



***Regard de l'Onction terrible* de Olivier Messiaen: relações de projeção entre elementos em pequena, média e larga escala**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Aline Alves

Universidade de São Paulo – alinne_alves@yahoo.com.br

Adriana Lopes da Cunha Moreira

Universidade de São Paulo – adrianalopes@usp.br

Resumo: Esse artigo apresenta uma análise da peça *Regard de l'Onction terrible* de Olivier Messiaen, com foco nas motivações da composição por referenciais simbólicos, na transformação desses referenciais em elementos composicionais pouco numerosos mas muito variados e na extrapolação destes para a organização formal da peça. Para tanto, utilizamos considerações do próprio compositor em diálogo com a teoria da projeção proposta por Christopher Hasty (1997) e a Teoria do contorno apresentada por Straus (2005). Ambas fundamentaram uma performance musicalmente consequentes, a primeira através da formação de agrupamentos de elementos aparentemente díspares e a segunda, por uma compreensão da estrutura melódica que sintetiza grande parte da peça. Na conclusão do artigo, os dados expostos são relacionados entre si.

Palavras-chave: Messiaen. *Regard de l'Onction terrible*. Análise musical. Forma musical.

***Regard de l'Onction terrible* by Olivier Messiaen: Projection Relations between Elements in Small, Medium and Large Scale**

Abstract: This paper presents an analysis of *Regard de l' Onction terrible*, by Olivier Messiaen. It focuses on motivations of the composition by symbolic references, on the transformation of these references in few elements, but very varied compositionally, and on the extrapolation of this earlier idea for the formal organization of the piece. Therefore, we use the composer's own considerations in dialogue with the projection theory proposed by Christopher Hasty (1997) and the contour theory as exposed by Straus (2005). Both of them have justified musically consequential performance, the first by forming groupings of seemingly disparate elements, and the second, by an understanding of melodic structure that synthesizes much of the piece. At the conclusion of the article, the exposed data are related to each other.

Keywords: Messiaen. *Regard de l'Onction terrible*. Musical Analysis. Musical form.

Regard de l'Onction terrible é a décima-oitava peça da obra *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*¹ (1944), a qual carrega um conteúdo teológico, explicitado por Messiaen não apenas no título da obra, mas também através de seu prefácio. As referências religiosas tiveram fontes diversas, como textos teológicos de São Tomás de Aquino, Dom Columba Marmion, Maurice Toesca, Ernest Hello, Santa Thérèse de Lisieux, São João da Cruz², do Missal Romano e do Evangelho, bem como imagens advindas das artes visuais como pinturas, gravuras e tapeçarias³ (MESSIAEN, 1947; JOHNSON, 1975).

A ideia extramusical e simbólica que perpassa a obra é descrita por Messiaen como sendo contemplações do nascimento do menino Jesus e “olhares” sobre ele, começando pelo Olhar de Deus Pai (*Regard du Père*) e finalizando pelo múltiplo Olhar da Igreja de Amor

(*Regard de l'Église d'amour*) (MESSIAEN, 1947: i; MESSIAEN, 1995: 438).

Especificamente em relação à décima oitava peça, Messiaen descreve a simbologia que segue:

O Verbo assume certa natureza humana; escolha da carne de Jesus pela Majestade colossal... Isto é a Unção única, incrível, aterrorizante, tratada no Salmo 45⁴. A fim de conseguir transmitir este mistério maravilhoso, observei uma tapeçaria antiga representando uma cena do Apocalipse: o Verbo de Deus lutando, disfarçado de Cristo a cavalo - vê-se apenas as duas mãos em punho na espada que brande em meio a relâmpagos! [...] (MESSIAEN, 1995: 491).

A utilização de temas cíclicos na composição de *Vingt Regards...* segue preceitos da música do século XIX, sendo comumente encontrada em obras de Berlioz, Liszt, Schumann, César Franck, D'Indy e outros (JOHNSON, 1975: 42; LEE, 1992: 40-41). Entretanto, em *Vingt Regards...* esses temas possuem um caráter mais simbólico do que descritivo. Os quatro temas principais descritos por Messiaen são: 1) Tema de Deus (*Thème de Dieu*), 2) Tema do amor místico (*Thème de l'amour mystique*), 3) Tema da estrela e da cruz (*Thème de l'étoile et de la croix*) e 4) Tema de acordes (*Thème d'accords*) (MESSIAEN, 1995: 438).

