

Geração de material musical a partir de conceitos extramusicais e o processo composicional de Olivier Messiaen

MODALIDADE: PAINEL

Adriana Lopes da Cunha Moreira
adrianalopes@usp.br

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*. explora e exemplifica algumas práticas de Olivier Messiaen, voltadas à geração de material musical a partir de conceitos extramusicais. Estes estímulos extramusicais estiveram voltados a três áreas de estudo principais: a interação com os vários tipos de comportamento dos vários organismos vivos, incluindo seu estudo sobre os pássaros e seu meio-ambiente, a matemática, e seu contato com outras manifestações artísticas. Tendo o decorrer do tempo permitido um olhar concomitante para esse material e para aquele que foi se formando e legitimando ao longo do tempo da história humana, Messiaen pôde calcar seu *corpus teórico autoral* em um amálgama de recortes dessas práticas milenares e colocá-las em diálogo e concomitância em sua obra, de maneira inovadora.

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

Generation of musical material from extra-musical concepts, 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*. It explores and exemplifies some aspects of the compositional practice by Olivier Messiaen, focused on generating musical material from extramusical concepts. These extramusical stimuli were aimed at three main areas of study: the interaction with the various types of behavior of the various living organisms, including his study about birds and their environment, mathematics, and his contact with other artistic manifestations. With the passage of time allowed a concomitant look at this material and that it was forming and legitimizing over time in human history, Messiaen could consolidate his *original theoretical corpus* in a profile amalgam of these ancient practices and put them in dialogue and concurrence in his work, in an innovative way.

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

A terceira dentre as três vertentes de pensamento apresentadas no Prefácio do presente painel é, talvez, a de maior visibilidade na obra de Messiaen. Refere-se à expressão por meios musicais de estímulos extramusicais caros ao compositor, por ele selecionados e transpostos com base nos preceitos apreendidos através de sua pesquisa junto a materiais consolidados historicamente e recortados através de seus processos de limitação (assim, ligados às suas duas vertentes anteriores). Estes estímulos extramusicais estiveram voltados a três áreas de estudo principais: *da interação com os vários tipos de comportamento dos vários organismos vivos*, terrestres e cósmicos, decorreu seu estudo sobre relações da natureza com o

tempo, assim como seu estudo sobre os pássaros e seu meio-ambiente; *da matemática* decorreram a concepção do tempo musical não subordinado à regularidade métrica, os números primos, os palíndromos, a permutação; *do contato com outras manifestações artísticas*, como as artes cênicas, a literatura, as artes plásticas e a arquitetura adviram as personagens rítmicas, a associação de acordes estendidos com cores.

Da interação com os vários tipos de comportamento dos vários organismos vivos. Em seus estudos sobre Tempo, além das considerações elencadas no Prefácio do presente painel, Messiaen voltou-se a conceitos científicos de Tempo. Refletiu a respeito do *tempo biológico/fisiológico*, ligado ao envelhecimento gradual de nosso corpo, ao tempo particular de cada ser vivente, às mudanças na percepção desse tempo ao longo dos anos; ao *tempo relativo*, ligado às noções de espaço, duração, simultaneidade e movimento, esse tempo que depende “dos movimentos relativos no espaço” e que “mede a duração de tudo o que está mudando”; ao tempo da expansão do Universo, ao estelar, ao tempo do movimento das estrelas, ao da distância entre as estrelas e a Terra, ao da distância entre as estrelas e à relatividade de nosso olhar para com os eventos estelares; à relatividade das noções de lento e rápido para com o tempo geológico; ao tempo microfísico, comparando o movimento de partículas ao movimento musical e reconhecendo neles processos matemáticos de limitação: “duas partículas, se encontradas no mesmo ponto do espaço, podem ser comparadas a uma duração em uníssono [...]. Havendo a impossibilidade de se aferir uma numeração permanente de partículas da mesma natureza, [...] podemos assimilar [este processo] dentro de uma sucessão de durações similares que poderiam ser permutadas” (MESSIAEN, 1994: 7-36). Messiaen compara os vários tipos de tempo de organismos vivos:

O efêmero que vive algumas horas, o homem que vive alguns anos, a montanha que dura alguns séculos, e a estrela que dura milhões de séculos, têm cada um alcançado sua completa função antes de acabarem de existir: suas durações são, então, a mesma. Seus tempos sobrepostos são diferentes apenas para um observador externo; mas são idênticos para aqueles que os vivem [...] (MESSIAEN, 1994: 36).

