seguia?

PIZA: Absolutamente roteiro nenhum! Fora as coisas dele, que de vez em quando ele trazia.

TAFFARELLO: Ah! Ele trazia as coisas dele também!

PIZA: Naquela época era mais ou menos recente o "Livro de Órgão" dele. Então ele analisou várias peças do livro de órgão. Alguns ele disse que não gostava: "Dessa peça eu não gosto! Mais parece sub-Stockhausen!" (risos) Ele era completamente informal e nas aulas dele não tinham uma classe. Era uma sala com uma mesa comprida onde as pessoas sentavam em volta. E ele tinha um piano. Ele sentava no piano.

TAFFARELLO: ...era como se fosse em uma mesa grande...

PIZA: era uma mesa comprida de um dos lados da sala. Uma sala mais ou menos quadrada, com uma mesa comprida de um lado com cadeiras, menos cadeiras ao lado do piano, mas algumas também; e depois o piano era a outra parte. Ele nem tocava: ele ficava lá cantando e falando e mostrando exemplos no piano.

TAFFARELLO: E as coisas que ele estava analisando?

PIZA: É. As análises dele nunca... Não havia uma preocupação do tipo histórica ou não vamos fazer anacronismos. Nada disso! É como ele entendia.

TAFFARELLO: E como ele também aplicava aquilo ali...

PIZA: Claro! E depois eu me lembro que, por exemplo, quando ele analisou a Sinfonia 41, aparecem 7 motivos lá, e disse: "Vejam só esse motivo. Aqui é *climacus resupinus"*. Ele tinha falado de canto gregoriano antes e tinha todos os neumas... Ele tinha algumas coisas que ele gostava. Ele gostava de analisar a estrutura geral, e também grandes blocos rítmicos. Ele gostava de dizer, por exemplo, que o complexo anacruse-acento-desinência é uma coisa que pode ser entendida de uma maneira muito geral. Às vezes pode haver uma frase enorme que é toda uma anacruse, depois alguma coisa que acontece lá é o acento e o resto é a desinência. Às vezes uma pode ser uma anacruse, um acento e uma desinência. No Livro de Órgão tinha uma peça que começava com um acorde complicadíssimo, repetido durante um tempo enorme, depois de repente tinha um acorde curtíssimo e voltava o acorde enorme. Ele dizia que aquilo lá era uma variação do anacruse-acento-desinência. Logo na 5ª Sinfonia, que foi a primeira coisa que ele analisou, tinha várias ideias que, certamente, não estavam na cabeça do Beethoven. Por exemplo: desenvolvimento por eliminação. Inclusive você tem um motivo... Nesse primeiro movimento você tem aquele negócio que é: tam-tam-tam-taaaam-taaaam-taaaam (Piza canta um motivo da 5ª Sinfonia de Beethoven). E depois tem um acorde só repetido. Esse acorde é a repetição do último e todo o resto foi eliminado. Era uma análise desse tipo que ele fazia. Era como eu entendia aquela análise. Sem se preocupar se aquilo era geral ou não era, se aquilo servia etc.

TAFFARELLO: O sr. na época tinha alguma relação com a música? Compunha, estudava música?

PIZA: O início da história foi o seguinte: quando eu entrei no colegial, no Colégio São Luiz, em São Paulo-SP, eu tinha aulas de manhã. Então que as minhas tardes eram livres. Eu resolvi estudar alguma coisa, resolvi estudar música na Escola Livre de Música. Na época ela era dirigida pelo Koellreutter

TAFFARELLO: o sr. foi, então, aluno do Koellreutter?

PIZA: Fui aluno dele indiretamente! Eu fui aluno da Escola Livre de Música. E eu cheguei lá, eu era garoto ainda, tinha uns 15 anos, para estudar instrumento e eu vi um cara que eu tinha ouvido, que era estudante também na escola nessa época que era o Isaak Karabitchev

TAFFARELLO: ...é o regente da...

PIZA: sim, e ele era oboista, ele é oboista... Então eu gostei da ideia do oboé e comecei a estudar oboé com um professor que era um alemão que tocava na época aqui na orquestra da Gazeta. A rádio Gazeta tinha uma orquestra. Ele se chamava Heinz Müller e era um alemão que veio para cá depois da guerra e que era um oboista da orquestra. Mas aí, lá eles tinham outros cursos: solfejo, harmonia, contraponto etc. Eu fiz todas essas coisas. Como lá era o centro musical de vanguarda em São Paulo na época...

TAFFARELLO: Por causa do Koellreutter?

PIZA: Sim, por causa do Koellreutter. Quem estava lá? Era o pessoal que depois fez uma época aí: Diogo Pacheco, Ronaldo Bologna etc. Todo esse pessoal estava lá. A escola era altamente informal. O Koellreutter era sempre daquele jeito estranho dele, dando aqueles cursos espatafúrdios dele lá... Quarta dimensão e não sei o que... Por causa disso eu tive contato com essas coisas todas. Eu me lembro de coisas notáveis que aconteceram nessa escola. Uma vez veio para São Paulo a companhia de teatro francesa Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud e veio para cá fazer algumas peças. E trouxeram, inclusive, o regente deles, que era sabe quem? Pierre Boulez. Ele bem jovem veio para cá.

TAFFARELLO: Na época, ele já tinha tido aula com Messiaen também?

PIZA: Essa foi a época em que ele tinha acabado a 2ª Sonata para piano. Ele fez uma conferência na Escola Livre de Música. Ele tocou a 2ª Sonata dele.

TAFFARELLO: Ele mesmo tocou?

PIZA: Ele mesmo. Na época ele devia ter o que? Uns 20 e poucos anos, 30 anos no máximo. Ele tinha já sido aluno de Messiaen e tal. Eu nem sabia que Stockhausen também tinha passado por lá. Então Messiaen era mais ou menos bem conhecido.

TAFFARELLO: Então ele já era famoso? Mesmo aqui no Brasil?

PIZA: Já era famoso.

TAFFARELLO: Isso era quando? No começo da década de 50, mais ou menos?

PIZA: Ele era bem conhecido naqueles meios lá da escola. O pessoal lá era mais serialista e coisas da época, à la Stockhausen e Boulez. O grande mérito dele é que ele tinha sido o mestre dos dois. Então a gente achava que alguma coisa certa ele fazia. Eu fiquei curioso. Então que eu comprei o livro de Messiaen "Technique de mon langage musical", que tem os dois volumes...

TAFFARELLO: Agora eles lançaram uma edição com um volume só. Juntaram os dois.

PIZA: Antes os dois volumes tinham até formatos diferentes.

TAFFARELLO: Você olhava aqui e tinha depois de procurar o exemplo no outro. Agora saiu uma edição talvez um pouco mais organizada, juntando os dois volumes.

PIZA: Eu acabei o colegial, fiz o vestibular e entrei aqui na física, na faculdade de filosofia naquela época.

TAFFARELLO: Você veio estudar?

PIZA: Eu estudava aqui, e vim cursar física. Mas aí o meu pai tinha algum dinheiro sobrando e disse: "agora você entrou na faculdade, então vamos para a Europa."

TAFFARELLO: Ele foi também?

PIZA: Ele foi e ficou um tempo comigo. Depois ele voltou e eu fiquei. Eu pensei: "Bom, o que é que eu vou fazer lá?" Foi quando eu me lembrei do Messiaen. Inclusive nós fomos no fim do primeiro semestre. Era uma época ruim. Quando eu o procurei, ele me disse que não, pois estavam no fim do semestre.

TAFFARELLO: O fim do ano deles?

PIZA: O fim do ano letivo. Ele me disse: "Procure-me de novo em agosto". Em agosto eu voltei. Ai que eu comecei a acompanhar as aulas e depois iria ter um exame de entrada. Era necessário que eu fizesse o exame de entrada. Eu fiz e passei.

TAFFARELLO: É por isso que o sr. está na lista (do livro do Boivin) dos alunos dele.

PIZA: Matriculado! Isso foi até, mais ou menos, fevereiro. Eu tive de voltar para cá pois iria começar o curso em março, e eu já tinha perdido um ano. Em março eu começava física.

TAFFARELLO: O sr. ficou, então, um semestre lá?
PIZA: Um semestre e pouco. Essa foi a minha experiência.
TAFFARELLO: Eu não entendi sobre o "Technique de mon langage". O sr. leu o livro? Conhecia o livro?
PIZA: É que como eu estava justamente pensando em ir para lá, eu comecei a ver essas coisas.
TAFFARELLO: A procurar?
PIZA: É. Então eu sabia algumas coisas, a maneira de ler aquilo. Eu me lembro daquilo que ele chama lá como o charme das "Impossibilités".
TAFFARELLO: É logo no começo.
PIZA: Isso para mim se chama simetria. Quando você tem uma simetria, você reduz as possibilidades de variação. Há uma certa redundância ai. E a história dos ritmos não retrogradáveis... E como eu sabia que era um curso de análise... eu já fizera aqui esses cursos todos de teoria, análise, harmonia, contraponto. Você conhece um camarada chamado Damiano Cozzella?
TAFFARELLO: Sim. Eu o conheço não pessoalmente, mas por leitura de livros.
PIZA: Ah é? Pois é, ele foi o meu professor de harmonia e contraponto.
TAFFARELLO: Ele era bom?
PIZA: Ele era ótimo! Outro que estava na época por lá era o Júlio Medaglia. Ele era um garoto que morava na Lapa, na casa dos pais dele. E vários fins-de-semana o Cozzella, a Maria Amélia, que era a mulher dele, o Júlio e eu fazíamos quartetos de flautas doces na casa do Júlio.
TAFFARELLO: O sr. tocava flauta doce também?
PIZA: Tocava flauta doce sim.
TAFFARELLO: Alguém que dava uma festa?
PIZA: Não, não. A gente chegava lá e ia tocando. A gente tocava várias coisas, inclusive coisas inglesas, elizabethanas, Locke. Também fazíamos alguns arranjos, como por exemplo o primeiro contraponto da Arte da Fuga, que fizemos a quatro vozes, para quarteto de flautas-doce.
TAFFARELLO: Deveria ser bem gostosa essa época, esses encontros?
PIZA: Era sim, a gente ia lá e ficava horas tocando...
TAFFARELLO: Até quando cansasse?
PIZA: Sem nenhum compromisso.
TAFFARELLO: Sem compromisso de uma apresentação iminente...
PIZA: Nada, nada, nada...
TAFFARELLO: Então foi daí também que o sr. pegou gosto pela música.
PIZA: É. Eu sempre gostei. Comecei a gostar mais nessa época. E essa minha experiência com Messiaen me impôs uma maneira de ver a música que guardo comigo até hoje.
TAFFARELLO: Mesmo hoje em dia o sr. não sendo um músico profissional, o conhecimento adquirido continua...
PIZA: É, o jeito de ouvir as coisas... Por exemplo, eu tenho uma certa dificuldade inclusive de interagir com a maioria das pessoas do meio musical. Porque a maioria das pessoas vão nos concertos para ouvir não sei quem tocar a 5ª de não sei quem. E eu detesto essas coisas. Eu vou ouvir a música! Se está mal tocada, pior; mas eu quero ouvir a música. Eu quero entender o que está acontecendo na música. Não quem está tocando certo, se a interpretação é isto ou aquilo, isso não me importa! Eu tenho mais essa atitude. E as pessoas não entendem isso. É difícil as pessoas entenderem que... Eu quase briguei com o pessoal da Osusp por causa disso. Porque eles querem infringir as assinaturas para a gente. Primeiro eu gostaria de saber o que é que eles vão tocar. Em uma daquelas séries deles havia uma maioria de coisas interessantes e algumas coisas que não me interessavam muito. Então eu comprei aquela série. No ano seguinte, eu tentei ver uma outra série. Aquela série não era mais a que eu queria, tinha uma outra. Chego lá e não pode, só podia renovar a minha... Eu não gostei e disse: "Olha, o que é que vocês estão pensando?!?"
TAFFARELLO: O sr. estava lá para colaborar e...
PIZA: Eu quero ouvir o que eu quero!!! Não quero comprar um pacote fechado cheio de bagulhos que não me interessam! Só para dizer que é a Osesp! Osesp... Eu havia dito Osusp! É Osesp, eu me enganei... Osesp... O pessoal todo de lá da Osesp tem essa coisa: agora eles estão trazendo não sei quem para fazer a não sei o que de Mahler. Se é interessante ou não eu não sei, mas não é o que me atrai.

TAFFARELLO: Uma vez eu fiquei tão chateado com a Osesp. Estava no programa tudo, vi na Internete que eles iriam tocar uma peça do Schoenberg. Fiquei empolgado e fui. Fomos eu, a minha mãe, minha esposa, uma amiga nossa. Quando cheguei lá, na hora, anunciaram: "A gente está indo para a Alemanha no mês que vem e troco. Não vamos mais tocar o Schoenberg e sim uma sinfonia do Brahms."

PIZA: (risos)

TAFFARELLO: Tudo bem com o Brahms. Mas você vai na expectativa de ouvir o Schoenberg... Fiquei decepcionado muito. A gente vai para ouvir uma coisa e...

PIZA: Essa ideia de ouvir a execução é diferente. Todo mundo já está cansado de saber da música. Então não se preocupam muito com o conteúdo musical, vão para ver como alguém toca. "A melhor execução que eu já ouvi de não sei o que!"... É bom ouvir várias execuções para entender o que é que a coisa é realmente. Eu me lembro quando eles fizeram o Wozzeck (Berg) em São Paulo. Fizeram duas vezes. Uma com cantores de fora e outra com gente local. Eu fui ver as duas. Se tinha alguma diferença, para perceber quais eram os invariantes, porque isso que é a peça. Esse ano de 57 foi interessante, porque, como eu falei, eu fui à Europa no meio do ano. E no meio do ano tinha os festivais de Darmstadt. Então é claro que eu fui ao Festival de Darmstadt.

TAFFARELLO: O sr. tinha um interesse grande pela música!

PIZA: Claro, claro... E foi o ano em que Stockhausen lançou, executou lá pela primeira vez os Zeitmasse, aquela peça para cinco instrumentos de sopro. É uma das peças mais interessantes do Stockhausen. É uma peça que se chama Movimentos e que é mais ou menos o contrário do que eu estou dizendo de que a música é independente da execução. O fato de ela ser executada é levada em conta na composição. Então os movimentos vão desde o mais lento possível até o mais rápico possível. E ele dizia que ele escrevia mais fácil ou mais difícil para fazer com que o instrumentista tocasse mais depressa ou mais devagar. O fato de aquilo iria ser tocado por uma pessoa com um instrumento era levado em conta na hora de montara a peça. É muito interessante. Depois eu nunca mais ouvi essa peça. Eu comprei isso depois em um disco de vinil pela Internet anteontem. Está ainda para chegar. Tem também o Marteau sans Maître do Boulez. Eu tenho a partitura que eu comprei lá na época. A partitura é muito interessante. Quando tocam três instrumentos, ele escreve as pautas dos três, as demais somem.

TAFFARELLO: A parte não fica tão poluída, fica mais limpa.

PIZA: E tem uma estrutura visual também interessante. Eu fiquei capturado pela música que para mim é uma coisa muito importante, mas eu não sou profissional... Você me pergunta se os alunos gostavam dele (Messiaen). Gostavam. Eu me lembro de uma coisa que foi interessante... Ele fazia essas análises de coisas dele e dos outros. Tinha um estudante lá que era húngaro. Como ele não passou no exame, ele ficou como ouvinte.

TAFFARELLO: O Messiaen era tranquilo em relação a deixar os alunos assistirem as aulas como ouvinte?

PIZA: Era tranquilo sim. Eu me lembro que nessa classe poderia ter...

TAFFARELLO: (Conta na lista do livro de Boivin). 14!

PIZA: Então o rapaz húngaro me disse algo certo dia. Depois que Messiaen havia analisado ele foi tocar uma peça dele, do próprio Messiaen. Ele disse: "Eu gosto mais do que ele fala do que do que ele faz." Eu pensei, é isso mesmo.

TAFFARELLO: O resultado sonoro para você não seja tão bacana.

PIZA: Sim, o resultado sonoro. Quando ele diz o que vai fazer, você pensa coisas e a peça mesma que ele faz é uma espécie de anticlimax (risos). O que era interessante é que ele te dava mais uma maneira de ver a música do que receitas ou ideias do tipo o que tem de ser ou o que é que não tem de ser... Ele mostrava uma maneira de ver as coisas, você faça com isso o que você quiser. Era muito aberto a tudo e isso é que era interessante.

TAFFARELLO: O Stockhausen e o Boulez, por exemplo, o resultado sonoro das peças deles não é muito parecido com as peças do Messiaen... Talvez seja também por causa disso, pela maneira que ele tinha de dar aulas.

PIZA: Ah, sim... A linguagem dele é muito típica. Você ouve três acordes e você fala: é Messiaen.

TAFFARELLO: Reconhece-se rapidamente.

