

Expansão de materiais musicais consolidados historicamente e o processo composicional de Olivier Messiaen

MODALIDADE: PAINEL

Aline Alves
asalves@usp.br

Denise Mayumi Ogata
denisemogata@gmail.com

Resumo: O presente artigo é parte integrante do painel intitulado *Três conceitos norteadores dos processos composicionais de Olivier Messiaen*, cujo objetivo é apresentar os processos composicionais autorais de Messiaen por nós organizados em *três grandes vertentes de pensamento*. Voltado à primeira destas vertentes, explora e exemplifica estudos de Messiaen sobre princípios norteadores de práticas musicais sedimentadas pelo tempo, nomeadamente das músicas indiana e grega da Antiguidade, do cantochão medieval, da música do período tonal, assim como da música do período pós-tonal de que foi contemporâneo.

Palavras-chave: Olivier Messiaen. Processo composicional. Música do século XX. Piano. Análise musical.

Expansion of musical materials historically consolidated, and the compositional process of Olivier Messiaen

Abstract: This article is part of the panel entitled *Three guiding concepts of compositional processes of Olivier Messiaen*, whose goal is to present compositional processes of Messiaen for us organized into three major lines of thought. Facing the first of those aspects, this article explores and exemplifies Messiaen studies on guiding principles of musical practices sedimented by time, in particular the Indian and Greek music from Antiquity, the Medieval plainsong, the period of tonal music, as well as post-tonal music, which was contemporary to him.

Keywords: Olivier Messiaen. Compositional Process. Music of the Twentieth Century. Piano. Musical Analysis.

A primeira dentre as três vertentes do pensamento de Messiaen, apresentadas no Prefácio do presente painel, é constituída por seus estudos voltados a princípios formadores das músicas indiana e grega da Antiguidade, do cantochão medieval, da música do período tonal, assim como da música do período pós-tonal de que foi contemporâneo.

Música indiana do século XIII. Estando à deriva dos ouvidos dos músicos ocidentais do início do século XX, devido ao foco no sistema tonal durante os pelo menos 200 anos então precedentes, a música antiga do sul da Índia, sobretudo os ritmos indianos autênticos, interessou ao então jovem compositor ocidental do início do século XX¹. Durante os estudos no Conservatório de Paris, Messiaen deteu-se a explorar a tabela com 120 *deśitālas* do quinto volume do *Samgītaratnākara*, denominado *Nātya-Çāstra*, escrito por *Śarīngadeva* na primeira metade do século XIII (MOREIRA, 2008: 139-141. Cf. MESSIAEN, 1994: 273-340), tendo se conscientizado de que “dentre as culturas musicais mais amplas, [...] a Índia possui um senso único - não tanto em sua exploração de ritmos aditivos, mas no

desenvolvimento de uma estrutura teórica apropriada à sua decodificação” (ROWELL apud HOOK, 1998: 98). A palavra *tāla* se refere a um ciclo de tempo e o *desī*, enquanto prefixo, está associado a uma variação regional, de maneira que o *tāla* constitui um espaço de tempo fixo, repetido ciclicamente, e que soa amétrico aos ouvidos ocidentais, por não possuir uma hierarquia elaborada com base em um pulso (à maneira ocidental), mas ser organizado por acumulações de pequenos valores rítmicos. Messiaen, obviamente, tinha ciência de que todos os *desītālas* trazem em si alguma energia associadas às suas denominações vinculadas a simbolismos, no entanto, deste material interessou-lhe “[...] o princípio [...] da aumentação inexata e o da dissociação e coagulação”, e a “impossibilidade” de retrogradação presente nos palíndromos rítmicos simétricos “a que tenho chamado ‘não retrogradáveis’” (MESSIAEN. In: SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 76), além do preceito que o levou à formação dos *valeurs ajoutées* (durações adicionadas, Fig. 1), os agrupamentos heterogêneos de curtas durações que formam rítmicas irregulares na obra de Messiaen e que obscurecem a identificação das unidades vinculadas à contagem do tempo, tornando-as heterogêneas, qualitativas, afeitas à concepção bergsoniana.