O tempo da eternidade implica em simultaneidade e em indivisibilidade. O tempo bergsoniano da inteligência humana é destacado como o movimento em si, em que há a sucessão do antes e depois; há flutuações de tempo, dependentes de número de eventos exteriores e interiores conforme os experienciamos no presente e passado; há a medida da duração, que “implica apenas mudança”, na qual o tempo real se confunde com a sucessão de nossos estados de consciência (MESSIAEN, 1994: 27).

Messiaen incluiu cantos de pássaros em sua obra desde a *Coda* do primeiro dentre os seus *Huit Préludes* op. 1, *La Colombe*, publicado em 1929 (MOREIRA, 2008: 13-36), mas foi na década de 1950 que, integrados ao seu *corpus teórico autoral*, os cantos dos pássaros passaram a ser utilizados como elemento estruturante de obras musicais. Desde que se mudou para Paris, aos 11 anos de idade (em 1919), nos dias de folga, Messiaen costumava visitar suas tias Marthe e Agnès em Aube, região de natureza exuberante. Entre os quatorze, quinze anos de idade passou a anotar os cantos dos pássaros de Aube (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 33). Para que fosse possível haver essa transcrição de cantos de pássaros pelo compositor ocidental, fez-se necessária uma distinção entre as ordens melódica, quantitativa e fonética. Por exemplo, para a transcrição do canto da ave canoura *Grive musicienne* (tordo-comum), Messiaen teceu, como considerações de ordem melódica, rítmica e formal, observações como a que segue: “possui uma canção [...] cortada em pequenas fórmulas rítmicas puras, sempre repetidas de duas a cinco vezes, a maioria sendo três vezes [...] [e] as estrofes são sempre novas e as invenções rítmicas inesgotáveis”. Como observações de ordem quantitativa, anotou: “o arranjo de durações e dos números - sempre inesperados, imprevisíveis, surpreendentes - é manifesto, ainda, com tal senso de equilíbrio que pode-se ter dificuldade em acreditar que é uma improvisação”. Como considerações de ordem fonética, admitiu: “Quando se trata de timbres (ordem fonética), nenhum instrumento feito pelo homem [...] pode se igualar à sua qualidade e enorme diversidade” (MESSIAEN, 1994: 53-55).

No quarto movimento do *Concert à quatre*¹, *Rondeau*, os solistas configuram o *Hors tempo*, no qual há a superposição de camadas com tempos diferentes e em que cada instrumento mantém intensidades e eventos rítmicos próprios. Na passagem apresentada a seguir (Fig. 1), o material de alturas que forma as camadas é decorrente da percepção e transcrição de cantos de quatro espécies diferentes de pássaro: à flauta, *Hypolaïs ictérine*; ao oboé, *Grive musicienne (fôret de la Frasse-jura)*; ao violoncelo, *Merle de roche*; ao piano, *Hypolaïs polyglote*. Assim, trata-se de um uso estrutural do material decorrente da observação do canto de pássaros, posto que o movimento é estruturado através de sua conformação textural. A concomitância das camadas remete à desordem temporal, que reflete o aspecto improvisatório existente na natureza, representada pela diversidade rítmica e timbrística do canto dos pássaros.

Fig. 1: *Hors temps*: instrumentos solistas com ritmos sobrepostos, os quais, por sua vez, decorrem da percepção de cantos de pássaros. Messiaen, *Concert à quatre*: IV, *Rondeau* (comp. 308, numerado de acordo com a divisão por barras de compasso do oboé).

Em *Le traquet stapazin* (Fig. 2), Messiaen explora o conceito de *durée vécue* (duração vivida). Sua concepção formal-temporal assemelha-se à de *La fauvette des jardins*, por soar como um “organismo vivo, capaz de seguir os desdobramentos das horas do dia e da noite” (Messiaen. In: SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 151-152). A escuta atenta dos vários sons concomitantes na natureza suscita a ideia de simultaneidade, porém, a apresentação sucessiva dos eventos remete à ideia de duração vivida, sendo a duração uma “progressão contínua do passado”, o tempo responsável pela simultaneidade e a sucessão responsável por três percepções: “(1) a perda dos elementos individuais em favor do todo, (2) a separação em termos, (3) a ligação dos termos através da memória que, progressivamente, acumula o passado. Isso é *pura duração*” (MESSIAEN, 1994: 35). No texto introdutório da peça, Messiaen descreve a cena geral do ambiente a ser retratado na peça e também 4 momentos temporais específicos: 5 horas da manhã, 9 horas da manhã, 9 horas da noite e 10 horas da noite. Na partitura, esses momentos vêm descritos com frases curtas que indicam cada uma dessas 4 horas, como, por exemplo, “o disco vermelho e ouro do sol saem do mar e sobem o céu” (MESSIAEN, 1964: 8).

