

Análise musical do potencial projetivo rítmico como elemento constitutivo de obras musicais: fundamentação teórica e exemplos de aplicação em obras de Stravinsky e Messiaen

MODALIDADE: PAINEL

Adriana Lopes da Cunha Moreira
adrianalopes@usp.br

Resumo: O presente painel apresenta resultados de uma proposta analítica que considera o potencial projetivo rítmico como um elemento interpretativo constitutivo de obras musicais. Concebe o ritmo musical como um domínio integrante do tempo da experiência estética, que se vale de processos de comparação e reinterpretação. Para tanto, fundamenta-se teoricamente em conceitos trazidos por Christopher Hasty (1997), Janet Schmalfeldt (2011) e Olivier Messiaen (1944, 1995, 1996, 1997), assim como apresenta representações gráficas que interagem junto à análise de passagens das obras *Tango*, de Igor Stravinsky e *Neumes Rythmiques*, de Olivier Messiaen. Nossa perspectiva da profundidade desse material é afirmada pela concessão do *Wallace Berry Award* 1998 ao livro escrito por Hasty e pela recente “Música no tempo: conferência em homenagem a Christopher Hasty”, organizada pela Harvard University, que contou com os palestrantes Kofi Agawu, Nicholas Cook, Robert Morris e Eugene Narmour, dentre outros. Acreditamos que avanços possam ser alcançados no campo da análise musical no Brasil através da associação das pesquisas que vêm sendo realizadas aqui com a expansão dos conceitos trazidos pela bibliografia que embasa esta breve amostragem. Assim sendo, este trabalho procura demonstrar que a análise musical pode refletir graficamente a projeção intrínseca à interpretação formada com base na escuta - tanto na escuta da performance de outrem, como na de uma eventual performance do próprio analista, ou ainda, na imagética auditiva do analista.

Palavras-chave: Música Pós-tonal. Análise musical. Projeção rítmica. Olivier Messiaen. Igor Stravinsky.

Title: Musical Analysis of the Rhythm Projective Potential as a Constitutive Element of Musical Works: Theoretical Foundation and Application Examples in Works by Stravinsky and Messiaen

Abstract: This panel presents the results of an analytical proposal that considers the rhythmic projective potential as an interpretative element that is constitutive of musical works. It conceives the musical rhythm as an integral time domain of aesthetic experience, which relies on processes of comparison and reinterpretation. For that sake, it is based on theoretically concepts brought by Christopher Hasty (1997), Janet Schmalfeldt (2011) and Olivier Messiaen (1944, 1995, 1996, 1997); it also presents graphical representations that interact with analysis of excerpts of the works *Tango*, by Igor Stravinsky, and *Neumes Rythmiques*, by Olivier Messiaen. Our perspective of the depth of this material is affirmed by the grant of *Wallace Berry Award* 1998 to the book written by Hasty, and by the recent "Music in time: conference in honor of Christopher Hasty," organized by Harvard University, which featured speakers as Kofi Agawu, Nicholas Cook, Robert Morris and Eugene Narmour, among others. We believe that progress can be achieved in the field of music analysis in Brazil through the association of the research that is being carried out here with the expansion of the concepts brought by the literature that supports these brief examples. Thus, this paper seeks to demonstrate that musical analysis can graphically reflect the projection intrinsic to interpretation based on listening - both in listening to the performance of others, as in listening to a performance of the analyst himself, or even in the imagery hearing the analyst.

Keywords: Post-Tonal Music. Musical Analysis. Rhythmic Projection. Olivier Messiaen. Igor Stravinsky.

Esta pesquisa conta com apoio do Laboratório de Percepção e Análise Musical (PAM) do Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (CMU-ECA-USP) <http://www3.eca.usp.br/cmu/laboratorios/pam>.

Fundamentos para a análise musical do potencial projetivo rítmico de obras musicais

MODALIDADE: PAINEL

Ronaldo Alves Penteado
rony_magrini@yahoo.com.br

Adriana Lopes da Cunha Moreira
adrianalopes@usp.br

Resumo: O presente artigo traz uma fundamentação teórica que se vale de processos de comparação e reinterpretação para a compreensão de movimentos rítmicos. Apresenta representações gráficas que serão utilizadas nas análises musicais que integram o painel intitulado “Análise musical do potencial projetivo rítmico como elemento constitutivo de obras musicais: fundamentação teórica e exemplos de aplicação em obras de Stravinsky e Messiaen”.