Dentre os quatro temas mencionados, o tema de acordes é o único que não tem um significado simbólico explícito na obra e é o único que aparece na peça *Regard de l'Onction Terrible*. Messiaen o utiliza de várias maneiras: “fracionado, concentrado, com ressonâncias, combinado com ele mesmo, com mudanças de ritmo e de registro, transformado, transmutado de todas as maneiras” (MESSIAEN, 1995: 438). Rogosin aponta que, ao contrário do “Tema de Deus”, que pode ser facilmente reconhecível, o “Tema de acordes” é, por vezes, difícil de se perceber, devido à sua extrema brevidade e colocação típica em contextos densamente cromáticos que tendem a camuflar a sua utilização (ROGOSIN, 1996: 45). Rogosin apresenta dois tipos de agrupamentos possíveis para o tema de acordes, o vertical e o horizontal (Fig. 1):

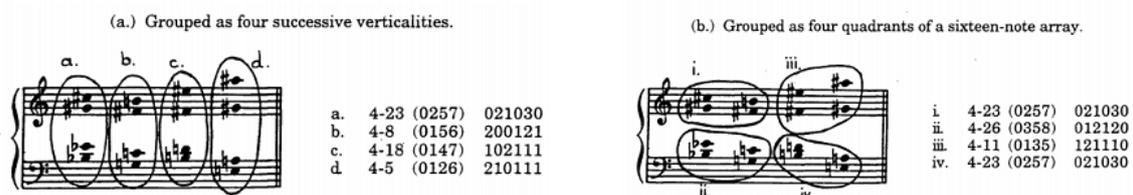


Fig. 1: Dois tipos possíveis de agrupamentos para o tema de acordes (ROGOSIN, 1996: 46).

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

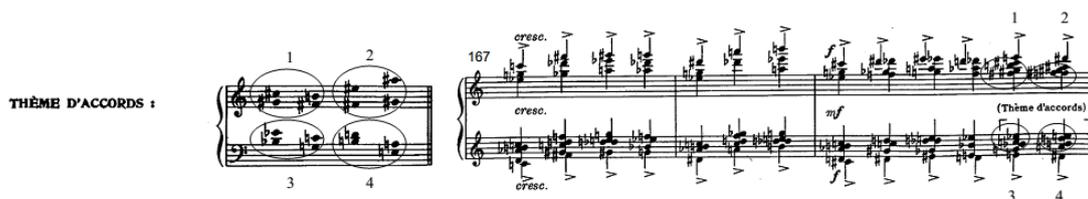


Fig. 2: À esquerda, tema de acordes (Messiaen, 1997); à direita, em *Regard de l'Onction terrible*.

Ressaltamos a pequena e escondida “participação” desse tema na peça em questão, o qual poderia passar despercebido não fosse pela indicação do compositor na partitura (Fig. 2). Entretanto, cabe observar que Messiaen o considerava um tema facilmente identificável por sua cor:

[...] é um complexo de sons destinado a variações perpétuas, existente em abstrato como uma série, mas bem concreto e facilmente reconhecível por suas cores: um cinza azul de aço atravessado por um vermelho e laranja brilhantes, um roxo violeta manchado de couro marrom e cercado de roxo violeta (MESSIAEN, 1995: 438).

1. Forma

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

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

Figura 3: Estrutura formal sugerida por Siglind Bruhn na qual R^m se refere a refrão com elementos espelhados (refrain with mirrored elements), R₄ refrão transposto 4 semitons e R₈ refrão transposto 8 semitons (BRUHN, 1997: 314).

Porém, nossa ideia da forma dessa peça diverge parcialmente de cada uma destas propostas. Diferencia-se da apresentada por Bruhn (Fig. 3), por considerar que os materiais musicais das seções que a autora classifica como refrão e episódios apresentam semelhanças que não podem ser ignoradas. Concordamos em parte com Healey, por considerarmos a presença da ideia de não retrogradabilidade enquanto uma alusão, porém, como as seções centrais não são espelhadas, essa relação não é estruturante. A sugestão de Rogosin é bem clara, mas ao nosso ver não explora o interior da seção central, que é rica em detalhes e cheia de inter-relações.

