

MUSICA THEORICA 201809

SCIENTIFIC ARTICLE

Data do recebimento: 01/08/2018

Data da aprovação final: 07/09/2018

## Caleidoscópico rítmico de Olivier Messiaen: visões, desleitura e reconcepções das teorias do tempo

*Olivier Messiaen's rhythmic kaleidoscope: visions, misreadings and reconceptions of theories of time*

**Miriam Emerick de Souza Carpinetti**

Universidade Estadual de Campinas

miriamcarpinetti@yahoo.com.br

**Resumo:** Neste artigo, são comentadas as reconcepções das teorias do tempo realizadas por Messiaen e contextualizadas no amplo repertório de teorias criadas no século XX. Na argumentação, são enfatizados processos utilizados frequentemente pelo compositor como o empréstimo e a *desleitura* de materiais composicionais constantes em uma miríade de repertórios ocidentais e orientais, de diferentes períodos históricos. Também são apresentados excertos de suas composições, acompanhados de suas considerações e as de outros estudiosos de sua obra, para relacionar sua produção teórica à sua composição musical. São apontadas ferramentas que o compositor utilizou para transformar material que colheu e emprestou de outras obras. Resulta deste estudo um panorama dos processos desenvolvidos por Messiaen, cujo destaque é a utilização da rítmica aditiva em detrimento da divisível. As fontes sonoras que geram sua música amétrica são: descrição da história energética de eventos naturais; cantos de pássaros; cores rítmicas concebidas a partir de narrativas bíblicas; ritmos das novas linguagens (atonalismo, serialismo). Como aprofundamento são englobadas três fontes geralmente tratadas como elementos separados: ritmos de prosódias literomusicais antigas (*pés, neumas, dêci-tâlas*).

**Palavras-chave:** Olivier Messiaen; teorias do ritmo no século XX; música amétrica; processos criativos.

**Abstract:** In this paper, we comment the reconceptions of Messiaen's theories of time and contextualize them in the broad repertoire of theories created in the twentieth-century. In the argumentation, emphasis is placed on processes often used by the composer, such as borrowing and misreading compositional materials in a myriad of Western and Eastern repertoires from different historical periods. Also included are extracts from his compositions, accompanied by his considerations and those of other scholars of his work, to relate his theoretical production to



**MUSICA THEORICA**

Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical

Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis

@ TeMA 2018 – ISSN 2525-5541

his musical composition. Are mentioned tools that the composer used to transform material that he collected and borrowed from other works. This study shows an overview of the processes developed by Messiaen, whose emphasis is the use of the additive rhythm to the detriment of the divisible. The sound sources that generate his ametric music are: description of the energetic history of natural events; bird songs; rhythmic colors conceived from biblical narratives; rhythms of the new languages (atonalism, serialism). In order to deepen our studies, we included three sources generally treated as separate elements: rhythms of ancient literary-musical prosodies (*feet, neumas, dêçi-tâlas*).

**Keywords:** Olivier Messiaen; rhythm's theories in Twentieth-century; ametric Music; creative processes.

## 1. Introdução

Este artigo é uma revisão crítica da classificação do ritmo na teoria do século XX criada por Justin London, em que elenca teóricos e compositores em quatro categorias de conceituações do ritmo. Um dos compositores mencionados por London é Olivier Messiaen (1908-1992), que é posicionado em apenas uma das quatro categorias.

Partindo do pressuposto de que Messiaen pode integrar as quatro categorias criadas por London, buscou-se investigar na obra teórica e artística do compositor, os elementos que podem comprovar essa hipótese. Em termos práticos busca-se expor a teoria de London, mencionando os diversos teóricos e compositores por ele estudados. Além disso, para complementar a teoria de London e expor a abrangência do pensamento de Messiaen, pretende-se construir pontes entre as categorias mencionadas e a produção do compositor.

A teoria da angústia da influência e o conceito de desleitura, como expostos por Joseph Straus, somados à *práxis* do empréstimo musical de Messiaen são utilizados para caracterizar sua obra teórica e composicional. Mesmo tendo o compositor relatado em seu primeiro tratado o uso do empréstimo como ferramenta composicional, os estudos desta prática são mais recentes. Como o próprio Messiaen afirmava, os autores e obras do passado exerciam grande influência sobre sua pessoa e sua prática musical.

De modo complementar, Messiaen constituiu sua linguagem a partir de materiais musicais coletados em regiões distintas e inusitadas. Sua composição é constituída tanto dos ritmos e movimentos da natureza, quanto do empréstimo musical das antigas tradições. Também inclui as vivências e visões do presente e perspectivas do futuro baseadas em sua crença religiosa. Era um homem de ampla cultura que se permitia relacionar conhecimentos opostos porém complementares, das tradições ocidental e oriental. Tem-se, portanto, a oportunidade de investigar de maneira mais pormenorizada alguns aspectos centrais de sua obra, reveladoras de seu pensamento.



## 2. Messiaen: desleitura<sup>1</sup> e reescrita da teoria e da composição musical

Inicialmente a obra teórica e composicional de Messiaen é relacionada com a teoria da angústia da influência formulada pelo crítico literário Harold Bloom, a partir de 1973. Esta teoria foi transposta para o campo musical por Joseph Straus (1990), tendo ecoado em trabalhos de outros teóricos desde então. Nesse contexto, os compositores mais conhecidos do passado e suas obras mais tocadas constituem valores canônicos musicais admirados e combatidos pelos compositores que os sucedem. Este combate criativo ocorre dialeticamente em um processo de apropriação, distorção e correção das obras herdadas provocados pela *desleitura* (*misreading*). Assim, músicas e processos criativos novos resultam do embate entre a admiração e a rejeição sentidos pelos compositores mais recentes em relação aos compositores do passado e às suas obras canônicas. Isto ocorre durante o processo de reutilização de sonoridades e estruturas das obras que são consideradas como modelos pedagógicos, quando os compositores “invocam o passado para reinterpretá-lo” (Straus 1990, p. 1).