Palavras-chave: Análise musical. Ritmo musical. Potencial projetivo. Projeção rítmica.

Title: Some Fundamentals for Musical Analysis of Rhythmic Projective Potential of Musical Works

Abstract: This paper presents a theoretical foundation that relies on comparison processes for understanding and reinterpretation of rhythmic movements. It presents graphical representations that will be used in musical analysis that forms the panel entitled "Musical Analysis of the Rhythm Projective Potential as a Constitutive Element of Musical Works: Theoretical Foundation and Application Examples in Works by Stravinsky and Messiaen".

Keywords: Musical Analysis. Musical Rhythm. Projective Potential. Rhythmic Projection.

1. Introdução

No livro *Meter as Rhythm* (1997), Christopher Hasty alinha-se à teoria da projeção de Friedrich Neumann e Moritz Hauptmann para apresentar reflexões e propostas analíticas a respeito do ritmo musical que envolve o tempo da experiência estética. Entendido enquanto instância que contempla a métrica ouvida, a rítmica de superfície e a estrutura rítmica, o ritmo é abordado na perspectiva do tempo e do processo.

Hasty diferencia a métrica escrita (*bar measure*) da métrica ouvida (*measure*). Identifica a primeira com os postulados teóricos em voga desde a convivência com a física clássica de Galileu e Newton, quando a métrica musical foi vinculada à ideia de regularidade e homogeneidade de um ciclo, a uma contínua sucessão de durações iguais com acentos fixos. A ideia de regularidade foi “extraordinariamente produtiva às ciências físicas” (HASTY, 1997: 8), mas não tem sido adequada à música, uma vez que a transferência do princípio de organização numérica de medida de tempo à métrica musical prescinde da percepção de uma noção de sucessão temporal, de direção temporal, do porvir, da transição, da indeterminação,

da reinterpretação retrospectiva. Por outro lado, a métrica ouvida habita as instâncias rítmicas, com sucessões de várias durações desiguais, com acentuações livres.

A concepção da métrica ouvida envolve nossa capacidade de retenção na memória¹ de sucessões sonoras que ocorrem no tempo, capacidade esta que nos permite transferir o presente a qualquer ponto ao longo da linha desse tempo retido em nossa memória, de maneira que o tempo presente, passado e/ou futuro “podem ser alocados de maneira variada a um todo que existe como tal” (HASTY, 1997: 10).

Essa associação da métrica ouvida com a capacidade humana de memorização e transferências temporais conduzem a processos de comparação interpretados filosoficamente enquanto processo de devir (*process of becoming*), processos de reinterpretação retrospectiva em que os fatores processuais que interferem em fatores estáveis são considerados formativos do objeto.

Nesse contexto, Hasty sugere um tipo de abordagem analítica que leve em consideração a experiência musical no tempo, que busque a maneira pela qual um elemento determinado se torna o que é, ou seja, uma análise da rítmica musical voltada ao processo envolvido na experiência musical:

A experiência musical nunca é estrita [...] e sua organização nos é comunicada em processo. [...] Uma peça de música, ou qualquer uma de suas partes, enquanto está ocorrendo, é incompleta e não determinada [...] e em processo de se tornar uma peça de música, ou parte dela (HASTY, 1997: 3).

Prática analítica assemelhada vem sendo desenvolvida no campo da apreensão e interpretação da forma musical. Algumas considerações trazidas por essa bibliografia esclarecem aspectos concernentes à reinterpretação retrospectiva como um todo. No livro *In the Process of Becoming*, Janet Schmalfeldt (2011) considera a constante reinterpretação retrospectiva existente no contexto formal como um todo, que parte de uma função formal inicialmente projetada por uma ideia musical, frase ou seção:

Os momentos em sua individualidade parecem contradizer um ao outro através da incessante mediação entre momentos individuais; e, finalmente, pela consumação da forma como um todo é que os motivos [...] são entendidos em suas identidades (ADORNO apud SCHMALFELDT, 2011: 3).