Em nossa abordagem, guiamo-nos pela segmentação do material musical em pequena, média e larga escala. Na tabela abaixo, apresentamos a forma resultante de nossa análise (Tab. 1).

INTRODUÇÃO (c. 1-22)	SEÇÃO A					SEÇÃO A'					CODA (c. 178-198)
	Parte 1		Parte 2			Trecho da Parte 1		Mistura da Parte 1 e 2'			
	a	a ¹	a ²	a ³	b	a	a ^{2'}	a ^{1'}	a ^{3'}	b ⁴	
X (acorde por quartas justapostos cromaticamente – comp. 1-19)	1 2 (23/24-25)	1 2 (38/39-40)	1* 5 (53/54)	1* 2 (68/69-70)	1.6 (91-95)	1* 2 (98/99-100)	1* 5* (113/114)	1* 2 (128/129-130)	1* 2 (143/144-145)	1.6* (166-171)	Y (comp. 178)
conectivo 1 (comp. 20)	1.1 2 (26-27/28-29)	1.1 2 (41-42/43-44)	1.4 6 (55/56)	1.1* 2 (71-72/73-74)	1* 8 (96/97)	1.1* 2 (101-102/103-104)	1.4* 6 (115/116)	1.1* 2 (131-132/133-134)	1.1* 2 (146-147/148-149)	1* 8* (174/-175)	conectivo 2 (comp.179)
Y (arpejos em movimento contrário e centripeto, comp. 21-22)	1.2 3 (30-31/32-34)	1.2* 3* (45-46/47-49)	1.5 5* (57-59/60)	1.2** 3 (75-76/77-79)		1.2* 3* (105-106/107-109)	1.5* 5* (117-119/120)	1.2* 3* (135-136/137-139)	1.2* 3* (150-151/152-154)	1* 8* (176-177)	X' (comp. 180-198)
	1.3 4 (35-36/37)	1.3* 4 (50-51/52)	1.4* 6* (61/62)	1.3* 4 (80-81/82)		1.3* 4 (110-111/112)	1.4* 6* (121/122)	1.3* 4 (140-141/142)	1.3* 4* (155-156/157)		
			1.5* (63-67)	1.3* 7 (83-84/85-86)			1.5* (123-127)		1.3* 7* (158-159/160-161)		
				1.3* 7* (87-88/89-90)					1.3* 7* (162-163/164-165)		

Tabela 1: Tabela com a forma da peça *Regard de l'Onction terrible*. Em negrito, números indicativos dos materiais; entre parênteses, números de compassos. À esquerda das barras (/), comp. referentes ao material 1 e suas variações (1.1, 1.2, etc.); à direita, comp. referentes aos materiais 2 a 8. Os asteriscos (*) indicam algumas mudanças de alturas e de contorno melódico, mas não suficientes para configurar uma variação. A cor cinza destaca trechos em que o material 1 é seguido por uma variação dele mesmo.

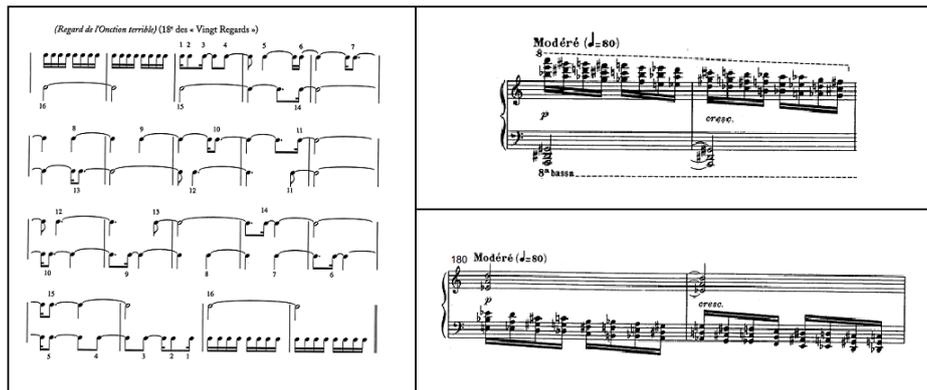
A peça possui uma forma geral quadripartida composta por Introdução, Seção A, Seção A' e Coda. Cada uma das seções A e A' é subdividida em duas partes, 1 e 2. Integram essas partes os segmentos *a* e *b* que, por sua vez, são caracterizados pela recorrência de semi-frases, as quais possuem um material bipartido, que pode ser tratado como antecedente e consequente. Os consequentes são caracterizados pela multiplicidade de materiais geradores e pela quase ausência de variações (na Tab. 1, os consequentes são numerados de 2 a 8). O material do antecedente por sua vez, sofre muitas variações, porém sua essência é facilmente identificada. Na tabela 1, esse material é representado pelo número 1 e suas variações por 1.1, 1.2 etc.

