FRANCISCO ZMEKHOL NASCIMENTO DE OLIVEIRA

A ESCRITA RÍTMICA DE OLIVIER MESSIAEN E SEUS DESDOBRAMENTOS EM OUTROS ASPECTOS DE SUA PRÁTICA COMPOSICIONAL

CAMPINAS

2013

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

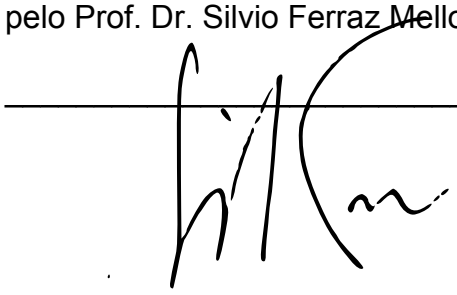
FRANCISCO ZMEKHOL NASCIMENTO DE OLIVEIRA

A ESCRITA RÍTMICA DE OLIVIER MESSIAEN E SEUS DESDOBRAMENTOS EM OUTROS ASPECTOS DE SUA PRÁTICA COMPOSICIONAL

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Música, na Área de Concentração: Processos Criativos.

Orientador: SILVIO FERRAZ MELLO FILHO.

Este exemplar corresponde à versão final de dissertação defendida pelo aluno Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira, e orientada pelo Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho.



CAMPINAS

2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

OL42e

Oliveira, Francisco Zmekhol Nascimento de, 1988-
A escrita rítmica de Olivier Messiaen e seus desdobramentos em outros aspectos de sua prática composicional / Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Silvio Ferraz Mello Filho.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Messiaen, Olivier, 1908-1992. 2. Composição (Musica). 3. Música - Análise, apreciação. I. Mello Filho, Silvio Ferraz,1959-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Olivier Messiaen's rhythmic writing and it's deployments on other aspects of his compositional practice
Palavras-chave em inglês:
Messiaen, Olivier, 1908-1992
Composition (Music)
Music - Analysis, appreciation
Área de concentração: Processos criativos
Titulação: Mestre em Música
Banca examinadora:
Silvio Ferraz Mello Filho [Orientador]
Tadeu Moraes Taffarello
Adriana Lopes da Cunha Moreira
Data de defesa: 20-12-2013
Programa de Pós-Graduação: Música

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira - RA 70932 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho
Presidente

Prof. Dr. Tadeu Moraes Taffarello
Titular

Profa. Dra. Adriana Lopes da Cunha Moreira
Titular

Resumo

A presente dissertação tem por objetivo observar, nos contextos específicos de distintas peças de Olivier Messiaen (1908-1992), o emprego específico de seu repertório técnico concernente à rítmica e a articulação deste com outros aspectos composicionais das obras em questão (e. g. trabalho harmônico e estruturação formal). Tendo tomado por base a diversidade de materiais, procedimentos e noções expostas e discutidas na obra teórica do compositor em questão, apresentamos aqui análises das seguintes peças suas: "Danse de la fureur, pour les sept trompettes" e "Liturgie de cristal" (1941); *Neumes rythmiques* (1949); "Yamanaka-cadenza" (1962) e *La Fauvette des jardins* (1970). Concluímos, por fim, que Messiaen emprega seu repertório técnico concernente à rítmica de maneira altamente contextual, de modo que decisões composicionais não previstas em seus procedimentos e nem sempre dadas no domínio da rítmica, propriamente, são cruciais para os resultados rítmicos obtidos pelo compositor.

Palavras-chave: Olivier Messiaen; rítmica; composição musical; análise musical.

Abstract

This dissertation aims at observing, in the singular contexts of different pieces by Olivier Messiaen (1908-1992), the specific employment of his technical repertoire concerning the rhythmical domain and the articulation of such repertoire with other compositional aspects of the pieces studied (e. g. pitch management and formal constitution). Having taken as a base the diversity of materials, procedures and concepts exposed and discussed in Messiaen's theoretical work, analysis of the following of his works are here presented: "Danse de la fureur, pour les sept trompettes" and "Liturgie de cristal" (1941); *Neumes rythmiques* (1949); "Yamanaka-cadenza" (1962) and *La Fauvette des jardins* (1970). By the end of this dissertation, we will have verified that Messiaen employs his technical repertoire concerning the rhythmical domain in a highly contextual manner, in such a way that compositional decisions which were unforeseen in his procedures and not always immediately related to the rhythmic domain are crucial to the rhythmical results obtained by the composer.

Keywords: Olivier Messiaen; rhythmics; musical composition; musical analysis.

Sumário

Introdução..... 1

PARTE I: A escrita rítmica de Olivier Messiaen e seus desdobramentos em outros aspectos de sua prática composicional..... 9

Capítulo 1. Procedimentos e noções referentes à escrita rítmica de Messiaen..... 11

Capítulo 2. Análises..... 29
2.1. Evidenciação motívica em "Danse de la fureur, pour les sept trompettes"..... 31
2.1.1. Valores adicionados: tema da "Danse de la fureur..." 31
2.1.2. Pedais rítmico e harmônico em defasagem (letras F e G de ensaio)..... 32
2.1.3. Aumentações e diminuições (letras I a N de ensaio)..... 34
2.1.4. Direcionalidade no jogo de evidenciação motívica..... 36
2.2. Jogos de defasagem em "Liturgie de cristal"..... 41
2.2.1. Linhas de piano e violoncelo..... 41
2.2.2. Linhas de violino e clarineta..... 44
2.2.3. Defasagem e irregularidade métrica..... 46
2.2.4. Defasagem e polifonia..... 48
2.3. Irregularidade métrica em *Neumes rythmiques*..... 51
2.3.1. Características locais dos neumas rítmicos em *Neumes rythmiques*..... 51
2.3.2. Manipulação dos neumas rítmicos em *Neumes rythmiques*..... 53
2.3.3. Direcionalidades em *Neumes rythmiques*..... 55
2.4. "Yamanaka-cadenza"..... 61
2.4.1. Construção global dos *tutti*..... 61
2.4.2. Comportamento rítmico dos quatro estratos polifônicos..... 65
2.4.3. Agenciamento da profundidade entre os planos..... 69
2.5. *La Fauvette des jardins*..... 73
2.5.1. Organização global de *La Fauvette*..... 74
2.5.2. Eliminação dos fatores de coesão e defasagem entre os personagens de *La Fauvette*..... 80
2.5.3. Manipulação dos distintos personagens e agenciamento de planos em *La Fauvette*..... 81
2.5.4. Sobre as vizinhanças entre os personagens..... 87
2.5.5. A Fauvette e o silêncio do lago..... 90

Considerações finais..... 95

PARTE II: Composições..... 101

três canções em São Francisco..... 105
ao pássaro breve: variações São Francisco..... 139

Referências bibliográficas..... 161

Anexos..... 165
"Lacuna entre técnica e superfície harmônicas na composição de *três canções em São Francisco*"..... 167
O percurso Messiaen – Ferneyhough: a técnica como configuradora do espaço composicional (projeto de doutorado)..... 177

ao Max:

somos uma locomotiva!

Agradecimentos

Entre amigos, professores, colegas e familiares, agradeço a todos aqueles que me honraram com suas companhias nesta jornada.

Agradeço à FAPESP pelo suporte financeiro.

Agradeço aos professores Tadeu Taffarello e Adriana Lopes por suas participações na banca de defesa, Jônatas Manzoli e Adolfo Maia por suas participações na banca de qualificação e Mauricio de Bonis, Denise Garcia, Ângelo Fernandes e Paulo Ronqui pela suplência nas bancas.

Reservo especiais agradecimentos a meus amigos e orientadores Silvio Ferraz (orientador oficial), Max Packer, Ricardo Lira, José Ferraz de Toledo Neto e Olivier Messiaen.

Agradeço à Ordem dos Cavaleiros do Sangue Real da Taça e da Espada.

Introdução

A presente dissertação dedica-se ao estudo da escrita rítmica do compositor francês Olivier Messiaen (1908-1992). Conforme exposto pelo próprio compositor em sua obra teórica[1], reconhecido na bibliografia dedicada à sua obra e, uma vez mais, demonstrado ao longo desta dissertação, Messiaen desenvolveu, em sua carreira, um amplo repertório técnico no domínio da rítmica, particularmente direcionado a uma escrita "mais ou menos 'amétrica'", nas palavras do compositor (1944, p. 14). Trata-se, com raras exceções em sua obra[2], de uma escrita que ora ignora, ora recusa uma regularidade métrica dada de antemão – como aquela imposta pela adoção prévia, no ato da composição, de uma dada fórmula de compasso – a fim de atuar mais livremente sobre as células e valores rítmicos de suas peças.

Ao longo de quase toda a sua carreira, passando-se por distintas fases composicionais[3], por distintas formações instrumentais, por peças de distintos portes, permaneceu como característica da obra de Messiaen sua escrita "amétrica", de modo que o repertório técnico direcionado a esta encontra-se empregado em contextos bastante diversos entre si. Assim, este mestrado teve o seguinte objetivo: observar, nos contextos específicos de distintas peças de Messiaen, o emprego específico de seu repertório técnico concernente à rítmica e a articulação deste com outros aspectos composicionais das obras em questão (e. g. trabalho harmônico, estruturação formal, etc.). As peças analisadas, todas individualmente abordadas ao longo desta dissertação, foram:

- "Danse de la fureur, pour les sept trompettes" e "Liturgie de cristal", respectivamente sexto e primeiro movimentos do *Quatuor pour la Fin du Temps* (1941), para violino, clarineta, violoncelo e piano.

- *Neumes rythmiques* (1949), para piano solo.

[1] Referimo-nos sobretudo a *Technique de mon langage musical* (1944) e *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie* (1949-1992).
[2] e. g. "Intermède", quarto movimento do *Quatuor pour la fin du temps* (1941), ou "Joie du sang des étoiles", quinto movimento da *Turangalîla-Symphonie* (1948).
[3] Diversos comentadores da obra de Messiaen propuseram divisões de sua carreira em fases. Cf. Johnson, 1989; Halbreich, 1980, pp. 195-201; Griffiths, 2001, p. 497; Moreira, 2008, pp. 6-7.

- "Yamanaka-cadenza", terceiro movimento dos *Sept Haïkaï* (1962), para piano solista e ensemble.

- *La Fauvette des jardins* (1970), para piano solo.

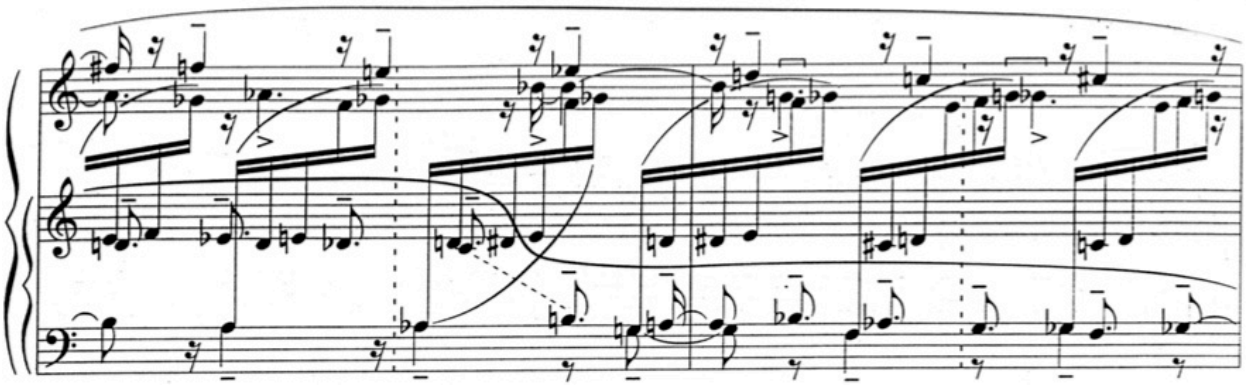
O presente estudo da escrita rítmica de Messiaen, deve-se ressaltar, originou-se de uma iniciação científica intitulada "O ritmo como articulador do discurso musical"[4], onde estudáramos, em peças de distintos compositores – em sua maioria do século XX –, os procedimentos rítmicos empregados e, sobretudo, a participação de tais procedimentos na estruturação das peças em questão. *Neumes rythmiques*, de Messiaen, já havia sido analisada nessa iniciação científica. As outras peças estudadas haviam sido "Touches bloquées" e "Automne à Varsovie" (1985), respectivos *Études 3* e *6* de György Ligeti (1923-2006); *Ballade n° 4* (1842), de Frédéric Chopin (1810-1849); *Klavierstück VII* (1954), de Karlheinz Stockhausen (1928-2007); a quinta canção dos *Études Transcendentales* (1985), de Brian Ferneyhough (1943-); "Eine blasse Wäscherin"[5] (1912), de Arnold Schoenberg (1874-1951) e; "Fantasia", primeiro movimento do *Quarteto de Cordas n° 1*[6] (1951), de Elliott Carter (1908-).

Em boa parte das análises realizadas, observáramos que os resultados obtidos por um dado recurso técnico dependiam altamente do contexto de seu emprego, de sua articulação com outras decisões composicionais não necessariamente previstas pelo próprio recurso em questão. Exemplifiquemos:

Tanto "Automne à Varsovie" quanto "Touches bloquées", de Ligeti, são, pela maior parte de suas extensões, estruturadas ritmicamente a partir da presença constante de uma dada pulsação extremamente breve e inalterável, denominada *pulsação elementar*[7]. Em "Automne à Varsovie", como se observa no exemplo 1, abaixo, distintas vozes descendentes e cromáticas, dispostas polifonicamente[8], são internamente regulares e constituídas por valores múltiplos da pulsação elementar vigente; como cada voz, contudo, resulta de um agrupamento distinto desta pulsação, Ligeti obtém na peça o efeito de que as vozes estejam, cada uma, em um andamento diferente.

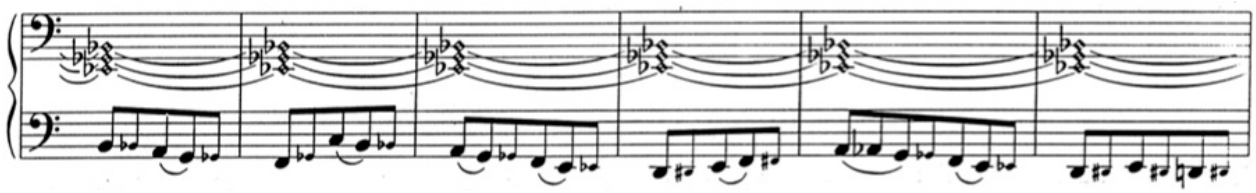
---

[4] Orientada pelo Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho e realizada entre setembro de 2008 e setembro de 2011. Financiada pela FAPESP (processo 2008/04871-8).
[5] cf. Oliveira, 2010, pp. 1514-1519.
[6] cf. Oliveira, 2011, pp. 1741-1747.
[7] cf. Arom, 1989, pp. 91-99; Bouliane, 1990, pp. 98-132; Ligeti, 1990, pp. 8-9; id., 1996, pp. 7-20.
[8] As semicolcheias em perfil ascendente devem ser, segundo indicação de Ligeti, inferiores em dinâmica e não participam do jogo de *politempi*.



Ex. 1: "Automne à Varsovie", comp. 49-50. Considerando-se que a indicação de andamento da peça é de semínima a 132 b.p.m., as distintas vozes descendentes e cromáticas estão, respectivamente, em andamentos equivalentes a: 105,6 b.p.m. (*fá5*, *mi5*, *mib5*, etc.); 75,4 b.p.m. (*láb4*, *sib4*, *sol4*, *solb4*) e; 176 b.p.m. (*ré4*, *mib4*, *réb4*, *dó4*, etc.).

Em "Touches bloquées", por sua vez, a pulsação elementar incide, freqüentemente, sobre indicações para que o pianista ataque, com uma mão, teclas já pressionadas pela outra, de modo que tais ataques sejam silenciosos (Ex. 2, abaixo). Assim, embora a pulsação elementar seja constantemente executada pelo pianista, sua regularidade é perturbada pelos silêncios resultantes do ataque sobre teclas já pressionadas. Se em "Automne à Varsovie", portanto, a pulsação elementar fora empregada para engendrar *politempi* entre vozes internamente regulares, em "Touches bloquées" o mesmo recurso, articulado a uma técnica instrumental peculiar, destinou-se à obtenção de uma irregularidade.



Ex. 2: "Touches bloquées", comp. 54-59. Cabeças de nota losangulares indicam teclas já pressionadas; cabeças de nota pequenas indicam ataques que não soarão, por incidirem sobre as teclas pressionadas.

Deve-se ressaltar que, embora a noção de *pulsação elementar* seja mais diretamente associada ao domínio da rítmica, sua articulação com decisões em outros domínios é crucial para a determinação do resultado aqui obtido. Para que Ligeti obtenha seus *politempi* em "Automne à Varsovie", não basta que sobreponham-se vozes em regularidades distintas; é necessário também que cada voz possa ser ouvida claramente, destacada das demais. Se observarmos novamente o

Ex. 1, acima, vemos, por exemplo, que as distintas vozes em *politempi* não se cruzam em registro. Vemos também que cada voz é constituída predominantemente por graus conjuntos, de modo que suas continuidades melódicas sejam individualmente claras. Cada voz é ainda ressaltada por um recurso distinto: a voz superior privilegia-se em registro; a voz intermediária privilegia-se em dinâmica, ao indicarem-se acentos sobre cada nota; a voz inferior, por fim, privilegia-se por ser a mais veloz. Assim, as soluções técnicas, no trecho em questão, para que se estabeleça com clareza o *politempi* apontado não eram previstas na própria noção de pulsação elementar, nem encontram-se exclusivamente no domínio da rítmica, tangendo também os domínios das alturas ou da articulação instrumental – talvez seja mais preciso dizer: os domínios das alturas e da articulação instrumental tornam-se aqui relevantes ritmicamente.

Tendo vindo de tal iniciação científica, na abordagem analítica que adotamos para a presente dissertação, não visamos meramente identificar os procedimentos empregados por Messiaen em cada obra estudada, nem nos propomos a esgotá-las analiticamente; interessamo-nos, sobretudo, por essa maleabilidade dos sentidos produzidos por um dado recurso técnico em função do contexto de seu emprego. Assim, são algumas das questões que guiaram nosso trabalho analítico:

- Quais os recursos técnicos referentes à escrita rítmica empregados na peça em questão?

- Quais os potenciais, quais os sentidos musicais latentes nos recursos empregados?

- Quais sentidos musicais dos recursos empregados foram atualizados e quais decisões composicionais (para além daquelas previstas no próprio recurso em questão) favoreceram que estes atualizassem-se?

Ou em um percurso analítico inverso – e não excludente ao primeiro:

- Quais os jogos composicionais realizados na peça em questão?

- Quais recursos participam de tais jogos composicionais?

- Quais sentidos musicais são próprios a cada recurso empregado no jogo composicional em questão e quais decisões composicionais favoreceram que estes atualizassem-se?

A decisão por abordarmos, neste mestrado, obras de um único compositor – no caso de Messiaen, um compositor de repertório técnico relativamente estável – nos permitiu dar ao menos dois passos em relação à iniciação científica acima mencionada. Primeiramente, a recorrência de determinados recursos técnicos em contextos musicais distintos entre si e direcionando-se a resultados também distintos entre si tornou-se aqui mais freqüente, oferecendo-nos mais casos nos quais pudéssemos observar a relevância do contexto na atualização dos sentidos propostos por um dado recurso. Assim, a defasagem entre *pedais rítmicos* e *pedais harmônicos* (cf. pp. 13-14, adiante), por exemplo, será observada tanto em "Danse de la fureur, pour les sept trompettes", como em "Liturgie de cristal"; em *La Fauvette des jardins*, por sua vez, peça quase exclusivamente homofônica, será observada como opera a noção de *fatores de coesão* (cf. p. 27), tão intimamente ligada à escrita polifônica de Messiaen e observada, logo antes, em nossa análise de "Yamanaka-cadenza".

Em segundo lugar, ao atermo-nos a obras de um único autor, pudemos com freqüência analisar uma dada peça à luz de outra, pudemos extrair de alguma dada análise ferramentas para que abordássemos as próximas ou revisitássemos as anteriores. Nossa análise de "Yamanaka-cadenza", como veremos, beneficiou-se de nossa observação, em *Neumes rythmiques*, da variedade de qualidades de *irregularidade métrica* que Messiaen obtivera nesta; em nossa análise de *La Fauvette des jardins*, por sua vez, identificamos recursos que havíamos notado participar, em "Liturgie de cristal" e em "Yamanaka-cadenza", para a clareza de suas respectivas polifonias; ao retomarmos a "Danse de la fureur...", próximo à conclusão de nosso trabalho, perguntamo-nos em que medida não se encontrariam, em seus compassos finais, traços de uma polifonia horizontalizada observada em *La Fauvette...*.

*

* *

O corpo da presente dissertação organiza-se em dois capítulos. No primeiro destes, apresentamos, através dos escritos de Messiaen, os diversos recursos técnicos peculiares à sua escrita rítmica, desde as operações mais claramente formalizadas pelo compositor a noções que guiam, de maneira mais geral, suas decisões composicionais. No segundo, apresentamos nossas análises das peças aqui abordadas, i. e.: "Danse de la fureur, pour les sept trompettes", "Liturgie de cristal", *Neumes rythmiques*, "Yamanaka-cadenza" e *La Fauvette des jardins*.

Após nossas considerações finais, o leitor encontrará um segundo trabalho, paralelo à dissertação sobre a escrita rítmica de Messiaen: trata-se do trabalho composicional desenvolvido por mim durante o processo de escrita deste mestrado. Compus, nesse período, quatro peças: *aos meus amigos-cupim, uma dança!* (2012), para orquestra de solistas; *para um poema de Adélia Prado* (2012), para mezzo-soprano e piano; *três canções em São Francisco* (2012), para trompete solista e orquestra e; *ao pássaro breve: variações São Francisco* (2013), para orquestra. Ao fim desta dissertação, encontram-se as partituras das duas últimas, bem como um *paper* a respeito da composição de *três canções em São Francisco*[9].

Diversos colegas, professores, amigos que tenham ouvido tanto Messiaen como as peças que escrevi neste mestrado surpreenderam-se com a dessemelhança entre o trabalho composicional do autor estudado e o meu próprio. Tal dessemelhança faz-se especialmente evidente no domínio da rítmica, propriamente: se a obra de Messiaen caracterizou-se por uma escrita amétrica, não será difícil notar em minhas próprias partituras, adiante, que estas são particularmente regulares metricamente.

Em toda a produção composicional realizada neste mestrado, emprego um procedimento específico de estruturação harmônica, desenvolvido por mim no interior da iniciação científica que precedera este trabalho. O funcionamento geral desse procedimento é exposto no paper sobre as *três canções...*, anexado a esta dissertação.

Ao empregar um mesmo dado procedimento na composição de distintas peças, tenho lidado, a cada uma, com também distintos desafios composicionais. Nas *três canções em São Francisco*, por exemplo, veremos que um primeiro desafio foi engendrar, através de um emprego rigoroso do procedimento em questão, estruturas harmônicas de cunho tonal, ainda que tal procedimento fosse estranho a essa tradição; dada a emergência de estruturas tipicamente tonais

[9] "Lacuna entre técnica e superfície harmônicas na composição de *três canções em São Francisco*" (OLIVEIRA, 2013b).

na peça, um segundo desafio foi fazer com que estas, ainda assim, manifestassem potenciais peculiares ao procedimento empregado. Nas *variações São Francisco*, estendemos nossos desafios em duas direções: por um lado, buscou-se incorporar também no âmbito da forma traços de uma escrita tonal e fazer com que tal estruturação formal de cunho tonal manifestasse, ainda assim, potenciais peculiares a nosso procedimento; por outro, de volta à própria escrita harmônica, buscou-se explorar de distintas formas o potencial intrínseco ao procedimento em questão de gerar cromatismos.

Como se nota, os problemas composicionais com que desejei lidar não originavam-se no domínio da rítmica – como seria o caso dos problemas estudados em Messiaen –, mas, sobretudo, no domínio da harmonia. Também o repertório técnico de que dispus não correspondia àquele empregado por Messiaen. Semelhantemente, contudo, ao que propuséramos observar nas análises de Messiaen presentes nesta dissertação, o cumprimento de tais desafios dependeu de decisões composicionais extremamente contextuais e não necessariamente previstas no procedimento em questão.

Desse modo, esclarecemos que, se o trabalho composicional por mim realizado não utiliza o repertório técnico observado em Messiaen, é porque não me propus a realizá-lo como um ambiente para exemplificar ou testar os distintos recursos estudados. Nesse sentido, considero que a dissertação sobre a escrita rítmica em Messiaen, propriamente, encerre-se quando de nossas considerações finais, não abarcando o trabalho composicional desenvolvido durante este mestrado. Por outro lado, esclarecemos também que minhas partituras não se posicionam aqui como mero cumprimento de uma exigência da linha de pesquisa em processos criativos, ou como ornamento à presente dissertação.

Ambos os trabalhos analítico e composicional ora apresentados alimentaram-se mutuamente e cada um destes pôde apenas realizar-se da atual maneira porque foi desenvolvido em paralelo ao outro. Ressaltamos, assim, que o trabalho composicional apresentado ao final da dissertação sobre a escrita rítmica em Messiaen é uma espécie de dissertação composicional, uma dissertação em paralelo à primeira.

Parte I

A escrita rítmica de Olivier Messiaen e seus desdobramentos em outros aspectos de sua prática composicional

Capítulo 1.
Procedimentos e noções referentes à escrita rítmica de Messiaen

Em seus livros *Technique de mon langage musical* (1944) e *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie* (1949-1992), bem como em introdução à partitura de seu *Quatuor pour la Fin du Temps*[10] (1942), Messiaen expõe uma diversidade de recursos técnicos associados à sua escrita rítmica e amplamente empregados em sua atividade composicional. Como veremos, este repertório técnico encontrado em Messiaen constitui-se de recursos em distintos graus de formalização, englobando desde procedimentos claros e objetivos – caso da *adição de valores* ou das *permutações simétricas* – a noções mais amplas concernentes à rítmica, que não são em si procedimentos, mas que freqüentemente guiam as decisões do compositor – caso das noções de *ordens rítmicas* ou dos *fatores de coesão*.

Antecipamos aqui que por vezes, em nosso trabalho analítico, encontraremos procedimentos que apresentam relevantes familiaridades com algum dado recurso enunciado por Messiaen, mas que, ainda assim, não correspondem inteiramente a tal recurso. Um exemplo encontra-se em *La Fauvette des jardins*, onde diversos materiais são desenvolvidos individualmente, de maneira similar ao que ocorre quando da aplicação da noção de *personagens rítmicos* (cf. pp. 20-22, abaixo), mas sem que haja a simulação de uma causalidade entre as transformações sofridas por cada material e sem que ocorram, necessariamente, transformações no domínio da rítmica, propriamente.

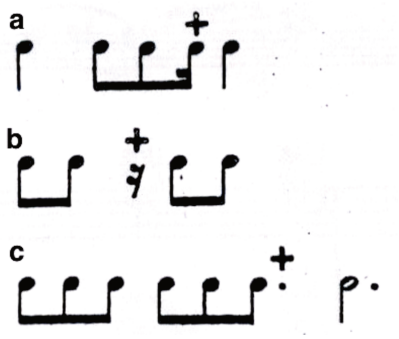
Visando tanto correlacionar os distintos procedimentos e noções abaixo expostos, como ter ferramentas para lidar com casos como o de *La Fauvette...*, onde encontram-se recursos não inteiramente correspondentes a qualquer enunciação de Messiaen, o presente capítulo dedica-se não apenas a apresentar tais recursos da maneira como estes se encontram nos escritos de Messiaen, mas também a apontar os princípios que os regem.

Valor adicionado (*valeur ajoutée*)

Conforme enunciado por Messiaen em *Technique...* (pp. 16-17), bem como na introdução ao *Quatuor...* (p. ii) o valor adicionado consiste em "um valor breve adicionado a qualquer dada

[10] Embora a edição aqui referida date de 1942, sua composição, propriamente, data dos anos de 1940 e 1941 (cf. JOHNSON, 1989, p. 61).

célula rítmica, seja por uma nota, por uma pausa, ou por um ponto de aumento" (cf. Ex. 3a-c, abaixo).

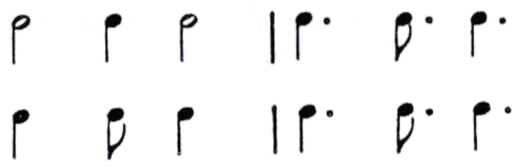


Ex. 3a-c: Respectivamente, estruturas rítmicas continentes de valores adicionados: por uma nota (a); por uma pausa (b); por um ponto de aumento (c) (MESSIAEN, 1942, p. ii).

Em nossa análise da "Danse de la fureur, pour les sept trompettes" (1941), adiante (pp. 31-39 da presente dissertação), abordaremos em detalhe o emprego de valores adicionados na constituição do tema dessa peça.

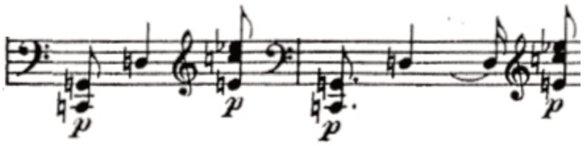
Células rítmicas aumentadas ou diminuídas

Embora os recursos de aumentação e diminuição fossem já procedimentos imitativos tradicionais na música ocidental, Messiaen (cf. 1942, p. iii; 1944, pp. 18-19; 1994, tomo II, pp. 49-51) trabalha com formas de aumentação e diminuição menos comuns nesse repertório: aquelas em proporções não múltiplas de dois (Ex. 4, abaixo) e; aquelas em que não se mantêm com exatidão as proporções da célula manipulada (Ex. 5a). Este segundo caso inclui aumentações e diminuições parciais, i. e., aquelas que atribuem-se apenas a uma parte dos valores constituintes da célula manipulada (Ex. 5b).



Ex. 4: Respectivamente, casos de diminuição e de aumentação exatas, não múltiplas de dois (MESSIAEN, 1942, p. iii).

Ex. 5a: Diminuição inexata (MESSIAEN, 1942, p. iii).

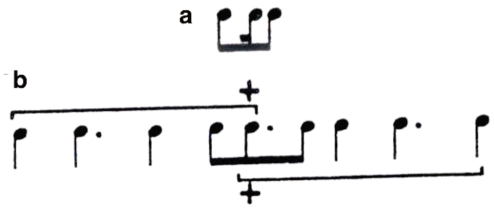


Ex. 5b: Caso de aumentação parcial, nos compassos 19 e 20 de *Neumes rythmiques*.

Observaremos, também em nossa análise da "Danse de la fureur...", o emprego de aumentações e diminuições exatas, bem como de diminuições inexatas. Em análise de *Neumes rythmiques* (1949) (pp. 51-59, adiante), por sua vez, observaremos o emprego de aumentações e diminuições inexatas associado a uma determinada célula rítmica recorrente ao longo da peça.

Ritmos não-retrogradáveis

Tratam-se de células rítmicas de constituição simétrica de valores, de modo que suas retrogradações são idênticas às suas formas originais (cf. MESSIAEN, 1942, p. iii-iv; 1944, pp. 20-21; id. 1994, tomo II, pp. 7-46). Como aponta Messiaen (1994, tomo II), aqueles que contêm três valores ("ritmos não-retrogradáveis simples") constituem-se de dois valores idênticos intermediados por um valor livre (Ex. 6a); aqueles que contêm mais de três valores, por sua vez, constituem-se da justaposição de uma dada célula rítmica e sua retrogradação, com um valor central comum (Ex. 6b).

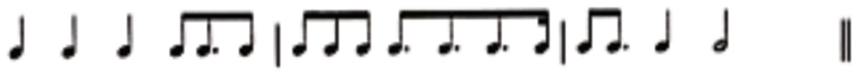


Ex. 6a e b: Respectivamente, um "ritmo não-retrogradável" de três valores e um com mais de três valores, com suas células constituintes assinaladas por colchetes e o valor comum entre estas assinalado por uma cruz (MESSIAEN, 1942, p. iii).

Pedais rítmicos

Os pedais rítmicos tratam-se de seqüências de valores rítmicos reiteradas em *ostinato* (cf. MESSIAEN, 1942, p. iv; 1944, pp. 26-27; 1994, tomo II, pp. 55-60). Em nossas análises de

"Danse de la fureur..." e de "Liturgie de cristal", observaremos o emprego deste recurso, bem como daquilo a que nos referiremos como *pedais harmônicos*, i. e., seqüências de alturas reiteradas em *ostinato*.



Ex. 7: Seqüência de valores rítmicos reiterada, em pedal, pelo piano, durante toda a extensão de "Liturgie de cristal".

*

* *

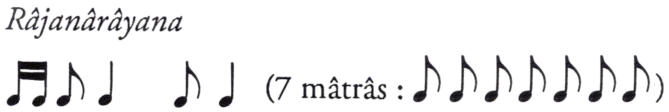
Para além dos procedimentos supracitados – e conforme ilustram os exemplos 3 a 7, acima –, Messiaen propõe, em introdução ao *Quatuor...* e em *Technique...*, que sua estruturação de valores se dê de maneira independente de uma regularidade métrica dada de antemão, como aquela imposta pela adoção prévia, no ato da composição, de uma dada fórmula de compasso. Segundo o compositor, "substituem-se [em sua escrita] as noções de 'compasso' e de 'pulso' pelo senso de um valor breve (...) e por suas multiplicações livres" (1944, p. 14; cf. 1942, p. ii) conduzindo-se "a uma música mais ou menos 'amétrica'" (id., 1944, p. 14).

Essa proposta de estruturação rítmica, conforme aponta Messiaen (1944, p. 14-15), origina-se em seu interesse pelas *deçi-tâlas* da música indiana[11], bem como pela métrica grega[12]. A respeito da primeira, Messiaen (1994, tomo I) aponta, na constituição das *deçi-tâlas*, a noção de *mâtra* (p. 259) – uma unidade de valor breve que lhes é subjacente (ver Ex. 8, abaixo) – como origem do "senso de um valor breve" proposto em *Technique...*. Na métrica grega, por sua vez, através da sucessão de valores breves e longos, em que estes valem o dobro daqueles,

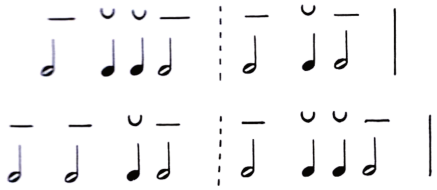
[11] Tratam-se de seqüências rítmicas iterativas presentes na tradição da música carnática indiana. Aquelas utilizadas por Messiaen são extraídas de um conjunto de cento e vinte *deçi-tâlas* enumeradas no século XIII pelo teórico hindu Çârngadeva. No tomo I do *Traité...*, Messiaen apresenta e analisa essas cento e vinte *deçi-tâlas* (pp. 273-305) e dá exemplos de seus empregos em algumas de suas obras (pp. 343-368). Alguns dos procedimentos expostos por Messiaen em seus escritos são, segundo o próprio autor, extraídos, justamente, de sua análise das *deçi-tâlas*, como é o caso da adição de valores, das diversas formas de aumentação e diminuição de células rítmicas, ou dos ritmos não-retrográdaveis (MESSIAEN, 1944, p. 15; id., 1994, tomo I, pp. 266-270). Šimundža (1988) aponta, contudo, que, embora Messiaen tenha extraído da rítmica indiana alguns de seus próprios princípios de elaboração rítmica, as *tâlas* não são constituídas de acordo com as regras por ele mencionadas. A autora segue: "os princípios de formação de material rítmico aos quais Messiaen chegou, por sua análise das *tâlas*, resultam de um pensamento ocidental" (p. 65).

[12] Cf. Messiaen (1944, p. 15; id. 1994, tomo I, pp. 73-243); Boivin (1995, pp. 199-201); Johnson (1989, p. 37); Halbreich (1980, pp. 166-168).

engendram-se células rítmicas (*pés*) com valores totais diversos entre si[13] (Ex. 9, abaixo). Messiaen interessa-se manifestamente pela possibilidade de que, postas em sucessão, tais células, variadas em seus valores totais, engendrem estruturas rítmicas irredutíveis à regularidade métrica de um compasso único (MESSIAEN apud BOIVIN, 1995, pp. 199-200; MESSIAEN, 1994, tomo I, pp. 81-82). A discordância com Maurice Emmanuel[14] a respeito do emprego de células de valores primos na métrica grega ilustra o interesse de Messiaen:

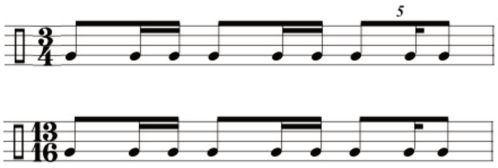


Ex. 8: A *deçi-tâla Râjanârâyana* e sua decomposição em *mâtras* (MESSIAEN, 1994, tomo I, p. 295).



Ex. 9: Casos de sucessão entre *pés* da métrica grega cujos valores totais não equivalem entre si (MESSIAEN, 1994, tomo I, p. 80).

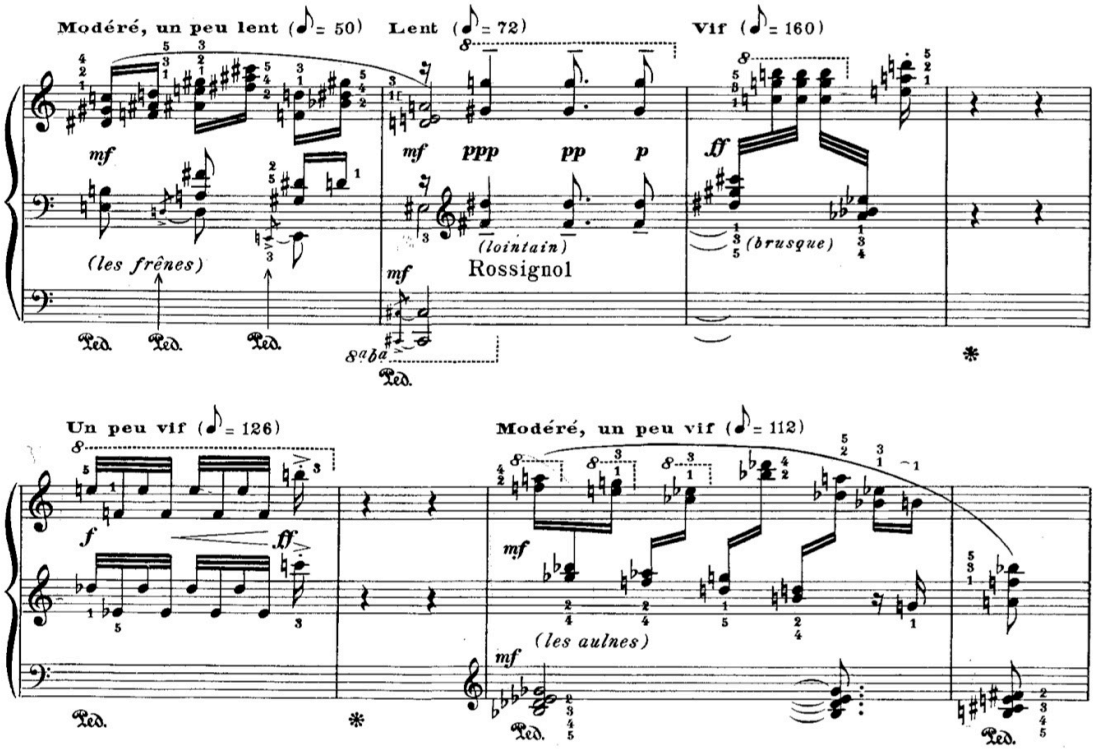
> (...) ele pensava que os ritmos [gregos] interessantes, aqueles de cinco ou sete tempos, ou que formavam combinações de onze tempos (os números primos, portanto) (...), tratassem, em realidade, de valores irracionais, que podem reduzir-se aos compassos clássicos na forma de valores irracionais. Eu penso contrariamente, pois, se são valores irracionais, eles não têm mais interesse; o que é interessante é justamente que haja figuras rítmicas de cinco tempos e de sete tempos. Trata-se do contrário de quintinas ou septinas, que podem entrar num compasso de 3/4 ou de 4/4 (MESSIAEN apud BOIVIN, 1995, pp. 201-202).



Ex. 10a e b: Duas interpretações distintas para uma mesma sucessão de *pés* gregos. A primeira ilustra a concepção de Maurice Emmanuel, onde *pés* de dimensões distintas conformam-se, por meio de quiálteras, à regularidade de um compasso único; a segunda ilustra a concepção de Messiaen, na qual a desigualdade entre os pés é mantida e gera irregularidade métrica.

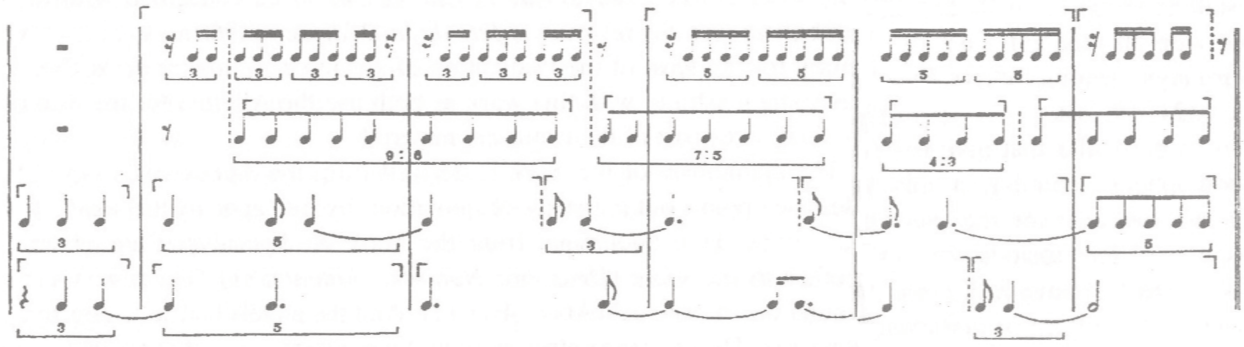
[13] Em seu *Traité...*, Messiaen enumera distintas células rítmicas empregadas na poesia grega, com valores totais variáveis entre o equivalente a dois valores breves e o equivalente a sete valores breves (1994, pp. 74-77).
[14] Maurice Emmanuel fora professor de história da música de Messiaen no Conservatório de Paris, onde Messiaen estudou entre 1919 e 1930 (JOHNSON, 1989, p. 10).

Conforme observaremos em nossas análises, o princípio de engendramento de irregularidade métrica através da desigualdade entre os valores (cf. BOULEZ, 1985, pp. 341-342) será freqüentemente estendido ao próprio "senso de um valor breve" proposto na introdução ao *Quatuor...* e em *Technique...*. Assim, veremos em *Neumes rythmiques*, e em *La Fauvette des jardins* (1970), por exemplo, um emprego sistemático de trocas de andamento, resultando em variações locais de tal valor breve subjacente à estruturação de valores (ver Ex. 11, abaixo).



Ex. 11: Compassos 43 a 50 de *La Fauvette des jardins*.

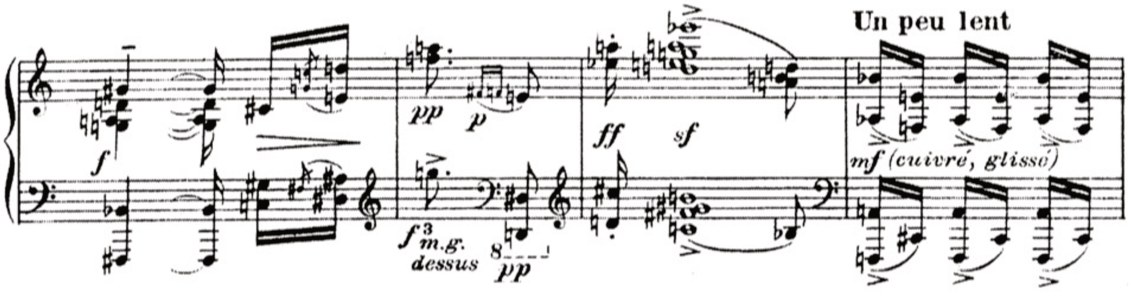
Nos *tutti* de "Yamanaka-cadenza", por sua vez, encontraremos sincronicamente a simulação de *tempi* distintos (e, conseqüentemente, a presença sincrônica de valores subjacentes distintos) através do emprego de quiálteras. Como podemos observar pelo exemplo 12, abaixo, tal uso de quiálteras não se dá em função de conformar grupos distintos de valores a um mesmo pulso, como seria o caso da compreensão de Maurice Emmanuel, contestada por Messiaen a respeito do emprego de células de valores primos na métrica grega. Contrariamente, as quiálteras aqui têm freqüentemente seus limites defasados em relação ao estabelecimento de um possível compasso, bem como em relação umas às outras.



Ex. 12: Esquema rítmico parcial dos compassos iniciais de "Yamaka Cadenza" (JOHNSON, 1989, p. 165).

Formas de notação

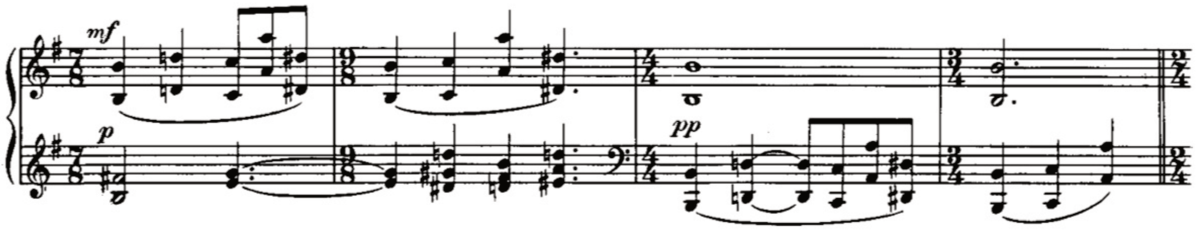
Em *Technique...*, Messiaen expõe quatro formas, por ele empregadas, para anotar tais estruturas rítmicas metricamente irregulares (cf. *op. cit.*, pp. 28-29). A primeira, utilizada sobretudo em pequenas formações, "consiste em escrever os valores exatos, sem pulso ou compasso, salvando-se o uso de barras de compasso para indicar períodos e para dar fim ao emprego de acidentes". O exemplo 13, abaixo, retirado de *Neumes rythmiques*, oferece emprego dessa forma de notação. Aqui, as barras de compasso separam os distintos *neumas rítmicos* (cf. p. 51 da presente dissertação) contíguos. Para além de *Neumes rythmiques*, encontraremos esta forma de notação em "Danse de la fureur, pour les sept trompettes" e em *La Fauvette des jardins*.



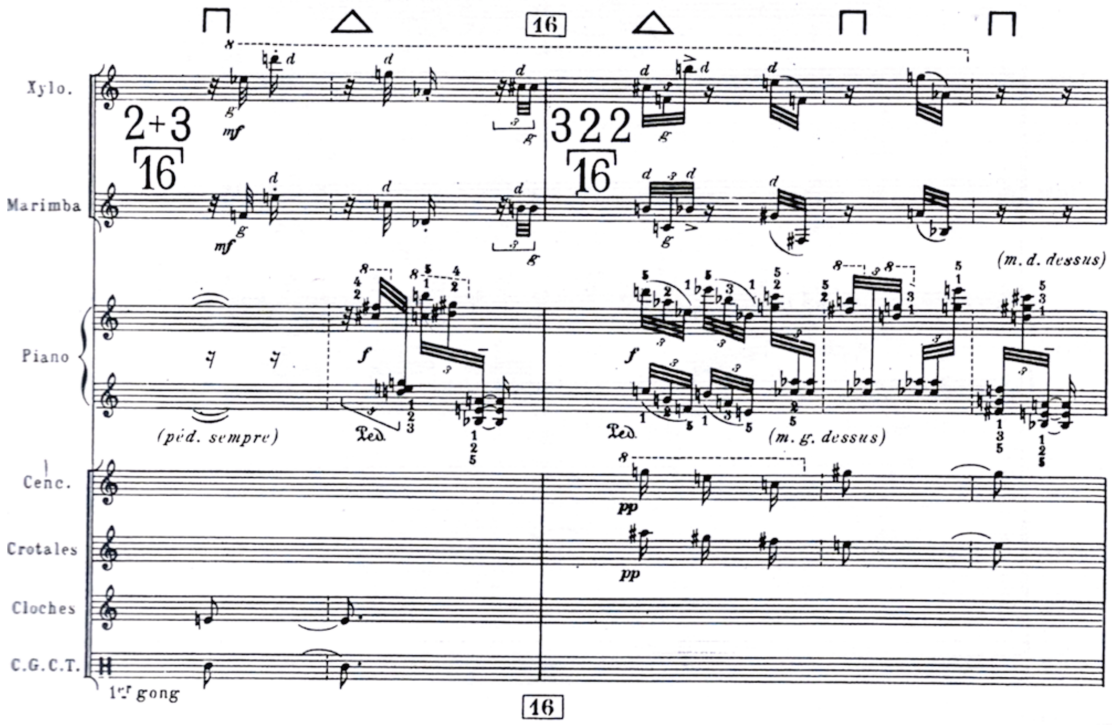
Ex. 13: Compassos 68 a 71 de *Neumes rythmiques*.

A segunda e a terceira formas de notação consistem em anotar as fórmulas de compasso correspondentes às células rítmicas empregadas, resultando em freqüentes trocas de compasso. Tais notações são utilizadas em grupos maiores, "quando todos os executantes tocam os mesmos ritmos" (*id. ibid.*, p. 28). O exemplo 14, abaixo, oferece exemplo da segunda forma de notação.

No exemplo 15, por sua vez, as indicações para regência de subdivisões internas ao compasso caracterizam o emprego da terceira forma de notação.

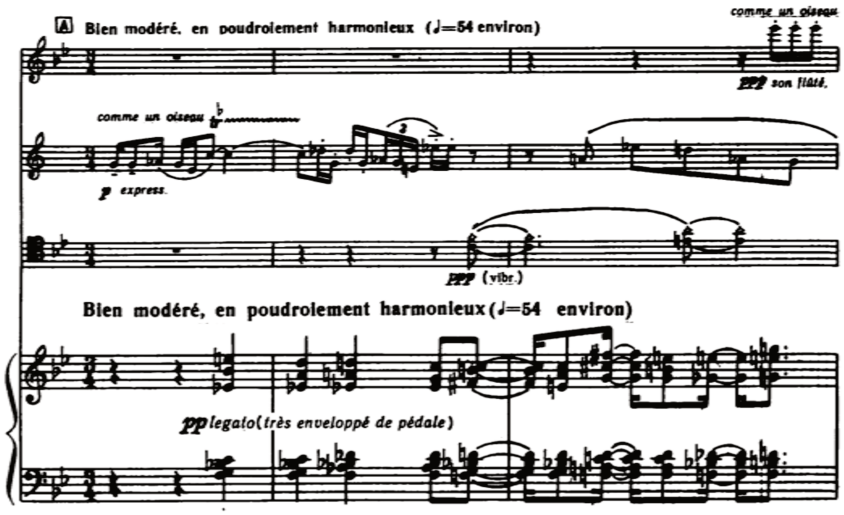


Ex. 14: *Offrandes oubliées*, redução, compassos 10 a 13.



Ex. 15: Seção de percussão em "Les oiseaux de Karuizawa", sexto movimento dos *Sept Haïkaï*, compassos 112 e 113.

A quarta forma de notação, por fim, consiste em adotar um compasso único e anotar, através de síncopes, as estruturas rítmicas constituintes da peça, concebidas de maneira independente do compasso adotado (ver Ex. 16, abaixo). Esta forma de notação é empregada por Messiaen sobretudo quando, por conta de uma escrita polirrítmica, deixa de ser possível adotar fórmulas de compasso que atendam às estruturas rítmicas das diferentes vozes. Observaremos seu emprego em "Liturgie de cristal", bem como nos *tutti* de "Yamanaka-cadenza".



Ex. 16: "Liturgie de cristal", compassos 1 a 3.

Procedimentos permutativos e permutações simétricas

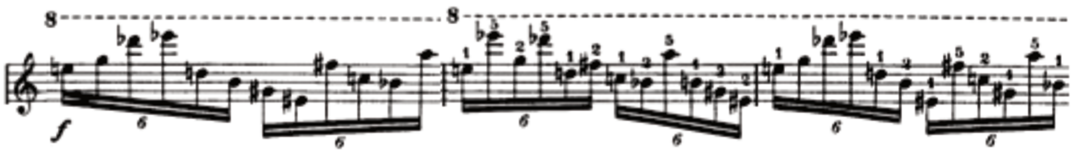
Messiaen emprega, em diversos níveis e com distintos graus de formalização, procedimentos permutativos, i. e., procedimentos que resultam na reordenação de elementos durante uma peça.

A técnica de permutações simétricas (cf. MESSIAEN, 1994, tomo III, pp. 7-76 e 319-343; FERRAZ, 1998, pp. 193-198; MENEZES, 2002, pp. 403-410) – ou *interversões*, como denomina Messiaen –, oferece exemplo de um procedimento permutativo particularmente sistemático. Neste procedimento (ver Ex. 17, abaixo), os elementos a serem permutados são numerados de 1 a *n*, segundo algum critério distinto de sua ordem de aparição, e, a cada etapa da permutação, cada elemento é substituído por aquele que, segundo a ordem de aparição, ocupara posição correspondente ao seu número. Conforme demonstrado por Messiaen (1994, tomo III, pp. 79-120), permutações simétricas são empregadas para estabelecer a ordem dos valores rítmicos das cordas nas "Strophes" de *Chronochromie* (1959-1960). Menezes (2002, p. 405), por sua vez, aponta para emprego deste recurso em relação às alturas em *La Merle Noir* (1952).

1 2 3 4 5 6 7 8
2 4 7 6 8 3 1 5
4 6 1 3 5 7 2 8
6 3 2 7 8 1 4 5
3 7 4 1 5 2 6 8
(etc.)

Ex. 17: Exemplo abstrato de permutações simétricas.

O exemplo 18, abaixo, ilustra a ocorrência de permutações de alturas nos compassos 9 a 12 de "Regard de l'Eglise d'amour", último dos *Vingt Regards* (1944), segundo critérios distintos das permutações simétricas. Aqui, há apenas a definição de zonas a serem internamente permutadas: da segunda à quarta alturas e; da sexta à décima segunda alturas, permanecendo fixas a primeira (*mi6*) e a quinta (*ré6*) destas.



Ex. 18: Compassos 9 a 11 de "Regard de l'Eglise d'amour". Estão omitidas do exemplo as repetições dos grupos permutados.

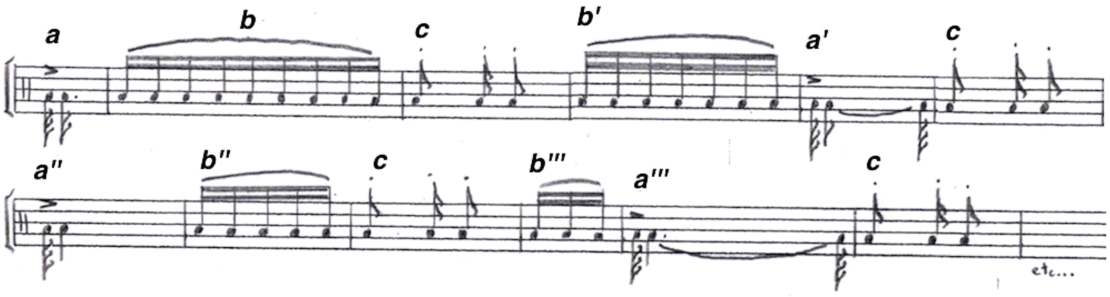
Em nossas análises de "Liturgie de cristal", *Neumes rythmiques* e *La Fauvette des jardins*, adiante, veremos diversas células ou materiais recorrentes em tais peças serem, ao longo destas, reordenados, uns em relação aos outros, configurando-se, portanto, permutações entre tais materiais. Em nenhuma dessas peças, contudo, tais permutações ocorridas expõem, a cada etapa, a totalidade dos termos permutados, como fora o caso nos exemplos 17 e 18, acima.

Personagens rítmicos[15]

Em seu *Traité...*, Messiaen oferece uma descrição elucidativa sobre sua noção de personagens rítmicos:

> Três ritmos repetem-se alternadamente. A cada repetição, o primeiro ritmo tem um número maior de valores e uma duração mais longa: ele cresce. Este é o personagem 'dominante'. A cada repetição, o segundo ritmo tem um número menor de valores e uma duração mais breve: ele diminui. Este é o personagem (...) dominado pelo outro. A cada repetição, o terceiro ritmo permanece idêntico: ele nunca muda. Este é o personagem sem movimento (tomo II, p. 112).

[15] Cf. Messiaen (1994, tomo II, pp. 93-398); Healey (2004, pp. 10-19); Ferraz (2004b, pp. 31-60).



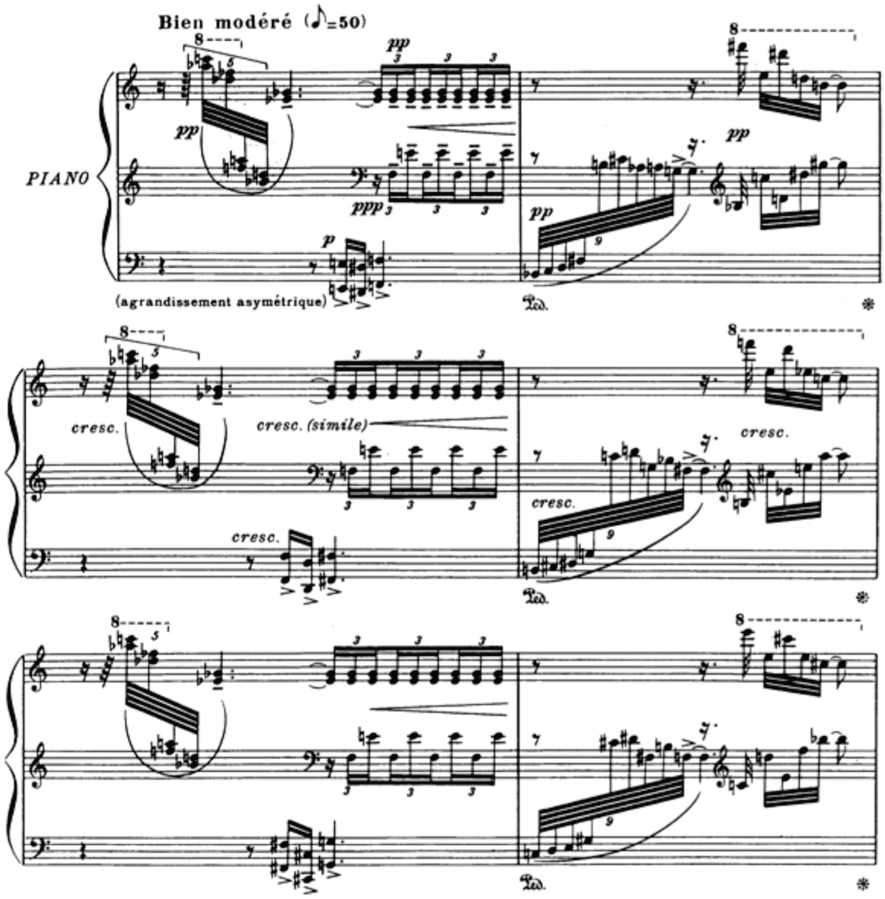
Ex. 19: Respectivamente assinaladas pelas letras *a* a *c*, as células rítmicas acima são variadas distinta e independentemente umas das outras: *a* tem, a cada repetição, seu segundo valor aumentado; *b*, por sua vez, tem dois de seus valores subtraídos a cada repetição; *c* permanece inalterado ao longo do exemplo.

De tal descrição, observamos ao menos dois aspectos presentes na noção em questão. Primeiramente, os personagens rítmicos tratam-se de células rítmicas recorrentes em um dado contexto musical que sejam desenvolvidas individualmente. Em segundo lugar, Messiaen insinua uma relação de causalidade entre as variações sofridas por cada personagem, onde um agiria sobre o outro.

Em nossas análises, não observaremos nenhum exemplo que corresponda inteiramente à descrição de Messiaen, sobretudo em relação à mencionada relação de causalidade. Ainda assim, em nossas análises de *Neumes rythmiques* e de *La Fauvette des jardins*, veremos que os distintos materiais constituintes de cada uma de tais peças são variados de maneira independente dos demais, de modo que na segunda destas peças, referiremo-nos a cada material distinto pelo termo *personagem*.

Ressaltamos ainda que, embora Messiaen atente exclusivamente para o emprego do recurso em questão no domínio da valoração rítmica, Healey (2004, p. 11) aponta como, em "L'échange", dos *Vingt Regards*[16], há um procedimento análogo envolvendo transposições ou permanências individualmente associadas a determinadas células melódico-harmônicas (ver Ex. 20, abaixo).

[16] Deve-se notar que os *Vingt Regards* são anteriores a *Harawi* (1945), primeira peça dentre aquelas em que Messiaen (1994, tomo II) aponta o uso de personagens rítmicos.



Ex. 20: Compassos 1 a 6 de "L'échange": a primeira e a terceira células permanecem inalteradas; a quarta célula e a parte inferior da quinta são, a cada vez, transpostas meio tom acima; a parte superior da quinta célula é, a cada vez, transposta meio tom abaixo; a segunda célula apresenta transposições em direções contrárias entre suas notas extremas e sua nota central.

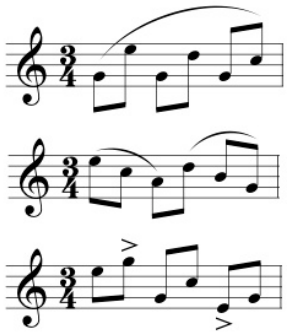
Ordens rítmicas

A noção de *ordens rítmicas*, desenvolvida por André Mocquereau (1932) e abordada por Messiaen em seção homônima no *Traité...* (tomo I, pp. 44-52), trata-se da idéia de que cada distinto parâmetro em atividade (e. g., as alturas, as dinâmicas, as articulações), em um dado contexto musical, estabeleça individualmente um estrato de atividade rítmica. Tal noção implica, por um lado, em uma concepção holística do ritmo, em que este não se reduz às estruturas de valores rítmicos, mas compõe-se de uma conjugação, de um encontro entre os diversos parâmetros em atividade em um dado contexto. Esta concepção é sugerida pouco antes, no mesmo tomo do *Traité...*, quando Messiaen escreve:

> A música é feita de sons? *Eu digo que não*! Não, *ela não é feita somente de sons* (...), mas também e principalmente de *Durações*, *Arrebatamentos* e *Repousos*, de

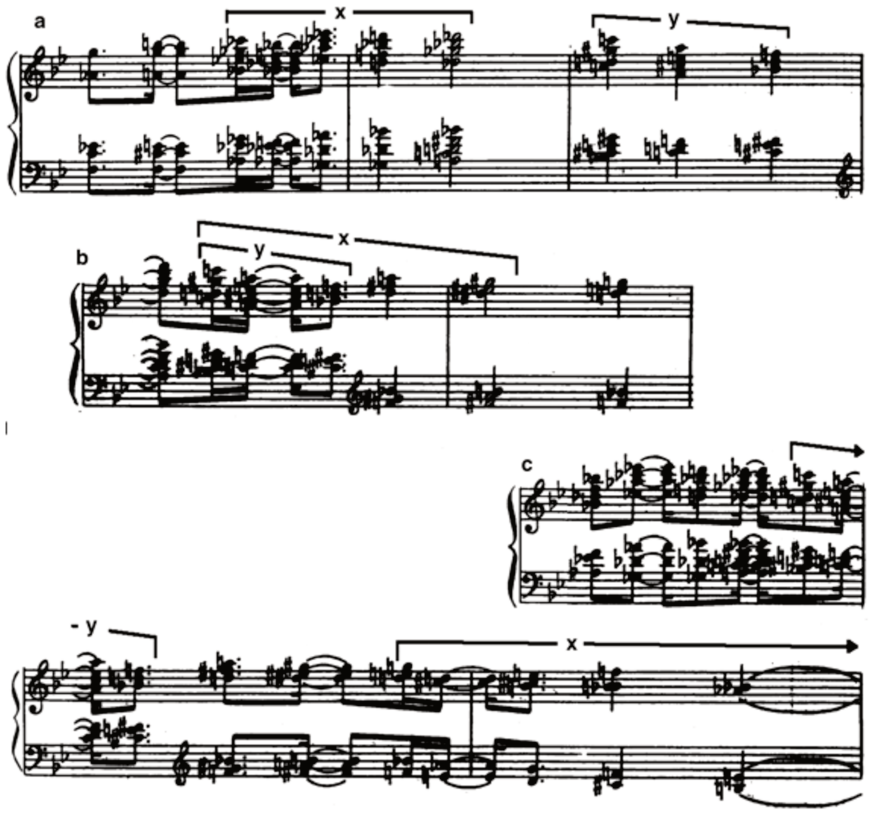
> *Acentuações*, *Intensidades* e *Densidades*, de *Ataques* e *Timbres*, tudo aquilo que se agrupa sob um vocábulo geral: o *Ritmo* (*op. cit.*, p. 40).

Nesse sentido, podemos notar que os três fragmentos musicais apresentados abaixo, por exemplo, embora sejam constituídos precisamente pelos mesmos valores rítmicos, distinguem-se ritmicamente entre si por conta das diferenças de suas atividades nos domínios das alturas, das articulações, ou das acentuações dinâmicas.



Ex. 21: Três células constituídas pelos mesmos valores rítmicos, mas ritmicamente diferenciadas por seus perfis, articulações e acentuações dinâmicas.

Por outro lado, a noção de *ordens rítmicas* reconhece que cada parâmetro em atividade seja potencialmente separável dos demais. De fato, em nossas análises de "Danse de la fureur, pour les sept trompettes", "Liturgie de cristal" e *Neumes rythmiques*, veremos freqüentemente Messiaen trabalhar de maneira separada os valores rítmicos e as alturas a que estes se conjugam. Um exemplo encontra-se na parte de piano de "Liturgie de cristal" (ver Ex. 22, abaixo), onde um *pedal rítmico* de 17 valores rítmicos conjuga-se a um *pedal harmônico* de 29 acordes sucessivos, de modo que, a cada recorrência do pedal rítmico, este encontre-se reconfigurado harmonicamente e vice-versa (cf. MESSIAEN, 1944, pp. 22-4; id., 1994, tomo II, p. 55; POPLE, 1998, pp. 20-3; JOHNSON, 1989, p. 62; FERRAZ, 1998, pp. 187-8).



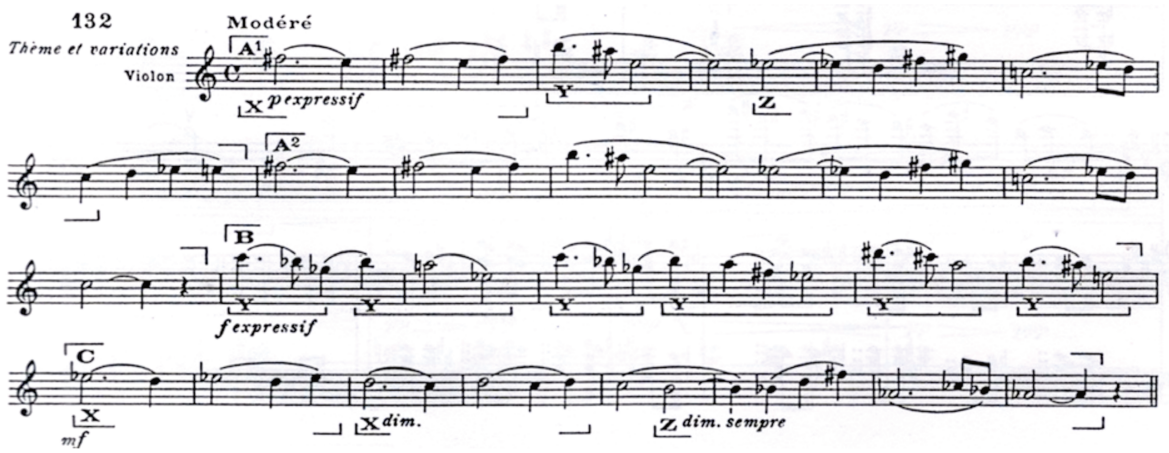
Ex. 22: Compassos A: 4-6, C: 1-2 e D: 2-4 de "Liturgie de cristal". Estão assinalados, a cada trecho: por *x*, um mesmo dado segmento da seqüência de valores rítmicos; por *y*, um mesmo dado segmento da seqüência de alturas.

Comentário

Em *Technique...*, Messiaen expõe sua noção de comentário:

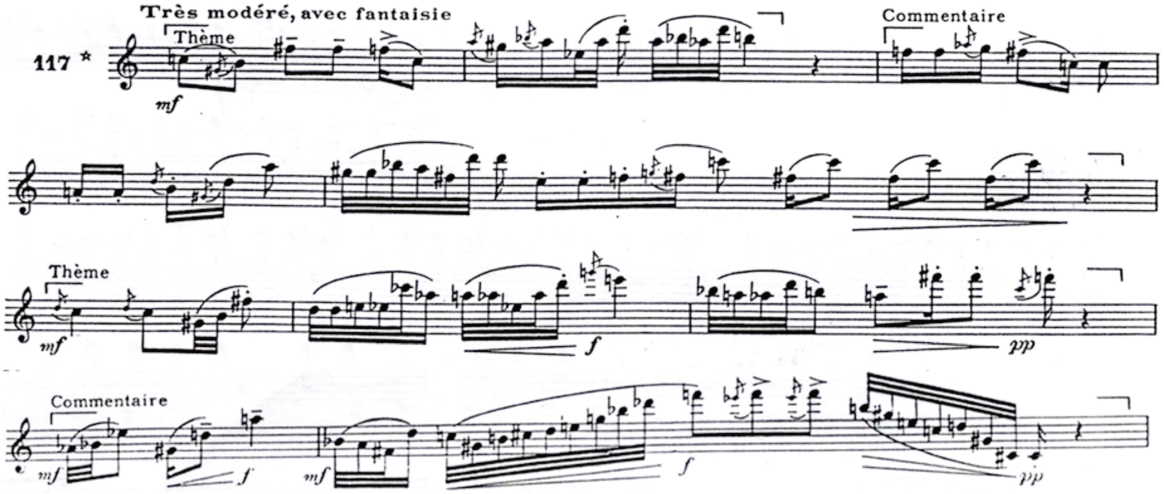
> O comentário é um desenvolvimento melódico do tema, em que alguns fragmentos do tema são repetidos em outros graus do tom inicial, ou em outros tons, e variados rítmica, melódica e harmonicamente. O comentário também pode desenvolver elementos externos ao tema, mas que apresentem com este uma certa afinidade de caráter (p. 38).

Apresentado em capítulo intitulado "Sentença-canção e sentenças binária e ternária" (*op. cit.*, pp. 37-39), o comentário é associado, por Messiaen, a uma função formal específica e ocupa, nas diversas formas de construção temática abordadas em tal capítulo (e. g., sentença binária, sentença ternária), a posição de uma de suas frases constituintes. Assim, na exposição do tema de *Thème et variations* (1932) (Ex. 23, abaixo), por exemplo, o comentário dá-se como frase central de uma sentença ternária, assinalada – por Messiaen – pela letra *B*.



Ex. 23: Compassos 1 a 28 de *Thème et variations*, parte de violino (MESSIAEN, 1944, vol. 2, p. 21).