PIZA: Certas coisas melódicas também... E a ideia de ritmo... Outra coisa que ele teve influência é que ele era tido como uma espécie de inventor do serialismo. Isso na peça Modo de Valores e de Intensidades.
TAFFARELLO: O livro do Boivin discute bastante sobre isso.
PIZA: Pois é. Essa é uma pecinha que foi apresentada uma vez em Darmstadt, no ano anterior. E é uma peça muito simples. Só que ele inventou uma série de durações, uma série de notas, uma série de ataques, uma série de intensidades e era aquilo: cada nota tem uma duração, um ataque, uma intensidade... E isso... O pessoal resolveu então organizar tudo. Isso foi então o germe da música serial.
TAFFARELLO: E não foi ele posteriormente quem desenvolveu.
PIZA: Não. Ele não dava bola para isso. Ele fez aquela peça.
TAFFARELLO: Um exercício.
PIZA: Sim, um exercício. Ele escreveu na mesma época uma outra que se chama Neumas Rítmicos[143]. É típico essa mistura: neumas, que são figuras melódicas do canto gregoriano; com ritmos. Mas era uma pecinha secundária do ponto de vista dele. Ele dava muita importância a essa história dos passarinhos.
TAFFARELLO: Ele falava sobre isso em aula também?
PIZA: Ah, sim! Ele dizia que os passarinhos cantam, às vezes, com intervalos microtonais. E não tem como fazer isso... Então, o que ele fazia era fazer uma espécie de escalonamento dos intervalos. Ele pegava o menor intervalo do passarinho e transformava em meio tom. E os outro ficavam proporcinalmente maiores. (Barulhos de fundo transformam a conversa em inaudível.) Uma coisa curiosa: quando ele analisava o começo do segundo movimento da sétima sinfonia de Beethoven. No começo aparece um pedaço de um acorde sem a fundamental nos sopros e depois havia a fundamental no baixo. Então ele dizia que aquilo era a ressonância do acorde, a fundamental. No fim é o contrário: o baixo primeiro e só sobra a ressonância. E é justamente isso, você tocava algumas coisas e após apareciam as ressonâncias.
TAFFARELLO: Ele gostava muito dessa ideia da ressonância...
PIZA: E ele gostava também de instrumentos meio exóticos, como gongo, que tem uma ressonância complexa.
TAFFARELLO: Que tem uns harmônicos diferentes... E ele traduzia isso também nas peças dele?
PIZA: E ás vezes as peças eram motivadas por essas coisas. Inclusive ele tem uma que se chama Les Chants des Oiseaux e era feita com sons de passarinhos que ele ouviu realmente, num certo dia, num certo lugar. E usava também um certo motivo estranho que se repete que ele dizia: "Isso daqui eu não sei o que é, mas eu ouvi enquanto estava na floresta". (risos)
TAFFARELLO: Ai vem a poética também...
PIZA: Esse era o tipo de coisas que tinha nas aulas dele.
TAFFARELLO: E as aulas duravam uma tarde inteira?
PIZA: As aulas eram de manhã. Duravam umas 2 horas, eu não me lembro bem... E nessa época ele ainda tocava domingo, se não me engano, na missa das 10h00, na Igreja da Trinité. Mas ele dizia que ele já não tocava mais muito seriamente. No início ele improvisava com muito cuidado realmente, ao estilo da missa de Pentecostes. "Mas isso", ele dizia, "eu percebi que me cansava muito. Depois da missa eu ficava muito tempo sem poder fazer nada. Então eu resolvi não levar isso tão a sério".
TAFFARELLO: Você chegou a ir algum domingo lá, para ouvi-lo tocar?
PIZA: É claro, eu ia sempre!
TAFFARELLO: Mas era durante a cerimônia?
PIZA: Era sim, durante a missa! Tinha a missa e ele era o organista.
TAFFARELLO: Não era um concerto, então?
PIZA: Não era um concerto! E ninguém sabia que era ele. Não havia nenhuma indicação...
TAFFARELLO: Os outros alunos costumavam ir também?
PIZA: Não. Tinha sempre tanta gente, mas eu nunca encontrei ninguém lá... Porque na época em que ele improvisava mais seriamente era quando o

[143] Na realidade, Neumas Rítmicos, assim como os Modo de Valores e de Intensidades são movimentos distintos da peça intitulada Quatro Estudos de Ritmo, para piano solo.

pessoal ia. Era a época em que o Boulez estava por lá.

TAFFARELLO: Você chegou a conhecer a sua esposa, a Yvonne Loriod também?

PIZA: Claro, ele de vez em quando a chamava. Nessa época, a primeira esposa dele acho que ainda era viva. Ela morreu foi em 58 ou 59.

TAFFARELLO: Foi um pouco depois.

PIZA: Um pouco depois, é.

TAFFARELLO: Então a Yvonne ele a chamava para tocar peças dele?

PIZA: Para tocar peças dele... E tinha as irmãs Loriod. Tinha uma irmão Loriod também que tocava Ondes Martenot. Eu as via como sras. Não sras. idosas, mas sras. mais maduras. Eu tinha 18 anos!

TAFFARELLO: A formação que o sr. tinha de música foi boa, para ter conseguido passar no concurso de admissão do Conservatório.

PIZA: É, aí tiveram outras circunstâncias que me ajudaram, porque...

TAFFARELLO: Por exemplo, o rapaz húngaro não passou, ou seja, não eram todos que passavam.

PIZA: Eu tive um pouco de sorte, também... Eu conhecia um bocado de coisas por causa da Escola Livre de Música. Foi sim. A Escola Livre de Música era um lugar absolutamente fora de série. E Koellreutter era completamente doido, do ponto de vista das ideias dele. Mas ele sabia fazer alguma coisa, ele criou lá um ambiente. E era um ambiente aberto e tudo o que era interessante dentro deste contexto, iria parar lá. De repente o Boulez apareceu por lá! Eu nem sabia que ele estava no Brasil, por exemplo. Aquela foi a primeira vez que foi tocada certamente em São Paulo, não sei se foi tocada depois ou não, a 2ª Sonata de Boulez e foi ele mesmo quem tocou.

TAFFARELLO: Era a influência do Koellreutter também.

PIZA: Ele sabia o que fazia. Realmente era um ambiente muito bom. Em que consistiam esses exames. Tinha a parte prática musical, com ditados melódicos, harmônicos, rítmicos...

TAFFARELLO: Mas não era o próprio Messiaen quem realizava?

PIZA: Não, esse exame era um exame todo o mundo em uma sala, com papel e tinha as questões. Depois tinha uma parte geral e tinha uma outra parte musical ainda que eles tocavam umas peças e de repente a gente devia dizer que música era aquela. E ai eu me lembro que eu tive uma certa sorte. Uma das coisas que tinha me chamado a atenção, que eu tinha ouvido várias vezes já, e então eu conhecia, apesar de não ser muito conhecido na época. Era o Concerto para Cravo, de câmara, de De Falla. Era uma peça muito curiosa, porque o começo você ouve e não reconhece o que é, parecendo um pouco Stravinsky. Depois eles tocaram um madrigal de Monteverdi, um não muito exótico, um madrigal a cinco vozes, claramente pré-barroco. Eu não acertei o Monteverdi, mas eu disse que isso era um madrigal. Eu chutei até que seria um Gesualdo, mas errei. Essas coisas me ajudaram. Depois tinha outras coisas mais gerais, do tipo de uma figura era de uma catedral gótica, que catedral que era, que época era isso etc. Na época em que eu estava esperando para começar o curso no Conservatório, eu saia para aprender essas coisas. Eu chegava em uma daquelas Igrejas góticas e olhando eu já sabia de qual período ela era. Então que eu também me dei muito bem nessas coisas. Nos ditados, o que me ajudou também foi uma circunstância. Quem estava lá, nessa mesma época, era o Gilberto Tineti. Ele morava com uma família na rua da Ópera e tinha um piano e tocava o dia inteiro lá.

TAFFARELLO: Mas ele estava estudando para entrar no Conservatório?

PIZA: Não, ele estava estudando para fazer concursos lá. Piano sozinho e se preparando para concurso. Eu o conhecia pois ele tinha sido professor no São Luiz.

TAFFARELLO: No colégio onde o sr. estudava.

PIZA: Isso, no colégio São Luiz. Ele já era pianista nessa época, é claro, e nas festas de fim de ano do São Luiz, nas entradas de tudo mundo, do padre etc. ele ia no piano e tocava o hino nacional. Então eu conhecia o Tineti. Ele era um pouco mais velho do que eu, mas não muito. Quando eu cheguei em Paris, eu vi que ele estava lá, procurei-o e a gente ficou junto praticamente esse ano todo. Como eu ia fazer esse negócio no Conservatório, eu ia em geral no fim da tarde na casa dele e ele me fazia ditados estapafúrdios. Tocava uns acordes lá de uma das Bachianas de Villa-Lobos que eu não sabia o que era.

TAFFARELLO: Isso te ajugou muito?
PIZA: Isso me treinou um pouco. É claro também que eu tinha estudado aqui um pouco. Os cursos lá na Escola Livre de Música eram extremamente informais, mas você podia aprender, se você quisesse. E não tinha nenhuma avaliação, nada, zero!
TAFFARELLO: Entrava...
PIZA: Entrava e ficava lá, pagava alguma coisinha. Eu não me lembro quem eram os professores de solfejo... Eu me lembro que eu tinha uma certa relutância de ir às aulas de solfejo, eu não gostava, eu achava meio desagradável. Quem me forçou a ir foi o Diogo Pacheco. Ele dizia que era importante e que iria comigo. E fomos juntos. Eles usavam o livro do Hindemith nas aulas de solfejo da Escola Livre de Música. No curso de Harmonia eles usavam o livro do Hindemith também.
TAFFARELLO: O próprio Koellreutter tem um livro de harmonia também.
PIZA: Mas era usado o Harmonia Tradicional do Hindemith, que era complementado com umas notas manuscritas que circulavam entre os estudantes que copiavam aquilo, ao estilo de Harmonia Funcional à la Schoenberg. Enfim, uma versão adaptada do livro de Harmonia Tradicional do Schoenberg.
TAFFARELLO: É engraçado, pois no livro dele, Schoenberg não fala nada sobre harmonia funcional.
PIZA: Ele tem um livro que se chama Structural Functions of Harmony. Esse é o livro, um livro pequenininho dele. E o ambiente na escola era um ambiente de discussão e de pesquisa. Eu me lembro de, recém chegado lá, ver o Diogo Pacheco chegar para um outro cara e dizer: "Sabe aquele negócio que a gente estava discutindo, fui falar com não sei quem que me disse que aquilo era um acorde de Dominante sem fundamental que não resolve."
TAFFARELLO: A discussão perdurava...
PIZA: É, e ficava aquela coisa. Era muito interessante o ambiente lá. Depois eu entrei aqui, na Física, e até voltei lá, mas aí já não estava mais o Koellreutter. E aí a Escola já não era mais a mesma coisa. Aí eu vim estudar física e fiquei por aqui mesmo.
TAFFARELLO: Vamos voltar um pouco ao Conservatório. O sr. já sabia que iria lá para estudar no Conservatório, mas o sr. teve de optar por estudar com Messiaen, como é que foi?
PIZA: Foi ideia minha.
TAFFARELLO: Mas o sr. já se inscreveu especificamente para as aulas do Messiaen?
PIZA: A minha ideia era que eu queria estar naquele curso.
TAFFARELLO: Após o sr. ter passado no exame, foi tranquilo então conseguir as aulas com Messiaen?
PIZA: Para eu entrar naquela classe, fazia-se o exame e quem entrasse estaria admitido. O curioso é que o exame não foi antes de começar o curso, foi depois. O curso começa, você entra na classe, fala com ele e lhe diz que tudo bem e tal... E ai, depois de umas três semanas é que vem o exame. Isso que ficou chato com o rapaz húngaro. Ele também estava na aula. Todos estávamos na aula igual, quando de repente alguns passam a ser alunos e outros não. Eu sabia já que eu não iria ficar muito tempo lá, eu iria voltar para fazer física aqui. E ele não, ele queria ficar mais tempo!
TAFFARELLO: Mas por exemplo, no ano seguinte, quem está como auditeur libre aqui (em referência ao livro de Boivin) é o François Baile e hoje em dia ele também é bem famoso. Acho que ser ou não ser aluno matriculado de Messiaen não tem muito a ver... Não é porque não passou naquele exame que não vai ser um bom músico depois!
PIZA: Claro! Tanto é que eu passei no exame! Se o exame significasse alguma coisa, eu talvez teria me tornado um grande músico!
TAFFARELLO: O sr. teve aulas com Messiaen, mas também se não tivesse passado teria também tido aulas.
PIZA: Ah sim, do mesmo jeito. Simplesmente me deram o status de élève. (risos)
TAFFARELLO: Você compõe também?
PIZA: Eu, nas aulas do Cozzella, me arriscava a fazer algumas brincadeiras.
TAFFARELLO: O Cozzella tem muitas coisas para coro também, não?
PIZA: Tinha, o Cozzella era um cara interessante. Mas teve uma época em que a gente fazia música para teatro infantil. Tinha um pessoal que fazia teatro infantil no teatro de arena e em geral eles pediam música para essas peças. Então a gente fazia. A ideia do Cozzella era de fazer música no

estilo de certas coisas, de certos compositores para as crianças irem se acostumando.

TAFFARELLO: Mais para o século XX ele puxava?

PIZA: Não, não... Por exemplo, ele gostava de fazer música no estilo de Prokofiev do Pedro e o Lobo.

TAFFARELLO: Ao estilo também da sua Sinfonia Clássica.

PIZA: É, aquele tipo de coisa. Na maioria das vezes ele dava trechos de coisas para a gente fazer. Cada uma fazia um pedaço de algo. Aí apareceu um camarada que era um mímico aqui em São Paulo. Um cara chamado Ricardo Bandeira, que depois morreu. Mas ele era o Marcel Marceau daqui. Então tinha uma companhia de mímico e tal e então ele chegou um dia e iria fazer um mimodrama, que era basicamente a Construção do Chico Buarque. Começa no nordeste e ai vem para a grande cidade no pau-de-arara e chega aqui para trabalhar em uma construção, aí sobe na construção e cai e morre! Essa era a história. E ele queria música para isso. O programa todo levava uns 20 minutos. E ele procurou o pessoal da Escola Livre de Música. E o Cozzella passou aquilo lá para mim! Então eu fiz a música desse mimodrama. Essa foi a minha maior obra. Mas ele não trinha nenhum tostão. Então o que é que a gente tinha de fazer? Não tinha jeito de fazer uma gravação de uma maneira minimamente profissional. Então foi da maneira mais amadora possível. Eu fiz a música para o pessoal que a gente tinha, tinha quem tocasse o piano, tinha uma viola, um violoncelo, uma flauta, eu tocava oboé. A música foi feita com isso, com o material que era disponível. E foi gravado amadoristicamente em um gravador de rolo. E funcionou, tendo até uma crítica razoável. E eu fiquei muito orgulhoso, pois quem fez o cenário foi o Aldemir Martins. Eu me lembro que os cenários eram muito bonitos, com um azul escuro e um sol enorme, com uns raios... Outra coisa que é curiosa é que essa peça é uma peça perdida! Porque o Ricardo Bandeira ficou com as partituras, com os manuscritos e não fiquei com nada! E depois isso foi levado em uma inundação aqui em São Paulo, onde ele morava.

TAFFARELLO: Ela ficou viva somente na memória de quem assistiu.

PIZA: Mais ou menos assim, eu me lembro mais ou menos de como eram alguns pedaços. Havia um pedaço que era pastiche de Stravinsky. Ele queria música no estilo de *Os Planetas*, de Holst. Mas ele acabou gostando do resultado. Tudo o que nós ganhamos para fazer foi ingressos para a estreia. Quem tocou viola foi a Marília Pini. Ela fazia um programa na Rádio Cultura. Ela fez uma série de programas sobre os quartetos de Haydn...

TAFFARELLO: Então a Escola Livre de Música dava uma base musical muito boa?

PIZA: Sim. Uma das coisas que o Tinetti fez em São Paulo foi tocar a Sonata de Bartok para dois pianos e percussão. A outra pianista foi a Deise de Luca. E quem tocou percussão foi o Ronaldo Bologna. O Ronaldo era estudante de trompa lá.

TAFFARELLO: E fez a percussão do Bartok?

PIZA: Ele tocava também percussão. E não era fácil. Os dois percussionistas tiveram de trabalhar um bocado para tocarem essa Sonata.

TAFFARELLO: Você conheceu, na época, o Camargo Guarnieri?

PIZA: O Camargo Guarnieri eu nunca conheci. Eu o vi aqui na Usp, depois ele virou a grande figura da música da Usp. O anfiteatro agora se chama Camargo Guarnieri. E eu me lembro quando ele era regente.

TAFFARELLO: Ele era, nessa época, uma outra pessoa já bem conhecida em São Paulo.

PIZA: Mas sabe que havia uma espécie de dicotomia em São Paulo. A vanguarda era na Escola Livre de Música; e tudo o que não era aquilo lá era ensino tradicional, antiquado. A gente tinha essa discriminação.

TAFFARELLO: O próprio Guarnieri, então, estava nisso que não era a vanguarda... Mas próprias pessoas da Escola Livre de Música se sentiam assim?