Principalmente no início do século XX, para se distanciarem de seus predecessores, os compositores dedicaram-se a uma série de atitudes composicionais semelhantes e à exposição de seus processos criativos em tratados teóricos, nos que desenvolveram suas teorias ilustradas com exemplos de suas próprias composições. Estas duas formas de proceder podem ser consideradas como uma ‘prática comum’ aos compositores que “apesar de suas dissimilaridades estilísticas superficiais, compartilham técnicas para refazer formas, elementos de estilo, sonoridades e obras musicais” (Straus 1990, p. 17).

Sob a angústia da influência, compositores da primeira metade do século XX *desleram* as obras canônicas dos grandes mestres do passado, de forma a encontrar brechas e desvios que abrissem espaço para suas próprias composições (Straus 1990, p. 12).

Em Messiaen, as atividades de compositor e de professor se complementavam e realimentavam, produzindo conteúdo de imensa riqueza. Nos cursos de harmonia, análise musical e composição, apresentou análises de obras de distintas procedências e períodos, buscando em fontes muito diversas os elementos que compuseram sua eclética e vasta paleta expressiva. Esse trabalho de análise e aproveitamento de materiais diversos consolidou sua original linguagem musical, que impressiona até os dias atuais aos que a estudam. “A principal motivação de Messiaen para a análise, foi a busca de

<sup>1</sup> No âmbito da teoria da angústia da influência, a *desleitura* não é uma falha ou uma interpretação inadequada. É um processo de ‘correção criativa’ feito pelos compositores nas obras de seus antecessores. É uma transformação das obras do passado e das influências recebidas.



material musical notável em forma de fórmulas melódicas, harmônicas ou rítmicas reutilizáveis” (Balmer; Lacôte; Murray 2016, p. 707). Messiaen emprestava material analisado e o utilizava como ‘matéria bruta’, um mármore para esculpir.

Nos tratados *Technique de mon Langage Musical* (1945)<sup>2</sup> e *Traité de Rythme, de Couleur, et d’Ornithologie* (1994 a 2002)<sup>3</sup>, Messiaen registrou seu *modus operandi*. Neles apontou excertos das obras do passado que mais lhe interessaram, expôs os elementos que os compõem e os processos criativos que utilizou para transforma-los e mudar seu sentido. O emprego, por parte do compositor, dos elementos herdados em contextos diversos dos tradicionais, gerou outros de características ambíguas, com novos padrões sintáticos.

No *Technique*, o registro confiante e sem subterfúgios dos elementos extraídos de repertórios herdados, evidenciam a naturalidade com que percebia a influência dos compositores anteriores sobre sua pessoa e sobre seus contemporâneos. Reconhecendo a influência do passado, ao se valer desses elementos, rompeu barreiras e reconcebeu os conceitos teóricos e as obras antecedentes.

Uma das ferramentas composicionais que Straus indica como ‘prática comum’ dos compositores da primeira metade do século XX, a ‘centralização’, foi utilizada de forma superlativa por Messiaen. Esta forma de empregar elementos das obras canônicas originou algumas das marcantes características que distanciam sua linguagem musical daquela empregada por seus antecessores. Com esta ferramenta,

elementos musicais que são periféricos à estrutura do trabalho precedente (tais como áreas de tonalidade remota e combinações não usuais das notas resultantes de ornamentações lineares) movem-se para o centro estrutural do novo trabalho (Straus 1990, p. 17).

Parte da paleta expressiva de Messiaen veio da análise da música da escola franco-russa: Debussy, Stravinsky e Bartók. Como estes autores, empregou materiais modais encontrados nas canções folclóricas, especialmente as francesas e russas. Para o emprego desse repertório de natureza simples, recuperou esquemas de justaposição e superposição medievais. Quando levados a um alto grau de complexidade, esses esquemas geram sucessões de dissonâncias como as da música serial, suprimindo a funcionalidade dos acordes, fundamento da música tonal. Contudo, apesar da complexidade e dissonância utilizadas em suas obras, Messiaen frequentemente procurou finalizações com tríades simples de modo a aclarar sua relação com a série harmônica.

<sup>2</sup> Doravante será referenciado somente como *Technique*.

<sup>3</sup> Doravante será referenciado como *Traité* seguido do número do volume.



Como os compositores da escola franco-russa, Messiaen frequentemente reviu e reconceituou assuntos relacionados ao tempo. Utilizando ferramentas de Stravinsky e Debussy, justapôs e superpôs materiais simples que geraram polirritmias e fortes dissonâncias rítmicas. E, como estes, fez extenso uso de escalas simétricas. As reformulações que o compositor imprimiu aos exemplos colhidos destes mestres são, às vezes, tão profundas que tornam os originais irreconhecíveis. Messiaen explicou esse processo da seguinte forma:

veremos algumas sombras dos tempos antigos passarem, saudaremos alguns grandes nomes dos tempos modernos; mas todos esses empréstimos [...] serão passados pelo prisma deformador de nossa linguagem, receberão de nosso estilo sangue diferente, uma cor melódica e rítmica inesperada na qual a fantasia e a pesquisa serão unidas para destruir a menor semelhança com o modelo (*Technique*, cap. XI).

Debussy e Ravel são ‘alguns grandes nomes dos tempos modernos’ citados e estudados em seus tratados assim como Honegger, Jolivet e Milhaud.

Messiaen também recebeu influência da escola alemã, manifesta nas análises de obras de Mozart e Beethoven e no emprego composicional de ferramentas criadas a partir das obras destes compositores. Do primeiro, aproveitou o perfil melódico criado pela 6ª maior descendente (*Technique*, cap. VIII), os “contornos melódicos um tanto ‘Mozart’” (cap. XVII) entre outros elementos. Deu a Beethoven a paternidade do desenvolvimento melódico por eliminação, afirmando que este “procedimento é fundamental para toda a vida temática” (cap. X). Prosseguindo na análise dessa corrente de composição, Messiaen afirmou que Mozart é um precursor distante de Schoenberg e Berg (cap. XV). Nesse capítulo, Messiaen estudou e ampliou o emprego das notas estranhas (fontes das dissonâncias): pedal, nota de passagem, bordadura e apojatura. Citou as mudanças de registro (tessitura) empregadas na *Suíte Lírica* de Berg (cap. X), recurso que empregou frequentemente em sua produção para órgão. Além destes elementos, durante um curto período na década de 1950, Messiaen utilizou-se da escrita serial e empregou diversos processos de ordenação serial.