No exemplo abaixo (Fig. 2), os diferentes traços indicam as diferentes atmosferas. Inicialmente (comp. 1-2), apresenta-se o cenário, a paisagem - no caso, os vinhedos em terraços. Em seguida (comp. 3-4), ouve-se, à “margem da estrada”, o canto “forte, brusco e breve” do *Traquet stapazin*. Novamente a atenção volta-se para a paisagem (comp. 5), sendo posteriormente desviada para o canto “vindo das videiras” do *Bruant Ortolan* (comp. 6). Ao longe, “no cerrado”, ouve-se o “alegre, ensolarado e volúvel” canto do *Fauvette à lunettes*.

(comp. 7-9). As indicações de dinâmica, o uso dos pedais, os tipos de articulações e os andamentos são fundamentais para caracterizar as diferentes sonoridades e também espacialidades de cada atmosfera. O uso do terceiro pedal ao final do compasso 5 tem a função espacial de demonstrar que o canto do pássaro *Bruant Ortolan*, ao contrário do canto do *Traquet stapazin*, soa dentre as videiras.

The image displays a musical score for 'Le traquet stapazin' by Olivier Messiaen. The score is organized into three distinct sections, each enclosed within a cloud-like border. The top section, 'Traquet stapazin', features a tempo of 'Bien modéré (♩ = 66)' and a dynamic of 'p'. The middle section, 'Bruant Ortolan', is marked 'Bien modéré (♩ = 60)' and 'p'. The bottom section, 'Faussette à lunettes', is marked 'Bien modéré (♩ = 64)' and 'mf'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings, along with specific instructions for the piano and bird song.

Fig. 2: *Durée vécue*: justaposição de tempos e atmosferas a partir da interação com a Natureza e o canto dos pássaros. Messiaen, *Catalogue d'oiseaux*: n. 4, *Le traquet stapazin* (comp. 1-9).

Da matemática. Partindo da ideia filosófica bergsoniana de que “todos os nossos pensamentos acontecem por representações espaciais”, Messiaen aferiu que um senso numérico rítmico pode também ser percebido através de representações espaciais: “há uma hierarquia de durações curtas e longas com variações de comprimento, que teoricamente contém a possibilidade de divisões e multiplicações [...] [e que] são quantitativas e espaciais quando as avaliamos numericamente”. Associando-as com a dinâmica, observou que “a avaliação numérica da duração é destruída pelos diferentes instantes de crescendo ou diminuendo que impõe sua divisão da duração sobre o ouvinte”, então “as duas ordens se tornam superimpostas (a dinâmica e a quantitativa)” (MESSIAEN, 1994: 33).

O segundo refrão da peça *Neumes rythmique* (Fig. 3) é formado por ritmos não retrogradáveis (RNR) complexos, difíceis de serem percebidos apenas pela escuta. Formam estruturas rítmicas que, quando somadas suas unidades de semicolcheias, resultam em números primos de 41, 43, 47 e 53 semicolcheias (MESSIAEN, 1996: 155-164).



Fig. 3: Na partitura, podemos observar a formação com 41 semicolcheias e o destaque para o grupo de 11 semicolcheias que integram a duração central do RNR (MESSIAEN, 1996: 157). Messiaen, *Quatre études de rythme*: n. 3, *Neumes Rythmiques* (Refrão 2).

A indivisibilidade dos números primos e a impossibilidade de retrogradação do palíndromo nos refrãos de *Neumes Rythmiques* (Fig. 3) são exemplos do “charme das impossibilidades” de Messiaen (MESSIAEN, 1966 [1944]: 8) e também da alusão à condição de “irreversibilidade” do Tempo. Ao ser repetido sempre de forma diferente (apesar de usar os mesmos materiais musicais) esse refrão sustenta também a afirmação de Messiaen de que “na prática, um ritmo não retrogradável nunca se repete, justamente porque essa repetição não traz nada de novo” (MESSIAEN, 1995: 8). O valor central liga presente e futuro nos ritmos não retrogradáveis, porém não os distingue, devido à sua intrínseca simetria.