No próprio *Technique...*, contudo, Messiaen oferece como exemplo da ocorrência de comentários o trecho melódico reproduzido abaixo (Ex. 24), extraído de "Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux" (1943), onde, já na primeira frase, a extrema heterogeneidade de sua construção interna afasta-a de ocupar a função de tema, propriamente.



Ex. 24: Exemplo da ocorrência de comentários em melodia extraída de "Amen des anges...", anotada oitava abaixo (MESSIAEN, 1944, vol. 2, pp. 17-18). Trecho correspondente aos compassos 78 a 97 da peça em questão.

Em contraste com o trecho exposto no exemplo 23, cujo comentário centrava-se sobre um motivo, unicamente (assinalado pela letra *Y*), as frases comentário em "Amen des anges..." retomam e variam diversos fragmentos oriundos das frases anteriores, pondo-os assim em evidência. Observemos alguns dos elementos trabalhados nas duas frases iniciais do exemplo 24:

- As apojaturas na região superior mantêm-se realizando segundas menores descendentes; na região inferior, por sua vez, estabelece-se um eixo de terça menor em torno do *si5* na ocorrência das apojaturas.

- Ao seguir a apojatura *sol#5-ré6* com a ascensão a *lá6* (comp. 4 do exemplo), retoma-se transposto, com intervalos invertidos e perfil mantido, o conteúdo harmônico do fragmento de ascensão ao limite agudo da primeira frase: *mib6-lá6-ré7*.

- Este agregado intervalar, resultante da alternância entre 4as justas e 4as aumentadas, é também sugerido na alteração da célula *fá6-dó6* em pé *iâmbico* (comp. 1) para *fá#6-dó6* (comp. 3) e *fá#6-dó7* (comp. 5).

- A repetição imediata, restrita na primeira frase à ocorrência do *fá#6* em colcheias (comp. 1), prolifera-se no comentário em outras alturas (*fá6*, *dó6*, *lá5*, *sol#6*, *ré7* e *mi6*), com valores mais breves, e sobre o motivo *fá#6-dó7* em pé *iâmbico*, que derivara, conforme apontamos, da célula *fá6-dó6* em *iâmbico* que ocorrera no comp. 1 do exemplo.

Seguindo à terceira frase, deve-se notar ainda que, embora novamente assinalada como tema, por Messiaen, esta segue desenvolvendo elementos oriundos tanto da primeira frase (e. g., a expansão da subida *mib6-lá6-ré7* para *mib6-lá6-ré7-sol7*, mantendo a lógica intervalar de alternância entre 4as justas e 4as aumentadas), como da frase que assinalara-se por comentário (e. g., a construção da célula inicial do comp. 7 a partir da transposição de segmentos da célula inicial do comp. 5, ou o emprego de variações dinâmicas, introduzido na segunda frase e progressivamente complexificado até a quarta frase). Desse modo, apesar de Messiaen discernir frases-tema e frases-comentário, vemos aqui cada sucessiva frase assumir a função de comentário, não restringindo-o, portanto, à posição formal que lhe fora atribuída quando de sua enunciação em *Technique...*.

Observaremos a noção de comentário operar em nossa análise de *La Fauvette des jardins*, sobretudo na construção do personagem "Fauvette des jardins", propriamente.

Fatores de coesão

Em capítulo do *Traité...* intitulado "Polirritmia e fatores de coesão" (tomo I, pp. 30-31), Messiaen escreve:

> Tão logo quanto o compositor tente sobrepor ritmos diversos, ele se depara com forças neutralizantes que impedem a audição clara: tratam-se dos *fatores de coesão*. André Souris reconhece quatro principais: as *semelhanças timbrísticas*, o *isocronismo*, a *tonalidade*, a *unidade de registro* – aos quais adicionarei a *unidade de tempi*, os *uníssonos de durações*, a *unidade de intensidades* e, possivelmente, a *unidade de ataques* (*op. cit.*, p. 30).

Desse modo, constituem fatores de coesão, basicamente, quaisquer similaridades paramétricas entre distintos eventos musicais em coexistência, variando, segundo Messiaen, seus níveis de obscurecimento da polirritmia: unidade timbrística, unidade de registro e, sobretudo, uníssonos de durações teriam maior força coesiva; a unidade de *tempi* – evitada em "Yamanaka-cadenza", conforme observáramos no exemplo 12 (p. 17, acima) –, por sua vez, teria menor força coesiva.

Em nossa análise de "Yamanaka-cadenza", veremos Messiaen evitar, entre os distintos estratos em polifonia na peça, não apenas fatores de coesão em seus aspectos mais elementares (e. g., instrumentação, ou registro ocupado); alguns aspectos mais complexos dos distintos estratos também servirão para diferenciá-los, tais como os tipos de irregularidade métrica estabelecidos em cada um, ou os níveis de identidade e variação assumidos pelos motivos que os constituem. Também em *La Fauvette des jardins*, embora os distintos personagens presentes na peça não se sobreponham uns aos outros, observaremos a eliminação de fatores de coesão entre estes.

*

* *

Neste capítulo, dedicamo-nos a apresentar, através dos escritos de Messiaen, os distintos procedimentos e noções referentes à sua escrita rítmica. Conforme anunciáramos acima, encontraremos por vezes, em nosso trabalho analítico, procedimentos que não correspondem inteiramente a nenhum de tais recursos, tal como enunciados por Messiaen, mas que apresentam relevantes familiaridades com algum destes. Para que tenhamos ferramentas para lidar com tais

casos, buscamos também identificar os princípios que regem os diversos recursos ora abordados. Desse modo, antecipamos aqui que:

- As sistemáticas trocas de andamento que encontraremos em *Neumes rythmiques* e em *La Fauvette des jardins* levam a uma desigualdade entre os próprios "sensos de valores breves" subjacentes às suas estruturações rítmicas, estendendo a estes, portanto, o princípio através do qual Messiaen engendra irregularidades métricas em suas peças.

- Os procedimentos permutativos nas peças analisadas não se limitarão a procedimentos onde reapresentem-se sistematicamente, a cada etapa, a totalidade dos termos permutados, mas abrangerão de modo geral reordenações, ao longo de uma dada peça, dos elementos constituintes desta. Este será o caso em *Neumes rythmiques* e em *La Fauvette des jardins*, bem como nas partes de violino e clarineta de "Liturgie de cristal".

- Veremos, sobretudo em *Neumes rythmiques* e em *La Fauvette des jardins*, determinados materiais serem variados individualmente, semelhantemente ao que ocorre quando opera a noção de *personagens rítmicos*. Tais variações, contudo, não necessariamente ocorrerão no domínio da rítmica e não necessariamente implicarão diretamente na variação de qualquer outro material.

- Na parte de clarineta de "Liturgie de cristal" e em *La Fauvette des jardins*, veremos operar a noção de *comentário* sem que esta se restrinja à posição formal que Messiaen lhe atribuíra quando de sua enunciação, em *Technique...*. O que observaremos da noção em questão é a retomada e a variação, ao longo de tais peças, de diversos fragmentos musicais oriundos de passagens anteriores.

- Veremos Messiaen evitar o estabelecimento de *fatores de coesão* não apenas em peças efetivamente polifônicas, tais como "Liturgie de cristal" e "Yamanaka-cadenza", mas também em *La Fauvette des jardins*, predominantemente homofônica.

Capítulo 2.
Análises

No presente capítulo, observaremos o emprego específico do repertório técnico abordado acima nas seguintes peças: "Liturgie de cristal" e "Danse de la fureur, pour les sept trompettes", respectivamente o primeiro e o sexto movimentos do *Quatuor pour la Fin du Temps* (1941), para clarineta, violino, violoncelo e piano; *Neumes rythmiques* (1949), para piano solo; "Yamanaka-cadenza", terceiro movimento dos *Sept haïkaï* (1962), para piano solista e ensemble e; *La Fauvette des jardins* (1970), para piano solo.

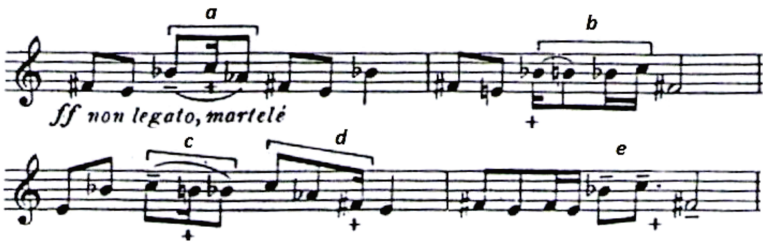
Iniciaremos nosso percurso analítico pela "Danse de la fureur...". Esta peça é particularmente propícia para iniciar-se uma abordagem *in loco* ao repertório técnico em questão, sobretudo pelo fato de que alguns de seus trechos são constituídos a partir do emprego quase exclusivo – no que tange a estruturação de valores rítmicos – de algum dentre os seguintes recursos de manipulação de valores expostos por Messiaen na introdução à partitura do *Quatuor...*: a *adição de valores*; a sobreposição de *pedais rítmico* e *harmônico* em defasagem e; as diferentes formas de *aumentações e diminuições* enunciadas pelo compositor. Ressaltamos também que, embora escrita para clarineta, violino, violoncelo e piano, a "Danse de la fureur..." é inteiramente homofônica, com os quatro instrumentos dobrando-se em oitavas, de modo que, nesta análise, ainda não lidaremos com as complexidades inerentes a uma polifonia.

A exposição, a seguir, de nossa análise dessa peça divide-se em quatro partes. Nas três primeiras, observaremos trechos distintos da obra em questão, constituídos, respectivamente, a partir de cada um dos recursos de manipulação de valores ora mencionados. Uma quarta parte dedicar-se-á à explicitação de um jogo de progressiva evidenciação motívica, ao longo da peça, sustentado pelo emprego específico dos recursos em questão.

2.1. Evidenciação motívica em "Danse de la fureur, pour les sept trompettes"

2.1.1. Valores adicionados: tema[17] da "Danse de la fureur..."

O tema da "Danse de la fureur, pour les sept trompettes" estrutura-se em quatro frases, discriminadas na escrita pelo uso de barras de compasso (ver Ex. 25, abaixo). Neste tema, o *fá#* é privilegiado por sua ocorrência no início de três das frases e, sobretudo, pelas finalizações sobre essa nota, na segunda e na quarta frases, caracterizando-se por duas vezes uma relação de antecedente e conseqüente. No exemplo abaixo, retirado de *Technique de mon langage musical* (MESSIAEN, 1944), cruzes assinaladas pelo próprio compositor indicam, nesse segmento melódico, as ocorrências de valores adicionados:



Ex. 25: Tema da "Danse de la fureur..." (MESSIAEN, 1944, vol. 2, ex. 13, p. 2).

Pople (1998) aponta, a respeito deste exemplo, que "os três primeiros compassos conformar-se-iam em uma fórmula de 4/4 se os valores adicionados não estivessem presentes" (p. 66). Nesses compassos, especialmente nos dois primeiros, há de fato predominância de células rítmicas com valores totais equivalentes ou múltiplos de uma semínima, de modo que as semicolcheias adicionadas vêm a perturbar uma possível regularidade métrica interna aos próprios compassos. A adição de uma semicolcheia sempre à segunda célula de cada um destes, contudo, sugere um possível padrão métrico – de 4+5+4+4/16 – em maior escala, abarcando as totalidades desses compassos iniciais.

Em função de tal sugestão de um padrão métrico, os valores adicionados no terceiro compasso assumem funções distintas entre si. O primeiro (assinalado com a letra *c*), por agregar-se à segunda célula, aproxima metricamente este compasso dos anteriores. A ocorrência da

[17] A palavra "*thème*" é utilizada por Messiaen para referir-se ao trecho em questão, na introdução à partitura do Quatuor... (1942, p. ii).

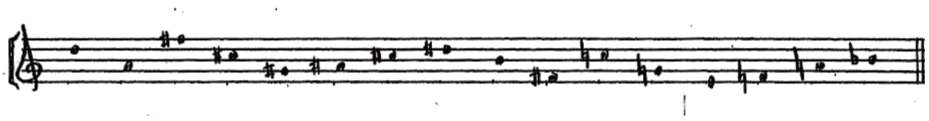
semicolcheia novamente como valor central da célula (assim como na célula assinalada pela letra *a*) contribui com a identificação formal, enquanto antecedentes, entre o compasso em questão e o compasso inicial, e privilegia pela repetição esta célula, correspondente ao pé grego *anfímacro* (cf. MESSIAEN, 1994, tomo I, pp. 75-6). O segundo valor adicionado (assinalado com a letra *d*), por sua vez, desfaz tal regularidade em maior escala, tornando o valor total do terceiro compasso superior aos valores dos dois compassos iniciais. Também o quarto compasso diferirá metricamente dos anteriores, de modo que seus respectivos valores totais correspondem a: 17, 17, 18 e 19 semicolcheias.

A respeito desse quarto compasso, embora Messiaen não assinale sua primeira célula como um caso de adição de valores, consideramos aqui que as semicolcheias constituintes de tal célula ocorram através dos mesmos princípios que os outros casos de valores adicionados do trecho em questão, i. e., elas geram, no valor total de uma célula, um desvio em relação ao padrão vigente e suas ocorrências não implicam diretamente em variações de valor total nas células contíguas. Desse modo, salva a constatada recorrência do pé *anfímacro* – que será trabalhado de maneira mais enfática a partir da letra I de ensaio desta peça (ver pp. 34 a 36, adiante) –, podemos notar no exemplo acima que cada ocorrência de valor adicionado no tema da "Danse de la fureur..." dá-se de maneira distinta, sendo-lhes variáveis: 1) o posicionamento em relação à célula base (e. g.: como valor central, em *a* e *c*, como valor inicial, em *b*, ou como valor final em *d*); 2) a qualidade do valor adicionado (e. g.: enquanto uma nota, nas células assinaladas por *a* a *d*, ou enquanto um ponto de aumento, em *e*) e; 3) o valor total da adição.

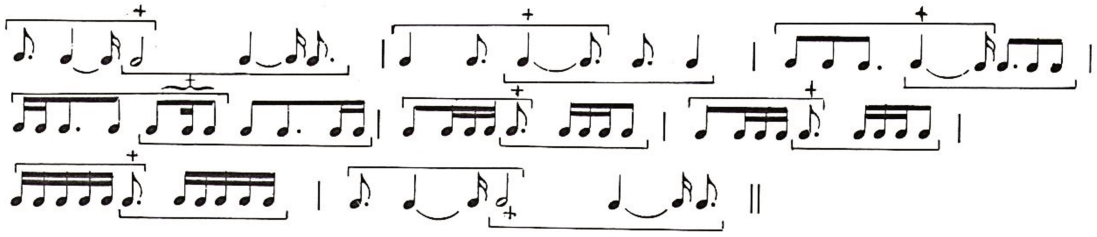
2.1.2. Pedais rítmico e harmônico em defasagem (letras F e G de ensaio)

Nas letras F e G de ensaio da "Danse de la fureur...", um pedal harmônico de 16 notas (Ex. 26a, abaixo) é integralmente reiterado por sete vezes, conjugado a um pedal rítmico de 57 valores, constituído exclusivamente por ritmos não-retrogradáveis (Ex. 26b, abaixo). Por conta da não-coincidência entre os dois ciclos, as recorrências do pedal harmônico tomam, a cada vez, novas configurações rítmicas[18].

[18] Veremos o mesmo recurso ser utilizado na parte de piano de "Liturgie de Cristal" (cf. pp. 41-44, adiante).

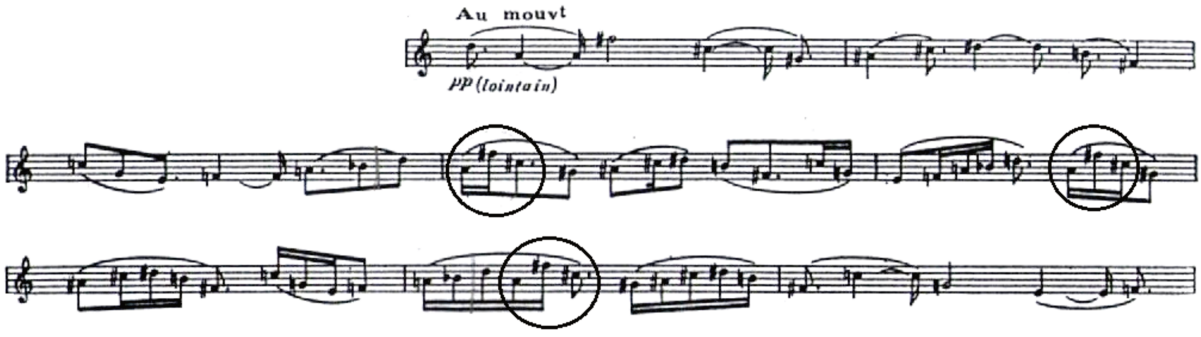


Ex. 26a: Pedal harmônico das letras F e G de ensaio da "Danse de la fureur...".



Ex. 26b: Pedal rítmico das letras F e G de ensaio da "Danse de la fureur..." (MESSIAEN, 1994, tomo II, p. 26).

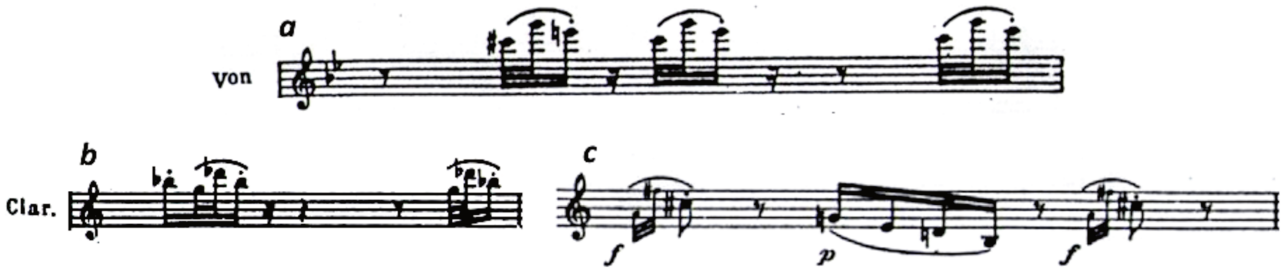
Como se pode observar no exemplo acima, a partir do quarto compasso do pedal rítmico, há uma ocorrência progressivamente maior de semicolcheias em sua constituição. Embora o pedal harmônico seja a cada vez reconfigurado ritmicamente, dois de seus segmentos coincidem freqüentemente, em seus retornos, com tais semicolcheias: o segmento *dó5*, *sol4*, *mi4*[19], em cinco de suas sete ocorrências e; o segmento *lá4*, *fá#5*, *dó#5*, em suas três primeiras reiterações, inaugurando, inclusive, as semicolcheias da seção, no compasso F:4 (Ex. 27, abaixo).



Ex. 27: Linha de violino, nos compassos F:1 a G:1 da "Danse de la fureur...". Assinaladas, as conjugações do segmento *lá4*, *fá#5*, *dó#5*, com a ocorrência de semicolcheias no pedal rítmico.

[19] Como cada nota neste movimento é dobrada em oitavas, a cada vez que nos referirmos a uma nota com oitava especificada, estaremos tratando do limite superior.

Tal associação a um dado padrão rítmico – e a um padrão rítmico particularmente contrastante, no contexto, por sua velocidade e regularidade – atribui a esses dois segmentos do pedal harmônico uma maior identidade do que aquela assumida por segmentos sempre reconfigurados[20]. No caso do segmento *lá4*, *fá#5*, *dó#5*, o motivo resultante de seu encontro com as semicolcheias é, por ao menos dois de seus aspectos, especialmente pregnante. Primeiramente, tal motivo abrange a nota mais aguda do pedal harmônico e contém o maior salto deste, destacando-se, portanto, em registro. Em segundo lugar, esse segmento remete a um motivo intensamente reiterado pelo violino no primeiro movimento do *Quatuor...* (Ex. 28a, abaixo), retomado uma sexta menor abaixo pela clarineta, no segundo movimento (Ex. 28b), e ampliado intervalarmente no terceiro movimento, pela clarineta uma vez mais, assumindo esta mesma configuração intervalar de uma tríade menor em primeira inversão (Ex. 28c).



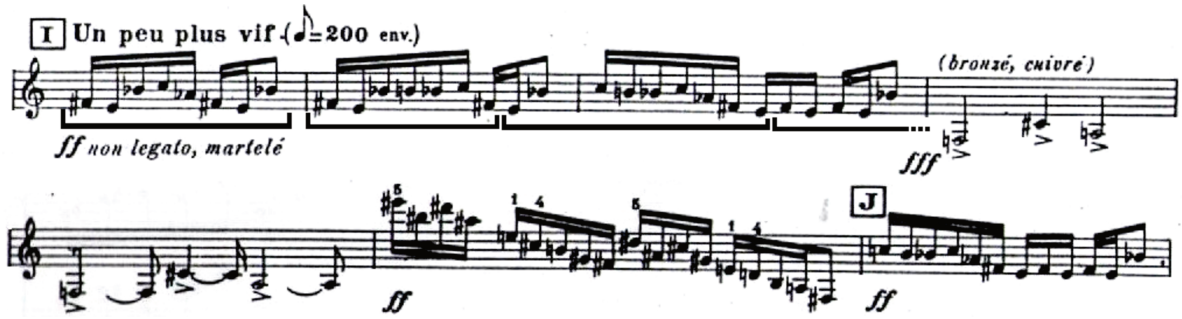
Ex. 28: Respectivamente assinalados pelas letras *a*, *b* e *c*: violino, compasso D:4 de "Liturgie de cristal"; clarineta, compasso B:9 de "Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps"; clarineta, compasso 18 de "Abîme des oiseaux".

2.1.3. Aumentações e diminuições (letras I a N de ensaio)

Na seção compreendida entre as letras I e N de ensaio, diversos materiais previamente apresentados na "Danse de la fureur..." são retomados com seus valores diminuídos a, predominantemente, semicolcheias. A tal reapresentação, intercala-se um motivo constituído pelas notas *fá3*, *dó#4*, *lá3* em pé *anfímacro*, sempre imediatamente reiterado e ritmicamente redimensionado por aumentações e diminuições exatas (Ex. 29). Conforme se observa no exemplo abaixo, embora o procedimento de diminuição empregado nesse trecho gere, individualmente, uma grande igualdade de valores, os agrupamentos entre as semicolcheias são

[20] Esta estratégia pode ser também observada no tema da "Danse de la fureur..." (Ex. 25, acima), onde a célula melódica *fá#4-mi4*, continente da nota central da peça, recorre freqüentemente associada a um par de colcheias, ao passo que a célula *sib4-dó5* habita sempre novos espaços rítmicos, fazendo-se menos pregnante.

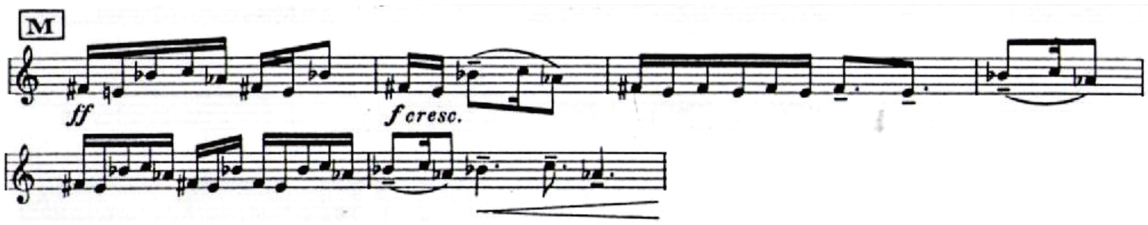
suficientemente desiguais entre si para que se mantenha a irregularidade métrica estabelecida desde o início da peça.



Ex. 29: Compassos I:1 a J:1 da "Danse de la fureur...". Assinaladas por colchetes, as divisões originais da melodia do tema.

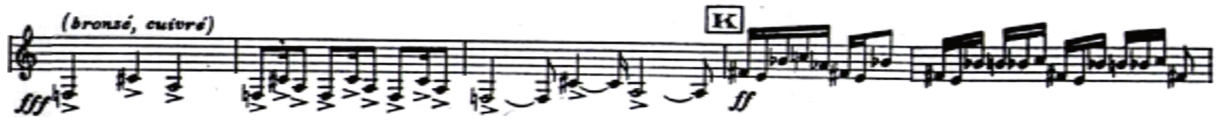
Nos compassos I:1-3, acima, o material melódico submetido à diminuição corresponde ao tema da "Danse de la fureur...", cuja constituição estudáramos pouco acima. A ocorrência das colcheias, contudo, não se dá nem a intervalos regulares, nem segue a divisão de frases que o tema apresentara em sua forma inicial (assinalada, no exemplo, por colchetes), mas pontua segmentos do tema em que se forma a seqüência de alturas *fá#4*, *mi4*, *sib4*. Dessa forma, não apenas o emprego do procedimento de diminuição redimensiona os valores constituintes do tema, como contribui para reposicioná-los, fazendo emergir em seu interior um motivo que fora, em sua forma inicial, uma resultante da justaposição de outros motivos mais pregnantes naquele contexto.

Nos compassos M:1-6 (Ex. 30), por sua vez, onde a primeira frase do tema é novamente trabalhada pelos procedimentos de aumentação e diminuição, gera-se ênfase sobre outro motivo integrante de tal frase: aquele constituído por *sib4*, *dó5*, *láb4* em pé *anfímacro*. Esta ênfase se dá inicialmente por não diminuí-lo (comp. M:2), em contraste com o resto da frase e, em seguida, por reiterá-lo em progressiva aumentação (comp. M:5-6). A recursividade imediata assumida pelo motivo em questão, associada à sua variação por aumentações exatas, explicita também a relação deste motivo com aquele constituído por *fá3*, *dó#4*, *lá3* (Ex. 29, acima e Ex. 31, abaixo), ambos *anfímacros* e finalizados por uma terça maior descendente.



Ex. 30: Compassos M:1-6 da "Danse de la fureur...".

De fato, a respeito do motivo *fá3*, *dó#4*, *lá3* em pé *anfímacro*, deve-se notar que este atua como um elo no encadeamento de associações motívicas tecido por Messiaen nesta peça. Para além desta sua explicitada relação com *sib4*, *dó5*, *láb4* em pé *anfímacro*, alguns de seus aspectos fazem com que, também este motivo – assim como aquele formado por *lá4*, *fá#5*, *dó#5*, na letra F da "Danse de la fureur..." (Ex. 27, acima) – remeta, enquanto uma reconfiguração intervalar, àquele que fora apresentado pelo violino em "Liturgie de cristal" (ver Ex. 28a, acima): ambos os perfis melódicos são compostos por um salto ascendente e outro descendente, menor que o primeiro; ambos apresentam constituição triádica e simétrica e; ambos apresentam comportamento recursivo e invariável no domínio das alturas. Como o motivo que fora apresentado pelo violino caracterizava-se também por sua brevidade, o emprego de redimensionamentos rítmicos sobre o motivo *fá3*, *dó#4*, *lá3* possibilita um controle da similaridade entre os dois, evidenciando-a através das diminuições e obscurecendo-a pelas aumentações.

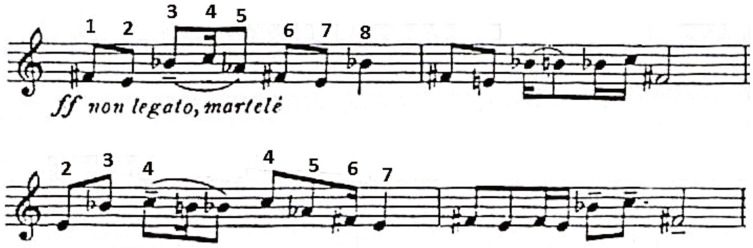


Ex. 31: compassos J:3 a K:2 da "Danse de la fureur...".

2.1.4. Direcionalidade no jogo de evidenciação motívica

Se observarmos que os três trechos da "Danse de la fureur..." estudados acima sucedem-se na mesma ordem em que os apresentamos, notamos que o encadeamento de associações motívicas estabelecido tem suporte em uma direcionalidade: ao longo da peça há uma progressiva evidenciação de seus motivos constituintes.

Especialmente na primeira forma assumida pelo tema, seu tratamento enquanto uma totalidade – dado pelas recorrências integrais de seus conjuntos de antecedente-conseqüente (letras A-E e H:5-6), bem como pelo atendimento a determinadas convenções formais[21] – unifica seus motivos constituintes sob uma identidade total do tema, obscurecendo, portanto, as identidades individuais destes. Mesmo o pé *anfímacro* – que conforme observáramos, trata-se da única célula continente de um valor adicionado a se repetir no interior do tema –, em sua recorrência, ocupara uma tal posição que favorecia não apenas sua própria evidenciação, mas também o estabelecimento de uma identificação entre os dois antecedentes do tema. Deve-se ainda notar que, entre as duas frases em questão, um deslocamento das alturas em relação à estrutura rítmica dissocia o pé *anfímacro* de seu conteúdo harmônico primeiro, reconfigurando tal célula – e portanto obscurecendo sua identidade –, mas mantém a similaridade harmônica entre as integridades das frases-antecedente (Ex. 32). Apenas na letra M de ensaio a evidenciação do motivo constituído por *sib4*, *dó5*, *láb4* em pé *anfímacro* sobrepor-se-á à identidade do tema, interrompendo-lhe sua sucessão padrão e mantendo, através das reiterações de tal motivo, a associação entre seus componentes rítmico e melódico.



Ex. 32: Tema da "Danse de la fureur...", com o deslocamento das alturas entre seus antecedentes assinalado.

Nas letras F e G, o mesmo recurso de dissociação entre valores rítmicos e alturas – sistematizado pelo emprego de pedais rítmico e harmônico – inverte a relação de favorecimento entre totalidade das seqüências em questão e seus segmentos constituintes: reconfiguram-se agora os pedais, em suas integridades, mas preserva-se uma associação paramétrica no âmbito da construção motívica (consultar Ex. 27, acima). Entendemos como um caso semelhante a este a retomada em diminuição do tema da "Danse de la fureur...", nos compassos I:1-3 (Ex. 29, acima),

[21] Como é o caso das próprias noções de antecedente e conseqüente, ou dos retornos do tema após cada intervenção de material contrastante.

posto que as colcheias incrustadas desfazem a segmentação habitual do tema (i. e., reconfiguram-no) em favor de uma associação consistente de um dado segmento melódico a uma dada célula rítmica.

Ainda novos passos são dados nos compassos K:1-2 (ver Ex. 31, acima) e M:1-6 (Ex. 30). Primeiramente, em função da reiteração dos motivos privilegiados (respectivamente: *fá#4*, *mi4*, *sib4* e; *sib4*, *dó5*, *láb4*), em ambos os trechos desvia-se da seqüência-padrão de alturas do tema. Isto não ocorrera em nenhum dos exemplos anteriores. Em segundo lugar, em M:1-6, para além da recursividade imediata assumida por *sib4*, *dó5*, *láb4* em pé *anfímacro*, aplica-se o procedimento de aumentações e diminuições a este motivo de maneira independente aos eventos contíguos, ressaltando-o não apenas pelo contraste de valores em relação a estes, mas também por um contraste de direções.

*

* *

Vimos na "Danse de la fureur..." os distintos procedimentos de manipulação de valores rítmicos empregados por Messiaen (i. e., a *adição de valores*, o *pedal rítmico* e as diferentes formas de *aumentações e diminuições*) contribuírem, de também distintas maneiras, para a obtenção dos mesmos dois tipos de resultados musicais.

O primeiro destes foi o engendramento de irregularidades métricas ao longo de toda a peça. As diferentes formas de *aumentações e diminuições* observadas contribuíram para tanto da maneira mais elementar, ao agruparem células de valores totais distintos entre si, seja no caso dos redimensionamentos do motivo *fá3*, *dó#4*, *lá3* em pé *anfímacro*, seja no caso das diminuições a semicolcheias do material temático da peça. Os *valores adicionados*, por sua vez, atuaram freqüentemente de maneira a perturbar regularidades métricas que estivessem sugeridas nos contextos do emprego de tal técnica, tal como observáramos na construção do tema da "Danse de la fureur...". Quanto à conjugação entre um *pedal rítmico* e um *pedal harmônico* em defasagem entre si, para além de o pedal rítmico em questão ser, internamente, metricamente irregular, a reconfiguração harmônica sofrida por este em sua repetição atuou no sentido de obscurecer a regularidade inerente a seu comportamento iterativo.

Em nossa análise de *Neumes rythmiques*, adiante, onde encontraremos uma ainda maior diversidade de recursos empregados no engendramento de irregularidades métricas, observaremos em maior detalhe as qualidades de irregularidade métrica obtidas por cada um de tais recursos.

O segundo tipo de resultado musical ao qual vimos os distintos procedimentos de manipulação de valores rítmicos direcionarem-se, na "Danse de la fureur...", foi o jogo de evidenciação motívica estabelecido ao longo da peça. Com relação à própria "Danse de la fureur...", tal jogo nos interessou, sobretudo, por ter exigido um emprego peculiar dos distintos procedimentos aqui observados. Em favor da evidenciação de um determinado motivo (*lá4*, *fá#5*, *dó#5*, na letra F de ensaio), por exemplo, vimos realizar-se uma tal conjugação em defasagem entre pedais rítmico e harmônico, na "Danse...", em que houvesse a consistente coincidência de um segmento do pedal harmônico com um determinado conjunto de valores recorrentes no pedal rítmico; em "Liturgie de cristal", onde encontraremos o mesmo procedimento de defasagem entre pedais, veremos que o mesmo não ocorre e que, em função do jogo composicional específico que observaremos em tal peça, provavelmente não faria sentido composicional que o ocorresse.

Com relação às nossas próximas análises, interessa-nos que a evidenciação motívica observada na "Danse de la fureur..." não seja obtida meramente pelo favorecimento dos motivos em questão em seus aspectos primários, tais como o privilégio em nível dinâmico, ou em registro, mas também por conta de tais motivos traçarem histórias ao longo da peça. A exemplo do motivo *lá4*, *fá#5*, *dó#5* (ver pp. 33-34, acima), que derivava, como apontáramos, de motivos oriundos de outros movimentos do *Quatuor...*, os diversos motivos evidenciados na "Danse de la fureur..." ressaltam-se também por participarem de uma história que permeia a peça, seja ao remeterem a motivos anteriores, seja por desenvolverem-se, transformarem-se sem que percam suas identidades. Ao abordarmos os *tutti* de "Yamanaka-cadenza" (ver pp. 61-71, adiante), veremos que o primeiro plano de polifonia tecida em tal peça, justamente, estabelece e desenvolve seus motivos, ao passo que planos mais ao fundo ou não desenvolvem seus motivos estabelecidos, ou apresentam um comportamento melódico com alta variação interna, impedindo que qualquer motivo assumisse uma identidade.

2.2. Jogos de defasagem em “Liturgie de cristal”

Embora também constituinte do *Quatuor pour la Fin du Temps*, desde seus aspectos mais gerais e mais imediatamente identificáveis, “Liturgie de cristal” contrasta com a “Danse de la fureur, pour les sept trompettes”. Conforme observáramos, a “Danse de la fureur...” fora quase exclusivamente homofônica e apresentava um claro seccionamento formal, onde cada trecho era escrito através de procedimentos distintos. “Liturgie de cristal”, por sua vez, é inteiramente polifônica e não seccionada formalmente: se há aqui uma heterogeneidade de procedimentos e materiais empregados, tal heterogeneidade é mais pronunciada na relação entre as distintas linhas de sua polifonia do que na diacronia da peça.

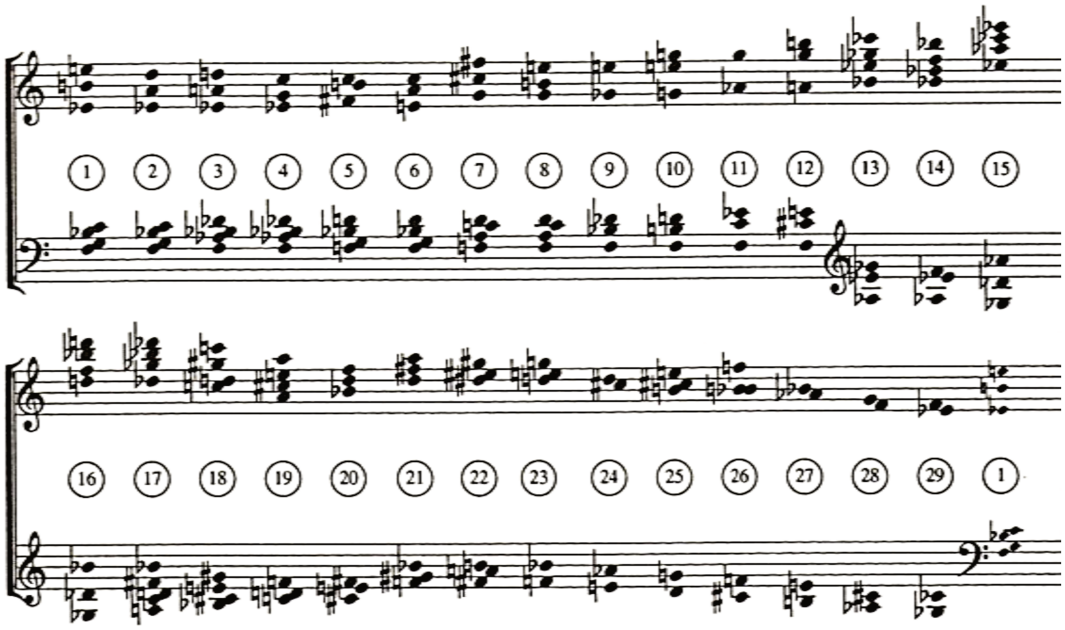
Na análise que se segue de “Liturgie de cristal”, propomo-nos a observar como os recursos de escrita empregados na construção de cada uma de suas linhas instrumentais contribuem para a clareza da polifonia estabelecida nessa peça. Por um lado, veremos assim alguns recursos técnicos já encontrados na “Danse de la fureur...” serem aqui empregados com fins distintos daqueles que observáramos na análise daquela peça. Por outro, esta análise de “Liturgie de cristal” nos oferecerá ferramentas para abordar, adiante, a escrita polifônica de “Yamanaka-cadenza” e para encontrar traços de uma escrita polifônica em *La Fauvette des jardins*.

O texto que se segue divide-se em quatro partes. Nas duas primeiras, estudaremos as construções individuais das quatro linhas instrumentais da peça em questão: as de piano e violoncelo, primeiramente; as de violino e clarineta, em seguida. Veremos aqui que estas quatro linhas contêm, internamente, distintos tipos de defasagens entre seus elementos constituintes. Na terceira e na quarta partes, veremos então como o jogo de defasagens estabelecido em “Liturgie de cristal” contribui com, respectivamente: a irregularidade métrica na peça e; a clareza de sua polifonia.

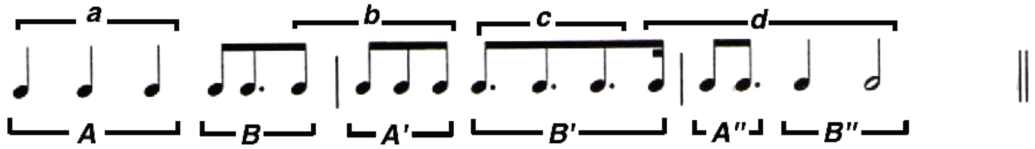
2.2.1. Linhas de piano e violoncelo

Ambas as linhas de piano e de violoncelo são constituídas por um mesmo recurso: a conjugação entre um dado pedal rítmico e um dado pedal harmônico. Semelhantemente ao que observáramos nas letras F e G de ensaio da “Danse de la fureur...”, o número de termos do pedal rítmico e o número de termos do pedal harmônico constituintes da linha de piano de “Liturgie de

cristal" são primos entre si, de modo que as recorrências de cada pedal defasam-se mutuamente, ao longo de toda a peça (ver, adiante, Ex. 39, pp. 47-48, adiante). Os exemplos 33 e 34, abaixo, expõem, respectivamente, o pedal harmônico (de 29 acordes sucessivos) e o pedal rítmico (17 valores rítmicos) constituintes da linha de piano (cf. MESSIAEN, 1944, pp. 22-4; id., 1994, tomo II, p. 55; POPLE, 1998, pp. 20-3; JOHNSON, 1989, p. 62; FERRAZ, 1998, pp. 187-8).



Ex. 33: Pedal harmônico da linha de piano em "Liturgie de cristal" (POPLE, 1998, p. 22).



Ex. 34: Pedal rítmico da linha de piano em "Liturgie de cristal" (MESSIAEN, 1944, vol. 2, p. 4).

Conforme aponta Messiaen (cf. 1944, pp. 14-15 e 20) a respeito do pedal rítmico, este divide-se em três segmentos, em cada um dos quais uma das células que os constituem é uma forma de aumentação ou diminuição da outra. Acompanhando-se o exemplo 34, acima, vemos que: B é uma diminuição inexata de A; B' é uma aumentação exata com valor adicionado de A' e; B'' é uma aumentação inexata de A''.

Deve-se notar, contudo, que diversos aspectos relacionados à linha de piano favorecem uma fluidez entre tais células que a constituem e obscurecem, portanto, a individualidade que lhes seria necessária para que suas correspondências enquanto variações diretas, umas das outras, fosse clara. Favorecem tal fluidez os seguintes aspectos: a dinâmica (pianíssimo), a articulação ("*legato, très enveloppé de pédale*") e a densidade constantes; a baixa movimentação melódica, sobretudo de sua voz inferior; o baixo contraste entre valores imediatamente contíguos; o posicionamento de tal linha como fundo para as figurações das linhas de clarineta e violino e; a constante reconfiguração harmônica de suas células rítmicas, a cada reencontro entre os pedais conjugados.

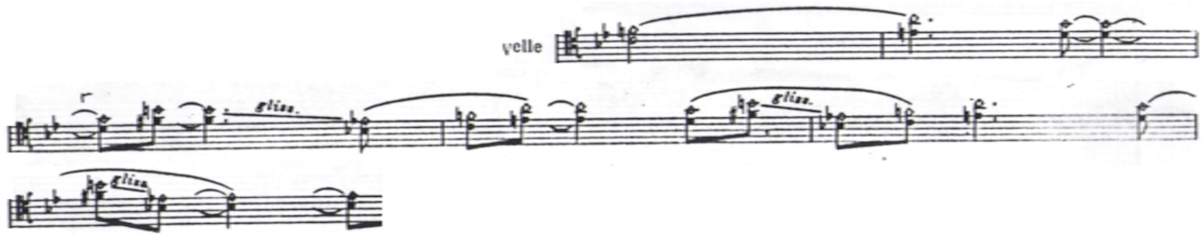
Desse modo, interessam a esta análise, sobretudo, três aspectos da escrita rítmica da linha de piano em "Liturgie de cristal". Primeiramente, embora sua fluidez obscureça uma individualidade das células constituintes da linha de piano, como apontáramos, essa linha apresenta, ainda assim, alguns jogos locais que favorecem o reconhecimento dos retornos de seu pedal rítmico. Tratam-se das breves regularidades em semínimas, colcheias e colcheias pontuadas (respectivamente assinaladas por *a*, *b* e *c*, no exemplo 34, acima), bem como do *rallentando* escrito nos últimos cinco valores constituintes do pedal rítmico (assinalado por *d*).

Em segundo lugar, apesar das breves regularidades internas identificadas na linha de piano, seu pedal rítmico é, como um todo, metricamente irregular. Desse modo, a presença constante da linha de piano não atua no sentido de situar metricamente os eventos tocados pelos outros instrumentos.

Por fim, como o pedal rítmico constituinte da linha de piano tem uma duração total equivalente a 13 semínimas, a cada recorrência sua este posiciona-se diferentemente em relação ao compasso indicado de 3/4, não contribuindo portanto, para um estabelecimento de tal compasso como guia para os eventos da peça. De fato, como constataremos ao observar cada uma das quatro linhas instrumentais de "Liturgie de cristal", tal compasso é empregado meramente para favorecer a coordenação entre os músicos, caracterizando-se, assim, a quarta forma de notação empregada por Messiaen (cf. pp. 18-19, acima).

Sobre a linha de violoncelo, por sua vez, esta é constituída pela conjugação entre um pedal harmônico continente de 5 notas e um pedal rítmico continente de 15 valores, de modo que ambos os pedais tornam a ficar em fase a cada recorrência do pedal rítmico (Ex. 35, abaixo). Por conta de a duração total do pedal rítmico equivaler a 16 semínimas e meia (i. e., 33 colcheias),

contudo, a linha de violoncelo defasa-se, ao longo de toda a peça, em relação à linha de piano e – assim como notáramos a respeito da linha de piano – posiciona-se diferentemente, a cada recorrência sua, em relação ao compasso indicado de 3/4, igualmente obscurecendo-o, portanto.



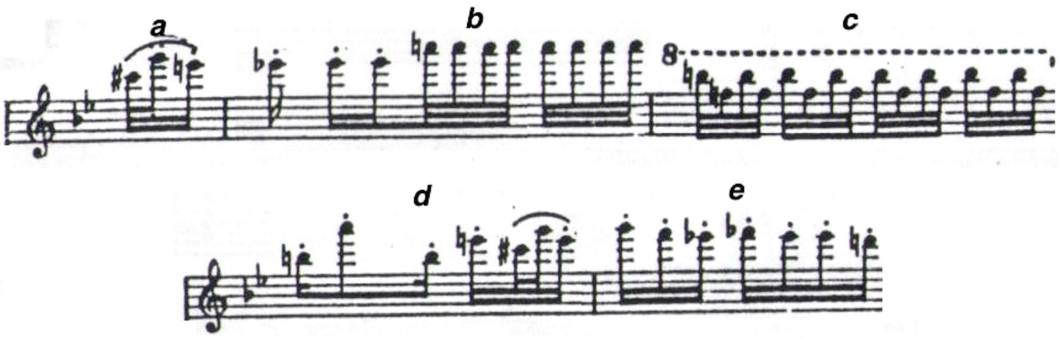
Ex. 35: Pedal da linha de violoncelo, entre os compassos B:2 e C:1 de "Liturgie de cristal".

2.2.2. Linhas de violino e clarineta

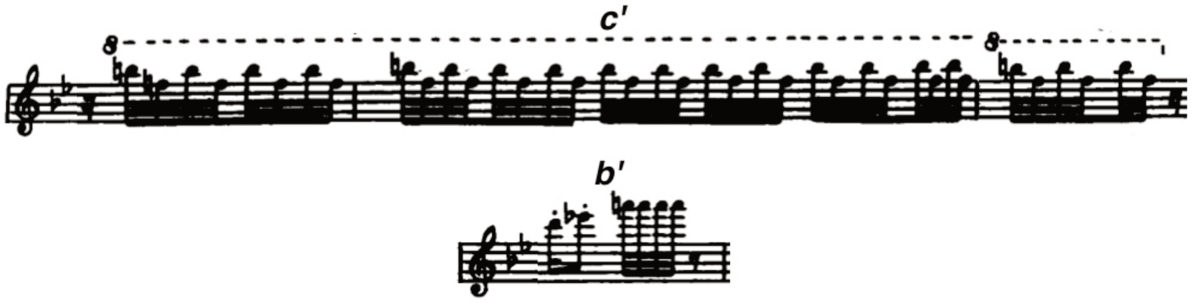
A construção da linha de piano através da conjugação entre um determinado pedal rítmico e um determinado pedal harmônico em defasagem, um em relação ao outro, implicara em um comportamento específico de tal linha, com duas características gerais. Primeiramente, a ordem dos valores rítmicos e dos acordes constituintes de tais pedais da linha de piano permanece, ao longo de toda a peça, inalterada. Em segundo lugar, a cada recorrência do pedal rítmico ao longo da peça, este apresenta-se re-configurado harmonicamente; por sua vez, a cada recorrência do pedal harmônico, este apresenta-se re-configurado ritmicamente.

Com relação a estes dois aspectos, podemos notar que as linhas de violino e clarineta, em "Liturgie de cristal", assumem um comportamento oposto ao da linha de piano. Ambas são constituídas por motivos cujos distintos componentes paramétricos (perfil melódico, figuração rítmica e articulação, no caso) associam-se estavelmente e, em ambas, a ordem das ocorrências de tais motivos, bem como a distância entre estas, é bastante variável.

A respeito da linha de violino, o material empregado em sua construção consiste quase integralmente em ocorrências inalteradas de seus motivos constituintes (ver Ex. 36, abaixo, e Ex. 39, pp. 47-48). Nas raras exceções onde tais motivos apresentam alguma alteração, esta se dá meramente pela interrupção ou pelo prolongamento do motivo em questão, como é o caso dos dois motivos reproduzidos abaixo, no exemplo 37.

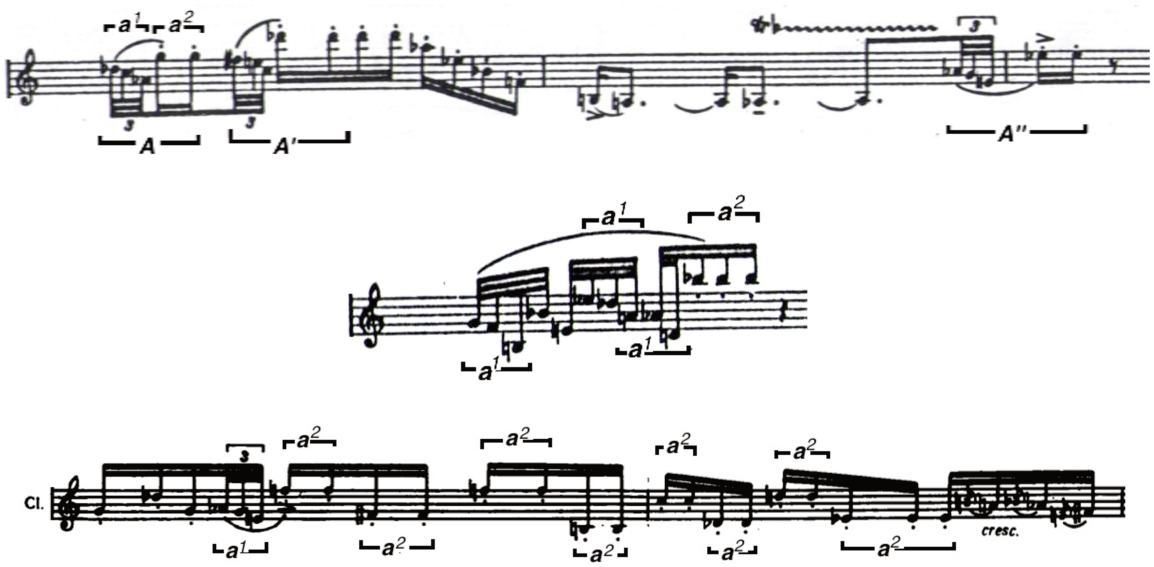


Ex. 36: Respectivamente assinalados pelas letras *a* a *e*, motivos constituintes da linha de violino em "Liturgie de cristal".



Ex. 37: Prolongamento (comp. E:6 a F:2) e interrupção (comp. G:3), respectivamente, dos motivos assinalados pelas letras *c* e *b* no exemplo 36, acima.

Na linha de clarineta, por sua vez, para além de ocorrências inalteradas de seus motivos constituintes, determinados trechos concentram variações sobre algum dentre tais motivos ou sobre fragmentos de tais motivos, caracterizando-se um tratamento semelhante ao encontrado nas denominadas "frases comentário" (ver pp. 24-26, acima). Assim, nos compassos C:1-3 (Ex. 38a, abaixo), por exemplo, observam-se distintas transposições e distintas configurações intervalares de um mesmo motivo, assinalado pela letra *A*; no compasso C:6 (Ex. 38b), a frase em fusas é construída por um encadeamento de variações do fragmento assinalado por a^1, caracterizado por um perfil descendente constituído por uma segunda (maior ou menor) seguida de um salto; nos compassos E:5-6 (Ex. 38c), vemos encadearem-se transposições do fragmento assinalado por a^2.



Ex. 38a-c: Respectivamente, compassos C:1-3, C:6 e E:5-6 da linha de clarineta em "Liturgie de cristal"

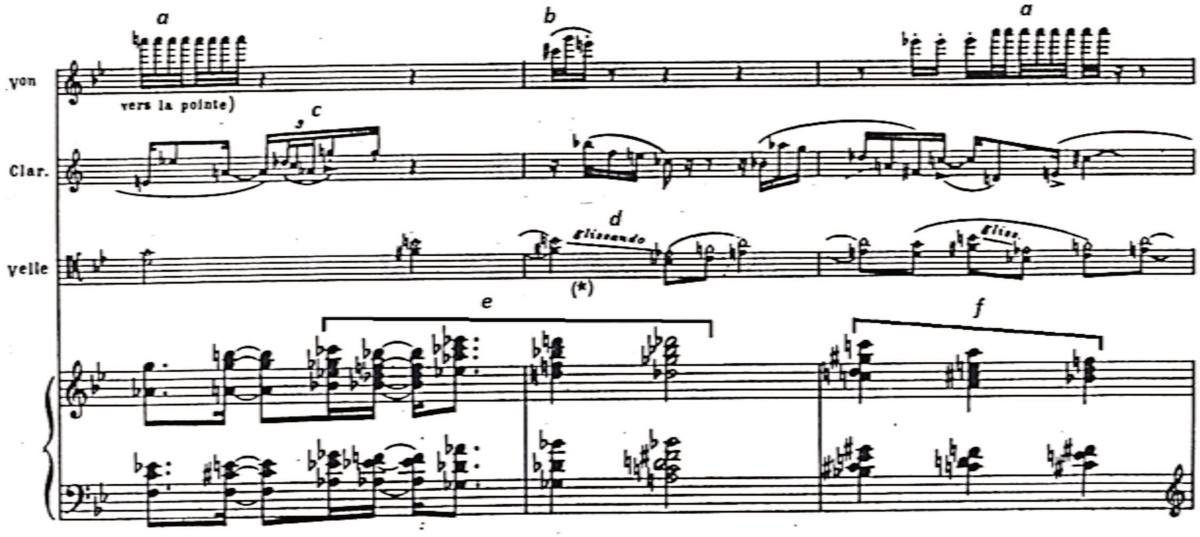
2.2.3. Defasagem e irregularidade métrica

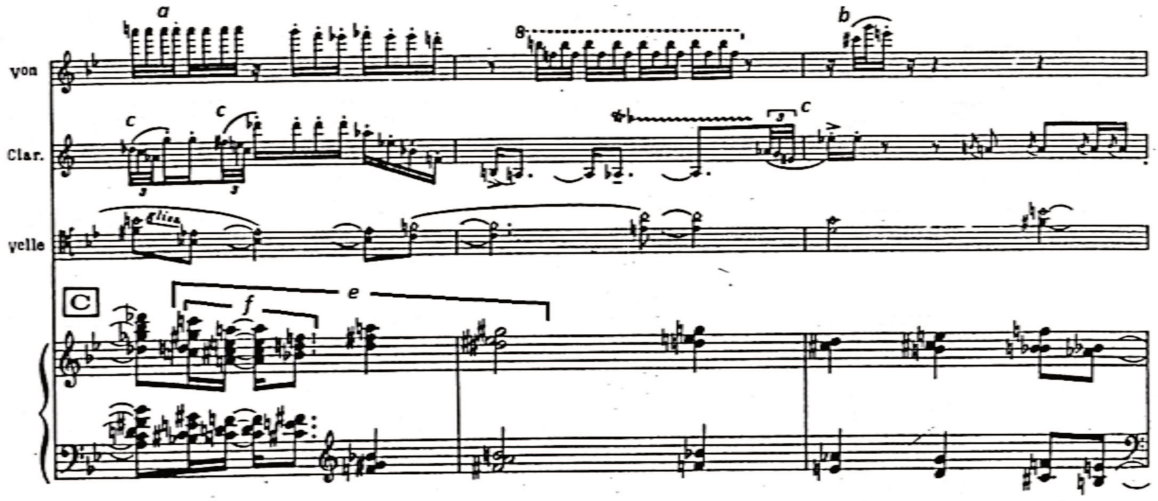
Ao examinarmos, acima, as construções das linhas de piano e de violoncelo, notamos que, por conta de suas durações totais, ambos os pedais rítmicos constituintes de tais linhas, ao reiterarem-se, defasavam-se entre si e defasavam-se em relação ao compasso indicado de 3/4, obscurecendo-o. Os exemplos 39a-c, adiante, onde observam-se recorrências de motivos constituintes tanto da linha de violino, como da linha de clarineta, demonstram que o mesmo ocorre com estes motivos.

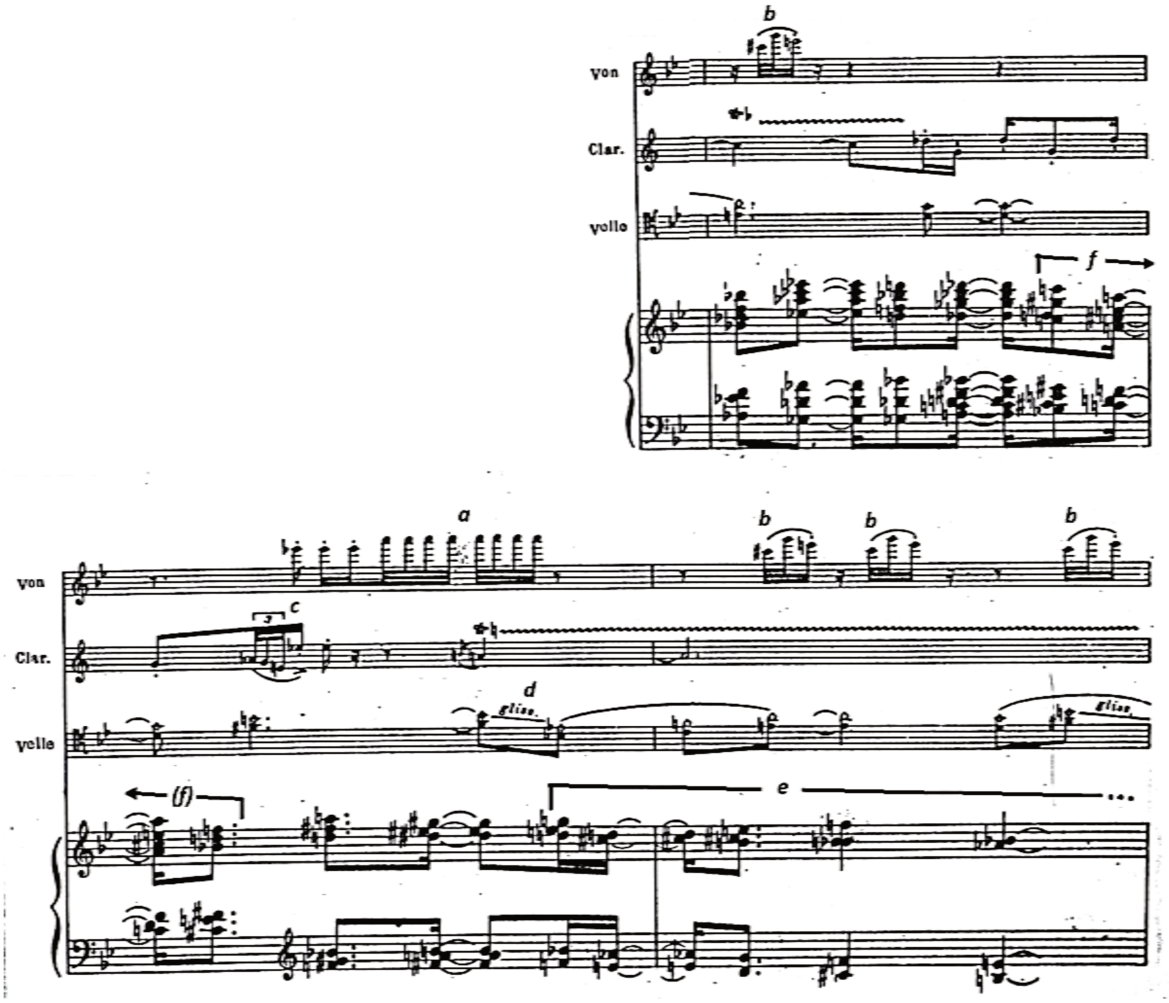
Com relação ao compasso indicado, primeiramente, podemos observar que nenhum dos motivos em questão associa-se consistentemente a uma determinada posição métrica do compasso vigente. Assim, tomando-se como exemplo o motivo assinalado pela letra *c*, vemos que este inicia-se respectivamente, a cada ocorrência sua: na segunda semicolcheia do segundo tempo do compasso A:4 (Ex. 39a); na cabeça do compasso e na quarta semicolcheia do primeiro tempo do compasso C:1, bem como na última semicolcheia do compasso C:2 (Ex. 39b) e; na terceira semicolcheia do primeiro tempo do compasso D:3 (Ex.39c).

Pode-se também observar, nos exemplos 39a-c, que os motivos constituintes das linhas de violino e clarineta tampouco mantêm, em suas recorrências, uma mesma posição relativa, uma mesma relação de fase com eventos das linhas concomitantes. Vemos por exemplo que as oito fusas constituintes do motivo assinalado pela letra *a*, na linha de violino antecedem o motivo *c*, da clarineta, no compasso A-4; são concomitantes a duas ocorrências desse mesmo motivo no

compasso C:1 e; sucedem esse motivo no compasso D:3. Desse modo, a irregularidade métrica em “Liturgie de cristal” não se dá somente porque cada linha é, em si, metricamente irregular, mas também porque há irregularidade nas relações de fase entre as linhas.







Ex. 39a-c: Respectivamente, compassos A:4-6, C:1-3 e D:2-4 de "Liturgie de cristal". Estão assinalados: pelas letra *a* e *b*, dois motivos próprios à linha de violino; pela letra *c*, um motivo próprio à linha de clarineta; pela letra *d*, o *glissando* de *fá#5* em mínima para *sib4* em colcheia, ao violoncelo; pela letra *e*, o segmento do pedal rítmico do piano em que os valores são sucessivamente mais longos, do equivalente a 1 semicolcheia ao equivalente a 8 semicolcheias e; pela letra *f*, o segmento do pedal harmônico do piano cujo limite agudo enuncia o arpejo *dó6*, *lá5*, *fá5*.

2.2.4. Defasagem e polifonia

Desde o início da presente análise, ao contrastarmos a peça em questão com a "Danse de la fureur...", atentáramos para o fato de "Liturgie de cristal" ser, por toda sua extensão, polifônica. Diversos aspectos até aqui observados contribuem para uma clareza de tal polifonia. Primeiramente, o constatado jogo de defasagens entre as linhas evidencia uma independência caracteristicamente polifônica entre estas. Em segundo lugar, notamos que os materiais empregados na construção de cada linha, bem como as estratégias empregadas para suas construções contrastam-se entre si. De fato, consideramos que haja já aqui um agenciamento dos

fatores de coesão (cf. p. 27, acima) entre as linhas – menos radical do que o que observaremos em "Yamanaka-cadenza", mas que já abrange desde aspectos elementares, como é o caso da diferenciação de registro entre a clarineta e o violino, ou a diferenciação de densidade entre o piano e os demais instrumentos, a aspectos de organização, como se nota sobretudo pelas diferenças de construção dos pares piano/violoncelo e violino/clarineta.

Ressaltamos aqui que ambos os aspectos aqui apontados concernem à relação entre as linhas instrumentais concomitantes. Para além deles, contudo, alguns aspectos intrínsecos às linhas, em suas individualidades, contribuem para uma extremação da polifonia em "Liturgie de cristal".

A respeito da linha de piano, podemos notar que, embora esta seja em si homofônica, a defasagem entre os pedais rítmico e harmônico que a constituem faz com que tanto segmentos harmônicos como segmentos rítmicos de sua construção reposicionem-se, a cada recorrência, em relação aos eventos das outras linhas, duplicando a participação da linha de piano no jogo de defasagens da peça – o qual, conforme apontáramos, contribui para a clareza da polifonia em "Liturgie de cristal". Assim, se nos compassos A:4-5 (Ex. 39a) o *glissando* em mínima do violoncelo (*d*) sucedera o início do *rallentando* escrito do pedal rítmico do piano (*e*) e antecipara-se ao segmento *dó6*, *lá5*, *fá5* de seu pedal melódico (*f*), no compasso D:3 (Ex. 39c) não apenas tal *glissando* antecipa-se ao *rallentando* escrito do piano, como vem a ser posterior ao segmento *dó6*, *lá5*, *fá5*.

Nas linhas de clarineta e violino, semelhantemente, cada um de seus respectivos motivos constituintes, ao variar em ordem e em distância em relação aos outros motivos constituintes da mesma linha, tem sua participação individual no jogo global de defasagens, multiplicando, portanto, a participação dessas linhas em tal jogo.

2.3. Irregularidade métrica em *Neumes rythmiques*

Em *Neumes rythmiques*, sete seções da peça constituem-se exclusivamente pela sucessão, em ordenações variadas, do que Messiaen denomina *neumas rítmicos*[22]. Os neumas rítmicos tratam-se, basicamente, de células rítmicas recorrentes ao longo da peça e associadas, respectiva e fixamente, a dadas indicações de andamento, de articulação e a dados perfis dinâmicos.

Na análise que se segue, observaremos como as distintas características internas assumidas por cada neuma rítmico e os distintos tipos de manipulação destes – desde suas reordenações, ao longo da peça, às variações internas sofridas por cada um – contribuem para o engendramento, na peça, de também distintas qualidades de irregularidade métrica.

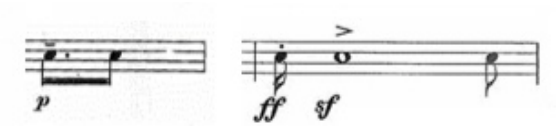
O texto que se segue divide-se em três partes. Na primeira, serão apresentadas, através da observação dos neumas rítmicos empregados, características da estruturação local de valores rítmicos na peça. Em seguida, serão observados aspectos relativos à manipulação dos neumas rítmicos. Por fim, observaremos como, através das distintas qualidades de irregularidade métrica obtidas, Messiaen traça uma direcionalidade na peça rumo a uma irregularidade extrema, já próximo a seu final.

2.3.1. Características locais dos neumas rítmicos em *Neumes rythmiques*

Como antecipáramos acima, os neumas rítmicos tratam-se de células rítmicas fixamentemente associadas, cada uma, a uma dada indicação de andamento, de articulação e a um dado perfil dinâmico. Em sua maioria, os neumas rítmicos empregados em "Neumes rythmiques" apresentam em suas constituições uma desigualdade interna de valores mais ou menos pronunciada, da proporção de 3:2 entre longa e breve em *clivis* rítmico[23] à proporção 16:1 entre os dois primeiros valores de *podatus et clivis* rítmico (Ex. 40). A tais neumas rítmicos é, portanto, intrínseco o princípio, já exposto nesta dissertação (cf. pp. 14-17), pelo qual Messiaen engendra estruturas metricamente irregulares.

[22] Cf. MESSIAEN, 1994, tomo IV, pp. 7-80; id. ibid., tomo III, pp. 147-164; id. 1944, p. 14; JOHNSON, 1989, pp. 104-105.

[23] Conforme exposto por Messiaen (1994, tomo III, p. 147), os neumas rítmicos são concebidos como transposições para o domínio da rítmica dos movimentos melódicos observados pelo compositor nos neumas do cantochão. Desse modo, a exemplo da nomenclatura empregada por Messiaen, ao referirmo-nos a cada neuma rítmico, ao longo deste texto, empregaremos o nome do neuma a que ele é análogo em itálico seguido da palavra "rítmico".



Ex. 40: *Clivis* e *podatus et clivis* rítmicos.

Semelhantemente ao que ocorre em suas individualidades, o encadeamento de neumas rítmicos na peça tende a manter-se irredutível a uma regularidade métrica por conta de, também em seus valores totais, os neumas rítmicos serem freqüentemente desiguais entre si. Tomando-se ainda por exemplo *clivis* rítmico e *podatus et clivis* rítmico, pode-se observar que o primeiro equivale, em sua totalidade, a cinco semicolcheias e o segundo, a dezenove semicolcheias; *quilisma* e *bistropha* rítmicos, reproduzidos abaixo no Ex. 41, por sua vez, equivalem respectivamente a doze e seis semicolcheias; *tristropha* rítmico, também reproduzido abaixo, equivale a quinze fusas.

Ex. 41: *Quilisma*, *bistropha* e *tristropha* rítmicos.

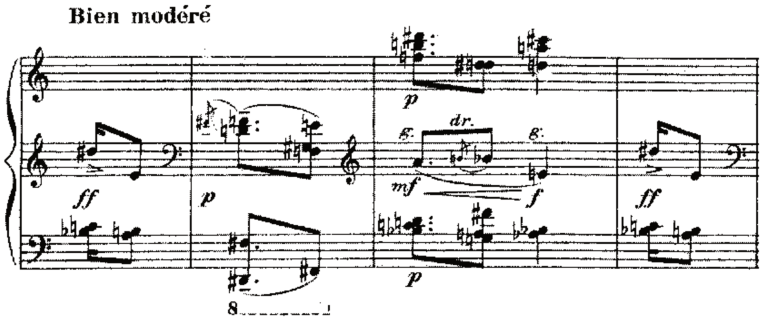
Estabelecendo-se como únicas exceções, na peça, os três neumas rítmicos reproduzidos no Ex. 41, acima, são internamente constituídos por valores rítmicos iguais. No caso de *quilisma* rítmico, embora sua notação se dê por semínimas, apenas, estabelece-se nele uma desigualdade interna através da atribuição de uma *fermata* a seu primeiro valor. Em *bistropha* e *tristropha* rítmicos, por sua vez, há efetivamente uma constituição interna por valores iguais e regularmente agrupados. Tais neumas rítmicos, contudo, associam-se consistentemente, ao longo da peça, a indicações de andamento distintas daquela (*Bien modéré*) atribuída a todos os outros (cf. Ex. 42c e Ex. 43, adiante). Desse modo, quando justapostos a outros neumas rítmicos, suas atípicas regularidades internas vêm a afirmar uma desigualdade de seus respectivos valores mínimos em relação ao valor mínimo vigente nos neumas rítmicos contíguos.

Constata-se aqui, portanto, através da observação das constituições internas de distintos neumas rítmicos, a presença, em *Neumes rythmiques*, de ao menos duas qualidades distintas de irregularidade métrica: 1) aquela em que sucedem-se valores desiguais, múltiplos de um valor

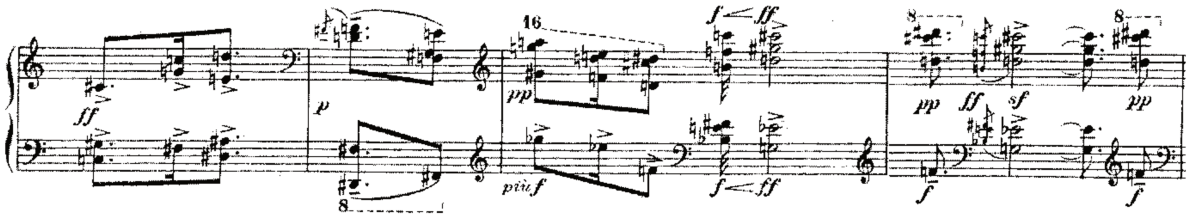
mínimo comum; 2) aquela em que estruturas rítmicas contíguas, internamente regulares ou irregulares, não remetem a um mesmo valor mínimo.