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

Tanto na rítmica grega quanto na indiana, Messiaen encontrou o que chamou de “primeiros ritmos não retrogradáveis conhecidos” e considerou essa uma de suas “descobertas preferidas” (MESSIAEN, 1995: 7), ligada às suas ideias norteadoras de “limitação” e “eternidade”, visto que início e fim se confundem nesses padrões. Igualmente, a concepção dos *valeurs ajoutées* (Fig. 1) decorre tanto do contato com as acumulações formativas dos *desītālas*, como com as combinações de durações longas e curtas da música grega (cf. MESSIAEN, 1966 [1944]: 11. MESSIAEN, 1995 : 265-266):

Fig. 1: Os ritmos não retrogradáveis podem fazer uso de *valeurs ajoutées*. Messiaen (1995: 7) escolhe para a abrir o momento mais nevrálgico do *Quatuor por la fin du Temps*, a *Danse de la fureur, pour les sept trompettes*, o primeiro exemplo de padrão rítmico não retrogradável acrescido de *valeurs ajoutée* encontrado por ele em ambos os originais, grego e indiano.

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

Música tonal. Messiaen extraiu de obras tonais suas fórmulas de cadência melódica, contornos melódicos, acordes estendidos e ornamentações estendidas (Fig. 2-5). Em Chopin encontrou o colorido e a conformação das mãos sobre o teclado do piano, de maneira a contribuir para a execução do pianista (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 114). De

Beethoven decorreu o desenvolvimento melódico-motívico através da eliminação, que “consiste em repetir um fragmento do tema, extraíndo dele sucessivamente uma parte de suas notas para que exista uma concentração sobre ele mesmo” (MESSIAEN, 1966 [1944]: 41). Em Mozart encontrou a teatralização operística e a orquestração, a sexta maior descendente e cadencial, o acento tônico e o acento expressivo, a diversidade melódico-rítmica e o contraste de características então identificadas como femininas e masculinas (MESSIAEN, 1997: 133). Em D’Indy, com base em conceitos de Hugo Riemann (*temps léger e temps lourd*), em que duas figuras rítmicas de durações iguais soam diferentes, a primeira como elevação e a segunda como declínio, encontrou paralelos com a *arsis e thesis* do cantochão. Messiaen procurou compreender o dinamismo desses processos para poder explorar os limites de sua expansão, além de suas possibilidades de sobreposição e de combinação com outros processos.

Tomemos como exemplo sua expansão em relação às ornamentações. Messiaen (1966 [1944]: 55-57) associou o conceito setecentista ao contexto pós-tonal, ao observar que, harmonicamente, a ausência da dualidade consonância-dissonância não mais os justificaria, porém contrapontisticamente, em um processo mais de superfície do que estrutural, seu dinamismo expressivo era passível de expansão. Por considerar a *appoggiatura* a “mais importante e expressiva das notas estranhas constituídas pela combinação *impulso-acento-terminação*” (MESSIAEN, 1966 [1944]: 55) atentou-se ao dinamismo de preparação do acento por meio de um imenso impulso, seguido por um acento expressivo e por imensa terminação e considerou que sua força expressiva seria aumentada na mesma proporção em que essas potencialidades fossem expandidas (Fig. 2). Generalizou esse olhar para os demais ornamentos que segregou e considerou a formação de grupos ornamentais, cada um dos quais contendo “diversas notas estranhas, formando um ‘todo musical’ completo (ritmo, harmonia, melodia) e sendo analisado como: um único pedal, uma única nota de passagem, um único ornamento” (MESSIAEN, 1966 [1944]: 55-57). Assim, transformou a *nota pedal* em *agrupamento pedal* (Fig. 3) ao substituir “uma nota sustentada, estranha aos acordes que a circundam” por “uma música repetida estranha a outra música situada acima ou abaixo dela; cada uma dessas músicas terá seu próprio ritmo, melodia e harmonias”; a *nota de passagem* em *agrupamento de passagem* (Fig. 4), ao considerar a “reprodução dos eventos de uma progressão como equivalente ao movimento simétrico, ascendente ou descendente, grau por grau, de notas de passagem”; e alongou o conceito genérico de *ornamento*, tornando-se um *agrupamento ornamental* (Fig. 5).