2. Espelhamento formal

Quando se refere à obra *Vingt Regards...* como um todo, Messiaen enfatiza algumas características inovadoras, dentre elas destacamos aquelas encontradas em *Regard de l'Onction terrible*: o uso de arpejos em movimento contrário (MESSIAEN; SAMUEL, 1994: 115-116) e um processo especial de permutação que o compositor denomina inversão (*interversion*) (MESSIAEN, 1996: 319-320):

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

Na Introdução, o processo de inversão envolve um agrupamento com 16 durações organizadas em ordem crescente de grandeza na camada superior e em ordem decrescente na inferior. Na Coda, há uma troca dessas camadas - de maneira que a voz superior na Coda constitui uma inversão da voz superior na Introdução. Assim, a não retrogradabilidade está presente tanto em cada inversão individualmente (Fig. 4) como entre as duas seções, constituindo em um espelhamento também timbrístico.



The figure displays two pages of a musical score. The left page, measures 1-19, features 16 rhythmic durations overlaid on the notes, numbered 1 through 16. The right page is divided into two sections: the top section (measures 1-2) and the bottom section (measures 180-181). Both sections are marked 'Modéré (♩=80)' and include a 'cresc.' (crescendo) marking. The bottom section also includes a 'p' (piano) dynamic marking.

Fig. 4: Exemplo rítmico com as 16 durações sobrepostas na seção introdutória (comp. 1-19, à esquerda), e partitura com comp. 1-2 (à direita, acima) e 180-181 (à direita, abaixo) (MESSIAEN, 1996: 320).

Além dessa característica técnica, esse procedimento utilizado na Introdução e na Coda engendra o germe da ideia de personagens rítmicas⁵, no caso desses dois trechos da peça tem-se apenas duas personagens em ação, a que cresce ritmicamente e a que decresce.

3. O papel do intérprete na caracterização da continuidade entre as ideias musicais espaçadas no tempo⁶

Observando a escrita pianística e também a indicação do uso de pedal (Fig. 5), notamos a intenção de Messiaen em conectar os acordes que compõem cada material que classificamos como antecedente no interior das Seções A e A' (1, 1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 1.5 e 1.6), ao material 2, classificado como consequente, o qual traz a indicação “como um relâmpago” (*comme la foudre*) que nos remete diretamente ao texto descritivo de Messiaen sobre a peça, o qual transcrevemos na abertura deste artigo.



Figura 5: Trecho da peça *Regard de l'Onction terrible* (comp. 23-29) com destaque para a indicação do uso do pedal direito como um desejo de conexão entre os acordes (comp. 23 e 26-27; 1 e 1.1 na Tab. 1).

Ao conectar esses elementos, podemos delinear quatro grandes frases que se desenvolvem no interior da Seção A, designadas na Tabela 1 como *a*, *a*¹, *a*², *a*³ e *b*. O pianista deve ser capaz de ressaltar essa conexão entre as ideias espaçadas no tempo, para que a memória do ouvinte as conecte ao longo da escuta. A figura 6 abaixo destaca a frase *a*, cujos elementos são intercalados ao longo dos compassos 23 a 37.