2.3.2. Manipulação dos neumas rítmicos em *Neumes rythmiques*

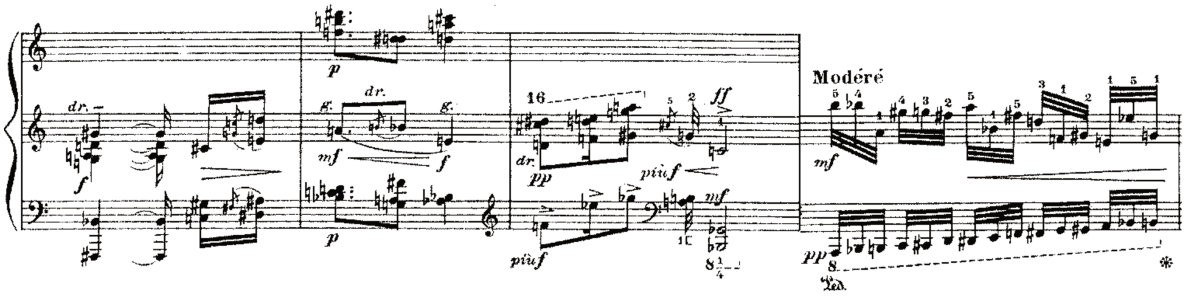
Ao menos três aspectos são notáveis a respeito da manipulação dos neumas rítmicos em *Neumes rythmiques*. Primeiramente, a respeito de seus encadeamentos, as ocorrências de cada dado neuma rítmico não associam-se estavelmente às ocorrências de qualquer outro, de modo que suas ordenações tendem a alterar-se ao longo da peça. Nos três trechos reproduzidos abaixo, vemos, por exemplo, que ora *clivis* rítmico situa-se entre *podatus* e *scandicus* rítmicos (Ex. 42a), ora entre *porrectus* e *porrectus flexus resupinus* rítmicos (Ex. 42b); *scandicus* rítmico, por sua vez, ora situa-se entre *clivis* e *podatus* rítmicos (Ex. 42a), ora entre *climacus* e *porrectus flexus resupinus* rítmicos (Ex. 42c). Esta permutatividade assumida pelos neumas rítmicos favorece que, também em maior escala, assim como se observara em um nível local, evite-se o estabelecimento de regularidades na peça.



Ex.42a: Compassos 3 a 6 de "Neumes rythmiques". Encontram-se aqui, respectivamente, os seguintes neumas rítmicos: *podatus*, *clivis*, *scandicus* e *podatus* rítmicos.

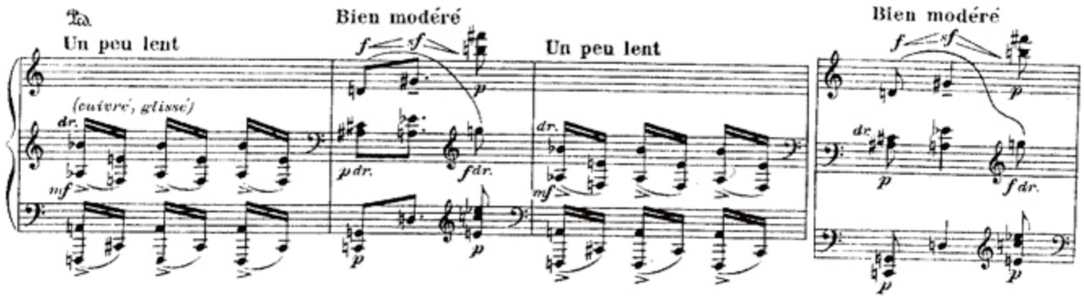


Ex. 42b: Compassos 39 a 42, com os seguinte neumas rítmicos: *porrectus*, *clivis*, *porrectus flexus resupinus* e *2 clivis* rítmicos.



Ex. 42c: Compassos 88 a 91: *climacus*, *scandicus*, *porrectus flexus resupinus* e *tristropha* rítmicos.

Um segundo aspecto notável a respeito da manipulação dos neumas rítmicos é que alguns destes, de maneira semelhante ao que apontáramos com relação à noção de *personagens rítmicos* (cf. pp. 20-22, acima), são individualmente associados, cada um, a um dado procedimento de variação. Tomando-se como exemplo *torculus* rítmico, associado ao andamento *Bien modéré*, no exemplo 43 abaixo, é próprio a tal neuma rítmico variar-se pela *aumentação parcial* (cf. p. 13, acima) de seus valores constituintes.



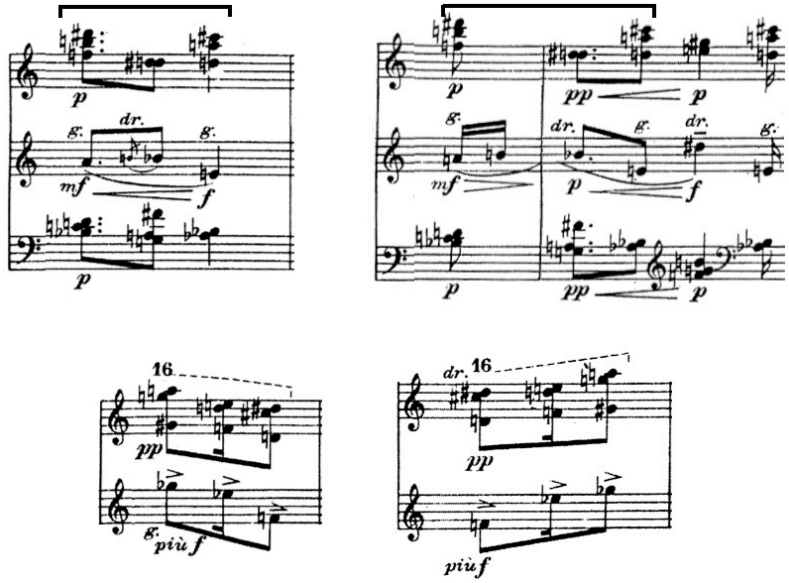
Ex. 43: Compassos 50 a 53 de *Neumes rythmiques*.

Como se pode observar, ainda no exemplo 43, à variação de *torculus* rítmico (comp. 51-53) intercalam-se duas ocorrências inalteradas de *bistropha* rítmico. Já inserida em um contexto de irregularidade métrica, a aumentação de *torculus* rítmico não colabora com a irregularidade métrica no trecho em questão apenas em termos absolutos, por fazer com que a segunda sucessão *bistropha-torculus* rítmico (comp. 52-53) assuma um valor total distinto da primeira (comp. 50-51); a irregularidade métrica favorece-se aqui, também, por estabelecer-se uma desigualdade de direcionalidades entre os dois neumas rítmicos em questão, posto que um destes é ritmicamente expandido, ao passo que o outro permanece invariável.

O terceiro aspecto notável a respeito da manipulação dos neumas rítmicos em *Neumes rythmiques* dá-se com relação à estruturação harmônica da peça. Como se nota pelas recorrências

de *torculus* e *bistropha* rítmicos no exemplo 43, acima, ou de *podatus*, *clivis* e *scandicus* rítmicos nos exemplos 42a-c, diversos neumas rítmicos são associados, em distintos níveis de fixidez, a dados agrupamentos melódico-harmônicos.

Como apontáramos, diversos dos neumas rítmicos são individualmente associados a algum tipo de variação que lhes é específico. Em alguns, tal variação se dá justamente em sua relação com o agrupamento melódico-harmônico ao qual o neuma rítmico em questão é associado. Observando-se, por exemplo, as duas primeiras ocorrências na peça de *scandicus* rítmico, no exemplo 44, pode-se notar um deslocamento seu por translação com relação ao agrupamento melódico-harmônico ao qual ele é conjugado; distintamente, o agrupamento melódico-harmônico associado a *porrectus* rítmico sofre freqüentemente retrogradações, mas jamais dissocia-se deste neuma rítmico.

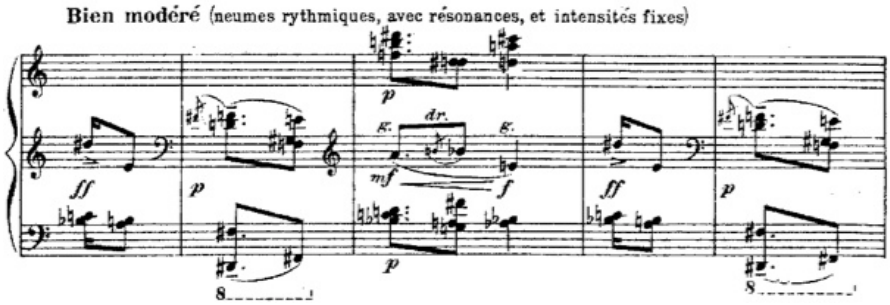


Ex. 44: Acima, duas ocorrências distintas de *scandicus* rítmico (comp. 5 e 16-17), onde se observa o deslocamento entre tal Neuma rítmico e o agrupamento melódico-harmônico assinalado; abaixo, duas ocorrências de *porrectus* rítmico (comp. 10 e 82).

2.3.3. Direcionalidades em *Neumes rythmiques*

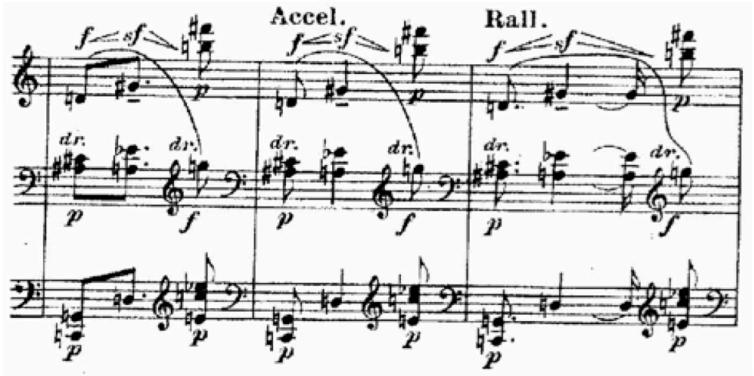
A primeira seção constituída por neumas rítmicos, em *Neumes rythmiques*, oferece um exemplo relativamente claro da primeira qualidade de irregularidade métrica listada acima, neste texto. Exceto pela ocorrência de algumas apojaturas nessa seção, todos os valores remetem, enquanto múltiplos inteiros, a um mesmo valor mínimo e invariável de semicolcheia. A

predominância de valores relativamente breves, i. e., que situam-se no âmbito entre o equivalente a uma e a quatro semicolcheias, favorece ainda a identificação desse valor mínimo.



Ex. 45: Compassos 3 a 7 de *Neumes rythmiques*.

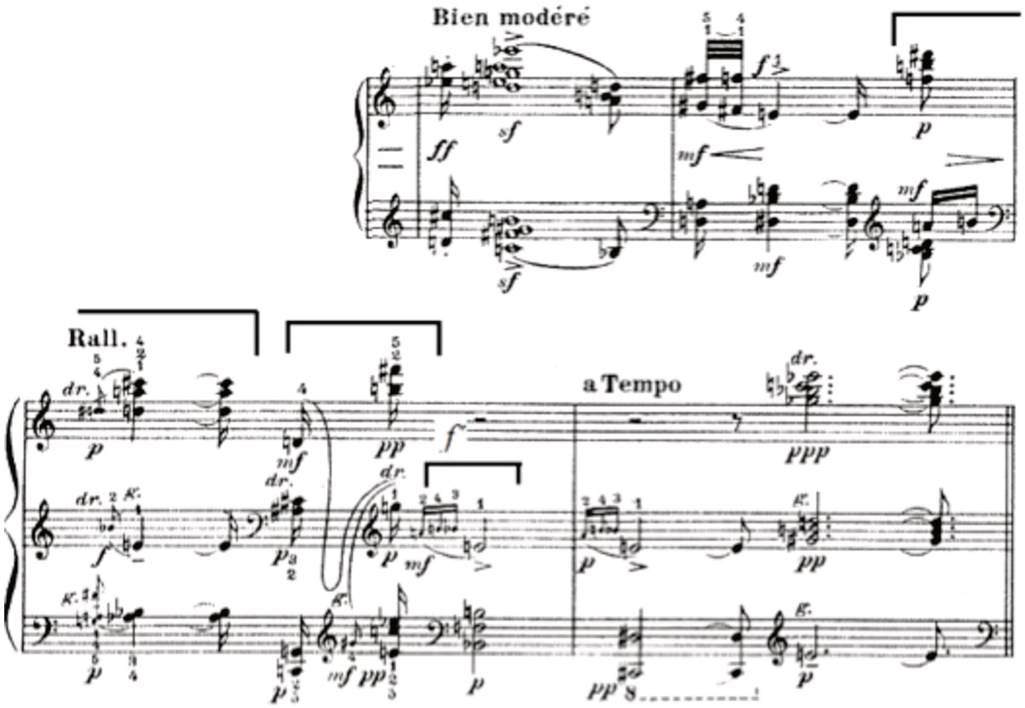
Logo na segunda seção de neumas rítmicos, alguns recursos evocam novas qualidades de irregularidade métrica. Já em seu início, ocorrem pela primeira vez na peça os neumas *bistropha* e *quilisma* rítmicos que, conforme apontado anteriormente, por estabelecerem andamentos distintos do vigente, impõem uma condição em que as diferentes estruturas rítmicas justapostas não reportam-se a um mesmo valor mínimo. Adiante na mesma seção, ocorrem, também pela primeira vez, indicações de variação agógica (Ex. 46). Nos compassos 19 e 20, desse modo, estabelece-se uma terceira qualidade de irregularidade métrica: aquela em que um dado valor mínimo, do qual outros valores derivam enquanto seus múltiplos, é agogicamente variável.



Ex. 46: Compassos 18 a 20 de *Neumes rythmiques*.

Observemos, agora, os quatro últimos compassos do último período de neumas rítmicos (Ex. 47). Um primeiro traço notável é que encontra-se aqui uma oposição breve-longa especialmente pronunciada, se comparada às duas primeiras seções da peça. Nesses compassos, há somente valores iguais ou inferiores ao equivalente a duas semicolcheias, estabelecendo-se os

valores breves desse trecho, e valores iguais ou superiores ao equivalente a cinco semicolcheias, estabelecendo-se os valores longos do mesmo trecho. Excluem-se aqui, portanto, valores intermediários entre os âmbitos mencionados.



Ex. 47: Compassos 95 a 98 de *Neumes rythmiques*.

A respeito dos valores longos, excetuando-se a semibreve do compasso 95, estes tornam-se progressivamente mais longos, entre os compassos 96 e 98, de modo a obscurecer, progressivamente, a subjacência de um valor mínimo do qual derivem, como seus múltiplos, tais valores. Os valores breves, contrariamente, traçam uma direcionalidade a suas minimizações: no compasso 95, o maior dentre os valores breves trata-se de uma colcheia; no compasso 96, a ocorrência também de uma colcheia dissimula-se por um movimento melódico que subdivide-a em duas semicolcheias; no compasso 97, o maior valor, dentre os breves é, efetivamente, o de semicolcheias. No compasso 98, por fim, notas breves dão-se somente na forma de apojaturas, não referentes, portanto, a uma mensuração de valores. Desse modo, obtém-se aqui ainda uma quarta qualidade de irregularidade métrica em *Neumes rythmiques*, na qual ausentam-se os valores breves que serviram de referência para a estruturação de valores.

Outros recursos, nesses compassos finais da última seção de neumas rítmicos, contribuem para que extreme-se aqui a irregularidade métrica. Em primeiro lugar, há aqui, novamente, o emprego de indicações agógicas, de modo que mesmo os valores breves de referência ainda presentes no compasso 97 sejam, efetivamente, variáveis.

Observa-se no trecho, também, um deslocamento dos agrupamentos melódico-harmônicos em relação aos neumas rítmicos nos compassos 96 e 97, evitando assim que afirmem-se as próprias identidades dos neumas rítmicos como uma potencial referência métrica. Condizentemente com seu já identificado movimento de translação (cf. p. 55, acima), o agrupamento melódico-harmônico assinalado entre os compassos 96 e 97 apresenta-se aqui novamente deslocado em relação aos limites entre os neumas rítmicos ao qual tal agrupamento conjuga-se: por conta da redução a apojatura de seu agregado harmônico central, no compasso 97 é seu último agregado harmônico (*láb3-sib3-mi4-ré5-lá5-dó#6*) que incide sobre o primeiro valor do neuma rítmico em questão (*climacus resupinus* rítmico). Por sua vez, o agrupamento melódico-harmônico que associara-se consistentemente a *torculus* rítmico ao longo da peça (cf. Ex. 43 e 46, acima) encontra-se, também no compasso 97, associado aos valores breves centrais de um *climacus resupinus* rítmico. Compreendendo-se, contudo, a diminuição atribuída a tal agrupamento como mais um redimensionamento de seus valores, essa última ocorrência é também condizente com sua história de aumentações anteriormente traçada em suas conjugações com *torculus* rítmico (cf. p. 54, acima).

*

* *

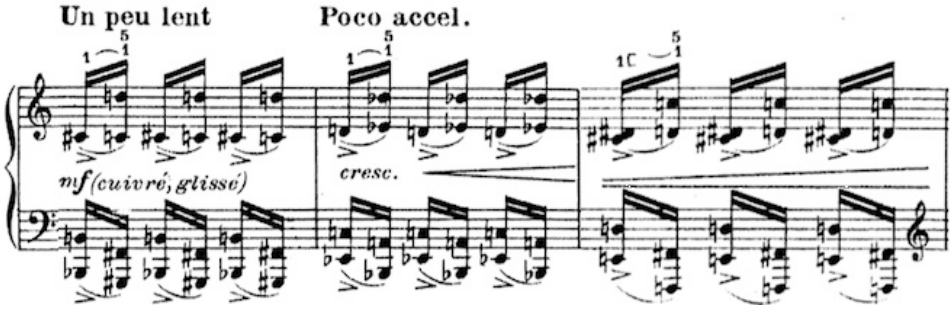
Em resumo, vimos em *Neumes rythmiques* a obtenção de distintas qualidades de irregularidade métrica através do emprego de distintos recursos direcionados ao seu engendramento. Ao examinarmos as constituições individuais dos *neumas rítmicos*, a partir dos quais estruturam-se os trechos da peça aqui abordados, observamos já como algumas peculiaridades de suas construções, fossem as irregularidades internas de uns, fossem as variações de andamentos propostos por outros, favoreciam respectivamente o estabelecimento das seguintes duas qualidades de irregularidades métricas: aquela em que valores desiguais reportam-se a um mesmo valor mínimo, enquanto seus múltiplos e; aquela em que distintas

estruturas rítmicas contíguas não compartilham de um mesmo andamento, não se remetendo, portanto, a um mesmo valor mínimo de referência.

Outras duas qualidades de irregularidade métrica identificadas foram: aquela em que um dado valor mínimo, do qual outros valores derivam enquanto seus múltiplos, é agogicamente variável, obtida através do emprego de indicações de variação agógica e; aquela em que ausentam-se os valores breves de referência, obtida sobretudo através de uma extrema diferenciação entre valores longos e breves, onde estes reduziam-se a apojaturas, não medidas, portanto.

Sobretudo dois aspectos de *Neumes rythmiques* nos interessam, na presente dissertação. Primeiramente, a variedade de qualidades de irregularidades métricas aqui encontrada nos fornecerá ferramenta para abordarmos, a seguir, a polifonia dos *tutti* de "Yamanaka-cadenza", onde esta mesma variedade será encontrada entre os distintos estratos constituintes de sua polifonia.

Em segundo lugar, podemos observar que diversas decisões composicionais relacionadas à irregularidade métrica na peça não se deram em função de uma extremação de tal irregularidade – como fora o caso dos compassos 95 a 98 –, mas de tornar pronunciadas suas distintas qualidades obtidas. Assim, ao realizar trocas de andamentos nos compassos 50 a 53 (Ex. 43, acima), por exemplo, podemos notar que o material associado ao andamento incrustado (*Un peu lent*), regular tanto rítmica como harmonicamente, não contribui para a obtenção de uma máxima irregularidade, mas favorece que tal andamento e seu contraste com o anterior façam-se claros. Também as indicações de variação agógica, tal como se observa nos compassos 18 a 20 (Ex. 46), 60 a 61 e 92 a 94 (Ex. 48), dão-se freqüentemente junto a materiais repetitivos, de modo a tornar sensíveis os redimensionamentos rítmicos causados por tais indicações.



Ex. 48: Compassos 92 a 94 de *Neumes rythmiques*.

2.4. “Yamanaka-cadenza”

Ao abordarmos a escrita polifônica em “Liturgie de cristal” (cf. pp. 41-49, acima), atentáramos para o jogo de defasagens como uma estratégia para favorecimento da clareza polifônica. Na análise que se segue de “Yamanaka-cadenza”, por sua vez, dedicaremo-nos à observação de uma outra estratégia atuante no mesmo sentido: a eliminação de *fatores de coesão*.

Conforme tratado na primeira seção desta dissertação, esta estratégia consiste em evitar similaridades paramétricas entre os distintos estratos de uma polifonia a fim de diferenciá-los e, conseqüentemente, de evitar uma fusão entre estes. De fato, um agenciamento dos fatores de coesão pode ser observado já na própria “Liturgie de cristal”, onde as quatro linhas instrumentais distinguem-se em qualidade timbrística, bem como nas células rítmicas e perfis melódicos empregados, onde o violino difere-se em registro, o piano difere-se em densidade e, já no nível da organização, os pares piano/violoncelo e par violino/clarineta contrastam-se entre si por suas próprias construções.

Em “Yamanaka-cadenza”, interessa-nos sobretudo o alcance que a estratégia de eliminação dos fatores de coesão assume em sua escrita rítmica. Se em *Neumes rythmiques* nós observamos percursos por distintas qualidades de irregularidade métrica, veremos aqui como uma tal variedade servirá para que Messiaen obtenha uma extrema diferenciação entre os comportamentos rítmicos de cada estrato polifônico.

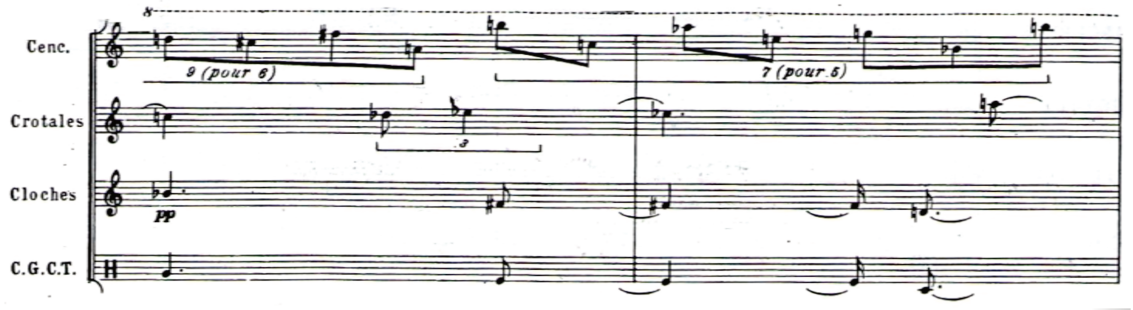
O texto que se segue divide-se em três partes. Na primeira destas, observaremos globalmente a construção dos *tutti*, identificando nestes os distintos estratos de atividade polifônica que os constituem. Em seguida, observaremos aspectos referentes à escrita rítmica de cada um destes estratos e como seus respectivos comportamentos rítmicos atuam no sentido de diferenciá-los. Por fim, observaremos os recursos empregados por Messiaen para agenciar a profundidade entre os planos de sua polifonia, i. e., para dispor certos estratos em primeiro plano, ou mais ao fundo e; para evitar que estratos mais ao fundo sejam completamente ocultados pelos eventos em primeiro plano.

2.4.1. Construção global dos *tutti*

Para esta análise, consideramos que os *tutti* de “Yamanaka-cadenza” dividam-se em quatro estratos de atividade polifônica. Cada um destes estratos associa-se estavelmente a algum

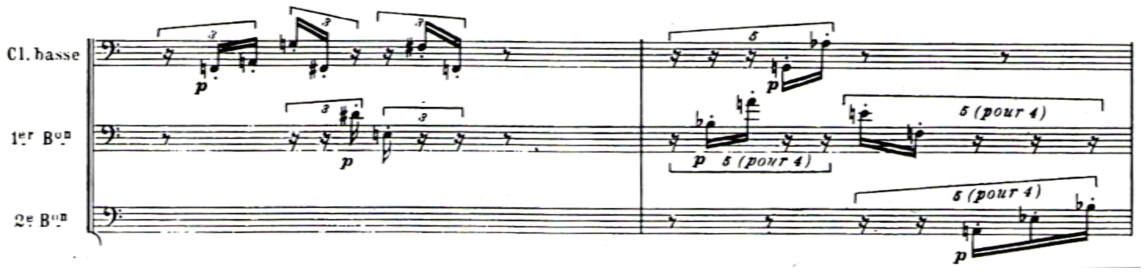
subconjunto do efetivo instrumental empregado. São eles:

Estrato *a*. Percussões metálicas: *cowbells*, chimbais afinados, sinos e outras percussões metálicas sem altura definida (Ex. 49, abaixo). Este estrato é, em si, polifônico: os *cowbells* tocam entre um registro agudo e o extremo agudo e, a cada entrada, realizam um *rallentando* escrito; os sinos tocam em um registro médio agudo, sempre homorritmicamente com as percussões de altura indefinida; os chimbais afinados tocam em registro agudo e são predominantemente independentes ritmicamente dos outros instrumentos. Este estrato caracteriza-se pelos sons percussivos, por sua atividade ininterrupta e pelo emprego de valores mais longos, em sua escrita, do que nos demais estratos. Sua dinâmica indicada é estável em *pianíssimo*.



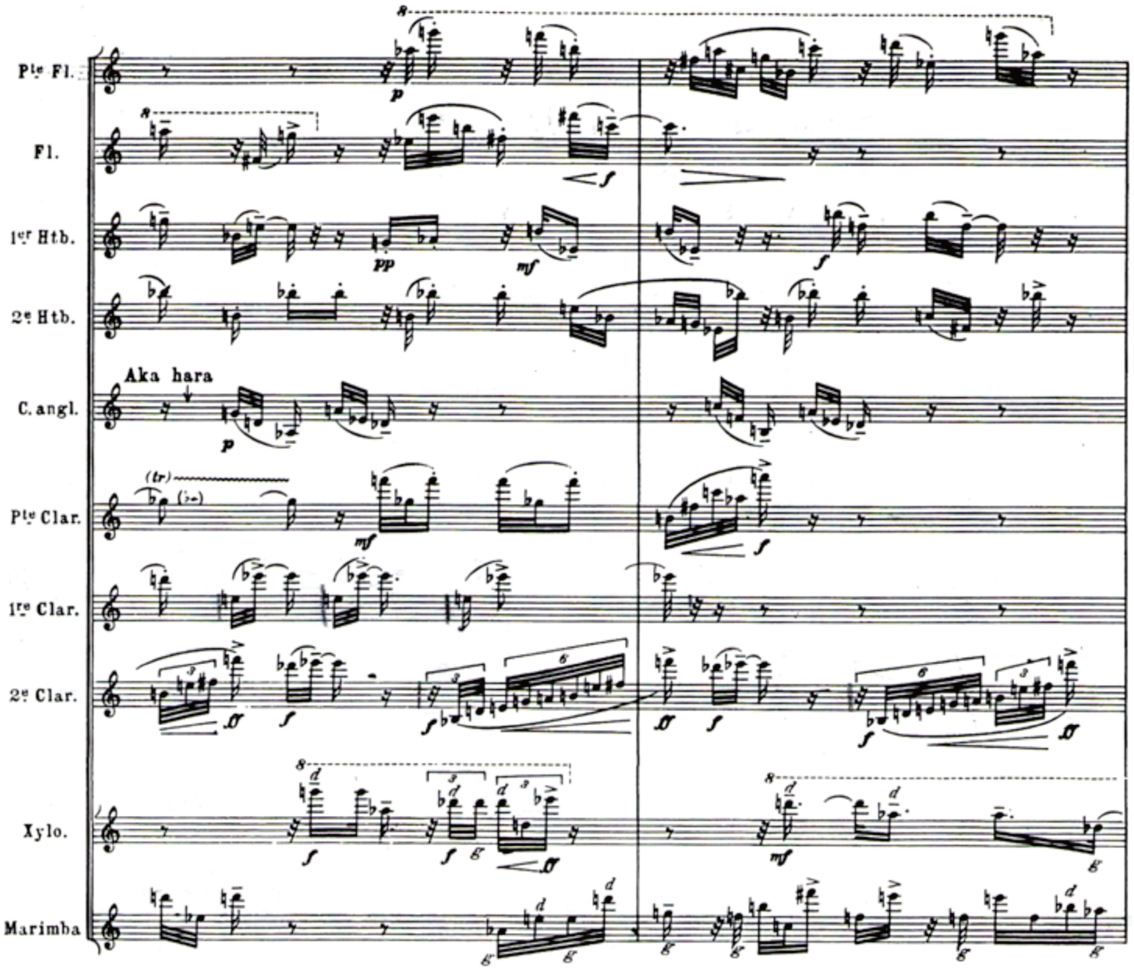
Ex. 49: Percussões metálicas (estrato *a*), compassos 3 e 4 de "Yamanaka-cadenza".

Estrato *b*. Madeiras graves: fagotes e clarone (Ex. 50). Embora três instrumentos participem deste estrato, este é, a rigor, monódico, posto que os instrumentos em questão nunca sobrepõem-se uns aos outros. Aqui, fragmentos melódicos constituídos quase exclusivamente por saltos distribuem-se entre o clarone e os dois fagotes. Este estrato ocupa predominantemente uma faixa de registro do médio ao grave e caracteriza-se pela relativa homogeneidade entre os três instrumentos, enquanto madeiras graves, bem como pela articulação destes em *staccato*. A dinâmica indicada é estável em *piano*.



Ex. 50: Madeiras graves (estrato *b*), compassos 3 e 4 de "Yamanaka-cadenza".

Estrato *c*. Demais madeiras, xilofone e marimba (Ex. 51). Semelhantemente ao estrato *a*, este estrato é, em si, polifônico. Cada um de seus instrumentos constituintes é independente em relação aos demais e executa células, freqüentemente reiteradas, constituídas por valores mais breves, de modo geral, do que aqueles empregados nos estratos já enumerados. Trata-se do estrato internamente mais heterogêneo, tanto por sua instrumentação variada, abrangendo madeiras e percussões, como pelo comportamento de sua dinâmica indicada, variável de *pianíssimo* a *fortíssimo*.

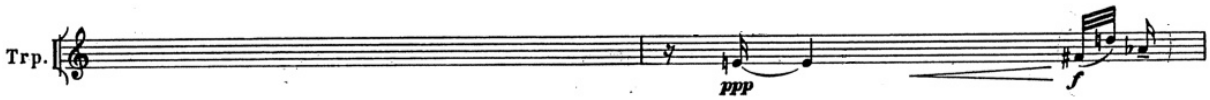


Ex. 51: Demais madeiras, xilofone e marimba (estrato *c*), compassos 3 e 4 de "Yamanaka-cadenza".

Para além de seu comportamento rítmico (melhor detalhado adiante, pp. 65-66), este estrato contrasta com o estrato *b* (madeiras graves) sobretudo por ocupar uma faixa de registro entre o médio e o extremo agudo do efetivo instrumental empregado e, com o estrato *a*, sobretudo por

sua qualidade timbrística, pela predominância de valores breves em sua construção e pelo posicionamento mais à frente, no palco (ver Ex. 53, adiante), de seus instrumentos empregados.

Estrato *d*. Trompete (Ex. 52). Suas entradas ocorrem apenas proximamente ao final de cada *tutti*, permanecendo o resto do tempo em pausa. Seu material limita-se a uma célula no registro médio-agudo constituída por uma nota longa, crescente de *pianissíssimo* a *forte*, seguida de um motivo em fusas cujo perfil caracteriza-se por um salto ascendente e um descendente.



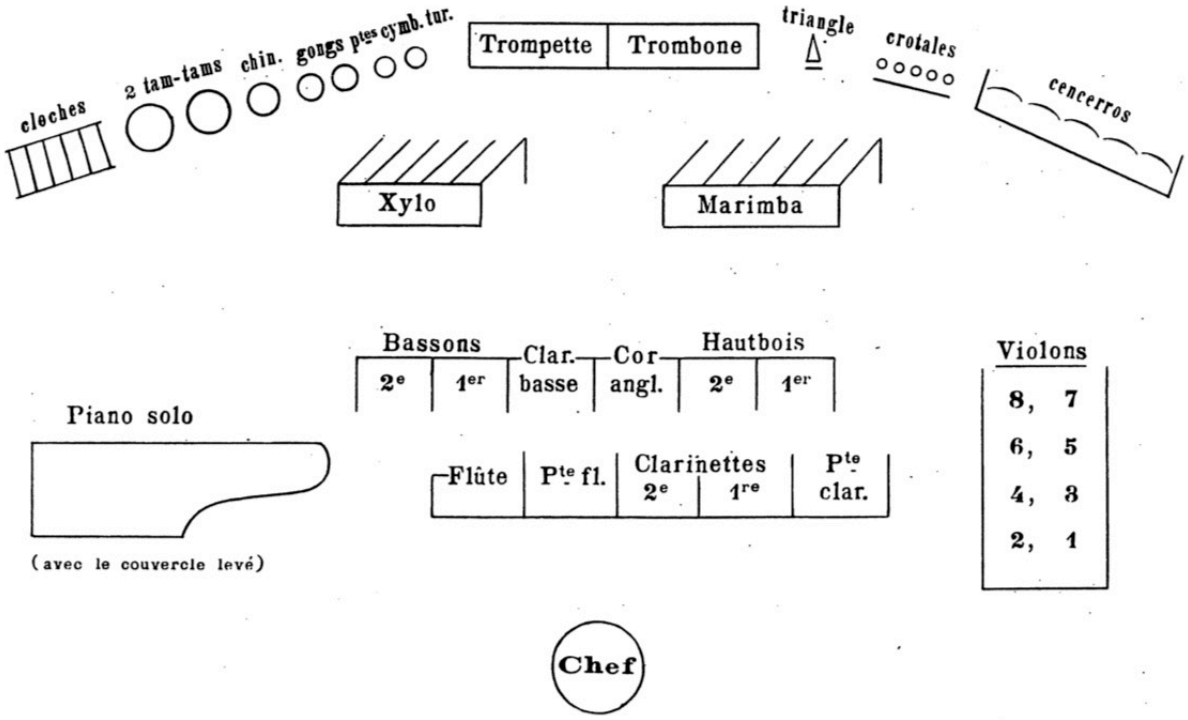
Ex. 52: Trompete (estrato *d*), compassos 5 e 6 de "Yamanaka-cadenza".

Excluindo-se aspectos mais diretamente relacionados às suas escritas rítmicas, os quais serão abordados no subtítulo a seguir, a tabela abaixo concentra as características gerais em que distinguem-se entre si os quatro estratos concomitantes nos *tutti* de "Yamanaka-cadenza".

Estratos	Instrumentos empregados	Articulação indicada	Registro ocupado	Dinâmica indicada	Posição ocupada no mapa de palco	Duração relativa dos valores predominantes
a	Percussões metálicas	Não há[24]	Médio-agudo a extremo agudo	*pp*	Fundo	Longos
b	Madeiras graves	*staccato*	Médio ao grave	*p*	Frente, à esquerda	Médios
c	Madeiras agudas, xilofone e marimba	*legato*	Médio ao extremo agudo	*pp-ff*	Da frente ao centro	Breves
d	Trompete	*legato*	Médio-agudo	*ppp-f*	Fundo, ao centro	Apenas valores muito longos ou muito breves

Tab. 1: Características gerais dos distintos estratos dos *tutti* em "Yamanaka-cadenza".

[24] Como os instrumentos tratam-se, contudo, de percussões metálicas em *pianíssimo*, há aqui um envelope característico, portando-se um ataque e um *decay* pronunciados.



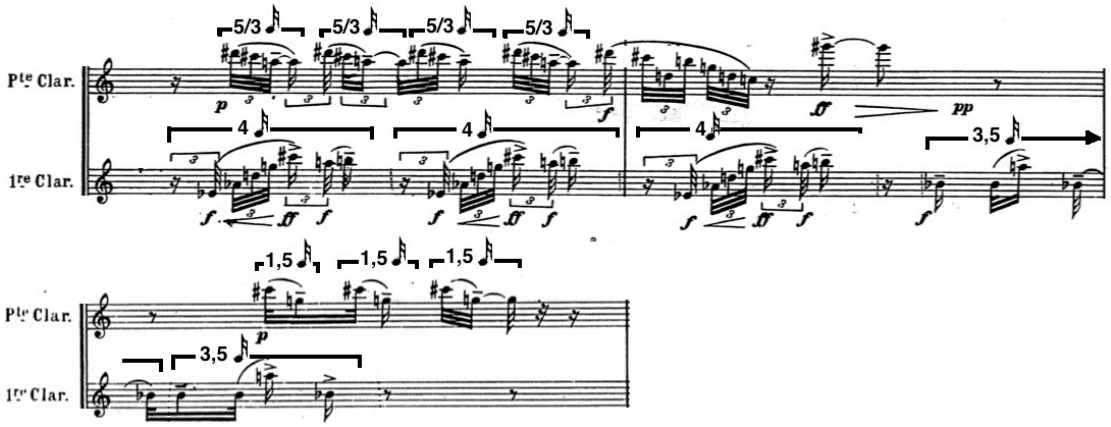
Ex. 53: Mapa de palco dos *Sept Haïkaï*.

2.4.2. Comportamento rítmico dos quatro estratos polifônicos

Cada um dos estratos constituintes da polifonia de "Yamanaka-cadenza" é, em si, metricamente irregular. Conforme antecipáramos na introdução a esta análise, as estratégias para o engendramento de irregularidades métricas são distintas para cada estrato polifônico desta peça e, conseqüentemente, as qualidades de irregularidade métrica obtidas são também distintas em cada um destes. Desse modo, a eliminação de fatores de coesão no domínio da rítmica, em "Yamanaka-cadenza", não se dá apenas ao evitarem-se coincidências rítmicas entre as distintas vozes, como fora o caso em "Liturgie de cristal", nem ao simularem-se *politempi*, como é freqüentemente o caso da linha de *cowbells* em relação ao resto do efetivo instrumental, mas também ao atribuírem-se distintos comportamentos rítmicos a cada estrato. Examinemos:

Estrato *c*. Neste estrato, a estratégia de engendramento de irregularidade métrica assemelha-se àquela encontrada em "Liturgie de cristal". Primeiramente, cada linha constituinte deste estrato é, em si, metricamente irregular, pelo principio da sucessão de valores desiguais ou pela desigualdade de valor total entre células contíguas. Segundo, mesmo quando há a reiteração imediata, em alguma das linhas, de uma dada célula, estabelecendo-se provisoriamente um ciclo regular, este ciclo não coincidirá com as estruturas métricas das outras linhas, gerando-se, assim,

irregularidade métrica pela desigualdade entre as linhas concomitantes (cf. Ex. 54). Deve-se observar aqui que, embora haja o emprego de quiálteras neste estrato, estas se dão, quase exclusivamente[25], enquanto tercinas de fusas, não perturbando, portando, a subdivisão em semicolcheias subentendida pelo compasso indicado.



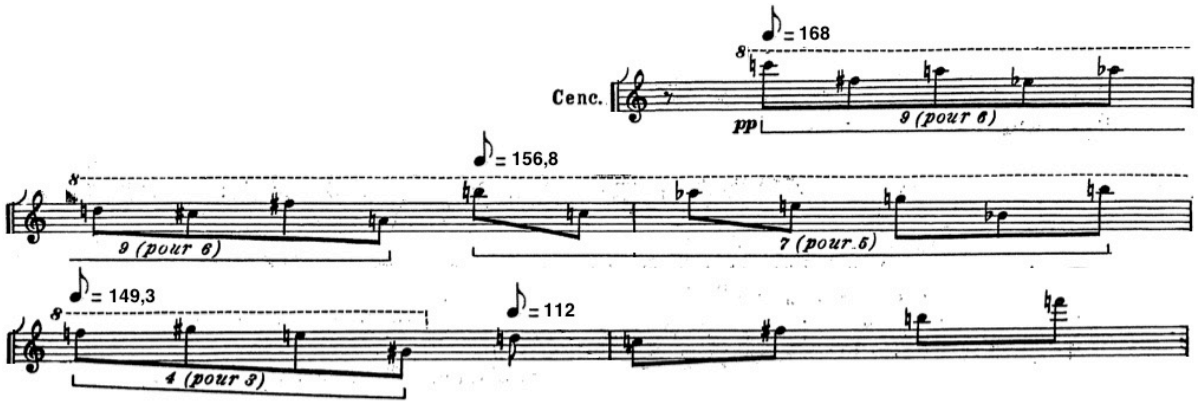
Ex. 54: Requinta e clarineta, compassos 73 a 75 de "Yamanaka-cadenza". Assinalam-se sobre as células reiteradas seus respectivos valores totais.

Estrato *b*. Cada um dos fragmentos melódicos constituintes deste estrato é internamente regular, permanecendo em um mesmo dado pulso mínimo até que o fragmento melódico em questão interrompa-se. Por meio do emprego de quiálteras, contudo, a cada nova entrada deste estrato é adotado um novo pulso mínimo, simulando-se, assim, variações de andamento. Desse modo, este estrato faz-se metricamente irregular pela desigualdade entre os pulsos mínimos adotados (semelhantemente ao que viramos em *Neumes rythmiques*, cf. Ex. 43, p. 54). Colaboram ainda para que obscureçam-se as regularidades deste estrato: a irregularidade de seu perfil melódico; a irregularidade de sua distribuição entre o clarone e os fagotes e; a sistemática evitação de que a primeira e a última notas de cada entrada incidam sobre os principais tempos fortes do compasso indicado (cf. Ex. 50, acima).

Estrato *a*. O estrato *a* apresenta dois comportamentos rítmicos distintos. O primeiro, assumido pelos *cowbells*, consiste em gerar, por meio do emprego de quiálteras, um *rallentando* escrito ao longo de cada um dos *tutti* de "Yamanaka-cadenza". Em si, este trata-se do comportamento rítmico mais regular dentre os presentes, posto que sua atividade é periódica, ininterrupta e que a variação de sua pulsação é gradual. Em relação aos outros comportamentos

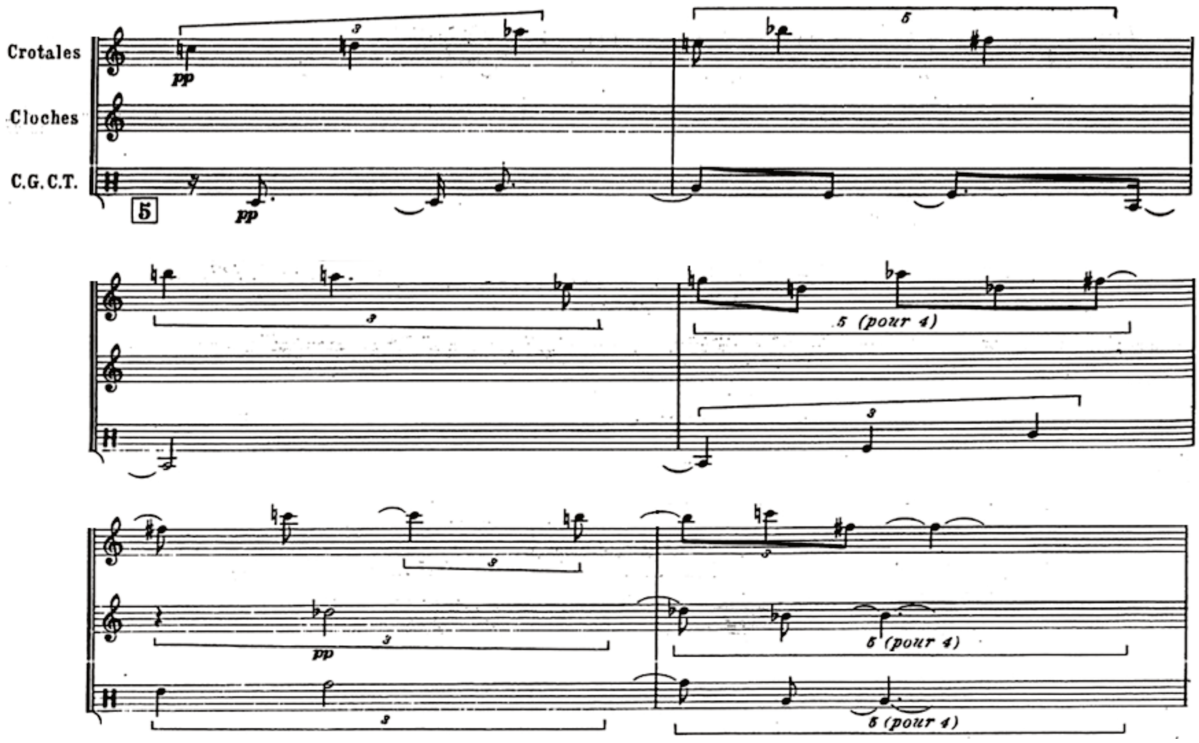
[25] Constituem exceções as quintinas da flauta e do oboé no compasso 6 e do oboé, novamente, no compasso 80.

rítmicos, contudo, este trata-se do menos familiar, posto que ele simula *tempi* distintos do vigente e que, sobretudo, as quiálteras empregadas em sua construção não observam os limites do compasso indicado (ver Ex. 55, abaixo).



Ex. 55: *Rallentando* escrito nos *cowbells*, compassos 2 a 6 de "Yamanaka-cadenza". Indicam-se, no exemplo, os andamentos efetivos estabelecidos por cada quiáltera empregada.

O segundo comportamento do estrato *a*, assumido pelos chimbais afinados, pelos sinos e pelas percussões sem altura definida, emprega quiálteras sempre observantes dos limites do compasso indicado e encadeadas de maneira não-direcional (Ex. 56). Este comportamento é metricamente irregular tanto por conta de seu pulso de referência ser cambiante, como porque sua estruturação de valores é internamente desigual. Deve-se observar ainda que, embora as quiálteras empregadas observem os limites do compasso indicado, freqüentemente utilizam-se aqui ligaduras entre os compassos vizinhos, evitando-se, assim, a incidência de eventos no primeiro tempo de cada compasso.



Ex. 56: Chimbais afinados, sinos e percussões sem altura definida, comp. 73-78 de "Yamanaka-cadenza".

Estrato *d*. Por conta de as entradas do trompete serem dispersas entre si, de sua primeira nota, a cada entrada, ser longa em relação aos demais eventos da peça e de seu ataque ser minimizado pela dinâmica indicada (*pianissíssimo*), neste estrato obscurece-se o pulso mínimo que serve de referência para sua construção.

Devemos observar que, assim como em "Liturgie de cristal", Messiaen emprega aqui sua quarta forma de notação (cf. pp. 18-19, acima), onde a peça é anotada sob um compasso único, não necessariamente correspondente às suas estruturas métricas, visando-se, com isso, favorecer a sincronia entre as distintas partes instrumentais. Em "Yamanaka-cadenza", contudo, o compasso adotado parece participar da construção da peça, posto que algumas decisões composicionais (e. g. evitar que as primeiras e as últimas notas de cada entrada do estrato *b* incidam no primeiro ou terceiro tempo; atribuir aos chimbais, sinos e percussões de altura indefinida quiálteras observantes dos limites do compasso indicado) levam em conta tal compasso e, sobretudo, visam obscurecê-lo.

E por que evitar que o compasso indicado manifeste-se nos eventos da peça? Por que a linha internamente mais regular (i. e., a dos *cowbells*) trata-se justamente daquela que mais se desvia do pulso de referência e, portanto, da que tem menos familiaridade métrica com os demais

estratos? Uma hipotética linha que manifestasse o pulso subentendido pelo compasso indicado explicitaria sua relação com os demais estratos, bem como ofereceria uma referência para a percepção da relação entre estes. Amenizar-se-ia, assim, a eliminação de fatores de coesão entre os distintos estratos no domínio da escrita rítmica.

2.4.3. Agenciamento da profundidade entre os planos

As indicações dinâmicas associadas a cada um dos estratos em atividade nos *tutti* de "Yamanaka-cadenza" sugerem uma disposição destes em planos distintos. Em primeiro plano, encontra-se o estrato executado pelas madeiras agudas, pelo xilofone e pela marimba, cujas dinâmicas indicadas variam de *pianíssimo* a *fortíssimo*. Ainda no interior deste estrato, considerando-se que este é em si polifônico, há a indicação expressa de Messiaen, ao início de cada *tutti*, de que "as clarinetas devem dominar". Respectivamente associados a indicações dinâmicas em *piano* e em *pianíssimo*, os estratos *b* (madeiras graves) e *a* (percussões metálicas), por sua vez, dispõem-se mais ao fundo, nesta relação entre planos.

Considerando-se que Messiaen administra aqui 16 linhas simultâneas independentes entre si (excluímos aqui o trompete, que realiza suas entradas apenas próximo ao final de cada *tutti* e os sinos, sempre em homorritmia com as percussões sem altura definida), quais as soluções para que as linhas situadas ao fundo sejam, ainda assim, ouvidas?

Primeiramente, o próprio trabalho de eliminação de fatores de coesão demonstra ter sido realizado de modo que os estratos desprivilegiados dinamicamente fossem privilegiados em outros aspectos. Assim, os registros médio e grave do efetivo instrumental, por exemplo, são quase exclusivamente ocupados pelos fagotes e clarone, favorecendo que estes não sejam ocultados por atividades em outros planos. O estrato *a* (em *pianíssimo*), por sua vez, por ser inteiramente atribuído aos metalofones, favorece-se do ataque pronunciado destes, bem como da riqueza em parciais agudos de que tais instrumentos dispõem. Além disso, este trata-se do único estrato onde Messiaen estabelece dobras, sobretudo entre os sinos e as percussões sem altura definida.

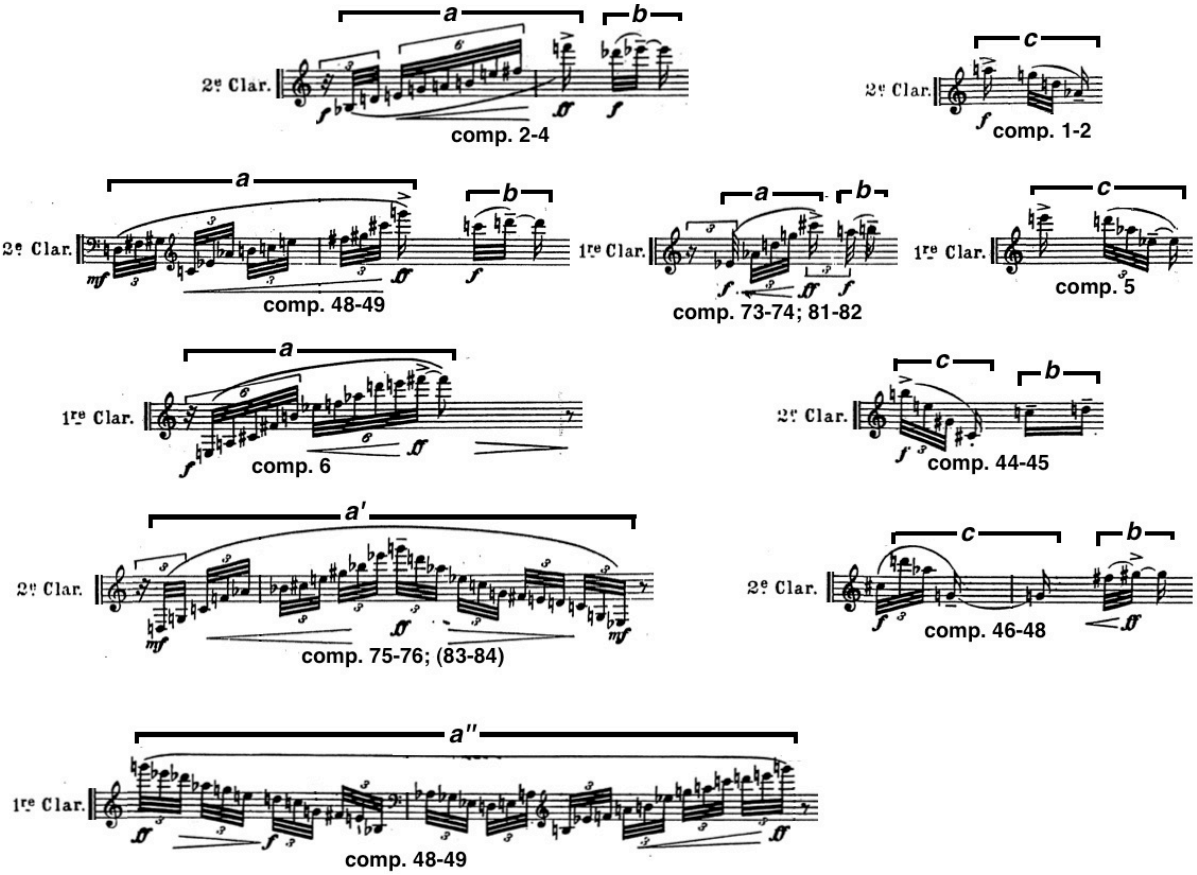
Em segundo lugar, especialmente em relação ao estrato *c* (em primeiro plano) e à linha de *cowbells*, o comportamento do primeiro é suficientemente poroso e o comportamento da segunda, suficientemente constante, para que esta possa transparecer por alguns espaços vazios deixados pelas madeiras agudas e teclados. Embora ao longo dos *tutti* não haja um momento sequer em

que o estrato *c* encontre-se inteiramente em pausa, cada instrumento constituinte deste estrato alterna entre momentos de atividade em valores predominantemente breves e momentos de pausa, propriamente. Para além de este comportamento, em si, resultar em uma alta variação de densidade do estrato em questão (cf. Ex. 51, p. 63, acima), devemos ressaltar que este é o estrato mais heterogêneo em instrumentação (abrangendo tanto percussões, como distintos tipos de madeiras) e em perfilação melódica, de modo que as interrupções de atividade de cada dado instrumento não se atenuam em um jogo instrumental de fusões, mas, contrariamente, pronunciam-se.

Por fim, observamos que a disposição dos estratos em distintos planos vale-se também de um recurso de escrita melódica, não dependendo, portanto, de uma extremação das diferenças entre suas dinâmicas indicadas. Os perfis melódicos traçados por instrumentos ao fundo (i. e., as percussões metálicas e as madeiras graves) apresentam um grau interno de diferenciação que impede que estes assumam identidades melódicas claras; contrariamente, diversos perfis executados por instrumentos pertencentes aos estratos em primeiro plano (i. e., as madeiras agudas, os teclados e o trompete) assumem uma identidade, tanto por serem breves, de modo geral, como por repetirem-se.

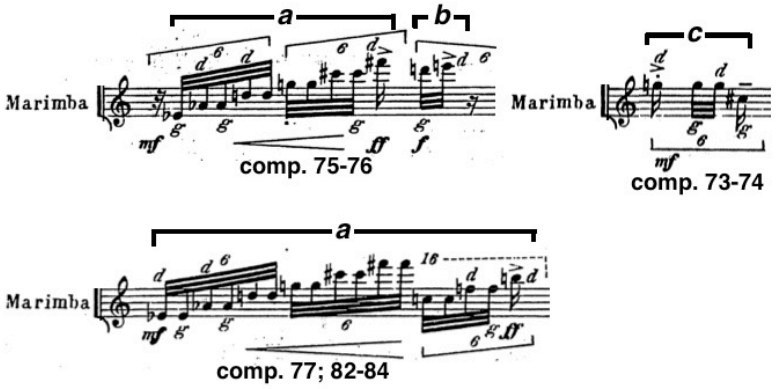
Os motivos associados às clarinetas (expressamente designadas a "dominar" o efetivo instrumental, como víramos), especialmente, para além de assumirem, cada um, uma identidade, são variados ao longo de toda a peça, sem que se abra mão de tais respectivas identidades. O mesmo recurso havia sido empregado na evidenciação motívica na "Danse de la fureur...", bem como em "Liturgie de cristal". Em "Liturgie...", em favorecimento de sua linha de clarineta, pudemos ver que: os perfis melódicos do piano, por serem sempre ritmicamente reconfigurados, tinham suas identidades obscurecidas; os motivos executados ao violino, embora de identidade clara, permaneciam inalterados; os motivos executados à clarineta, por fim, não apenas permaneciam claramente identificáveis, como protagonizavam o desenvolvimento melódico na peça (cf. pp. 45-46, acima).

No exemplo 57, abaixo, encontram-se assinalados pelas letras *a* a *c* os principais motivos executados pelas clarinetas em "Yamanaka-cadenza" e suas respectivas transformações:



Ex. 57: Variações, em "Yamanaka-cadenza", de motivos recorrentes em suas linhas de clarineta.

... no exemplo 58, por sua vez, vemos que, já no terceiro *tutti*, também a marimba vem a participar da história de tais motivos oriundos das linhas de clarineta:



Ex. 58: Motivos oriundos das linhas de clarineta executados à marimba, ao longo do terceiro *tutti* de "Yamanaka-cadenza".

2.5. *La Fauvette des jardins*

Nas análises de "Liturgie de cristal" e de "Yamanaka-cadenza", observamos ao menos três recursos técnicos de Messiaen diretamente relacionados à sua escrita polifônica. O primeiro dentre tais recursos, visto em "Liturgie de cristal", consiste na defasagem entre os distintos elementos de uma polifonia – sejam estes as distintas vozes, as células constituintes de cada linha, estratos paramétricos de uma dada linha, etc. –, visando, assim, explicitar a independência entre estes.

O segundo recurso, ao qual atentamos sobretudo na análise de "Yamanaka-cadenza", consiste na eliminação de fatores de coesão entre os elementos de uma dada construção polifônica, resultando em uma máxima diferenciação entre estes e, conseqüentemente, em uma maior clareza polifônica.

O terceiro recurso relacionado à escrita polifônica que observamos nas análises anteriores, por fim, refere-se já ao agenciamento de uma profundidade entre os distintos planos constituintes de uma dada polifonia. Vimos que, tanto em "Yamanaka-cadenza" como em "Liturgie de cristal", Messiaen não se vale apenas do nível dinâmico para que cada estrato de suas polifonias venha a situar-se em primeiro plano ou mais ao fundo. Para além do nível dinâmico, vimos, em ambas as peças, situarem-se em primeiro plano materiais que assumissem uma identidade motívica e que, sem abandoná-la, fossem variados ao longo da peça. A pregnância de suas histórias tornava também estes motivos pregnantes, favorecendo que estes situassem-se em primeiro plano; mais ao fundo, contrariamente, encontráramos ou materiais com identidade motívica, mas que não se desenvolvessem, ou internamente diferenciados demais para que sequer assumissem uma identidade motívica.

Em *La Fauvette des jardins*, encontraremos o emprego dos três recursos em questão: a defasagem; a eliminação de fatores de coesão e; a variação do nível de identidade e do nível de variação atribuídos a cada distinto *personagem*[26] da peça. Ressaltamos, contudo, que *La Fauvette...* é quase exclusivamente homofônica, a rigor. Desse modo, no texto que se segue, propomo-nos a investigar, primeiramente, como tais recursos relacionados à escrita polifônica de Messiaen são empregados em um contexto, a rigor, não polifônico. Em segundo lugar, em função

[26] Como havíamos antecipado na introdução à seção 1 desta dissertação, referiremo-nos aos distintos materiais trabalhados em *La Fauvette des jardins* pelo termo "personagens", por conta de estes serem individualmente desenvolvidos nessa peça.

do emprego de tais recursos, propomo-nos a investigar de que maneiras e em que medida *La Fauvette des jardins* assume traços polifônicos.

O texto que se segue divide-se em cinco partes. Primeiramente, observaremos aspectos gerais da construção de *La Fauvette...*. Nas duas partes seguintes, observaremos como operam nessa peça os três recursos mencionados acima, relacionados à escrita polifônica de Messiaen. Por fim, atentaremo-nos, nas duas últimas partes deste texto, à relevância de tais recursos de escrita polifônica em nível local, sobretudo com relação às vizinhanças estabelecidas ao longo da peça entre os distintos personagens de *La Fauvette...*.

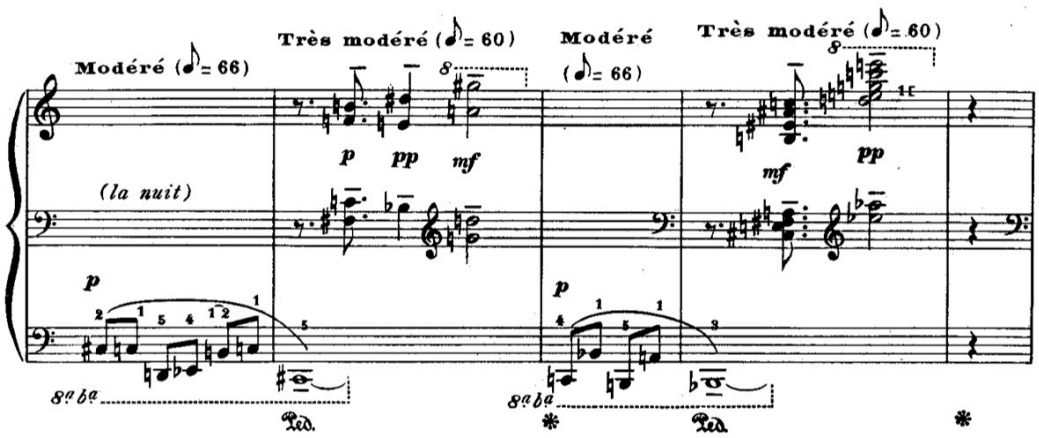
Esclarecemos aqui que nos referiremos a cada distinto personagem pelo nome indicado por Messiaen na partitura de *La Fauvette des jardins*. Com exceção de materiais cujos nomes traduzidos ao português sejam de uso corrente – como será o caso de *la nuit* ("a noite") ou *le lac* ("o lago") –, manteremos aqui tais nomes em francês.

2.5.1. Organização global de *La Fauvette...*

La Fauvette des jardins estrutura-se de maneira semelhante à observada em nossa análise de *Neumes rythmiques*. Também aqui, diversos materiais com algumas características internas estáveis, mas heterogêneos entre si, são recorrentes ao longo da peça sem que se estabeleçam ordens fixas para suas recorrências, sem nunca se sobreporem e, de modo geral, sendo individualmente variados[27]. Algumas diferenças com relação a *Neumes rythmiques*, contudo, são particularmente relevantes à nossa análise.

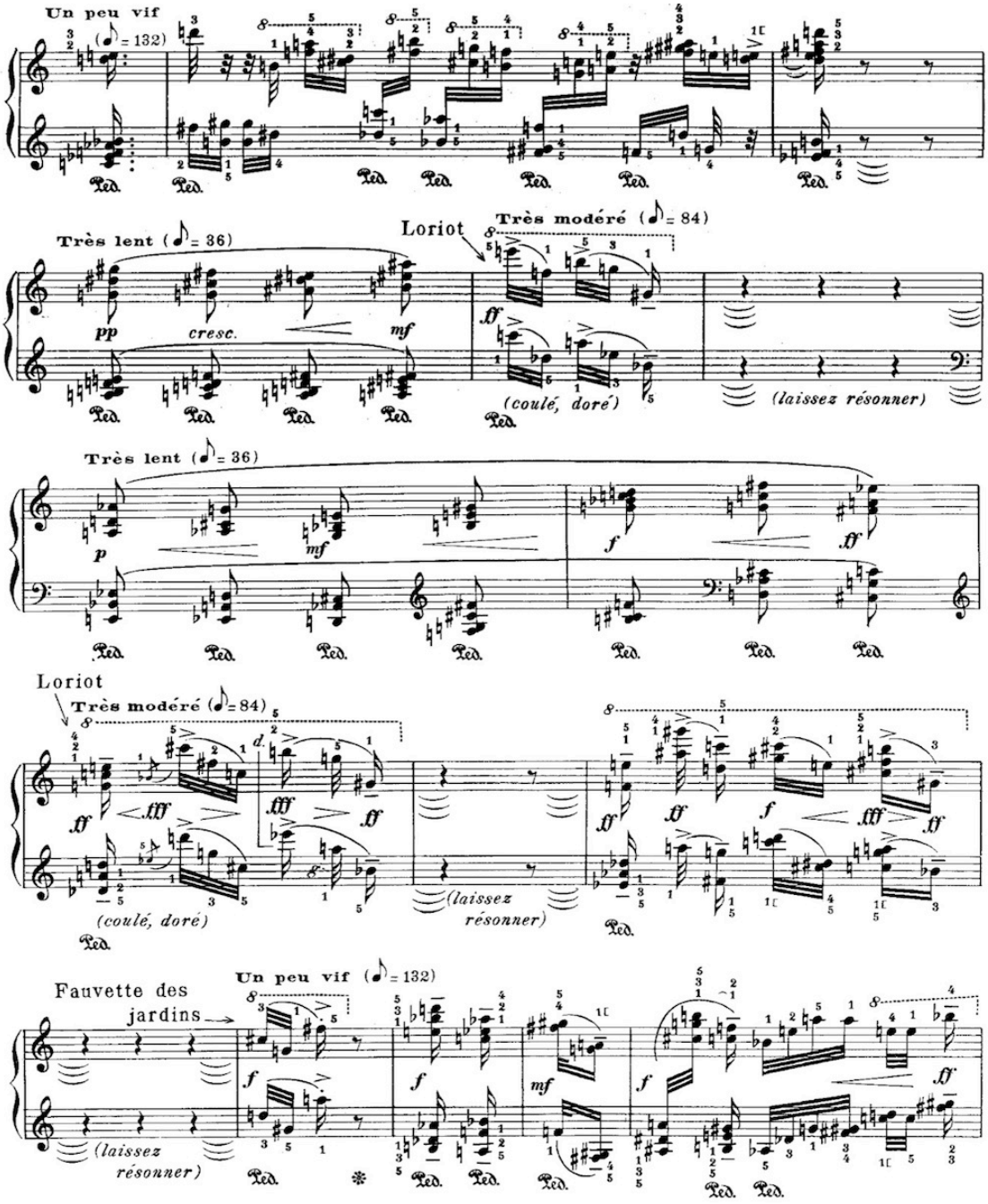
Primeiramente, se em *Neumes rythmiques* a maior parte dos neumas rítmicos era absolutamente invariável em termos de figuração rítmica, em *La Fauvette...*, configuram exceções os personagens que sejam invariáveis em tal aspecto (como é o caso da Caille, cf. Ex. 63, p. 82, adiante). De modo geral, os distintos personagens presentes na *Fauvette...* apresentam algum comportamento rítmico que lhes seja característico, mas são variáveis – em maior ou menor grau, como veremos adiante – tanto nos detalhes de suas respectivas figurações rítmicas, como em suas durações totais. Podem-se observar tais variações, por exemplo, entre as duas primeiras ocorrências do tema da noite, reproduzidas abaixo (Ex. 59).

[27] Para uma análise detalhada da constituição dos distintos personagens de *La Fauvette des jardins*, ver Taffarello (2010, pp. 48-80).



Ex. 59: Tema da noite, compassos 1 a 5 de *La Fauvette des jardins*.

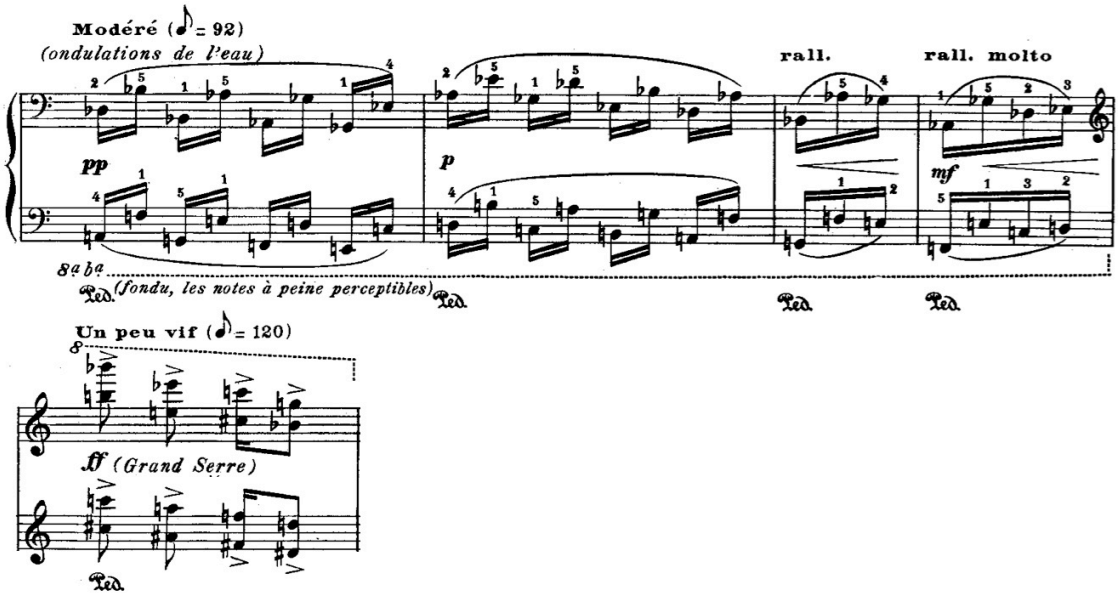
Em segundo lugar, se em *Neumes rythmiques* apenas alguns dos neumas rítmicos associavam-se a *tempi* distintos de um andamento predominante, vemos na *Fauvette...* que cada personagem associa-se estavelmente a um determinado andamento, ou a um conjunto de andamentos. Assim, em todas as entradas da própria Fauvette des jardins, por exemplo, seu andamento indicado equivale a 132 colcheias por minuto; nas entradas do tema do lago, por sua vez, o andamento indicado equivale sempre a 36 colcheias por minuto; ao Loriot, associa-se a indicação de que a colcheia esteja a 84 b.p.m.



Ex. 60: compassos 350 a 365 de *La Fauvette des jardins*.