Messiaen sistematizou o uso dos ritmos simétricos que denominou *não retrogradáveis*. Estes, apesar de estarem presentes nas obras canônicas, aparecem ‘mascarados’ pelo uso tradicional da isometria. Messiaen os liberou da igualdade métrica e deu-lhes um status especial. Contudo; no emprego polifônico, as acentuações destes ritmos são modificadas, como no caso do cânone triplo que se encontra em *Adieu*, 7ª parte de *Harawi*. A composição por personagens, amplamente utilizada na literatura tradicional, recebeu preponderância em sua obra. Do seu uso, subdividiu os personagens em rítmicos, melódicos e harmônicos.



A obra para órgão de Messiaen pode ser compreendida como uma continuação da tradição organística francesa. Esta continuidade é notada ao analisar a transformação que o compositor impôs aos elementos da linguagem e das obras herdadas de Franck, Widor, Tournemire e Dupré, entre outros. A aparente dessemelhança de sua obra, se deve ao uso extremo da *centralização*. Com esta ferramenta, Messiaen estruturou suas obras utilizando apenas algumas partes das formas tradicionais, como registrado no capítulo XII do *Technique*. Nesse texto, o compositor esclareceu que da fuga utilizou preferencialmente o *episódio* e o *stretto*; dentre os dois desenvolvimentos (o modulante e o final) de um *allegro* de sonata, escolheu utilizar apenas o *desenvolvimento final*; das aleluias do cantochão deu preferência ao que considerou essencial, a *vocalização ornamental*. Empregou de forma constante os modos hindus e gregorianos e as *colorations modernes* (colorações modernas)<sup>4</sup> de Tournemire. Estes elementos estão registrados no manual de improvisação deste seu antecessor. Messiaen estruturou motivos e formas por meio da métrica grega, aprendida com Dupré. Encontram-se em suas composições, traços do pós-romantismo (poemas sinfônicos para órgão), do modernismo e do pós-modernismo. Muitas obras de Messiaen apresentam a maioria das características do pós-modernismo como elencadas por Jonathan Kramer:

[...] não é simplesmente um repúdio ao modernismo ou sua continuação, mas tem aspectos de ambos; [...] não respeita fronteiras entre sonoridades e procedimentos do passado e do presente; [...] mostra desdém pelo valor, muitas vezes inquestionável, da unidade estrutural; [...] evita formas uniformes (por exemplo, não permite que uma peça inteira seja tonal ou serial ou composta em um molde formal prescrito); inclui citações ou referências a músicas de muitas tradições e culturas; aceita contradições; desconfia das oposições binárias; inclui fragmentações e descontinuidades; abrange o pluralismo e o ecletismo; apresenta múltiplos significados e múltiplas temporalidades (Kramer 1996, p. 21).

### 3. Messiaen e as teorias do ritmo no século XX

Justin London expõe no capítulo *Ritmo na teoria do século XX (Rhythm in Twentieth-century Theory)* publicado na *História Cambridge da teoria da música ocidental (The Cambridge History of Western Music Theory)*, que parte das teorias rítmicas elaboradas no início desse século surgiram como reação à teoria de Hugo Riemann, teórico que se propôs a “consolidar várias tendências na teoria rítmica

<sup>4</sup> Messiaen foi além de Tournemire. Pesquisou e utilizou frequentemente gravações compostas por parciais agudos sem a base dos parciais graves.



do século XIX, sintetizando ritmo, métrica, agógica e estrutura de frase dentro de sua teoria abrangente de funcionalidade harmônica” (London 2002, p. 695).

London engloba esses estudos em quatro categorias: 1) ritmo, movimento e tempo, 2) ritmo na teoria schenkeriana, 3) aproximações arquitetônicas ao ritmo, 4) ritmo na música pós-tonal. Observa que as fronteiras entre esses grupos são pouco precisas e que, às vezes, apenas algumas hipóteses e preocupações são compartilhadas por todos os teóricos e compositores citados em seu texto. Conclui sua argumentação ponderando que as teorias e métodos analíticos desse período surgiram em dependência do

compromisso de um teórico com um repertório particular e sua sintaxe musical,<sup>5</sup> em outros casos compromisso com uma visão psicologicamente informada de estrutura musical, e ainda em outros casos compromisso com uma filosofia temporal particular. [...] as fronteiras que separam as quatro áreas da teoria rítmica [...] tornaram-se bastante obscuras no final do século (London 2002, p. 723).

Embora London posicione Messiaen apenas na quarta linha teórica, ou seja, do *ritmo na música pós-tonal*, o compositor francês expôs, tanto em seus textos teórico-analíticos quanto em suas composições, conceitos pertinentes às quatro categorias apontadas. Para fundamentar esta argumentação, foram levantados em seus tratados e composições os conceitos que o aproximam dos teóricos e compositores das quatro categorias relacionadas por London.