Do contato com outras manifestações artísticas. Nascido filho de Pierre Messiaen, tradutor da obra completa de Shakespeare, dentre as brincadeiras preferidas na infância de Messiaen figurava a teatralização de textos shakespearianos (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 20). Em seus estudos, Messiaen (1994: 279) associou a conformação de personagens teatrais a quatro processos de ampliação e eliminação motívica: a que encontrou

em obras de Beethoven, às características de contração e extensão do tecido muscular do salto do leão, simbolizado pelo ritmo hindu *Simhavikr̥dita* (*deśītāla* n. 27, Fig. 4), ao efeito rítmico presente na obra *A Sagração da Primavera* de Stravinsky e ao efeito rítmico encontrado em *Scheh̥razade*, de Rimsky-Korsakov (Fig. 4), que foi o professor de Stravinsky (MESSIAEN, 1994 : 91-150). A diferença entre as concepções de Beethoven e de Stravinsky reside na utilização da variação. Em Beethoven, a variação ocorre à maneira temática e desenvolvimentista decorrente do advento da forma sonata; em Rimsky-Korsakov e em Stravinsky, por expansão e retração, à maneira das células vivas e dos movimentos de dança (MESSIAEN, 1995: 112-113):

[...] O procedimento melódico-rítmico de desenvolvimento por eliminação, caro a Beethoven, torna-se substituído pelo procedimento harmônico-rítmico dos personagens rítmicos de Stravinsky, que permite um pouco mais ao inesperado, ou pelo processo rítmico puramente dos personagens rítmicos independente da música que eles estão conectados (veja minha *Sinfonia Turangalila* ou meu *Livre d'Orgue*) que permite uma maior imprevisibilidade (MESSIAEN, 1994: 26).

Assim, Messiaen criou seu conceito de *personnages rythmiques* (personagens rítmicas) “refletindo sua convicção de que cada ritmo possui sua própria ‘personalidade’ e que as características gerais da passagem são fortemente influenciadas pelas características dos ritmos individuais” (HOOK, 1998: 99). Segundo o conceito de *personnages rythmiques*, duas figurações rítmicas mantêm suas respectivas conformações paramétricas (referentes a intensidades, articulações, textura, timbre), sendo uma delas mais ativa, ampliadas através do acréscimo de alturas, e a outra, motivada pela anterior, é contraída pelo decréscimo de alturas, podendo haver uma última, a narradora, que permanece imóvel, observando o conflito (Fig. 4 e 5) (MESSIAEN, 1994: 279).

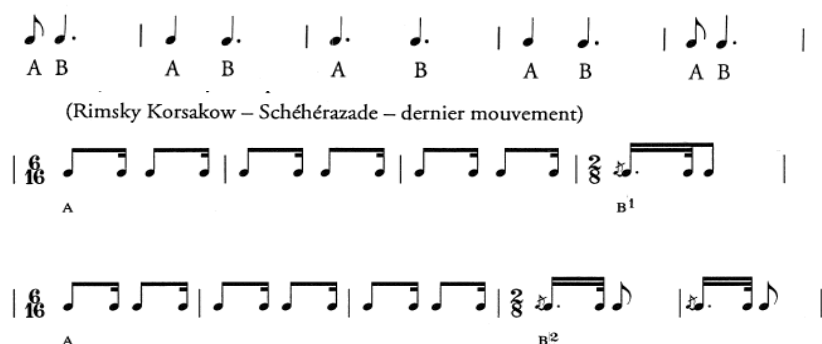


Fig. 4: Integram a formação da ideia de *personnages rythmiques*, o *deśītāla* Simhavikr̥dita e a formulação rítmica presente em *Scheh̥razade*, de Rimsky Korsakov (MESSIAEN, 1995: 93).