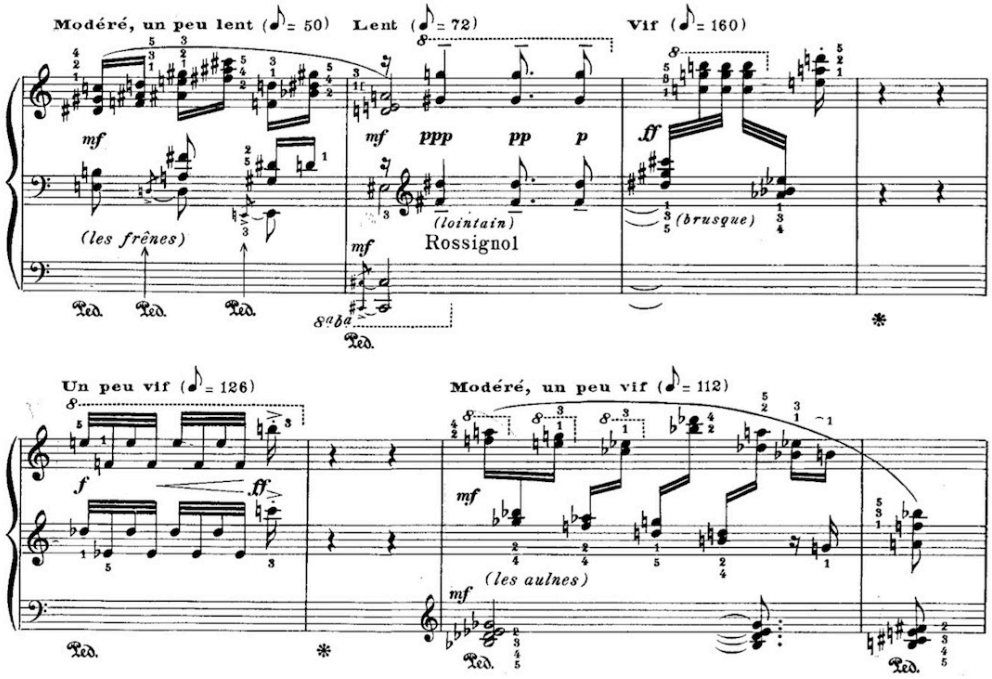
Com tal associação dos distintos personagens a também distintos andamentos, Messiaen elimina, de partida, o andamento e o pulso mínimo de referência enquanto possíveis fatores de coesão. Semelhantemente ao que observamos em "Yamanaka-cadenza", ainda outros aspectos de suas respectivas escritas rítmicas são variáveis entre um dado personagem e outro, favorecendo uma extremação da heterogeneidade entre estes. Assim, o tema do lago (Ex. 60) e o tema da noite

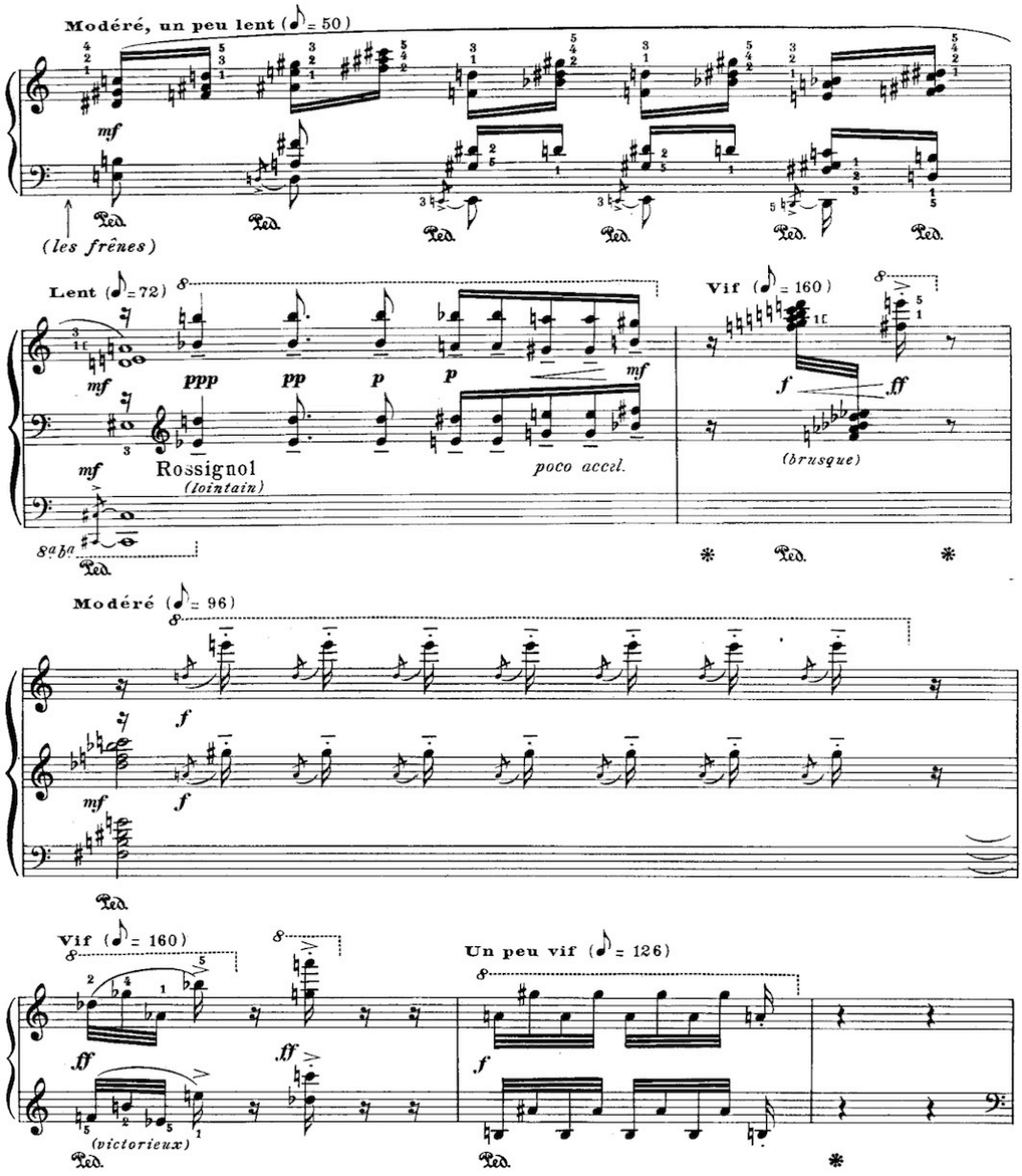
(Ex. 59, acima), por exemplo, são internamente regulares; o tema das ondulações da água (Ex. 61, abaixo), por sua vez, embora regular em sua figuração rítmica, é sempre associado à indicação de *rallentando*, próximo ao final de cada entrada sua; o tema da Grande Serra (Ex. 61) apresenta a forma mais elementar de irregularidade métrica, não sofrendo variações agógicas e gerando células de valores totais desiguais a partir apenas da sucessão entre valores longos e breves, em proporção 2:1.



Ex. 61: compassos 6 a 10 de *La Fauvette des jardins*.

O Rossignol, exposto nos exemplos 62a e 62b, apresenta um comportamento rítmico particularmente complexo. Para além de comportar, internamente, trocas de andamento, cada material de sua constituição assume, em si, um comportamento distinto: em colcheia a 72 b.p.m., são realizados *accelerandi* escritos, através da adoção de valores progressivamente mais breves; em colcheia a 160 b.p.m., são realizadas células curtas, em fusas, de valores totais variáveis; em colcheia a 126 b.p.m., são realizados sempre padrões breves, regulares e repetitivos.


Modéré, un peu lent (♪= 50)
Lent (♪= 72)
Vif (♪= 160)
mf
ppp
pp
p
ff
(les frênes)
(lointain)
Rossignol
(brusque)
Ped.
8ba
Un peu vif (♪= 126)
Modéré, un peu vif (♪= 112)
f
ff
mf
(les aulnes)



Ex. 62a-b: Respectivamente: o tema dos *frênes*, os materiais próprios ao Rossignol e o tema dos *aulnes* (comp. 43-47) e; o tema dos *frênes* e os materiais próprios ao Rossignol (comp. 139-145).

O terceiro aspecto relevante a esta análise em que a organização de *La Fauvette...* diferencia-se daquela observada em *Neumes rythmiques* diz respeito à distância entre eventos contíguos. Em *Neumes rythmiques*, os distintos neumas rítmicos avizinhavam-se, sempre, imediatamente, i. e., sem que houvesse pausa entre eles. Na *Fauvette...*, por sua vez, a distância entre personagens contíguos é bastante variável, como se pode observar nos exemplos 59 a 62, acima. Assim, a distância entre o Rossignol e o tema dos *aulnes* (Ex. 62a), por exemplo, dura

duas semínimas de efetivo silêncio; as distâncias entre a Fauvette des jardins e o tema do lago, ou entre o Loriot e a Fauvette (Ex. 60), por sua vez, são integralmente ocupadas pelas ressonâncias de cada personagem, sustentadas pelo pedal, mas variam em duração; no mesmo trecho, vemos que o Loriot sucede imediatamente o tema do lago, em suas duas ocorrências. Observando-se as entradas do Rossignol (Ex. 62a e 62b), por fim, temos um caso que será retomado adiante, nesta análise: aqui, o Rossignol é executado sobre a ressonância deixada pelo personagem anterior (os *frênes*, em ambos os casos), ou; os *frênes* estabelecem uma "ambientação harmônica" (cf. TAFFARELLO, 2010, pp. 71-73 e 80) para o Rossignol.

2.5.2. Eliminação dos fatores de coesão e defasagem entre os personagens de *La Fauvette...*

Conforme observado acima, Messiaen elimina, desde a construção de cada personagem presente em *La Fauvette...*, distintos possíveis fatores de coesão entre tais personagens. Para além dos aspectos já apontados, diretamente relacionados ao domínio da rítmica, os personagens de *La Fauvette...* distinguem-se também em relação a seus respectivos registros ocupados, seus respectivos perfis dinâmicos, suas formas de articulação, seus empregos do pedal de sustentação, seus intervalos predominantes, etc., favorecendo-se assim uma extremação da heterogeneidade entre eles. Considerando-se contudo que, nesta peça, não haja em momento algum sobreposição entre personagens distintos e que, portanto, a própria separação temporal impeça que estes se fundam, o que o recurso de eliminação dos fatores de coesão traz a *La Fauvette des jardins*?

Em um nível local, lidaremos com esta questão adiante, nos tópicos 2.5.4 e 2.5.5 (cf. pp. 87-91, adiante). Globalmente, a extrema diferenciação entre os distintos personagens favorece que se tornem mais claros seus respectivos retornos, ou seus respectivos desenvolvimentos individuais. Assim, o tema das ondulações da água (cf. Ex. 61, acima), ao retornar nos compassos 778 a 781, após ter tido sua última ocorrência nos compassos 28 a 33, é já imbuído de suficiente identidade e é de tal forma contrastante com os demais personagens, que torna-se plausível a conexão entre a ocorrência no compasso 778 e as demais, anteriores. A Fauvette des jardins, por sua vez, recorrente ao longo de quase toda a extensão da peça, é bastante variável no nível do detalhe, mas também seu contraste em relação aos demais personagens, bem como seu comportamento interno característico, favorecem que suas ocorrências esparsas relacionem-se entre si. Embora não haja em *La Fauvette...* uma polifonia, em sentido estrito, entre os distintos personagens presentes, há uma polifonia entre suas respectivas histórias, no sentido de que estas

desenvolvem-se concomitante e independentemente, umas das outras. É em favorecimento da clareza de tal polifonia de histórias que identificamos uma primeira forma de participação, na peça, do recurso de eliminação dos fatores de coesão.

A variação de distância entre personagens contíguos, observada acima, exerce função similar na estruturação global da peça. Juntamente às reordenações das recorrências dos distintos personagens, tal variação de distâncias estabelece na peça um jogo de defasagens entre estes semelhante àquele observado em "Liturgie de cristal", sobretudo na linha de violino (cf. pp. 44-48, acima). Explicita-se assim, também por esse recurso, uma independência entre os distintos personagens, entre as distintas histórias traçadas por estes.

2.5.3. Manipulação dos distintos personagens e agenciamento de planos em *La Fauvette...*

Embora *La Fauvette des jardins* não se trate de uma peça polifônica, no sentido estrito do termo, observamos até aqui o emprego, na peça, de dois recursos diretamente relacionados à escrita polifônica de Messiaen: a eliminação de fatores de coesão e a defasagem entre materiais recorrentes. Para além de tais recursos, encontra-se em *La Fauvette...* um terceiro traço da escrita polifônica de Messiaen, ao qual referíramos, na análise de "Yamanaka-cadenza", como um agenciamento da profundidade entre os planos de uma polifonia.

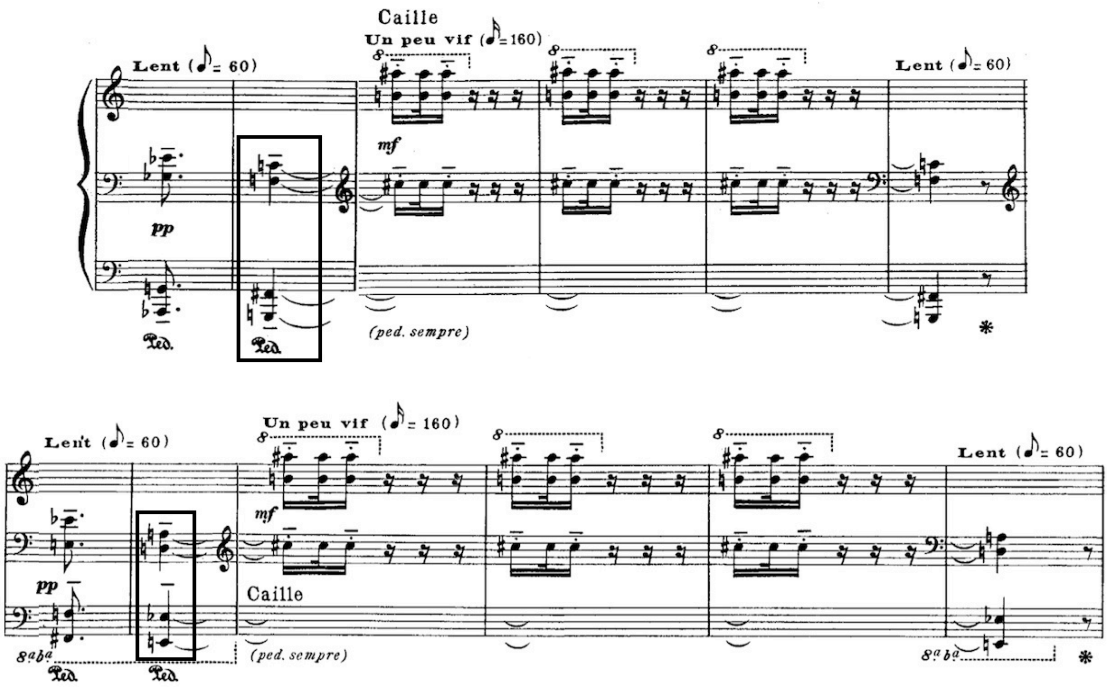
Considerando-se, contudo, que em *La Fauvette...* cada personagem seja temporalmente separado dos demais, que não haja sobreposição entre eles, quais os recursos disponíveis para que se privilegie um dado personagem ou para que se disponha outro mais ao fundo?

Um primeiro recurso possível é a própria diferenciação dinâmica. Contudo, se em contextos efetivamente polifônicos, como fora o caso de "Liturgie de cristal" ou da "Yamanaka-cadenza", o privilégio dinâmico de algum dado estrato implicava necessariamente no posicionamento deste em primeiro plano, no contexto de *La Fauvette...* a diferenciação dinâmico contribui para um estabelecimento de planos, mas não é definitiva deste.

Um segundo recurso para o estabelecimento de planos em *La Fauvette...* diz respeito à distribuição das ocorrências de um dado personagem ao longo da peça. Tomando-se como exemplo a Fauvette des jardins, personagem-título e ocupante do primeiro plano na peça, não apenas esta tem mais ocorrências que qualquer outro personagem, mas também suas entradas são, de modo geral, mais longas do que as dos demais. Respeitando-se estritamente o andamento indicado e ignorando-se a *fermata* ao final da passagem em questão, a décima primeira entrada da

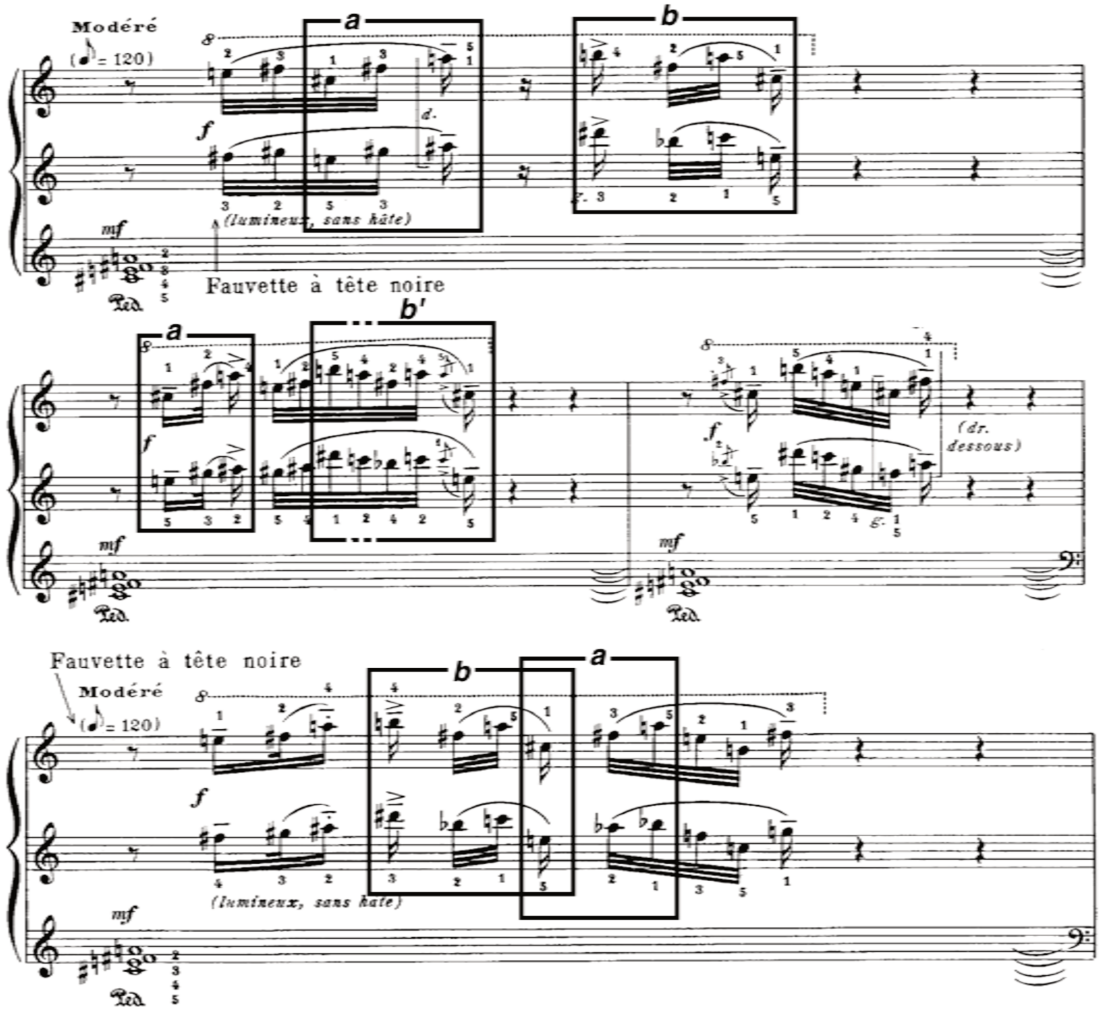
Fauvette des jardins, entre os compassos 628 e 777, por exemplo, dura o equivalente a 58'', ao passo que as entrada mais longas dos temas do lago e da Grande Serra (os dois próximos mais recorrentes) duram, mesmo portando andamentos consideravelmente mais lentos do que o da Fauvette, o equivalente a 40'' (comp. 291-296) e a 14'' (comp. 297-305), respectivamente.

Um terceiro recurso, por fim, empregado para o estabelecimento de planos na peça, já observado em "Yamanaka-cadenza" e em "Liturgie de cristal", trata-se da diferenciação dos níveis de identidade e variação assumidos por cada personagem. A Caille, por exemplo, ocorrente por duas vezes apenas, próximo ao início da peça, apresenta mínima variação interna, repetindo por três vezes, a cada ocorrência, um mesmo dado motivo, em pé *anfímacro*. Em sua segunda e última ocorrência, tal motivo permanece, em si, inalterado, consistindo sua única variação em uma transposição do acorde sustentado para sua ambientação harmônica (Ex. 63).



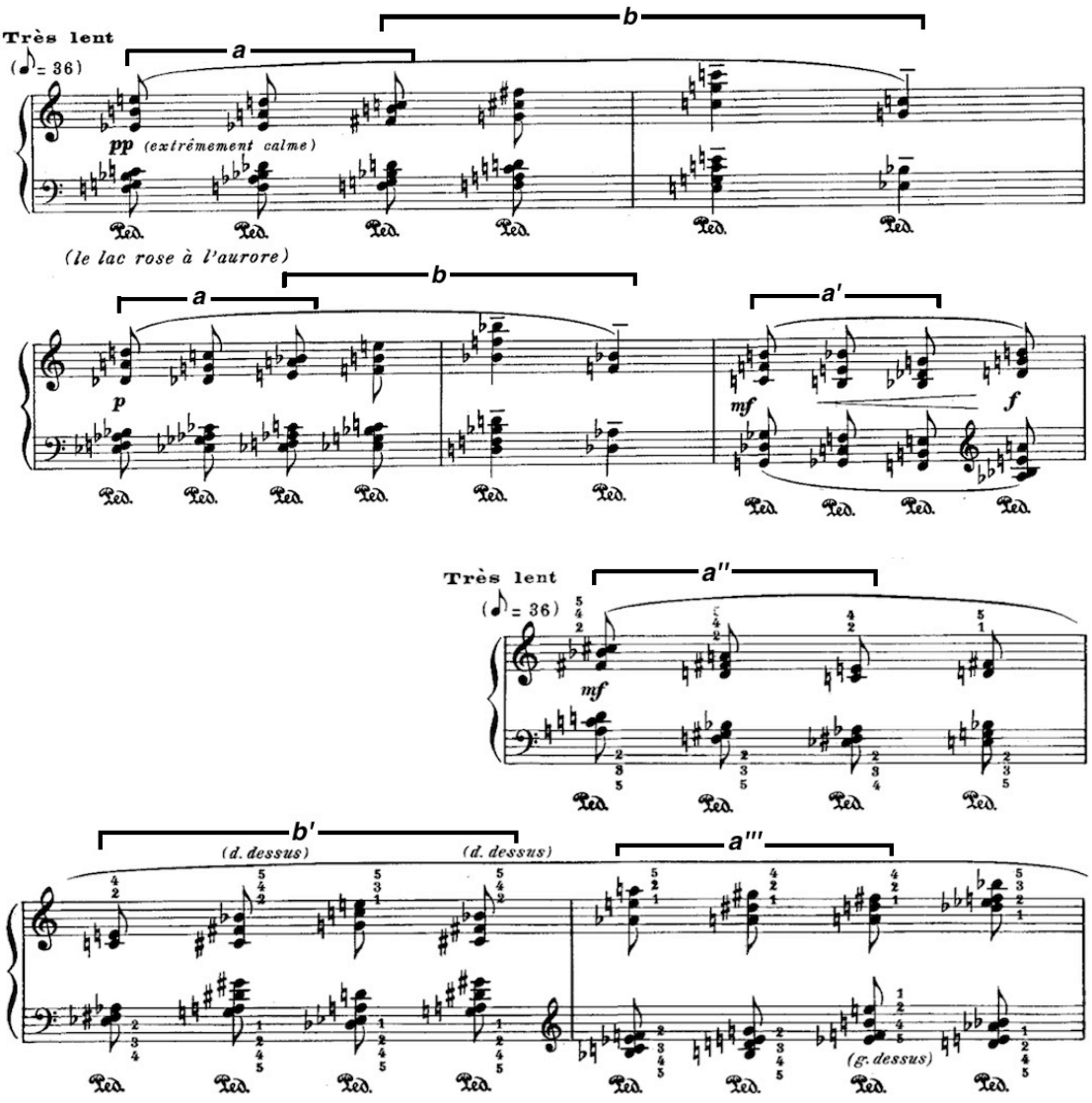
Ex. 63: Ocorrências da Caille, compassos 13 a 18 e 37 a 42 de *La Fauvette des jardins*.

A Fauvette à tête noire, igualmente ocorrente por apenas duas vezes na peça, próximo ao final, demonstra uma maior variedade interna do que a Caille. Ainda assim, seu perfil melódico superior restringe-se ao emprego de cinco alturas distintas, apenas; as notas de seu perfil melódico inferior associam-se de maneira relativamente estável às notas do perfil superior e; alguns perfis (assinalados pelas letras *a* e *b* no Ex. 64) são mantidos em suas distintas frases.



Ex. 64: Ocorrências da Fauvette à tête noire, compassos 941 a 943 e 952 de *La Fauvette des jardins*.

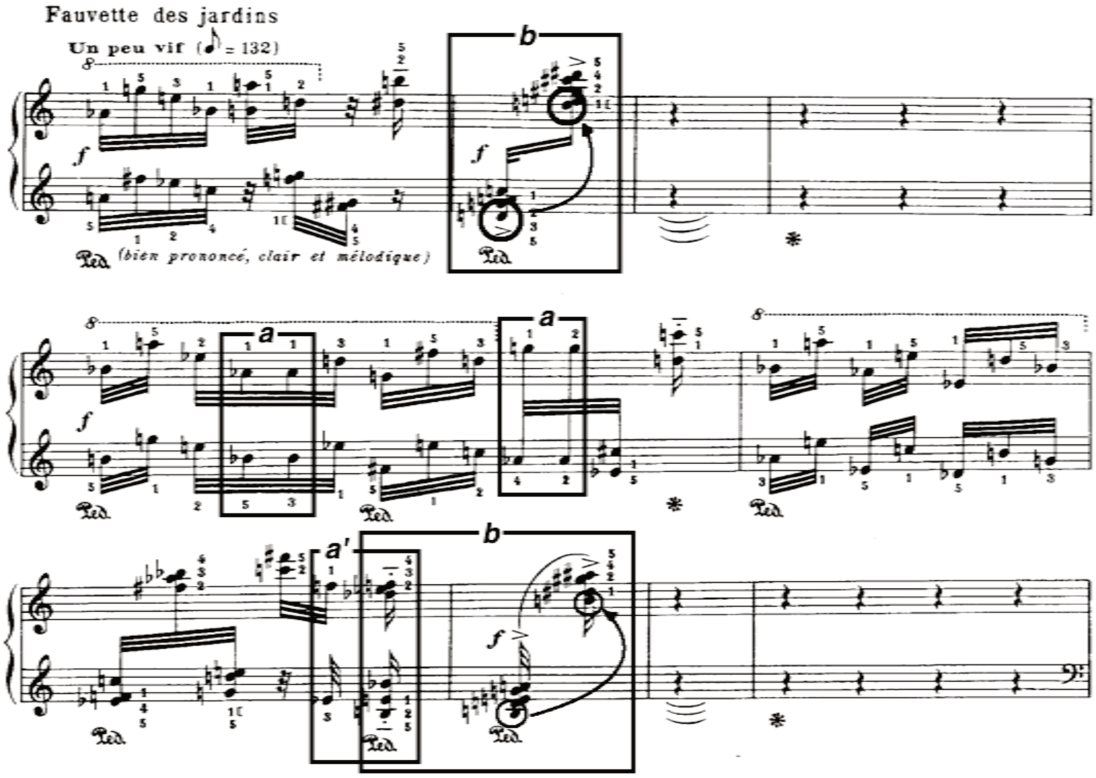
O tema do lago, embora um dos mais consistentemente presentes ao longo da peça, é particularmente lento e, de modo geral, associado a níveis dinâmicos baixos em relação aos demais personagens, assumindo, portanto, características que atribuem-lhe papel coadjuvante na peça. Seu nível de variação, tanto interna como entre ocorrências, é também mais baixo do que o assumido pelo Rossignol (cf. Ex. 62, acima) ou pela Fauvette des jardins: mantêm-se, de modo geral, sua regularidade, sua densidade, seu registro e articulação e variam-se, sobretudo, suas qualidades intervalares (Ex. 65, abaixo).



Ex. 65a-b: Ocorrências do tema do lago, compassos 60 a 64 e 886 a 888 de *La Fauvette des jardins*.

Por fim, observemos o tratamento dado à Fauvette des jardins. O exemplo 66, abaixo, reproduz sua primeira entrada, entre os compassos 65 e 74. Como se pode observar, o perfil melódico apresentado pela Fauvette des jardins é bastante irregular e constantemente acompanhado por uma ou mais notas inferiores em registro, que imitam tal perfil melódico em um paralelismo inexato. Por decorrência desta inexatidão, as qualidades harmônicas – e, conseqüentemente, timbrísticas – obtidas são variáveis quase a cada ataque. Em meio a tal heterogeneidade, destacam-se no trecho dois momentos em que há a repetição imediata de agregados harmônicos, constituindo um motivo elementar e altamente identificável. Isto ocorre com o agregado *sib4-láb5* e com o agregado *láb4-sol5*, ambos no compasso 69. Notemos ainda

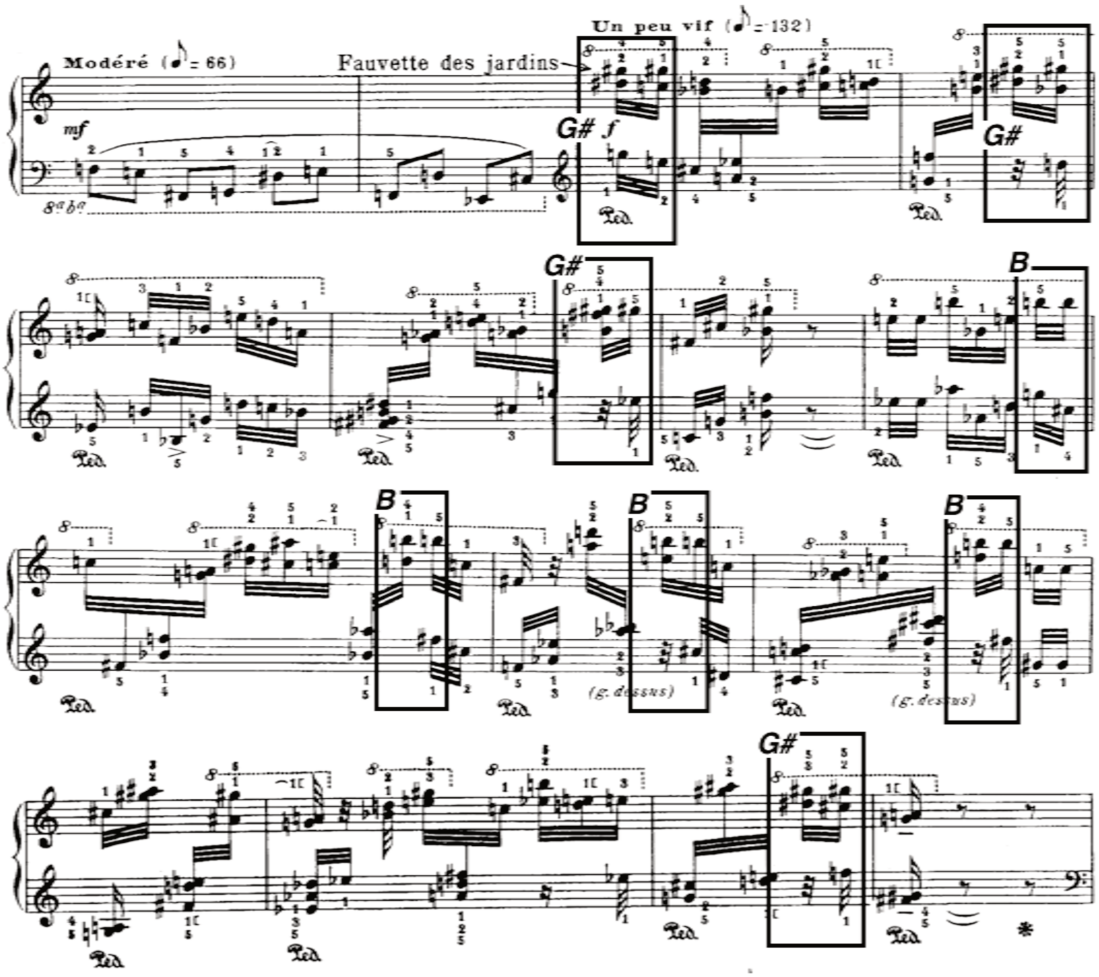
que, próximo ao fim de cada um dos dois períodos constituintes do trecho em questão, destacam-se agregados de densidade superior à predominante interrompendo o fluxo de fusas.



Ex. 66: Primeira entrada da Fauvette des jardins (comp. 65-74). Respectivamente assinalados pelas letras *a* e *b*: repetições de notas no perfil melódico traçado pela Fauvette e; agregados harmônicos de densidade superior àquela predominante.

As recorrências da Fauvette des jardins dão-se em acordo com os procedimentos que identificáramos na noção de Messiaen de *frase-comentário* (cf. pp. 24-26, acima), sendo realizadas variações de fragmentos de seu próprio material constituinte, pondo-os em evidência por serem retomados. Tomando-se como exemplo a segunda entrada da Fauvette (Ex. 67, abaixo), podemos notar que esta inicia-se, de imediato, realizando uma repetição de nota em seu perfil melódico superior, recuperando-se, portanto, um dado fragmentário de sua entrada anterior. A nota em questão, *sol#6*, é intensamente reiterada entre os compassos 77 e 81 e faz-se particularmente evidente por permanecer enquanto limite agudo de tais compassos. As re-harmonizações sofridas por tal nota, a cada ocorrência sua, põem ainda em evidência a característica já apontada da Fauvette... de apresentar uma alta variação interna de qualidades harmônicas.

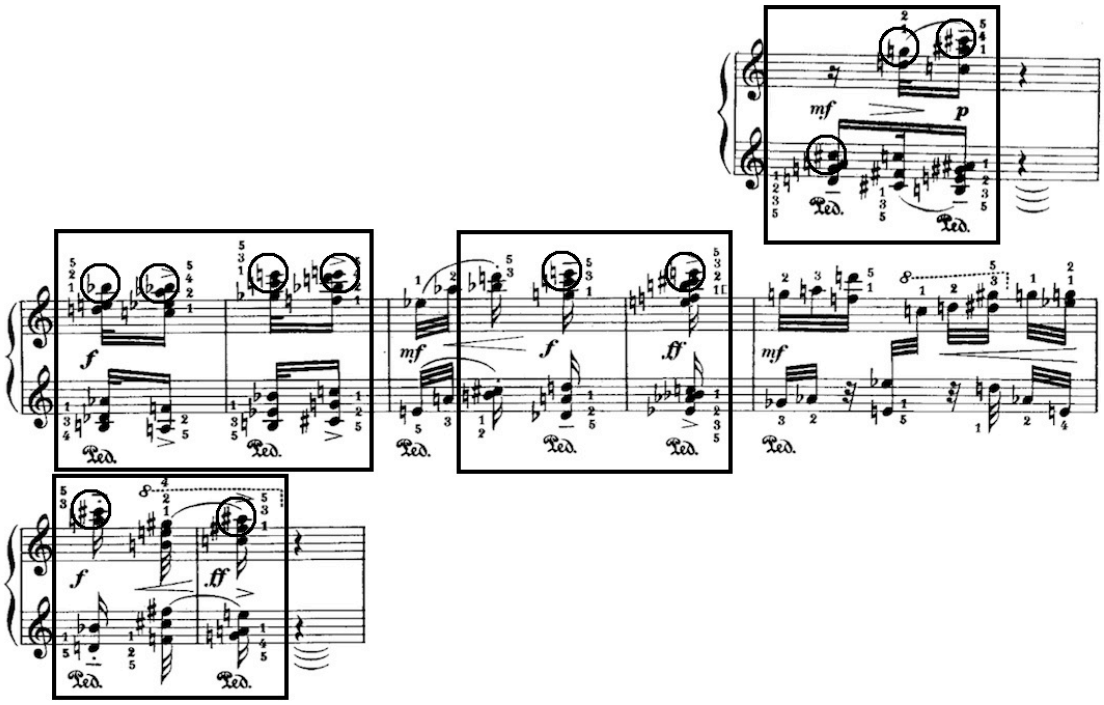
Entre os compassos 82 e 87, tal motivo de notas repetidas transpõe-se para o *si6* e o trecho em questão encerra-se logo após uma última repetição sobre o *sol#6*, desenhando-se, com esse motivo, uma terça menor no limite agudo da Fauvette. A terça menor fora já, na primeira entrada, a relação intervalar entre os limites graves do primeiro período e do segundo, em *ré4* e *si3*, respectivamente (cf. Ex. 66, acima), tendo sido tais notas ressaltadas por serem, cada uma destas, imediatamente oitavadas e mantidas como notas inferiores dos agregados finais dos dois períodos em questão.



Ex. 67: Segunda entrada da Fauvette des jardins (comp. 77-89). Encontram-se assinaladas reiterações imediatas das notas *sol#6* e *si6*.

Nos compassos 683-690, já na penúltima entrada da Fauvette des jardins (Ex. 68, abaixo) na peça, há uma concentração sobre os acordes mais densos que, como apontáramos, costumam interromper o fluxo de fusas normalmente estabelecido pela Fauvette. Podemos notar,

primeiramente, que tal interruptividade associada aos acordes mais densos é utilizada nestes compassos para engendrar uma diversidade particularmente pronunciada de células rítmicas, em relação ao comportamento predominante na Fauvette. A respeito dos limites agudos no trecho, é notável ainda que, com exceção de um agregado harmônico no compasso 686 – de menor densidade e, de todo modo, imediatamente anterior a um agregado mais denso e de limite superior mais agudo –, todos os agregados em semicolcheias do trecho tenham sua nota superior pertencente a uma das seguintes classes de altura: *dó#*; *mi*; *sol*; *lá#*, estendendo a relação de terças menores entre notas destacadas em registro (vista nos Ex. 66 e 67, acima) a uma relação de pertencimento a uma dada tétrade diminuta, constituída pelo empilhamento de terças menores.

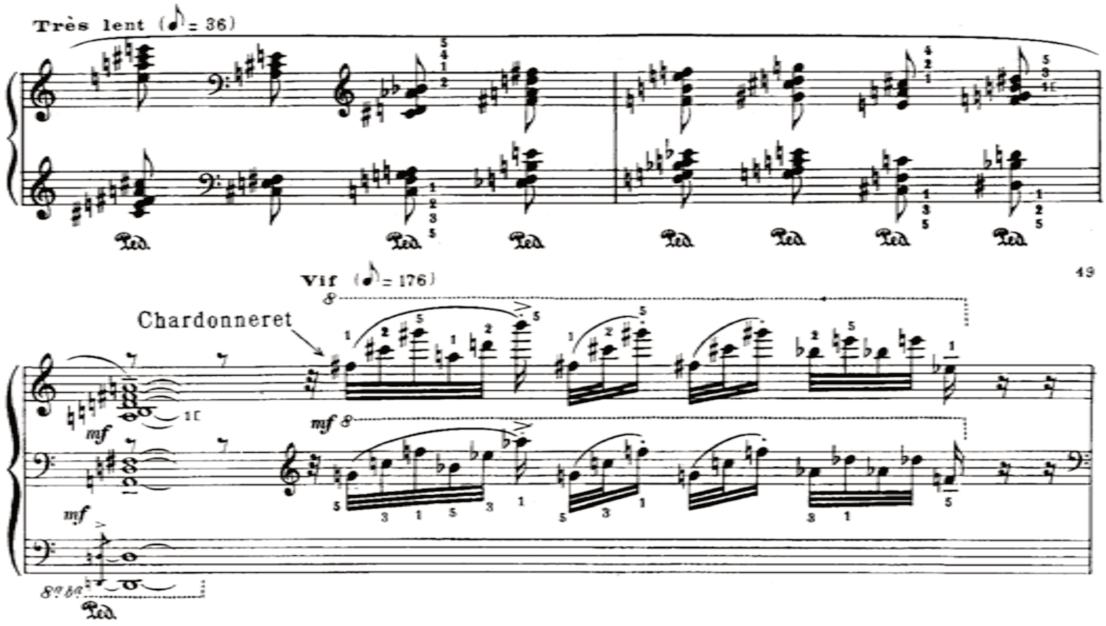


Ex. 68: Penúltima entrada da Fauvette des jardins (comp. 683-690).

2.5.4. Sobre as vizinhanças entre os personagens

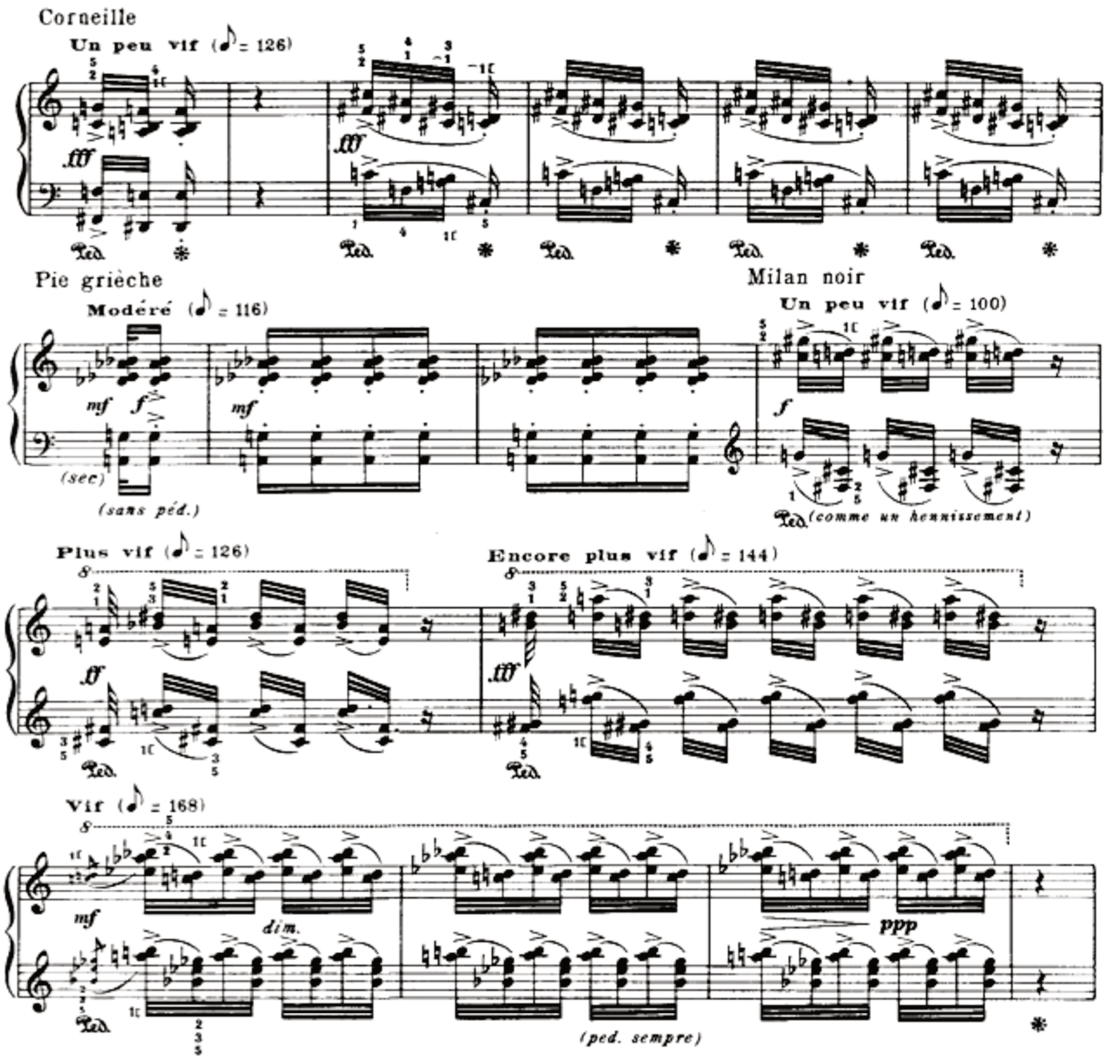
Ao observarmos, na presente análise, a organização global de *La Fauvette des jardins*, notamos sobretudo o emprego de recursos destinados a uma diferenciação entre os personagens presentes na peça e à evidenciação da independência entre as histórias de tais personagens. No presente subtítulo, por sua vez, dedicamo-nos à seguinte questão: como relacionam-se entre si os personagens de *La Fauvette...* ao avizinharem-se, uns aos outros?

Uma primeira forma de relação entre personagens contíguos estabelecida em *La Fauvette...* corresponde àquela observada entre os *frênes* e o Rossignol, nos compassos 44-45 e no compasso 140, onde o último agregado harmônico executado pelos *frênes* era mantido pelo pedal de sustentação enquanto executava-se já o material próprio ao Rossignol. Assim, o primeiro personagem estabelece uma ambientação harmônica para a execução do segundo. Casos semelhantes encontram-se no compasso 891, entre o tema do lago e o Chardonneret (Ex. 69), ou no compasso 989, entre as Silhuetas das Árvores e o tema da Grande Serra.



Ex. 69: Compassos 889 a 891 de *La Fauvette des jardins*, onde o último agregado harmônico do tema do lago estabelece ambientação harmônica para o Chardonneret.

Um segundo tipo de relação estabelece-se entre personagens que, contrariamente à tendência de heterogeneidade encontrada na peça, assemelham-se entre si. Entre tais personagens, encontra-se inclusive uma maior interdependência de suas ocorrências, i. e., eles avizinham-se entre si mais freqüentemente. Este é o caso dos Pinsons, bem como da Corneille, do Pie Griéche e da Milan Noir. Observando estes três últimos, vemos que são todos constituídos por células breves iterativas (Ex. 70). Ao avizinharem-se, tais personagens põem em evidência um jogo de variações de velocidade, dado tanto pelas trocas de andamento entre eles, como pela variedade do número de termos constituintes de suas células reiteradas.



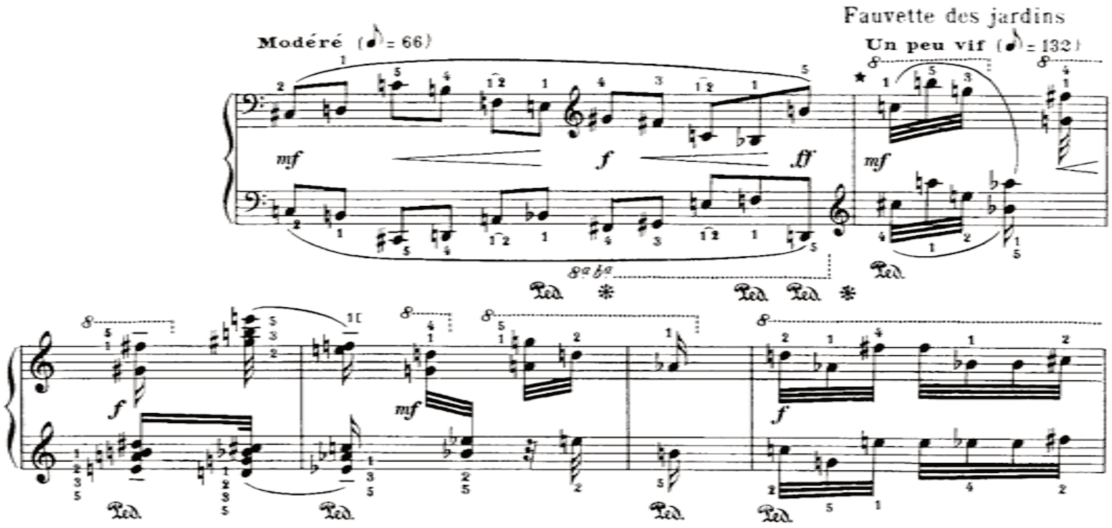
Ex. 70: Corneille, Pie Griéche e Milan Noir, compassos 579 a 594 de *La Fauvette des jardins*.

Um terceiro tipo de relação entre personagens contíguos, por fim, se dá em decorrência do trabalho de diferenciação entre estes, já observado nesta análise. Posto que os vários personagens são distintos entre si em diversos aspectos, um mesmo dado personagem contrasta com cada um dos demais de maneira distinta e tem, em função dos distintos contrastes estabelecidos, distintas qualidades suas ressaltadas.

Tomemos novamente como exemplo a Fauvette des jardins. Em acordo com uma das características globais da organização da peça, esta personagem avizinha-se, em suas distintas ocorrências, a também distintos personagens. Suas duas primeiras entradas, nos compassos 65 e 77 (cf. Ex. 66 e 67), dão-se em seguida, respectivamente, ao tema do lago (Ex. 65a) e ao tema da noite. Se em relação a este segundo, a Fauvette des jardins é extremamente contrastante em

registro, tal contraste não fora tão pronunciado em relação ao primeiro. Com o tema do lago, contudo, houvera um maior contraste de velocidades. Carregando, a cada entrada, os contrastes específicos estabelecidos com o personagem que a antecedera, a Fauvette tem, por vezes, seu registro particularmente ressaltado; por vezes, sua velocidade; por vezes, ainda, sua irregularidade de perfil melódico, ou a heterogeneidade de sua construção harmônica.

Ainda com relação à Fauvette, devemos apontar que, por vezes, esta incorpora em seu comportamento traços do contraste sofrido. Assim, em sua quarta entrada (comp. 113), quando pela primeira vez o personagem que a antecede apresenta nível dinâmico superior ao seu, a Fauvette des jardins não apenas inicia-se com nível dinâmico mais baixo do que aquele de suas ocorrências anteriores, explicitando tal contraste, como é incorporada, também pela primeira vez na peça, a variação dinâmica em sua escrita (Ex. 71). Em suas ocorrências anteriores, a Fauvette era executada, invariavelmente, em *forte*.



Ex. 71: Compassos 112 a 117 de *La Fauvette des jardins*.

2.5.5. A Fauvette e o silêncio do lago

No nível de sua organização global, apontáramos que haveria, em *La Fauvette des jardins*, uma polifonia de histórias, dada pelos desenvolvimentos concomitantes e independentes entre si dos distintos personagens presentes na peça. Em um nível local, por sua vez, supomos uma outra forma de polifonia em *La Fauvette...*

Se distintos aspectos de um mesmo personagem são ressaltados em função do contraste estabelecido com o personagem anterior, em que medida este não permanece atuante quando da

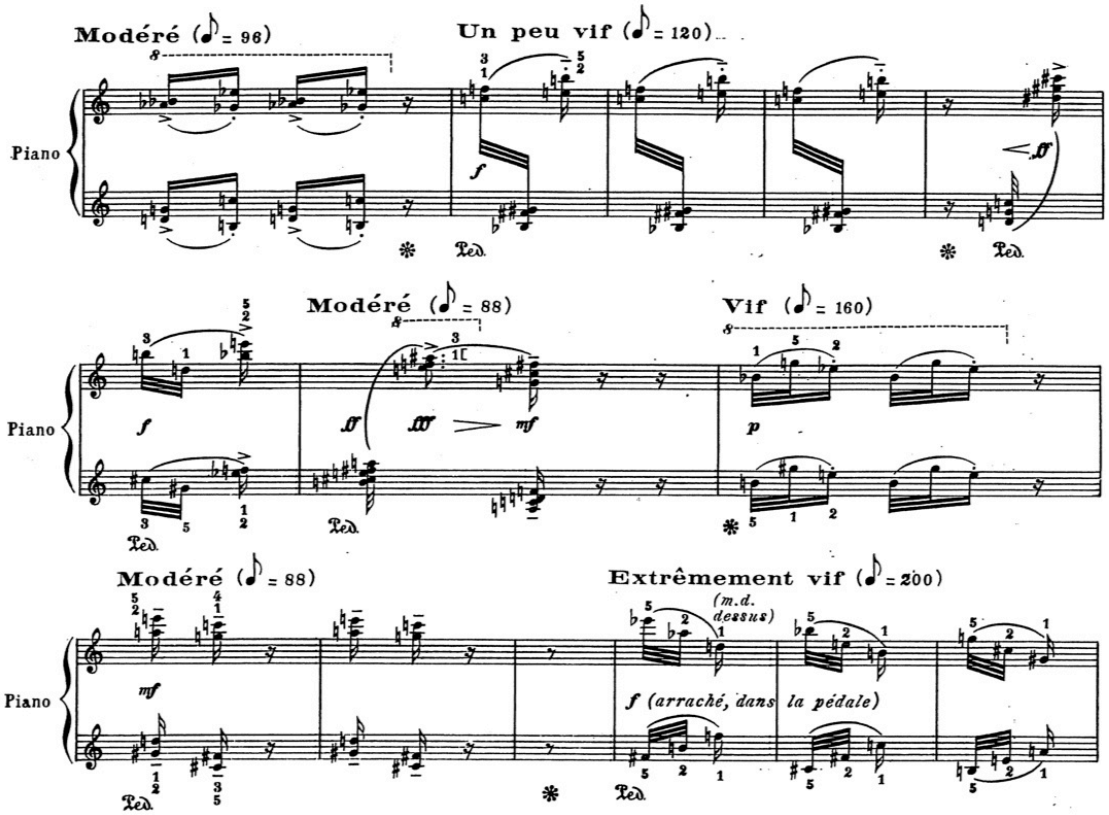
execução daquele? Ou ainda: se os distintos personagens de *La Fauvette...* são tão marcadamente heterogêneos entre si, isto não favorece que as qualidades específicas dos silêncios deixados por cada um diferenciem-se também de maneira pronunciada? Não serão os silêncios de cada personagem qualificados? E não estará, portanto, cada personagem de *La Fauvette...* em polifonia com o silêncio específico deixado pelo personagem imediatamente anterior, com o registro, as qualidades timbrísticas e intervalares recém-abandonadas?

*

* *

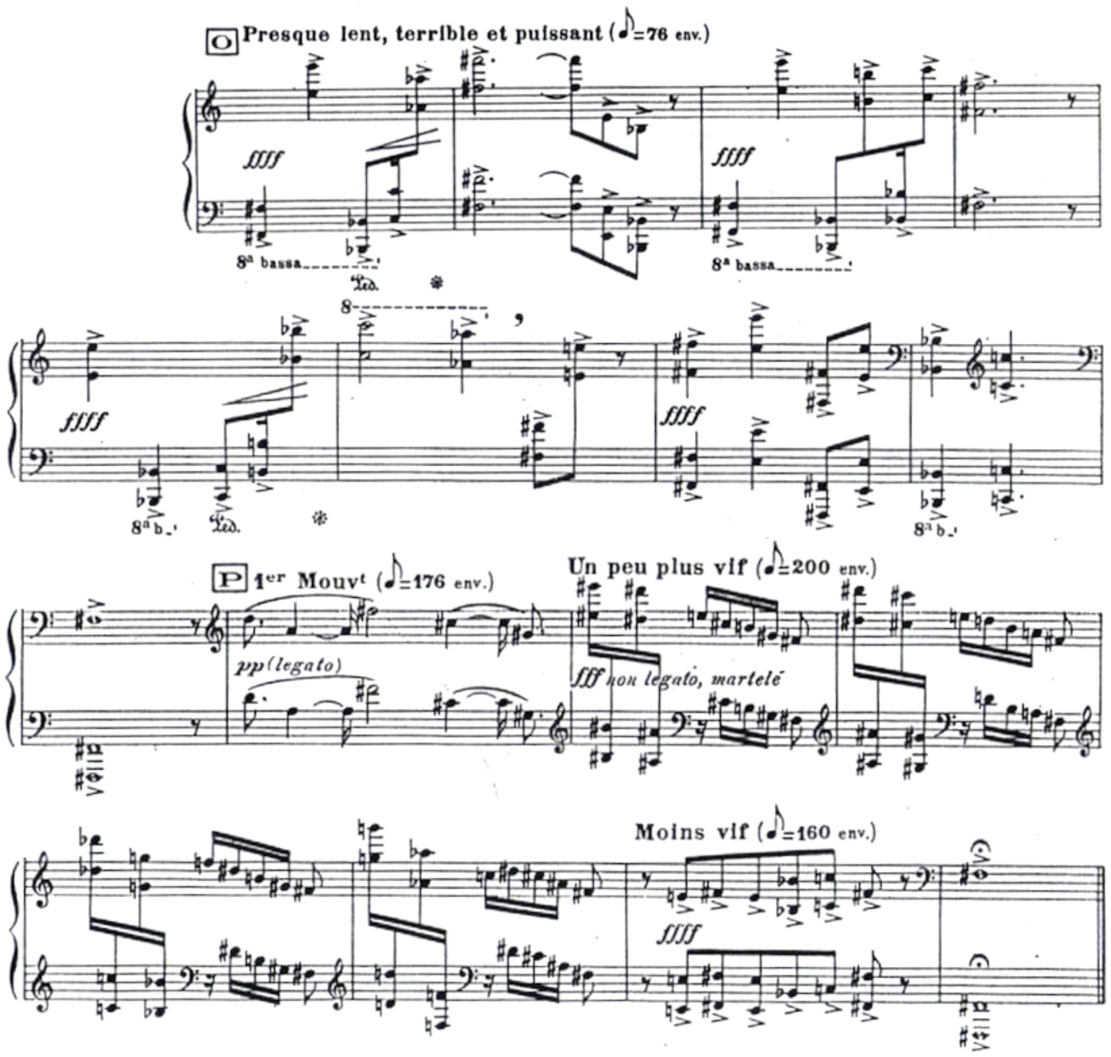
Encontramos em *La Fauvette des jardins* uma espécie de polifonia disposta horizontalmente. Do ponto de vista de seu processo composicional, consideramos que se estabelecesse, em *La Fauvette...*, tal polifonia horizontalizada por notarmos que, embora não haja na peça uma sobreposição de materiais que caracterizasse uma efetiva polifonia, sua construção é, em diversos aspectos, regida por recursos técnicos diretamente associados à escrita polifônica de Messiaen e anteriormente observados em nossas análises de "Liturgie de cristal" e "Yamanaka-cadenza". Com relação à realização da obra, por sua vez, encontramos em *La Fauvette...*, de fato, alguns traços polifônicos: globalmente, identificamos uma polifonia de histórias, ao notarmos que os distintos personagens presentes na peça desenvolviam-se concomitante e independentemente; localmente, propusemos aqui que os silêncios específicos de cada personagem seriam termos de uma polifonia sempre operante entre um dado personagem e o silêncio do anterior.

Seja pelo acúmulo de recursos associados à escrita polifônica de Messiaen, seja por ser posterior às demais peças aqui estudadas, podendo assim ser abordada à luz daquelas, *La Fauvette...* foi um exemplo relativamente claro dessa polifonia horizontal a que nos referimos. Em que medida, contudo, não havia já traços polifônicos em contextos não-polifônicos das outras peças aqui abordadas? Não seriam, por exemplo, as *cadenze* de piano em "Yamanaka-cadenza" – construídas por distintas células imediatamente reiteradas e em andamentos distintos entre si – horizontalizações da polifonia traçada nos *tutti* dessa mesma peça?



Ex. 72: Trecho da terceira *cadenza* de piano de "Yamanaka-cadenza" (comp. 131-144).

Nos compassos finais da "Danse de la fureur, pour les sept trompettes", por sua vez, vemos materiais extraídos de distintos trechos da peça, contrastantes entre si, tendo sido compostos, cada um, de maneira distinta dos demais e apresentando-se em também distintos andamentos, serem enunciados lado a lado, em uma ordenação inédita na peça. Por seus diversos contrastes, bem como por portarem, cada um, uma história, já não se esboça aqui a escrita de *La Fauvette...*?



Ex. 73: Compassos O:1 a P:7 da “Danse de la fureur...”, parte de piano.

Considerações finais

Na presente dissertação, realizamos análises das seguintes peças de Olivier Messiaen: "Danse de la fureur, pour les sept trompettes" e "Liturgie de cristal" (1941), ambas para violino, clarineta, violoncelo e piano; *Neumes rythmiques* (1949), para piano solo; "Yamanaka-cadenza" (1962), para piano solista e ensemble e; *La Fauvette des jardins* (1970), para piano solo. Recapitulemos, resumidamente, cada uma de tais peças estudadas:

- "Danse de la fureur...". Observamos nessa peça como os distintos procedimentos de manipulação de valores rítmicos nela empregados (*adição de valores*, *aumentações e diminuições*, *pedal rítmico*) contribuíram: 1) para o engendramento de irregularidades métricas e; 2) para uma progressiva evidenciação dos motivos constituintes da linha melódica que tece a peça.

- "Liturgie...". Vimos aqui as construções permutativas das linhas de violino e clarineta, bem como as construções por defasagem entre pedais rítmicos e pedais harmônicos das linhas de violoncelo e piano, contribuírem, na peça, para a clareza de sua polifonia. Com relação à "Danse de la fureur...", vimos em "Liturgie..." um emprego distinto do procedimento de defasagem entre pedais rítmico e harmônico, bem como uma estratégia distinta para o engendramento de irregularidades métricas: a sobreposição de linhas metricamente desiguais entre si.

- *Neumes rythmiques*. Vimos como o emprego de distintos recursos no engendramento de irregularidades métricas nessa peça destinou-se à obtenção de também distintas qualidades de irregularidade métrica.

- "Yamanaka-cadenza". Se em "Liturgie..." nós víramos o jogo de defasagens estabelecido na peça favorecer sua clareza polifônica, em "Yamanaka-cadenza" observamos como a eliminação de fatores de coesão entre os distintos estratos de sua polifonia foi o principal recurso para que se cumprisse tal função de clareza. Assim como em *Neumes rythmiques*, encontramos na peça distintas qualidades de

irregularidade métrica, associadas, cada uma, a um distinto estrato polifônico da peça, de modo que os distintos estratos diferenciavam-se desde seus respectivos comportamentos rítmicos. Vimos ainda, em "Yamanaka-cadenza", como a diferenciação dos níveis de identidade e transformação assumidos por cada estrato de sua polifonia fora um recurso para agenciar a profundidade entre estes.

- *La Fauvette des jardins*. Embora *La Fauvette...* não se tratasse de uma peça efetivamente polifônica, vimos empregarem-se nela ao menos três recursos associados à escrita polifônica de Messiaen e anteriormente observados em "Liturgie de cristal" e "Yamanaka-cadenza": a defasagem entre seus materiais constituintes; a eliminação de fatores de coesão entre tais materiais e; uma diferenciação dos níveis de identidade e transformação assumidos por cada material da peça. A partir da observação de tais recursos, vimos *La Fauvette...* assumir traços polifônicos: globalmente, teceu-se na peça uma espécie de polifonia de histórias, entre os distintos materiais concomitante e independentemente desenvolvidos; localmente, propusemos uma tal participação do silêncio na peça em que este se tornaria um termo polifônico, de modo que haveria sempre, na peça, a polifonia entre um dado material e o silêncio específico do material imediatamente anterior.

Apontáramos, na introdução à presente dissertação, que este mestrado tivera o seguinte objetivo: observar, nos contextos específicos de distintas peças de Messiaen, o emprego específico de seu repertório técnico concernente à rítmica e a articulação deste com outros aspectos composicionais das obras em questão. Apontáramos, também, que nosso maior interesse não se encontrava tanto no próprio repertório técnico peculiar à escrita rítmica de Messiaen, mas antes em uma maleabilidade dos sentidos musicais que um dado recurso técnico poderia produzir, em função do contexto de seu emprego. Desse modo, em nossas análises, não nos dedicamos apenas a identificar os recursos empregados por Messiaen em cada peça abordada, mas também a observar suas interações com outras decisões composicionais e as maneiras como tais recursos participavam de jogos composicionais que permeassem mais amplamente cada peça em questão.

Para além de ser próprio à nossa conduta analítica que observássemos as especificidades contextuais dos empregos de cada recurso identificado nas peças em questão, encontramos em

nosso trabalho dois tipos de casos que explicitavam o papel crucial, assumido por outras decisões contextuais, na atualização dos sentidos musicais produzidos pelos recursos estudados. Tratam-se: dos casos onde um mesmo dado recurso técnico, empregado em contextos distintos, destinava-se a também distintos resultados musicais e; daqueles onde recursos distintos, empregados em um mesmo contexto, atuavam também em um mesmo sentido.

Em relação às variações de resultado obtido por um mesmo dado recurso, um exemplo particularmente elucidativo fora o uso de pedais rítmicos e harmônicos conjugados em defasagem, tanto na parte de piano de "Liturgie de cristal", como nas letras F e G de ensaio de "Danse de la fureur...". Em "Liturgie...", como víramos, tal defasagem entre pedais rítmico e harmônico viera a participar de um jogo mais amplo de defasagens, destinado a favorecer a clareza da polifonia estabelecida na peça. Em "Danse de la fureur...", por sua vez, embora conjugassem-se em defasagem um dado pedal rítmico e um dado pedal harmônico, isto se dera de tal maneira que um determinado segmento do pedal harmônico coincidisse consistentemente com uma mesma dada figuração rítmica (de semicolcheias) do pedal rítmico, engendrando-se, em meio às reconfigurações rítmicas da maior parte do pedal harmônico em questão, um motivo estável. Este emprego específico da conjugação em defasagem entre pedais rítmico e harmônico em "Danse de la fureur..." contribuíra para um jogo composicional peculiar a essa peça: um jogo de progressiva evidenciação de alguns de seus motivos constituintes.

Semelhantemente, se em "Yamanaka-cadenza" a eliminação de fatores de coesão entre os distintos estratos de sua polifonia havia servido não apenas para diferenciá-los, mas também para tornar cada um destes audível, para evitar que estratos privilegiados dinamicamente ocultassem estratos associados a indicações dinâmicas inferiores, em *La Fauvette des jardins*, por sua própria configuração não ser efetivamente polifônica, não havia o risco de que um dado material impedisse uma escuta clara dos demais. Em *La Fauvette...*, a eliminação de fatores de coesão, para além de diferenciar os distintos materiais (*personagens*, como nos referíramos) presentes na peça, servira para construir distintas qualidades de contraste entre tais materiais e para tornar pronunciadas as distintas qualidades dos silêncios específicos de cada um destes.

Ainda entre *La Fauvette...* e "Yamanaka-cadenza", ressaltamos que as decisões contextuais das quais dependera tal diferença de sentidos produzida pela eliminação de fatores de coesão em cada peça, de maneira semelhante ao que apontáramos em nossa introdução com respeito aos *Études 3* e *6* de Ligeti, envolviam diversos domínios de suas respectivas

composições. Em "Yamanaka-cadenza", não bastava diferenciar os distintos estratos polifônicos para que estes não se encobrissem, uns aos outros; era também necessário privilegiá-los por tais diferenças, cada um em um aspecto. Assim que os estratos executados pelas madeiras graves ou pelas percussões metálicas, ambos associados a níveis dinâmicos baixos (*pianíssimo* e *piano*, respectivamente) viriam a privilegiar-se por ocupar um registro que lhes fosse exclusivo, no caso do primeiro, ou pelas qualidades timbrísticas dos instrumentos empregados, no caso do segundo. Em *La Fauvette des jardins*, para que tais qualidades de contrastes entre seus personagens fossem relevantes, foram necessárias também relevantes decisões formais: que os distintos personagens não se sobrepusessem, para que os contrastes fossem experimentados diacronicamente e; que as ordenações entre os personagens variassem, para que os distintos contrastes se fizessem efetivamente presentes ao longo da peça. Também na "Danse de la fureur", como apontáramos, para que o motivo que se estabelecera em meio às defasagens entre os pedais rítmico e harmônicos se fizesse pregnante, contribuíam seu destaque em registro, bem como sua familiaridade com outros motivos já presentes em movimentos anteriores do *Quatuor*....

Com relação ao emprego de distintos recursos em um mesmo sentido, tivemos exemplo disto na "Danse de la fureur...", onde recursos como a adição de valores, as aumentações e diminuições, ou a defasagem entre pedais rítmico e harmônicos, destinavam-se todos ao apontado jogo de progressiva evidenciação motívica na peça. Em *Neumes rythmiques*, por sua vez, vimos participarem do engendramento de irregularidades métricas na peça: a sucessão entre células de valores ou andamentos desiguais entre si; a estrutura permutativa da peça; a parcial dissociação entre dadas células rítmicas e dados agregados melódico-harmônicos; a indicação de variações agógicas; a extrema diferenciação entre valores breves e longos.

Diante de tal variedade de recursos empregados em *Neumes rythmiques* para a obtenção de irregularidades métricas, vimos que não houvera, na peça, um mero acúmulo de tais recursos em direção a uma irregularidade métrica extrema (embora isto tenha sido observado próximo ao final da peça); a diversidade de recursos observados destinara-se à obtenção de uma diversidade, também, de qualidades de irregularidades métricas. Nesse sentido, pudemos observar que algumas das decisões composicionais tomadas por Messiaen buscavam sobretudo atualizar potenciais peculiares a cada distinto recurso empregado: notáramos por exemplo que, ao realizar trocas de andamentos nessa peça, Messiaen atribuíra freqüentemente a algum dos andamentos envolvidos um material regular tanto rítmica como harmonicamente, não contribuindo para a

obtenção de uma máxima irregularidade, mas favorecendo que o próprio jogo de troca de andamentos fosse claro; também ao anotar indicações de variação agógica em *Neumes rythmiques*, notáramos que estas davam-se freqüentemente junto a materiais repetitivos, de modo a tornar sensíveis os redimensionamentos rítmicos causados por tais indicações.

Vimos assim, na presente dissertação, um emprego altamente contextual, por Messiaen, do repertório técnico referente à sua escrita rítmica. Em função dos jogos específicos estabelecidos em cada peça, em função de suas articulações com decisões composicionais em distintos domínios da escrita, vimos os distintos recursos técnicos estudados assumirem papéis singulares em cada peça onde haviam sido empregados. Em companhia, também agora, de Messiaen e ajuntando-se a nós Brian Ferneyhough, Luciano Berio e quem mais encontrarmos pelo caminho, é nesta direção que seguiremos, encadeando a este mestrado um doutorado a realizar-se nos próximos anos: faremos um estudo tão sistemático quanto possível deste emprego contextual, por parte de um compositor, de seu repertório técnico. O projeto de doutorado, a quem interessar, encontra-se em anexo (pp. 177-196, adiante) a esta dissertação.

Parte II

Composições

Ao longo deste mestrado, escrevi quatro peças. Foram elas:

- *aos meus amigos-cupim, uma dança!* (2012), para orquestra de solistas. 8'. Estreada em 13 de junho de 2012 pela Orquestra Sinfônica da UNICAMP, sob regência de Jorge Augusto Mendes Geraldo.

- *para um poema de Adélia Prado* (2012), para mezzo-soprano e piano. 3'. Inédita.

- *três canções em São Francisco* (2012), para trompete solista e orquestra. 11'. Estreada em 12 de dezembro de 2012 pela Orquestra Sinfônica da UNICAMP, sob regência de Cinthia Alireti e com o Prof. Dr. Paulo Adriano Ronqui como solista.

- *ao pássaro breve: variações São Francisco* (2013), para orquestra. 9'. Estreada em 6 de setembro de 2013 pela Orquestra Sinfônica da USP, sob regência de Wagner Polistchuk.

Encontram-se neste trabalho as partituras das duas últimas.

Como eu havia antecipado na introdução à presente dissertação, as peças escritas durante este mestrado raramente se valeram de recursos observados em nossas análises de Messiaen – talvez a maior familiaridade, nas *três canções em São Francisco*, estivesse em compô-la a partir de certos *personagens harmônicos*, de certos materiais pré-compostos, relativamente estáveis e independentes entre si – e pouco se assemelham à sua obra, sobretudo no que diz respeito à rítmica: se em Messiaen nós encontramos uma escrita *amétrica*, em minhas peças adotei com freqüência – à exceção da canção *para um poema de Adélia Prado* – a regularidade de uma fórmula de compasso. De fato, os problemas composicionais com que desejei lidar nem sequer originavam-se no domínio da *rítmica*, mas sobretudo da *harmonia* e da *forma*.

Em todas as peças escritas, vali-me de um procedimento de estruturação harmônica desenvolvido por mim durante a iniciação científica e com o qual tenho trabalhado e explorado desde 2010. Nas *três canções em São Francisco*, conforme detalhado pouco adiante, no *paper* onde abordo sua composição, dediquei-me a engendrar, através de um emprego rigoroso do procedimento em questão, estruturas harmônicas de cunho tonal, ainda que tal procedimento

fosse estranho à tradição tonal. Ou melhor: justamente por esse procedimento não corresponder àqueles encontrados no seio das práticas de escrita da tradição tonal, considero que parte relevante de meu desafio encontrava-se em fazer com que se manifestassem potenciais peculiares ao procedimento empregado, com que se manifestasse a *lacuna* entre a técnica empregada e o resultado musical alcançado.