PIZA: Eu acho que sim. Tinha um espírito de corpo muito forte na Escola Livre de Música. Isso o Koellreutter conseguiu lá. Lá não tinha briga.

TAFFARELLO: O que o sr. acha que, hoje em dia, ficou com o sr. dessa época que o sr. ficou com o Messiaen.

PIZA: Ficou o jeito que eu vejo a música. Eu vejo a música do jeito que eu aprendi com ele. Não sei se era isso que ele queria me ensinar, mas enfim... sobrou alguma coisa, sobrou o jeito de ver a música.

TAFFARELLO: Foi o conhecimento que as aulas dele lhe trouxeram, assim como também pela Escola Livre de Música...
PIZA: O meu jeito de ver, de interagir com a música foi restritiva, eu sinto. Quer dizer, certas coisas me chamam a atenção. Se me chama a atenção, eu vou ouvir querendo saber o que é que me chamou a atenção. E quando eu vou ver o porquê é que me chamou a atenção, eu estou pensando nos esquemas que eu aprendi lá, ou pelo menos que eu adquiri lá. Eu acho que eu aprendi. Eu acho que essa que era a ideia: usar qualquer coisa, usar grandes formas, escutar grandes linhas, analisar blocos, esmiuçar as coisas demais...
TAFFARELLO: O sr. acha então que todo esse conhecimento musical o ajudou a se tornar um pouco mais crítico em relação à música que o sr. ouve?
PIZA: Ah, sim! Totalmente sim!
TAFFARELLO: O entendimento o auxiliou nisso...
PIZA: A música com a qual eu me relaciono mais eu tento entender.
TAFFARELLO: Eu estou pensando em uma maneira bem geral que o tipo de música que mais se toca e mais se ouve nas rádios convencionais venha também do fato que hoje em dia não se tem muito estudo sobre música, não se tem muito conhecimento; e consequentemente não se tem uma crítica maior sobre a qualidade da música difundida.
PIZA: Isso é verdade. Tem que ter alguma coisa interessante acontecendo, isso sem dúvidas. Por exemplo, uma vez eu fui acordado pelo rádio-relógio com uma balada de Chopin. Eu não gosto muito de Chopin, mas aquilo, sem eu aber direito o que era, me chamou a atenção. Há em Chopin coisas muito bacanas; absurdas do ponto de vista da harmonia funcional, mas que soam bem.
TAFFARELLO: Eu creio que era assim que Messiaen pensava também. Por exemplo Mozart, que era um compositor que ele adorava, mas que ele analisava algumas peças dele, e não tudo. Ou por exemplo a Sagração da Primavera, que ele adorava...
PIZA: Sim, a Sagração da Primavera ele pegava um trechinho aqui, outro ali...
TAFFARELLO: Também ele fazia uma certa seleção por critérios dele...
PIZA: Ele usou dois trechos do Sacre, um foi a Dança Sacral, do fim, onde estão os tais "personagens rítmicos", com três células, uma que cresce, outra que fica estática e outra que diminui.
TAFFARELLO: Isso foi algo que ele mesmo criou. Nem o próprio Stravinsky sabia disso!
PIZA: A outra parte era o que ele chamava de música em camadas: "musique à étages". São três camadas de música, com texturas e harmonias completamente diferentes. Entra primeiro uma camada, depois entra outra camada... Atuando em superposições.
TAFFARELLO: Nas peças dele ele usa também essa ideia de camadas.
PIZA: Também! O curioso é que as peças dele parecem assim meio estáticas. Ele dizia que certo trechos eram grandes desenvolvimento. Por exemplo na Sinfonia Turangalîla, há um movimento que ele dizia ser um grande desenvolvimento, e por isso nunca podia ser tocado separadamente. Ele é simplesmente um grande desenvolvimento de todo o material que está nos outros movimentos. Se você pega um desenvolvimento de Mozart ou de Beethoven, é outra coisa.
TAFFARELLO: Vai de um ponto para chegar a outro.
PIZA: É, exato! Ele não, parece uma coisa meio cristalizada. Aliás, penso que seja apropriado o título desse vídeo que se chama Liturgia de Cristal. A música dele é meio cristalina, parece uma coisa meio rígida. Ele analisa muito bem esse desenvolvimento, mas acho que ele não faz isso. Por exemplo, no Quarteto para o fim do Tempo, há um desenvolvimento lá por variação dos intervalos. A última peça do Quarteto tem um andamento muito lento. É uma muito rápida, em uníssono.
TAFFARELLO: Creio que seja a penúltima, então[144].
PIZA: É muito rápido. (Cantarola um trecho). E em um certo momento ele diz que faz um desenvolvimento por aumento de intervalos e por mudança de registro. Então ele pega um motivo e põe uma nota lá em cima e a outra lá embaixo. Isso é o aumento de intervalo dele. Mas você ouve

[144] *"Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'ange que annonce la fin du temps. »*

aquilo e... Bom, tudo bem, ali é onde chega mais perto de um desenvolvimento mesmo, pois há uma coisa meio repetitiva e de repente certos elementos mudam e se desenvolvem. Mas o resto, a Louange é totalmente estática.

TAFFARELLO: As duas, né?

PIZA: As duas... As coisas de órgão são também bem estáticas. É interessante que seja estático, mas não há um desenvolvimento assim... Ele era muito consciente dessa história de desenvolvimento e ele me deu essas ideias de caracterizar desenvolvimentos, que tipos de coisas se pode fazer: mudança de intervalos...

TAFFARELLO: Antes não se falava sobre isso?

PIZA: Não. Nem na 5ª Sinfonia. Por exemplo, na 5ª Sinfonia, a entrada do 2º tema (cantarola). Para Messiaen isso é uma variação da célula inicial, só que ao invés de ser três breves e uma longa, é três breves e três longas.

TAFFARELLO: Muda o padrão rítmico.

PIZA: E depois tem uma mudança que é uma variação desse elemento com mudança de intervalos. E depois eliminação. São ideias de como analisar coisas. Ele tinha análises emblemáticas. Uma que eu me lembro que eu gostei da maneira como eu entendi foi o Scherzo do Quarteto Rasoumovski nº2. Esse Scherzo é interessante porque é um 6/8 em que há dois ritmos: um ritmo é 1, 2, 3; o outro é 3, 2, 1. (Cantarola)

TAFFARELLO: Sobrepostos os dois!

PIZA: Sobrepostos de jeito que em todos os tempos há algo acontecendo. Essas são todas as permutações desse números 1, 2 e 3. Porque o resultado é um múltiplo de 3 e é cíclico. A peça inteira é feita sobre isso ai! É um ritmo totalmente inusitado para um Scherzo.

TAFFARELLO: Será que ele pensou nisso quando escreveu?

PIZA: O tema tem de ter um acento tônico que não pode ser eliminado! Você acha acentos tônicos onde se menos espera. Então... Esse tipo de maneira de entender as coisas. E a música é algo multidimensional. Isso também para ele era muito claro: tinha ritmo... Na época em que ele estava discutindo canto gregoriano, ele tinha um livro sobre a rítmica gregoriana. Ele dizia: "Imaginem um único ictus no universo! Ainda não existia o som. Para existir um ictus, é necessário que haja um 2º ictus." O que ele chama de ritmo é uma escala de tempo. Ele tinha uma mentalidade meio de físico um pouco nessa época. Um tempo muito estendido, infinito passado, infinito futuro, não define uma escala de tempo. Um instante finito marcado por dois ictus marca uma duração e você pode comparar dizendo que outra duração é grande ou pequena comparada com esta. Você cria uma escala e pode medir as outras em unidades dessa. E começa por ai. Ritmo é algo que começa com tempo e ictus. Essa era a noção do ritmo, depois há textura, timbre, densidades, harmonia

TAFFARELLO: Era o que ele dava em aula?

PIZA: Ele usava essas ideias. Ideias das cores dele, que é algo que a gente não está acostumado.

TAFFARELLO: Até hoje eu não entendo como é que é aquilo!

PIZA: Eu já li livros dizendo que ele tinha uma anomalia sensorial que é uma confusão de sentidos.

TAFFARELLO: Uma sinestesia.

PIZA: Tem gente que sente o gosto de formas, por exemplo, o quadrado é amargo, o circulo é doce. Para essas pessoas, isso é real! Ele dizia que não tinha esse tipo de coisa. Ele só via as cores internamente.

TAFFARELLO: Era no pensamento dele.

PIZA: E o Boulez dizia: "eu não sei o que ele quer dizer com isso, que ele vê com a sua visão interior, isso não quer dizer nada!" Ele convencionou certas coisas.

TAFFARELLO: Talvez ele associe certos timbres a certas cores...

PIZA: Não só. Mas ele dizia que cada modo de transposição limitada tinha uma cor. Ele dizia: "o terceiro modo é roxo", alguma coisa assim. E ele dizia que os modos de transposição limitada eram uma generalização de Debussy. Ele tinha usado o primeiro modo de transposições limitadas, que é o tons inteiros. E esse ele dizia que tinha usado muito pouco, pois Debussy usara tão bem, que ele não conseguiria fazer melhor! Então que ele usava principalmente os outros.

TAFFARELLO: Tirou a ideia dali e desenvolveu.

PIZA: Outra coisa que ele analisou foi La Mer, de Debussy, como uma Sinfonia de três movimentos.

O Prelude à l'après-midi d'un faune ele analisou também. E ele comentava qualquer coisa, às vezes ele comentava um detalhe de instrumentação, às vezes...

TAFFARELLO: Nesse prelúdio, é bem famoso o solo inicial da flauta.

PIZA: Eu me lembro uma vez de uma brincadeira que ele fez. Ele disse: "eu quero ver se vcês descobrem qual é a música pelo ritmo." Então ele bateu o ritmo dessa flauta (cantarola) e o pessoal ficou meio perplexo. Eu me lembro que eu fui a primeira pessoa que disse que aquilo era o Prelude à l'après-midi d'un faune. Ele fazia coisas assim de vez em quando.

TAFFARELLO: Tirava a melodia e só sobrava o ritmo.

PIZA: Ele chegava e lançava o desafio: "Quero ver quem é capaz de dizer que música é essa." E tocava o ritmo lá. Ele era totalmente informal. Ele era uma pessoa totalmente direta, muito informal.

TAFFARELLO: E aberto a conversa também?

PIZA: Completamente. Se bem que ele ficava na dele. Não fazia muito esforço de chegar em você. Se ele precisava dizer algo ele dizia, se não, não. Mas ele ouvia. Ele era disponível. A minha situação é que o que eu tinha de músico na época era de músico teórico. Como músico teórico não existe, então, pensei, deixa eu fazer algo que exista. E fui aprender física profissionalmente.

TAFFARELLO: O sr. acha que o que o sr. aprendeu em música o auxiliou também na física?

PIZA: Sempre ajudou. Porque existe uma relação acústico-musical... Interessante a relação entre música e o meio sonoro. Uma coisa interessante é que o problema do temperamento é um problema insolúvel, tecnicamente. Porque você mantem intervalos harmônicos e você quer que feche! O que é que acontece: os intervalos harmônicos são multiplos de uma frequência. O que os músicos chamam de altura do som dizem que é frequência. Mas altura não é frequência. Porque você compõe intervalos aditivamente: de uma oitava para outra oitava são duas oitavas. Você somou duas oitavas, só que você está multiplicando as frequências. Então ela envolve um logaritmo. Você quer usar a quinta, e que um certo número de quintas volte para a mesma oitava, depois de um certo número de oitavas. Um certo número de oitavas é uma potência de 2, a frequência. Um certo número de quintas é uma potência de 3/2. Então você cria uma equação: 3/2 elevado a N = 2 elevado a M. Você tem que descobrir um N e M que dê certo. Não existem!!! Então ele tem de ver, quando chega perto, e dizer: "Para aqui".

TAFFARELLO: Dar uma aproximada.

PIZA: Em 12 quintas, então ai (risos) tem de distribuir o erro.

TAFFARELLO: Nisso os afinadores de piano são craques!

PIZA: É. Isso mostra que a música resolve um problema insolúvel. Toda a música que usa a escala de meios tons resolve um problema insolúvel. O fato é que está ligado mesmo [nas] às estruturas: as estruturas que você encontra em música você tem também nas teorias físicas, fenômenos...

TAFFARELLO: Você poderia dar um exemplo?

PIZA: É difícil assim de improviso.

TAFFARELLO: Ok, tudo bem.

PIZA: Eu tenho a sensação que é possível, mesmo que não seja! (conversa sobre outros assuntos) Se eu não me engano, quem era professor de composição nessa época no Conservatório era o Milhaud. Em 57 quando eu estive lá ele estava bem velhinho.

TAFFARELLO: Depois que ele voltou do Brasil, ele foi dar aulas no Conservatório[145].

PIZA: Eu me lembro de ter visto em Paris um concerto regido pelo Milhaud. E ele estava bem mal. Quer dizer, ele estava praticamente paraplégico. Não sei se ele foi sempre assim ou não.

TAFFARELLO: Eu creio que não.

PIZA: Ele caminhava com muita dificuldade. Ele regeu sentado.

TAFFARELLO: Talvez tenha sido uma homenagem a ele esse concerto. Mas é algo que eu

[145] Darius Milhaud, compositor francês, nasceu em 4/9/1892. Durante a 2ª Guerra Mundial, Milhaud se refugia nos Estados Unidos e retorna à França apenas em 1947, quando assume o cargo de professor de Composição Musical do Conservatório de Paris, cargo que mantem até o ano 1971. Milhaud faleceu em 1974, aos 81 anos.

não entendo muito. Como é que o Messiaen, que nessa época já era um compositor famoso, ele não era professor da cadeira de composição.

PIZA: Pois é. Deixa então eu te contar mais uma coisa que é mais suposição do que fato. Em fevereiro eu vinha embora então é claro que eu fui falar com o Messiaen: "Eu não vou vir mais, pois agora eu vou voltar ao Brasil. Eu entrei na Universidade lá e agora vou estudar física." O que me chamou a atenção foi que ele ficou um pouco contrariado com isso. Eu digo que ele estava contrariado pelo fato de que se eu saísse poderia pesar contra ele no Conservatório. Para mim, isso foi uma coisa absurda! Como isso? Como é que eu fazendo uma coisa ou outra poderia mudar a posição de uma pessoa que tem o status que tinha o Messiaen. Naquele tempo eu não entendia. Mas agora vendo como funcionam as instituições, quem sabe tinha alguma estrutura interna no Conservatório que estava a busca de pretextos para pegar no pé dele de algum jeito. E que talvez eu possa ter criado um problema para ele.

TAFFARELLO: Talvez eles fossem interpretar de outro jeito, uma evasão escolar...

PIZA: Pois é. Ele dizia que o título da classe dele era o que deram, mas ele fazia o que ele quisesse.

TAFFARELLO: A primeira classe de composição dele começou apenas em 1968, após 27 anos que ele começou no Conservatório.

PIZA: Imagine como seriam as aulas de composição dele, se seriam diferente disso. O jeito que ele conduziam o curso, era um curso de análise, de discussão de música. O que faz a música ser música.

TAFFARELLO: Bacana! Acho que então é isso. Das perguntas programadas, já conversamos tudo. Caso você gostaria de acrescentar algo.

PIZA: Eu tenho mais algo a dizer. Certa vez eu estava pensando, dentro das grandes linhas, qual seria a diferença entre Mozart e Salieri. Eu pensei que talvez uma boa parte da diferença vem do fato de que Mozart tinha um controle sobre as grandes estruturas. E o Salieri só tinha controle local. A coisa é desengonçada como totalidade, ou seja, não chega a ser uma totalidade. Eu acho então que é uma diferença de correlações de longo alcance. O Salieri era um compositor que tinha um controle de curto alcance sobre o que estava acontecendo. Longo alcance eram coisas triviais, do tipo pega um clímax lá no fim etc. Agora, relações mais sutis que tornam a coisa mais coesa, ele não tinha. Já Mozart tinha esse controle. Você acha uma coisa razoável isso?

TAFFARELLO: Acho que sim. E é por isso que hoje se ouve tanto Mozart e não se escuta tanto Salieri, ou ao menos o tanto quanto se ouve Mozart.

PIZA: Tem um sentido global. E outro não tem! O outro é um discurso entrecortado, de ocasião. E quando Mozart quer fazer troça de músicas incompetentes, ele faz uma coisa entrecortada. Por exemplo aquela brincadeira musical de Mozart. Se você olhar, ela é totalmente descozida. É à la Salieri!!! (risos) São trechinhos que não fluem um no outro. Está tudo certinho ali, mas no fim não fica nem certo. Eu acho que este era o ponto de vista dele (de Messiaen), tentar ver as coisas assim grandes. Que estrutura grande está ligada, em Messiaen. Agora, isso eu não sei se algo que vale a pena em uma aula de composição. Eu não faço ideia do que pode ser uma aula de composição.

TAFFARELLO: As aulas que eu tive na Unicamp funcionavam muito por ai também, com a análise basicamente de peças do século XX. Não era como no Messiaen que ouvia Mozart.