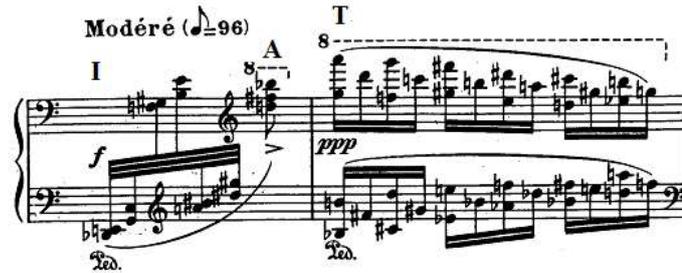


Fig. 2: Exemplo da expansão do conceito de *appoggiatura* enquanto uma estrutura formada por impulso (I) acento (A) e terminação (T). Messiaen, *Regard de l'étoile* (comp. 1-2).



Fig. 3: Exemplo de *agrupamento pedal*. Messiaen, *Prélude 5: Les sons impalpables du rêve* (comp. 2-7) (MESSIAEN, 1966 [1944]: 47).

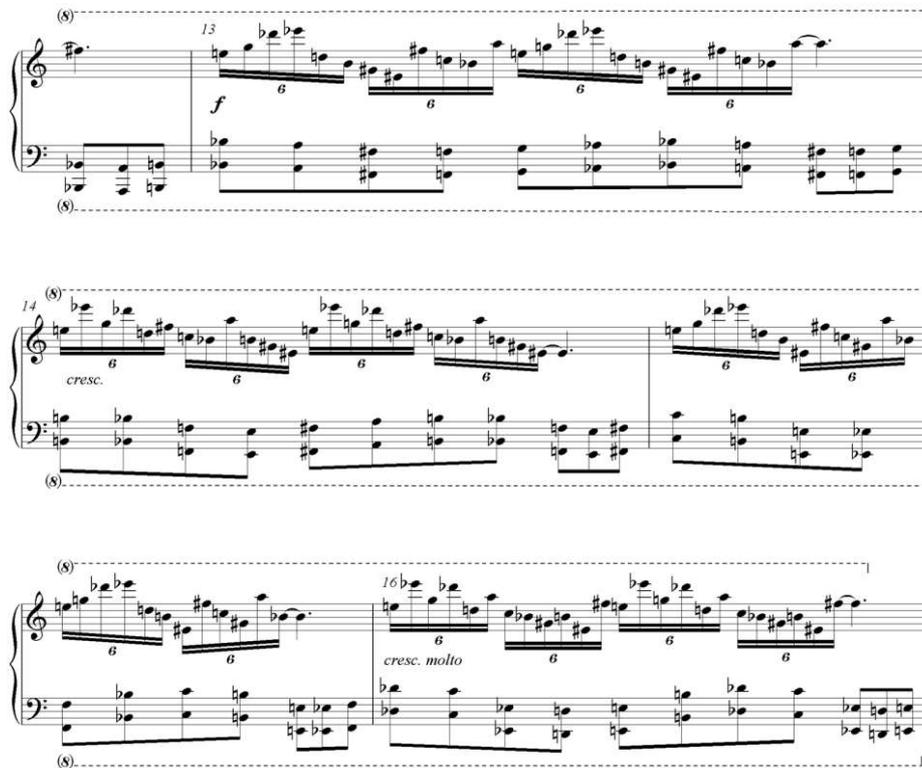


Fig. 4: Exemplo de um encadeamento de *agrupamentos de passagem*. Na voz inferior, os segmentos com 4+4+3 colcheias. Messiaen, *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*: n. 20, *Regard de l'Église d'Amour* (comp. 13-16).