Parte da forma da peça é guiada pelo potencial projetivo⁷ dos elementos em pequena escala enquanto geradores de estruturas em média e larga escala. De acordo com a proposta de Hasty (1997), criamos um gráfico (Fig. 7) com as indicações das projeções em relação à micro e à média estrutura do trecho⁸. A fim de deixar o exemplo mais claro, utilizamos uma partitura rítmica, na qual subtraímos o material que intercala o elemento acordal responsável pela unidade do trecho. Adotamos a semínima enquanto pulsação básica, pois, nesse caso, Messiaen anota $\text{♩} = 92$, ao contrário de outras peças nas quais o ideal é considerar a menor unidade de valor como pulso básico.

A partir do exemplo 7, podemos perceber que as projeções não se confirmam na micro estrutura, pois cada material apresenta uma estrutura rítmica que difere da anterior (P é diferente de Q, que é diferente de R, que é diferente de S). Por outro lado, no nível médio estrutural percebemos um equilíbrio simétrico duracional que confirma a projeção T-T' e gera a projeção U (representativa da unidade desta ideia musical). Assim, cabe ao pianista guiar-se pela projeção de média ou, preferivelmente, pela de longa escala, que remetem a um longo fraseado de 16 compassos. Observamos que a ideia de concepção da frase *a* pode ser replicada em todas as demais frases da peça.

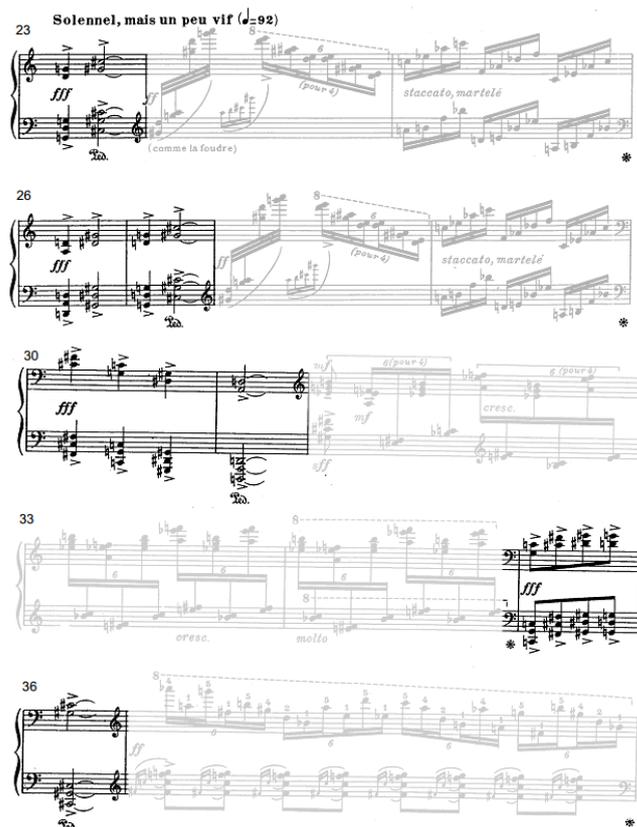


Figura 6: Frase *a* da peça *Regard de l'Onction terrible* (c. 23-37) com destaque para os elementos acordais intercalados que devem ser conectados pelo intérprete.

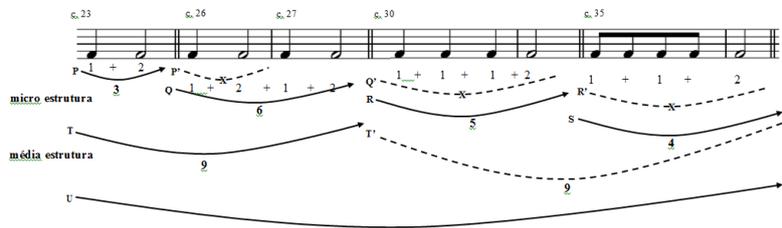


Figura 7: Partitura rítmica da frase *a* da peça *Regard de l'Onction terrible* (c. 23-36) com destaque para a notação proposta por Hasty, utilizada aqui em dois níveis em relação à estrutura micro e média.

4. Origem e síntese de materiais musicais por quartas

Nessa peça, Messiaen trabalha com a alternância de poucos materiais musicais, que são marcantes e permeiam sua obra como um todo, embora em uma primeira audição a peça possa parecer muito diversa.