PIZA: E cantos gregorianos? Eu comprei e tenho até hoje, um livro que tem todos os cantos gregorianos dos próprios da missa, do ordinário tem lá 3 ou 4 missas, mas tem os graduais, os ofertórios etc. De todo o ano, de todos os Santos. E ele analisava coisas dali em detalhes. Isso é um negócio que eu tinha estudado um pouco antes de ir para lá. Eu comprei aqui na Igreja de São Bento um livro que se chama análise modal do canto gregoriano. Eu achei altamente fantástico.

TAFFARELLO: A temática?

PIZA: Ele faz uma análise das modulações. Tinha modulações muito fortes no canto gregoriano. E o Cozzella disse algo que eu me lembro até hoje: "As modulações do canto gregoriano são tão violentas quanto as modulações de Schubert." E são coisas assim. Às vezes uma nota significa que você mudou de tetracorde. Então você muda

completamente de patamar. Uma nota e você modula.
TAFFARELLO: Eles pensavam mais em mudanças de tetracordes mesmo, pois não havia uma modulação harmônica.
PIZA: Há mudanças de tetracordes...
TAFFARELLO: É um pouco a ideia do Guido d'Arezzo, que usa mudanças de tetracordes.
PIZA: Tem também o tetracorde do natural, que você usa um bemol. Se você põe um si*b*, no canto gregoriano, que é o único bemol que tem, você muda de tetracorde. Você está no dórico e de repente aparece um si*b*, bom, aquilo lá não pode ser mais dórico. Tem o trítono, mi, si*b*. Eles têm de estar separados. Esse livro faz uma série de análises de peças gregorianas. Depois Messiaen falava mais dos ritmos do canto gregoriano. O canto gregoriano tem os pés. E os pés são unidades. E esses pés são de dois tempos, de três tempos, de quatro tempos. Então você tem subunidades, como se fosse uma espécie de barras. Não de compassos, mas de regiões temporais. Se todos os tempos são iguais, uma tem três e a outra tem quatro.
TAFFARELLO: Ok. Acho que é isso, então. Eu agradeço muito a disponibilidade com a qual o sr. me recebeu.
PIZA: Sou eu quem agradeço. Foi bom lembrar de várias coisas. Coisas de mais de 50 anos!
TAFFARELLO: É verdade, hein...
PIZA: 51 anos! Que eu fui para lá, faz já 51 anos! Que eu voltei faz 50.
TAFFARELLO: Por coincidência ou não, este é o ano do nascimento de Messiaen.
PIZA: Ele é de 1908. Ele era uma figura meio curiosa, diferente. Eu acho que ele não se insere no processo.
TAFFARELLO: Você não consegue colocá-lo, por exemplo, dentro de um ismo qualquer, como o dodecafonismo ou o serialismo. Ele não cabe em nenhum ismo! Ele é ele.
PIZA: É.
TAFFARELLO: E mesmo os alunos dele também não são iguais a ele.
PIZA: Ninguém mais faz música como ele, só diferente. O órgão, para ele, era algo muito importante. Ele usava o órgão de uma maneira totalmente não trivial. A registração que ele usava.
TAFFARELLO: Eu vi um video, no Youtube mesmo, dele ajeitando o registro do órgão. Ele fica quase uns 20 minutos ajeitando um por um dos registros. Daí já é possível perceber o cuidado que ele tinha com a música.
PIZA: Claro. E ele usava certos registros de órgão que só se usa em combinações, normalmente. Era muito sofisticado. Ele não gostava das gravações que faziam dele. Ele diziam que eles queriam fazer com que ele coubesse em um dos lados de um disco. Uma coisa que ele escrevia para tocarem muito devagar, eles tocavam depressa para caber no disco.
TAFFARELLO: Aí mata a composição do jeito que ele imaginou.

Anexo 2.4 – entrevista com Alain Gaussin

Entrevista realizada no dia 5/12/2008 na casa de Alain Gaussin em Chevilly, Larue, França. Revisada pelo compositor em fevereiro/2010.

Taffarello. Dans votre site internet, on trouve la phrase suivante : 1972 Messiaen omniprésent : le maître, la connaissance, le repère. Qu'est ce que c'est pour vous le maître ? De quelles connaissances parlez vous ? Quels repères Messiaen vous a-t-il donnés ?

Gaussin. J'ai connu Messiaen par sa musique, par ses oeuvres. Quand j'étais jeune compositeur, il était très célèbre, il l'est encore plus aujourd'hui. Je suis allé à sa rencontre comme au XIXe siècle, on allait voir Beethoven, Berlioz ou Debussy. Avec Messiaen, j'étais très attiré par la force extraordinaire qui se dégageait de sa musique. C'est la raison pour laquelle j'ai souhaité entrer dans sa classe de composition.

Messiaen avait une très grande connaissance de la musique du monde. Quand je suis devenu son élève, j'ai été également captivé par sa manière d'enseigner et par ses connaissances musicales très étendues. Il analysait beaucoup de musiques, à la fois celle du grand répertoire, Bach, Berlioz, Beethoven, Stravinsky, Debussy, et aussi la musique d'aujourd'hui Berio, Stockhausen, Boulez... Il connaissait parfaitement tous ces compositeurs mais pas uniquement, il analysait avec autant de précision la rythmique grecque ancienne... On écoutait des enregistrements de Bali, des enregistrements de Gagaku et de No japonais. Il invitait des personnalités qui avaient travaillé dans ces musiques ; c'était vraiment formidable.
A cette époque en 1973, j'avais besoin de repère. Messiaen a été ce repère. Mais je n'ai jamais souhaité composer dans son style. Je voulais surtout trouver ma propre voie.

T. Comment êtes-vous entré dans sa classe ?

G. J'ai commencé à étudier la musique très tard. Malheureusement mes parents se sont opposés à mon désir d'apprendre la musique. Cela a été le drame de ma jeunesse, de mon adolescence. Donc à 20 ans, je suis parti de chez moi pour commencer à apprendre la musique par mes propres moyens : solfège, piano. Puis, je suis entré au CNSM de Paris (écriture musicale : harmonie, contrepoint, fugue) dans le but d'entrer en classe de composition. Mais avant d'entrer chez Messiaen, avant de composer, je voulais vraiment connaître et maîtriser l'écriture de la musique du passé. Ainsi dans ces classes, j'ai appris à connaître la fonctionnalité tonale et surtout la notion de style. Par exemple nous écrivions des quatuors dans le style de Mozart, de Beethoven, de Debussy ou de Bartók…
Puis, avec ma première oeuvre, j'ai été très heureux d'entrer dans la classe de composition d'Olivier Messiaen.

T. Et comment était la classe de Messiaen ?

G. C'est vrai que la première année a été pour moi compliquée, parce que j'étais vraiment très très timide. Je n'osais pas poser de question. Le grand maître était là et il m'impressionnait beaucoup. Mais l'ambiance générale était plutôt courtoise et agréable. Il faut savoir aussi que dans les années 70, il y avait dans le milieu musical parisien une espèce de côté très guerrier entre les compositeurs. Chez Messiaen, tout cela n'apparaissait pas. Je regardais ce que faisaient les autres étudiants (qui avaient une approche musicale bien différente de la mienne) et puis surtout, j'allais beaucoup au concert.
La deuxième année, je lui ai amené davantage de compositions et je me suis permis d'insister pour avoir plus de commentaires de sa part. Comme je vous l'ai déjà dit, à cette époque, j'avais besoin de repère. Je voulais savoir ce qu'il pensait de ma musique ; savoir par exemple, si mon matériau musical avait suffisamment de force pour entrer dans la grande dimension musicale. Est-ce que ce que j'écrivais avait de la puissance, de la poésie, contenait tous les ingrédients musicaux pour que l'oeuvre existe.
Après, quand j'ai quitté sa classe, il a eu aussi l'extrême gentillesse de m'écrire deux lettres sur ma musique, une en 1980 sur Eclipse que je lui ai dédiée, et une autre à propos d'Irisation-Rituel en 1983.
Ce qui caractérisait Messiaen comme professeur, c'est qu'il respectait la diversité stylistique de chacun de nous. En effet, il n'osait pas nous critiquer sur les options stylistiques que nous prenions. Par contre, il retouchait l'orchestration, par exemple il disait que la clarinette était trop

basse... ou bien il nous faisait réfléchir sur la durée générale de l'œuvre ou sur sa forme...

T. Ce sont des choses plus techniques…

G. Oui, c'est vrai. Il pouvait tout démolir... il en avait la capacité. Mais je crois que cela faisait partie de son caractère de ne pas casser notre énergie, notre enthousiasme et notre problématique musicale personnelle, pour que nous puissions concevoir quelque chose qui soit en rapport avec nous-même.
Nous avions une liberté totale pour composer, certains compositeurs étaient "sériels", d'autres "académiques", d'autres cherchaient des voies nouvelles, d'autres encore tentaient de l'imiter. Il régnait dans cette classe une très grande liberté d'esprit. C'est, je crois, ce qui a permis à l'école "spectrale" de pouvoir se construire.

T. Vous avez connu le mouvement spectral ?

G. En effet, je l'ai vu émerger. C'était dans les années 70. Vous connaissez bien, sans doute, les compositeurs qui ont formé ce courant...

T. Murail, Grisey…

G. Effectivement, mais il y avait d'autres compositeurs, comme Dufour et dans une moindre mesure Levinas... A ce moment, je trouvais que ces musiques manquaient d'intérêt parce que, d'une façon générale, leur conception me paraissait trop formelle, en particulier au niveau du Temps musical. Par exemple, si le compositeur décidait que le processus de développement d'un matériau devait durer 5 minutes, cette durée était fixée une fois pour toutes.
Personnellement je n'étais pas d'accord avec cette façon de composer, car la durée du développement d'un matériau ne se décrète pas, à priori, de manière intellectuelle. La perception de la durée est d'une autre nature. Le travail du compositeur est avant tout de maintenir un subtil équilibre entre le matériau et sa durée. Parfois le contenu du matériau s'épuise vite, et là, il n'est pas question de conserver le même nombre de mesures, même si le concept de base l'avait fixé, sinon l'ennui arrive…
C'est d'ailleurs pour cette raison que je n'ai pas suivi les compositeurs de ce courant spectral.
En dehors de la classe, je discutais parfois avec Gérard Grisey et Tristan Murail à propos de cette question du Temps musical. Je pense toujours que le compositeur doit intervenir pour retoucher les concepts de façon que notre perception remette le matériau à sa juste valeur, dans un "Temps juste".
J'ajoute deux choses :
1- que le reproche temporel que j'avais formulé dans les années 70, a vite disparu vers les années 80 et suivantes, avec 2 œuvres majeures Modulation (1978) de G. Grisey et Désintégration de T. Murail (1982). Est-ce dû aux discussions que nous avions eues à ce moment-là ? Ou est-ce dû à leur propre réflexion, en reconnaissant que la perception humaine ne peut pas être fixée de façon arbitraire ?
2- Au-delà de cette réflexion sur la temporalité, il est indéniable que le véritable apport de ce courant est d'avoir su renouveler complètement la façon de penser à l'Harmonie et de l'avoir mise en perspective avec les nouvelles technologies (ce que l'on appelait les boîtes noires) qui avaient chacune la fonction de transformer le son suivant des critères bien définis.
C'est pour ces raisons que le spectralisme est devenu un courant historique majeur incontournable.

T. En dehors de la classe justement, y avait-il des concerts dans lesquels les élèves étaient joués ?

G. A l'époque, il y avait trois classes de composition, celle de Messiaen, celle de Philippot et celle d'un autre professeur dont j'ai

oublié le nom. En tant qu'élève, il y avait effectivement pendant l'année, un certain nombre de concerts au cours desquels nos compositions étaient jouées.
Ces concerts avaient lieu à la Salle Berlioz, rue de Madrid, ou dans les studios de Radio France.
Il est très important pour un jeune compositeur d'entendre jouer sa musique, car le concert est impitoyable, il restitue exactement l'image de ce qu'il a composé. De là, il pourra développer son sens critique. Ce qui est aussi important que d'avoir de l'imagination...

T. Ah oui !

G. Oui mais, qui peut décider si tel compositeur est intéressant ou pas ? Je peux bien sûr aimer ou ne pas aimer l'oeuvre entendue au concert.
Dans mes cours de composition (donnés à partir de 1981) j'ai toujours respecté la diversité des écritures stylistiques, comme le faisait Messiaen.
J'ai enseigné très tôt la composition à Paris dans différentes écoles de musique. J'ai été appelé pour remplacer Marco Stroppa au CNSM de Paris pour une année. Actuellement j'enseigne au Japon, l'orchestration (3e cycle) à l'Université d'Osaka et la composition à l'Académie de musique française de Kyoto. J'enseigne aussi la composition au Conservatoire américain de Fontainebleau.
Dans ces différents lieux, j'ai pu voir aussi comment mes confrères enseignaient et je me suis posé beaucoup de questions...

T. Comment étaient-ils comme professeurs ?

G. Et bien je me suis rendu compte que certains enseignaient d'une manière que je juge trop dogmatique, trop étroite, c'est-à-dire en étant trop directif, ce qui perturbe beaucoup les étudiants et les empêche de trouver leur propre voie, ce que Messiaen n'a jamais fait. D'autres, comme il le faisait, acceptent cette liberté stylistique qui provient de l'étudiant. Mais ce n'est pas le cas de tout le monde. Je pense à Stockhausen, qui orientait ses cours sur sa propre musique, et qui ne laissait pas cette part de liberté à ses étudiants.
Il y a entre nous de grandes différences sur la façon d'enseigner la composition. Elles relèvent toujours de questions de sensibilité et de personnalité.

T Ah oui ! parce que qui peut dire que là vous avez raison ou là vous avez tort ? Qui peut le dire ? Moi, non...

G. Moi non plus. Par contre, quand un étudiant me dit qu'il a une difficulté pour développer, là je pense qu'on peut essayer de l'aider ! On peut lui suggérer de développer tel élément, lui dire qu'il y a ici une figure rythmique intéressante, etc… Mais, pour ma part, jamais rien n'a été fait sous la contrainte. C'est à l'étudiant de trouver les solutions, c'est à lui de construire son œuvre. Le mieux est que cet effort soit engagé dès le début de sa vie de compositeur.
Je suis toujours resté très respectueux du travail stylistique de chacun de mes étudiants.

T. En dehors du Conservatoire, les élèves se rencontraient-ils pour discuter ou débattre, après un concert par exemple ?

G. Oui bien sûr. Nous discutions : Pourquoi tu as aimé cette oeuvre, pourquoi tu ne l'as pas aimée. Aujourd'hui, je suis devenu plus prudent... Il est difficile de faire une critique constructive à la fin d'un concert. Cela demande parfois du recul. La véritable perception d'une œuvre et le développement du sens critique sont deux qualités fondamentales pour notre métier, j'y attache beaucoup d'importance et c'est ce

que j'essaie de transmettre aussi à mes étudiants.
On doit savoir "affûter son oreille" et celle-ci doit toujours être en éveil.
Aujourd'hui, j'ai des discussions approfondies avec un certain nombre de mes confrères et amis compositeurs (Murail, Manoury, Hurel, Leroux, Paris, Zinsstag) avec lesquels je me sens dans une sorte de communauté d'écriture. Je ne suis pas un compositeur spectral - je suis toujours resté un compositeur indépendant - mais avec eux se sont noués des liens de respect mutuel.

T. Aujourd'hui, pouvez-vous dire ce qui a été important pour votre formation comme compositeur ? Comment avez-vous trouvé votre voie…

G. Depuis Debussy, les compositeurs peuvent composer dans un style qui leur est personnel, il n'y a plus d'interdit et c'est une chance pour nous.
Quand j'étais chez Messiaen, même si j'avais une immense admiration pour son œuvre, il m'était impossible d'écrire dans son style ; d'autres étudiants l'avaient fait et je m'étais vite rendu compte de l'impasse dans laquelle ces compositeurs s'étaient fourvoyés.
Je me suis donc tourné très tôt vers des compositeurs d'une autre génération : Luciano Berio, György Ligeti, Mauricio Kagel. Kagel retenait mon attention car depuis toujours, j'écrivais des poèmes. J'étais assez tenté de mettre en musique mes propres textes et de les faire jouer sous forme théâtrale. Mais, de ces trois compositeurs, c'était Ligeti qui me captivait le plus.
Dès les années 75, il y avait aussi un aspect de la musique qui m'intéressait au plus haut point, je veux parler de "la phrase musicale" ce que l'on appelle aussi la "mélodie". A ce moment je cherchais un moyen innovant de remettre cet aspect de la musique à sa juste place, car j'avais bien remarqué que cette dimension musicale était alors totalement absente des préoccupations des autres compositeurs de ma génération. Je me demandais comment composer des lignes mélodiques sans pour autant écrire du sous-Ravel, du sous-Poulenc ou du sous-Messiaen…
C'est à cette période que j'ai entendu à la Radio, dans une émission à propos des "musiques du monde", une musique bouddhique zen japonaise jouée à la flûte shakuhachi avec un petit gong métallique et un temple-block. En dehors de la parfaite cohérence de cette musique, ce qui la caractérisait, c'était :
- la pureté de la ligne mélodique,
- une temporalité également très épuré,
- une ornementation souvent bruiteuse, s'échappant de l'échelle tempérée,
Cela m'avait véritablement fasciné. Cette découverte fut pour moi le point de départ de toute ma réflexion sur la phrase musicale. Les longues lignes mélodiques de la flûte d'Ogive (1977) pour flûte et clavecin viennent de là, et Satori (1998) pour clarinette solo en est le prolongement.
Parallèlement, une autre préoccupation m'a conduit à explorer les micropolyphonies (celles de Ligeti et celles provenant des musiques électro-acoustiques…) que je liais à un véritable travail sur le timbre et sur l'orchestration. On pourra facilement retrouver ces préoccupations dans Irisation-Rituel (1980) pour soprano, flûte et grand orchestre.
Enfin, c'est à Rome à la Villa Médicis (1977-1979) que j'ai vraiment commencé à m'intéresser au rythme. L'audition du troisième mouvement du Concerto de chambre de Ligeti m'avait véritablement stupéfait. J'ai donc cherché des solutions pour transcender ce type d'écriture. La dernière partie de Colosseo (1978) pour 6 percussionnistes m'a donné une piste, que j'ai développée plus tard dans Eau-forte (1982) pour quintette, puis dans Camaïeux (1983) pour

ensemble électronique et dans Mosaïque Céleste (1997) pour 11 instruments.