No *Traité I*, Messiaen teceu considerações sobre as definições e origens do ritmo, partindo da etimologia das palavras *música* e *ritmo*. Expôs, entre outros, conceitos sobre *Tempo e Eternidade; Filosofia da Duração* (tempo percebido ‘não mensurável’, tempo estruturado ‘mensurável’); *Dados Científicos* sobre o tempo biológico e o tempo relativo (espaço euclidiano, tempo newtoniano, relatividade do espaço-tempo einsteniano); assim como a superposição de tempos (conexão do movimento, do espaço e do tempo; a expansão do universo; o tempo e as estrelas; distância das estrelas em relação à terra; movimento das estrelas; relatividade dos eventos estelares; tempo geológico e tempo humano; tempo e microfísica ‘intermitência de rotações variadas’); e, também, a filosofia do tempo e do ritmo musical a partir da obra do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941). Reelaborando conceitos de Gaston Bachelard, Messiaen (1994a, p. 46) substituiu o termo ‘ordem rítmica’ por ‘linguagem rítmica’ e listou 14 tipos de linguagens diferentes que podem coexistir em uma mesma música:

- 1) linguagem rítmica das durações;
- 2) linguagem rítmica das intensidades (crescendo/decrescendo);

<sup>5</sup> “a importância do conceito de parataxe, em oposição ao de sintaxe, para a formação da linguagem da música pós-moderna” é salientada por Coelho de Souza (2007, p. 73).



- 3) linguagem rítmica das densidades (quantidade de sons simultâneos);
- 4) linguagem rítmica das alturas;
- 5) linguagem rítmica dos timbres;
- 6) linguagem rítmica dos ataques (legato/staccato);
- 7) linguagem do movimento rítmico (arsis/tesis);
- 8) linguagem rítmica dos tempos (rallentando/accelerando);
- 9) linguagem rítmica das interversões de durações (permutações);
- 10) linguagem polirrítmica;
- 11) linguagem rítmica dos resultados da polirritmia;
- 12) linguagem rítmica da harmonia;
- 13) linguagem rítmica dos espaços musicais (*lieux musicaux*)<sup>6</sup>;
- 14) linguagem do silêncio (o silêncio que se percebe durante a audição de uma composição).

A partir dessas definições e considerações, Messiaen (1996, p. 52) englobou os ritmos extramusicais e resumiu as fontes geradoras do ritmo em 8 categorias:

- 1) ruídos da natureza;
- 2) canto dos pássaros;
- 3) reino mineral;
- 4) reino vegetal;
- 5) reino animal;
- 6) dança;
- 7) linguagem e poesia;
- 8) artes plásticas.

Messiaen preferiu ordenar as durações a partir de um valor curto e seus múltiplos, gerando ritmos desiguais, que refletem melhor os processos da natureza que ele era tão afeito. Utilizou estes conceitos rítmicos em suas obras vocais e instrumentais, das quais, a seguir, serão apresentados alguns excertos para órgão de tubos de modo a ilustrar cada uma das quatro categorias criadas por London.

---

<sup>6</sup> Messiaen utiliza *lieux* para designar a ordenação de alturas em: “modalidade, tonalidade, polimodalidade, politonalidade, atonalidade, série dodecafônica, toda outra espécie de série, etc” (Messiaen 1994a, p. 47). Creio que “etc” expressa outros tipos de sistemas que vão além daqueles do total cromático, pois o compositor cita nos capítulos XVI e XVIII de *Technique* os sistemas microtonais de Alois Haba e Ivan Wyschnegradsky.



### 3.1. Ritmo, movimento e tempo<sup>7</sup>

London considera que no século XX uma série de teóricos estimam ser *motion* e *movement* o fundamento do ritmo e da forma musical. Em português temos apenas a palavra *movimento* para traduzir os dois termos ingleses utilizados por London. Buscando compreender as diferenças dos termos *motion* e *movement*, observa-se que os falantes do idioma inglês divergem bastante sobre seus significados, porém concordam que ambos são relacionados ao tempo.

*Motion* é considerado por pesquisadores como um movimento com velocidade e aceleração. Na área da biomecânica e da física quantifica-se a *motion* de um objeto ou corpo determinando a velocidade de seu deslocamento; considera-se que esse é um estado em que um corpo se move, como um todo, de um lugar para outro, como um trem que parte de uma estação e vai para outra em um determinado tempo. *Movement* é mais usado na biologia para avaliar o movimento de seres humanos e de animais. Fisioterapeutas, bailarinos e músicos preferem esse termo ao referir-se às qualidades ou significado do deslocamento. *Movement* seria, neste caso, a mudança de posição de um objeto/ser em relação a um ponto fixo no espaço, seria a condição de "não parado", quando somente partes do corpo se movem, como um girassol. Assim, ao utilizar os dois termos, London se refere a quantidades e também a qualidades do movimento. Observa que os teóricos da primeira categoria de sua classificação conceituam o ritmo em termos de processos dinâmicos ou energéticos, em vez de concebê-lo como um arranjo arquitetônico de elementos musicais.

Ernst Kurth (1886-1946) opoñdo-se à rigidez métrica da teoria rítmica de Riemann, elabora a que é a "[...] visão energética da música mais abrangente e de longo alcance já articulada. [...] Kurth considera desde pequenos a grandes gestos rítmicos em termos de um conjunto 'encaixado' de ondas ou movimentos ondulatórios" (London 2002, p. 696). Para Viktor Zuckerkandl (1896-1965), discípulo de Kurth, "O ritmo é a *gestalt* temporal que emerge da nossa interação com os tons e as ondas métricas que geram. [...] ondas maiores e mais complexas podem ser compostas por ondas menores" (London 2002, p. 697).

Contudo, Wallace Berry (1928-91), diferentemente de Kurth e Zuckerkandl, "parece mais interessado em isolar os vários componentes métricos do movimento do que em modelar sua continuidade" (London 2002, p. 699). Diferentemente dos teóricos anteriores, que se ocuparam com as categorias e descrições do *motion* (tempo de um ponto a outro), Friedrich Neumann (1915-1989) parece mais preocupado com "[...] as conexões entre os sucessivos eventos musicais" (London 2002, p. 699), conexões que emergem da relação mútua entre

<sup>7</sup> Com o intuito exclusivo de contextualizar a produção de Messiaen, as teorias elencadas por London estão abreviadas neste texto.



suas ocorrências. Finalmente, Thomas Clifton (1935-78), utiliza os termos *retensão* (passado imediato), *horizonte* (presente) e *protensão* (futuro imediato), do método fenomenológico ou temporal de Edmund Husserl (1859-1938) para considerar sobre o presente musical.