Com alguma bagagem adquirida nas *três canções em São Francisco*, desejei, nas *variações São Francisco* (*ao pássaro breve*), seguir um pouco adiante, um pouco mais fundo, e estender o desafio em duas direções. Escrita para um concurso de composição onde a proposta era que se escrevessem temas com variações, vi nessa peça, por conta da própria proposta do edital, o desafio e a possibilidade, por um lado, de incorporar também no âmbito da forma traços de uma escrita tonal e fazer com que tal estruturação formal de cunho tonal manifestasse, ainda assim, potenciais peculiares a nosso procedimento; por outro – tendo tomado a decisão de incorporar progressivamente, ao longo das variações, um maior nível de cromatismo na peça –, a possibilidade de variar não apenas um *tema*, mas também as maneiras de gerar cromatismo na peça – e esta solução encontrava-se também em explorar os vários potenciais, intrínsecos ao procedimento em questão, de gerar cromatismos.

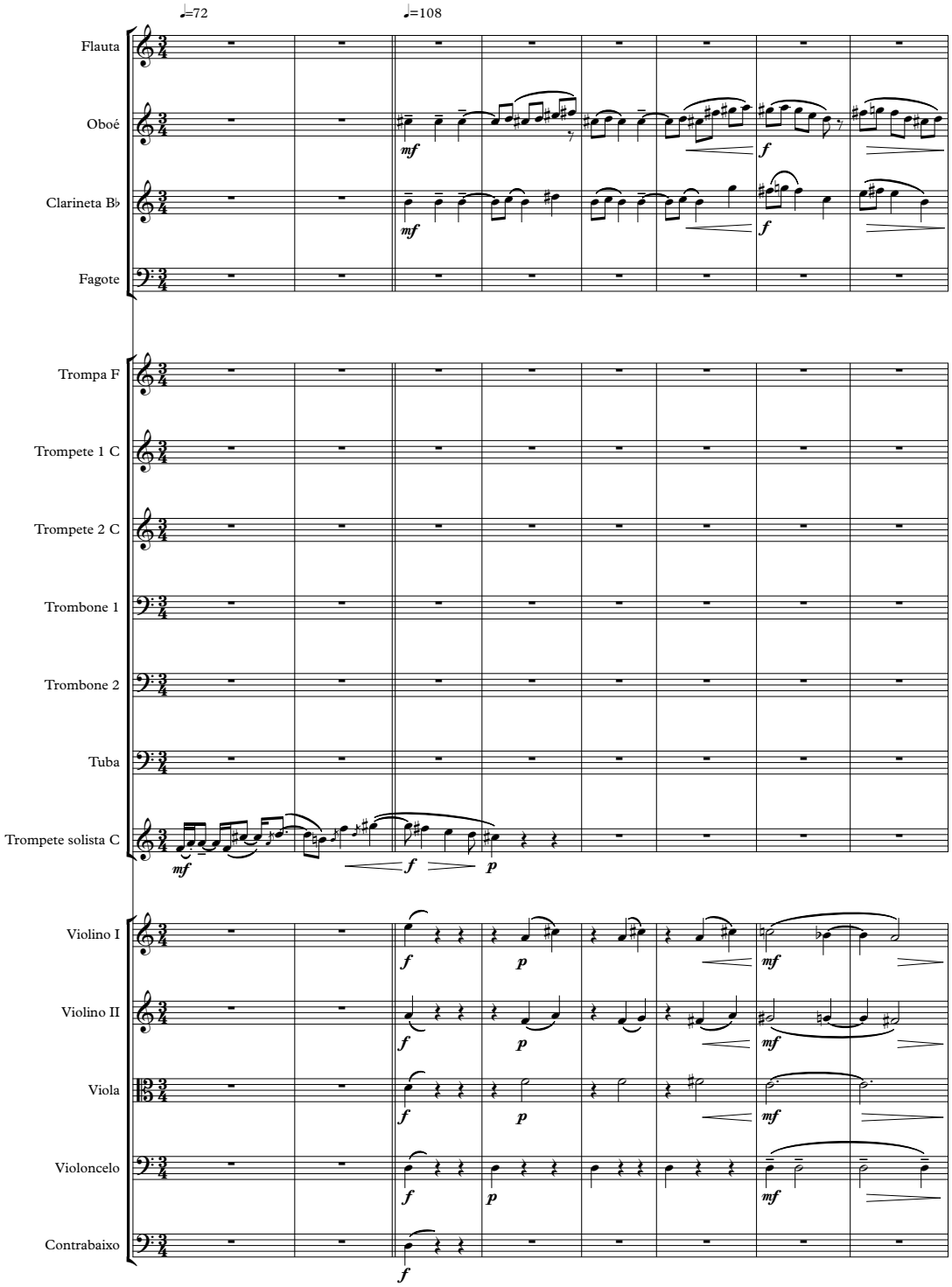
Ao mesmo tempo em que meu trajeto composicional, ao longo deste mestrado, se deu em direção à exploração de um mesmo dado procedimento, estavelmente empregado nas distintas peças escritas, para que se cumprissem tais desafios composicionais relacionados a seu emprego, para torná-los claros nas peças, uma série de decisões composicionais altamente contextuais, não previstas no procedimento em questão, concernentes a diversos domínios da composição, deviam ser tomadas. Tratam-se de decisões no domínio da rítmica – ora, a regularidade era uma forte aliada dos sentidos de cunho tonal –, da orquestração, da forma, ou, para dentro das próprias questões harmônicas: da perfilação melódica, dos registros, do comportamento individual das classes de alturas ao longo da peça, etc. É nesse ponto, precisamente, que as partituras que se seguem relacionam-se ao estudo, acima apresentado, acerca da escrita rítmica de Messiaen, tendo-se nutrido de tal estudo e tendo, igualmente, contribuído para sua realização.

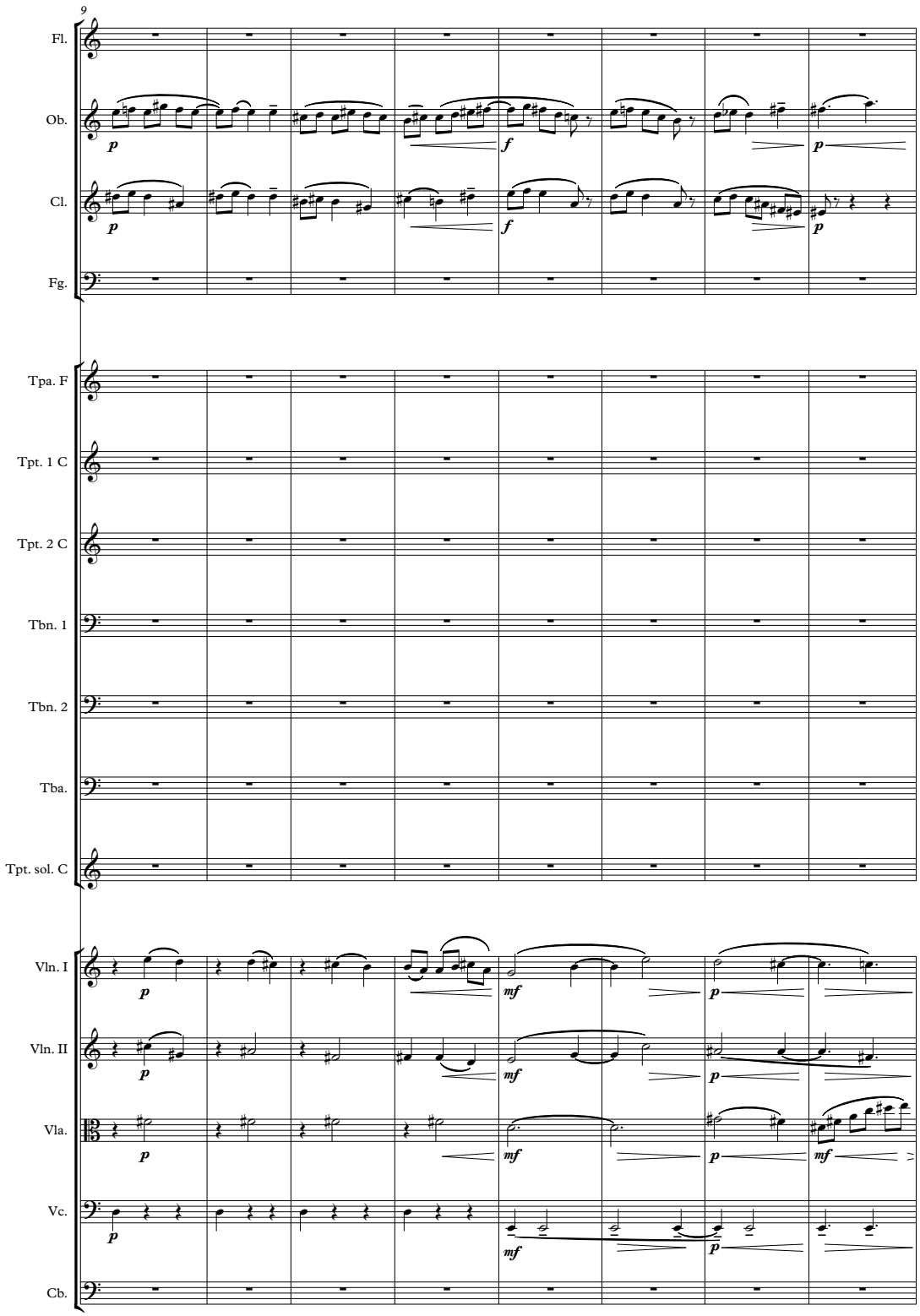
Em anexo a este trabalho (pp. 167-176, adiante), encontra-se um *paper* onde abordo a composição das *três canções em São Francisco*. Creio que ele lance luz, ao menos com relação a essa peça, sobre o principal desafio composicional com que nela desejei lidar e sobre as decisões envolvidas em seu cumprimento. Antes, vamos às partituras.

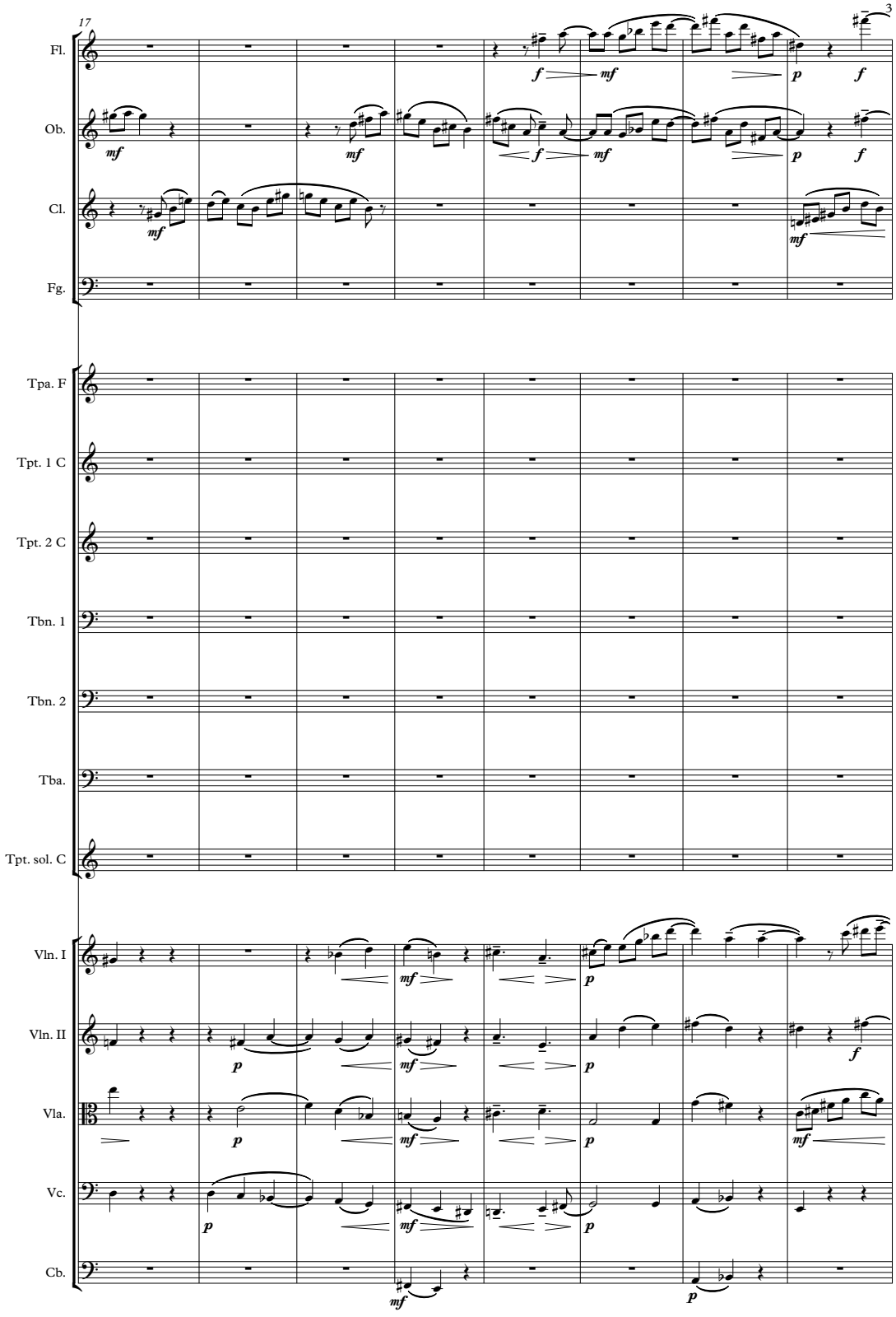
três canções em São Francisco

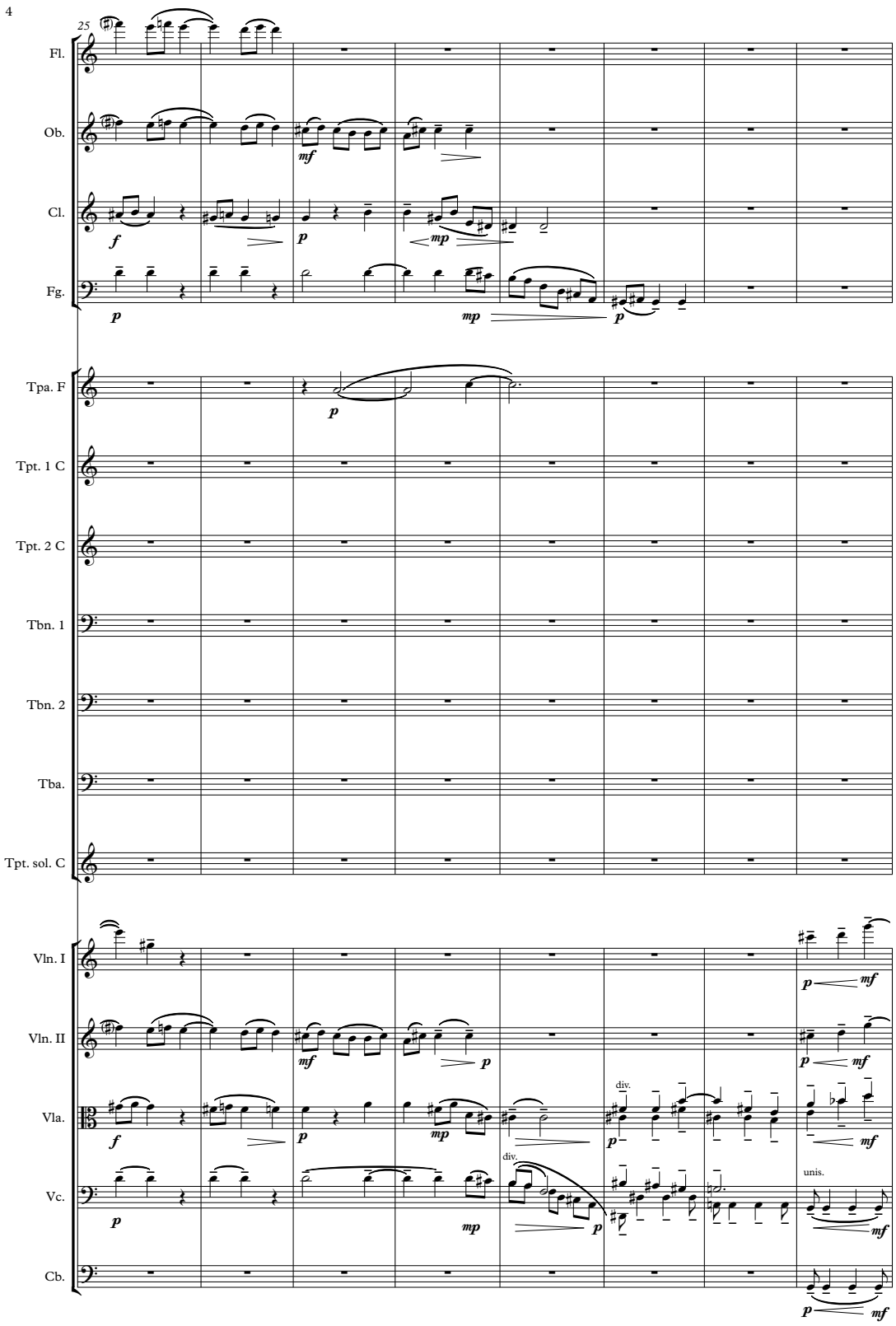
I

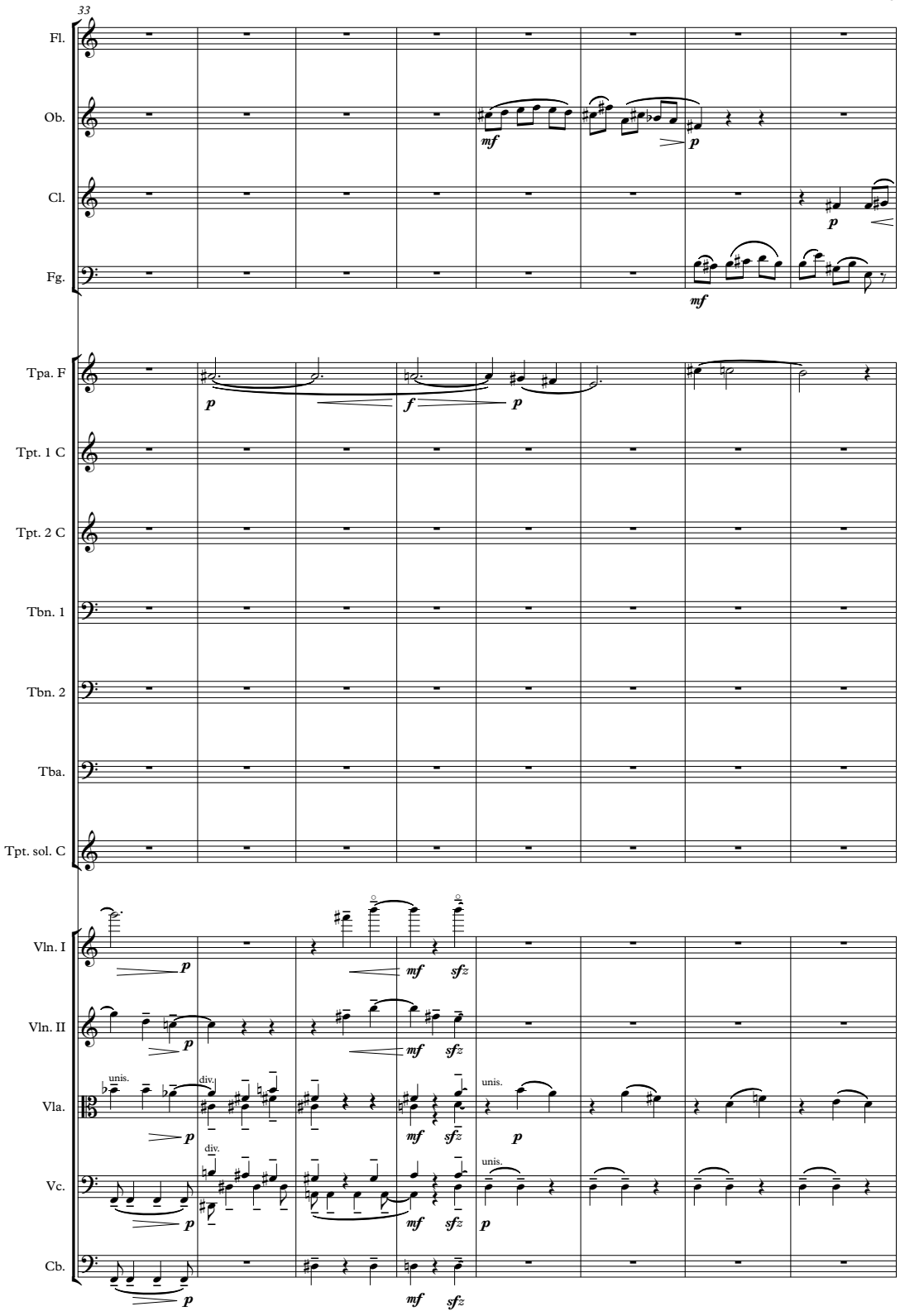
Francisco de Oliveira, 2012

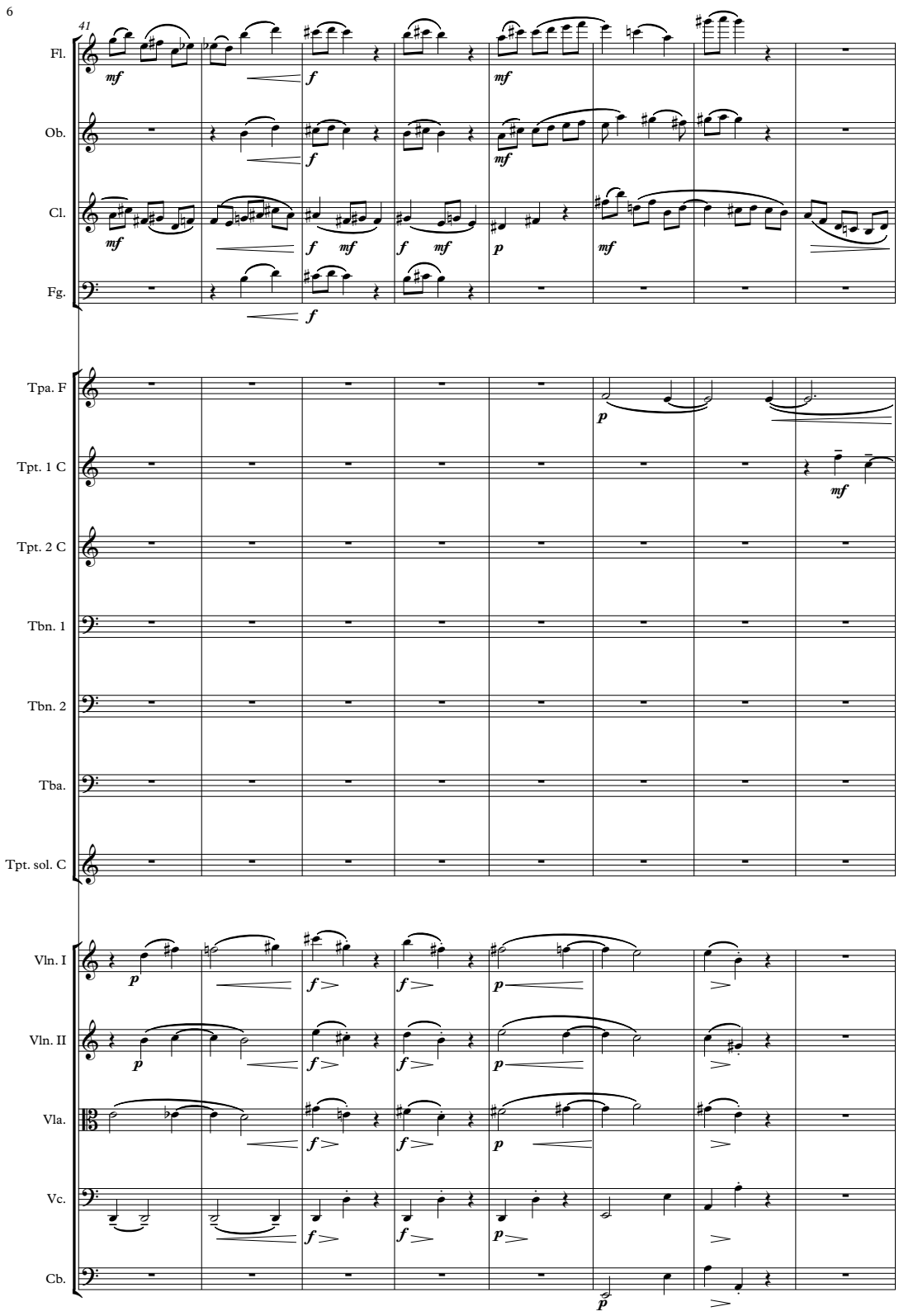


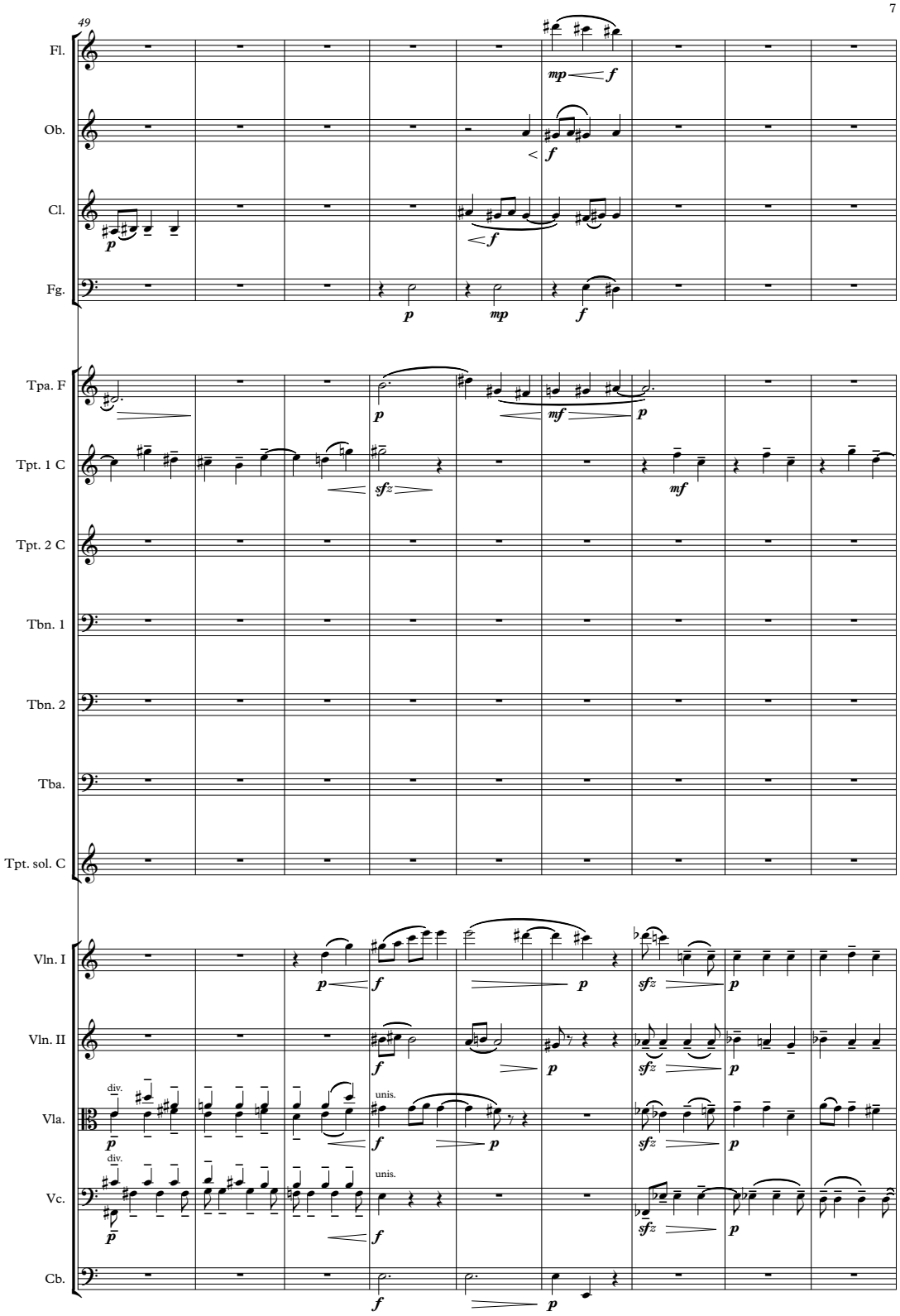

9
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tpa. F
Tpt. 1 C
Tpt. 2 C
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Tpt. sol. C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
f
mf

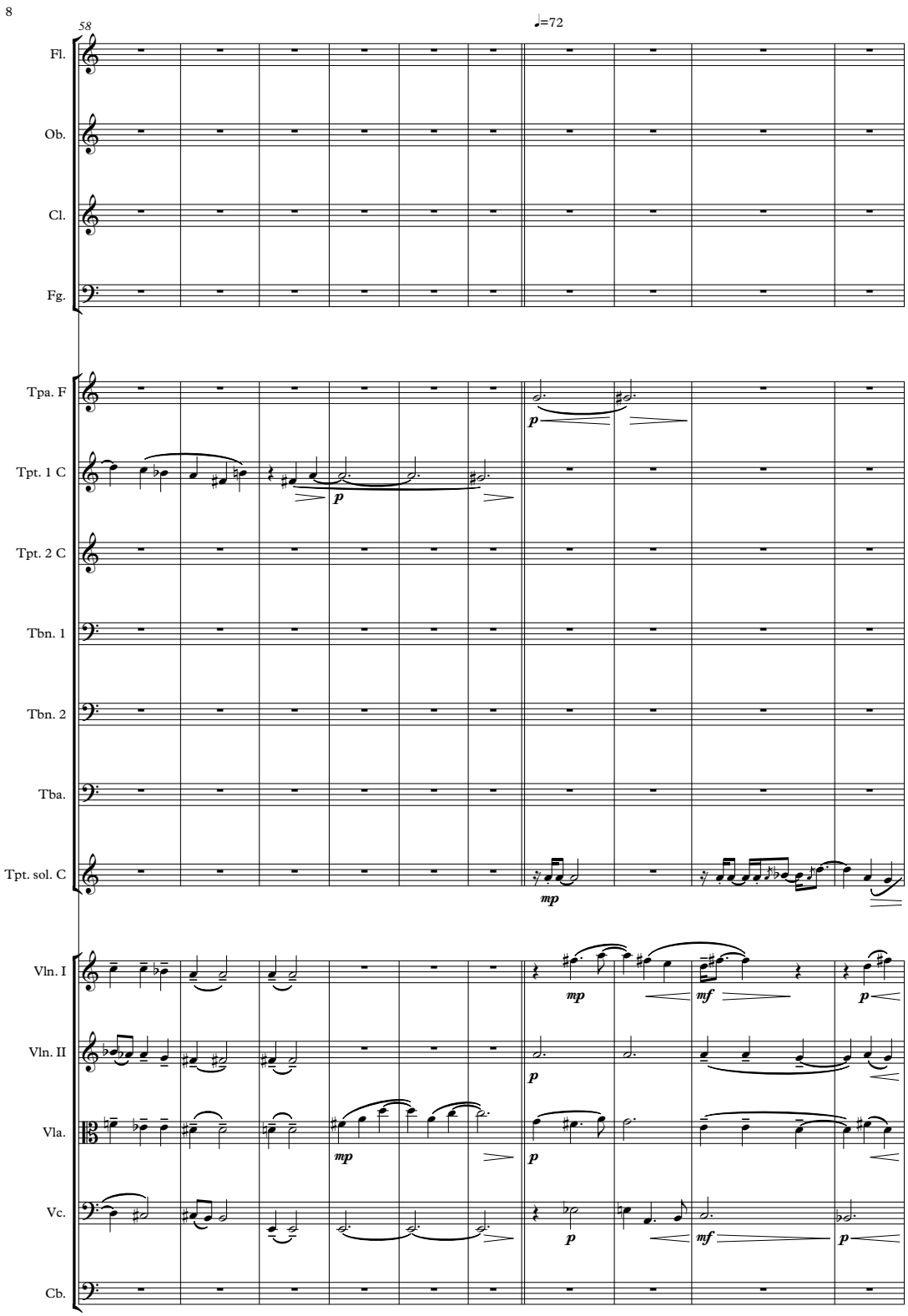

17
3
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tpa. F
Tpt. 1 C
Tpt. 2 C
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Tpt. sol. C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

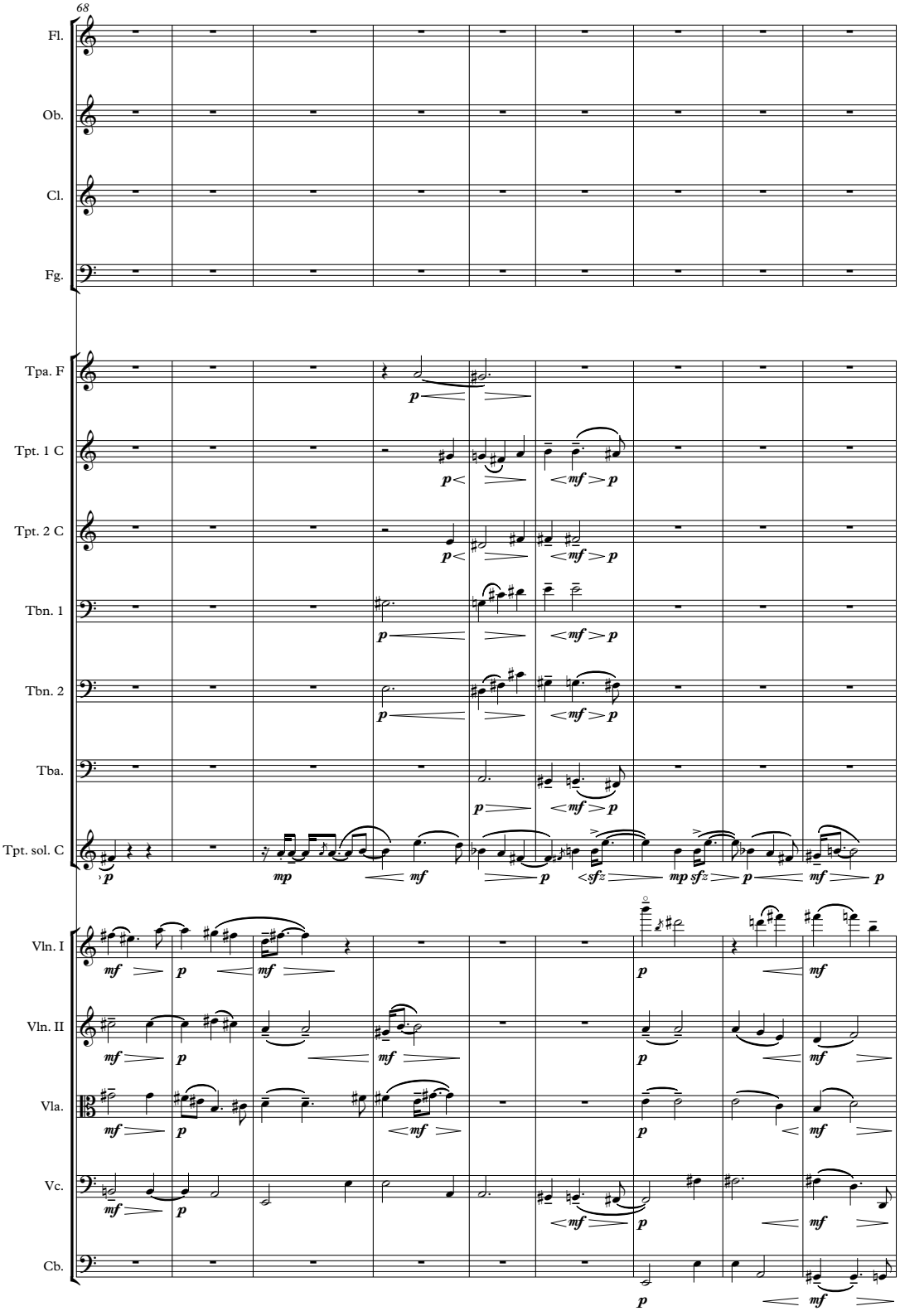

25
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tpa. F
Tpt. 1 C
Tpt. 2 C
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Tpt. sol. C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.
unis.

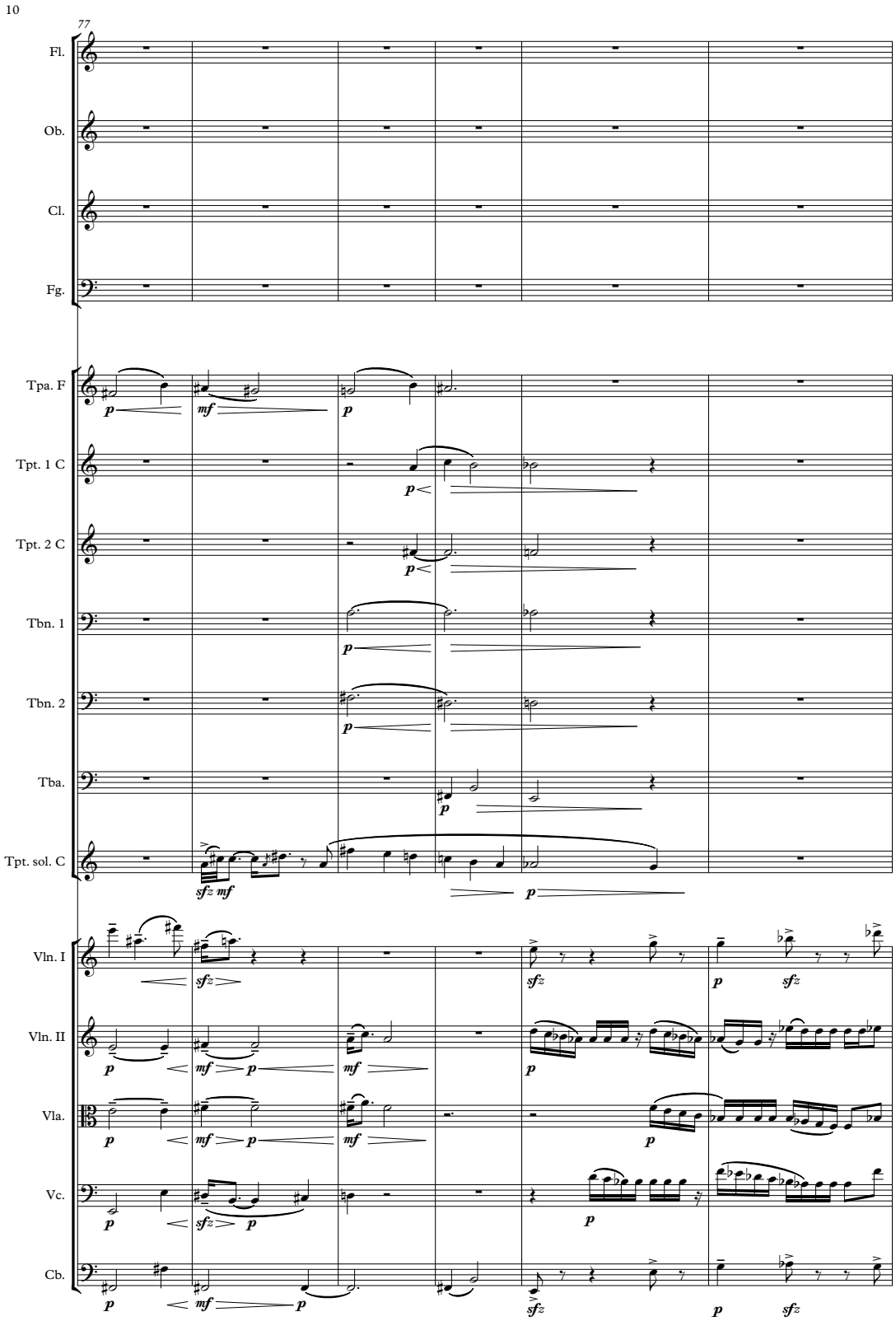

33
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tpa. F
Tpt. 1 C
Tpt. 2 C
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Tpt. sol. C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
p
f
sfz
unis.
div.

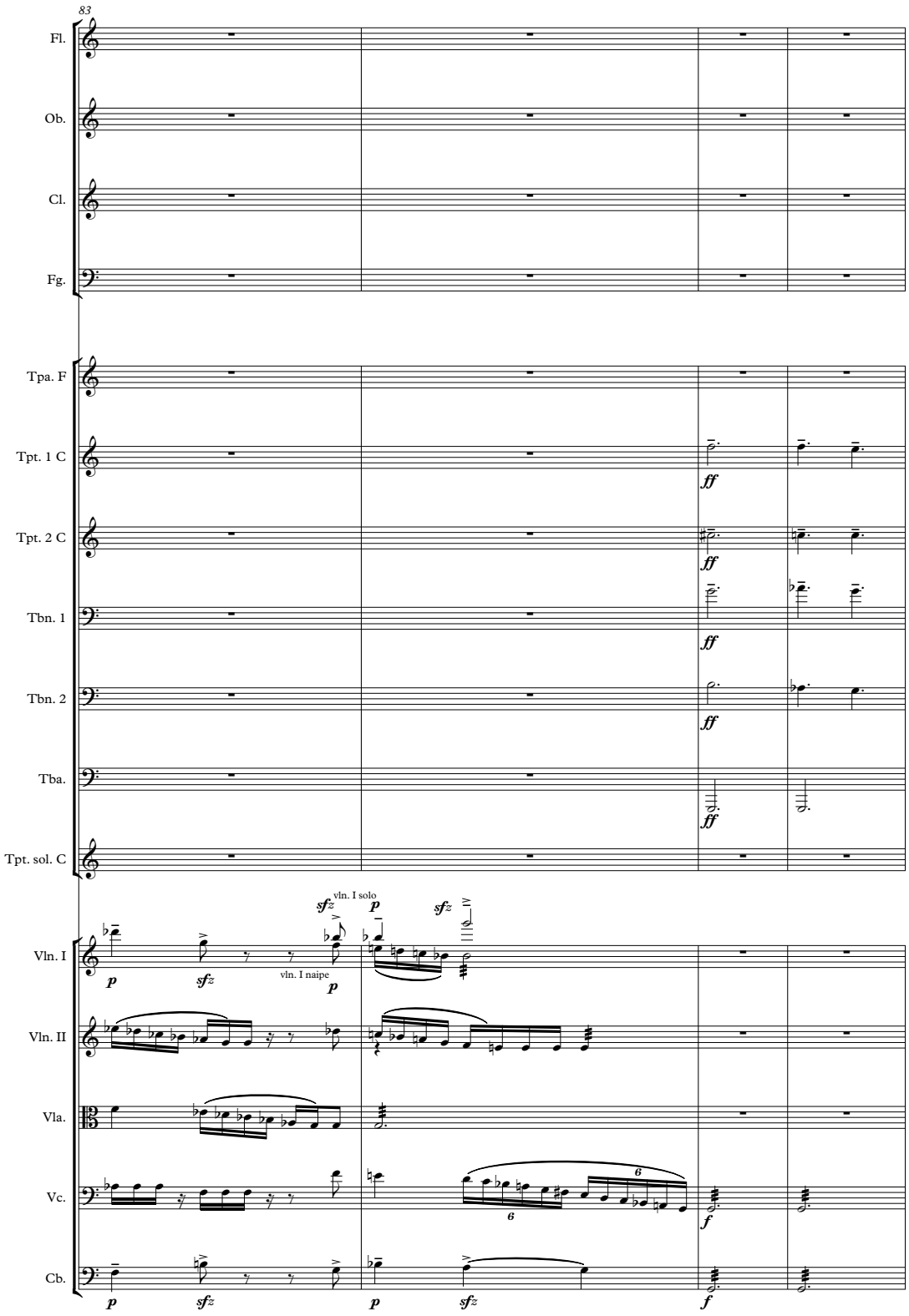

41
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tpa. F
Tpt. 1 C
Tpt. 2 C
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Tpt. sol. C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

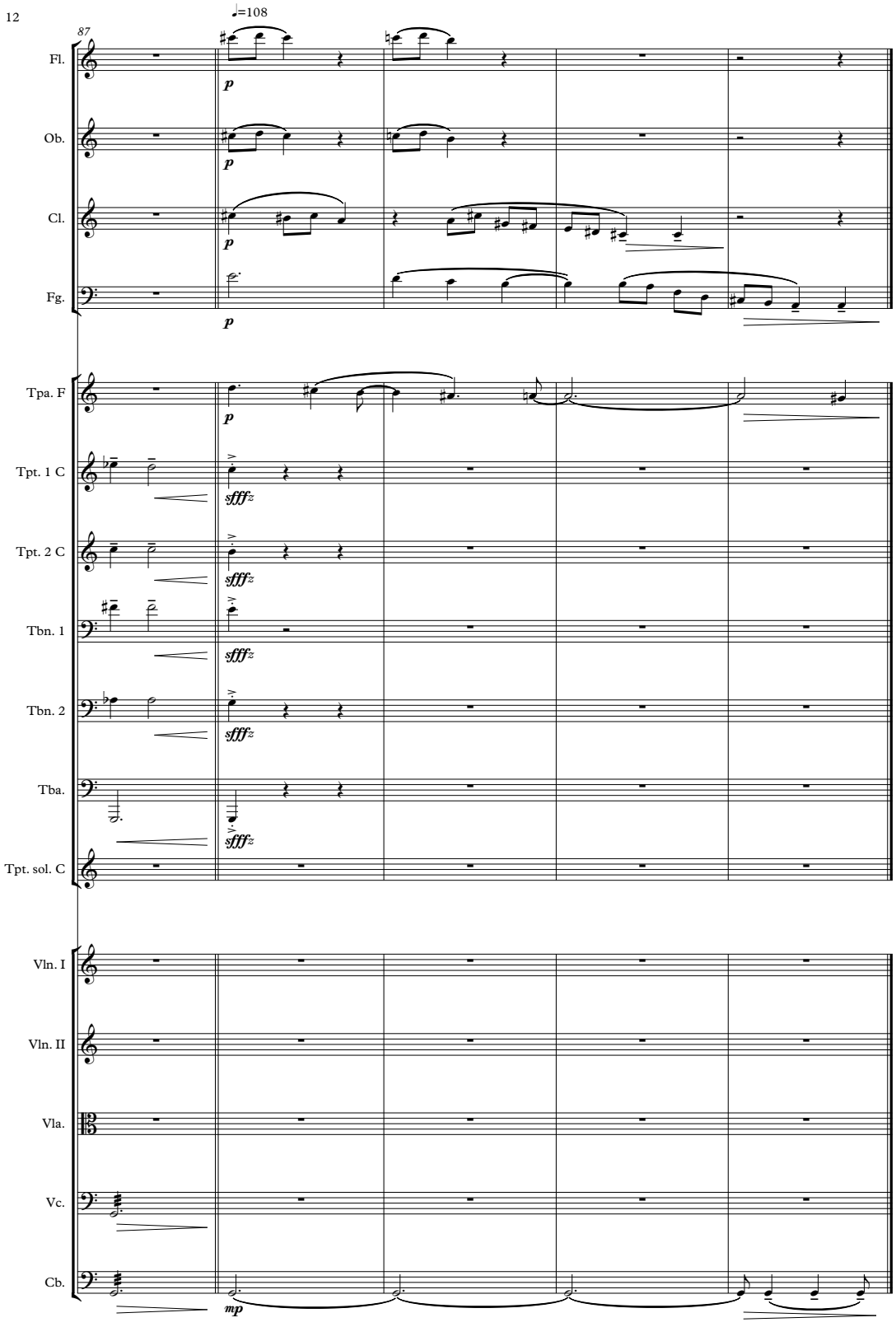

49
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tpa. F
Tpt. 1 C
Tpt. 2 C
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Tpt. sol. C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
div.
unis.


8
58
♩=72
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tpa. F
Tpt. 1 C
Tpt. 2 C
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Tpt. sol. C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
mp
mf

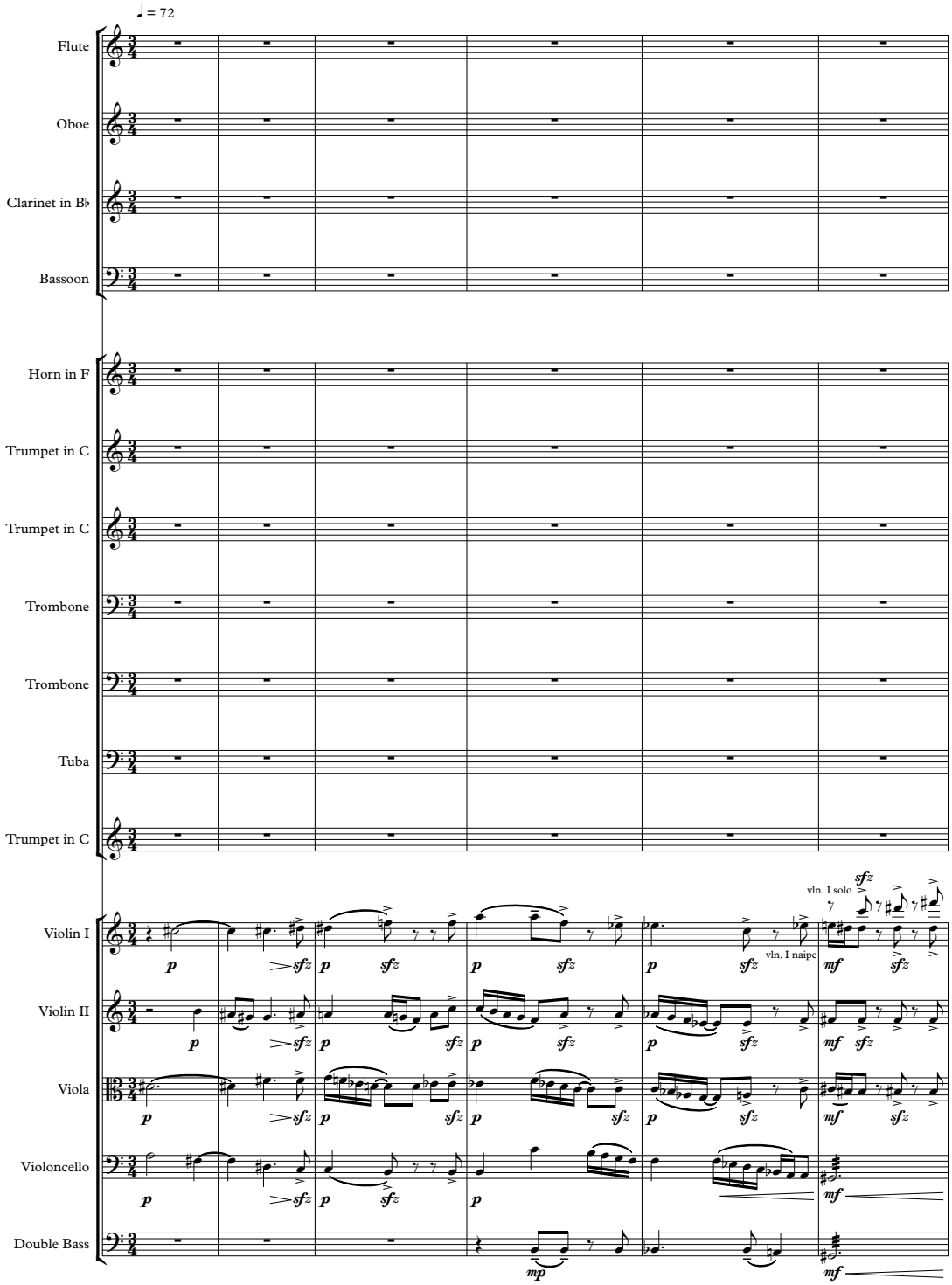

68
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tpa. F
Tpt. 1 C
Tpt. 2 C
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Tpt. sol. C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

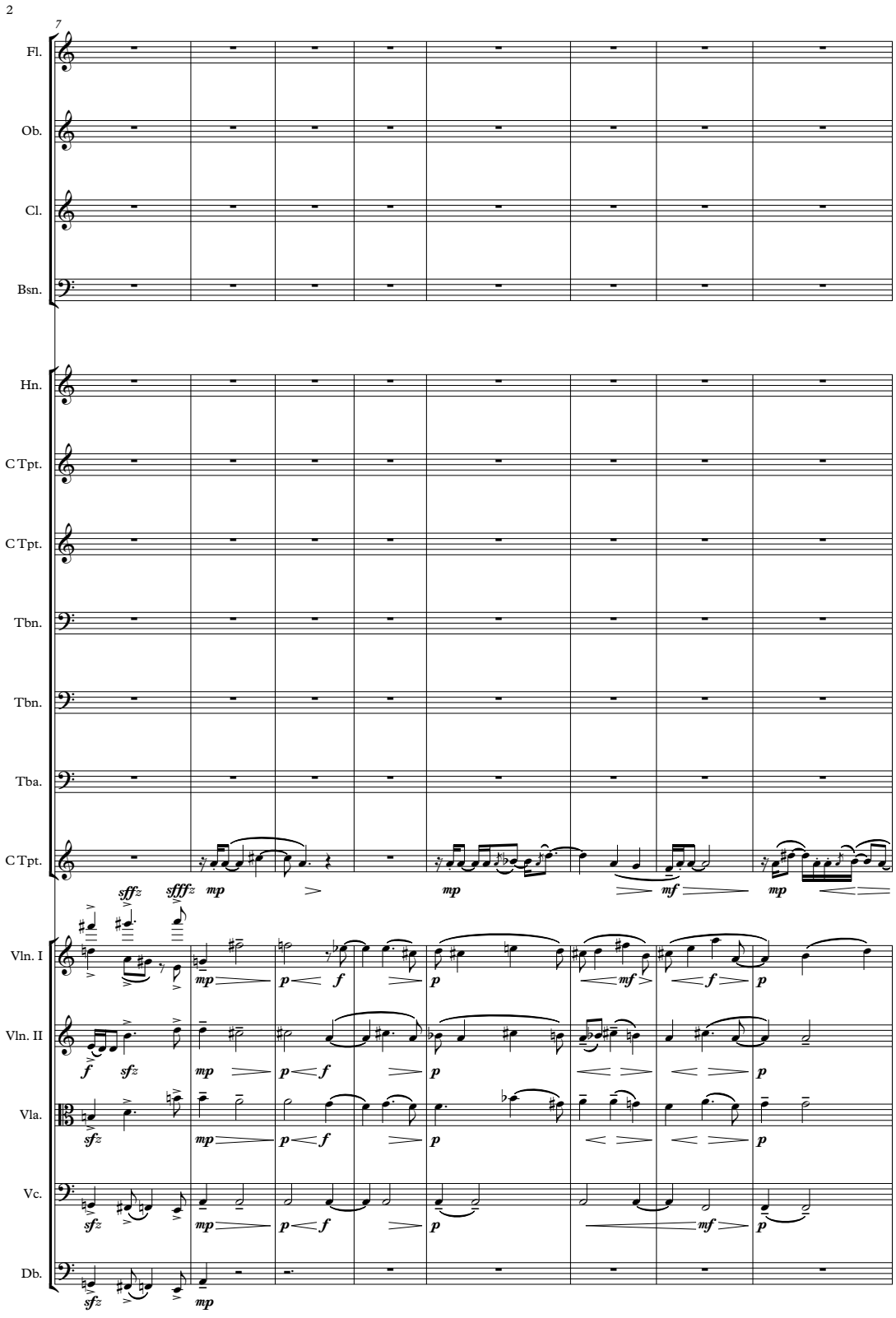

10
77
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tpa. F
Tpt. 1 C
Tpt. 2 C
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Tpt. sol. C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

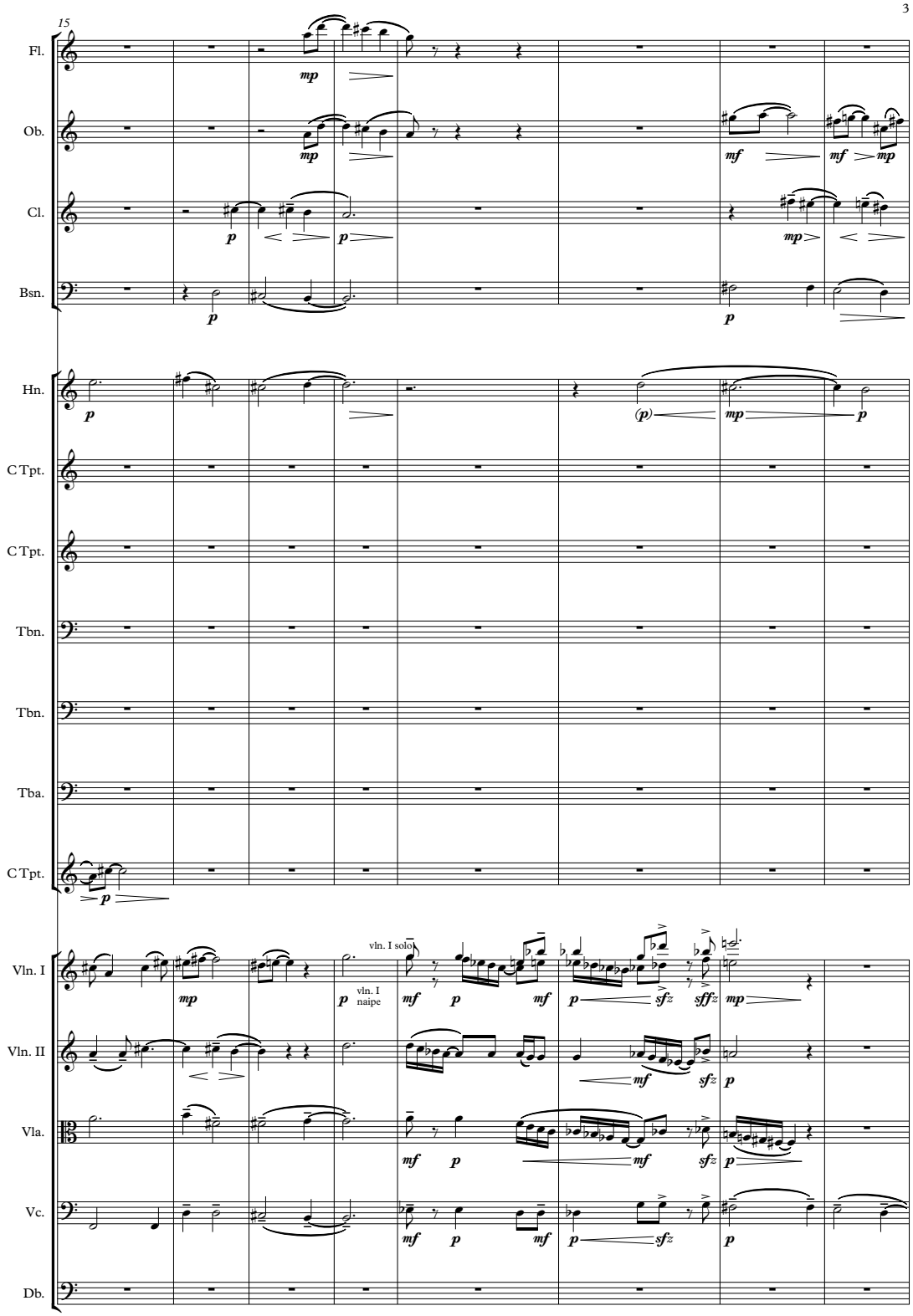

83
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tpa. F
Tpt. 1 C
Tpt. 2 C
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Tpt. sol. C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
vln. I solo
vln. I naipe
sfz
p
f
6

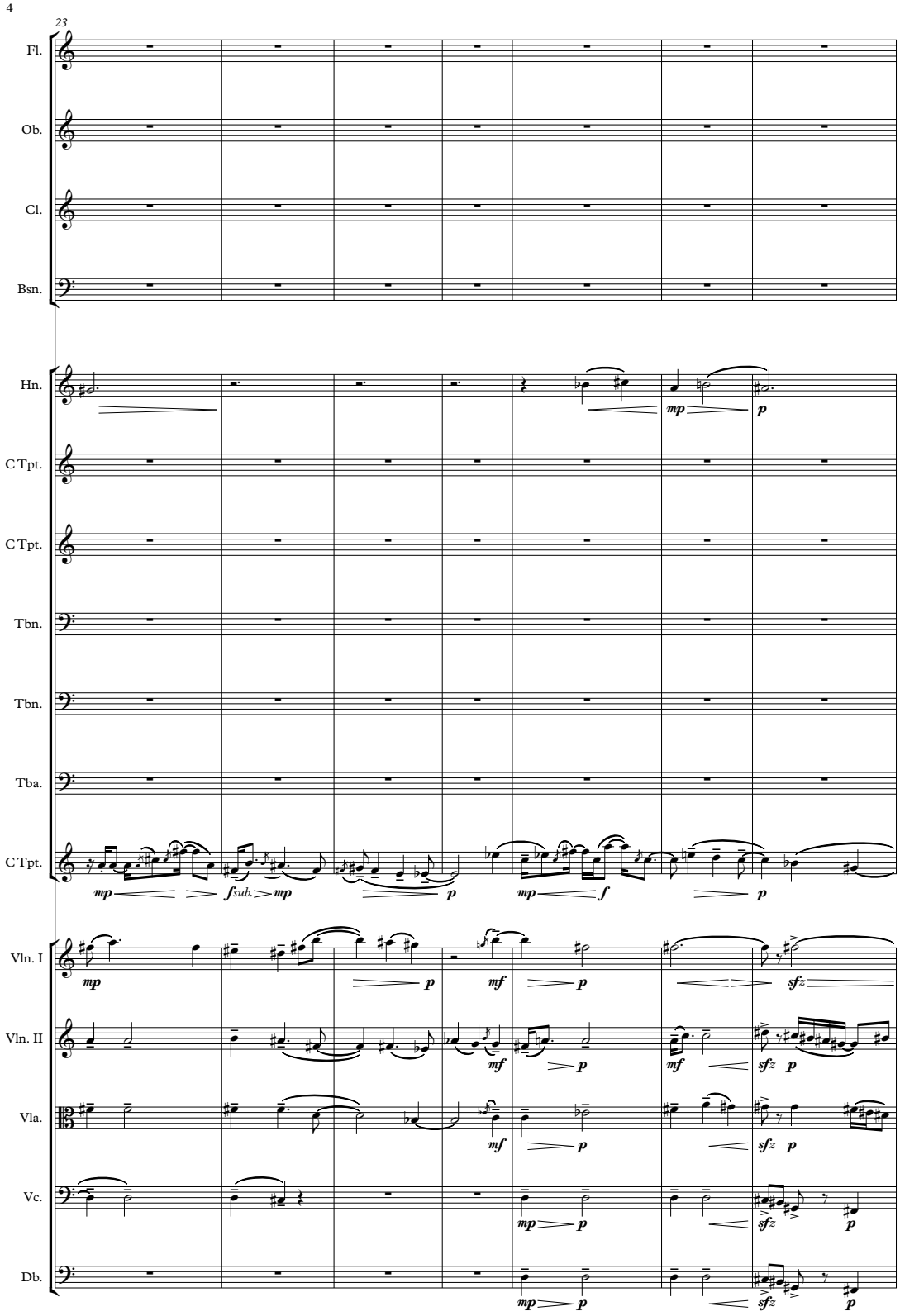

12
87
♩=108
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tpa. F
Tpt. 1 C
Tpt. 2 C
Tbn. 1
Tbn. 2
Tba.
Tpt. sol. C
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
p
sfffz
mp

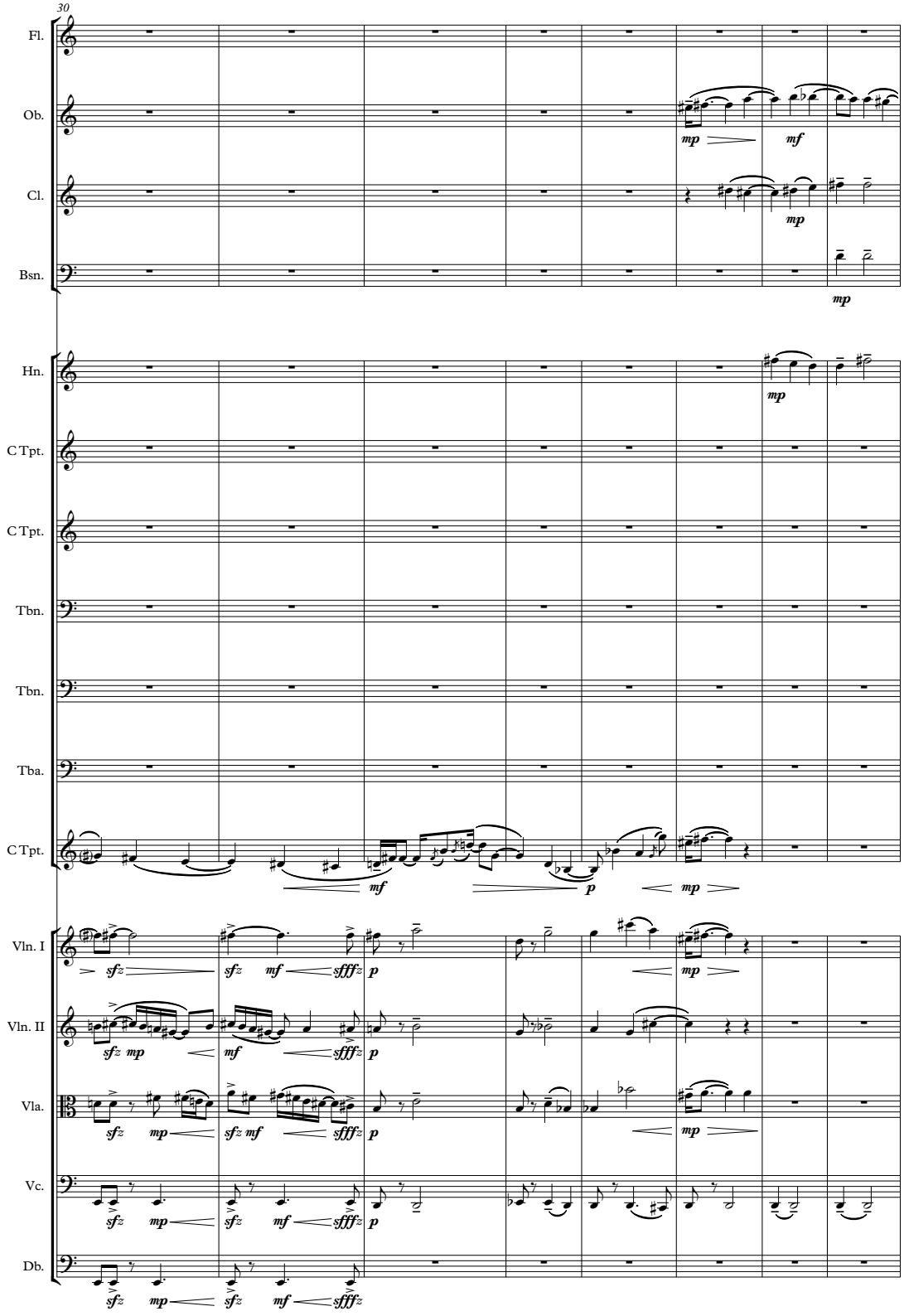
II.