T. En 1974, Messiaen écrivait Des canyons aux étoiles. Peut-on considérer comme une résonance d'idéaux l'importance que vous accordez, vous aussi, aux astres et à la nature ?

G. C'est vrai, pour moi la nature est importante. C'est une source dans laquelle je puise une grande partie de mon inspiration. Personnellement, je n'ai pas d'attirance pour les chants d'oiseaux qui ont tant inspiré Messiaen.
Ce qui m'intéresse dans la nature, c'est la contemplation des paysages, du ciel, des couchers de soleil, de la nuit, des étoiles…
Les éléments de la cosmologie me touchent aussi beaucoup. On peut facilement retrouver cette préoccupation dans mes titres : Années-lumière, Mosaïque Céleste, L'Harmonie des Sphères… et même dans mes sous-titres Trou noir, Etoile bleue, Galaxie spirale, Danse de l'univers, L'univers en expansion…
L'univers reste fascinant parce qu'il recèle de grandes énigmes pour les scientifiques. Tant de questions demeurent sans réponse !
J'ai une abondante bibliographie sur le sujet. De longues conversations avec des physiciens de grand renom n'ont fait qu'aiguiser ma curiosité. Certains allaient même jusqu'à me dire que, dans l'état actuel des connaissances scientifiques, mes propres intuitions de compositeur avaient autant de valeur que les leurs.
A ce sujet, je peux vous confier une anecdote. En 1980, en composant Irisation-Rituel (pour soprano, flûte et grand orchestre) je cherchais à décrire la lumière. Et, sans avoir de connaissance scientifique sur cette question, j'ai eu l'intuition que la lumière était constituée d'un ensemble d'ondulations et de multiples particules que j'ai musicalement restituées aux cordes par des procédés d'orchestration. Deux ans après avoir composé cette œuvre, à la Radio, dans une émission scientifique, j'ai eu le bonheur d'entendre que mon intuition artistique était juste scientifiquement.
Cette anecdote m'en rappelle une autre que Jean Pierre Luminet me confiait plus
tard : Edgar Poe dans une nouvelle avait, bien avant les scientifiques, répondu à la question de savoir pourquoi la nuit était noire.
En fait, toutes ces questions m'intéressent beaucoup parce qu'elles sont de l'ordre du mystérieux et que la musique a cette capacité de nous faire pénétrer dans des zones indicibles où rien n'est visible, sinon que dans notre imagination. Là, les scientifiques comme les artistes sont à égalité, ils ont la même part de vérité.

T. Si vous voulez bien, j'aimerais parler de votre propre musique et vous féliciter pour vos oeuvres qui m'ont ébloui.
Ce qui a le plus attiré mon attention, c'est que chez vous, la temporalité est minutieusement travaillée. Votre manière de traiter les aspects musicaux du temps, du geste, de la texture et du timbre font que votre musique devient merveilleusement poétique.
Comment travaillez-vous chacun de ces aspects et comment les rassemblez-vous pour construire l'intégralité de l'œuvre ?

G. Merci de vos compliments, ce que vous me dites me touche beaucoup.
Maintenant je vais tenter de répondre à vos questions, il y en a plusieurs.
Tout d'abord vous me parlez de temporalité minutieusement travaillée.
C'est vrai, j'attache une très grande importance à cet aspect.
Est-ce dû à la méfiance que j'avais dans les années 70 sur la temporalité du courant spectral ? Pour moi la question fondamentale était de savoir quelle durée donner à un processus pour que le

matériau garde sa plus grande expression. Comment trouver ce "Temps juste" ?
Ici, je me fie uniquement à ma propre perception et à mon écoute interne. Parfois cela demande beaucoup de temps avant de le trouver.

La recherche et le travail du matériau sonore est une autre question, elle reste fondamentale pour un compositeur. Cette recherche peut prendre plusieurs formes, elle peut surgir d'une improvisation, être déduite d'un concept (avec ou sans ordinateur), être formalisée par des gestes musicaux, ou être écrite au fil de la plume, ou encore être le fruit d'une lente élaboration de plusieurs esquisses successives.
On le voit, il n'y a pas qu'une approche.
Est-ce qu'un seul élément a la potentialité de générer toute une œuvre ? Doit-on en ajouter d'autres ?
Reste la question de la combinatoire et du développement.
Mes développements sont de plusieurs types : prolifération, arborescence… Habituellement je les construis à partir d'un matériau de base, puis je cherche plusieurs processus de développement les mieux adaptés à ce type de matériau, enfin, dernière étape capitale, c'est la conduite et la combinaison de l'ensemble de ces processus qui finissent par donner au matériau toute son expression, toute sa poésie et toute sa force.
Bien entendu il peut y avoir plusieurs matériaux de base (déduits les uns des autres ou bien très différenciés) mais le principe de développement que je viens d'exposer reste le même.

T. Ce que j'ai trouvé en écoutant votre musique c'est que le temps naît avec le matériau.

G. Oui, merci de me le dire, en tout cas, c'est tout l'enjeu de mon travail musical.

T. J'ai aussi trouvé que le matériau avance d'une qualité vers l'autre. C'est ça que j'ai entendu, du geste comme directionalité.

G. Tout dépend de ce que vous appelez "geste". Pour ma part, j'associe le "geste musical" à une "figure musicale", donc à un évènement plutôt court, expressif, sur lequel, habituellement, le matériau sonore se construit.
La directionalité est d'un autre ordre, car c'est elle qui, principalement, crée la forme générale de l'œuvre. On voit donc sa très grande importance.
Pour moi, c'est une sorte de fil conducteur qui m'oblige à trouver les processus de développement les plus appropriés pour rendre cohérente la continuité du discours musical.
C'est la directionalité qui fait voyager dans le Temps, en faisant comprendre la logique de l'enchaînement d'un matériau vers un autre matériau, tout en conservant une grande expressivité.
Il m'arrive aussi parfois, de masquer le sens de la directionalité pour obtenir un effet de surprise. Comme toujours, dans la création musicale, de nombreux cas sont possibles.

T. Est-ce du geste que résulte la directionalité ?

G. D'une façon générale, je ne le crois pas, pour les raisons que je viens de vous indiquer. Mais il y a des exemples où c'est le cas. En voici un, extrait de la 4e partie d'Irisation-Rituel. Ici, on verra bien que la directionalité est déduite d'un geste musical.
Dans cette partie, la première période aboutie subitement à une grande fracture dans laquelle le matériau se brise ffff dans l'extrême grave de l'orchestre. Il y a là, un geste musical extraordinaire. Et de ce geste, toute la directionalité du matériau qui suit en sera déduite.
En effet, après cette rupture, on assiste à une immense et très lente remontée des registres. Ici,

le matériau sonore gravite autour des percussions métalliques (de l'extrême grave à l'extrême aigu) avec un très grand nombre de doublures des cuivres, des bois et des cordes, de façon à donner l'illusion d'une texture sonore en mutation continue, avec des timbres inouïs. Il y a même des moments où l'on se demande si de l'électronique n'a pas été ajouté à l'orchestre.

T. Compositeur, vous avez aussi écrit des poèmes…

G. Oui, c'est vrai, la poésie fait partie de ma vie. J'en écris toujours aujourd'hui. C'est un autre imaginaire, un autre moyen d'expression ; la poésie touche d'autres zones. Pour moi, c'est un instantané que l'on cherche à immortaliser. Tout vrai poète est un prophète qui s'ignore. Ici, chaque mot évoque une image bien précise et chaque idée génère une représentation mentale tangible, mais l'ensemble nous projette dans des mondes parallèles, fragiles et métaphoriques où l'imaginaire transcende toute réalité.
Pendant mes études musicales, et avant d'entrer dans la classe d'O. Messiaen, j'avais un très grand désir d'exprimer les choses que j'avais en moi, mais je n'avais pas encore les moyens de les exprimer par la Musique. Alors pour compenser la rigueur des études musicales et en attendant de pouvoir composer véritablement, la poésie a été une sorte d'exutoire qui m'a permis de libérer toute ma créativité.
Après l'obtention de mon prix de composition, j'ai continué à écrire des poèmes mais de façon beaucoup moins régulière. L'essentiel de mon temps était consacré à la composition. Ce qui fait que chaque poème a été écrit en parallèle avec une de mes compositions musicales, en trouvant son double dans une sorte de mise en abîme. Ainsi chaque titre éponyme fait référence à chacune de mes œuvres musicales.
J'ai écrit deux recueils de poèmes. Le premier est totalement épuisé, et le second L'attente… L'absolu, en version bilingue (Français-Allemand) vient juste de paraître aux Editions d'écarts.

T. Merci beaucoup pour cet entretien…

G. Vous voulez boire, je ne sais pas, de l'eau, du thé, ou autre chose ?

T. Oui bien sûr.

G. Alors nous allons monter à l'étage....

T. D'accord !

Anexo 2.5 – entrevista com Michel Fano

Entrevista realizada no dia 10/12/2008 nos subsolos do Ircam, em Paris, França.

TAFFARELLO: Michel FANO: Au début, je vous remercie d'êtré ici et, aujourd'hui, le dix décembre 2008, Messiaen en ferait 100 ans. À votre àvis, qui a été Messiaen? Est-ce qu'il, lui-même, a été important pour l'histoire de la musique?
FANO: Oui! Très très important! Alors, est-ce qu'il a éte très important comme compositeur ou est-ce qu'il a été très important comme professeur?
TAFFARELLO: Je pense qu'on peut dire, premièrement, comme compositeur, peut-être...
FANO: Oui! Moi, je pense [conv] plus encore comme professeur que comme compositeur. Et, d'ailleurs, il a été à la naissance de Boulez, de Stockhausen, Berio etc. En fait, tous des compositeurs importants de l'époque, d'aujourd'hui. Parce que il avait un régard sur la musique existente, sur particulier Wagner, Debussy, Mozart etc., tout à fait nouveau, c'est à dire que c'était des musiques, quand j'étais son élève pendant deux ans dans sa classe d'analyse, il ouvrait des perspectives, c'est au même étonant penser qu'un étudiant (DÃNJUÃN?????) se pouvait s'intéresser à des compositeurs serielles. Mais, il avait ce génie de trouver, dans des compositeurs qui n'étaient pas du tout, qui n'avaient pas du tout la langage d'aujourd'hui, ce qu'on pouvait que prendre, justement, qui, ehh.., pouvait irriguer un pensée d'aujourd'hui. Donc ça, j'y pense que c'est tout à fait unique et que va personnellement j'ai jamais rencontré des pédagogues qui permettaient ça. Assez curiosimente, d'ailleurs, il ne fasait pas tellement d'analyse, je dirais, technique.
TAFFARELLO: Hum, hum...
FANO: D'ailleurs, quelle analyse "technique" pourrait-on faire sur la musique de Mozart, par example. Mas, il avait une façon d'éclairer cette musique, Messiaen jouait très très bien du piano, donc il était au piano et il jouait la musique. Et la façon dont il a joué, dont il parlait, tout d'un coup, révélait quelque chose de la musique qu'on ne soupçonnait pas. Bon. C'est certe que sur le plan de la composition, a-t-il ouvert, je dirais, des préoccupations rythmiques que les jeunes compositeurs, d'alors, très très serielles et post-serielles, découvrait avec avidité puis que on sait très bien que l'école de Vienne, dont l'importance n'est pas du tout à refuser au moment-là, et, mais sur le plan rythmique n'avait pas fait d'elle-t-une sérielle. Donc c'est certain que, sur le plan rythmique, il a dégagé de voir des nouvelles qui étaient, tout à fait, intéressantes. Je pense que c'est ça le plus intéressant dans son oeuvre, l'utilisation de modes hindu, de chants d'oiseaux, étaient pour moi un peu anedoctiques, j'oserait dire un peu sentimentale et que son travail sur le rythme est un travail de très grand (NÃO ENTENDI: PARACE ALGO COMO "INTERRUSSIAN"). Dons, bien entendu, l'importance tant que de pédagogue que de compositeur est absolument indiscutible et indiscutée, d'ailleurs. Je crois que j'ai répondu à la prémiere question.
TAFFARELLO: Ah, d'accord. Bon, la deuxième c'est sur "son" classe, même.
FANO: Oui, et c'est?
TAFFARELLO: Dans l'entretien dont vous avez donné à Olivier MILLE, pour son documentaire sur Messiaen, on peut compreendre les phrases suivantes: « Messiaen donnait des clés pour que ses élèves aillent plus loin. » Et: « Messiaen c'est quelqu'un qui faisait naître le désir de connaître. » Est-ce que, à votre avis, la classe de Messiaen fut important pour le développement de la musique du XXème siècle?
FANO: Bon, c'est un peu... J'ai dejà un peu répondu...
TAFFARELLO: Est, un peu répondu...
FANO: ...à cette question, je pourrais, peut-être, ajouter que, par example, pour la musique d'école de Vienne qui pour nous, à l'époque, j'avais vingt ans à l'époque, j'avais fait une scolarité tout à fait classique au Conservatoire, avec de professeur..., c'est par lui, et non pas par Leibowtiz (René), comme pour d'autres compositeurs de l'époque, que j'ai découvert l'universe de la pensée serielle de l'époque et, en fait, je dirais que la première

ouvre dont il nous a parlé à l'époque était la suite rythmique.
TAFFARELLO: Hum, hum.
FANO: Et, notamment, l'Allegro Misterioso sur le thème, d'ailleurs, que j'avais fait mon diplôme pour la sortie de la classe, il annonçait, si vous voulez, tous tableaux des séries employées et ça durait très longtemps, d'ailleurs qu'il écrivait au tableau et annonçait chaque note etc.
TAFFARELLO: La durée de chaque note?
FANO: Voilà! [rire] Et, en fait, cette type d'analyse n'avait pas d'intérêt. Je me dis: Ah, bon, est-ce que déglinguer (?) le numéro de séries dans une ouvre sérielle c'est pas sans importance, je dirais. C'est ça qu'est-ce qu'on fait. Mais, ça suffisait pour, tout d'un coup, justement ça donnait des clés. On n'était pas forcement satisfait par ce type d'analyse, mais on courrait acheter la partition pour se dire: « Oui, ça c'est très bien, oui, il y a d'autres choses. » Donc, c'était cette, je dirais, évocation de passeur pour certaines oeuvres qui était, tout à fait, indispensable, et quand vous dites qu'il faisait naître le désir de connaître, voilà, c'était effectivement tout à fait ça.
TAFFARELLO: Hum, hum...
FANO: Et... à une époque, d'ailleurs, moi j'ai près de quatre-vingt ans maintenain et j'en avais vingt à l'époque, et la jeunesse de l'époque avait ce désir de connaître. Surtout en France où on sortait de l'anée (???), de l'occupation et tout ça, et comme j'ai commencé une carrière surtout dans enseignément du cinéma vers 40 ans, je me suis apperçu que plus on avançait d'un temps, moins les étudiants avaient le désir de connaître. C'est à dire qu'il fallait leurs entendre ce qu'ils connassaient, c'est pas ce qu'ils connassaient pas. Et, Messiaen, à l'envers, à l'encontre de ça, se forçait effectivement de, avec parfois d'ailleurs des interventions dans des domaines qu'il ne connaissait pas lui même. C'est à dire qu'on travaillait à connaître ensemble. Nottament, par example, on sait pas du tout qu'il connaissait très bien de Varèse, mais parfois il faisait des analyses réduites qu'il n'avait pas fait au pair avant (é isso?), mais parce que lui, il avait le désir de connaître. Il avait même le désir, d'ailleurs, de connaître les oeuvres qui se faisait à ce moment-là, et particuliermente, je me souviens, il y avait beaucoup d'élèves étrangers. Car il faut savoir que cette classe, au moment où j'y étais, c'est à dire, c'était sa deuxième classe, il avait encore été professeur d'harmonie, puis il avait été eliminé par ses superieures parce que beaucoup trop, beaucoup trop moderne [rire] , ce qui est extremement épo (?).
TAFFARELLO: Comme prof. de l'harmonie... [rire]
FANO: Pour un prof. d'harmonie... Et, donc, il y avait un directeur au Conservatoire qui était un homme formidable, d'ailleurs, et qui avait senti que, de tous les prof. qu'il avait au Conservatoire, sole Messiaen a été-t-un professeur nouveau, intéressant, moderne etc., il avait créé pour lui cette classe qui s'appellait "Classe d'analyse et d'esthétique musicale" et, donc, c'était sa deuxième classe et c'était dans cette classe-là que j'étais autant qu'élève de composition. Parce que, assez bizarrement, cette classe était faite pour la culture qui sont des élèves de composition, mais le professeur de composition qui était Aubin à l'epoque, trouvait que l'enseignement de Messiaen était extrement corrosif et qu'il ne convenait pas du tout pour faire un bon compositeur. Et, donc, il préferait que ses élèves n'aient pas là à la classe de Messiaen. (NÃO ENTENDI...) En fait je crois que de montant il en était d'en avoir deux en classe de composition qui étaient Claude Ballif et moi. Et tout le reste, parce qu'il y avait 25-30 personnes, c'étaient des auditeurs, c'étaient des gens qui venaient de droite et de gauche, etc... [rire] et, en particulier, je me souviens des élèves japonais qui écrivaient des musiques très étranges, sur des partitions qui fasaient un mètre de haut et Messiaen regardait ça avec émerveillement [rire] et beaucoup de gentillesse, bien que ça c'est n'est pas du tout son truc. Et c'est une chose qui, tout à fait, à (NÃO ENTENDI...) c'est la très grande unité intelectuelle de Messiaen. C'est à dire qu'il travaillait sur des compositeurs qui étaient pas sa (NÃO ENTENDI...), comment on dit, et avec autant de confiance que ses grands amours qui étaient Wagner, Debussy, Mozart etc. Bon, en particulier l'École de Vienne c'était pas sa tas-d'été (É ISSO? É A MESMA PALAVRA DE TOUTE-À-L'HEURE...)
TAFFARELLO: Hum, hum...