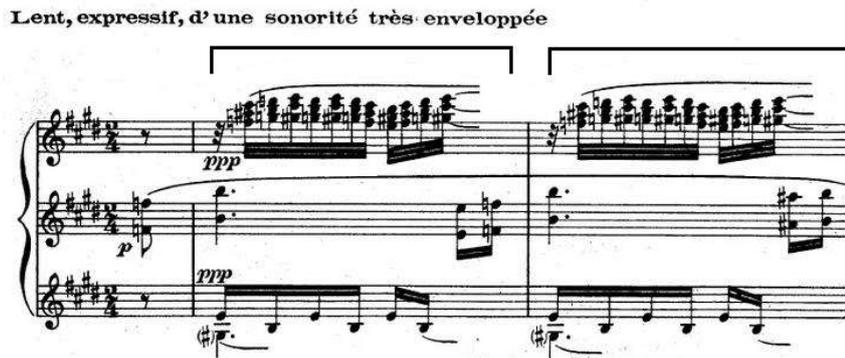


Fig. 5: Exemplo de *agrupamento ornamental*. Messiaen: *Huit Préludes*: n. 1, *La colombe* (comp. 1-2).

Música pós-tonal. Messiaen extraiu de obras pós-tonais as coleções de referência não diatônicas, os modos em seu uso no repertório pós-tonal e as fórmulas cromáticas que retornam, com base em seus estudos sobre a obra de Bartók (MESSIAEN, 1966 [1944]: 31), entre outros processos composicionais. Dentre os cinco componentes da divisão prosódica do ritmo por Matila Ghyka, no *Essai sur le rythme* (1938), identificou com o primeiro (de ordem fonética) o ritmo de timbres da *Klangfarbenmelodie* de Schoenberg e de Webern, o piano preparado de John Cage, e os modos de ataque em *Mode de valeurs et d'intensités*. Identificou também com o componente de ordem melódica, um tipo de melodia das vogais “de tempos fracos, que pode existir [...] pelo uso de ruídos ou de diferentes alturas percussivas”, associando à *Sagração da Primavera* de Stravinsky, ao compositor André Jolivet, a ele próprio, a Pierre Schaeffer e principalmente à *Ionisation* de Varèse (MESSIAEN, 1994: 83-84).

De Debussy, extraiu vários elementos: a essência dos contornos melódicos, assim como seu conteúdo intervalar, como a 4A descendente, a add6 ao acorde perfeito (MESSIAEN, 1966 [1944]: 31); as notas adicionadas fora do contexto tonal, portanto desprovidas da necessidade de preparação e resolução, e sem acento expressivo, mas que mantêm um caráter de intrusão, porém ainda com certa identidade com o acorde, seja pela sonoridade resultante como *appoggitauras*, seja como forma de ressonância da fundamental (MESSIAEN, 1966 [1944]: 47); o silêncio, sugerido como uma nova ordem rítmica, complementando as ordens deduzidas dos quatro principais fenômenos relativos ao som (duração ou quantidade, intensidade ou dinâmica, altura ou melodia, timbre ou qualidade fonética), segundo Dom Mocquereau em *Le Nombre musical Grégorien* (1908 apud MESSIAEN, 1994: 44), e também segundo Pierre Boulez; o interesse pela pesquisa de timbres ao piano e de estruturas formais, especificamente em relação à localização do ápice formal (*ápex formal*) (GUIGUE, 2011: 147-180).

Na Fig. 6, encontramos semelhanças entre um contorno melódico de Debussy citado por Messiaen (1966 [1944]: 33) e uma frase de *Concert à quatre*. Além de valer-se do contorno citado, Messiaen utiliza o intervalo de 6M descendente, extraído de seus estudos sobre Mozart.

Fig. 6: Comparação do contorno melódico presente em *Reflets dans l'eau* de Debussy, destacado por Messiaen (MESSIAEN, 1966 [1944]: 33) e o contorno de Messiaen em *Concert à quatre: I, Entrée* (comp. 1-4).