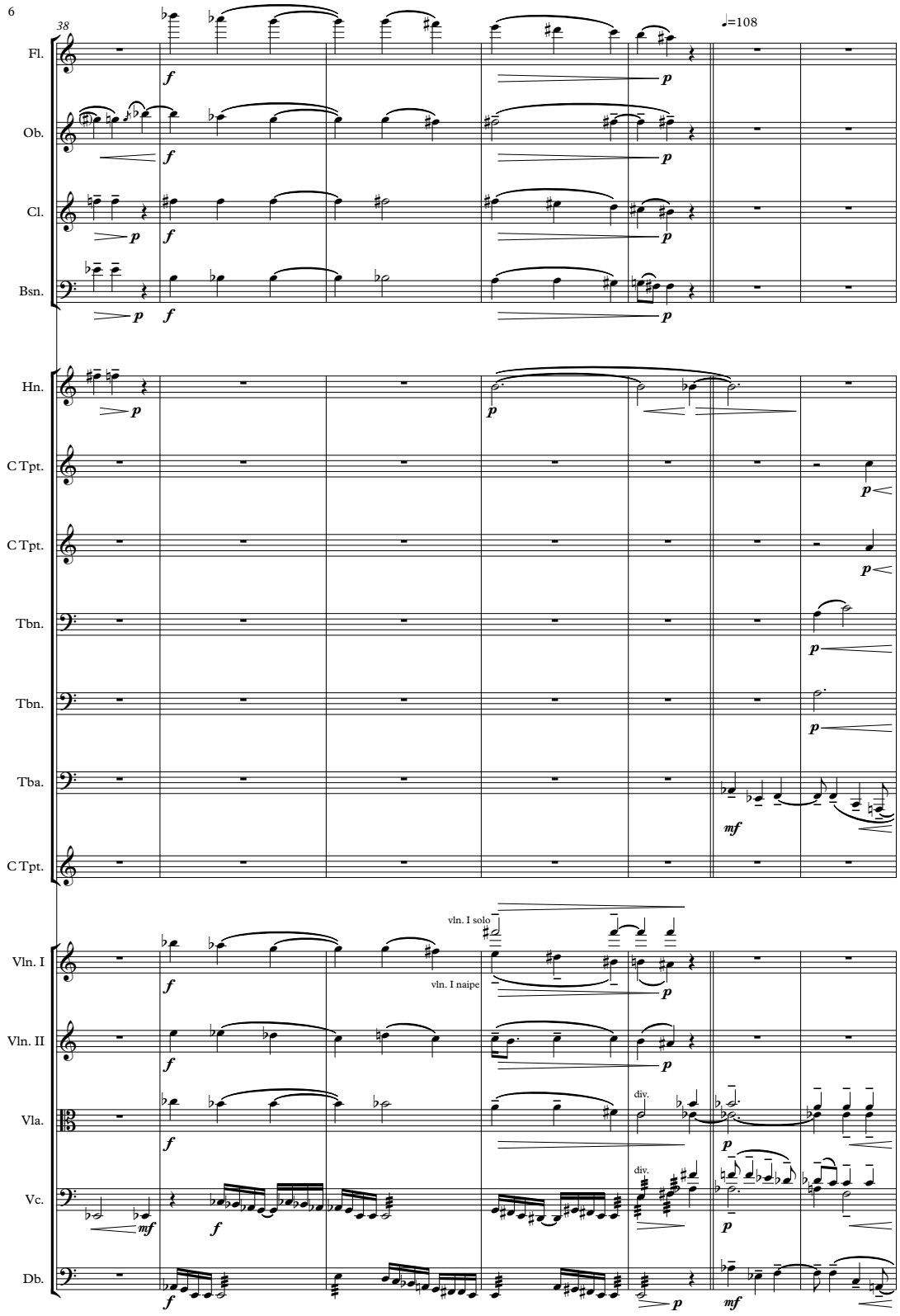

♩ = 72
Flute
Oboe
Clarinet in B♭
Bassoon
Horn in F
Trumpet in C
Trumpet in C
Trombone
Trombone
Tuba
Trumpet in C
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Double Bass
vln. I solo
vln. I naipe

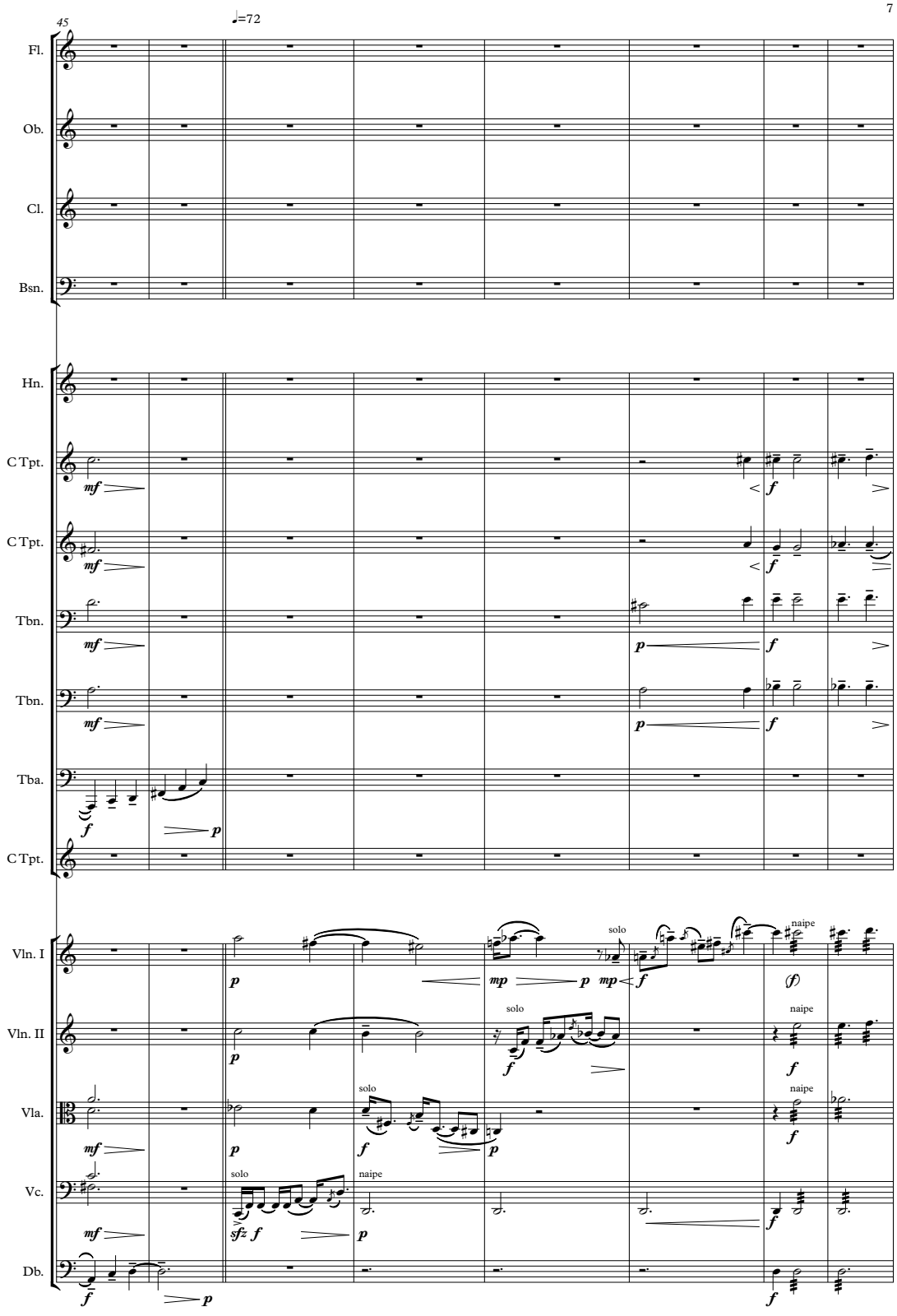

2
7
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
C Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
C Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

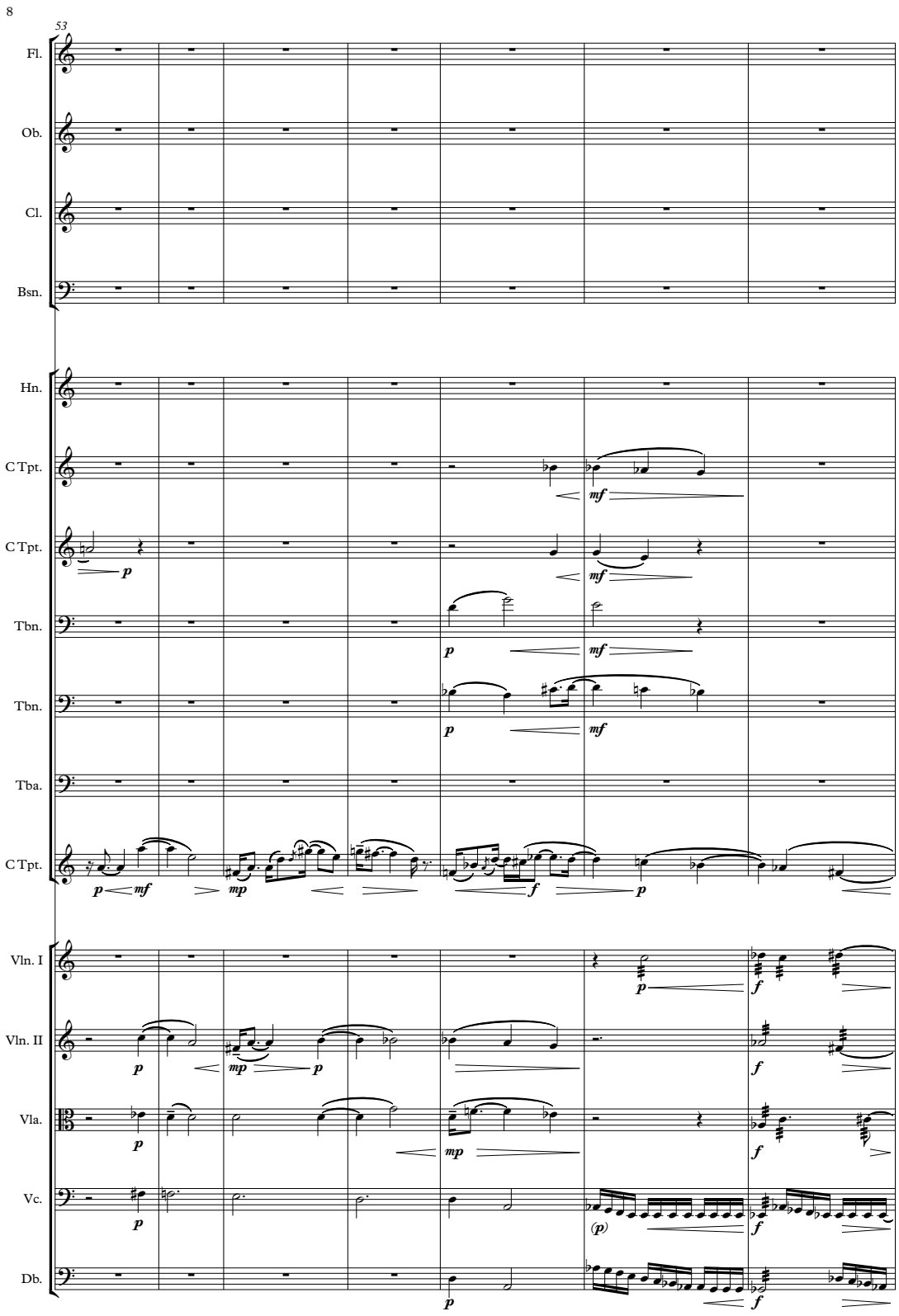

15
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
C Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
C Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
vln. I solo
vln. I
naipe

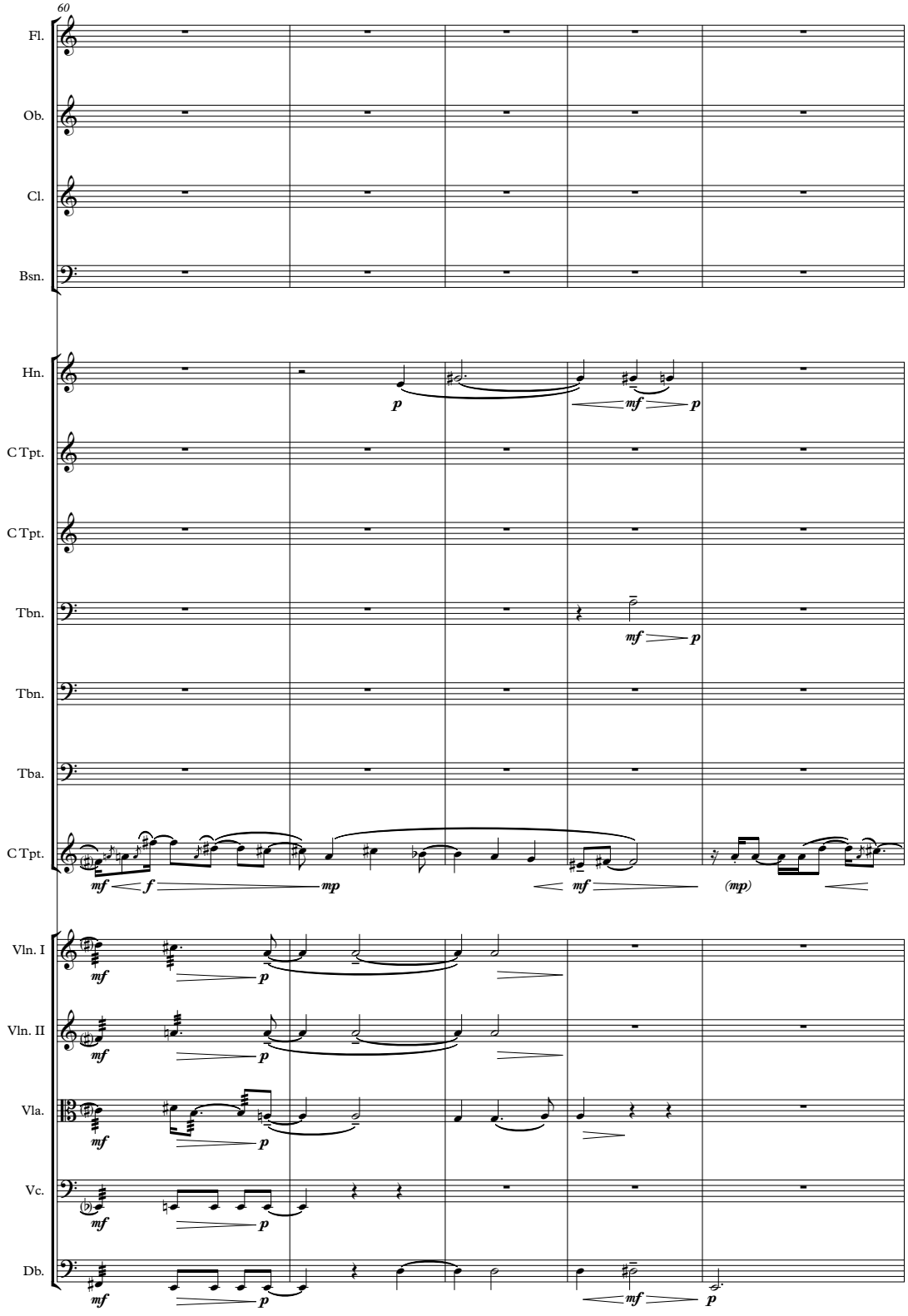

4
23
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
C Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
C Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

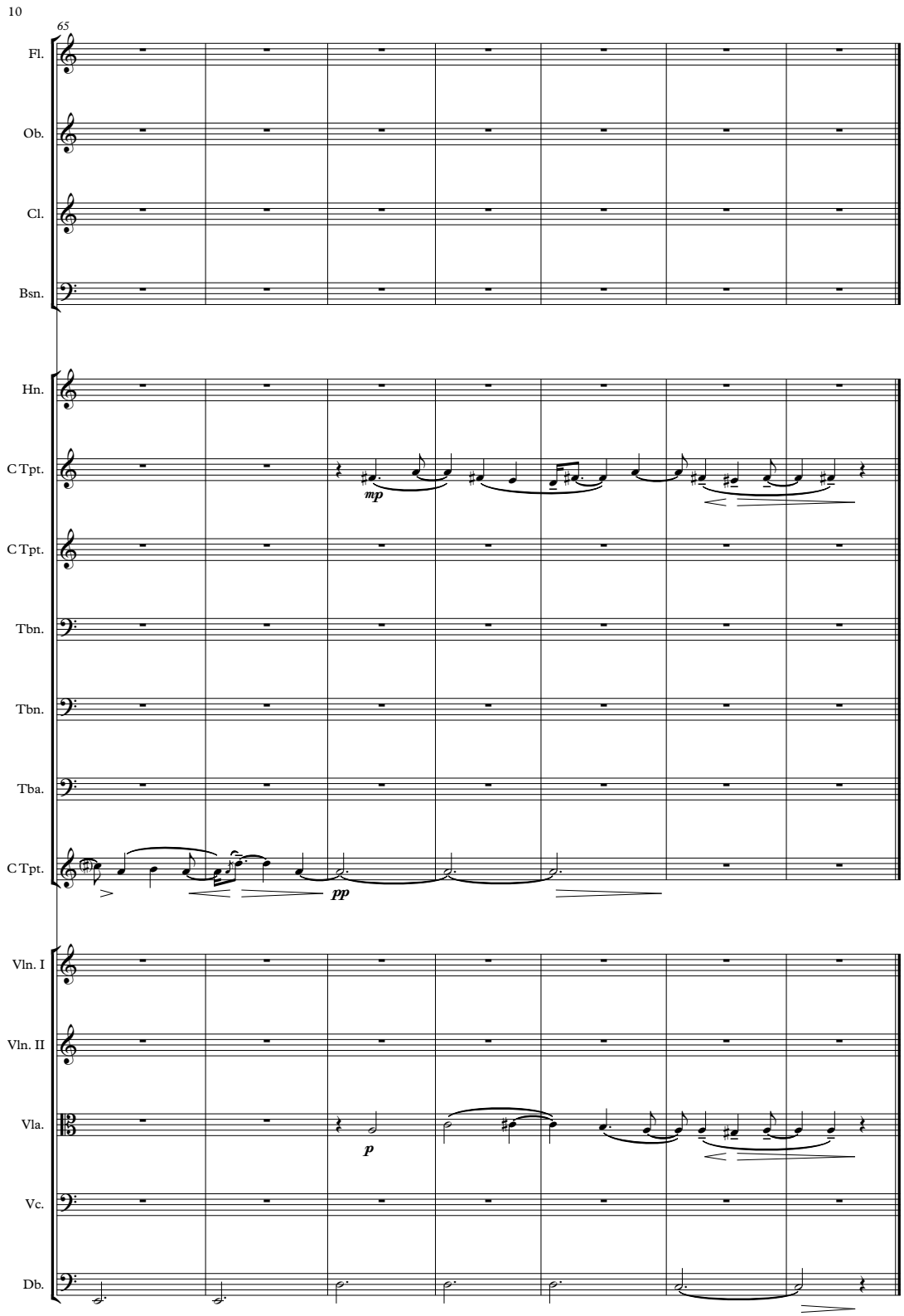

30
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
C Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
C Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mp
mf
sfz
sfffz
p


6
38
♩=108
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
C Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
C Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
vln. I solo
vln. I naipe
div.
div.

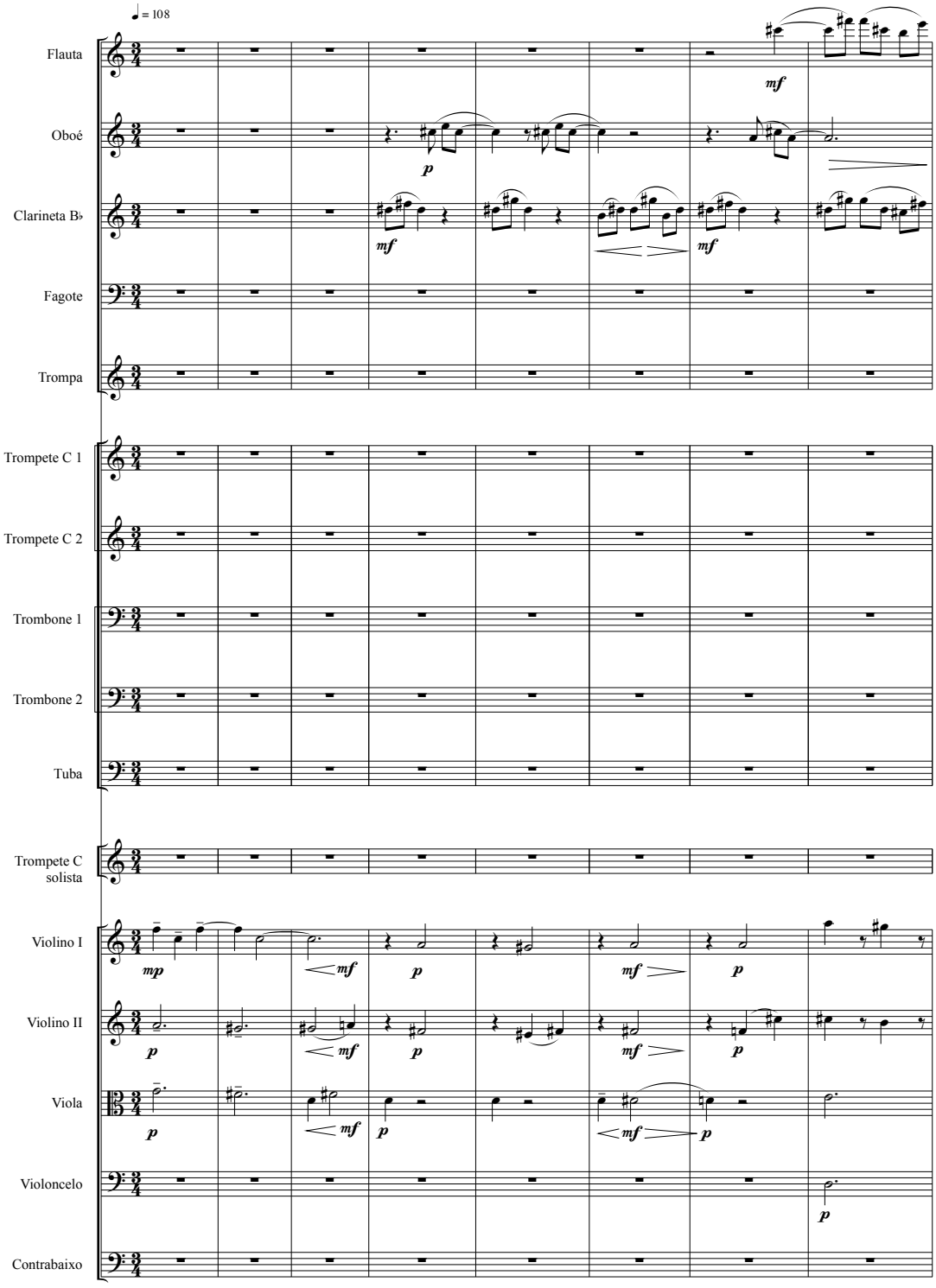

45
♩=72
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
C Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
C Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
solo
naipe

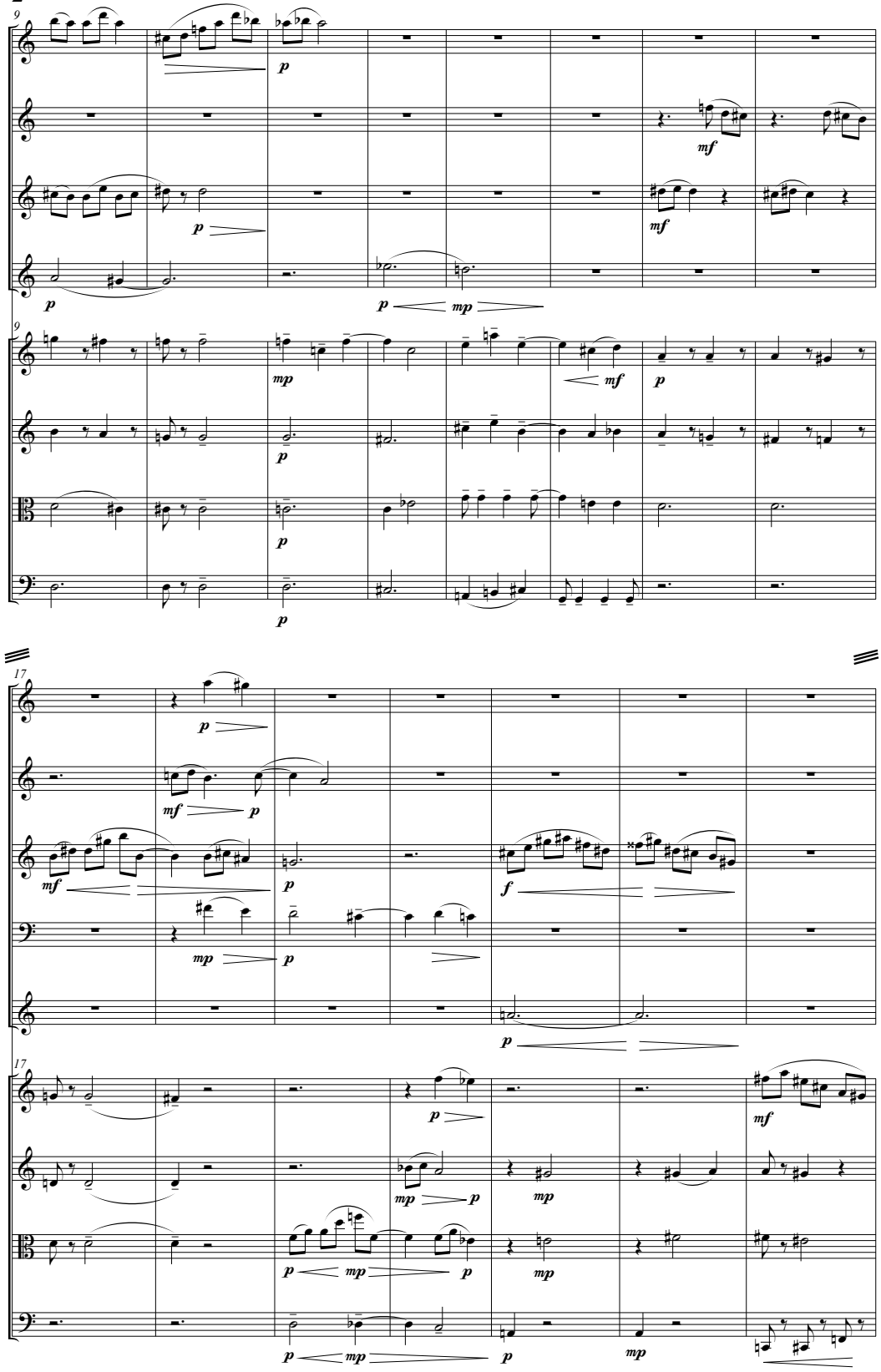

8
53
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
C Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
C Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.

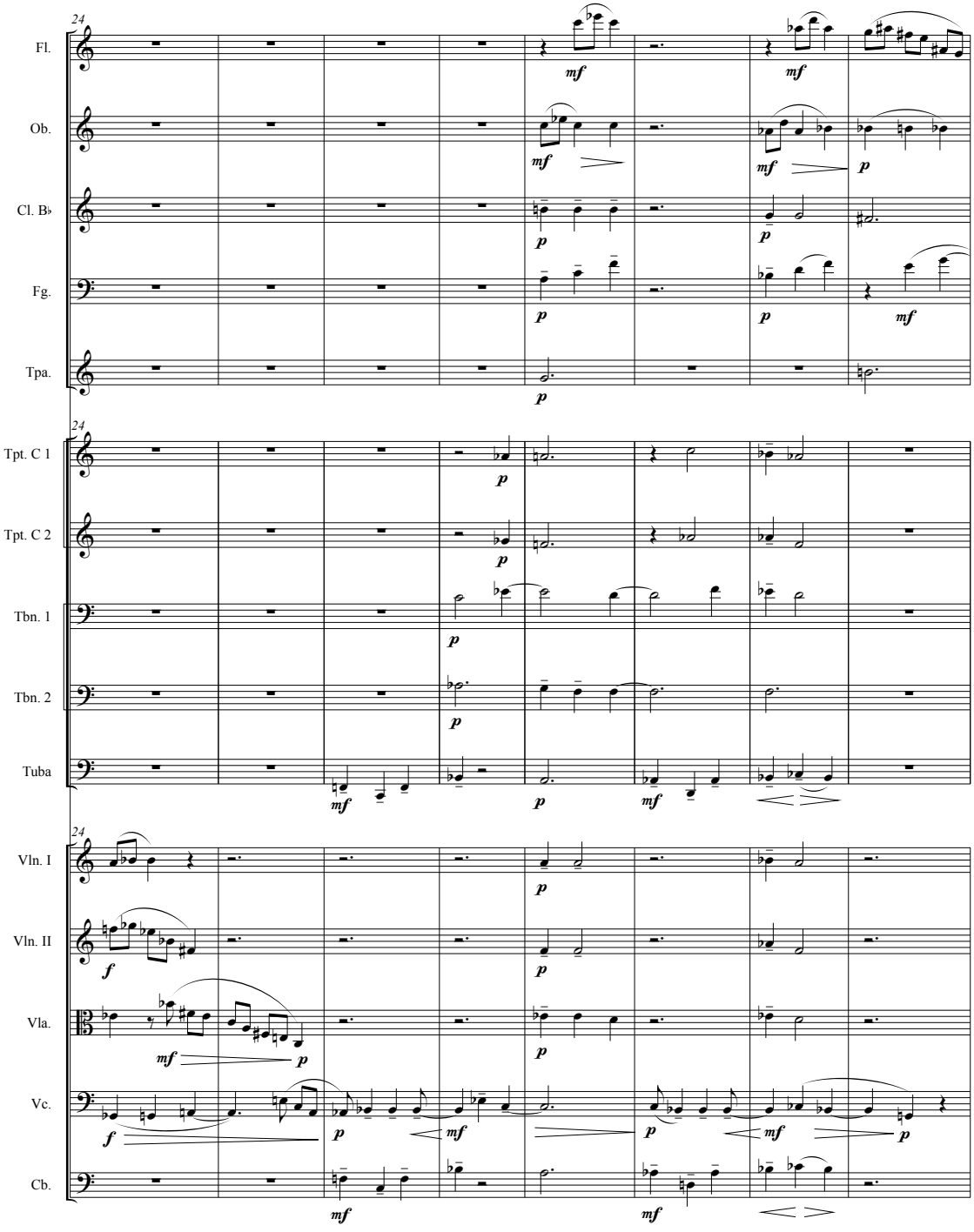

60
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
C Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
C Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
p
mf
p
mf
p
mf
f
mp
mf
(mp)
mf
p
mf
p
mf
p
mf
p
mf
p

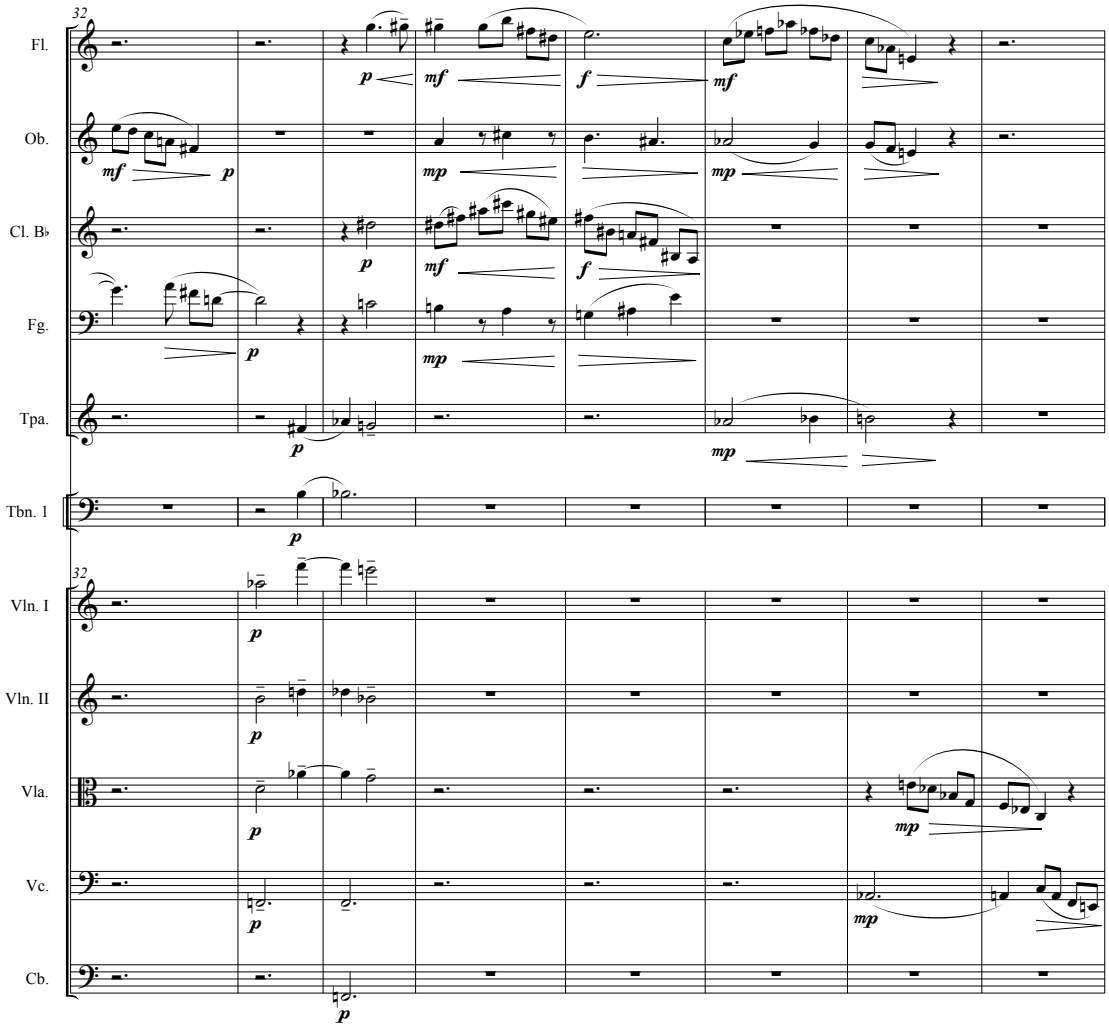

10
65
Fl.
Ob.
Cl.
Bsn.
Hn.
C Tpt.
C Tpt.
Tbn.
Tbn.
Tba.
C Tpt.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Db.
mp
pp
p

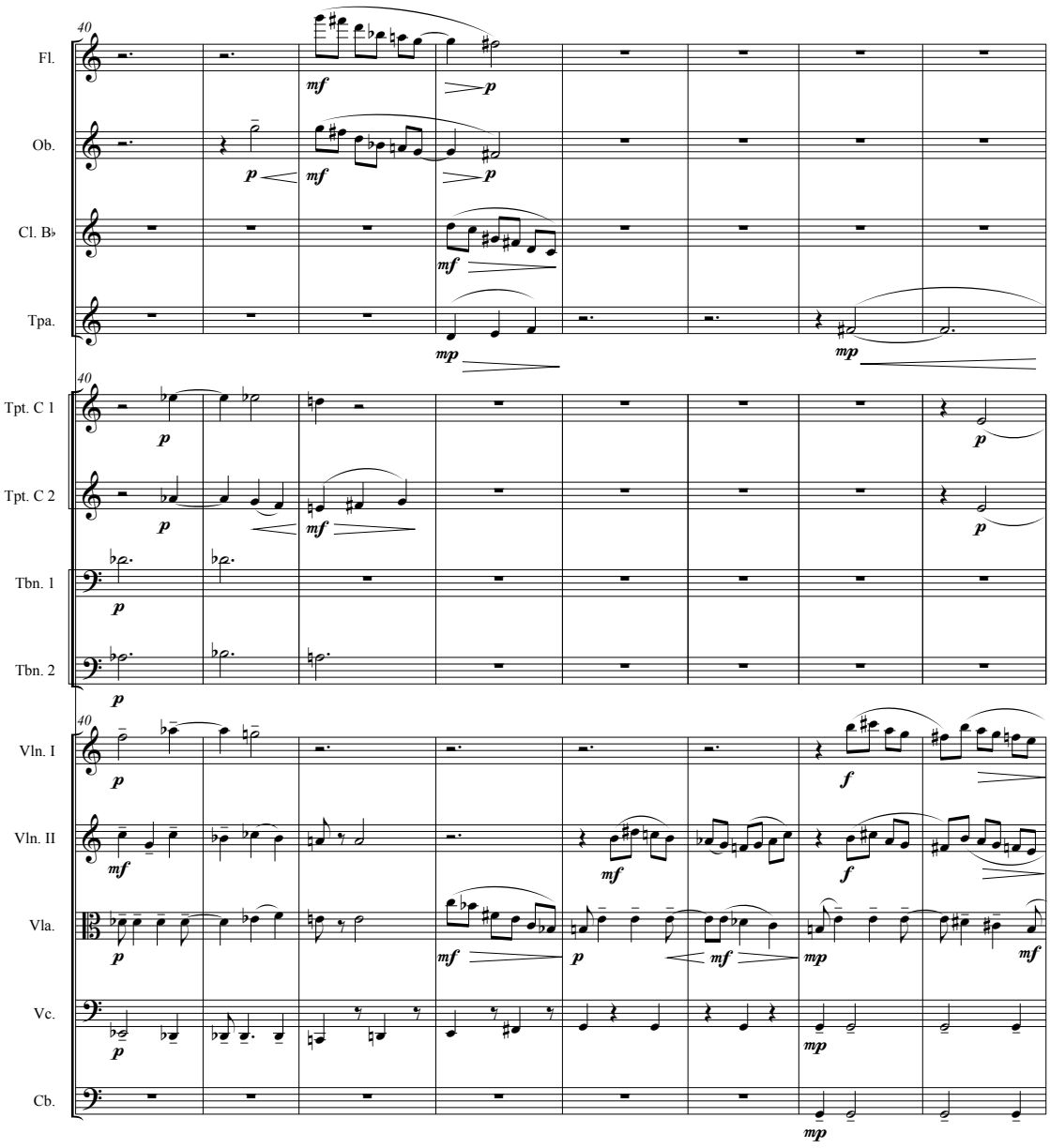
III

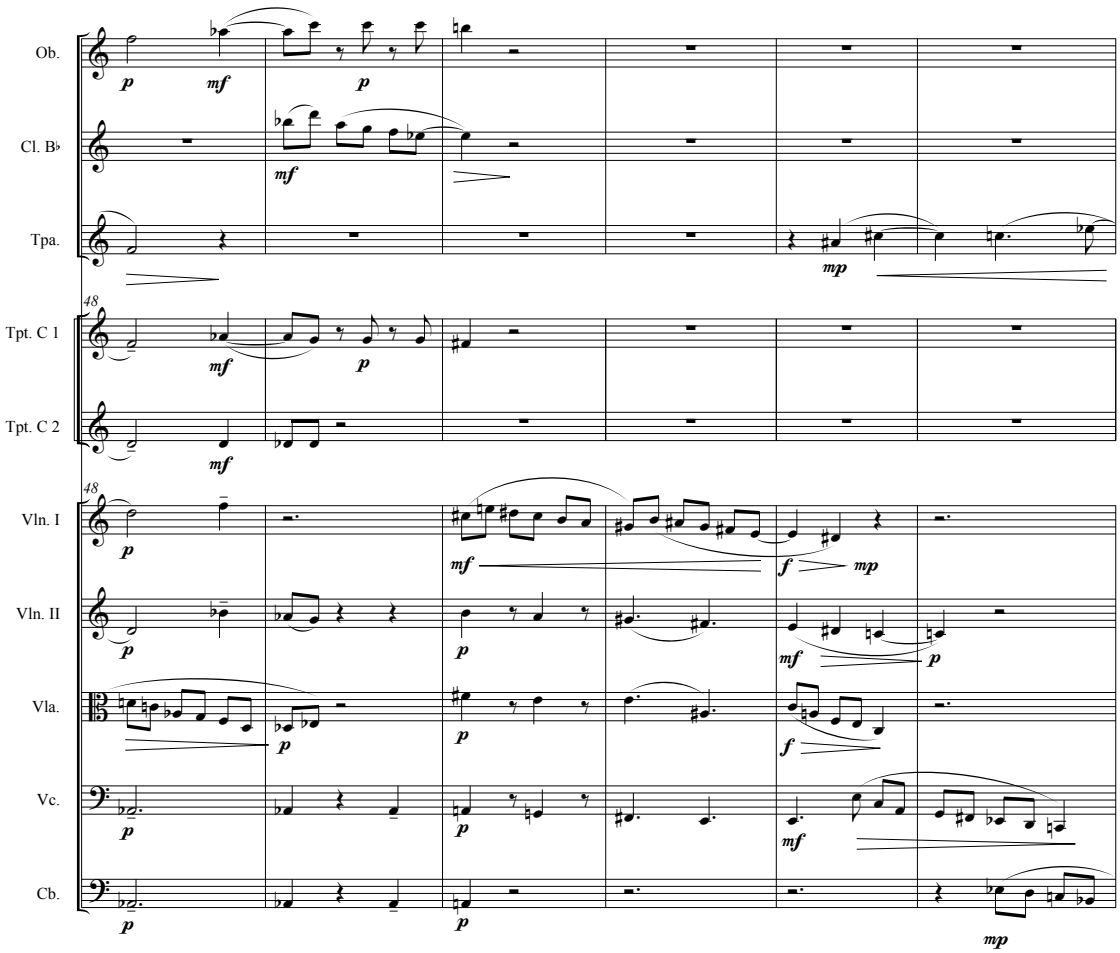

♩ = 108
Flauta
Oboé
Clarineta B♭
Fagote
Trompa
Trompete C 1
Trompete C 2
Trombone 1
Trombone 2
Tuba
Trompete C solista
Violino I
Violino II
Viola
Violoncelo
Contrabaixo
mf
p
mf
mf
mp
mf
p
mf
p
p
mf
p
mf
p
p
mf
p
p

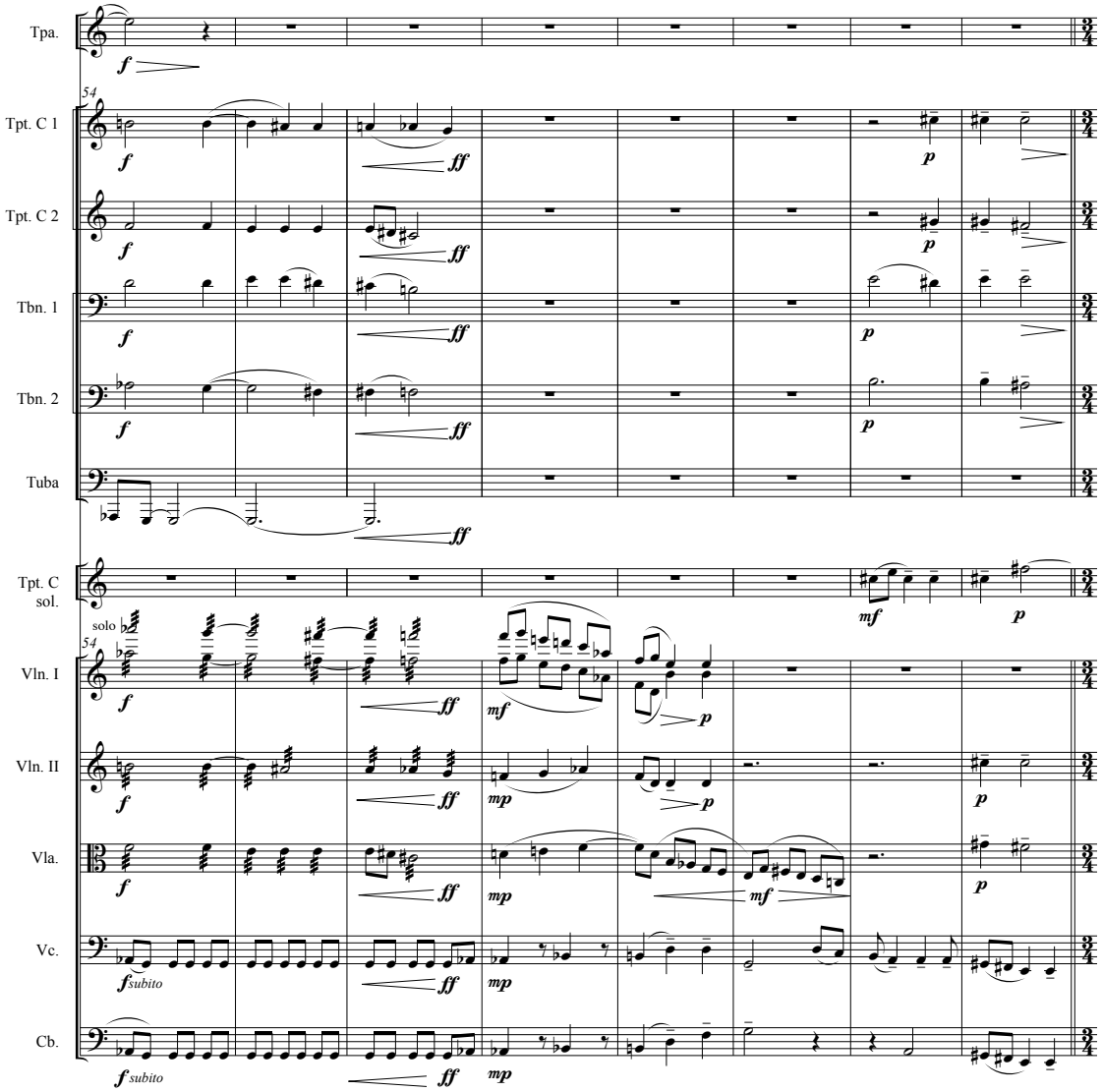

9
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Tpa.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
17
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tpa.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

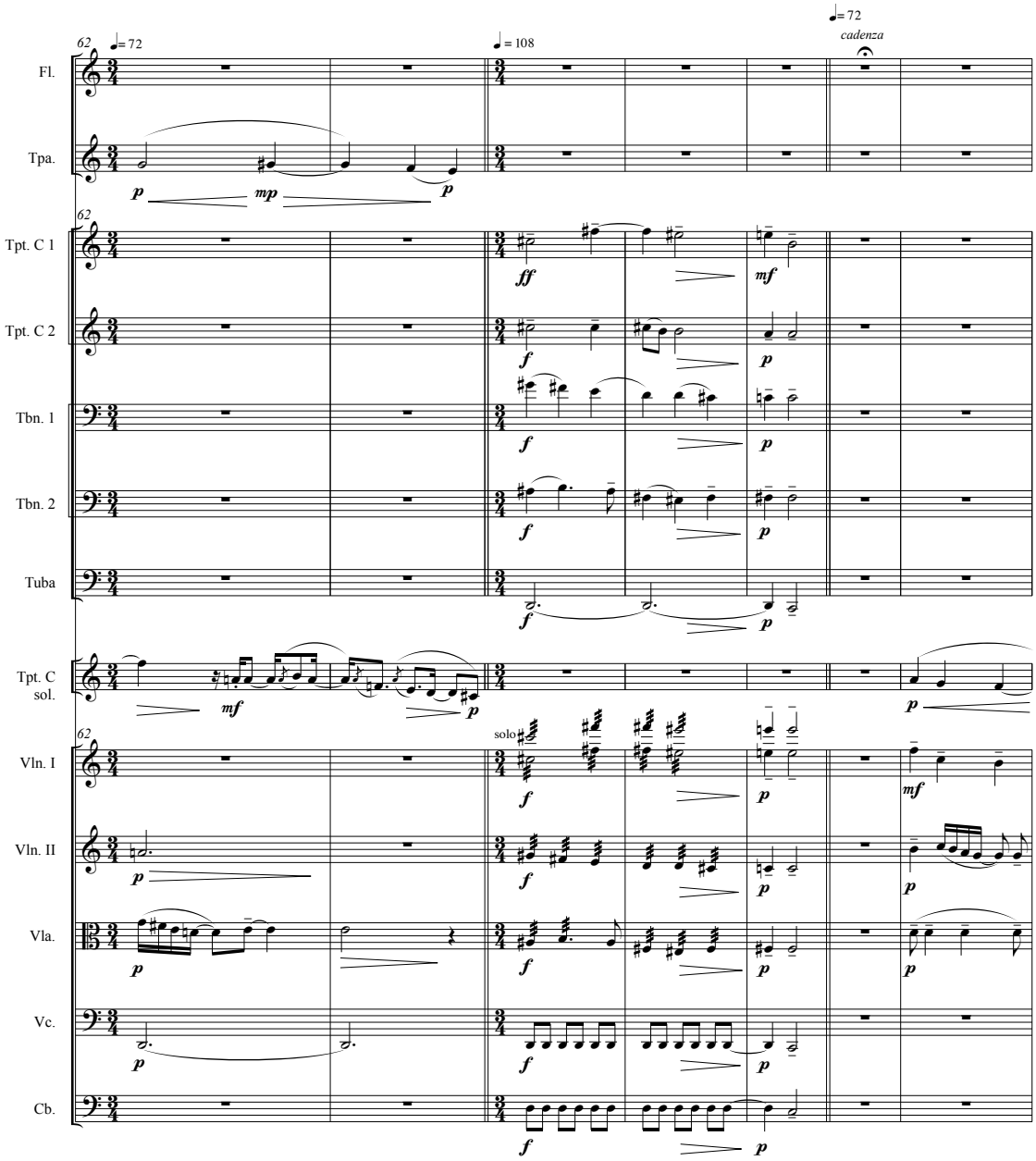

24
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tpa.
Tpt. C 1
Tpt. C 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tuba
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

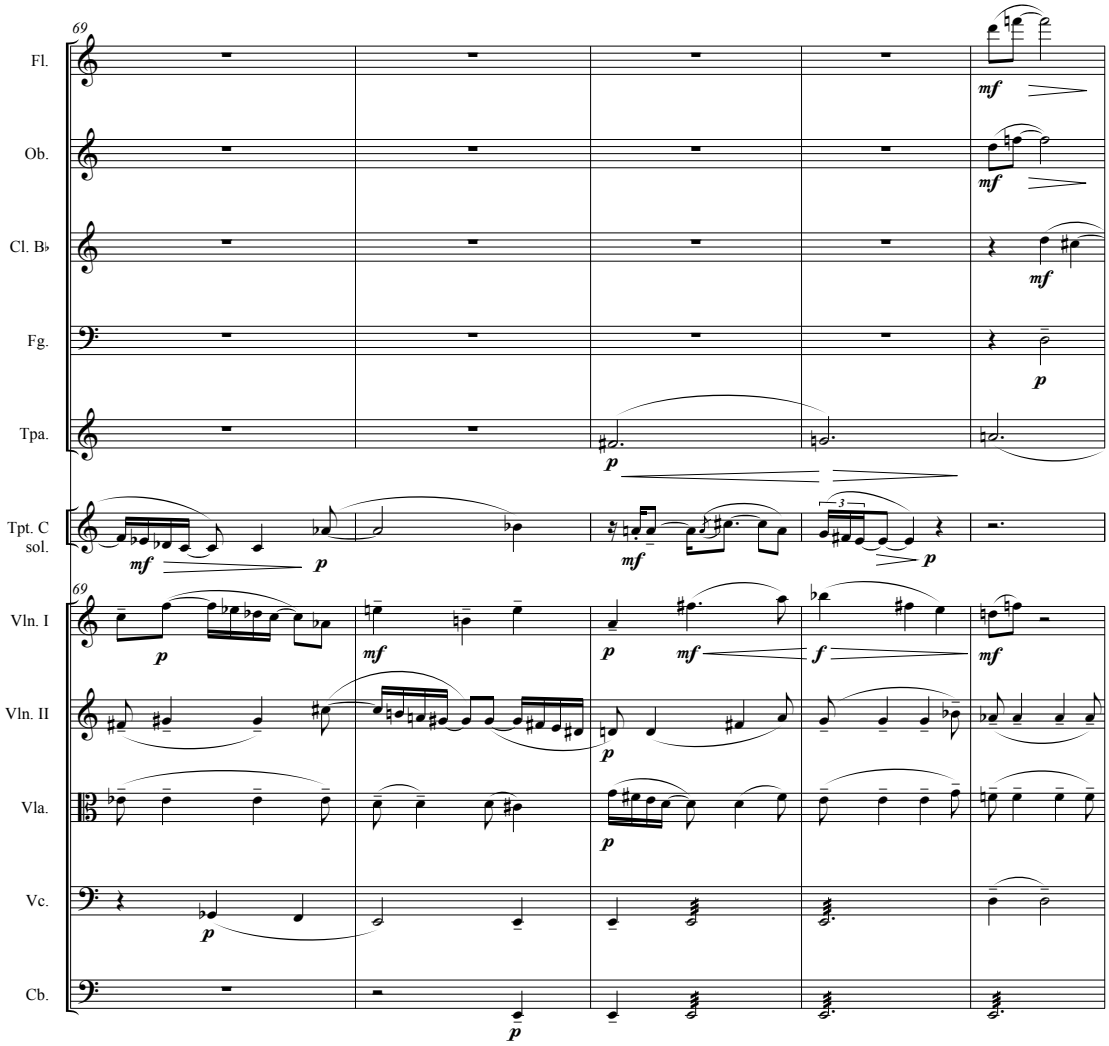

32
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tpa.
Tbn. 1
32
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

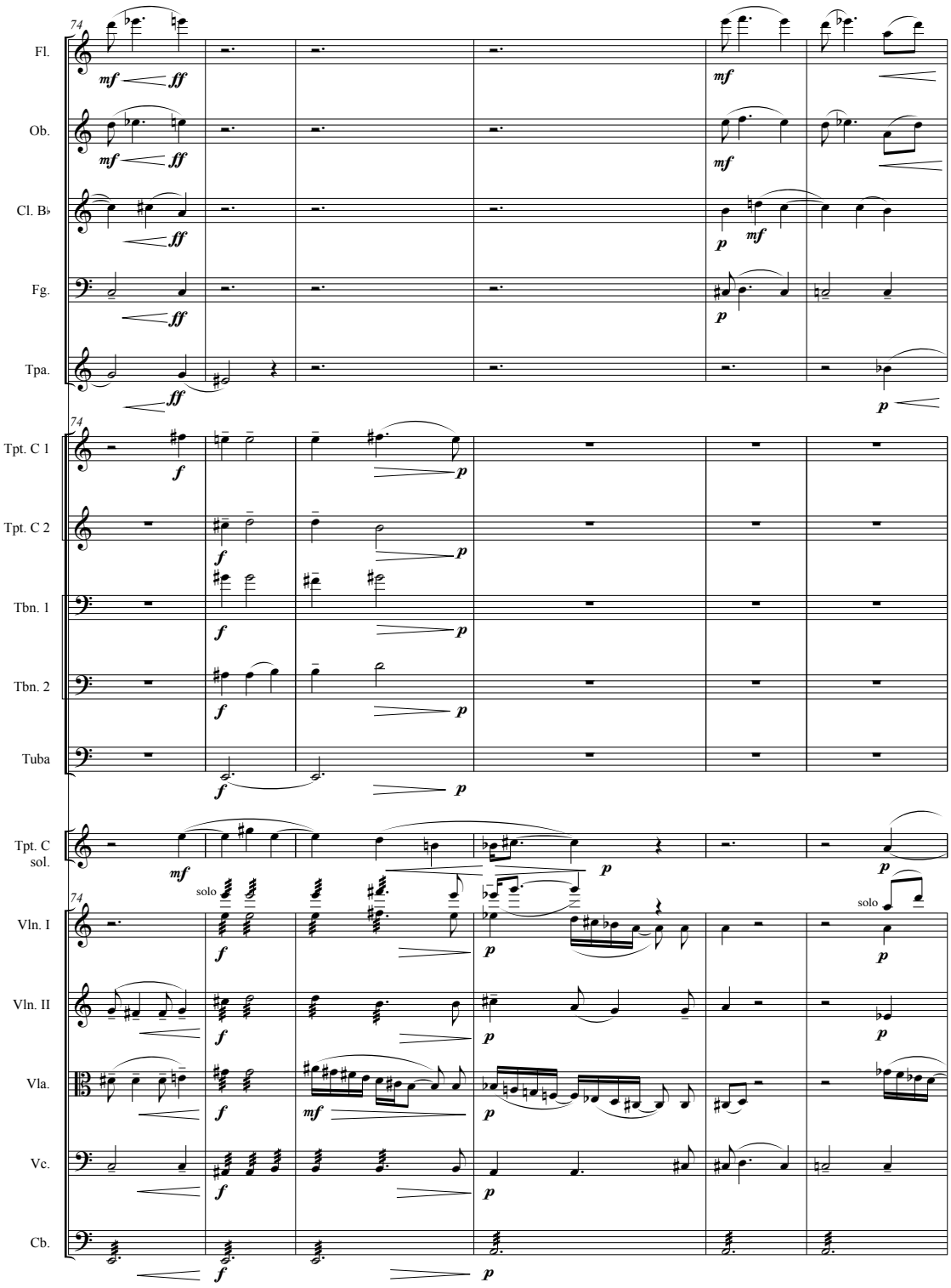

40
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Tpa.
Tpt. C 1
Tpt. C 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

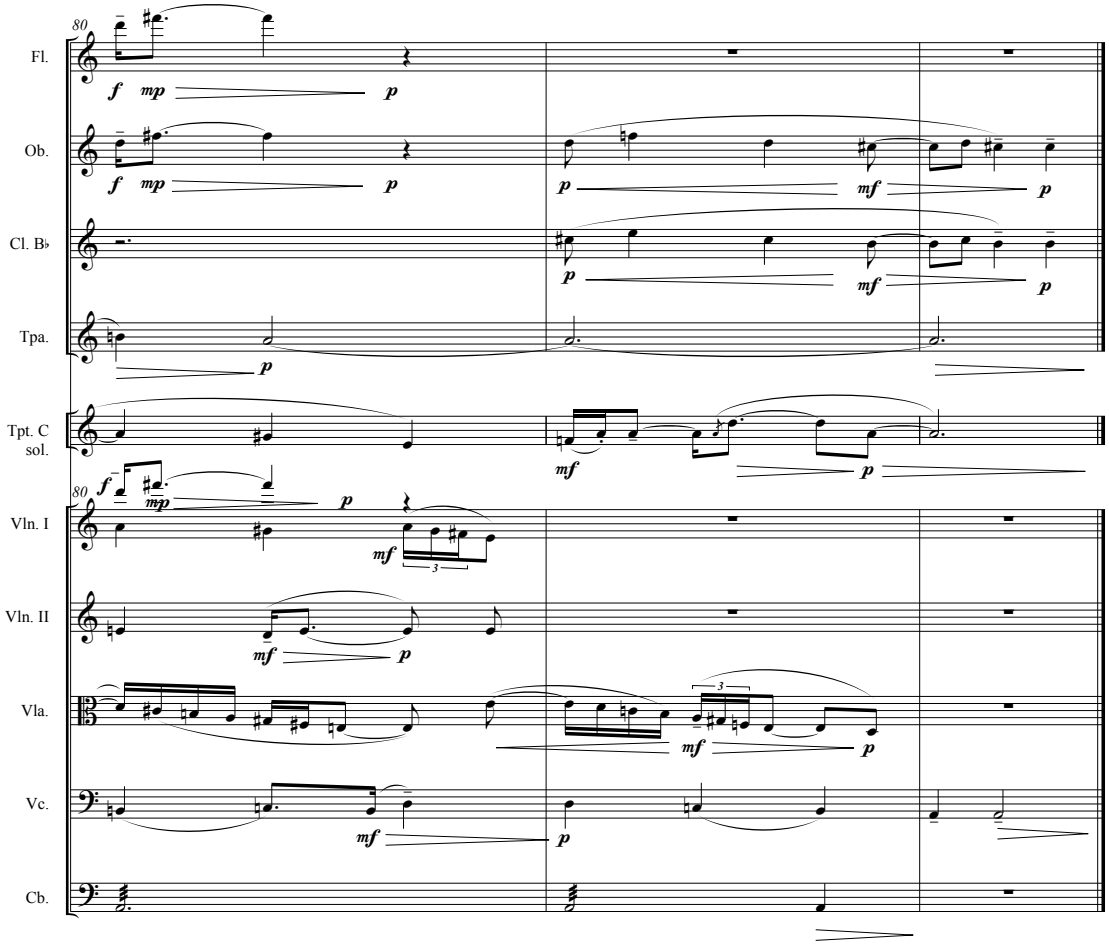

Ob.
Cl. B♭
Tpa.
48
Tpt. C 1
Tpt. C 2
48
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


Tpa.
Tpt. C 1
Tpt. C 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tuba
Tpt. C sol.
solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
54
f
ff
p
mf
mp
fsubito


62
♩= 72
♩= 108
♩= 72
cadenza
Fl.
Tpa.
Tpt. C 1
Tpt. C 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tuba
Tpt. C sol.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
solo


69
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tpa.
Tpt. C
sol.
69
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


74
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tpa.
74
Tpt. C 1
Tpt. C 2
Tbn. 1
Tbn. 2
Tuba
Tpt. C
sol.
74
solo
solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


80
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Tpa.
Tpt. C sol.
80
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

ao pássaro breve: variações São Francisco

Francisco de Oliveira,

2018

INSTRUMENTAÇÃO

2 Flautas
2 Oboés
2 Clarinetas em Bb
2 Fagotes

4 Trompas
2 Trompetes
2 Trombones Tenor
1 Trombone Baixo

Tímpanos
Triângulo
2 Pratos
2 Wood Blocks
Grande Caixa

Violinos I
Violinos II
Violas
Violoncelos
Contrabaixos

INSTRUÇÕES

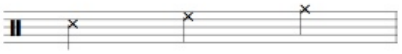
1. Os acidentes valem para o compasso em que ocorrem e para a linha em que ocorrem. Desse modo, os acidentes anotados em um dado instrumento não valem para as outras linhas instrumentais. Em caso de compassos vizinhos apresentarem alterações distintas, são empregados acidentes de precaução.

2. Clarinetas, trompas e contrabaixos estão escritos de acordo com suas respectivas transposições.

3. Para que sejam possíveis as viradas de página nas partes individuais, estas devem ser montadas sempre com as páginas ímpares à esquerda e as pares à direita.

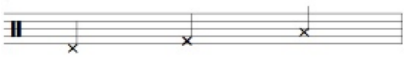
4. Os instrumentos de percussão estão anotados conforme se ilustra pelas figuras abaixo.

Percussionista 1:



Prato grave Prato agudo Triângulo

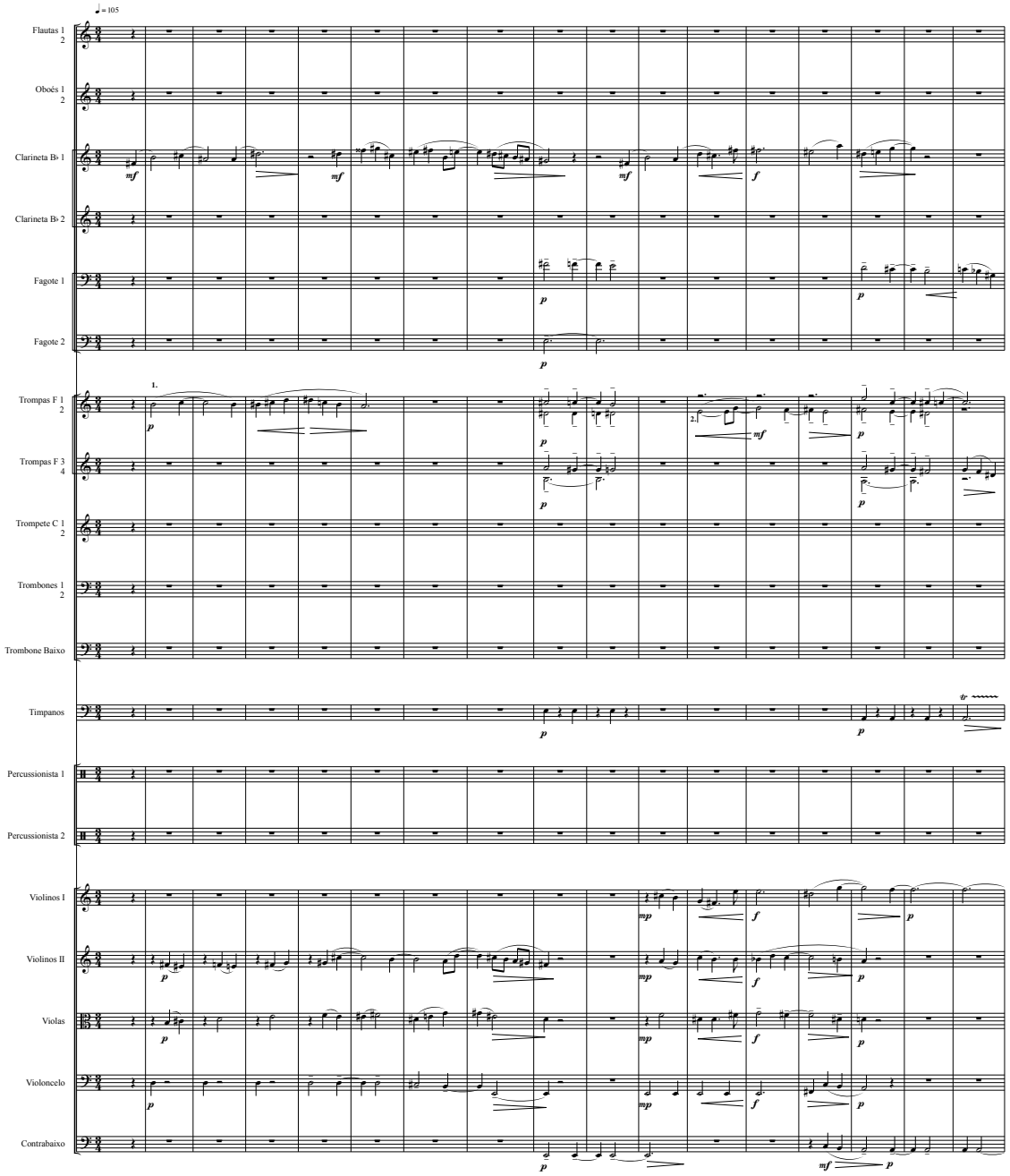
Percussionista 2:

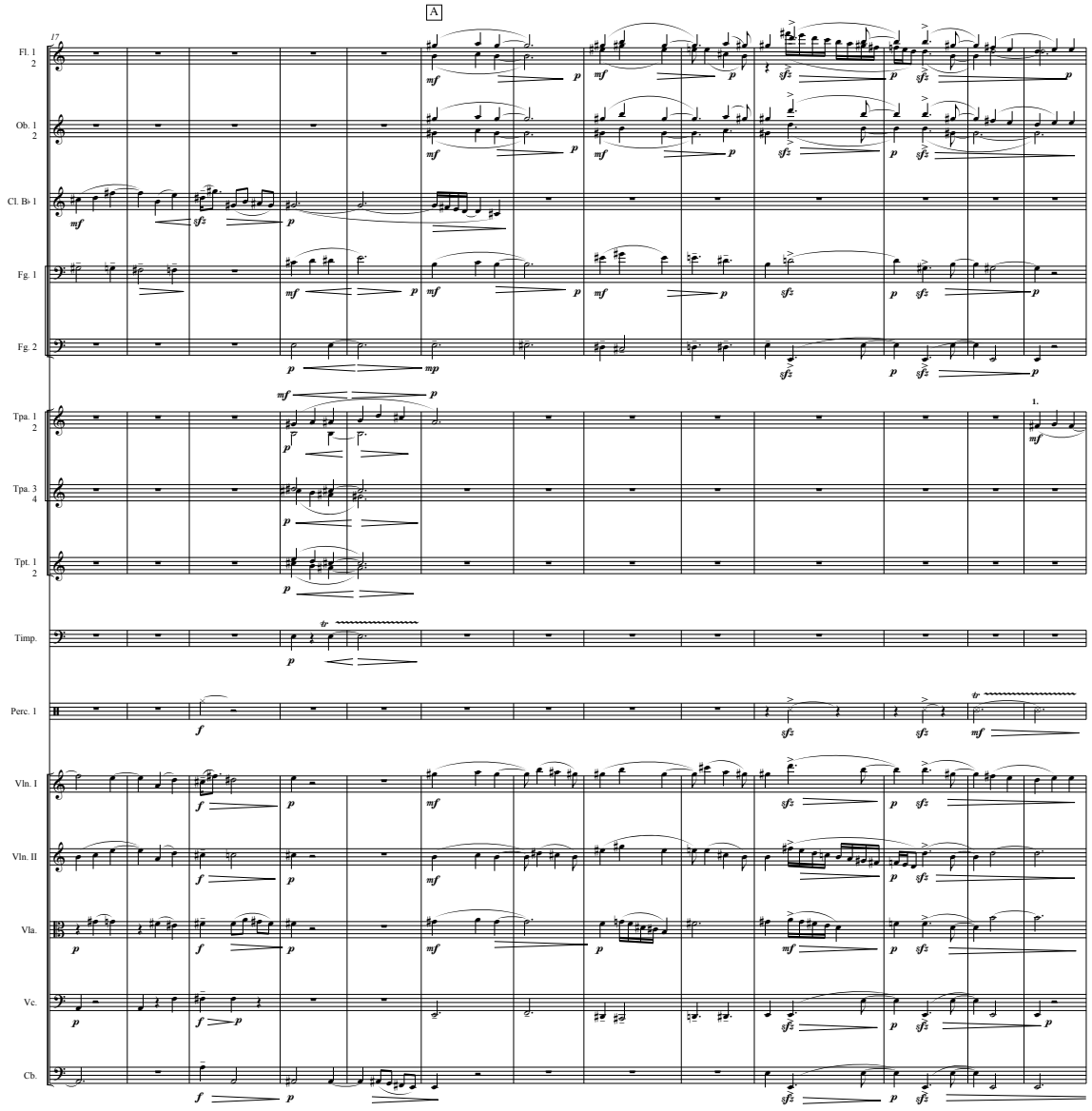


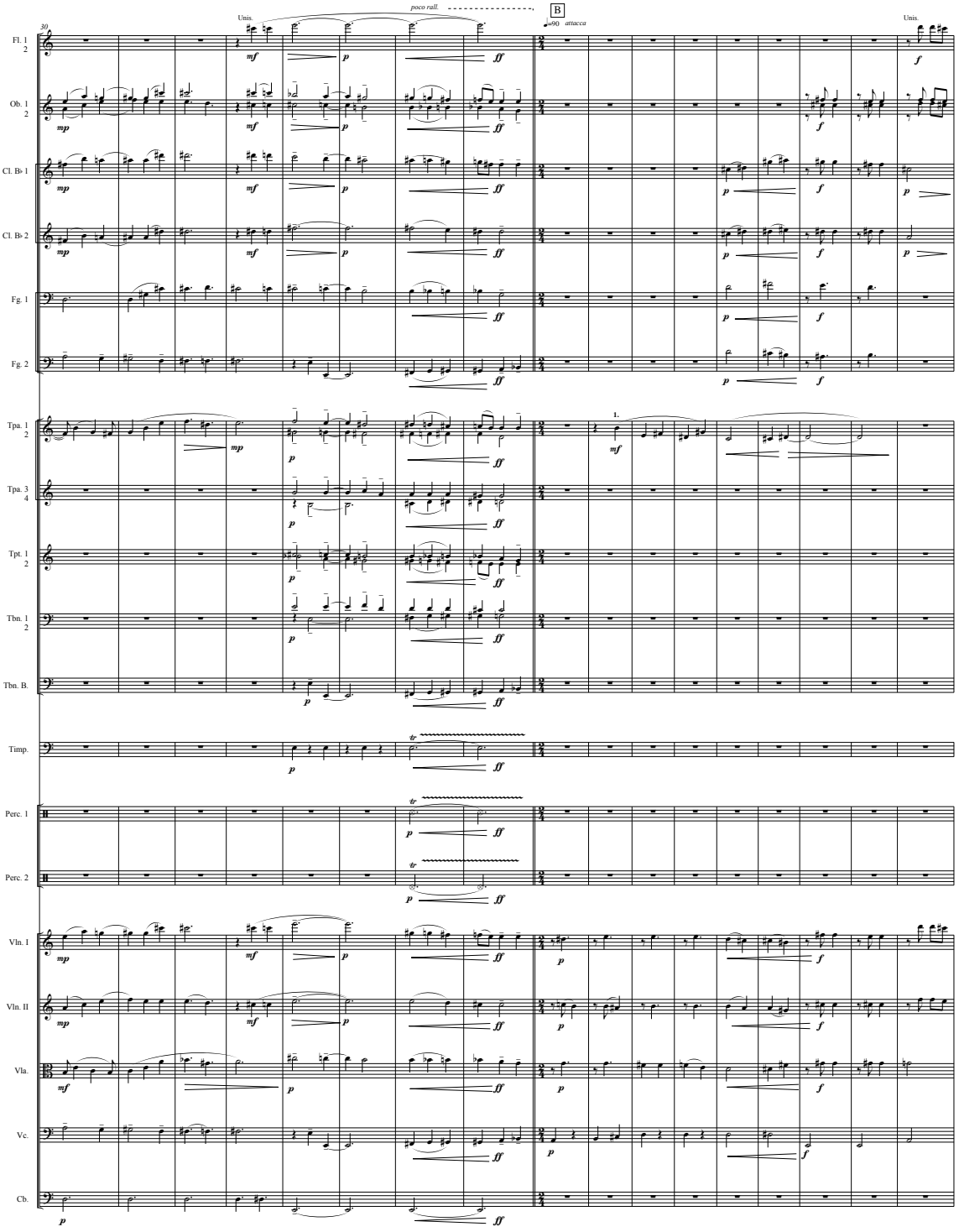
Grande caixa Wood block grave Wood block agudo

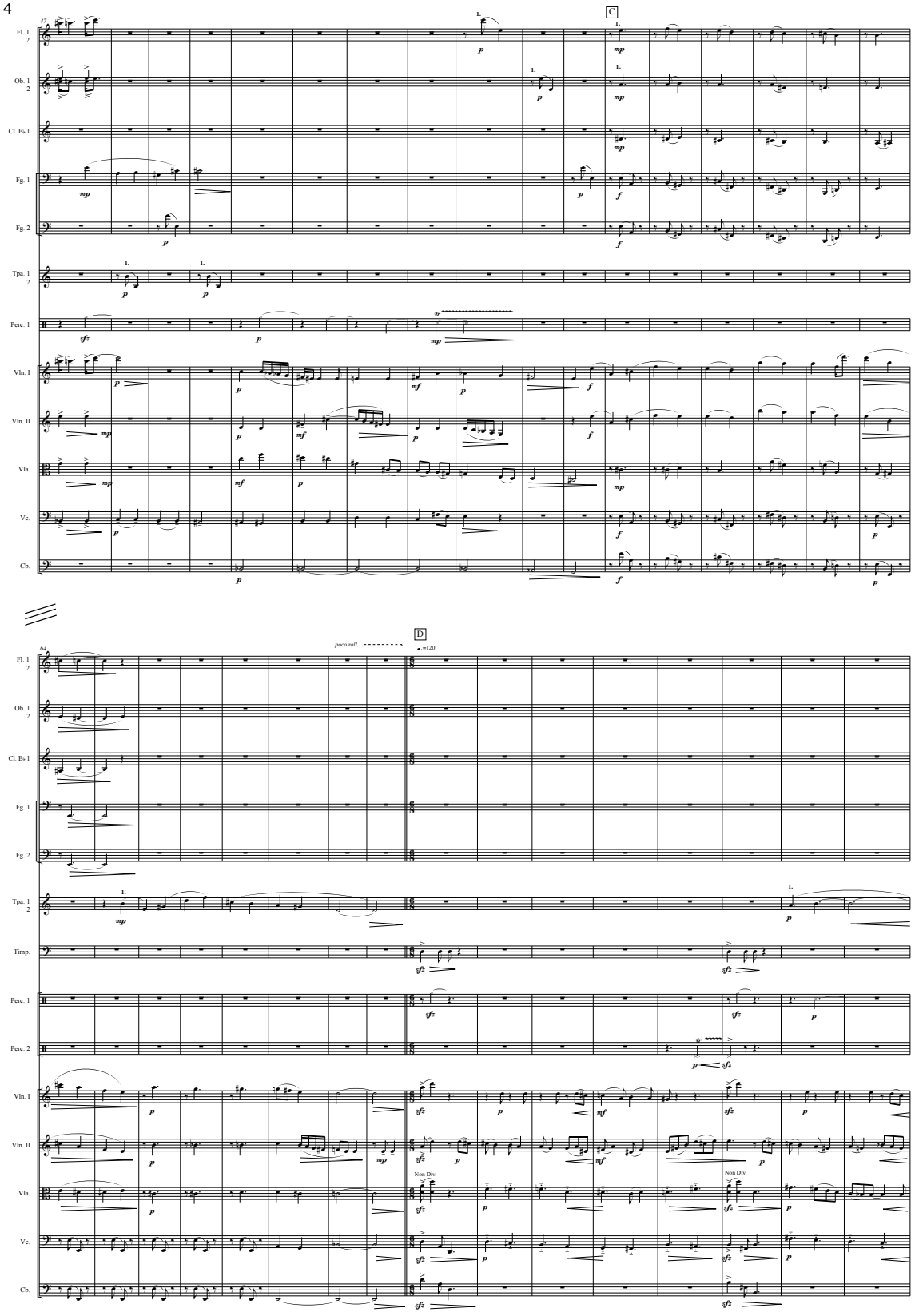
[redacted]

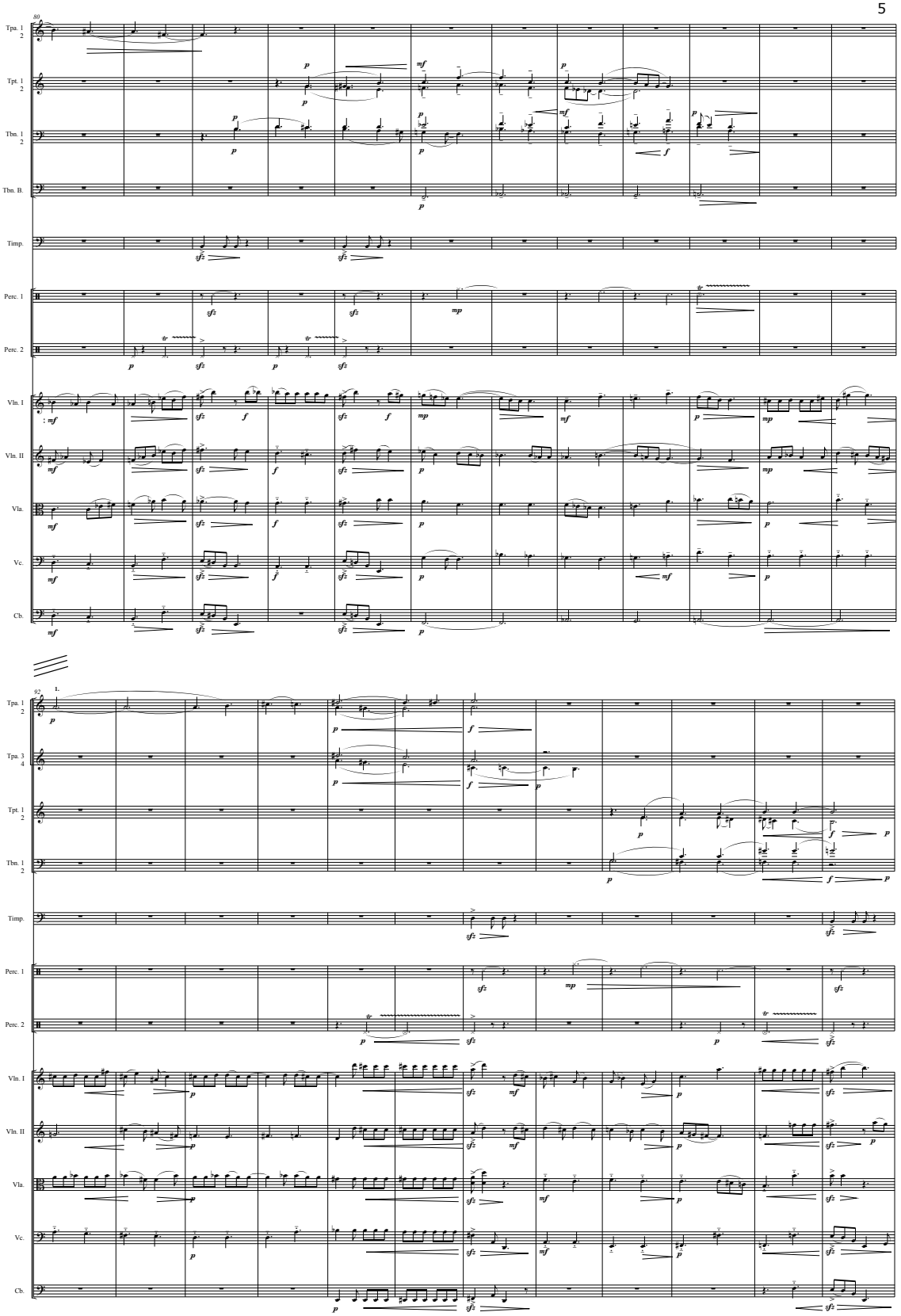
Francisco de Oliveira (2013)



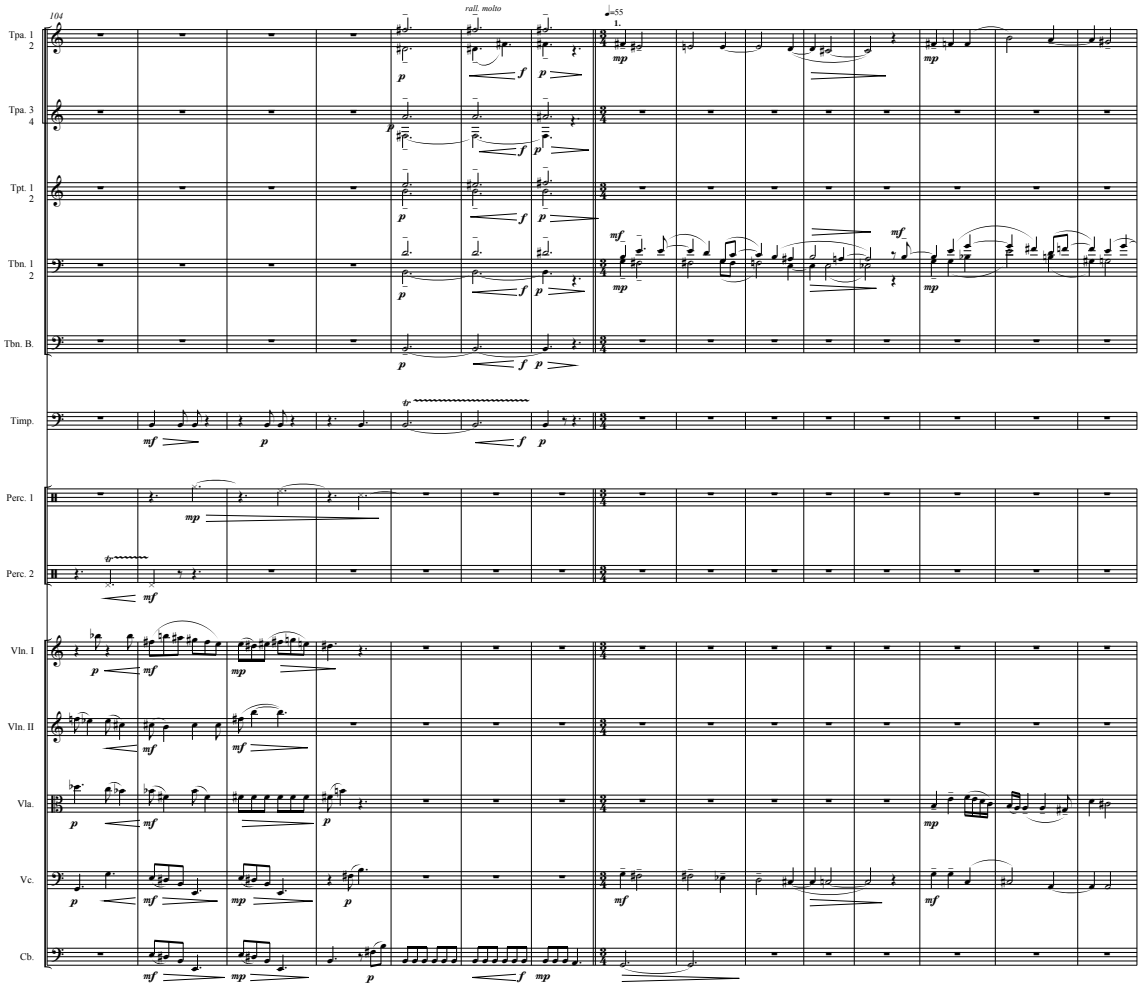

A
17
Fl. 1 2
Ob. 1 2
Cl. B♭ 1
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1 2
Tpa. 3 4
Tpt. 1 2
Timp.
Perc. 1
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
1.