Para exemplificar o interesse de Messiaen pelos ritmos da natureza, foi escolhido um excerto do *Offertoire - Les choses visibles et invisibles* (*Coisas visíveis e invisíveis*), da *Messe de la Pentecôte*<sup>8</sup> (Exemplo 1). O compositor escolheu representar as coisas visíveis aludindo a gotas de água e canto de pássaros. Com o intuito de emular o efeito acústico do gotejar, superpôs a uma tríade sustentada no manual (pentagrama central), duas melodias com a mesma ordenação de alturas: uma aguda em *staccato* (pentagrama superior) e outra ligada na pedaleira (pentagrama inferior).

**Exemplo 1:** Gotas de água e canto de pássaro do *Offertoire* da *Messe de la Pentecôte*

Para evocar o gotejar e imitar a história energética desse objeto sonoro, Messiaen representou o impacto da gota com o *staccato* agudo, enquanto a continuidade do efeito acústico desse microevento natural é dada pelo *legato* na pedaleira.

### 3.2. Ritmo na teoria schenkeriana

London observa que, em se tratando de assuntos como harmonia, contraponto e forma, os escritos de Schenker são volumosos; contudo, seus comentários a respeito de ritmo são escassos. Por isso, a primeira geração de alunos deste teórico dedicou-se a editar e traduzir seus textos, aplicando-se especialmente às teorias de tonalidade e forma. A geração seguinte ampliou os conceitos de ritmo e metro a partir do estudo das análises de Schenker e dos comentários registrados em *Free Composition* (*Composição Livre*), terceiro volume de *New Musical Theories and Fantasies* (*Novas Teorias e Fantasias Musicais*). Para

<sup>8</sup> Doravante, referenciada como *Messe*.



ampliar os conceitos de ritmo, seus discípulos conceituam o tempo utilizando termos e metáforas provenientes do campo de alturas. Consideram que a organização rítmica depende da organização das alturas com termos como ritmo tonal, dissonância rítmica e dissonância métrica. Schenker sustenta que "todo ritmo na música advém do contraponto e somente do contraponto" (Schenker 1979, p. 15). Desenvolvendo esse assunto, London registra que "interações entre camadas de ritmo duracional e/ou tonal podem produzir estruturas rítmicas agregadas mais complexas" (2002, p. 708).

Apesar de não utilizar a nomenclatura dos teóricos schenkerianos, nem estar restrito à teoria da harmonia funcional, Messiaen também fez analogias entre os conceitos de altura e duração e deu atenção à complexidade rítmica proveniente da sobreposição de diferentes ritmos em camadas. Citou exemplos da literatura musical europeia na qual a polirritmia não é tão perceptível porque os diferentes ritmos são apresentados em melodias diferentes, mas todas organizadas dentro do mesmo modo. Assim concluiu que "a tonalidade, bem como os vários modos existentes e a série dodecafônica que têm a mesma força de coesão, são igualmente adversários formidáveis"<sup>9</sup> (Messiaen 1994a, p. 30). Desenvolvendo os conceitos referentes à polirritmia, o compositor considerou que se devem escolher timbres e modos diferentes para cada camada sobreposta, de forma a preservar as identidades e evitar a coesão dos diferentes ritmos.

Como exemplo desta prática, é mostrado a seguir um excerto da *Pièce en Trio*, segundo movimento do *Livre d'Orgue*<sup>10</sup>. Esse trecho tem como mote "Porque, agora, vemos como em espelho, obscuramente; então, veremos face a face ..." (I Cor. 13:12). Messiaen não designou um modo ou cor diferente para cada camada do *Trio*. Ao invés, para retratar algo obscuro, misterioso e intrincado, utilizou séries dodecafônicas, cujas cores classificava como cinzentas e negras. Mais uma vez Messiaen escolheu utilizar o serialismo a partir da simbologia sugerida pelas cores sonoras.

Ao não empregar a diferenciação de cores modais de altura para cada camada, o compositor as individualizou por meio de timbres. Certamente, considerou que este procedimento seria suficiente para evitar a coesão dos ritmos das três linhas melódicas, preservando assim suas identidades e complexidades. Com mesma força dinâmica (*mezzo forte*), o trio de timbres recebeu a seguinte registo criada para o órgão de *La Trinité*:

- 1) Grande Órgão (pentagrama superior): *bourdon 16, flûte 4*;
- 2) Positivo (pentagrama central): *quintaton 16, cor de nuit 8, nazard 2<sup>2/3</sup>*;
- 3) Pedal (pentagrama inferior):
  - a) pedal: *soubasse 16, contrebasse 16*;
  - b) acoplamento do Recitativo: *cymbale 3 rangs*.

<sup>9</sup> Da percepção individualizada de cada ritmo.

<sup>10</sup> Doravante será referenciado como *Livre*.



Nesse movimento do *Livre*, o compositor modificou e justapôs 17 *dêçitâlas*<sup>11</sup>, separados por barras verticais. Dentre estes, é destacada a seguinte sequência: *vasanta* (primavera = 4,4,4,8,8,8), *pratâpaçekhara* (a força que emana da frente = 12,2,3) e *gajajhampa* (salto do elefante = 8,2,2,3)<sup>12</sup>. Messiaen empregou todos estes ritmos de formas alteradas em relação à lista original dos 120 *dêçitâlas* e descreveu essas modificações com dois termos registrados na partitura: 1) *rhythmes monnayés* (ritmos cunhados): criação de novos ritmos baseados nos originais, por meio da subdivisão dos valores longos, às vezes com aumentações ou diminuições; 2) *valeurs irrationnelles* (valores irracionais): alteração das subdivisões: de 2 para 3, entre outras.