Tanto Debussy como Messiaen voltaram-se à relação música-poesia. Porém, a perspectiva de Debussy trataram das “impressões gerais” do poema, enquanto Messiaen baseava-se não somente na perspectiva poética, mas também associou aspectos do *modus operandi* de ambas as práticas (HEALEY, 2013: 52-54). Messiaen também pesquisou a interpretação que outros compositores - sobretudo Beethoven, Berlioz, Wagner e Debussy - realizaram de estímulos extramusicais, buscando resgatar o “espírito destas sonoridade, destes ritmos maravilhosos [das montanhas, da chuva] para formar uma nova técnica de som e duração” (MESSIAEN, 1994: 52-53). A presença da Natureza em Messiaen adquire uma “dimensão realista”. Ao entrar em contato com elementos naturais em seu contexto original, Messiaen empreendeu uma “incorporação orgânica” de sensações causadas por eles e pôde “reciclá-los”, formando “seu próprio sistema” (GUIGUE, 2011: 185).

Considerações finais

Através de processos analíticos constantes, extensos e aprofundados, Messiaem pôde encontrar estímulos em obras de seus antepassados, extraí-los de suas próprias amarras temporais e inter-relacioná-los no tempo presente, de maneira que esses materiais solidificados pelo tempo puderam ser expandidos pelo contato de seus elementos formativos entre si. Com base nessa experiência contínua, Messiaen pôde calcar sua obra em novas,

porém sólidas, perspectivas, assim como estimular as gerações seguintes à mais fascinante das ousadias: “[...] E Messiaen dizia: “Anda! Inventá! Faça! Quebre a estrutura!” [...]” (ALMEIDA PRADO, 2003 apud MOREIRA, 2008: 145).

Referências

- GRIFFITHS, Paul. Messiaen, Olivier (Eugène Prosper Charles). In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. v. 16. London: Macmillan, 2001, p. 491-504.
- GUIGUE, Didier. **Estética da sonoridade**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- HEALEY, Gareth. **Messiaen's Musical Techniques: The Composer's View and Beyond**. Hampshire: Ashgate, 2013.
- HOOK, Julian L. Rhythm in the Music of Messiaen: An Algebraic Study and an Application in the “Turangalîla Symphony”. **Music Theory Spectrum**. v. 20, n. 1, p. 97-120, Spring 1998.
- MESSIAEN, Olivier. **The Technique of my Musical Language**. First French edition, 1944. Paris: Alphonse Leduc, 1966.
- _____. **Traité de Rythme, de Couleur, et d’Ornithologie: (1949-1992)** en Sept Tomes. Tome I. Paris: Alphonse Leduc, 1994.
- _____. **Traité de Rythme, de Couleur, et d’Ornithologie: (1949-1992)** en Sept Tomes. Tome II. Paris: Alphonse Leduc, 1995.
- _____. **Traité de Rythme, de Couleur, et d’Ornithologie: (1949-1992)** en Sept Tomes. Tome IV. Paris: Alphonse Leduc, 1997.
- MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **Olivier Messiaen: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano**. Tese (Doutorado). Campinas: UNICAMP, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, 2008.
- SAMUEL, Claude; MESSIAEN, Olivier. **Music and color: conversations with Claude Samuel**. 2 ed (1ª edição de 1986). Portland: Amadeus Press, 1994.

Notas de fim:

¹ Julian Hook (1998: 98) observa que, assim como algumas partes do tratado indiano não são completamente compreensíveis mesmo para músicos eruditos indianos modernos, a maioria do tratado era incompreensível para Messiaen, o que pode ser constatado na declaração que segue: “Usei os ritmos e os princípios rítmicos Hindus em grande medida, mas quando os utilizei não conhecia o significado das palavras escritas em sânscrito, então as empreguei desprovidas de sua simbologia. No entanto, muitas vezes aproximei-me delas inconscientemente. [...]” (MESSIAEN. In: SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 76).