O primeiro deles consiste no material de origem do “acorde especial por quartas” (específico de Messiaen), descrito pelo compositor no capítulo XIV do *Technique...* (MESSIAEN, 1944: 44) como sendo caracterizado especificamente: pela superposição de quarta justa e quarta aumentada (4J+4A), por conter todas as notas do 5º modo de transposições limitadas e por ser originário da “fórmula melódica” (Fig. 8):



Figura 8: Exemplo de “acorde especial por quartas” (4J+4A), 5º modo de transposições limitadas e fórmula melódica (MESSIAEN, 1944a: 44; MESSIAEN, 1944b: 37, ex. 213, 214 e 215).

Acordes por quartas com as características específicas acima descritas estruturam as supracitadas Introdução e Coda, e a “fórmula melódica” é empregada enquanto estrutura intervalar das partes a , a^1 , a^2 e a^3 que compõem as seções centrais.

Ao compararmos a relação intervalar da “fórmula melódica” com a relação intervalar da linha superior das partes a e a^1 da peça percebemos que o fragmento que finaliza cada uma dessas partes possui uma relação idêntica àquela dos fragmentos da fórmula melódica (Fig. 9, à esquerda)⁹. Além disso, observamos também, o processo de inversão de notas (*intersion des notes*)¹⁰ (MESSIAEN, 1944: 28). Outra forte relação entre a “fórmula melódica” e as partes a e a^1 refere-se à exploração do processo de espelhamento entre seus contornos melódicos¹¹. A fórmula melódica traz em si o processo de espelhamento do contorno, explorado na relação entre as frases a e a^1 (Fig. 9, à direita).

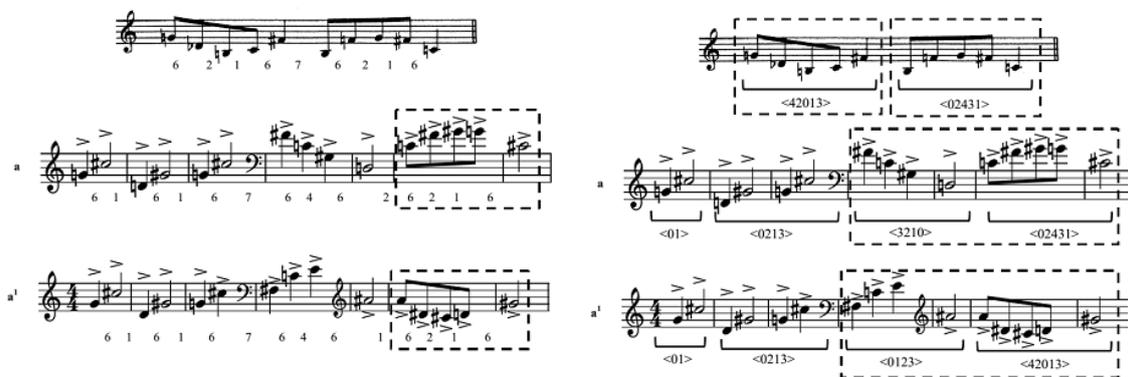


Figura 9: À esquerda, comparação entre a relação intervalar da fórmula melódica (acima) e das frases a e a^1 . À direita, o exemplo superior destaca o processo de espelhamento no interior da fórmula melódica. Os exemplos central e inferior comparam a relação de espelhamento entre as frases a e a^1 .

5. Considerações finais

De acordo com o exposto, verificamos que *Regard de l’Onction terrible* sintetiza algumas ideias que caracterizam a produção musical de Messiaen, dentre as quais citamos, a utilização de acordes especiais, procedimentos rítmicos inspirados na ideia de personagens rítmicas (*personnages rythmiques*), ritmos não retrogradáveis e a utilização de um material conciso, como a “fórmula melódica”, enquanto fonte geradora de material musical para toda uma seção. O gráfico criado a partir da teoria da projeção de Hasty sugere ao intérprete a

construção de um fraseado musical e direcional, causando no ouvinte um efeito de continuidade e coerência. A partir da aplicação da teoria do contorno, percebeu-se que as seções centrais, aqui representadas pelas partes *a* e *a'*, são geradas a partir de um material sucinto, a “fórmula melódica”. Essas duas aplicações teóricas corroboraram nossa ideia inicial sobre a forma da peça, que contempla tanto detalhes da repetição variada e da justaposição de materiais, como a aglutinação destes formando estruturas em média e larga escala.