No ritmo *vasanta* (Exemplo 2), Messiaen sobrepôs às 2 primeiras colcheias uma divisão irracional com 3 colcheias. A seguir, em vez de 3 semínimas apresentou uma divisão irracional diminuída, a saber: 3 semínimas valendo por 2. Também dividiu as 2 últimas semicolcheias em 5 fusas.

The image shows a musical score for piano, divided into two staves: MAN. (Manteca) and PÉD. (Pédaço). The score is annotated with three distinct rhythmic layers, each circled in red and labeled with its name: 'vasanta' (top), 'pratâpaçekhara' (middle), and 'gajajhampa' (bottom). Red arrows point to specific rhythmic features, and brackets indicate subdivisions. The PÉD. staff includes a note with a bracket labeled '3 (pour 2 d)'. The MAN. staff has various rhythmic markings and fingerings.

**Exemplo 2:** Três camadas com timbres diferentes para evitar sua coesão na *Pièce en Trio* (segundo movimento do *Livre*)

Quando encontrou a lista de 120 *dêçitâlas*, Messiaen se encantou por ser composta de ritmos irregulares. Inicialmente os utilizou da forma como estavam listados, mas aos poucos começou a transformá-los para moldá-los às suas necessidades. Assim procedendo, sua rítmica foi crescendo em complexidade.

Em entrevista, Claude Samuel perguntou a Messiaen como deveria o ouvinte entender esses ritmos elaborados, ao que o compositor respondeu:

Não é essencial que os ouvintes sejam capazes de detectar precisamente todos os procedimentos rítmicos da música que ouvem, assim como não precisam descobrir todos os acordes da música clássica. [...] No momento em que eles

<sup>11</sup> Ritmos relacionados em lista elaborada pelo teórico e musicólogo indiano Sharngeadeva (1210-1247), que Messiaen encontrou na *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*.

<sup>12</sup> Entre parênteses são apresentados: os significados espirituais de cada ritmo e os valores de cada duração. Fusa = 1, semifusa = 2, semifusa pontuada = 3, e assim por diante.



recebem um choque, percebem que é lindo, que a música toca neles, o objetivo é alcançado! (Messiaen 1994b, p. 83).

### 3.3. Aproximações arquitetônicas ao ritmo

Nesta categoria London relaciona as teorias estruturalistas, embasadas na linguística e psicologia gestáltica, que abordam o ritmo e a forma a partir de conceitos arquitetônicos. Citando e tecendo considerações sobre os escritos dos autores que reúne nesta categoria, London relata conceitos de Grosvenor Cooper e Leonard Meyer. Estes autores consideram que a estrutura rítmica não é percebida como unidades independentes mecanicamente unidas na estrutura musical, mas é um processo orgânico em que motivos rítmicos menores com formatos e estruturas próprias, tornam-se partes integrais de uma organização rítmica maior. Segundo London,

outro aspecto da teoria de Cooper e Meyer, que é tanto uma força quanto uma fraqueza, é como eles têm o ritmo e o metro inseparavelmente entrelaçados. Embora reconheçam que várias estruturas de agrupamento ocorrem e dependem de contextos métricos específicos, as análises de Cooper e Meyer indicam apenas uma hierarquia - padrões aninhados de acentuação (2002, p. 712).

Proseguindo, o pesquisador sumariza as considerações do teórico-compositor Fred Lerdahl e do linguista Ray Jackendoff, autores que estudaram conjuntamente a música tonal sob a ótica das teorias da estrutura prosódica na linguagem. Estes consideram que o ritmo e o metro são independentes; contudo, suas hierarquias são inter-relacionadas, cada qual governada por seu próprio conjunto de regras. A hierarquia de agrupamento é um recurso inclusivo que resulta em períodos de tempo. Grupos devem ser contíguos, grupos menores devem estar totalmente contidos em grupos maiores e grupos maiores são particionados em grupos menores. Em condições especiais, os grupos podem se sobrepor, mas as sobreposições são entendidas como uma transformação de superfície de uma estrutura subjacente não sobreposta. London ilustra esta teoria com um trecho analisado por Lerdahl e Jackendoff (Exemplo 3).



The image shows a musical score for a Minuet from Haydn's Symphony 104. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *tr* (trill). Below the staff, there are two types of analysis: 'análise métrica' (metric analysis) represented by vertical dots and a circled 'i' indicating a specific metric unit, and 'análise de grupos' (group analysis) represented by horizontal brackets grouping the notes into larger rhythmic units.

**Exemplo 3:** Interação do metro e do ritmo no *Minueto da Sinfonia 104* de Haydn

A seguir, London observa a continuidade da teoria de Lerdahl e Jackendoff, nos conceitos de Jonathan Kramer, que além de estudar a estrutura temporal, também investiga como os ouvintes a percebem. Segundo Kramer, os parâmetros do som têm sua própria estrutura quase independente, que operam em contraponto, criando, para o ouvinte pós-moderno, um senso de tempo ricamente múltiplo (Kramer 1996, p. 25). Considera o ouvinte como criador de diversas narrativas e propõe que

qualquer música que contenha referências fora de si [...] e, na verdade, qualquer música com um grau razoável de complexidade [...] pode produzir diferentes experiências temporais em diferentes ouvintes, ou até mesmo no mesmo ouvinte em diferentes ocasiões (Kramer 1996, p. 61).

Os conceitos de Kramer são relevantes para o entendimento do repertório orgânico de Messiaen pelas referências extramusicais e seu alto grau de complexidade. Entre as referências, a principal é a Bíblia Sagrada, da qual extraiu narrativas que desenvolveu como poemas sinfônicos para órgão. Dizendo de outra forma, poemas para órgão sinfônico<sup>13</sup>.