FANO: Avec l'exception pour Berg, naturelement, parce que Berg a été plus chaleureux plus humain. [rire]
TAFFARELLO: Berg et ses opéras?
FANO: Voilà. Encore que Messiaen trouvait que ce sujet d'opéra était très golc (NÃO ENTENDI DIREITO..). [rire] Voilà. Je crois que, donc, ça fait bien pour la deuxième question, ça...
TAFFARELLO: Eh, je..
FANO: Oui?
TAFFARELLO: J'ai pensé à une autre question qui n'est pas écrit.
FANO: Oui. Allez-y, oui...
TAFFARELLO: Est-ce que vous étiez présent à la célebre classe où Messiaen a montré son "Quatre Études de rythme"?
FANO: Son, eh?...
TAFFARELLO: "Son" partition pour piano, les "Quatre études de rythme"...
FANO: Oui, bien sûr!
TAFFARELLO: Est-ce qu'il a frappé beacoup?
FANO: Ç'a frappé enormement. Et, d'ailleurs, ce que je vous ai parlé aprés dès émission sur la musique contemporaine, vous avez dû voir, que on joue l'étude rythmique, de rythme et d'intensité. Il y a une personne, je ne sais plus comment il s'appelle, qui joue ça. Et Messiaen avec qui j'étais en rapport à l'époque, très éloigné du temps où j'étais son élève, on était en rapport parce que j'avais fait un film qui s'appellait Olivier Messiaen et les oiseaux et, donc, on se voyait souvent et il ma dit: -Pour quoi vous mettez cette pièce dans votre film. C'est pas bien. [rire] Alors que...
TAFFARELLO: Il ne l'aimait pas?
FANO: Il ne l'aime pas du tout!
TAFFARELLO: [rires]
FANO: Il ne l'aime pas du tout et... mais, en fait, il l'avait faite, il ne l'avait pas roniée (É ISSO?), elle était dans son catalogue... Mais, en fait, on sentait que non, c'était pas son truc... Mais, c'est une pièce qui était extremement importante...
TAFFARELLO: Hum, hum...
FANO: Pour, eh..., qui a déclenché la série géneralisée. Dès ce premier example. Suivie aprés par ma Sonate pour deux pianos et L'estructure de Boulez. Mais c'était même lui qui avait eu cette idée. Donc, qu'est qu'elle est importante! [rire]
TAFFARELLO: D'accord! On avance?
FANO: Je dirais, j'ajoutrais aussi un autre souvenir...
TAFFARELLO: Hum, hum...
FANO: Eh... Parce que vous me demandez est-ce que vous étiez là quand! J'étais là aussi... Messiaen, il y avait trois cours par semaine: [b] c'était le lundi, le mercredi et le vendredi, et il commançait à quatre heures d'après-midi jusqu'à huit heures du soir, et une fois quand sa classe a terminé, il nous dit: vous savez, je vous ai reservé une surprise pour le prochain cours. Bon, tout le monde était là...
TAFFARELLO: Et qu'est que c'est?
FANO: Quand même, j'irais bien etc... Et, donc, le prochain cours arrive, on s'installe etc. et il nous a dit la surprise, et à ce moment-là il porte sur éante (é isso?) Boulez, avec en mains sa deuxième sonate et la surprise c'était l'analyse par Boulez de sa deuxième sonate pour piano.
TAFFARELLO: Ah, d'accord!
FANO: [rire] Je me souviens, j'étais assis à côté de Barraqué (Jean) et on avait chaqu'un de partition, il avait distribué des partitions et c'étais une espèce de cours à la mort pour suivre [rire] tellement Boulez parle vite, et c'est la première fois que j'ai vu Boulez et, dont tout le monde disait "Uh là là, c'est un anarchiste, un prouvençal (????? não entedi essa palavra ai...), avec des couteaux entre les dents [rire] etc... Donc c'était vraiment un après-midi historique...
TAFFARELLO: Bon, on avance à la troisième...
FANO: Oui..
TAFFARELLO: ...demande. Dans la votre série de sept programmes pour la Télé qui vous avez realisé à l'année 1980, il y en a un qui s'appelle "Repétition et Différence".
FANO: Oui...
TAFFARELLO: Est-ce que vous pensiez à Deleuze et est-ce qu'on peut considérer la musique de Messiaen, elle-même, comme une sorte de repétition et différence?
FANO: Alors, eh... oui, effectivement j'ai pensé à Deleuze puisque (não entendi esse miolo) de lui. Eh... Mais, eh..., là je vais dire quelque chose de pas très gentille, je pense qu'il y a sourtout de la repétition et pas beaucoup de différence...
TAFFARELLO: Hum, hum...

FANO: ...chez Messiaen. Il y a une sorte de comprésence (?) par la repétition, mais qui provoque parfois un certain ennui, si vous voulez. Parce que ça bouge très peu! Ça bouche pas beaucoup... Et si, par example, alors, l'example par moi de plus frappante de ça, bien qu'il y a dans cette musique des choses très belles, on peut dire de l'orchestration etc., c'est Saint François d'Assisse.

TAFFARELLO: Hum, hum..

FANO: Tout même, qui dure cinq heures, je crois, ou six heures. Là il y a la repétition et il va! [rire] Donc, en fait, autant je crois qu'on peut comprendre ce principe, cette idée pour la musique de Boulez où, effectivement, ce concept joue beaucoup parce qu'on perçoit des différences. Messiaen je crois pas. Je crois pas... Il y a un côté titanique (???) chez Messiaen, eh..., qui, eh..., fait des différences à peines à sortir. [rire] À peine à percevoir... Voilà. Est-ce qu'il faut pas vous dire autre chose?

TAFFARELLO: Dans cette... dans "cette" programme, especifiquement, j'ai trouvé très belle votre métaphore avec la recherche de la musée perdue. [rire]

FANO: Ah, oui!... [rire]

TAFFARELLO: C'est très jollie ça! [rire]

FANO: Eh... oui. J'aime beaucoup... j'aime beaucoup cette série d'émissions. Il faut beaucoup rendre majossie (?) à Dominique Jameaux, avec qui j'ai fait ces émissions, et qui avait des idées tout à fait interessantes, en particulier, surtout à l'époque, à 1980, on n'étais pas encore très moderne! Et il n'y a jamais eu autre diffusion, jamais eu, je crois que c´est peut-être un peu trop corrosive, aussi. Un peu trop... Maintenant il faut des choses très lissées.

TAFFARELLO: [rire] ouais, ouais...

FANO: Eh... Pas de scandale... Et, [rire] je ne sais pas se vous avez remarqué que il y a une émission, comment il s'appelle?... Je ne sais pas s'il est musique... musique et informatique ou une chose comme ça, que se passe ici! Dans l'espace de projection...

TAFFARELLO: Au dessu...

FANO: Oui... Où il y a le diable. Et le diable j'ai cherché un personnage un peu étrange, un peu bizarre, un peu diabolique... Et comme je ne connais pas beaucoup d'acteurs, j'avait demandé à (não entendi o nome do sujeito...) qui fait ce type de choses, qui est un ami de trouver quelqu'un, (não entendi esse miolo...) personnage complètement excentrique, eh..., avec un chapeau, (não entendi de novo) etc. Il me dit: tu verras, il est très bien... très très bien. Bon... Et, puis, on commence a tourné à l'espace de projection et il était incapable d'aprendre par c?ur une phrase du texte! [rire]

TAFFARELLO: Ah!...

FANO: (??????)

TAFFARELLO: Comment est-ce qu'il a fait, donc?

FANO: Voilà, comment est-ce qu'il va faire?... Et, bien, c'est devenu Ritame de Soko (???? não conheço essa pessoa aí...) Vous savez? L'essemble Pop qui s'appelle Ritame de Soko (de novo?), je ne sais pas si vous le connaissez... qui a eu un grand succès actuelle... [rire] Ç'a commencé sa carrière dans le (???) du diable...

TAFFARELLO: Bon, on peut parler en peu sur votre propre production... En regardant votre production écrite, des articles que j'ai trouvé sur l'Internet et tout ça..., et la série de tévé dont j'ai dejà parlé, j'ai trouvé que vous y avez une grande préoccupation didatique. Cette préoccupation se justifie à l'iniciative de que les gens puissent meilleur comprendre la musique d'aujourd'hui. Est-ce que vous pensez, aujourd'hui, au XXIème siècle, est-ce que cette iniciative est encore, et sera à jamais, nécessaire?

FANO: Oui. Absolument! Je ne sais pas... Je veut réprendre un petit peu avant la question! Lisons (???) que à la fin du XIXème siècle, dont les familles, dont les..., chez les gens, il y a avait toujours un piano, la jeune fille ou le jeune fils de la maison jouaient à quatre mains la musique de leur temps! Ils jouaient très male, sans doute. Mais, qu'importe? Ils jouaient! Des transcriptions, des opéras de Wagner, des pièces de Liszt, et tou ça... Il n'y avait pas ce hiatus qui a maintenant, eh..., entre [b] le public d'aujourd'hui et la musique d'aujourd'hui. Il faut pas se pleurer, le concert pleins, acraqué (???? não entendi direito...???) où il n'y a pas de places etc. c'est Mahler, c'est truc, mais c'est pas Manoury ou... Ah... bon... Donc, se fosse (???) existe toujours parce que il n'y a plus de piano et qu'on a inventé l'énregistrement. Donc, c'est plus la peine de jouer du piano puisque on met un CD dans un truc et on a des meilleurs

interpretations possibles etc. Donc, on ne... on ne petrit plus la musique... comme ça... Donc, il faut souvenir à ça, en enseignant non pas d'apprendre la musique à des gens qui font tout à fou (???) une autre chose, qui ont d'autres métiers etc..., mais à organizer leurs écoutes. C'est que Boulez avait fait de une façon formidable pendant les années 70 où il faisait des ateliers sur une ?uvre, par example. Je me souviens quand j'étais là à sa analyse de la Symphonie de Webern, devant 2000 jeunes. Première execution et pas de réponse, après trois quartes d'une heures de comment est-ce qu'il faut écouter, pas de racconter comment si fait ou autre chose là! Non, comment il faut écouter. Et, après une autre exécution, la triomphe totale! C'est à dire que nous sommes..., la pédagogie musicale d'aujourd'hui c'est ouvrir les oreilles. Voilà, bon. Ça c'est un chose... D'autre part, j'ai fait beaucoup de pédagogie pour le cinéma. Mais avec des ?uvres cinématographique qui étaient, je dirais, presque d'ordre musicale. C'est à dire, dont les compositeurs, que ça soit Kodak, ça soit Tarkovisky (os nomes não tenho certeza de nenhum...), ça soit Rocoillé (???), ça veut dire très peu de chose dans le cinéma, ah?... Bon, mais c'est des gens qui avaient pensé les films comme une organisation du temps très semblable à la musique. Et, là aussi, je pense que, alors, evidement, ça n'a pas fait beaucoup de petit (???). Je pense que, maintenant, ce que les gens aiment dans le cinéma, et ça qui a eu du succès, c'est le contraire même...

TAFFARELLO: Ah, ouais, ouais...

FANO: [rire] Dès que j'ai vu, dès que je peut enseigner... Mais, je pense que je... Et c'est grâce à Messiaen, alors, que j'ai pu trouver une forme de analyse, une forme de régard sur certains films, [b] d'analyse, au sens messiaenique du mot! Voilà! Donc, oui, bien sûr! Je crois que, maintenant, il est necéssaire non pas d'écrire des complexités auxquelles personne ne comprend rien et à laquelle, d'ailleurs, certains compositeurs ne comprennent pas non plus... [rire] Je crois que s'est sole eux qui l'ont construit... Mais, de savoir écouter. Je (?????) si vous n'avez pas fait... je pense qu'il doit être ici... Où est-ce qu'est la musique?... un film qui s'appelle "Écoute!" Qui est un très beau film, qui n'est pas de moi, mais dans lequelle je interviens plus à la prise. Même la fabrication d'un film faite que vous écoutez meilleur à la fin du film...

TAFFARELLO: Ah, d'accord!

FANO: ... qu'au début. Et je pense que le travaille sera de plus en plus important dans la mésure où l'écoute est une notion qui tend à s'affadir de plus en plus avec de [b] et comme vous voyez dans le metrô, des gens qui ont leurs truc à des oreilles et lisent un livre au même temps où ils parlent avec quelqu'un d'autre [rire]

TAFFARELLO: [rire] Comment ils font ça?

FANO: Donc, mais c'est vrai! C'est incroyable... (???) À moi, il m'arrive, quand je viens à un concert, de partir à l'entracte parce que l'écoute me fatigue tellement, de bien écouter, et que je ne peut pas faire ça pendant deux heures. Moi, je peut faire pendant une heure. C'est des notions qui est..., en plus, c'est une espèce d'environnemment constant de n'importe quoi! Ou quand on rend du travail, on allume la lumière et puis on allume la télevision, la radio etc.,

TAFFARELLO: Il y a trop d'information!

FANO: Trop d'information et, donc, c'est ça. C'est l'écoute qu'il faut travailler. Et je pense que le cours de musique se tournera des vrais il se base en ça. (??? essa frase não está precisa...???)

TAFFARELLO: Ah, d'accord! Mais c'est bien qu'on a parlé en peu sur des films que c'est le sujet de notre prochaine demande.

FANO: Oui...

TAFFARELLO: Dans votre entretien à Noëlle Bianco, vous affirmez que, dans le cinéma, la relation entre le son, l'image et le texte fait une sorte de polysemie, une relation qui n'est pas causal. Est-ce qu'on peut rélationer cette affirmation avec la phrase de Deleuze qui dit que "la différence entre un cinéma dit classique et un cinéma dit moderne ne coïncide pas avec le muet et le parlant. Le moderne implique un nouvel usage du parlant, du sonore et du musical"?