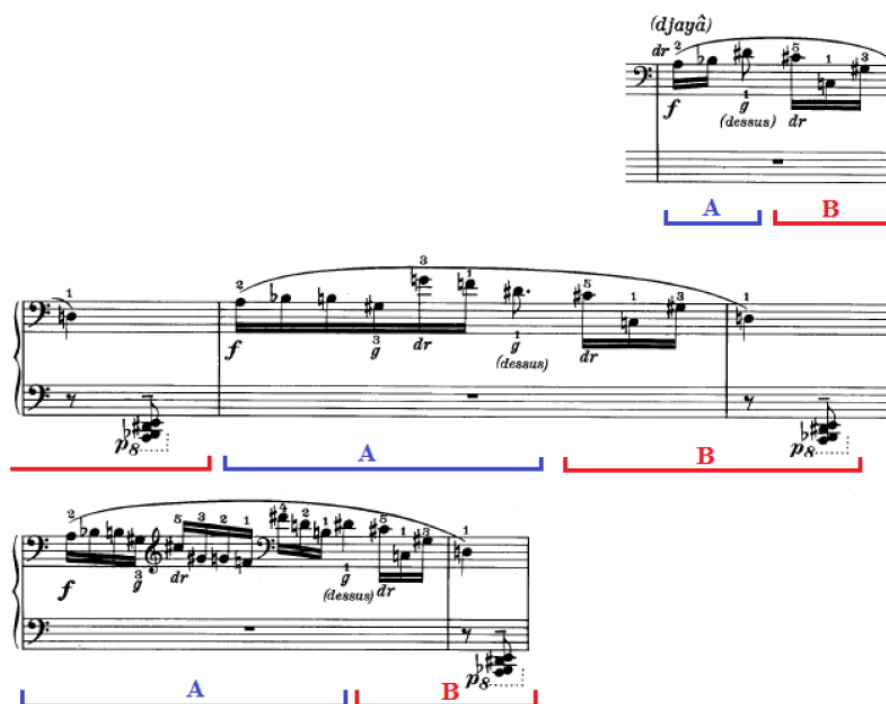


Fig. 5: Exemplo de *personnages rythmiques* em *Cantéyodjayâ* (1949), de Messiaen (ALMEIDA, 2013: 45).

No conseqüente da frase que inicia o terceiro movimento (*Cadenza*) do *Concert à quatre*, o oboé solo apresenta um valor adicionado (na Fig. 6, comp. 3, nota pontuada) e nos compassos finais, conclui o tema melódico através do “processo de eliminação de Beethoven” (comp. 41, Fig. 6). Embora a rítmica e o contorno melódico sejam diferentes, a sonoridade foi mantida na rerepresentação do tema, mesmo tendo havido a inclusão e exclusão de alturas. Após os vários diálogos de canto de pássaros e das cordas e triângulo em *pp*, a utilização do oboé para finalizar o movimento reforça em nossa memória o retorno do material melódico, lento, contrastante, anteriormente apresentado, porém modificado. Trata-se de uma repetição semelhante, que nos remete ao passado, porém que já não é mais o mesmo, e todo o tempo, entre as duas apresentações melódicas, não pôde ser medido. Detemo-nos, apenas, a uma referência da memória.

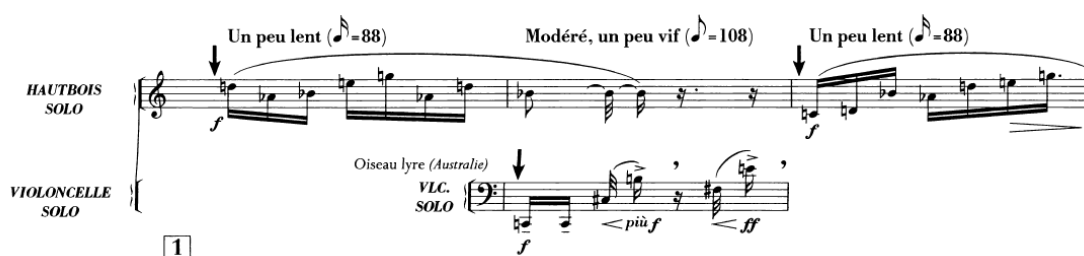




Fig. 6: Oboé solo apresenta valor adicionado (comp. 3) e processo de eliminação (comp. 41). Messiaen, *Concert 'a quatre*: III, *Cadenza* (comp. 1-3, 41).

Em uma analogia do tempo com a Microfísica, em que há a impossibilidade da determinação rigorosa para uma sucessão de um fenômeno em escala corpuscular, Messiaen destaca a imprevisibilidade gerada pelas *personnages rythmiques*, já que estão, de certa forma, independentes da música a qual estão conectadas. Em um processo denominado *recorrência por alternância variada (périodicité par alternances variées)* por Messiaen (1994: 29), há uma alternância de elementos de forma similar, mas não idêntica, assim como ocorre com o ritmo das ondas do oceano, que de forma recorrente, sobem e descem, porém com volume, força e duração diferentes. Em uma analogia do tempo com a Matemática, há um processo de *geração automática de material*. Um raciocínio lógico é aplicado à primeira aparição das *personnages rythmiques* e desta decorrem as demais aparições (Fig. 7).