Messiaen também considerou a estrutura arquitetônica da música ao estudar e empregar as prosódias grega (pés), latina (neumas) e sânscrita (*deçâtâlas*), cujos metros são desiguais. Em decorrência do seu estudo da poética grega, publicou no *Traité I*, uma análise dos 39 Coros de *Le Printemps* (A Primavera) de Claude Le Jeune (?1530-1600)<sup>14</sup>. Estudou a forma literária grega, destacando a forma ternária composta de *estrofe*, *antístrofe* e *epodo*. Desse estudo, além de empregar os pés métricos, passou também a adotar algumas formas poéticas para estruturar seus movimentos estróficos. No *Traité IV*, registrou seu estudo da métrica latina como encontrada no cantochão. Apresentou informações sobre os neumas, formas e modos desses cantos monódicos, ilustrando seu estudo com

<sup>13</sup> Nome dado aos Grandes Órgãos de tubos, que podem ser comparados às orquestras sinfônicas pela diversidade de timbres que possuem.

<sup>14</sup> Compositor de fé Reformada calvinista, Mestre de Música do Rei Henrique IV da França.



exemplos encontrados na análise de obras de conhecidos compositores da música europeia. No *Traité I* apresentou um estudo e uma lista de 120 *deçî-tâlas*, ritmos empregados no gênero literário sânscrito<sup>15</sup> medieval *Prabandha*. Este conjunto literário apresenta biografias em linguagem coloquial, que mesclam realidade e ficção de maneira mais próxima à tradição folclórica. Portanto, grande parte dos ritmos utilizados por Messiaen têm como origem a linguagem falada transformada em linguagem escrita. O compositor buscou em antigas tradições, acercar-se à prosódia expressiva que a fala europeia moderna perdeu<sup>16</sup>.

Messiaen utilizou os ritmos da fala em justaposições e sobreposições que geram formas muito diversificadas, sempre resultantes do conteúdo abordado na obra em questão. Para exemplificar o emprego de ritmos de textos antigos, é apresentada a alternância de ritmos hindus e releituras de neumas do cantochão em *Consécration (Le don de Sagesse)*, terceiro movimento da *Messe*. Nessa antífona Messiaen emulou e reescreveu o antigo *alternatim*, prática que remonta à Idade Média, na qual os monges e organistas dialogavam. Nessa época, os órgãos não acompanhavam o canto; portanto, as monodias desacompanhadas eram alternadas com improvisações harmonizadas ao órgão.

**Exemplo 4:** Alternância de ritmos hindus e releituras de neumas na *Consécration (Le don de Sagesse)* da *Messe*.

<sup>15</sup> Língua morta indo-europeia, antigamente falada no Nepal e na Índia. Pertencente ao mesmo tronco linguístico dos idiomas falados na Europa atualmente.

<sup>16</sup> Jean-Jacques Rousseau defendeu a tese de que as línguas perderam sua expressividade à medida que passaram a ser escritas e estruturadas gramaticalmente (Rousseau, 2003).



Nesse movimento, dois refrãos com harmonizações dos ritmos *simhavikrama* (a força do leão = 2,2,8) e *miçra varna* (arco-íris de durações = 2,2,2,3,2,2,2,3,2,2,2,3,12,8,2,2,8,4,8) são alternados com monodias. É notória a grande liberdade do compositor na estilização da reescrita do *alternatim* e a forte influência da prosódia grega em seus estudos posteriores. Os refrãos com ritmos hindus não foram modificados em suas durações nem em suas harmonizações; contudo, as monodias foram variadas e desenvolvidas, sendo a penúltima apresentação a mais longa e a última a mais concisa.

Outro exemplo emblemático do seu uso da prosódia literária é a estruturação da abertura da *Messe, Entrée (Les langues de feu)*, organizada exclusivamente pela justaposição e transformação de pés gregos. Para evitar a monotonia da sucessiva alternância de tempos curtos e longos, o compositor os deformou e subdividiu em valores irracionais.

### 3.4. Ritmo na música pós-tonal

Nesta última categoria, London aborda os desafios que a descontinuidade e não linearidade das composições pós-modernas oferecem à teoria e à análise do ritmo. Considera que um meio de abordar esses desafios é ater-se aos processos composicionais, em vez de traçar analiticamente as superfícies e formas complexas que resultam (London 2002, p. 716). Assim, não surpreende o fato de que o ritmo na música pós-tonal tenha sido extensamente analisado nos escritos dos compositores da música multi-serial ou serialismo integral, a saber: Stockhausen, Babbitt, Krenek e Boulez.

Segundo London (2002, p. 719), Messiaen foi elencado nesta categoria, pois o compositor considera que há isomorfismo<sup>17</sup> entre os modos de transposição limitada e os ritmos não-retrogradáveis. No entanto, é possível encontrar no *Technique* as analogias que Messiaen criou para todos os parâmetros do som. Nesse texto, o compositor apontou similitudes de diversas índoles entre as impossibilidades matemáticas de ordenação nos campos espacial e temporal:

- 1) nos capítulos I, V e XVI comparou e igualou as escalas simétricas (modos de transposição limitada) aos padrões simétricos de duração (ritmos não retrogradáveis);
- 2) nos capítulos III e XIII sustentou que as notas adicionadas aos acordes podem ser relacionadas aos valores adicionados aos ritmos;
- 3) nos capítulos III e XV afirmou que a combinação rítmica de "anacruse-acento-desinência" apresenta semelhança às notas e grupos de notas estranhas à harmonia;

17 Estado ou qualidade dos corpos que têm forma igual. Correspondência biunívoca entre os elementos de dois grupos que preserva as operações de ambos.



4) nos capítulos VI e XIX fez analogia entre as superposições de modos e as superposições de ritmos.

Um exemplo de ordenação de durações e alturas em um contexto serial é encontrado no sexto movimento do *Livre, Les Yeux dans les Roues*. Nele, Messiaen empregou uma escala de *sons-durées*, criada a partir do conceito de isomorfia entre os parâmetros de altura e duração dos sons. Para compor a melodia a ser tocada na pedaleira, o compositor criou correspondência entre duas escalas: uma de alturas cromáticas descendentes e uma de durações cromáticas ascendentes. A semicolcheia é o menor valor da escala de durações, que ascende em progressão aritmética de razão 1, somando o valor de 1 semicolcheia a cada altura prévia (Exemplo 5).