FANO: Bien sûr! Et je pense qu'il y a dit ça aussi [conv] par rapport à... il parle d'un film que j'ai fait... (???) le son... Et, effectivement je... le plus important de ma vie c'est été precisement de travailler le son des films de façon completement différente en considerant que dans un image (...???...), il y a des couleurs, il y a la forme, il y a etc... que... et dans le son il y a du langage, il y a

de la musique qu'on ne sait pas tellement pourquoi d'ailleurs, mais en fait il y a de la musique, et, puis, il y a des bruitages, je dirais. Le bruit (???). Et que, est-ce que c'est interessant c'est de considérer tout ça comme des élements d'une partition. Et que, il n'est pas... Le problème de la musique de film c'est qu'on se demande pourquoi elle est là? Finalement... Et, d'ailleurs, le principaux compositeurs de musique de film, en genérale, font de la musique des films qu'ils ont travaillé, de suite de concert. Alor, donc, si cette musique peut être éntedu sans les images, c'est, donc, qu'elle n'est pas, particulièrement, qu'elle ne conviens pas particulièrement à ces images, au film. Le problème de la musique de film c'est encore un autre problème lequelle on pourrait discuter pendant longtemps. [rire] Mais, effectivement, c'est que Deleuze surligne c'est que et que, alors, Godard a parfaitement compris à certaines de ses films, c'est que tout est son! Et que, donc, quand on dit: "-Bon jour!", ça veut dire bon jour, mais que bon et jour sont des sons comme ça peut être un lá de clarinette ou etc... Et que de jouer avec ça et que là l'elèment musicale peut prendre sa tasse (???) dans la mésure où le travail sur le bruit est forcement limité. C'est à dire, bon, je ne sais pas le bruit de... pas d'un moto que passe, bon, s'il veut l'utiliser, il y a beaucoup de (???) plus haut, plus bas, et à l'envers etc. Mais, si on a des gages (???) des paramètres principaux, on peut imaginer que, justement, il y a un élement musicale que prendre lo râlé (?????) de ce bruit. et que (???) autant qu'élement musicale, à ce-moment-là, il puisse être travailler rythmiquement ou harmoniquement ou etc... Bon, c'est comme ça que j'entrevois finalement la musique dans un film, comme râlé (??? a mesma coisa de tout à l'heure...???) de exportation (???) comme sonore, et non musicale. Quand, alors, au concept de modernité que surligne Deleuze, que, effectivement est sans rapport avec muet et parlant puisque il y a des films muets qui sont extrêmement modernes et des films parlants qui sont extrêmement arcaique!

TAFFARELLO: [rire]

FANO: Donc, voilà! Mais, simplement je pense que ce cinéma, eh..., qui a eu lieu dans les années, je dirais, à partir de "Hiroshima mon amour". Vous connaissez "Hiroshima mon amour"?

TAFFARELLO: Oui.

FANO: (???) C'est comme la cinquième de Beethoven, Hiroshima... [rire] tout le monde l'a connu, d'ailleurs... Eh... Et qui pour moi a été une charnière extraordinaire (ou un charnier extraordinaire?) entre le cinéma d'avant et le cinéma d'après. À cette époque-là, on a... bon, les conditions financières étaient différentes, la situation commerciale était différente et le publique était différent.

TAFFARELLO: Hum, hum...

FANO: Eh... Parce que... imaginez un film qui est la modernité qui était "Hiroshima mon amour" à l'époque, aujourd'hui, ben, il pourrait jamais sortir! C'est pas (???) Personne n'ont voulait (??? ficou estranho isso???) Tandis que, à cette époque-là, les gens y allaient à prix de 7 Euro pour casser le fauteuil. Il y avait un public un beaucoup plus mature, s'on peut dire. Et, oui, le cinéma moderne c'est, ç'a commencé là et, maintenant, on voie du cinéma qui a 60 ans, il y a plus de cinéma moderne maintenant...

TAFFARELLO: C'est domage!

FANO: C'est domage, oui! [rire] Voilà!

TAFFARELLO: Bon...

FANO: Bon?

TAFFARELLO: ...on a fini avec...

FANO: On a fini avec ça? Mais je ne sais pas, est-ce que vous avez d'autre question qui vous vient à l'esprit et...

TAFFARELLO: Ça va bien et... je vous remercie beaucoup...

FANO: Je vous en prie!

TAFFARELLO: ...pour votre disponibilité.

FANO: Je vous en prie...

TAFFARELLO: C'est très jollie...

FANO: J'ai...une grande tendresse pour Messiaen et ça ne veut pas dire pour ça que j'aime tous qu'il a composé, mais il m'a vraiment... il m'a fait entrer en musique.

TAFFARELLO: Hum, hum...

FANO: C'était ma dixième année au Conservatoire. J'avait fait le solfege, l'harmonie, le contrepoint, la fugue, le chant, tout ça... (???) une espèce de seminaire jésuitique [rire] qui était, d'ailleurs, au Conservatoire à la rue de Madrid. C'était un ancien college de jésuites [rire] Et, puis, tout d'un coup, cette espèce d'ouverture qu'il a...,

j'ai découvert la musique à vingt-et-un ans, à vingt ans, à vingt-et-un ans! Après n'avoir fait que ça pendat dix ans! Eh... pour moi, la grande grande importance c'est ce que se passera dans ses deux ans, eh..., (???) il y avait, mais je pense que c'est... avec Boulez c'est les deux musiciens d'aujourd'hui qui resteront dans l'histoire. Voilà!
TAFFARELLO: Merci beaucoup!...
FANO: Je vous en prie!
TAFFARELLO: monsieur Fano... Ah! C'est... C'est bizarre car, vous avez parlé que Boulez, à l'époque, était consideré comme un anarchiste...
FANO: Ah, oui... C'était...
TAFFARELLO: Mais, je "lui" ai trouvé très joli, car j'ai pris une photo avec lui cette semaine et il était très gentille avec moi et...
FANO: Oui... Non, mais il était... Mais, bien fait!
TAFFARELLO: Je ne sais pas! Peut-être qu'il a changé un peu, mais...
FANO: Non. Moi, je l'ai connu à cette-époque. J'ai fait un film sur lui, d'ailleurs, à cette époque-là. Eh... Et ça c'était son côté, il avait (a?) lutté, Boulez... Il avait (a?) lutté pour imposer, pas seulement lui, mais pour imposer cette concéption de que la musique n'était pas arrêté à l'école de Vienne et quil y avait d'autres musiciens et qu'il y avait...
TAFFARELLO: Il a continué (Elle, la musique, a continuée..)
FANO: Il a continué dans un lieu très hostile. La critique musicale, l'institution musicale française lui était extrêment hostile... est-ce qu'il, donc, était obligé de combattre tout temps, mais dans la camaraderie, dans les rapports humains il était très gentille...
TAFFARELLO: Hum, hum...
FANO: Il était très. Moi, je l'ai vu... justement dans le film... quand j'ai filmé les oeuvres qui viennent après, vous savez, il y a Contrepoint, il y a Varèse etc. Bon... Et donc j'ai travaillé pendant la repetition aussi et la façon dont il parlait aux gens du orchestre, il faut dire, il a été d'une grande gentillesse, d'une grande tendresse, presque je dirais, eh...
TAFFARELLO: C'est ça que j'ai trouvé...
FANO: C'est quelqu'un de, tout à fait, [b] très grande sensibilité et quand il s'agit de combattre, il met sa cuirasse, il met son armure...
TAFFARELLO: D'accord.
FANO: Parce que il n'est plus en combat maintenant mais, eh..., moi, je suis absolument ébahi de sa résistence physique, de..., on peut penser à 83 ans de diriger un concert pendant deux heures!
TAFFARELLO: Et aussi pour donner de... un mois éntier de conférences et tout avec... dans le Louvre.
FANO: Oui! oui! oui! Exactement... C'est un homme extraordinaire!
TAFFARELLO: On est fier de lui!
FANO: Ah, oui, ah, oui... Je suis fier de lui... [rire]
TAFFARELLO: Et vous pensez qu'il a reussi dans "cette combattre"?
FANO: Qu'il a?
TAFFARELLO: #1 Il a reussi!... #
FANO: #2 Il a reussi? #
TAFFARELLO: ...dans "cette combattre"?
FANO: Ah, oui!!! Il a, oui... Il a tout même fait avancé des choses, je peux dire, parce que, tout même, ici (Ircam), la Cité de la Musique etc., les programmes de concerts (???). Il a reussi parce qu'il est extrêmement intelligent, puisque, bon, eh..., je dirais pas d'accéndence paysante, mais il a un côté paysant, donc, il a des instants... L'instant qu'il a eu extraordinaire c'est, tout d'un coup, de faire de direction d'orchestre pour devenir des deux ou trois grands chef d'orchestre (???). Et que c'est grâce à sa position de chef d'orchestre qu'il a obtenu d'autant truc...
TAFFARELLO: Et pas comme compositeur...
FANO: Et pas comme compositeur!...
TAFFARELLO: C'est bizarre!
FANO: C'est extraordinaire!
TAFFARELLO: [rire] ouais!...
FANO: Son pouvoir qui a été, à une certaine époque, considerable, et que maintenat il est dejà supprimé parce qu'il n'a pas exercé, je dirais... Et, maintenat... Il y a quelques années il m'a dit: -Non, maintenant je ne dirige plus, il faut composer. Il a dit sa en suite quand il a fait 70 ans! [rire] eh..., Il y a eu un concert que j'ai raté, malheureusement, j'étais au hôpital ce moment-là, qui a été extraordinaire... À la salle Pleyel il a lulé (????) la quatrième de Mahler...
TAFFARELLO: Ah, ouais! Il l'a conduit...J'étais là...
FANO: Oui...

TAFFARELLO: En face du théâtre, mais je ne reussi pas d'acheter un billet pour y entrer... [b]
FANO: À moi, Dominique Jameaux, c'est un même, un grand connait amour, [rire] mais il m'a dit: -C'est le plus beau concert de ma vie! Il était absolument fabuleux...
TAFFARELLO: Je suis allé au concert où il a conduit l'Oiseau de Feu...
FANO: Ah, oui.
TAFFARELLO: ...sous la pyramide du Louvre... C'était très joli.
FANO: C'était très joli? Alors, c'est simplement... je suis pas d'accord avec à lui (???) Oiseau de Feu parce que... savez qu'il a donné la version intégrale?
TAFFARELLO: Est...
FANO: Et que Stravinsky ne faisait plus joué, il y avait l'Oiseau de Feu, lequelle qu'on a entendu pendant des années, il durait, je crois, 25 min. et moi, je trouve que cette, je ne sais pas ce vous, qu'est-ce que vous vous en pensez?, mais que cette version intégrale c'est trop. Je l'a trouvé un peu ennuyeuse...
TAFFARELLO: D'accord...
FANO: Ah!?...
TAFFARELLO: Je me... Il a fait un...un truc là avec des couleurs et des projections des couleurs, je ne sais pas...
FANO: Il y a eu une projection des couleurs?
TAFFARELLO: Ah, ouais!
FANO: Ah, c'est pas grave! (???) Ça, je ne savais pas qu'il a eu ça...
TAFFARELLO: Et des couleurs qui changeaient au fond...
FANO: Ah...oui...
TAFFARELLO: Avec, bon...Je ne sais pas comment il a pensé, mais, en dependant du moment de la musique...
FANO: Ah, bon...
TAFFARELLO: C'était une couleur qui était là...
FANO: Je te bien.... (???)
TAFFARELLO: Est... J'ai aimé...
FANO: Ça c'est, donc, sous le... au Louvre?
TAFFARELLO: Sous la pyramide...
FANO: Sous la pyramide, c'est ça... Moi, je vais aller à, puisque je ne peux pas encore aller à des expositions, ça me fatigue trop, mais, je pense à, je crois que c'est jusqu'à février, l'exposition Boulez qu'il a fait au Louvre. Vous l'avez vu?
TAFFARELLO: Je suis allé à...
FANO: Savez, on voit des partitions, des tableaux, des (???) et j'irais les voir, j'irais quand je sois un peu plus...d'aplomb... [rire]
TAFFARELLO: D'accord

Anexo 3: cartas de Almeida Prado a Nadia Boulanger (uma amostragem)

Quando Nadia Boulanger faleceu, em 1979, a sua família encontrou em sua casa muitas cartas de amigos, alunos e ex-alunos. Esse acervo todo foi doado para a Biblioteca nacional da França (BnF) e hoje em dia está totalmente microfilmado. Entre elas encontram-se 222 cartas do compositor brasileiro Almeida Prado endereçadas a Nadia Boulanger, além de outras 2 cartas de sua mão, Ynes Prado para a mesma destinatária. Essa comunicação se inicia em agosto de 1970 e se extende até o ano da morte de Nadia.[146] As cartas aqui apresentadas foram copiadas na íntegra, porém são apenas uma pequena amostragem desse total.

Caracas – 22/11/71

La Paix soit avec vous!

Chere Mademoiselle :

Dejà une autre lettre ! Que je vous importune avec tant des lettres, mais je sais vous s'interesse tellement a suivre les pas de ceux qui vous sont proches du coeur !
Le voyage a été très incomode, de Lisbonne a Caracas, l'avion a beaucoup sauté comme un chéval inquiet, et je regardais par la fenêtre et je ne voyais que le ciel noir ! Noir !

Nous somme arrivées 11heures du matin (heure de Paris), 5,30 heure d'ici.

L'hotel est très loin de Caracas, 40kms., et nous sommes obligées a rester ici, car les conferences sont realizés ici, de 9 heures a 12 heures, et après de 15 a 16. Chaque soir il y a des concerts, des balets folcloriques, c'est fascinant.

Aujourd'hui on a dicuté sur la problematique de la musique latino americaine, sa fonction socio etc etc, bla bla bla, j'espre que demain on arrivera a nous conduire vers un point plus calir et objectif.

Aprés ce voyage tellement fatigant, je rien dormi du tout, toyte la journé des textes a lire, a discuter, je suis vraiment epuisé.

Mais, surprise, il y a un concert merveilleux, que j'entends de la fenêtre de ma chambre, des centaines des petis crapeaux, un spèce tropical, que chantent doucement, une poliphonie par acumulation, par coincidence, une spèce de rubain extatique sonor, et le couché de soleil qui inondait le ciel des immeuses taches de sang, une chose inesquecible.

[146] Essas cartas encontram-se com o título de "Deux cent vingt deux lettres de José Antonio Almeida Prado à Nadia Boulanger, 1970-1979" sob os números de catálogo BOB-27329, BOB-27340 e BOB-26309 na BnF, Paris.

J’essayé de noter ce poliphonie complexe, et j’arrivé a le faire a peu prés : 4 maracas ppp, 5 altos avec sourdine qui jouent des notes harmonique mais dans valeurs irrationels superposées, et un vibraphone qui fait 3 notes aussi ppp mais sec. C’est aproximatif naturelement, mais je le metterai dans une oeuvre que je comencé a composé la veille de partir, c’est pour un concour au Bresil, elle doit avoir des eléments de la foret tropical, a cause du texte obligé, sur la independence du Bresil.

Je mettereai ce bruit des crapeaux comme un fond sonore, pendant que la soprano raconte une histoire d’amour, elle est seule, et quelques fois 3 contrebasses plus un jeu de bambous suspendus feront un dialogue avec le tapis de sonorité des crapeaus. Ce sont des idées, après elles entreront dans la forme.

Il fait très chaud, étouffé, humide, des insectes, et une lune blanche, immense occuppe une très grande partie de la paysage.

Il est 8,00, j’irais dinner, que je mangerai bein, des moules, des cravettes frites avec du riz a la creolle. Et pour finir, une tarte a a mode du pays, avec des petis fruits natives.

Que Dieu est bon de me donner ce temps de paradis, malgré que je suis seul. Je conte les jours de voir mes parents, c’est de la joie pure, sans aucune melange.

Je n’arrete pas aujourd’hui pas de tout.

Des letteres arrveront comme des papillons, elles vous porteront des pensés de mon coeur qui est tourjour la moitié, vers rue Ballu, et l’autre vers chez mois, a Sao Paulo.

C’est ne pas difficile de partager l’amour, le dificile c’est le faire grandir, mais comme il est fait d’une matière divine, pas de ce monde, il peut remplir l’univers, imaginez vous, notre coeur est une petite mad(ri/u)ne qui garde des tels mystères ! Mais si le verbe de Dieu arrive petit, chaque Noêl pour nous allumer ce feu d’amour, qui ne faut pas faire pour le bruler dans toutes les directions !

A bient tot, c’est dommage que vous manquez ce petit concert merveilleux des crapeaux, que c’est beau !

Votre élève,

Prado

(obs de Taffarello : em outra carta o compositor diz que essa nova peça chamar-se-á Isles fortunées)

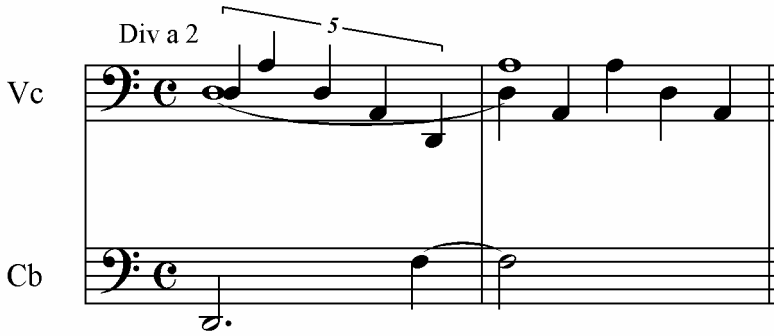
Paris – Dimanche – 19/3/72

Chere Mademoiselle:

Que je suis content que mon travail a dejà presque fini. J'ai ecrit tout, l'himme, en re Majeur avec les 6 trompettes + 4 trombones + les cuivres de l'orchestre – ecrit.

Les cordes ne vont plus rester 31 mesures sans rien faire !

J'ai laisse l'accord de Re tout le temps comme je toujours pensé et voulu, mais je fais comme cela



Comme des bagues que faisent des ondulations lumineuses – les I, II violons et aoto, font aussi des promenades autour de l'accord que je veux tout les temps – les bois, la meme chose, ils se promennent autour des notes de Re Majeur – Le choeur + piano + celesta + vibraphone font des accords qui tournent, plein de lumieres.