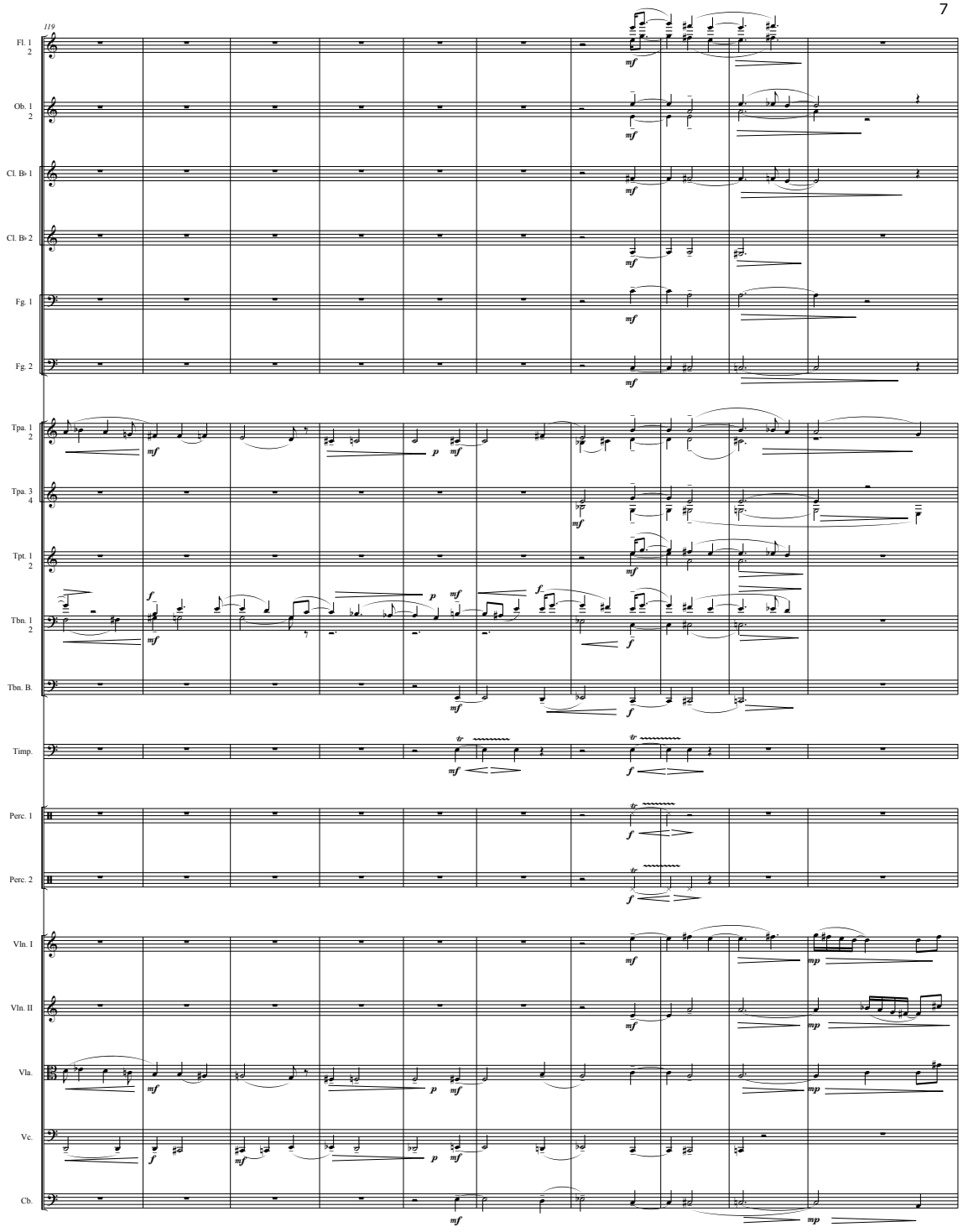

30
poco rall.
B
♩=90 attacca
Unis.
Unis.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
Cl. B♭ 1
Cl. B♭ 2
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1 2
Tpa. 3 4
Tpt. 1 2
Tbn. 1 2
Tbn. B.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
1.


47
C
Fl. 1 2
Ob. 1 2
Cl. B♭ 1
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1 2
Perc. 1
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
64
D
poco rall.
♩=120
Timp.
Perc. 2
Non Div.

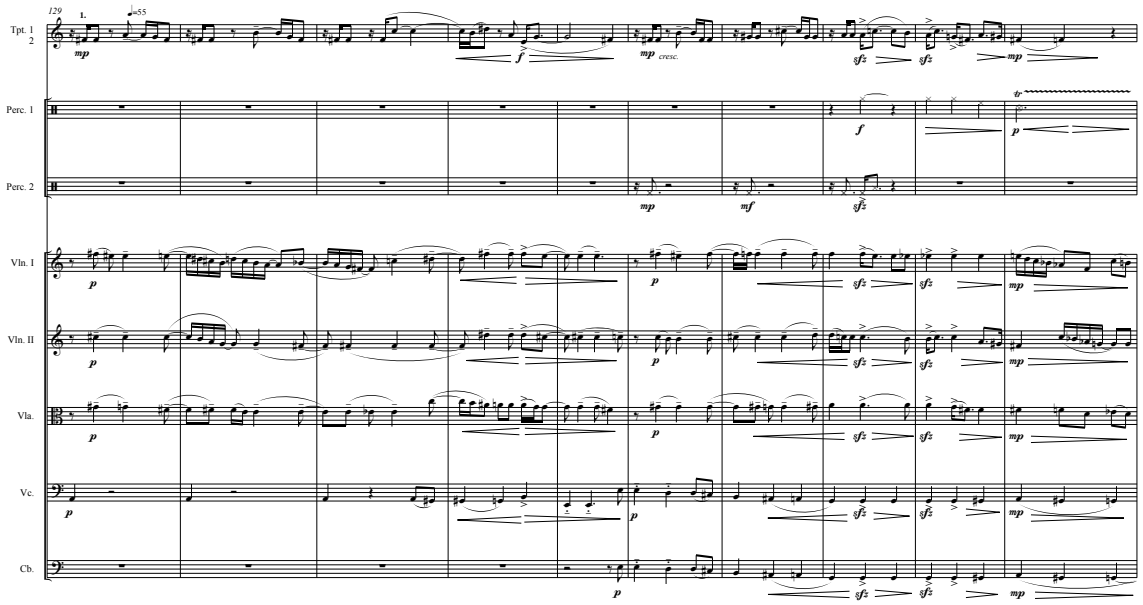

80
Tpa. 1 2
Tpt. 1 2
Tbn. 1 2
Tbn. B.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
92
1.
Tpa. 1 2
Tpa. 3 4
Tpt. 1 2
Tbn. 1 2
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

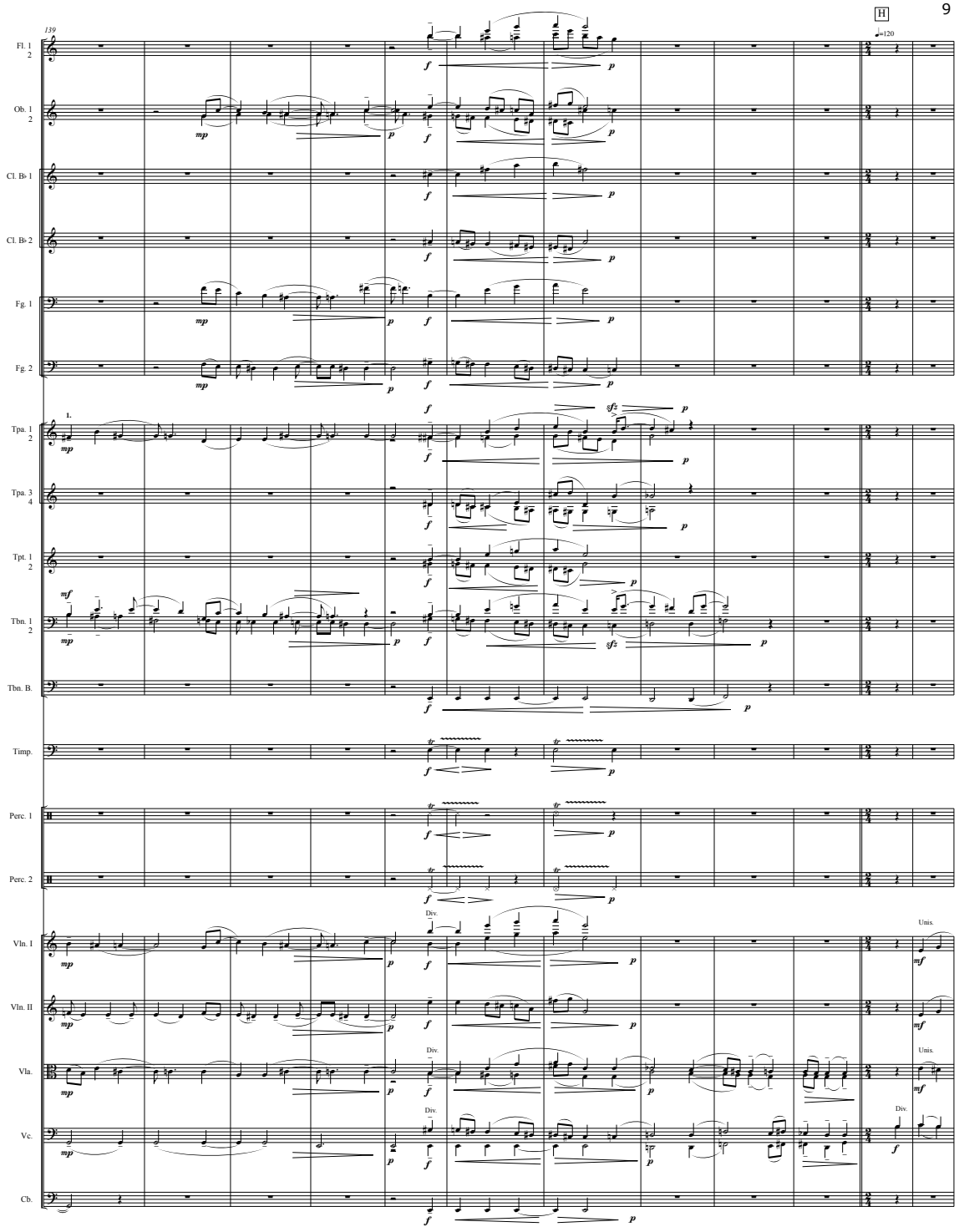
6


104
rall. molto
♩=55
1.
Tpa. 1 2
Tpa. 3 4
Tpt. 1 2
Tbn. 1 2
Tbn. B.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

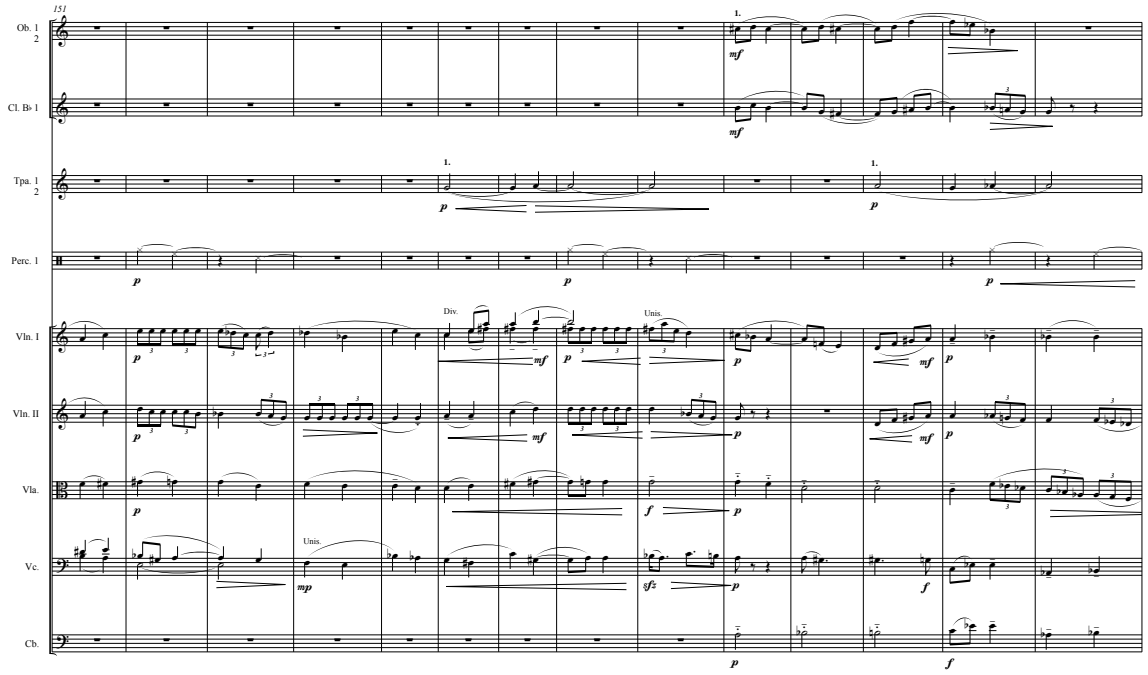

119
Fl. 1 2
Ob. 1 2
Cl. B♭ 1
Cl. B♭ 2
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1 2
Tpa. 3 4
Tpt. 1 2
Tbn. 1 2
Tbn. B.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

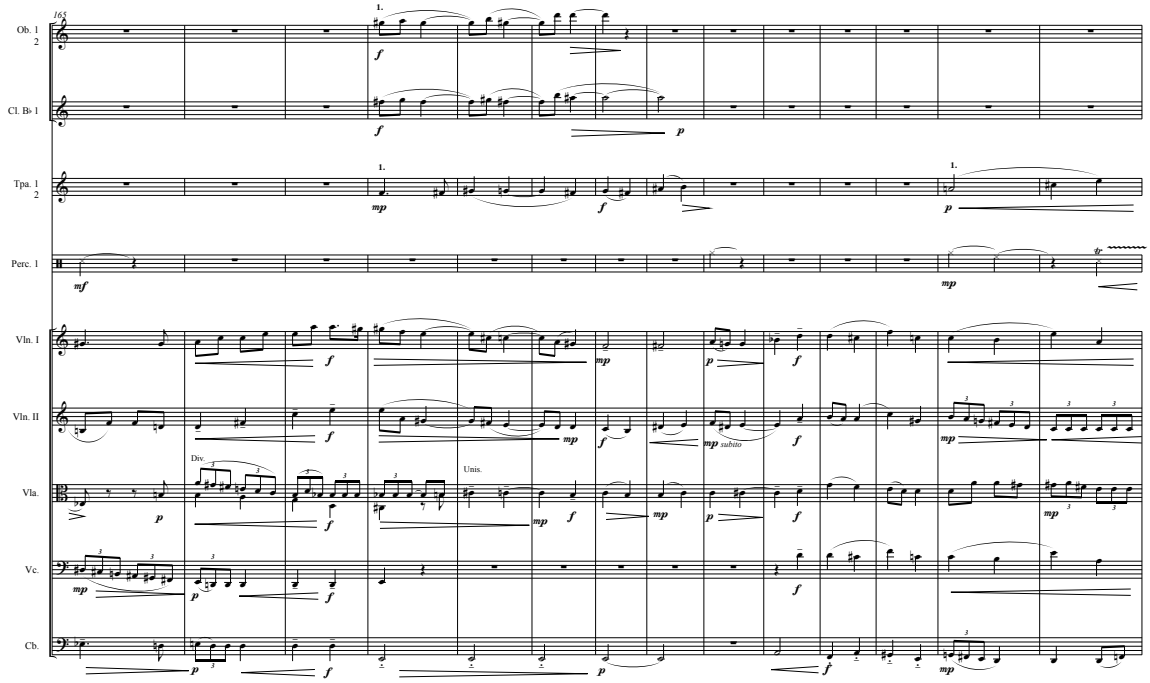
8

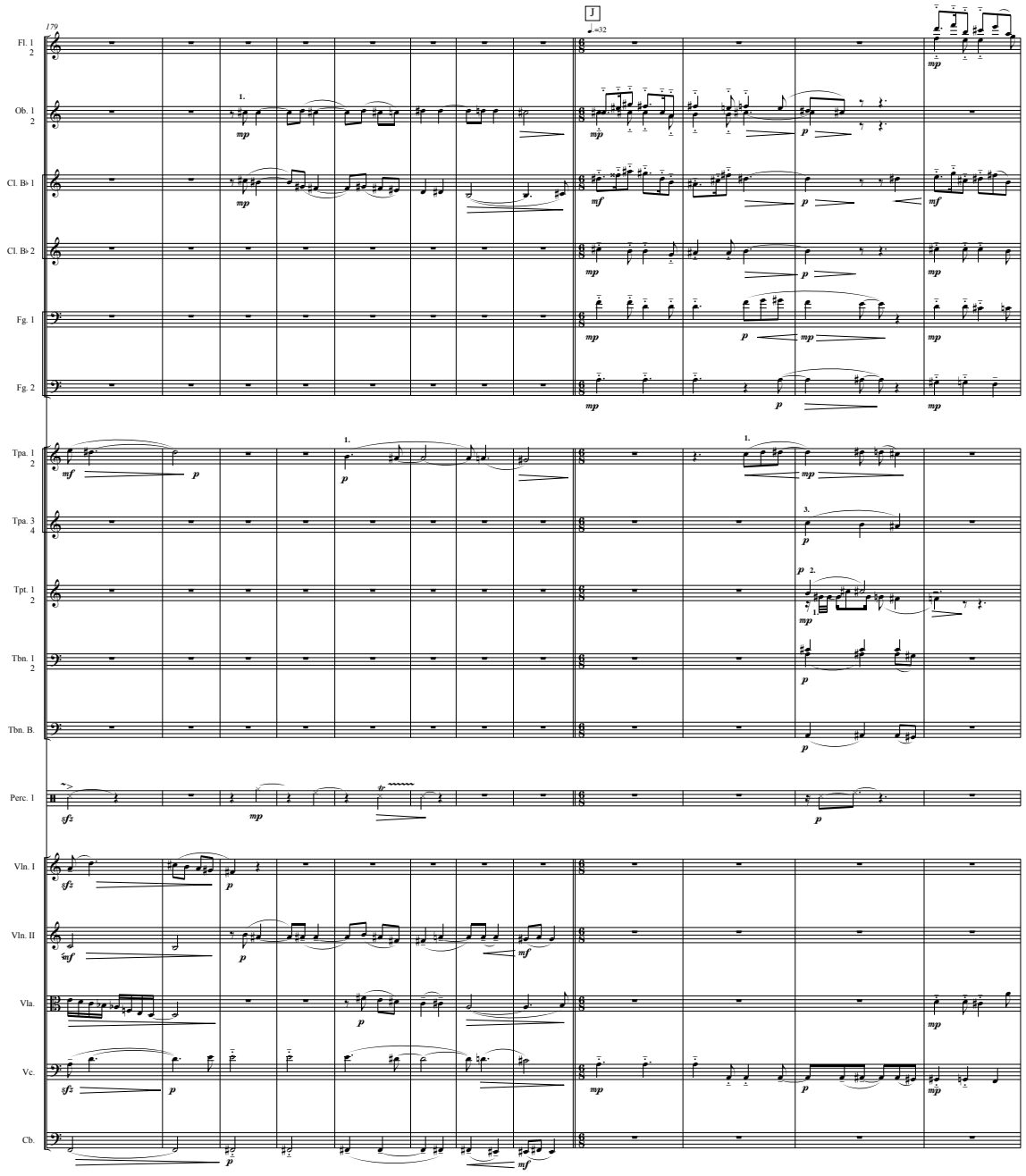

129
L.
♩=55
Tpt. 1
2
Perc. 1
Perc. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
f
mp cresc.
sfz
mp
tr
p
mf

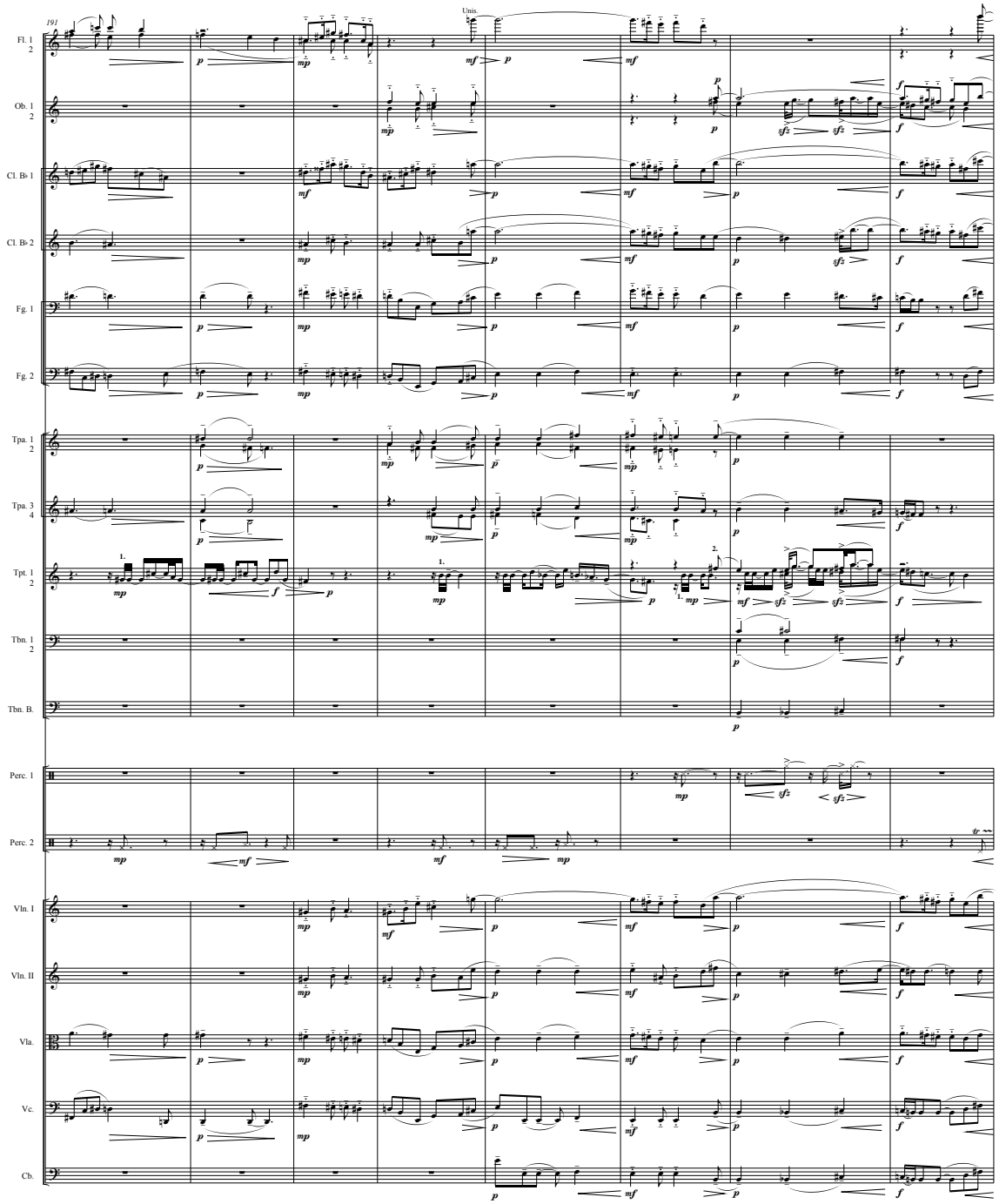

139
H
♩=120
Fl. 1 2
Ob. 1 2
Cl. B♭ 1
Cl. B♭ 2
Fg. 1
Fg. 2
1.
Tpa. 1 2
Tpa. 3 4
Tpt. 1 2
Tbn. 1 2
Tbn. B.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Div.
Unis.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

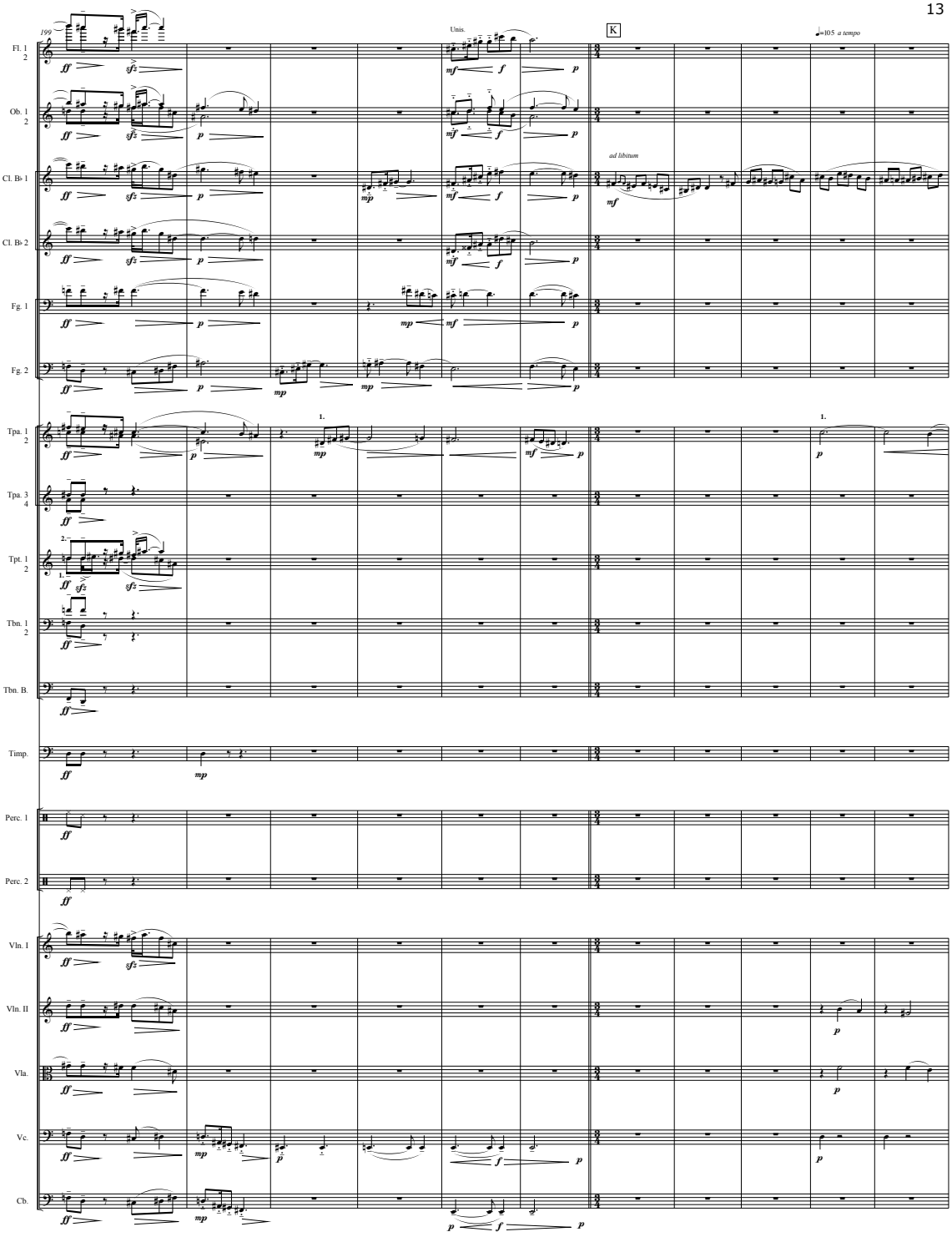
10

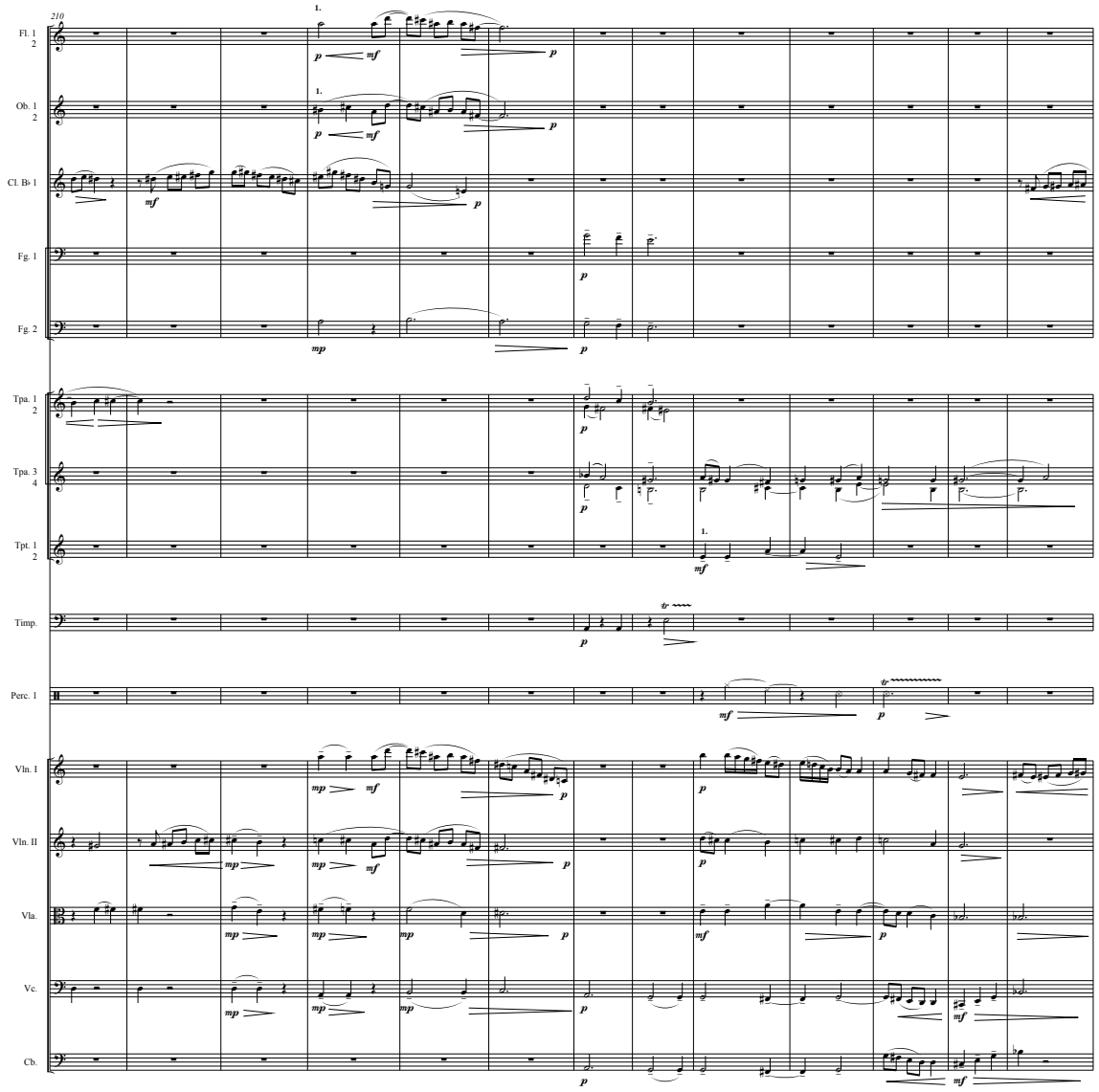

151
Ob. 1 2
Cl. B♭ 1
Tpa. 1 2
Perc. 1
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Div.
Unis.

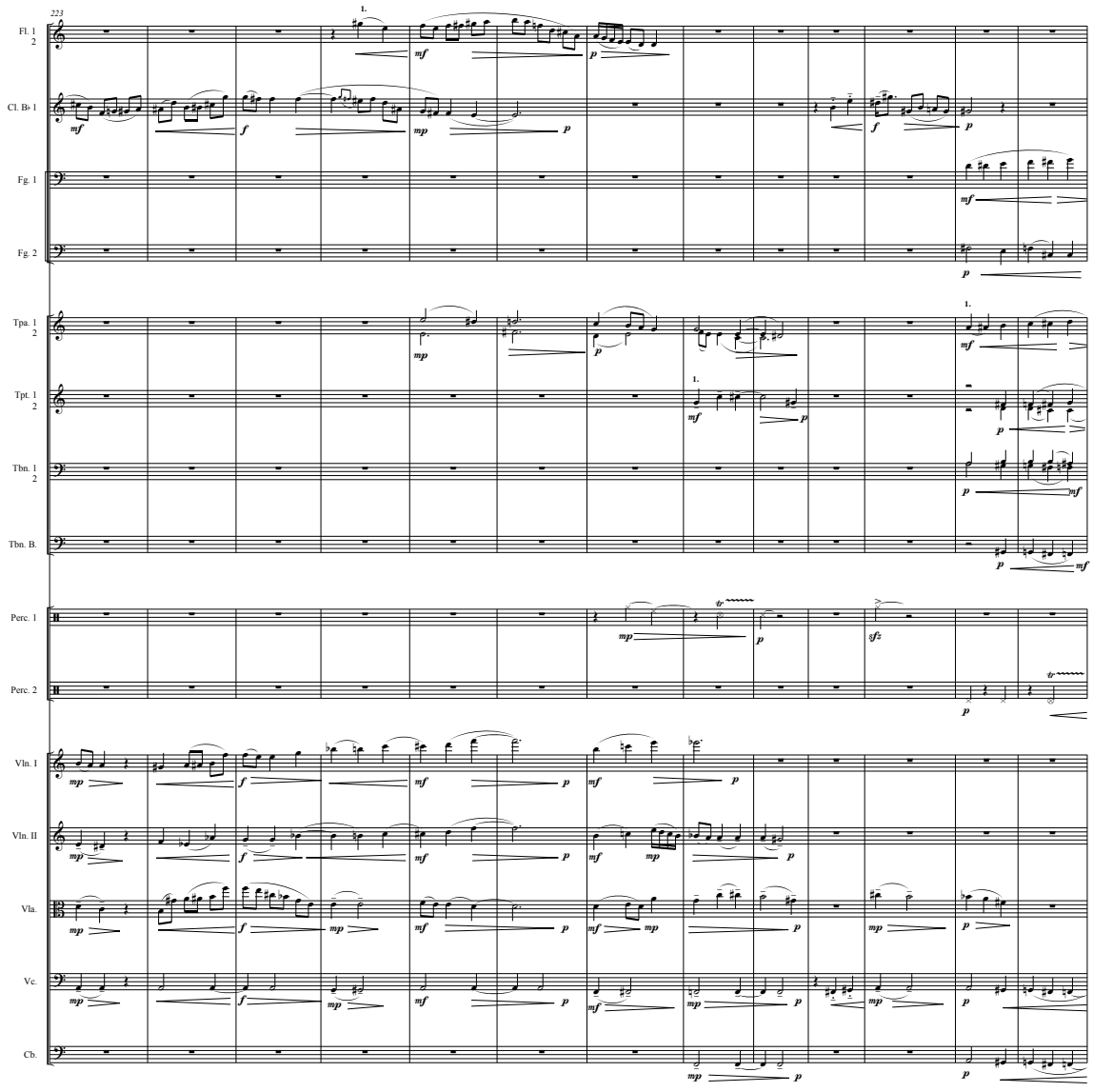

165
Ob. 1 2
Cl. B♭ 1
Tpa. 1 2
Perc. 1
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Div.
Unis.
subito

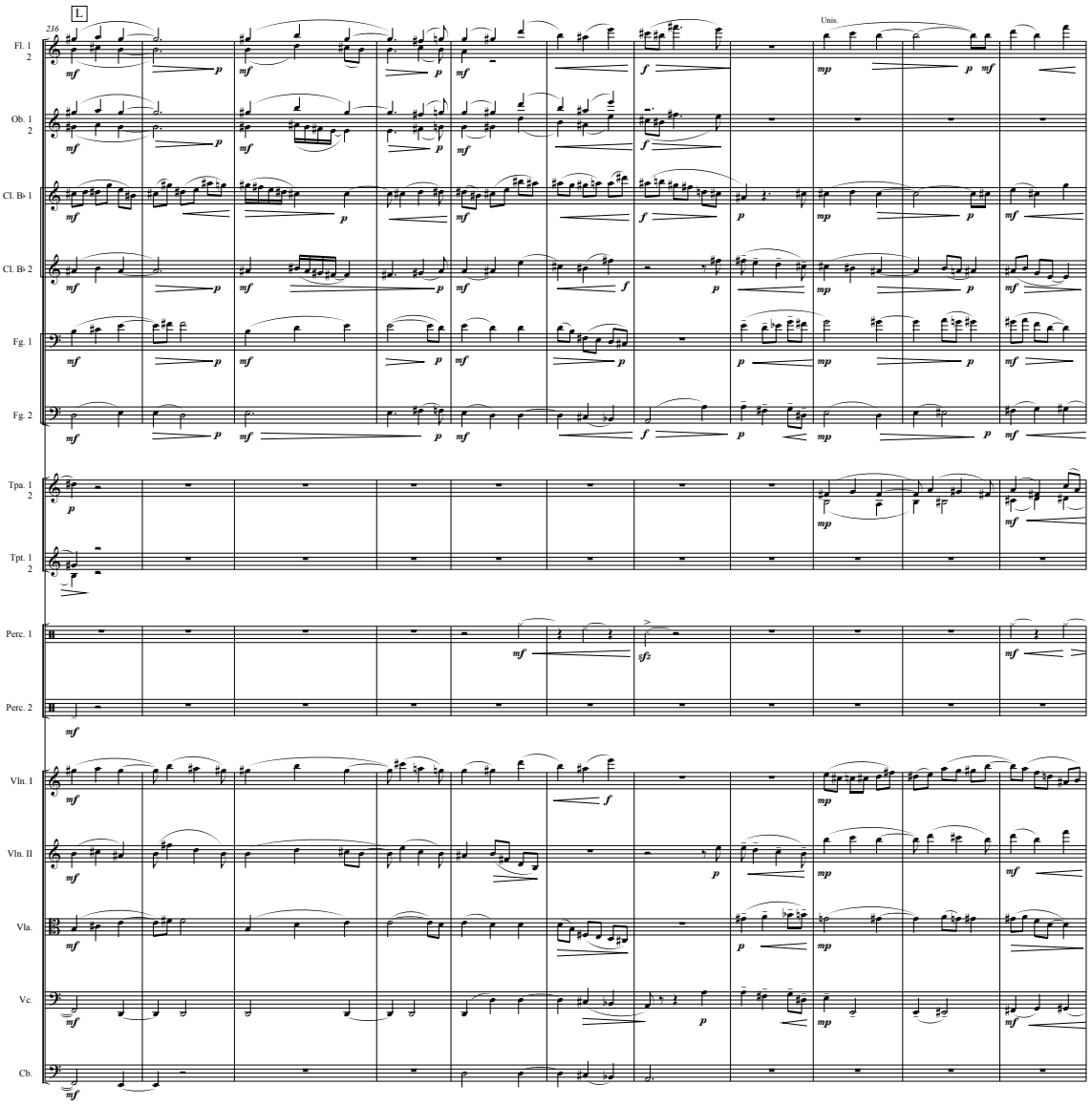

179
J
♩.=32
Fl. 1 2
Ob. 1 2
Cl. B♭ 1
Cl. B♭ 2
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1 2
Tpa. 3 4
Tpt. 1 2
Tbn. 1 2
Tbn. B.
Perc. 1
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

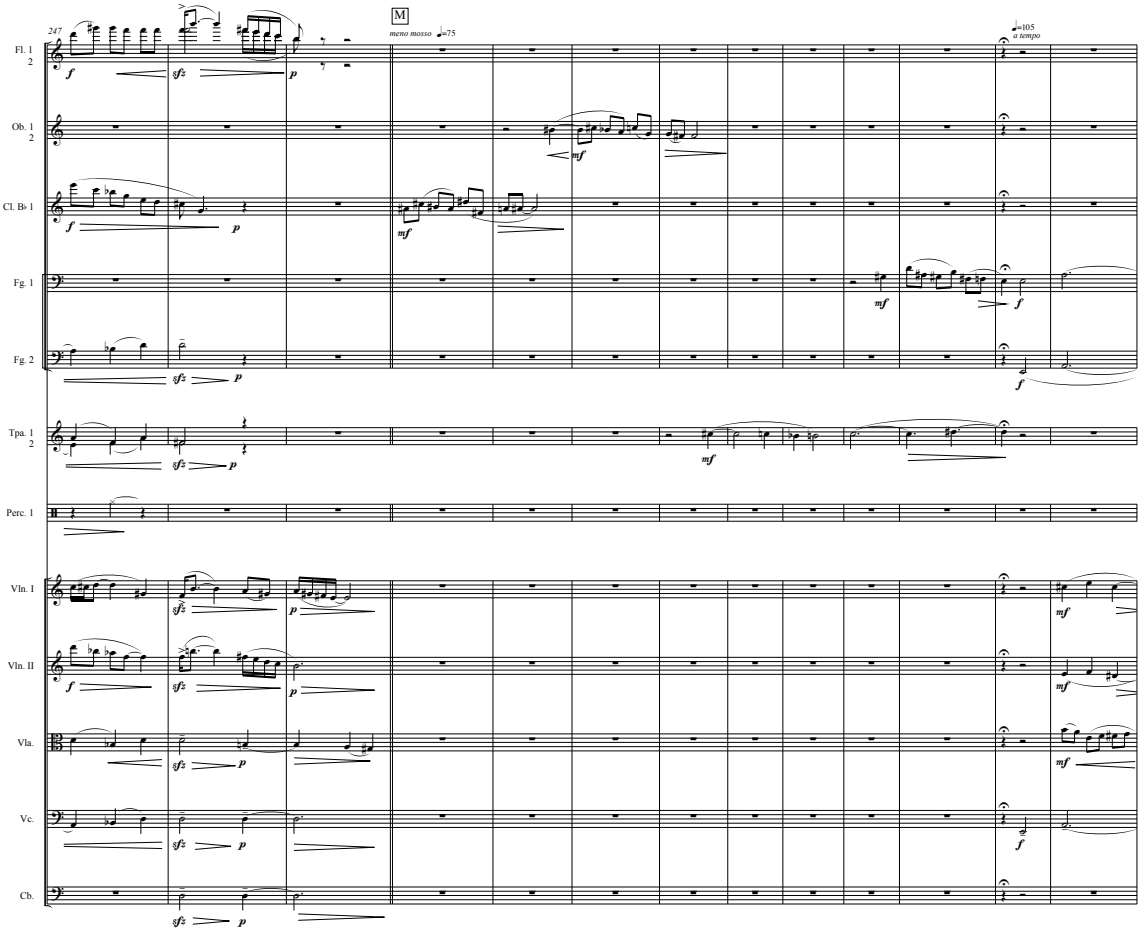

191
Unis.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
Cl. B♭ 1
Cl. B♭ 2
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1 2
Tpa. 3 4
Tpt. 1 2
Tbn. 1 2
Tbn. B.
Perc. 1
Perc. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

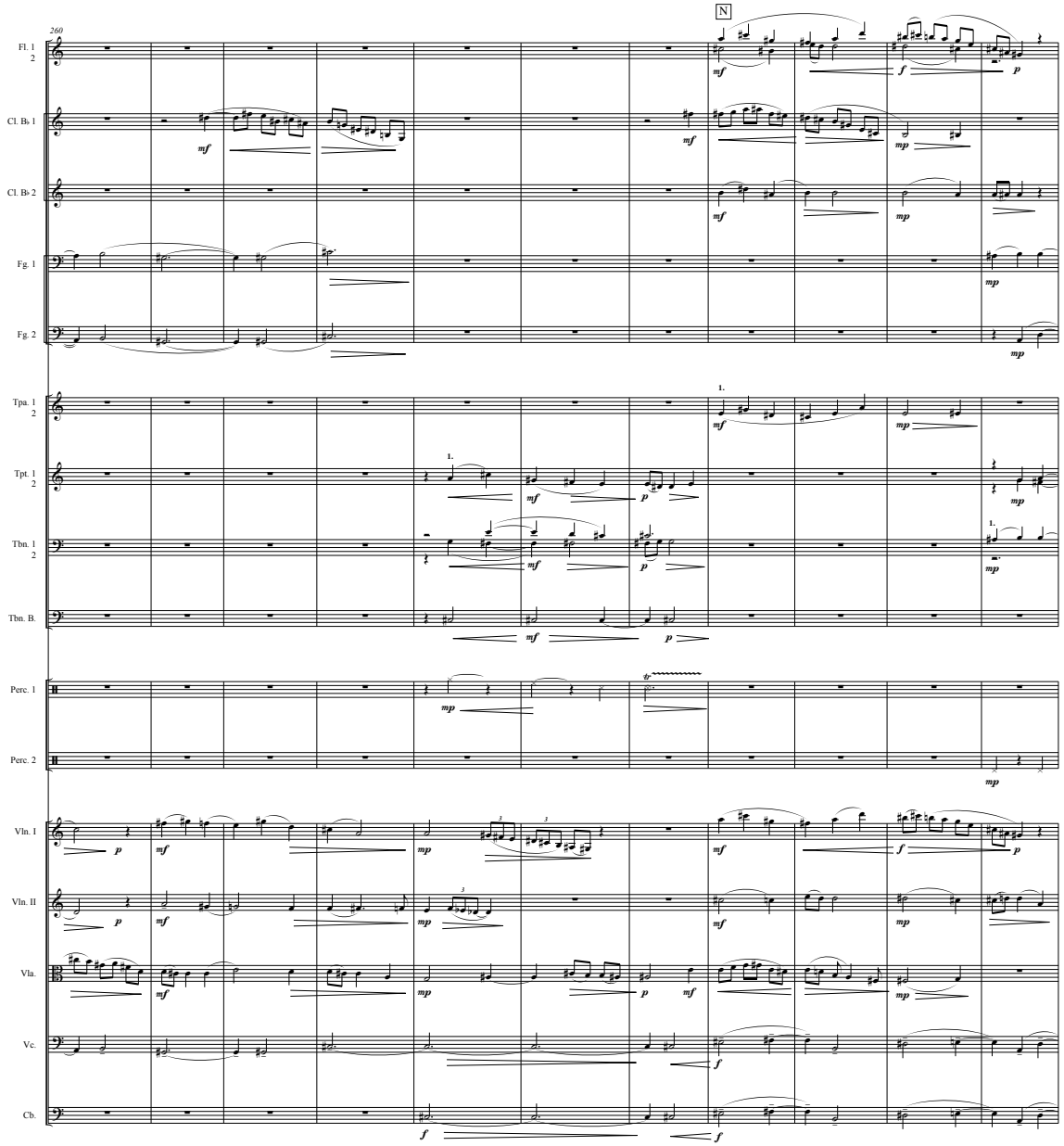

199
Unis.
K
♩=105 a tempo
ad libitum
Fl. 1 2
Ob. 1 2
Cl. B♭ 1
Cl. B♭ 2
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1 2
Tpa. 3 4
Tpt. 1 2
Tbn. 1 2
Tbn. B.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

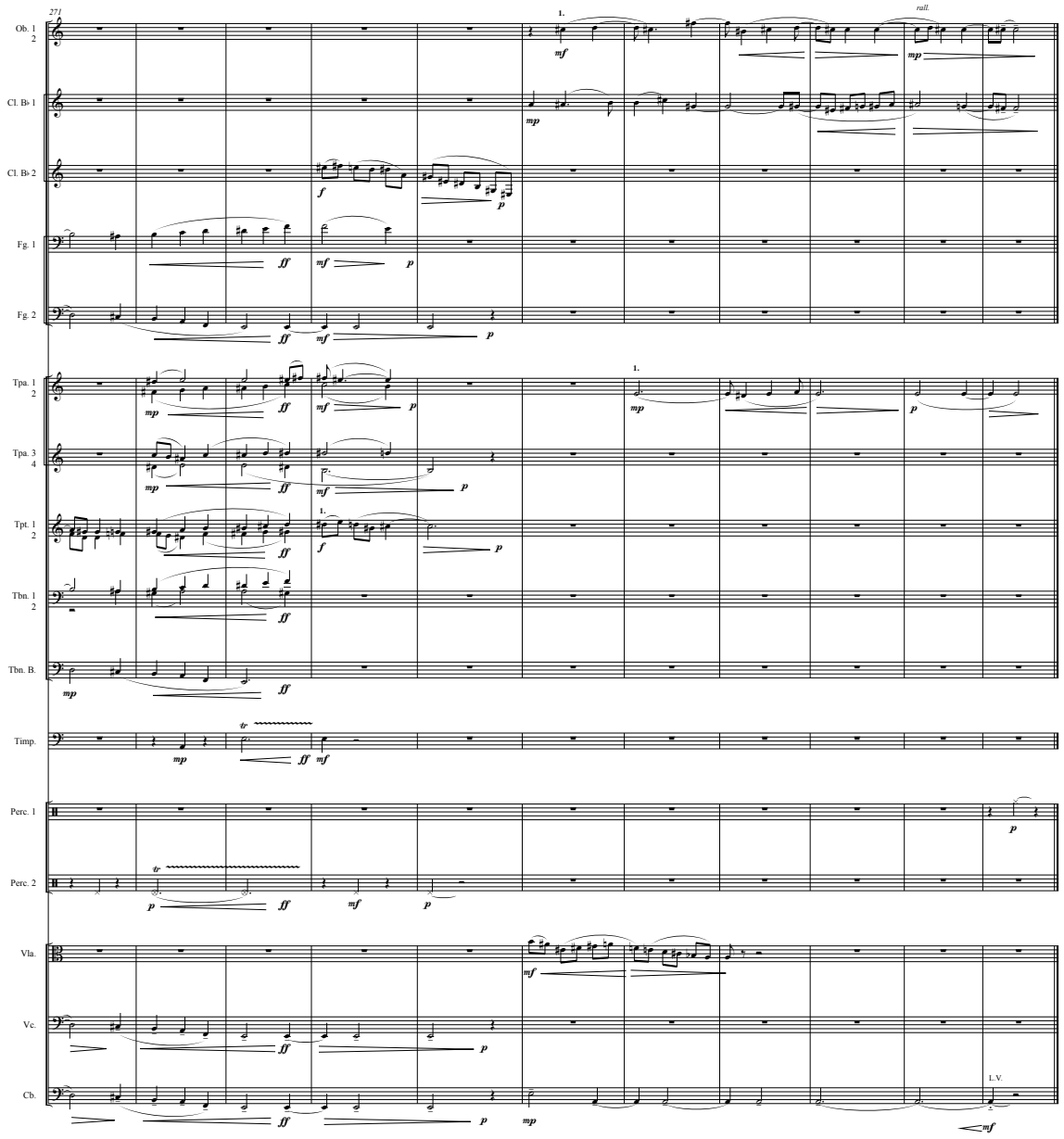

210
Fl. 1 2
Ob. 1 2
Cl. B♭ 1
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1 2
Tpa. 3 4
Tpt. 1 2
Timp.
Perc. 1
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


223
Fl. 1 2
Cl. B♭ 1
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1 2
Tpt. 1 2
Tbn. 1 2
Tbn. B.
Perc. 1
Perc. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


L
236
Unis.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
Cl. B♭ 1
Cl. B♭ 2
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1 2
Tpt. 1 2
Perc. 1
Perc. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


247
M
meno mosso ♩=75
♩=105
a tempo
Fl. 1
2
Ob. 1
2
Cl. B♭ 1
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1
2
Perc. 1
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


260
N
Fl. 1
2
Cl. B♭ 1
Cl. B♭ 2
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1
2
Tpt. 1
2
Tbn. 1
2
Tbn. B.
Perc. 1
Perc. 2
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


271
1.
rall.
Ob. 1 2
Cl. B♭ 1
Cl. B♭ 2
Fg. 1
Fg. 2
Tpa. 1 2
Tpa. 3 4
Tpt. 1 2
Tbn. 1 2
Tbn. B.
Timp.
Perc. 1
Perc. 2
Vla.
Vc.
Cb.
L.V.

Referências bibliográficas

AROM, Simha. “Time Structure in the Music of Central Africa: Periodicity, Meter, Rhythm and Polyrhythmics” in: *Leonardo 22(1): 91-99*. Cambridge: The MIT Press, 1989.

BENITEZ, Vincent. “Reconsidering Messiaen as serialist” in: *Music Analysis*, Vol. 28, pp. 267-299. Malden: Blackwell Publishing, 2009.

BOIVIN, Jean, *La classe d’Olivier Messiaen*. Paris: Christian Bourgois, 1995.

BOUCOURECHLIEV, André. *Le langage musical*. Paris: Librarie Arthème Fayard, 1993.

BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *A Música Hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. *Points de repère*. Paris: Christian Bourgois/ Éditions du Seuil, 1985.

BOULIANE, Denys. “Six Études pour piano de György Ligeti” in: *Contrechamps*, Vol.12-13. Lausane: L’Age d’Homme, 1990.

BRINDLE, Reginald Smith. *The New Music*. New York: Oxford University Press, 1987.

CATANZARO, Tatiana. *Transformações na linguagem musical contemporânea instrumental e vocal sob a influência da Música Eletroacústica entre as décadas de 1950-70*. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2003.

CHEONG, Wai-ling. “Messiaen’s Chord Tables: Ordering the Disordered” in: *Tempo*, Vol. 57, pp. 2-10. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

FERNEYHOUGH, Brian. *Collected Writings*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995.

_____. “The Presence of Adorno”. Paris: Fond. Royaumont, 1994.

_____. “Les carceri d'invenzione, dialectique de l'automatisme et de l'informel” in: *Entretemps*, n. 3. Paris: Entretemps, 1987.

FERRAZ, Silvio. *Musica e repetição: a diferença na música contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998.

_____. “Composição por personagens: a escrita de Casa Tomada e Casa Vazia” in: *Em Pauta (Rio De Janeiro)*, v. 15, n. 24, p. 31-60. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004b.

_____. *notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho*. São Paulo, 2007.

FORTE, Allen. “Olivier Messiaen as Serialist” in: *Music Analysis*, Vol. 21, No. 1, pp. 3-34. Oxford: Blackwell Publishers, 2002.

GRIFFITHS, Paul. “Messiaen, Olivier (Eugène Prosper Charles)” in: SADIE, Stanley. *The New Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 16., pp. 491-504. London: Macmillan, 2001.

HALBREICH, Harry. *Olivier Messiaen*. Paris: Fayard, 1980.

HEALEY, Gareth. “Messiaen and the Concept of 'Personnages'”, in: *Tempo*, Vol. 58, No. 230, pp. 10-19. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

HILL, Peter; SIMEONE, Nigel. *Messiaen.* London & New Haven: Yale University Press, 2005.

HOLD, Trevor. “Messiaen's Birds”, in: *Music & Letters*, Vol. 52, No. 2, pp. 113-122. Oxford: Oxford University Press, 1971.

JOHNSON, Robert Sherlaw. *Messiaen*. Berkeley: University of California Press, 1989.

LIGETI, György. *Works for piano* (encarte de CD). Sony “György Ligeti Edition”- SK 62308, v. 3, 1996.

_____. “On my Etudes for piano” in: *Sonus*, vol. 9, n. 1. Cambridge, 1988.

_____. “Ma position comme compositeur aujourd’hui” in: *Contrechamps*, n. 12- 13. Lausanne: l’Âge d’Homme, 1990.

MENEZES, Florivaldo. *Apoteose de Schoenberg*. 2 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

_____. "Micro-Macrodirecionalidade em WEBERG” in: *cadernos de estudo: análise musical,* vol.5. São Paulo: Atravez, 1992.

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

_____. *Traité de rythme, de couleur et d’ornithologie*. Paris: Leduc, 1994. VII tomos.

_____. *Conférence de Bruxelles*. Paris: Leduc, 1960.

_____. *Conférence de Kyoto*. Paris: Leduc, 1988.

_____. *Conférence de Notre-Dame*. Paris: Leduc, 1978.

_____. *Quatuor pour la fin du temps*. Paris: Durand, 1942.

_____. *La Fauvette des jardins*. Paris: Alphonse Leduc, 1970.

_____. *Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Paris: Pierre Belfond, 1986.

MOCQUEREAU, André. *Le Nombre Musical Grégorien*. Tournai: Desclée & Co., 1932.

MOREIRA, Adriana. *Olivier Messiaen: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano*. Tese de doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2008.

OLIVEIRA, Francisco de. "Análise de *Eine blasse Wäscherin* de Arnold Schoenberg" in: *XX Congresso da ANPPOM*, pp. 1514-1519. Florianopolis, 2010.

_____. "Empregos da Modulação Métrica em *Fantasia*, do *Quarteto de Cordas No. 1* de Elliott Carter" in: *XXI Congresso da ANPPOM*, pp. 1741-1747. Uberlandia, 2011.

_____. "Irregularidade métrica no emprego de neumas rítmicos em *Neumes rythmiques* de Olivier Messiaen" in: *XXII Congresso da ANPPOM*. João Pessoa, 2012.

_____. "Observação de repertório técnico peculiar à escrita rítmica de Olivier Messiaen em 'Danse de la fureur, pour les sept trompettes'" in: *Encontro de Teoria e Análise Musical III*, pp. 270-277. São Paulo, 2013a.

_____. "Lacuna entre técnica e superfície harmônicas na composição de *três canções em São Francisco*" in: *XXIII Congresso da ANPPOM*. Natal, 2013b. Disponível em: http://anppom.com.br/congressos/index.php/ANPPOM2013/Escritos2013/paper/view/2416/319 (acessado em 06/10/2013).

POPLE, Anthony. *Messiaen, Quatuor pour la fin du temps*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

POUSSEUR, Henri. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

REVERDY, Michèle. *L'ouvre pour piano d'Olivier Messian.* Collection Au-delà des notes, no 7. Paris: Alphonse Leduc, 1978.

SCHULTZ, Rob. "Melodic Contour and Nonretrogradable Structure in the Birdsong of Olivier Messiaen" in: *Music Theory Spectrum*, Vol. 30, No. 1, pp. 89-137. Berkeley: University of California Press, 2008.

SHIMABUCO, Luciana, S. *A forma como resultante do processo composicional de György Ligeti no primeiro livro de Estudos para Piano*. Tese de doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2005.

ŠIMUNDŽA, Mirjana. "Messiaen's Rhythmical Organisation and Classical Indian Theory of Rhythm (I)" in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 18, No. 1, pp. 117-144. Zagreb: Croatian Musicological Society, 1987.

_____. "Messiaen's Rhythmical Organisation and Classical Indian Theory of Rhythm (II)" in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 19, No. 1, pp. 53-73. Zagreb:

Croatian Musicological Society, 1988.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. “Clavier Music 1992” in: *Perspectives of New Music*, vol. 31, 2. Seattle: Perspectives of New Music, 1993.

TAFFARELLO, Tadeu Moraes. *O percurso da intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado: Momentos, La Fauvette des Jardins e Cartas Celestes*. Tese de doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2010.

Anexos

Lacuna entre técnica e superfície harmônicas na composição de *três canções em São Francisco*[28]

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo expor os recursos pelos quais, em *três canções em São Francisco*, buscou-se tornar sensível a lacuna entre o procedimento de estruturação harmônica empregado, estranho à tradição tonal, e a superfície apresentada pela obra, alusiva à mesma. Após exemplificarmos na peça 1) o engendramento de estruturas de cunho tonal e 2) a atualização de potenciais intrínsecos ao procedimento empregado, constatamos que as distintas interações entre os potenciais próprios a estes dois estratos da composição permitem não apenas que a lacuna entre estes manifeste-se como que esta dinamize-se.
Palavras-chave: Composição musical. Harmonia. Brian Ferneyhough. Música contemporânea.

The gap between harmonic technique and surface in the composition of *três canções em São Francisco*

Abstract: This paper aims to present the resources, in *três canções em São Francisco*, through which the gap between the harmonical procedure employed, foreign to the tonal tradition, and the surface presentation of the work, allusive to such tradition, was to be made perceptible. After exemplifying in the work 1) the generation of tonal-like structures and 2) the actualizing of potentialities which were peculiar to the procedure employed, we have noticed that the different interactions between the potentialities peculiar to both these compositional layers allow the gap between them not only to come about, but also to become dynamic.

Keywords: Musical composition. Harmony. Brian Ferneyhough. Contemporary music.

O presente trabalho aborda a escrita harmônica na composição de *três canções em São Francisco* (2012), para trompete solista e orquestra[29]. Conforme observaremos, houve na peça o engendramento de estruturas tipicamente associadas à tradição tonal através de um procedimento de estruturação harmônica estranho a tal tradição. Com isto, buscou-se explorar e tornar sensível uma lacuna entre o procedimento harmônico empregado e a superfície apresentada pela obra.

A noção de lacuna em questão é introduzida por Brian Ferneyhough na análise que este faz de seu *Segundo Quarteto de Cordas* (1980) (1982 in FERNEYHOUGH, 1995). Tal noção diz respeito à parcial separação entre os aspectos referentes à organização de uma obra e os aspectos referentes à sua apresentação (*ibid*.: 118) e manifesta-se, segundo o autor, na medida em que os procedimentos atualizam-se apenas indiretamente na superfície da obra (ALBÈRA; FERNEYHOUGH, 1988 in FERNEYHOUGH, 1995: 327-328). Em nosso trabalho, partimos da consideração de que, em obras onde engendram-se estruturas tipicamente associadas a uma dada

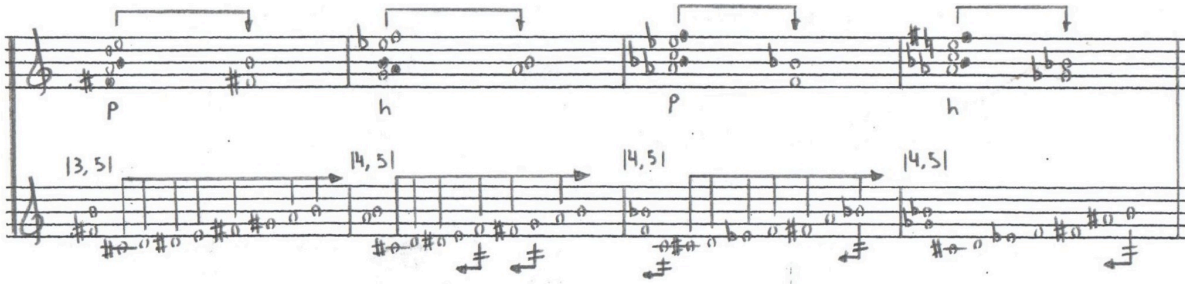
[28] Cf. Oliveira, 2013b.
[29] Estreada em 12/12/2012, pela Orquestra Sinfônica da UNICAMP, através do Projeto Performance. Trompete executado pelo Prof. Dr. Paulo Ronqui; regência de Cinthia Alireti.

prática composicional através de procedimentos não oriundos de tais práticas[30], tal lacuna entre procedimento e superfície tornar-se-á sensível por uma diferença entre 1) os potenciais próprios ao contexto a que as estruturas engendradas aludem, evocados por esta mesma alusão e 2) as direções efetivamente atualizadas, peculiares ao procedimento de fato empregado.