Referências:

- BRUHN, Siglind. *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen*. Hillsdale: Pendragon Press, 1997. (Aesthetics in Music, n. 6).
- HASTY, Christopher F. *Meter as Rhythm*. New York: Oxford University Press, 1997.
- HEALEY, Gareth. *Messiaen's Musical Techniques: The Composer's View and Beyond*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2013.
- HILL, Peter; NIGEL, Simeone. *Messiaen*. New Haven: Yale U. Press, 2005.
- JOHNSON, Robert S. *Messiaen*. London: Omnibus Press, 1975.
- LEE, Hyeweon. *Olivier Messiaen's Vingt Regards sur l'Enfant-Jesus: a Study of Sonority, Color, and Symbol*. 1992. 136 f. Tese (Doutorado) - Curso de Música, College-Conservatory of Music, University of Cincinnati, Cincinnati, 1992.
- MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. 1. v. Texte. Paris: A. Leduc, 1944a.
- _____. *Technique de mon langage musical*. 2. v. Ex. Musicaux. Paris: A. Leduc, 1944b.
- _____. *Regard de l'Onction terrible*. Paris: Durant, 1947. Partitura.
- _____. *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie: (1949-1992)* en Sept Tomes. Tome II. Paris: Alphonse Leduc, 1995.
- _____. *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie: (1949-1992)* en Sept Tomes. Tome III. Paris: Alphonse Leduc, 1996.
- MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *Olivier Messiaen: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano*. 2008. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, (UNICAMP) Instituto de Artes, Departamento de Música, Campinas, 2008.
- _____. (Coord. Painel). Análise musical do potencial projetivo rítmico como elemento constitutivo de obras musicais: fundamentação teórica e exemplos de aplicação em obras de Stravinsky e Messiaen. In: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, 2014, São Paulo. *Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM*. São Paulo: UNESP, 2014. v. 1. p. 1-12.
- REVERDY, Michèle. *L'oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen*. Paris: A. Leduc, 1978.
- ROGOSIN, David. *Aspects of Structure in Olivier Messiaen's Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. 1996. 231 f. Tese (Doutorado) - Curso de Musical Arts, School Of Music, The University Of British Columbia, Vancouver, 1996.
- SHENTON, Andrew. *Olivier Messiaen's system of signs notes towards understanding his music*. Farnham: Ashgate, 2008.
- STRAUS, Joseph. *Introdução à teoria pós-tonal*. Trad. Ricardo Mazzini. SP: Editora da Unesp, 2012; Salvador: EDUFBA, 2013.

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

² O monge irlandês Dom Columba Marmion (1858-1923) foi um popular e influente escritor católico. Maurice Toesca (1904-1998) foi escritor e jornalista francês. O escritor católico Ernest Hello (1828-1885) destacou-se como filósofo, ensaísta, crítico literário, biógrafo e tradutor. A freira “carmelita descalça” francesa Santa Thérèse de Lisieux (1873-1897) foi conhecida como um dos mais influentes modelos de santidade para os católicos romanos e religiosos em geral. O místico, sacerdote e frade carmelita espanhol São João da Cruz (1542-1591) foi um dos expoentes da Contrarreforma.

³ No Prefácio da obra, Messiaen especifica como principais motivadores da composição *Le Christ dans ses Mystères* de Dom Columba Marmion e *Les Douze Regards* de Maurice Toesca (MESSIAEN, 1947, p. I-III, Note de l'auter). Informações detalhadas sobre cada peça dos *Vingt Regards...* podem ser encontradas no tomo 2 do *Traité...* (MESSIAEN, 1995).