Le resultat c'est cette complexité lumineurse, et on enttende l'himm comme que submerge dans cet foret bresilien pleine des choses merveilleuse –

Les 2 derniers mesures – sont toute – le(m/rn)ent Re Majeur.

Enfin vous m'avez donnés la courage necessaire pour cela.

Dieu vous donne son Amour !

Votre élève,
Prado

(obs Taffarello : acho que falava do Oratório...)

Paris, le 20 avril 1972

Chère Mademoiselle

(um desenho)

Paix et
Amour dans
Le Christ !

J'ai reçu votre lettre et j'etais tellement ravi de savoir de vos nouvelles et que mes deux « cantos » vous avez plu. Merci beaucoup pour cella, c'est toujour d'une importance capitale pour moi, immense !!

J'irais passer 3 jours a ST Malo, j'ai besoin d'air, parce que j'ai suis un peu fatigué et il faur que ma santé soit 100% en ordre pour que je puisse gagner plus de poids et de force dans ma musique.

J'irais vous confier un secret : j'ai une idée que m'est venue comme ça, comme un vent, rapidement. Je l'ai pris et je l'a fardé signesement.

Je veux composer une oeuvre dedié a Lili, que sera son prtrait espirituel, comme un tableau simbolique.

J'irai le travailler a Fontainebleau.

Voici des mouvements de <u>Portrait de Lili</u> –

A) Le jardin I
B) La source & le matin
C) Diurnal (l'opposé de Nocturne)
D) Le chemin & les ciprestes & les étoiles (c'est Rome)
E) Le jardin II
F) Le fleuve & le soir
G) Nocturne

C'est la trajectoire d'une âme pleine d'amour et de musique. Il faut que soit des instruments delicats, qui soit avant tout un poème fait des sons – un tapis des accordes, un tableau.

Est-ce que je peux le faire ? Vous êtes d'accord, vous croyez que c'est bien ?

C'est une hommage a vous et a Lili, qu'on fait des continuels miracles envers moi ! Et une petite hommage a vous deux que je suis toujour si reconnaissant !

Merci d'avance

Tout mon grand
Respect et amour
Vôtre élève brésilien
Prado

Paris – le 3 octobre 1072

Paix
(um desenho)

Chère Mademoiselle : tant d'amour !

Je viens de recevoir votre lettre et je ne peux laisser de vous écrire tout suite.

Vos paroles sont toujour un très grand recomffort, une vrise, croyez vous.

Je continue a travailler mon piano.

Mais je ne peux pas travailler Dubois ni Vidal.

Je ne sais pas, c'est d'une telle aridité, c'est un mur immense.

Je sais votre pensée, et combien vous me répetez plusiers fois l'importance de tout ça. Je suis d'accord, mas c'est impossible !!

(continua.. achei legal esse trecho...)

Paris – 16/1/73

Chère Mademoiselle

Merci, merci merci beaucoup pour la musique que vous m'avez donné ! Je suis content de l'avoir, car je n'a pas de Beethoven pour le piano, et je peux dechiffer, et ça me rend très hereux de decouvrir des choses merveilleuseuses.

J'ai commencé aujourd'hui mon premier quatuor a cordes. Je viens de faire un plan. Il aura 8 mouvements, et la durée a peus prés de 8 minutes.

C'est pour envoyer a un concours au Bresil, tres important.

Le 1er, c'est un portique, une idée – mère –

1) Geste – 1
2) Discours –
3) Anti-discours
4) Geste 2
5) Divagation
6) Point –
7) Sommet / la forme 4, 4, 3, 3, avec un ritme de 11

8) Geste final

J'ai composé le geste 1 – je suis content avec lui – Dieu me donnera pour demain une nouvelle force et amour –

Tour mon coeur et toujour ma profonde gratitude, et l'amour si grande et pleine de celui du Christ.

Votre élève,
Prado

P.S. :Merci pour votre lettre ! La rose je la garde dans mon coeur, et le violon me donne les notes pour mon quatuor.

Paris – 9/3/73

Chère Mademoiselle.

Je viens de recevoir l'avis sur la service pour Lili et votre mère, et j'y serai avec tout mon coeur pleine de priére et d'amour.

Je viens de finir la Lettre de Jérusalem, et tout ce jours la j'ai bien travaillé, beaucoup, et l'oeuvre a été conçue comme ça :

1) L'agonie sur la Croix –
2) La mort de Jesus, son ensevisselement –
3) La Ressurection –

Pour chaque partie, j'employe une famille de percussion –

1) Tam-tam, piatto sospeso, claves, (frusta), reco-reco – piano (dans le region grave)
2) Peau: 4 timpani, 3 tom-tom, G. cassa – piano
3) Vibraphone, cloches, xilophone, pinao (dans l'aigue)

Dans l'enterrement, j'utilise des croches, très egales, et que passent du timpani, à la G. Cassa et au 3 tom-tom.

La voix dramatique chante l'hymme « Vexilla Regis », avec une flutuaction sur les croches egales etc.

C'est très austere, pâle, d'une couleur grise et violete.

Nous sommes dans le jardinou José d'Arimaté a mis le corps de Jesus – Silence – Grand Silence –

La fin – L'aube d'un nouveau jour – tout est ppp impalpable –

Des grains de fa + fá # et mi + mi *b* – tournent comme une flamme, et de peu a peu le soleil eclate, joye infime du Christ vivant ! Alleluia !

Marie Madeleine étourné d'avoir vu le Christ ressuscité, vient toute en tremblant de joye et confusion dire aux autres. J'ai les Anges, el est Ressuscité !

La musique est lumière, flammes invisibles, joie pure d'une esperance de vie nouvelle.

Dans tout cet mouvement j'ai n'employé pas le lá et sol # aucune fois, a la fin, le soprano chante un Alleluia interieur, calme, avec la e sol #.

Il y a un fond, un rideau, des ressonances des accordes jouées fff, sont les sacrées stigmates de Jéuss, qui maintenant rayonnent, source de lumière et de grace.

Je veux uqe la dernière note (de la) soit comme le doigt de l'ange que indique le ciel,où le Christ est parti, pour être parmi nous, invisible, mais reellement present dans l'eucharistie, dans l'Amour.

Je suis tellement content avec cet oeuvre. Car Il m'a aidé 99% a le composer.

Je suis heureux car l'Amour de Dieu est avec nous !

Votre élève que
vous aime beaucoup,
José

Cubatão : le 6 de novembre de 1973

Très chère et bien aimée Mademoiselle !

Que je vous aime !
Je suis en pleine travail d'organiser la semaine de la Musique.
Elle va commencer le 15 novembre.
J'ia un peu de temps livre, Il est midi. Il fait un temps mi-beau mi-laid. Il pleut, il fait soleil, une melange.

J'ai faim. Je mange touts les jours dans une pension famialle, c'est poa cher, et on a un repas simple et bien fait. Parce que manger dans un restaurant c'est très cher et deviens mauvais pour l'estomach, a cause d'huile ordinaire qu'ils employent.

J'irais a São Paulo la fin journée, pour assister un quatour de Brasilia.

Ce sont eux que joueront le Portrait de Lili et mon quatuor et trio, le mois prochain, car je ferai 2 concerts et 2 conferences a Brasilia.

Je viens de receboir une invigtation pour être professeur de composition dans le VIIème cours d'été a Curitiba.

C'est une très grande audace d'y accepter, mais j'ai accpeté. J'irais faire les élèves composer et penser beaucoup.

J'irais jouet des disques fundamentaux

1) L'art de la fugue, de Bach
2) Les 4 derniers quatuors de Beethoven
3) Les deux volumes de Preludes de Debussy
4) Sacre du Printemps, Sinfonie du Psalms, Canticum Sacrum, Mouvements, Requiem Canticle de Stravinsky
5) Mode des valeurs et d'intensité, neumes tythmique, iles de feu I et II de Messiaen (pour piano)
6) Passion ST. Luc de Penderecki
7) Klavierstuck de Boulez
8) Prole du Bebe II volume, de Villa Lobos

Dans un mois, je donnerai beaucoup de fantaise aux gens, et j'irai penser a vos leçons, les exercices de septième et de donner des thèmes pour les élèves improviser. Faire naitre un peu, sans aucune pretention, un desir et un amour a la musique.

J'ai peur de donner leçons, mais Dieu donnera a ma place, IL va m'aider, j'ai besoin gagner beaucoup pour aider ma famille.

Pardonnez-moi si j'osé accepter cela, mais il fallait.

Le 29 prochain, je jouerai avec une chanteuse et pianiste, que des oeuvres a moi.

On va le faire au Musée d'Art Moderne de São Paulo.

Beaucoup des choses, est-ce que tout va être bien ?
Dieu le sait.

Et dans votre coeur, j'ai une place pour me reposer.

L'Amour, tout l'Audace nait de l'amour.

Votre élève,
José

São Paulo, le 4 aout 1974

Très chère et bien aimie Mademoiselle :

Tant d'amour ! Tant de silence de ma part, pardonnez-moi ! Je ne suis pas très parlant dans ce moment de ma vie.

J'ai tant des choses a vous dire, et mon coeur est lourd, mon âme aussi.

Je suis très fatigué, tas des choses, et je viens de composer une oeuvre « Lettres Celestes », une commande de la Municipalité de São Paulo, pour le Planetaire, c'est sur les étoiles, les constelattions, les galaxies, etc.

C'est pas mal, mais je ne sais pas maintenant.

Dieu est Amour, je le sais, mais moi je suis pas Amour, je suis comme une pierre trouvé sur le chemin de la vie.

Il faut que j'aie de la courage pour continuer.

Priez pour moi. J'ai besoin de vos prières.

Je suis heureux car je pars le 27 septembre pour l'Autriche, je jouerai le 10 octobre, et je vous verrai dans 3 mois.

Quel bonheur !

Je sais de votre travail si intense a Gontainebleau, et je prie pour vous.

Tout est possible a ceux qui croient.

Mas bonnes pensées a Raul do Valle, a cet bon ami qui est chez votre coeur, qui a la chace dêtre si prés de vous !

Tant d'amour !
Amour vrai et véritable.
Votre élève qui vous adore,

José

Um símbolo

Paix et charitas

Anexo 4: letras do alfabeto grego

1) α (Alpha)	(13) ν (Nu)
(2) β (Beta)	(14) ξ (Xi)
(3) γ (Gamma)	(15) ο (Omicron)
(4) δ (Delta)	(16) π (Pi)
(5) ε (Epsilon)	(17) ρ (Rho)
(6) ζ (Zeta)	(18) σ (Sigma)
(7) η (Eta)	(19) τ (Tau)
(8) ϑ (Theta)	(20) υ (Upsilon)
(9) ι (Iota)	(21) φ (Phi)
(10) κ (Kappa)	(22) χ (Chi)
(11) λ (Lambda)	(23) ψ (Psi)
(12) μ (Mu)	(24) ω (Omega)

Anexo 5: Correspondência entre os nomes científico, francês e português dos pássaros presentes em *La Fauvette des Jardins,* de Olivier Messiaen

Nome científico	Nome em francês	Nome em português
Acrocephalus arundinaceus	Rousserolle Turdoïde	Rouxinol-grande-dos-carniços
Alauda arvensis	Alouette des champs	Cotovia ou Laverca
Carduelis carduelis	Chardonneret	Pintassilgo
Corvus corone corone	Corneille noire	Gralha preta
Coturnix coturnix	Caille	Codorna
Emberiza citrinella	Bruant jaune	Escrevederia-amarela
Fringilla coelebs	Pinson	Tentilhão-comum
Hirundo rustica	Hirondelle de cheminée	Andorinha
Lanius collurio	Pie-grièche écorcheur	Picanço-de-dorso-ruivo
Luscinia megarhynchos	Rossignol	Rouxinol
Milvus migrans	Milan noir	Milhafre-preto
Oriolus oriolus	Loriot	Papa-figos
Picus viridis	Pic vert	Pica-pau verde
Strix aluco	Chouette Hulotte	Coruja-do-mato
Sylvia atricaplilla	Fauvette à tête noire	Toutinegra-de-barrete-preto
Sylvia borin	Fauvette des jardins	Toutinegra-das-figueiras ou Felosa-das-figueiras
Troglodytes troglodytes	Troglodyte	Carriça
Turdus merula	Merle noir	Melro preto

Anexo 6: original em francês da epígrafe

« Une forte personnalité, si elle réagit intelligemment et profite de ce qu'on lui propose, ne se laissera jamais gouverner. Son seul orgueil l'en empêcherait, à juste titre, et ses réflexes ne se laisseront jamais briser par une volonté autre. De toute façon, des pareilles manoeuvres sont vaines ; nous le savons du reste, l'histoire est notoirement 'imprévue' malgré la continuité du contexte historique. Qu'on me permetre de me citter moi-même : ' l'ouvre n'existe que si elle est l'imprévisible devenant une nécessité'. De même, l'élève, au meilleur sens de ce terme, sera imprévu, aussi bien à lui-même qu'à son maître. Certains chocs peuvent se produire, aux conséquences incalculables, à partir de rencontres ou de formulations qui ne semblaient pas au premier abord d'une telle importance. Le rapport de l'intelligence du maître à celle de l'élève m'apparaît comme une espèce de détonateur : la masse implicete dans l'élève ne saurait détoner que sous l'effet de la substance intellectuelle du maître ; mais la puissance de cette détonation n'est nullement fonction de la puissance du détonateur lui-même, et son mécanisme peut se déclencher à l'insu du détonateur. Il m'est arrivé d'en faire moi-même l'expérience lorsque j'étudais auprès d'Olivier Messiaen : certaines phrases, certains points de vue, qu'il exposait incidemment, ont peut-être été parmi ceux qui m'ont le plus frappé, et dont je garde encore le souvenir tout à fait présent. » (BOULEZ, 1985, pp. 125-126)

Anexo 7: informações sobre o cd anexo

O Cd anexo contém os áudios das peças estudas, VI *Momentos*, *La Fauvette des Jardins* e *Cartas Celestes* I; das entrevistas realizadas; e das peças do pesquisador estreiadas durante o período de doutoramento.

Dentro da pasta "Áudios das composições de Tadeu Taffarello" encontram-se os áudios das peças *Eschweleira ovata*, composta em 2009 e estreiada pelo Nieuw Ensemble Amsterdan durante a Semana Gaudeamus daquele mesmo ano; da peça *...com gosto de alcachofra...* estreiada durante o Encun (Encontro Nacional dos Compositores Universitários) em Belo Horizonte-MG também no ano de 2009 com Flávio Lira (baixo) e Bárbara Trelha (voz); da peça *As árvores do meu jardim de outono* estreiada pela pianista Lucia Cervini durante o Festival Contemporânea de 2009; da peça *Piptadenia gonoacantha* para flauta e clarineta solistas, orquestra de cordas e percussão cujo áudio é parte integrante do Cd Novos Universos Sonoros lançado com o apoio da Petrobrás e da Unicamp no ano de 2010; e da peça *Silêncio não se lê* cujo áudio é parte integrante do Cd Frutos lançado com o apoio da Uel em 2007. Na pasta Mids encontram-se os arquivos em extensão .mid das parte não estreiadas: *Tabebuia roseoalba* e *Gochnatia polymorpha*. E em vídeos está a estreia da peça *Aspidosperma polyneuron* tocada por Fábio Presgrave no auditório do Ia/Unicamp em 2008.

Dentro da pasta "Áudios das entrevistas" encontram-se os áudios (extensões .mp3 ou .wav) das entrevistas transcritas no anexo da presente tese com os compositores Almeida Prado, Allain Gaussin, Michel Fano e com o físico Antônio Piza.

A pasta "Gravações das peças analisadas" contém dentro de si os áudios (extensões .wma ou .mp3) das *Cartas Celestes* I, em três versões, dos VI *Momentos* e de *La Fauvette des Jardins*.

Na pasta "Partituras analisadas" encontram-se escaneadas as partes das peças estudadas VI *Momentos, La Fauvette des Jardins* e *Cartas Celestes* I.

Na pasta "Partituras de Tadeu Taffarello" encontram-se as partes compostas pelo pesquisador ao longo de seu doutoramento.

Em “Extras” encontram-se os depoimentos de Alain Louvier sobre a sua convivência com Messiaen, o testemunho de Pierre Boulez a respeito do seu ex-professor do Conservatório e uma Conferência proferida por Tristan Murail na Sale Pleyel a respeito do intrumento Ondes Martenot antecedendo a performance da Turangalîla Symphonie na qual ele foi o solista. Esses três depoimentos foram conseguidos *in loco* pelo pesquisador durante o seu estágio em terras francesas e também durante os diversos eventos que comemoraram o centenário de nascimento de Messiaen em Paris no ano de 2008. Além disso, há o áudio da peça *Territoires de l'Oubli* gravado pela pianista Lucia Cervini ao vivo no Conservatório de música da UFPel, em novembro de 2009 durante o Festival Contemporâneo.

E, por fim, na pasta “Tese completa em PDF” está, como o próprio nome diz, o pdf da presente tese.