O objetivo do presente trabalho é expor os recursos pelos quais, em *três canções em São Francisco*, buscou-se tornar sensível a lacuna entre o procedimento de estruturação harmônica empregado e a superfície apresentada pela obra. Para tanto, o texto que se segue divide-se em 4 partes. Primeiramente, será apresentado o procedimento empregado e seu funcionamento. Nos dois subtítulos subseqüentes, serão abordados, respectivamente: o engendramento de estruturas tipicamente associadas à tradição tonal, a partir do procedimento empregado e; a exploração de potenciais intrínsecos ao procedimento empregado. Por fim, faremos nossas considerações finais.

1. O procedimento harmônico empregado

A escrita harmônica das *três canções em São Francisco* estruturou-se a partir de uma seqüência previamente definida – e de extensão equivalente à totalidade da peça – dos conjuntos de classes de alturas que poderiam ser utilizadas em cada compasso que a peça viria a ter. No presente trabalho, referiremo-nos a tais conjuntos de alturas por *modos*. O engendramento de tal seqüência deu-se de forma parcialmente automatizada, seguindo as três etapas descritas abaixo e ilustradas no Ex. 74, abaixo.



Ex. 74: Engendramento dos modos subjacentes *às três canções em São Francisco*.

[30] Alguns exemplos são o *Concerto para Violino* (1935) de Alban Berg, o *Quarteto para o Fim do Tempo* (1941), de Olivier Messiaen e a ópera *Votre Faust* (1960-1968) de Henri Pousseur. Reflexões teóricas acerca desse tipo de prática são realizadas por Pousseur (2008: 171-253) e Flo Menezes (2002).

Primeiramente, foi gerada uma seqüência de pentacordes em que, de um pentacorde para o próximo, houvesse sempre a transposição, meio-tom acima, de duas ou três de suas notas. Conforme assinala-se no Ex. 74, tais transposições dão-se sempre de uma maneira em que as alturas constituintes destes pentacordes equivalham, alternadamente, a uma escala pentatônica (onde anota-se a letra *p*), ou a uma escala incompleta de tons inteiros (onde anota-se a letra *h*).

De cada um dos pentacordes, foi então selecionado um dado bicorde, seguindo-se, tanto quanto possível, os seguintes critérios: 1) que bicordes contíguos, com raras exceções, formassem intervalos distintos entre si; 2) que a seqüência de bicordes não acompanhasse diretamente o encadeamento cromático e ascendente de seus pentacordes de origem; 3) que os bicordes se encadeassem, predominantemente, por graus conjuntos e; 4) que, quando um dado bicorde voltasse a ser selecionado, seus vizinhos fossem distintos daqueles que lhe haviam sido contíguos nas ocorrências anteriores. Mantendo-se a seqüência dos bicordes gerados, cada um destes foi respectivamente destinado a um compasso da peça.

Por fim, cada conjunto de alturas possíveis para um dado compasso consistiria 1) das notas constituintes do bicorde associado a este e 2) de qualquer nota que estivesse à distância de terça maior ou quarta justa – a que referiremo-nos por *módulo |4, 5|* – de alguma das notas do bicorde em questão, ou, em determinados trechos, à distância de terça menor ou quarta justa – *módulo |3, 5|*. Conforme veremos sobretudo no subtítulo 3 do presente trabalho, a permanência ou não de uma determinada nota entre compassos distintos foi um dado relevante para a composição das *três canções em São Francisco*. Em nossos exemplos, evidenciamos tal relação de permanência através do uso de setas: para a direita, em caso de permanência; para a esquerda e riscada, caso fosse uma nota ausente do compasso anterior.

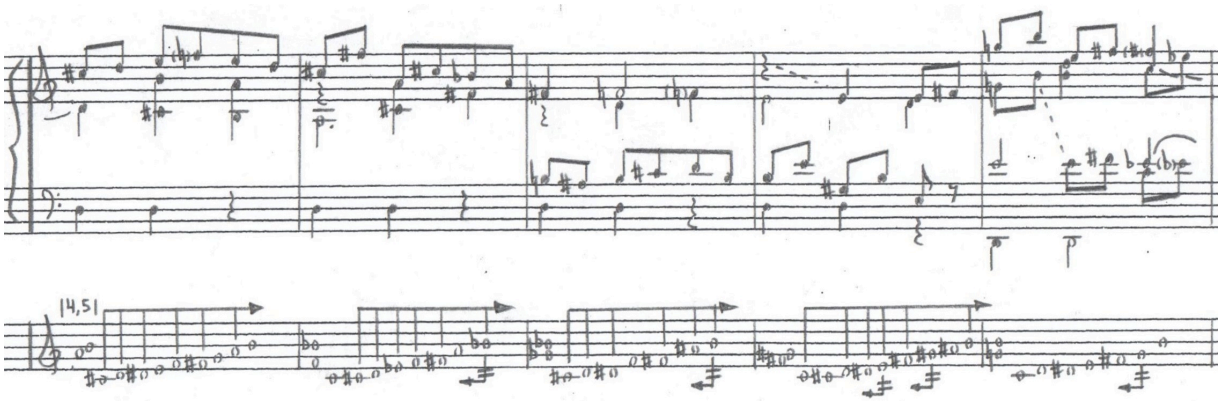
Para além de estabelecer, para cada nota do total cromático, individualmente, uma história precisa de suas permanências e ausências ao longo da peça, outros dois aspectos do procedimento em questão são relevantes para o presente trabalho e devem, portanto, ser aqui ressaltados. Primeiramente, por conta de modos distintos compartilharem de notas em comum, é possível fazer com que dadas estruturas harmônicas (e. g., fragmentos melódicos, motivos, acordes) retornem inalteradas, mas sob a vigência de modos distintos daqueles que as haviam engendrado em ocorrências anteriores, recontextualizando-as harmonicamente, portanto (consultar Ex. 77 e 78, adiante). O segundo aspecto conduz-nos ao subtítulo seguinte do presente trabalho: como a seqüência dos modos encadeados é pré-estabelecida e condicionada pelos

pentacordes de partida – e a seqüência destes, por sua vez, é altamente automatizada –, tal seqüência segue rumos próprios ao procedimento empregado, freqüentemente gerando desvios aos caminhos que a superfície apresentada pela obra, alusiva à tradição tonal, sugere através da própria alusão a tal tradição.

2. O engendramento de cadências tipicamente tonais e seus desvios

Vimos acima que o procedimento harmônico empregado na composição das *três canções em São Francisco* gerou, primariamente, uma disposição diacrônica dos conjuntos de alturas que poderiam ser utilizadas a cada momento da peça, mas não as estruturas que viriam a se manifestar efetivamente na superfície apresentada pela obra em sua forma atual. No engendramento de tais estruturas, i. e., durante a escrita efetiva da peça, dois estratos distintos da composição foram propositivos em relação às decisões composicionais que viriam a ser tomadas. Este é o caso, primeiramente, da própria seqüência de modos subjacentes à peça ao: 1) possibilitar as ocorrências de determinadas estruturas alusivas à tonalidade e dispô-las já em uma diacronia precisa; 2) possibilitar determinadas relações intrínsecas ao procedimento empregado, enunciadas acima, ao final do subtítulo anterior do presente trabalho, e exemplificadas adiante, no subtítulo 3 do mesmo; 3) responder às direções de cunho tonal, propondo-lhes ou impondo-lhes desvios, como veremos também adiante, neste trabalho.

Em segundo lugar, especialmente por conta da natureza teleológica da tonalidade e do conjunto de convenções associadas a esta, a própria superfície em formação, ao privilegiar o estabelecimento de relações de cunho tonal, tornou-se propositiva de caminhos que satisfizessem as expectativas referentes a tais relações tonais expressas. Tomando-se como exemplo os compassos 37 a 40 do primeiro movimento (Ex. 75, abaixo), nestes, não apenas constrói-se o espaço para a enunciação de uma dominante de *Lá* (comp. 40), como a regularidade de figuração e as ênfases sobre as alturas *Dó#*, *Fá#*, *Si* e *Mi*, respectivamente, favorecem que se consolide a alusão a uma marcha harmônica.



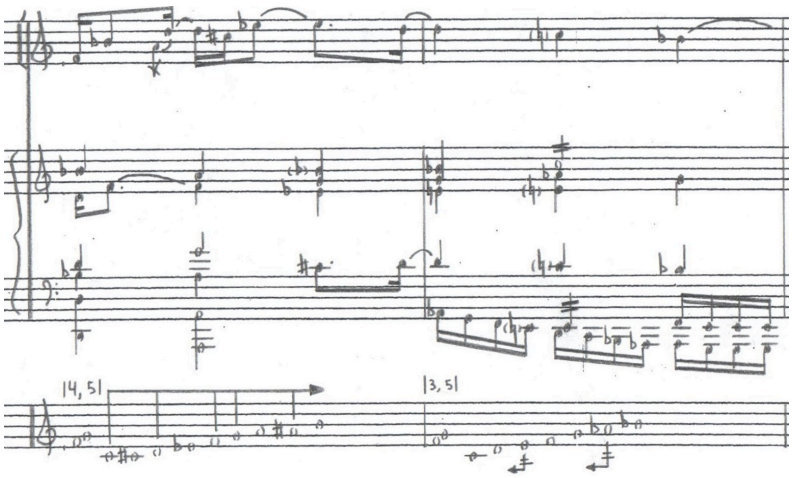
Ex. 75: Compassos 37 a 41 do primeiro movimento de *três canções em São Francisco*.

Também em escala mais ampla a superfície em formação foi propositiva. A partir da constatação, no início do primeiro movimento, de que diversas das relações de cunho tonal sugeridas pelos modos subjacentes aludiam a um centro em *Lá*, em trechos formalmente privilegiados houve igualmente a busca por engendrar estruturas harmônicas que orbitassem *Lá* ou suas adjacências. Desse modo, o final do segundo movimento, por exemplo, estabelece centro em *Ré*; os compassos que precedem a *cadenza* de trompete, no terceiro movimento, e o início desta privilegiam, seja pelo tratamento melódico, seja efetivamente pela realização de cadências, a classe de alturas *Mi*; ao final do terceiro movimento, por fim, não apenas cadencia-se sobre algo próximo a um *Lá maior* (*Lá–Dó#–Ré*), em seu último compasso, como enunciam-se nos últimos seis compassos da peça, um pedal em *Lá* e, ao longo dos sete compassos imediatamente anteriores, um pedal em *Mi*. Similarmente, como veremos no subtítulo 3 do presente trabalho, em determinados trechos contrastantes foi utilizada a ausência do *Lá* como recurso para o favorecimento de tal contraste (ver Ex. 78, adiante).

Em relação à participação dos modos subjacentes à peça nas decisões referentes ao estabelecimento desta em sua forma atual, como apontáramos acima, tais modos vieram a ora propor, ora impor desvios às direções de cunho tonal assumidas pela superfície em formação. Observando-se novamente os compassos 37 a 41 do primeiro movimento (Ex. 75), por exemplo, notamos que, embora enuncie-se, no compasso 40, algo equivalente a uma dominante de *Lá*, a própria classe de alturas *Lá* é ausente do modo subjacente ao compasso 41, impedindo-se uma resolução da dominante. A forma como desviou-se de tal resolução de dominante, por um lado, remete ao um recurso para a frustração de cadências presente na tradição tonal, enquanto uma

cromatização do acorde de dominante, encadeando, de uma perspectiva tonal, um *Mi maior* com 7ª a um *Mi menor*; por outro, tal solução contribui para trazer à superfície da obra a diferença entre os modos subjacentes contíguos, posto que a classe de alturas *Sol#*, presente no modo referente ao compasso 40, ausenta-se no modo referente ao compasso 41 e o *Sol*, presente neste, ausentava-se do modo anterior.

Os compassos 57 e 58 do segundo movimento (Ex. 76, abaixo) oferecem um exemplo de desvio distinto daquele observado no exemplo 2. Em ambos os compassos, a classe de alturas *Ré* faz-se presente nos modos que lhes são respectivamente subjacentes. O modo subjacente ao compasso 58, contudo, impede a formação de uma tríade perfeita de *Ré*, de modo que, após a enunciação da dominante *Lá* com 5ª*b*, 7ª e 9ª*b*, no compasso 57, embora a melodia executada pelo trompete solista resolva-se efetivamente sobre *Ré*, esta altura passa a atuar como um retardo de um acorde de *Dó maior* com 7ª, explicitando-se sua recontextualização harmônica, propiciada pelas diferenças entre os modos contíguos.



Ex. 76: Compassos 57 e 58 do segundo movimento de *três canções em São Francisco*.

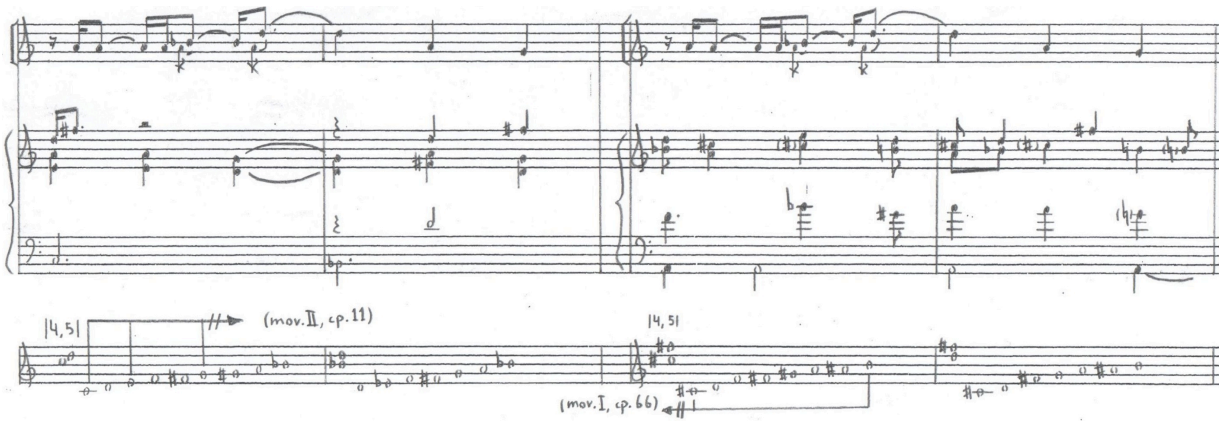
3. Exploração de potencialidades intrínsecas ao procedimento empregado

Em ambos os exemplos de desvios de resoluções de dominantes apresentados no subtítulo acima (i.e., Ex. 75 e Ex. 76), para além de o procedimento de estruturação harmônica empregado na peça manifestar-se pela imposição de caminhos próprios ao encadeamento dos modos por ele gerados, algumas de suas potencialidades intrínsecas atualizaram-se na constituição da superfície da peça. Na passagem do compasso 40 para o 41 do primeiro

movimento, a substituição de *Sol#* por *Sol* trouxe à superfície a articulação da diferença entre os modos contíguos subjacentes aos compassos em questão. Nos compassos 57 e 58 do segundo movimento, por sua vez, através da resolução melódica sobre o *Ré* e a imediata ressignificação desta altura enquanto um retardo, foi enfatizado o potencial de recontextualização harmônica propiciado pelas diferenças entre os modos, tornando tal recontextualização sensível também através de uma perspectiva tonal.

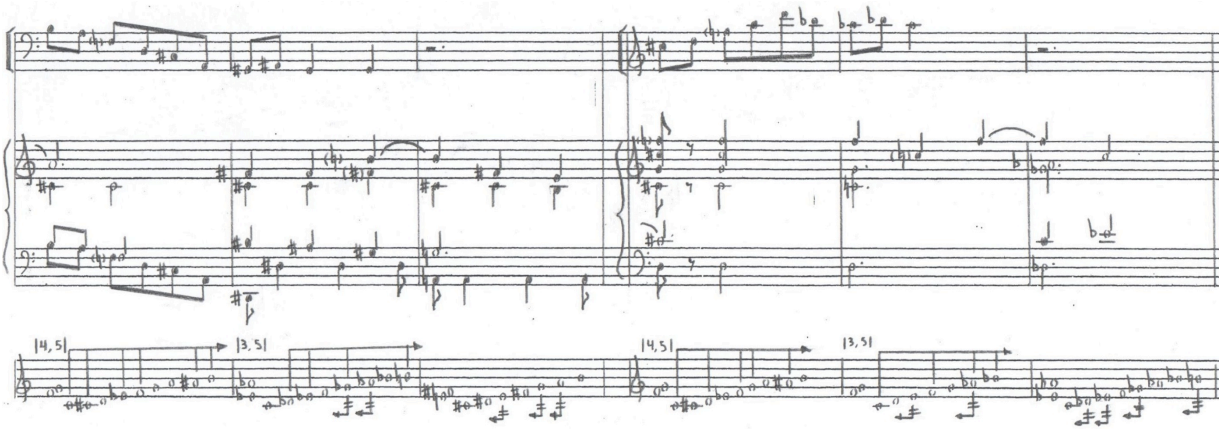
Se por vezes tais potenciais atualizaram-se em resposta às relações de cunho tonal estabelecidas na peça, em outros casos decisões composicionais foram tomadas em função da exploração destes. Ao engendrarem-se na peça em questão estruturas harmônicas tipicamente associadas à tradição tonal através de um procedimento estranho à tradição tonal, a lacuna existente entre o procedimento empregado e a superfície tornou-se sensível – em acordo com o que apontáramos na introdução ao presente trabalho – através da diferença entre as direções de cunho tonal sugeridas pela superfície e as direções efetivamente atualizadas, peculiares ao procedimento empregado. Pelo mesmo princípio, inversamente, ao atualizarem-se na superfície da obra potenciais peculiares a tal procedimento, esta superfície em formação, continente de relações de cunho tonal, proporá direções que tendam a contemplar, sob uma perspectiva tonal, as estruturas resultantes da atualização destes potenciais. Tão diversos quanto forem os potenciais explorados, tão diversos quanto forem os níveis de presença atual assumidos por tais potenciais e tão diversas quanto forem as respostas das relações contidas na superfície em formação a estes, tanto mais a lacuna entre procedimento empregado e superfície apresentada se dinamizará.

Em relação ao já mencionado potencial de recontextualização harmônica, este foi utilizado de, ao menos, duas maneiras distintas. Primeiramente, houve freqüentemente, na peça, a recorrência inalterada de determinados fragmentos melódicos em trechos cujos modos subjacentes eram distintos entre si. Os compassos 66 e 67 do primeiro movimento (Ex. 77a) e 11 e 12 do segundo movimento (Ex. 77b) oferecem exemplo de tal recurso. Visando evidenciar tal recontextualização harmônica, pode-se observar que fazem-se presentes, no compasso 66 do primeiro movimento, as classes *Dó*, *Mi* e *Sol*, inexistentes no modo subjacente ao compasso 11 do segundo movimento; inversamente, neste fazem-se presentes as classes *Si* e *Dó#*, ausentes no trecho anterior.



Ex. 77a-b: Respectivamente, compassos 66 e 67 do primeiro movimento e compassos 11 e 12 do segundo movimento de *três canções em São Francisco*.

Em segundo lugar, a recontextualização harmônica foi um dado constituinte de determinados motivos recorrentes na peça. As ocorrências da bordadura *Dó#–Ré–Dó#*, por exemplo, foram consistentemente associadas, nos inícios do primeiro e do terceiro movimento, à sua reiteração entre compassos vizinhos, fazendo-a engendrar-se constantemente, portanto, a partir de modos subjacentes distintos. O motivo de quartas justas em semínimas, por sua vez, conforme exemplificado pelos compassos 30 e 31 do primeiro movimento (Ex. 78a, abaixo) e 11 e 12 do terceiro movimento (Ex. 78b), deu-se freqüentemente de maneira que as notas constituintes da quarta em questão fossem comuns aos modos vizinhos, permitindo que, ao sustentar uma de suas notas entre o fim de um dado compasso e o início do compasso seguinte, houvesse sua recontextualização harmônica durante a própria realização do motivo.



Ex. 78: Compassos 29 a 31 do primeiro movimento e compassos 10 a 12 do terceiro movimento.

Ainda três outros tipos de decisões composicionais foram tomadas em função de aspectos próprios ao procedimento empregado na peça em questão. Primeiramente, como se ilustra pelo Ex. 75, acima, notas que permanecessem por um grande conjunto de modos subjacentes contíguos – em especial, as classes *Lá*, *Ré* e *Mi* – foram freqüentemente empregadas como pedais, nos trechos em questão. Em segundo lugar, alguns elementos de superfície foram constantemente associados a segmentos da seqüência de modos subjacentes em que houvesse a entrada ou saída de alguma classe de alturas específica. Assim, conforme observável no Ex. 78, as enunciações do motivo de quartas em semínimas iniciam-se freqüentemente em coincidência com momentos em que o *Lá* se ausenta de um modo subjacente para o seguinte, o que se evidencia, na superfície, pela realização de bordaduras entre *Láb* e *Sib*. Semelhantemente, na segunda seção do primeiro movimento, entradas da trompa dão-se freqüentemente de maneira a articular momentos de retorno do *Dó#* aos modos subjacentes. Por fim, as ocorrências de alguns motivos e texturas específicas associam-se consistentemente a modos subjacentes gerados pelo módulo |3, 5|, favorecendo que se evidencie seu emprego. Este é o caso do motivo de quartas em semínima, bem como das dominantes com retardos protagonizados por semicolcheias descendentes (ver Ex. 76, acima).

Considerações Finais

No presente trabalho, mostramos os principais recursos pelos quais buscou-se, em *três canções em São Francisco*, tornar sensível a lacuna entre o procedimento harmônico empregado e sua superfície apresentada. Vimos que tal lacuna, na concepção do compositor Brian Ferneyhough, estabelece-se na medida em que os procedimentos constituintes de uma obra manifestam-se apenas indiretamente em sua superfície apresentada e, conforme demonstramos pelo exame de exemplos extraídos da peça em questão, o procedimento de estruturação harmônica empregado nesta manifesta-se, primeiramente, ao propor e, por vezes, impor desvios aos caminhos que a superfície da peça, alusiva à tradição tonal, sugere. Igualmente, na diferença entre os caminhos de cunho tonal propostos pela superfície da obra e as direções efetivamente atualizadas, peculiares ao procedimento empregado, encontra-se uma primeira maneira pela qual torna-se sensível a lacuna mencionada: diante de uma estrutura harmônica equivalente a um acorde de dominante – mas engendrada pelo procedimento em questão –, por exemplo, serão

proximamente experienciadas a expectativa, sob uma perspectiva tonal, de sua resolução e, quando de sua frustração, o caminho efetivamente tomado, portador de relações próprias ao procedimento em questão.

Uma segunda forma pela qual pôde-se tornar sensível a lacuna entre procedimento e superfície harmônicos em *três canções em São Francisco* foi constatada durante o processo de composição e desempenhou importante papel neste: também a superfície em formação, continente de relações de cunho tonal, tornou-se propositiva diante da atualização de potenciais peculiares ao procedimento harmônico de base da peça. Ao estabelecer um jogo de duas vias entre o procedimento harmônico de base e a superfície em formação, a lacuna entre estes dinamizou-se. Primeiramente, porque, em função da diversidade de potenciais propiciados pelo procedimento de base, da diversidade de níveis com que estes emergem à superfície ao atualizarem-se e da diversidade de maneiras como a superfície em formação responde a estes, a lacuna em questão passa a reconfigurar-se a cada evento singular. Em segundo lugar, porque explicita-se, então, que a superfície em formação não apenas porta a sedimentação dos processos operantes na construção da peça como propõe novos processos, a novas distâncias do que será a superfície acabada, dispostos a novas lacunas.

Referências:

ALBÈRA, Philippe; FERNEYHOUGH, Brian. Interview with Philippe Albèra. In: FERNEYHOUGH, Brian. *Collected Writings*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995. 303-335.

FERNEYHOUGH, Brian. Second String Quartet. In: FERNEYHOUGH, Brian. *Collected Writings*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995. 117-130.

MENEZES, Florivaldo. *Apoteose de Schoenberg*: Tratado sobre as Entidades Harmônicas. 2ª Edição. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

POUSSEUR, Henri. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

Projeto de doutorado

Programa de Pós-Graduação em Música
da Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo
Área de Concentração: Processos de Criação Musical
Linha de Pesquisa: Sonologia

O percurso Messiaen – Ferneyhough:
a técnica como configuradora do espaço composicional

Resumo

O presente projeto dá-se em continuidade ao mestrado "A escrita rítmica de Olivier Messiaen e seus desdobramentos em outros aspectos de sua prática composicional", desenvolvido na linha de pesquisa em Processos Criativos do PPGMUS-IA-UNICAMP sob orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho e financiado pela FAPESP (processo 2011/16714-7). A partir de nossas análises de obras de Messiaen e dos escritos de Brian Ferneyhough, identificamos, em ambos os compositores, um modo de consideração específico sobre os recursos técnicos empregados em seus processos criativos. Sob tal modo de consideração, os recursos técnicos são entendidos simultaneamente como configuradores do espaço de criação e como ferramentas de atuação sobre esse mesmo espaço.

Este projeto tem o objetivo de investigar as possibilidades composicionais e as implicações analíticas do modo de consideração sobre os recursos técnicos em questão. Para tanto: 1) será realizada uma investigação conceitual, a partir dos escritos de Ferneyhough e tangendo noções propostas por Gilbert Simondon e Gilles Deleuze; 2) serão analisados o *Segundo Quarteto de Cordas* (1980), de Ferneyhough, e a *Sequenza XI* (1988) e o *Chemins V* (1992) de Luciano Berio; 3) será implementada em PWGL uma ferramenta de estruturação harmônica desenvolvida por este candidato e empregada em sua produção composicional realizada durante o mestrado.

A realização do presente projeto deverá fornecer ferramentas para que outras pesquisas, nas quais desenvolvam-se distintos tipos de recursos técnicos destinados à criação musical (e. g. formalizações de processos composicionais, programação de ambientes para improvisação, construção de hiper-instrumentos, etc.), otimizem tanto uma investigação acerca dos potenciais peculiares aos recursos desenvolvidos, como a participação de tais recursos em processos criativos singulares.

Adequação do projeto à linha de pesquisa em Sonologia

O presente projeto propõe-se a discutir as possibilidades composicionais e as implicações analíticas de um modo de consideração específico sobre os recursos técnicos de que dispõe um compositor no interior de seu processo criativo: um modo de consideração em que os recursos técnicos são entendidos simultaneamente como configuradores do espaço de criação e como ferramentas de atuação sobre esse mesmo espaço.

Embora a problemática do presente projeto derive de estudos acerca de práticas composicionais em suporte escrito (sobretudo de análises de obras de Olivier Messiaen e da obra teórica de Brian Ferneyhough) e tome por objeto de pesquisa, igualmente, práticas composicionais nesse mesmo suporte, a discussão proposta abrange, de modo geral, o posicionamento e as possibilidades próprias aos recursos técnicos disponíveis no contexto singular de um dado processo de criação musical.

Considerando-se que a linha de pesquisa em Sonologia do PPGMUS-ECA-USP abrange o desenvolvimento de distintos tipos de recursos técnicos destinados à criação musical (e.g. formalizações de processos composicionais, programação de ambientes para improvisação, interfaces digitais, construção de hiper-instrumentos, etc.), o projeto ora proposto tanto há de beneficiar-se do contato com pesquisas interessadas no desenvolvimento de tais recursos, como pode contribuir para o desenvolvimento destas mesmas, através da reflexão sobre os possíveis empregos de tais recursos e seus potenciais específicos.

Devemos ressaltar também que o presente projeto dialoga com a obra do Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho e dá-se em continuidade de um mestrado desenvolvido na linha de processos criativos do PPGMUS-IA-UNICAMP (2012-2013) e de uma Iniciação Científica desenvolvida na mesma instituição (2008-2011), tendo sido ambos os projetos orientados por esse mesmo

pesquisador e articulados com o Grupo de Pesquisa em Criação Musical, por ele coordenado, juntamente ao à Prof[a]. Dr[a]. Denise Hortência Lopes Garcia.

Introdução

Em mestrado intitulado "A escrita rítmica de Olivier Messiaen e seus desdobramentos em outros aspectos de sua prática composicional"[31], estudamos, em cinco peças de distintas fases de Messiaen, o emprego específico de diversos recursos técnicos referentes à sua escrita rítmica[32]. As obras analisadas foram: "Liturgie de cristal" e "Danse de la fureur, pour les sept trompettes", respectivamente primeiro e sexto movimentos do *Quatuor pour la Fin du Temps* (1941); *Neumes rythmiques* (1949); "Yamanaka-cadenza", terceiro movimento dos *Sept Haïkaï* (1962) e; *La Fauvette des jardins* (1970).

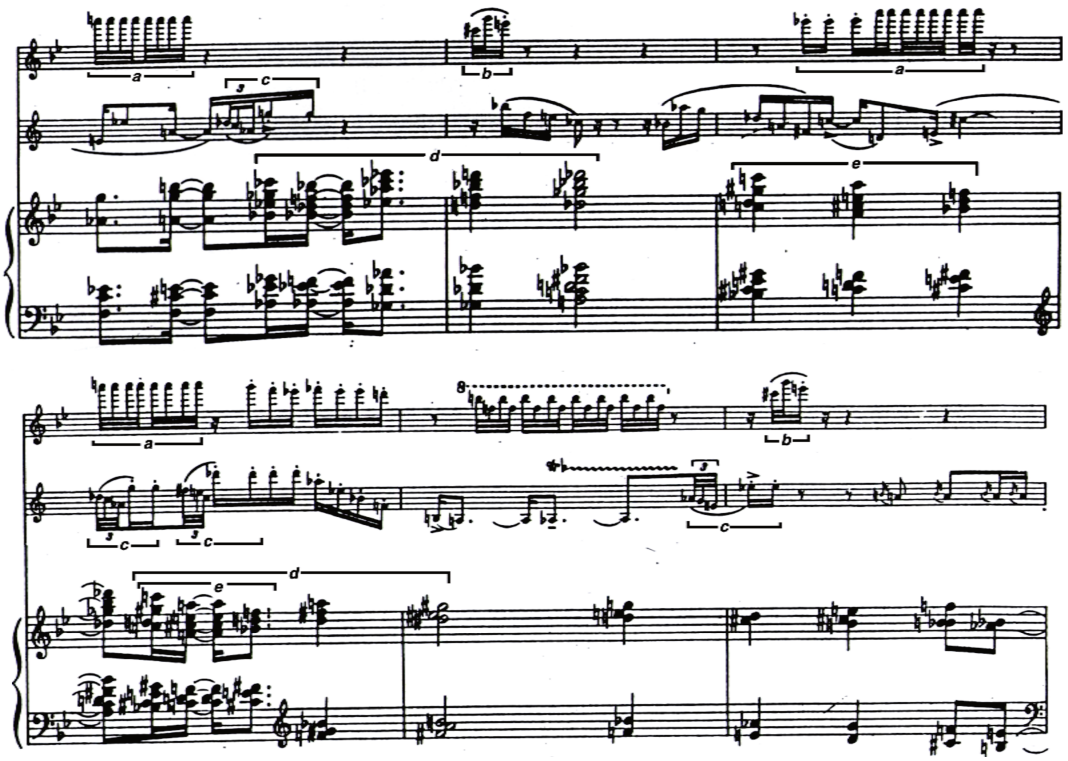
Em nossas análises, observamos freqüentemente um emprego contextual dos recursos técnicos estudados, em que estes: 1) variavam em função dos contextos específicos em que eram empregados e; 2) desencadeavam, em resposta aos resultados obtidos por eles, o emprego de novos recursos. Dois exemplos são particularmente elucidativos de nossa observação.

Primeiramente, tanto a parte de piano de "Liturgie de cristal" como as letras F e G de ensaio de "Danse de la fureur..." são construídas através de um mesmo recurso. Em ambos os casos, há a conjugação de um dado pedal rítmico (i. e., uma seqüência de valores rítmicos reiterados em *ostinato*[33]) a um dado pedal harmônico (i. e., uma seqüência de alturas reiteradas em *ostinato*) em que o número de valores constituintes do primeiro não coincide com o número de alturas constituintes do segundo. Por conta da diferença entre o tamanho dos pedais conjugados, a cada recorrência dos pedais harmônicos, estes encontram-se reconfigurados ritmicamente.

[31] Mestrado em andamento, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Música do IA–UNICAMP, área de Processos Criativos, sob orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho. Pesquisa financiada pela FAPESP, processo 2011/16714-7. Defesa prevista para dezembro de 2013.

[32] Os recursos estudados correspondem àqueles expostos pelo compositor em seus livros *Technique de mon langage musical* (1944) e *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie* (1994), bem como em prefácio à partitura de seu *Quatuor pour la Fin du Temps* (1942, pp. ii-iv).

[33] cf. MESSIAEN, 1942, p. iv; 1944, p. 26-27; 1994, tomo II, pp. 55-60.



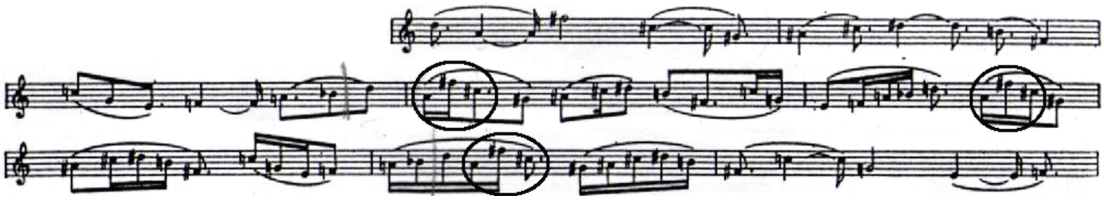
Ex. 79: Compassos A:4-6 e C:1-3, respectivamente, de “Liturgie de cristal”.

Como se pode observar no exemplo 79, acima, há em “Liturgie de cristal” um jogo de deslocamentos relativos entre as recorrências de diversos motivos executados pelo violino e pela clarineta. Nos dois trechos ilustrados abaixo, três desses motivos são respectivamente assinalados pelas letras *a*, *b* e *c*, de modo a evidenciar seus deslocamentos relativos. Nesse contexto, a defasagem entre os pedais rítmico e harmônico que constituem a parte de piano vem a participar de tal jogo de deslocamentos, reposicionando, a cada recorrência dos pedais, dados segmentos de valores rítmicos em relação a determinados segmentos de alturas e, igualmente, reposicionando-os em relação aos motivos executados pelo violino e pela clarineta. Encontram-se também assinalados, abaixo: pela letra *d*, um segmento do pedal rítmico do piano em que os valores são sucessivamente mais longos, do equivalente a 1 semicolcheia ao equivalente a 8 semicolcheias; pela letra *e*, um segmento do pedal harmônico do piano cujo limite agudo enuncia o arpejo *dó6*, *lá5*, *fá5*.

Distintamente do que observamos em “Liturgie de cristal”, na construção das letras F e G de “Danse de la fureur...” a conjugação em defasagem entre pedais rítmico e harmônico se dá de tal maneira que um determinado segmento do pedal harmônico (*lá4*, *fá#5*, *dó#5*) tenha suas três

primeiras recorrências consistentemente associadas a uma dada figuração rítmica (de semicolcheias) (ver Ex. 80, abaixo). Desse modo, embora o pedal harmônico, como um todo, seja reconfigurado ritmicamente a cada recorrência sua, um segmento específico mantêm uma mesma configuração rítmica, estabelecendo-se como um motivo. Trata-se de um motivo particularmente pregnante no contexto, seja pela identidade assumida (em oposição à reconfiguração sofrida por outros segmentos harmônicos), seja por privilegiar-se em velocidade e em registro, seja por remeter a um motivo que fora explicitado nos três primeiros movimentos do *Quatuor...* (assinalado pela letra *b* no Ex. 79, acima).

Contrariamente a "Liturgie de cristal", a "Danse de la fureur..." é quase exclusivamente homofônica, de modo a impossibilitar um jogo de deslocamentos como aquele que ocorrera na primeira peça. O emprego específico da conjugação em defasagem entre pedais rítmico e harmônico aqui observado, contudo, contribui para um outro jogo, peculiar à "Danse de la fureur...": um jogo de evidenciação motívica, no qual diversos recursos distintos são engajados desde o início da peça (cf. OLIVEIRA, 2013a, pp. 270-277).

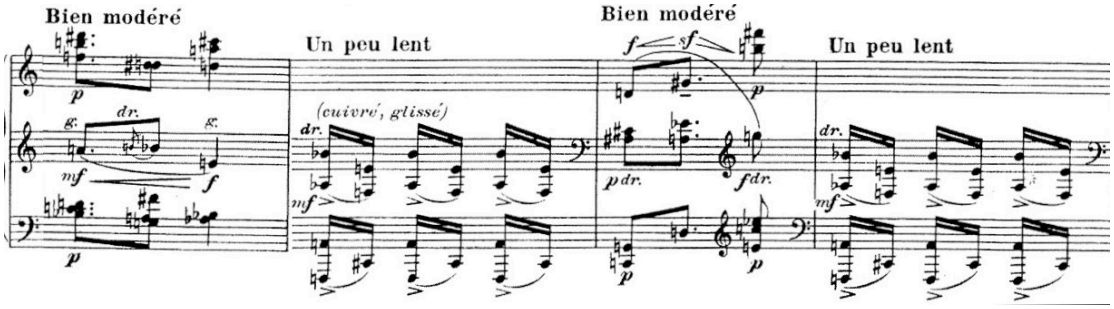


Ex. 80: Compassos F:1-G:1 de "Danse de la fureur".

Temos assim, em "Liturgie de cristal" e em "Danse de la fureur...", um primeiro exemplo, em Messiaen, do emprego contextual de recursos técnicos a que referíramos acima: como diferentes potenciais de um mesmo dado recurso são explorados, em função dos contextos específicos em que este é empregado. Em nossa análise de *Neumes rythmiques*[34], por sua vez, observáramos como, ao empregarem-se distintos recursos em um mesmo sentido (o engendramento de irregularidades métricas), não houve meramente o acúmulo de tais recursos em direção a uma irregularidade métrica extrema (embora isto tenha sido observado próximo ao final da peça), mas também a exploração de potenciais peculiares a cada distinto recurso empregado.

[34] cf. OLIVEIRA, 2012, pp. 1145-1152.

Conforme proposto por Messiaen no prefácio ao *Quatuor...*, bem como em *Technique...*, sua estruturação de valores rítmicos dá-se freqüentemente de maneira independente de uma regularidade métrica prévia, dada de antemão pela configuração do espaço rítmico em função do estabelecimento de um compasso único. Segundo o compositor, "substituem-se as noções de 'compasso' e de 'pulso' pelo senso de um valor breve (...) e por suas multiplicações livres" (1944, p. 14; cf. 1942, p. ii) conduzindo-se "a uma música mais ou menos 'amétrica'" (id., 1944, p. 14). Como se pode observar nos compassos 49 a 52 de *Neumes rythmiques* (Ex. 81, abaixo), a alternância local entre andamentos distintos impede que o trecho em questão reduza-se a um único "valor breve" de referência, estendendo a este, portanto, o princípio pelo qual Messiaen gera irregularidades métricas.



Ex. 81: Compassos 49-52 de *Neumes rythmiques*.

Deve-se notar, contudo, que o material associado ao segundo andamento do trecho (*Un peu lent*), regular tanto rítmica como harmonicamente, não contribui para a obtenção de uma máxima irregularidade, mas favorece que o próprio jogo de troca de andamentos seja claro.

Em resumo, em nossas análises de Messiaen, realizadas no mestrado, observamos que: 1) por vezes, um mesmo recurso técnico destina-se à obtenção de resultados distintos, em função do contexto específico de seu emprego; 2) distintos recursos técnicos que sejam conjugados em um mesmo sentido e em um mesmo contexto manifestam, ainda assim, potenciais que lhes são peculiares; 3) encontra-se em Messiaen um trabalho destinado a favorecer a manifestação dos potenciais peculiares aos recursos técnicos empregados.

Tomamos como uma primeira hipótese para o presente projeto (ver "Objetivo", p. 186, adiante) que uma consideração sobre as propriedades acima enumeradas dos recursos técnicos – como é o caso em Messiaen – implica sobretudo em um posicionamento específico dos recursos

técnicos no interior de um processo composicional. Primeiramente, um recurso técnico não atua aqui como mero meio para a obtenção de um resultado previamente desejado, posto que o próprio emprego de um dado recurso estabelece potenciais que inexistiam antes de sua aplicação e desencadeia novas decisões composicionais. Um recurso técnico tampouco assume-se, aqui, como garantia de consistência estrutural ou como garantia de escuta, tanto porque os resultados obtidos por este são variáveis em função de sua própria manipulação e do contexto de seu emprego, como porque a manifestação de seus potenciais depende de decisões subseqüentes à sua aplicação. Sob o modo de consideração em questão, os recursos técnicos posicionam-se simultaneamente como configuradores do espaço de criação de uma peça e como ferramentas de atuação do compositor sobre esse mesmo espaço.

A principal referência teórica para o presente projeto (ver "Metodologia e Referencial Teórico", pp. 188-192, adiante) são os escritos do compositor inglês Brian Ferneyhough (1943-). No trabalho do compositor, o modo de consideração proposto sobre os recursos técnicos no interior de um processo criativo corresponde ao que observamos em Messiaen e que adotamos para o presente projeto. Em entrevista a James Boros, Ferneyhough coloca:

> "Música é sempre algo interativo; tão logo quanto você a define, ela lhe diz o que é necessário para a próxima etapa de seu desenvolvimento e o diz em termos que não seriam necessariamente significativos, ou [que não estariam] disponíveis em estágios anteriores da evolução compositor/obra. Nessa atividade essencialmente simbiótica, a sucessão temporal das tomadas de decisões é absolutamente crucial. (...) Em um sentido importante, processos não existem para gerar música, mas para predispor [o compositor] a abordar o ato da composição de uma maneira específica ao trabalho [em questão]" (FERNEYHOUGH, 1990, pp. 382-383).

Suportado por tal modo de consideração sobre os recursos técnicos, Ferneyhough concebe que estes possam atuar no sentido de configurar o espaço de criação da peça sem que se manifestem imediatamente como resultados musicais. Conforme propõe o compositor, seriam parcialmente separáveis, portanto, os "aspectos de organização e os [aspectos] de apresentação" (cf. 1982a, p. 118) de uma dada obra, ou, em outros termos, seus estratos "subcutâneos" de atividade processual e sua "superfície" apresentada (cf. id. 1988, pp. 327-328).

Em seu trabalho composicional – conforme melhor exemplificado em relato acerca de seu *Segundo Quarteto de Cordas* (cf. FERNEYHOUGH, 1982a, pp. 117-130) –, Ferneyhough realiza tal separação entre superfície e estrato processual "subcutâneo" ao direcionar seus "processos generativos" (id., 1988, pp. 327-328), em uma primeira etapa de trabalho, à elaboração de uma

rede de limitações ("grades", como se refere o compositor) dispostas diacronicamente no espaço previsto para a realização composicional de uma dada peça[35].

Ferneyhough interessa-se por, ao menos, duas possibilidades composicionais decorrentes de tal separação. Por um lado, a de que decisões composicionais que efetivamente resultarão na manifestação de dados musicais na superfície apresentada de uma peça sejam já decorrentes de uma "interpretação" (id., 1982a, p. 126), por parte do compositor, dos potenciais propostos por suas "grades", de modo que os materiais emirjam à superfície, portanto, já dotados de relações contextuais (cf. id., 1983, pp. 252-253). Por outro, interessa a Ferneyhough que os eventos atualizados na superfície de uma obra obscureçam seu estrato processual (cf. 1982a, p. 118; 1982b, p. 228; 1983, pp. 259-260) permitindo, ainda assim, que este transpareça de maneira indireta, "de uma maneira menos palpável, mas possivelmente mais pregnante" (id. 1982a, p. 118)"[36].

Para além das próprias possibilidades composicionais supracitadas, apontadas em Ferneyhough, o presente projeto interessa-se do ponto de vista metodológico (ver "Metodologia e Referencial Teórico", pp. 188-192, adiante) pela noção de que sejam parcialmente separáveis, em uma peça, os estratos "subcutâneos" de atividade processual e sua "superfície" apresentada. Conforme enunciáramos acima, o presente projeto adota um modo de consideração sobre os recursos técnicos (no interior de um dado processo criativo) em que estes posicionam-se, simultaneamente, como configuradores do espaço de criação de uma peça e como ferramentas de atuação do compositor sobre esse mesmo espaço. Para a estruturação da pesquisa ora proposta, consideraremos que sejam parcialmente separáveis, no processo composicional, três estratos onde os recursos técnicos podem atuar configurando-os, e, simultaneamente, cujas configurações, a cada etapa, são relevantes às atuações subseqüentes de novos recursos técnicos. São eles:

1. Estrato processual "subcutâneo".

Trata-se do estrato onde Ferneyhough estrutura suas "grades", suas redes de limitações. Conforme apontado acima, tais redes de limitações, bem como os próprios procedimentos empregados para estruturá-las, não se manifestam imediatamente na superfície da obra. As

[35] "As grades pré-formam o espaço da partitura, saturando-o de interdições, sobredeterminando-o de modo que o próprio ato de composição seja menos o preenchimento de campos de tempo pré-delimitados (...) do que a passagem à força através dessa grade..." (NICOLAS, 1987, p. 61).

[36] Ferneyhough aponta estratégias suas nessa direção em relação ao seu *Segundo Quarteto de Cordas* (1980) (cf. 1982a, pp. 117-130), bem como em relação a *Lemma-Icon-Epigram* (1981) (cf. id., 1983, pp. 262-268).

decisões composicionais que virão a resultar diretamente na manifestação de dados musicais na superfície da peça, contudo, observam a limitações e possibilidades propostas pelas "grades" estruturadas em etapas anteriores de trabalho, de modo que a configuração destas é crucial para as etapas subseqüentes do processo composicional.

Em trabalho composicional desenvolvido por este candidato, durante o mestrado[37], foi elaborado um procedimento de escrita harmônica destinado, justamente, à estruturação de "grades" harmônicas detalhadas. Em relato acerca do processo composicional de *três canções em São Francisco* (cf. OLIVEIRA, 2013b), onde emprega-se tal procedimento de escrita harmônica, apontamos objetivamente as maneiras como este, embora operante no estrato processual "subcutâneo" da peça, vem a manifestar-se indiretamente em sua superfície apresentada.

2. Superfície apresentada.

É evidente, em toda prática composicional que apresente obras acabadas, que suas superfícies decorram da atuação de recursos técnicos (mais ou menos formalizados, operantes de modo mais ou menos local, etc.). Nos trechos acima abordados de "Liturgie de cristal" e de "Danse de la fureur...", por exemplo, vimos suas superfícies resultarem imediatamente do emprego de um recurso de defasagem entre pedais rítmicos e harmônicos. Deve-se notar, contudo, que a manifestação de eventos na superfície de uma dada obra não impede que estes participem de novas decisões composicionais, ou que o compositor continue a atuar sobre tais eventos. Desse modo, decisões de orquestração, por exemplo, podem decorrer (e, em diversas práticas composicionais, de fato decorreram) de uma resposta, por parte do compositor, a potenciais observados em uma estrutura melódico-harmônica já emersa à superfície da obra.

3. Formalizações de recursos técnicos.

Distintamente das estruturas emersas à superfície, ou das estruturas situadas no estrato processual "subcutâneo" de uma peça, as formalizações de recursos técnicos não dispõem-se em uma diacronia específica, nem associam-se a um processo composicional singular. Consideramos para o presente projeto, contudo, que a formalização de um dado recurso técnico seja já

[37] Foram escritas, durante o mestrado, as seguintes peças: *aos meus amigos-cupim, uma dança!* (2012), para orquestra de solistas; *para um poema de Adélia Prado* (2012), para mezzo-soprano e piano; *três canções em São Francisco* (2012), para trompete solista e orquestra; *ao pássaro breve: variações São Francisco* (2013), para orquestra e; *sétima variação: uma sonata para a coruja, uma toca para a cascavel* (2013, in progress), para oboé, saxofone alto e três violoncelos.

continente de uma série de potenciais, de modo que a mera opção por sua adoção, em um processo composicional, implica em uma configuração do espaço de criação da peça.

Objetivo

O presente projeto tem por objetivo discutir as possibilidades composicionais e as implicações analíticas de um modo de consideração específico sobre os recursos técnicos de que dispõe um compositor no interior de seu processo criativo: um modo de consideração em que os recursos técnicos são entendidos simultaneamente como configuradores do espaço de criação e como ferramentas de atuação sobre esse mesmo espaço.

Associam-se a tal objetivo as seguintes hipóteses:

1. A de que implicam-se mutuamente: o modo de consideração em questão sobre os recursos técnicos e; um emprego contextual dos recursos técnicos.

2. A de que sejam parcialmente separáveis, no processo composicional, três estratos onde os recursos técnicos atuam configurando-os, e, simultaneamente, cujas configurações a cada etapa são relevantes às atuações subseqüentes de novos recursos técnicos. São eles: a superfície apresentada da peça; seu estrato processual subcutâneo e; a formalização de procedimentos composicionais.

Devemos ainda ressaltar que algumas das etapas metodológicas (ver "Metodologia e Referencial Teórico", pp. 188-192, adiante) constituem, em si, objetivos específicos do projeto ora proposto. São eles:

1. Enunciar de maneira esquemática e através de uma terminologia clara as idéias propostas por Ferneyhough, em seus escritos, acerca do processo composicional.

2. Realizar análises de: *Segundo Quarteto de Cordas* (1980), de Brian Ferneyhough; *Sequenza XI* (1988) e *Chemins V* (1992), de Luciano Berio.

3. Implementar em PWGL o procedimento harmônico descrito no trabalho "Lacuna entre técnica e superfície harmônicas em *três canções em São Francisco*" (cf. OLIVEIRA, 2013b), empregado em todas as peças compostas durante o mestrado realizado por este candidato.

Justificativa

O presente projeto justifica-se pelos seguintes motivos:

1. Sua realização fornecerá ferramentas para que outras pesquisas, nas quais desenvolvam-se distintos tipos de recursos técnicos destinados à criação musical (e. g. formalizações de processos composicionais, programação de ambientes para improvisação, construção de hiper-instrumentos, etc.), otimizem tanto uma investigação acerca dos potenciais peculiares aos recursos desenvolvidos, como a participação de tais recursos em processos criativos singulares.

2. Nos escritos de Ferneyhough, onde o compositor desenvolve diversas noções e reflexões acerca do processo composicional intimamente associadas ao modo de consideração sobre os recursos técnicos adotado no presente projeto, os termos empregados para abordar as noções propostas são, por vezes, variáveis e nem sempre definidos. Considerando-se que o presente projeto toma, como principal referência teórica, o trabalho de Ferneyhough, justamente, uma enunciação esquemática e através de uma terminologia clara de nossas conclusões, conforme se pretende realizar (ver "Objetivos", acima, e "Metodologia e Referencial Teórico", abaixo), favorecerá que as idéias propostas por Ferneyhough venham a colocar-se em diálogo, em âmbito acadêmico, com outros pensamentos e modelos.

3. Os compositores mais diretamente abordados no presente projeto, i. e., Brian Ferneyhough, Luciano Berio e Olivier Messiaen, são extremamente influentes na produção musical recente, incluindo-se a de diversos compositores brasileiros (como Almeida Prado, Silvio Ferraz e Flo Menezes). Desse modo, as análises de suas obras a serem realizadas no presente projeto (ver "Metodologia e Referencial Teórico", abaixo) são de potencial interesse a diversas pesquisas dedicadas particularmente a tais compositores ou, de maneira mais abrangente, à música de concerto recente.

4. O presente projeto situa-se em um quadro mais amplo de pesquisas. Em relação à produção deste candidato, este projeto se dá em continuidade ao mestrado "A escrita rítmica de Olivier Messiaen e seus desdobramentos em outros aspectos de sua prática composicional" (2012-2013) e à iniciação científica "O ritmo como articulador do discurso musical" (2008-2011), ambas pesquisas orientadas pelo Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho e financiadas pela FAPESP (respectivamente, processos 2011/16714-7 e 2008/04871-8). Originado no interior do Grupo de Pesquisa em Criação Musical, coordenado pelo Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho, juntamente ao à Prof[ª]. Dr[ª]. Denise Hortência Lopes Garcia, este projeto ainda dialoga diretamente com as pesquisas de Gustavo Rodrigues Penha e de Max Packer, dedicadas a

questões referentes à *re-escritura*, e com as pesquisas de Ivan Eiji Yamauchi Simurra e Igor Leão Maia, dedicadas a formalizações de ferramentas que assistam o processo composicional. Por fim, ressaltamos ser constituinte de nossa bibliografia fundamental a tese *Música e repetição: a diferença na música contemporânea* (1998), do Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho.

Metodologia e Referencial Teórico

O estudo ora proposto será realizado através, concomitantemente, de um trabalho analítico e composicional e de uma investigação conceitual.

Sobre o trabalho analítico e composicional:

Conforme apontáramos acima, o presente projeto propõe-se a investigar um tal modo de consideração sobre os recursos técnicos em que estes são entendidos simultaneamente como configuradores do espaço de criação e como ferramentas de atuação sobre esse mesmo espaço.

Visando conduzir nossa investigação com máxima objetividade, abordaremos primeiramente, em nosso trabalho analítico e composicional, processos criativos que balizem-se (e que conservem registrado) no produto de ao menos um estágio intermediário do processo composicional (e. g., as "crivos" de Ferneyhough, um *patch*, uma versão não orquestrada de uma peça, etc.). Desse modo, torna-se possível tanto identificar os recursos pelos quais alcançara-se tal estágio intermediário, como observar os potenciais propostos por sua configuração e as decisões composicionais decorrentes de tais potenciais, que virão a atualizar-se na forma acabada da peça.

Também em favor de uma investigação abrangente e sistemática, elegemos os processos composicionais a serem estudados de maneira a contemplar distintos tipos de estágios intermediários nos quais os processos em questão balizam-se. A divisão de tais tipos de estágios intermediários dá-se em função dos respectivos estratos do processo composicional (ver pp. 184-186 do presente projeto, acima) em que estes se situam, conforme enumera-se abaixo:

1. Estrato processual subcutâneo.

Realizaremos aqui análise do *Segundo Quarteto de Cordas* (1980) de Brian Ferneyhough, bem como daremos prosseguimento ao nosso trabalho composicional desenvolvido no mestrado.

A respeito do *Segundo Quarteto* de Ferneyhough, o estágio intermediário a ser estudado consiste nas "grades" estabelecidas pelo compositor (ver pp. 183-184 do presente projeto, acima).

Algumas questões que guiarão nossa análise são: quais os procedimentos pelos quais estruturam-se as "grades" em questão? Quais os potenciais e limitações propostos por tais "grades" e pelos recursos que as haviam estruturado? De que maneiras tais potenciais e limitações atualizam-se na forma acabada da peça? Quais os graus de manifestação na superfície que cada tipo de atividade subcutânea assume (cf. FERNEYHOUGH, 1983, p. 276)?

A respeito de nosso trabalho composicional, como apontáramos acima (p. 185 do presente projeto), desenvolvemos e temos empregado um procedimento de escrita harmônica que estabelece "grades" harmônicas detalhadas, precisamente articuladas com a diacronia que a peça assumirá em sua forma acabada. Algumas questões que têm guiado este trabalho composicional (cf. OLIVEIRA, 2013b): quais os distintos potenciais propostos por tais "grades" harmônicas? Quais os graus de manifestação na superfície que cada tipo de potencial de tais "grades" assume? Que estratégias podem favorecer ou obscurecer a atualização de tais potenciais na forma acabada da peça? – e em que medida tais estratégias tornam-se proponentes de novos potenciais e de novos processos?

2. Superfície apresentada.

Realizaremos aqui análises do *Chemins V* (1992), para violão solista e orquestra de câmara, e da *Sequenza XI* (1988), para violão solo, ambos de Luciano Berio. Como ocorre na quase totalidade das obras constituintes da série *Chemins*, a parte do violão solista em *Chemins V* corresponde, quase inalterada, à *Sequenza* que se dedicara a esse instrumento[38] e o conjunto instrumental adicionado tem por intuito "trazer à superfície e desenvolver processos musicais que estejam escondidos e comprimidos na parte solista, amplificando cada aspecto [da parte solista]" (BERIO, 1992). Desse modo, três aspectos nos interessam a respeito das obras em questão.

Primeiramente, embora a *Sequenza XI* seja, em si, uma peça acabada e autônoma, em relação ao *Chemins V* ela estabelece-se como um estágio intermediário de seu processo composicional – em especial, trata-se de um estágio intermediário em relação ao qual a conduta do compositor é, manifestamente, a de atualizar potenciais latentes. Em segundo lugar, diferentemente das "grades" de Ferneyhough, a *Sequenza* é já emersa à superfície e assim, embora Berio dedique-se a desenvolver "processos musicais que estejam escondidos" (i. e., não

[38] Configuram exceções o *Chemins IIb* (1969), onde omite-se a parte solista do *Chemins II* (1967), a qual correspondia à *Sequenza VI* (1967) para viola, e o *Chemins IIc* (1972), onde adiciona-se uma nova linha solista ao *Chemins IIb*, tocada ao clarone.

manifestos de maneira imediata na superfície da peça matriz), o compositor acessa tais processos a partir da configuração da *Sequenza* em sua forma acabada. Por fim, interessa-nos no *Chemins V* o fato de que, em diversos trechos, a orquestra desenvolve materiais oriundos da parte solista sem que esta esteja em atividade. Desse modo, supomos que o grau de dependência da escrita orquestral em relação à *Sequenza XI* seja bastante variável, em função da presença ou não de atividade do solista a cada momento.

Algumas questões que guiarão esta análise são: quais as estratégias composicionais e procedimentos atuantes na composição da *Sequenza XI*? Quais potenciais latentes na *Sequenza* foram atualizados na superfície do *Chemins V*, e através de que procedimentos? De que forma as estratégias composicionais e os procedimentos empregados na constituição da *Sequenza* favorecem que haja potenciais latentes em sua superfície[39]? Quais os graus de dependência da escrita orquestral de *Chemins V* em relação à *Sequenza XI*?

3. Formalizações de recursos técnicos.

Realizaremos aqui a implementação, em PWGL, do procedimento de escrita harmônica que desenvolvêramos e com o qual trabalhamos em todas as peças compostas durante o mestrado deste candidato. Convidaremos ao menos dois colegas, para além deste candidato, a comporem peças através do emprego de nossa implementação em PWGL do procedimento em questão, de modo que tal ferramenta em PWGL constituirá, para as peças compostas, uma etapa intermediária comum a seus processos composicionais.

Solicitaremos relatos composicionais de tais peças e abordaremo-nas analiticamente a partir das seguintes questões: quais potenciais próprios à ferramenta em questão atualizaram-se em cada peça? De que maneiras potenciais próprios ao uso de tal ferramenta (atuante sobretudo no domínio harmônico) desdobraram-se em outros domínios das composições de cada peça? Quais procedimentos não previstos na ferramenta em questão interagiram com esta em cada peça? De que maneira potenciais próprios a tais procedimentos não previstos interagiram com a ferramenta de estruturação harmônica em questão?

Em acordo com o que apontáramos em nossa justificativa de adequação do projeto à linha de pesquisa indicada (pp. 178-179, acima), interessa-nos igualmente realizar esse trabalho, de

[39] Esta questão é trabalhada a partir de outras obras solistas de Berio na primeira parte da dissertação de mestrado de Max Packer, dedicada ao estudo da poética beriana do comentário e desenvolvida na área de concentração em Processos Criativos do PPG-Música IA/UNICAMP, sob orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho. A esse respeito, ver Packer (2012; id. 2013).

análise comparativa entre peças compostas a partir de um mesmo recurso formalizado, a partir de ferramentas desenvolvidas por outros pesquisadores em Sonologia do PPG-MUS ECA/USP, sendo também prevista, portanto, uma colaboração dessa natureza no presente projeto.

Posteriormente à realização das análises e composições aqui propostas, analisaremos, sob a perspectiva proposta pelo presente projeto, peças em que não tenhamos acesso a qualquer estágio intermediário de seus processos composicionais e em que não haja evidência de que algum estágio intermediário específico tenha sido privilegiado no processo composicional, como é o caso das obras acima mencionadas. Com isso, pretendemos observar em que medida e de que maneiras o dinamismo próprio ao processo composicional, assumido pelo modo de consideração sobre os recursos técnicos em questão, conserva-se na forma acabada de uma peça e, subseqüentemente, discutir as implicações analíticas de tal modo de consideração.

Embora a escolha das peças a serem abordadas nessa etapa de trabalho vá depender tanto dos resultados obtidos nas etapas anteriores do trabalho analítico e composicional, como do estágio em que encontrar-se nossa investigação conceitual, devemos aqui estudar obras de compositores que saibamos (ou suponhamos) adotar o modo de consideração sobre os recursos técnicos em questão, como é o caso de Olivier Messiaen, de Luciano Berio ou de Karlheinz Stockhausen.

Sobre a investigação conceitual:

A investigação conceitual para a realização do presente projeto tem duplo intuito. Por um lado, esta deverá fundamentar e guiar, por suas questões, o trabalho analítico e composicional ora proposto. Por outro, a investigação conceitual nos permitirá relacionar as observações realizadas em nosso trabalho analítico e composicional, possibilitando-nos, sobretudo, que transcendamos os casos particulares abordados em nosso estudo e que disponhamos, de maneira esquemática e através de uma terminologia clara, nossas conclusões acerca das possibilidades composicionais e das implicações analíticas do modo de consideração sobre os recursos técnicos em questão.

Conforme apontáramos na “Introdução” do presente projeto, tomamos aqui como principal referência teórica os escritos de Brian Ferneyhough. Deve-se observar, contudo, que tais escritos, embora não se limitem a meros relatos composicionais ao desenvolverem noções que concirnam de maneira ampla o processo de criação em música, não almejam atender a um rigor próprio à academia, de modo que os termos empregados pelo compositor para abordar as noções

propostas são, por vezes, variáveis e nem sempre definidos. Desse modo, para além de uma revisão bibliográfica acerca dos escritos de Ferneyhough, outras três vias de trabalho participarão de nossa investigação conceitual.

Primeiramente, a revisão bibliográfica de trabalhos diretamente associados à obra de Ferneyhough. Trabalhos como o de Ferraz (1998), Nicolas (1987, pp. 55-67) e sobretudo Courtot (2009) dedicam-se a esclarecer algumas das noções centrais no pensamento de Ferneyhough. Trabalhos direcionados a obras singulares do compositor, sejam abordagens analíticas a peças compostas a partir do *Segundo Quarteto* (cf. TOOP, 1987; id. 1990; id. 1991; id. 1994; LECLERC, 1986; MELCHIORRE, 1987), seja o relato, por Malt (1999, pp. 61-106), da implementação em Patchwork de formalizações de procedimentos peculiares a Ferneyhough serão também esclarecedores ao exporem, objetiva e singularmente, a operação de tais noções do compositor em sua obra[40].

Também no sentido de observar objetivamente, em exemplos singulares e não limitados à obra de Ferneyhough, a operação das noções envolvidas no desenvolvimento do presente projeto, consideramos que nosso próprio trabalho analítico e composicional deverá favorecer nossa investigação conceitual.

Nossa investigação conceitual deve, ainda, valer-se do trabalho de alguns filósofos pós-estruturalistas, sobretudo da superação do substancialismo atomista e do modelo hilemorfista de Aristóteles por Simondon (2005[41], pp. 23-36) e da subseqüente substituição, em Deleuze e Guattari (1992; id. 1995-1997), da dicotomia matéria/ forma pela dicotomia material/ linhas de força. Tal substituição implica em uma consideração sobre o material como dotado de potenciais e sobre o processo de atualização de formas como metastável, o que nos parece corresponder à concepção, implicada no modo de consideração sobre os recursos técnicos adotado no presente trabalho, do processo composicional como dinâmico.

Sumário Provisório

1. Introdução

    1.1. Apresentação do Problema

    1.2. O Problema em Ferneyhough

[40] Embora haja, entre os escritos de Ferneyhough, trabalhos dedicados especificamente a alguma obra sua, o compositor não demonstra, em tais trabalhos, tomadas de decisões locais.
[41] Tese de doutorado de Simondon, defendida em 1958.

2. Trabalho analítico e composicional

2.1. Espaço processual subcutâneo (análise do *Segundo Quarteto* de Ferneyhough)

2.2. Superfície apresentada (análise de *Chemins V* de Berio)

2.3. Formalizações de recursos técnicos (composições a partir de uma ferramenta de estruturação harmônica implementada em PWGL)

2.4. (capítulo aberto a experiência composicional com ferramentas desenvolvidas por colegas da linha de pesquisa em Sonologia)

2.5. (capítulo aberto a análises de obras que não apresentem, em seus processos composicionais, um estágio intermediário privilegiado)

3. Conclusão

3.1. Discussão, a partir de nosso trabalho analítico e composicional, acerca das noções envolvidas na pesquisa

3.2. Considerações Finais

Cronograma

	1º sem.	2º sem.	3º sem.	4º sem.	5º sem.	6º sem.	7º sem.	8º sem.
Cumprimento dos créditos	X	X						
Revisão Bibliográfica	X	X	X	X				
Análises		X	X	X	X			
Produção composicional	X	X	X	X	X	X	X	X
Participação em eventos		X				X		X
Publicações				X		X		X
Estágio de pesquisa no exterior				X	X			
Defesa da tese								X
Redação final da tese						X	X	X

Bibliografia Fundamental

BERIO, L. “Du geste et de Piazza Carità”. in: *Contrechamps 1*. Paris: Editions L’Age D’Homme, Lausanne, 1983.

_____. *Chemins V* (nota de programa). 1992.
Disponível em: http://www.lucianoberio.org/node/1352?626404300=1 (acessado em 02/10/2013).

_____. *Remembering the Future*. Cambridge, Massachusetts / London, England: Harvard University Press, 2006.

COURTOT, F. *Brian Ferneyhough, figures et dialogues*. Paris: L’Harmattan, 2009.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Mil Platôs vols. 1-5*. São Paulo: Editora 34, 1995-97.

FERRAZ, S. *Musica e repetição: a diferença na música contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998.

_____. *notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho*. São Paulo, 2007.

FERNEYHOUGH, B. "Second String Quartet" (1982a). In: FERNEYHOUGH, B. *Collected Writings*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995, pp. 117-130.

_____. "Interview with Joël Bons" (1982b). In: FERNEYHOUGH, B. *Collected Writings*. Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1995, pp. 217-233.

_____. "Form – Figure – Style: an Intermediate Assessmente" (1982c). In: FERNEYHOUGH, B. *Collected Writings*. Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1995, pp. 21-28.

_____. "Interview with Richard Toop" (1983). In: FERNEYHOUGH, B. *Collected Writings*. Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1995, pp. 250-289.

_____. "Il Tempo Della Figura" (1984). In: FERNEYHOUGH, B. *Collected Writings*. Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1995, pp. 33-41.

_____. "Interview with Philippe Albèra" (1988). In: FERNEYHOUGH, B. *Collected Writings*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995, pp. 303-335.

_____. "Shattering the Vessels of Received Wisdom" (1990). In: FERNEYHOUGH, B. *Collected Writings*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995, pp. 369-405.

_____. "The Presence of Adorno". Paris: Fond. Royaumont. 1994.

_____. "Les carceri d'invenzione, dialectique de l'automatisme et de l'informel". In: *Entretemps*, n. 3. Paris: Entretemps, 1987, pp. 115-126.

LECLERC, S. "Le second Quatuor à cordes". In: *Matériel du Conservatoire National Supérieur de Paris*. Paris, 1986.

MALT, M. "Brian Ferneyhough et l'aide informatique à l'ecriture". In: SZENDY, P. (ed.). *Brian Ferneyhough*. Paris: L'Harmattan/Ircam, 1999.

MELCHIORRE, A. "Le labyrinthe de Ferneyhough". In: *Entretemps*, n. 3. Paris: Entretemps, 1987, pp. 69-88.

MESSIAEN, O. *Technique de mon langage musical*. Paris, Leduc, 1944.

_____. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Paris, Leduc, 1994. VII tomos.

_____. *Quatuor pour la fin du temps*. Paris, Durand, 1942.

NICOLAS, F. "Éloge de la Complexité". In: *Entretemps*, n. 3. Paris: Entretemps, 1987, pp. 55-68.

OLIVEIRA, F. Z. N. "Irregularidade métrica no emprego de neumas rítmicos, em *Neumes rythmiques* de Olivier Messiaen". XXII Congresso da ANPPOM, João Pessoa, 2012, pp. 1145-1152.

_____. "Observação de repertório técnico peculiar à escrita rítmica de Olivier Messiaen em 'Danse de la fureur, pour les sept trompettes'". Encontro de Teoria e Análise Musical III, São Paulo, 2013a. pp. 270-277.

_____. "Lacuna entre técnica e superfície harmônicas na composição de *três canções em São Francisco*". XXIII Congresso da ANPPOM, Natal, 2013b. Disponível em: http://anppom.com.br/congressos/index.php/ANPPOM2013/Escritos2013/paper/view/2416/319 (acessado em 06/10/2013).

OSMOND-SMITH, D. *Berio*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

_____. "Berio and the art of commentary*".* In: *The Musical Times*, Vol. 116, N°. 1592, 1975.

PACKER, M. "A ressonância enquanto recurso polifônico: análise de Erdenklavier, de Luciano Berio". Opus (Belo Horizonte. Online), v. 18, p. 33-50, 2012.

_____. "A noção de abertura na poética beriana do comentário composicional". XXIII Congresso da ANPPOM, Natal, 2013. Disponível em: http://anppom.com.br/congressos/index.php/ANPPOM2013/Escritos2013/paper/view/2450/322 (acessado em 06/10/2013).

PORCARO, M. "A Polyphonic Type of Listening in and out of Focus: Berio's *Sequenza XI* for Guitar". In: HALFYARD, Janet. *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition, and Analysis*. Aldershot (Hants.); Burlington (VT): Ashgate Publishing, Ltd., 2007, pp. 255-274.

ROBERTS, P. "The *Chemins* Series" in: HALFYARD, Janet. *Berio's Sequenzas: Essays on Performance Composition and Analysis*. Aldershot (Hants.); Burlington (VT): Ashgate Publishing, Ltd., 2007, pp. 117-136.

SIMONDON, G. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* (1958). Grenoble: Éditions Jerome Millon, 2005.

TAFFARELLO, T. M. *O percurso da intersecção Olivier Messiaen-Almeida Prado: Momentos, La Fauvette des Jardins e Cartas Celestes*. Tese de doutorado. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

TOOP, R. "'Superscriptio' pour flûte Piccolo solo – analyse". In: *Entretemps*, n. 3. Paris: Entretemps, 1987, pp. 95-106.

_____. “Brian Ferneyhough's Lemma-Icon-Epigram”. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 28, No. 2, 1990, pp. 52-100

_____. “Brian Ferneyhough's Études Transcendentales: A Composer’s Diary”. *In: EONTA – Ars Quarterly*. Vol. 1, No. 1, 1991, pp. 55-89.