Para a estreia da obra, no dia 26 de março de 1945 por Yvonne Loriod, Messiaen preparou comentários que foram lidos antes da execução de cada peça. A atitude foi criticada desfavoravelmente por Bernard Gavoty que, sob o pseudônimo de “Clarendon”, publicou-a no *Le Figaro*. Esta foi a primeira de uma série de críticas, favoráveis e desfavoráveis, publicadas ao longo de dois anos que, em conjunto, ficaram conhecidas como *Le Cas Messiaen* (HILL; SIMEONE, 2005: 144-162; SHENTON, 2008: 45; MOREIRA, 2008: 137).

⁴ “O meu coração trasborda de boas palavras e recito os meus versos em honra ao Rei; seja a minha língua como a pena de um hábil escritor./ És dos homens o mais notável; derramou-se graça em teus lábios, visto que Deus te abençoou para sempre./ Prende a espada à cintura, ó poderoso! Cobre-te de esplendor e majestade./ Na tua majestade cavalga vitoriosamente pela verdade, pela misericórdia e pela justiça; que a tua mão direita realize feitos gloriosos./ [...] Perpetuarei a tua lembrança por todas as gerações; por isso as nações te louvarão para todo o sempre.” (Bíblia Sagrada, Salmo 45).

⁵ A ideia de personagens rítmicas, exposta no 3º capítulo do tomo III do *Traité...*, consiste em se imaginar três personagens, uma que é ativa (ritmicamente, utiliza durações crescentes), outra que é receptiva (durações decrescentes) e uma terceira que é estável (durações que não se alteram) (MESSIAEN, 1995).

⁶ Gostaríamos de agradecer ao professor e pianista Maurício Zamith Almeida pelos comentários e sugestões perspicazes sobre o fraseado pianístico e a forma musical dessa peça em nossa banca de qualificação, os quais contribuíram com o conteúdo desse artigo.

⁷ No livro *Meter as Rhythm*, Christopher Hasty (1997), apresenta uma técnica analítica cujo propósito é expor considerações a respeito da estrutura rítmica de peças musicais de acordo com sua ocorrência no tempo, considerando o potencial projetivo rítmico como um elemento interpretativo constitutivo de obras musicais. Na teoria proposta por Hasty, a métrica é pensada enquanto um processo de projeção, e a duração de um evento que ocorre no tempo acumula um potencial projetivo que direciona nossas expectativas sobre as durações de eventos futuros (cf. HASTY, 1997; MOREIRA (Coord. Painel), 2014).

⁸ As setas sólidas indicam a duração projetiva, a qual gera uma expectativa de repetição em relação à duração posterior, denominada duração projetada (linha pontilhada). Quando a duração do trecho posterior difere da duração projetiva, coloca-se um x sobre a linha pontilhada e cria-se abaixo desta uma nova duração projetiva, e assim sucessivamente. Por outro lado, quando a expectativa da duração projetiva é confirmada, forma-se uma unidade (entre a duração projetiva e a duração projetada), a qual gera uma nova duração projetiva (cf. HASTY, 1997; MOREIRA (Coord. Painel), 2014). Através da aplicação desse processo, pode-se chegar a uma estrutura que, em seu todo, possui uma coerência musicalmente consequente.

⁹ O exemplo traz a nota superior desta passagem com acordes por quartas comumente construídos a partir de vozes condutoras paralelas. Assim, curiosamente, na seção em que Messiaen explora melodicamente o material que deu origem aos seus “acordes especiais por quartas” (4J+4A), o compositor lança mão de sucessões de acordes comuns por quartas.

¹⁰ Ressaltamos que o processo de inversão de notas (*intersion des notes*) foi posteriormente empregado por Messiaen no que diz respeito também às durações, sendo o germe das “permutações simétricas” (MESSIAEN, 1996: 7).

¹¹ O movimento melódico produz um contorno, cujas equivalências com outros contornos é passível de discussões. Para encontrar um segmento de contorno SEGC, basta numerar as notas do fragmento de acordo com sua posição, de maneira que a nota mais grave é classificada como 0, a segunda mais grave, como 1 e assim sucessivamente. Na relação de espelhamento entre contornos, percebemos que a nota mais grave de um contorno é substituída pela nota mais aguda do outro, a segunda mais grave pela segunda mais aguda, e assim sucessivamente (cf. STRAUS, 2013: 107-111).