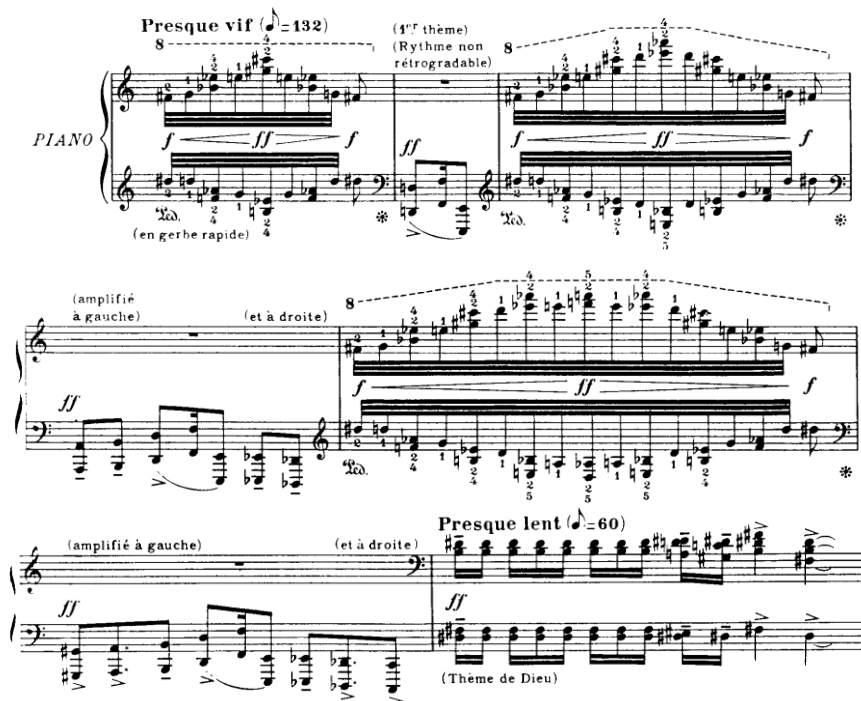


Fig. 7: Recorrência por alternância variada (*périodicité par alternances variées*) e geração automática de material na elaboração de *personnages rythmiques*. Messiaen, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*: n. 20, *Regard de l'Église d'Amour* (comp. 1-6).

Considerações finais

Através de seus estudos teológicos, filosóficos e científicos, Messiaen abordou diferentes noções de tempo em sua obra, valendo-se, para tanto, de suas estruturas amétricas e da sobreposições de ideias temporais distintas, tendo procurado expressar noções de imprevisibilidade através de seus personagens rítmicos e de indivisibilidade do tempo da eternidade por meio da exploração dos números primos, o tempo da natureza mediante a diversidade timbrística e o caráter improvisatório do canto dos pássaros e de seus habitats.

Tendo o decorrer do tempo permitido um olhar concomitante para este material e para aquele que foi se formando e legitimando ao longo do tempo da história humana - na Antiguidade indiana e grega, no cantochão medieval, nos períodos tonal e pós-tonal -, Messiaen pôde calcar seu *corpus teórico autoral* em um amálgama de recortes dessas práticas milenares e colocá-las em diálogo e concomitância em sua obra, de maneira inovadora.

Referências

- ALMEIDA, Maurício Zamith. **A dialética das temporalidades na performance musical:** uma interpretação de *Cantéyodjayâ* de Olivier Messiaen. Tese (Doutorado). Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, 2013
- BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. NY: Dover, 1987.
- BRUHN, Siglind. **Messiaen's Contemplations of Covenant and Incarnation:** Musical Symbols of Faith in the Two Great Piano Cycles of the 1940s. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2007.
- 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. **Traité de Rythme, de Couleur, et d’Ornithologie:** (1949-1992) en Sept Tomes. Tome I. Paris: Alphonse Leduc, 1994.
- _____. Préface. In: MESSIAEN, Olivier. **Quatuor pour la fin du Temps**. Paris: Durand, 1942. Partitura.
- _____. Note de l’Auteur. In: MESSIAEN, Olivier. **La Nativité du Seigneur**. Paris: Alphonse Leduc, 1936. Partitura.
- _____. **Catalogue d’oiseaux**. v. 2. Paris: Alphonse Leduc, 1964. Partitura.
- 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, Departamento de Música, 2008.
- SAMUEL, Claude; MESSIAEN, Olivier. **Music and color:** conversations with Claude Samuel. 2. ed. (1. ed. de 1986). Portland: Amadeus Press, 1994.