**Exemplo 5:** Escala com *sons-durées* de *Les Yeux dans les Roues* de Messiaen

Essa escala é um material pré-composicional, submetido a posteriores transformações, pois a apresentação estrita da ordem inicial é muito rara em Messiaen. O compositor geralmente empregou formas sofisticadas de organização e, neste caso, manipulou a escala de *sons-durées* de forma a obter um tema seguido de cinco variações (Exemplo 6).



**Exemplo 6:** Tema tocado na pedaleira em *Les Yeux dans les Roues*.

Para criar as 5 variações, o compositor utilizou as técnicas de: 1) permutação, 2) retrogradação, 3) mudança de registros (os *sons-durées* são dispostos em tessituras diferentes daquelas do original). A seguir, as ordenações dos *sons-durées*, são apresentadas sem as indicações de suas respectivas tessituras (Tabela 1).



Tema	11	9	5	8	1	2	7	10	4	3	6	12
var. 1	11	12	9	6	5	3	8	4	1	10	2	7
var. 2	12	11	6	9	3	5	4	8	10	1	7	2
var. 3	7	2	10	1	4	8	3	5	6	9	12	11
var. 4	2	7	1	10	8	4	5	3	9	6	11	12
var. 5	12	6	3	4	10	7	2	1	8	5	9	11

**Tabela 1:** *Sons-durées* de *Les Yeux dans les Roues*<sup>18</sup>

As melodias tocadas no pedal são acompanhadas por duas linhas seriais, cujas alturas são as mesmas apresentadas no segundo movimento da mesma obra. As séries contínuas de semicolcheias tocadas pelas mãos começam na nota Dó e sobem à distância de semitom. Após 12 apresentações, o ciclo recomeça. Este vertiginoso *perpetuum mobile* ambienta a visão que se iniciou da seguinte forma: “[...] eis que um vento tempestuoso vinha do norte, uma grande nuvem, com um fogo revolvendo-se nela, e um resplendor ao redor [...]” (Ezequiel 1:4). O nome *Les Yeux dans les Roues* faz referência aos olhos das rodas que giravam junto aos magníficos seres viventes vistos pelo profeta.

Mais uma vez, Messiaen empregou séries para ‘descrever’ algo que promove sensações fortes, de difícil explicação e compreensão. Para finalizar o movimento, o compositor registrou na partitura recomendações de interpretação, com os termos *sans ralentir* (sem ralentando) e *couper brusquement* (cortar bruscamente). Com isto, indica ao intérprete que não modifique o andamento. Para cadenciar, como a peça é atonal e não enfatiza nenhuma altura em especial, Messiaen alongou a duração da última nota do pedal (Ré1). Essa nota longa ajuda a dar a sensação de terminação.

#### 4. Conclusão

A revisão bibliográfica apresentada neste artigo demonstra como Messiaen, com um olhar abrangente, utilizou uma ampliada paleta de sistemas, procedimentos e materiais distintos, integrando-os num todo consistente e coerente, apesar da riqueza de diversidade desses recursos. Em sua obra musical e em seus escritos teóricos, Messiaen redefiniu, a partir do uso de diversos tipos de conhecimentos e simbolismos, processos compositivos de maneira original, ressignificando o material referente às organizações temporais. Esta postura o integra às quatro categorias criadas por London, comprovando nossa hipótese inicial.

<sup>18</sup> Aqui estão registradas apenas a ordem de apresentação das durações, sem especificar os registros de alturas.



Observando-se os métodos de releitura e a reescrita de Messiaen, pode-se ter razoável ciência dos processos criativos utilizados pelo compositor e a forma como integrava princípios estruturadores da música ocidental e oriental. Neste texto, elucida-se o modo como Messiaen usou a teoria em favor da construção de sua obra musical, em particular, sua produção para órgão.

## Referências

1. Balmer, Yves; Lacôte, Thomas; Murray, Christopher. 2016. Messiaen the Borrower: Recomposing Debussy through the Deforming Prism. *Journal of the American Musicological Society*. Richmond, Va. v. 69, ed. 3, p. 699-792.
2. Coelho de Souza, Rodolfo. 2007. Sintaxe e parataxe na música moderna e pós-moderna. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 73.
3. Kramer, Jonathan D. 1996. Postmodern Concepts of Musical Time. *Indiana Theory Review*. v. 17, n. 2, p. 21-62.
4. London, Justin. 2002. Rhythm in the Twentieth-century Theory. In: *The Cambridge History of Western Music Theory*. Thomas Christensen (Ed.), p. 695-725. Cambridge: Cambridge University Press.
5. Messiaen, Oliver. 1944. *Technique de mon Langage Musical*. v. I & II. Paris: Alphonse Leduc.
6. \_\_\_\_\_. 1951. *Messe de la Pentecôte*. Paris: Alphonse Leduc. Partitura para órgão (27 p.).
7. \_\_\_\_\_. 1953. *Livre d'Orgue*. Paris. Alphonse Leduc. Partitura para órgão (43 p.).
8. \_\_\_\_\_. 1994a. *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie*. v. I. Paris: Alphonse Leduc.
9. \_\_\_\_\_. 1994b. *Music and Color*. Conversations with Claude Samuel. E. Thomas Glasow (trad.). Portland: Amadeus.
10. Rousseau, Jean-Jacques. 2003. *Ensaio sobre a origem das línguas*. 2ª ed. Fulvia M. L. Moretto (trad.). Campinas: Editora UNICAMP.



CARPINETTI, Miriam. 2018. Caleidoscópio rítmico de Olivier Messiaen: visões, desleitura e reconcepções das teorias do tempo. *MUSICA THEORICA*. Salvador: TeMA, 201809, p. 218-237.

11. Schenker, Heinrich. 1979. *Free Composition (Der freie Satz)*. Ernst Oster (ed. e trad.). New York: Longman (New Musical Theories and Fantasies, vol. 3).

12. Straus, Joseph. 1990. *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard.