Assim, Schmalfeldt traz como um precedente desse pensamento Theodor Adorno, além de Carl Dahlhaus, que por sua vez inspirou-se em August Halm, e retoma o exemplo do

primeiro movimento da *Sonata para piano* em Ré menor, Op. 31, n. 2, *Tempestade*, de Beethoven:

Dahlhaus afirma que este movimento continuará sendo tópico de controvérsia “enquanto as considerações concorrentes continuarem suprimindo as contradições entre as considerações sobre motivo, a sintaxe e a harmonia... enfatizando um elemento a despeito do outro. Eles contribuiriam mais para o entendimento destas ‘antíteses’ como um veículo de uma *dialética*, por meio do qual a *forma do movimento* *devém* como um processo de transformação musicalmente percebido.

O ponto crucial da questão, para Dahlhaus, é a argumentação a respeito do início da “*Tempestade*” poder ser considerado enquanto uma introdução ou como a exposição do tema, visto que a passagem subsequente [...] provê a “manifestação mais substancial” da ideia inicial, mas também serve à função modulatória de uma transição. Na visão de Dahlhaus, [...] “[...] a ambiguidade deve ser entendida como uma qualidade estética”. [...] “O início do movimento *não é ainda* o sujeito, [assim como] o episódio evolucionário *não mais* o é”; porque Beethoven “vai adiante, a partir de uma proto-forma, para elaboração em desenvolvimento, a forma *é* o processo” (SCHMALFELDT, 2011: 9-10).

A análise destes casos, em que uma função formal sugerida necessita de reinterpretação retrospectiva, leva-nos a “recriar a experiência da escuta *no tempo* [*in time*]” (SCHAMALFELDT, 2011: 11) em um tipo de audição estrutural que nos impulsiona adiante sem, contudo, deixar de lado o que ficou para trás. Em seu discurso sobre a *Tempestade*, considera que:

[...] Para percebermos esta extraordinária passagem [comp. 1-21] como um “ainda não” tema principal, necessitamos recriar a experiência de tê-la escutado *no tempo*, pela primeira vez, para que somente quando uma cadência autêntica é alcançada, com uma elisão no compasso 21, [...] possamos suspeitar que um “tema” [...] foi apresentado e completo. E somente quando começamos a perceber a função modulatória de uma transição nos compassos 21-41 podemos imaginar que nossas suspeitas estão sendo confirmadas (SCHMALFELDT, 2011: 11).

2. O potencial projetivo rítmico como elemento constitutivo da peça

Consideramos como o ponto fulcral da técnica de análise proposta por Hasty o fato de integrar à obra musical analisada seu potencial projetivo, um valor essencial à percepção, à *performance* e à composição:

“[...] [O] Potencial projetivo [de um evento musical] [...] é realizado se e quando existir um novo começo, cujo potencial duracional é determinado pelo primeiro evento já passado [*now past first event*]. Potencial projetivo não é o potencial de que haverá um sucessor, mas sim o potencial de uma duração passada que terminou sendo tomada como especialmente relevante para o devir de um evento presente. [...]” (HASTY, 1997: 84).

Nesse ínterim, a compreensão e o significado de uma passagem ou obra musical são diretamente vinculados à relevância e ao significado atribuídos a um evento musical, por sua vez afetados pela experiência, atenção e/ou interesse do ouvinte:

[...] a indeterminação e a imprevisibilidade (*vagaries*) do devir (*becoming*) podem facilmente ser substituídos por um estático ser (*being*), no qual os elementos e as relações são fixos no todo que constituem. Há uma emergência [de emergir] – a peça se desenrola “no tempo” [*in time*] – mas esta é a emergência de um todo pré-formado envolvido no ato da composição (ou talvez na “pré-composição”). O que não pode ser facilmente capturado pelo conceito de estrutura é a *performance*, ou o processo corrente [*actual*] através do qual o todo musical é formado enquanto experiência (HASTY, 1997: 265, grifo nosso).

Voltando, nesse momento, nossa atenção às questões práticas envolvidas na representação gráfica do potencial projetivo rítmico, recuperamos a proposta de Hasty, que por sua vez se vale da combinação de alguns símbolos cunhados com base em propostas anteriores, como as de Cooper e Meyer (1960), Cone (1968) e Lerdahl e Jackendoff (1983). Concordamos com Hasty a respeito das representações gráficas serem necessárias a qualquer técnica analítica; por outro lado resguardamos a consciência dos limites dessa prática, tendo em vista sua forma de apresentação estática, fora do tempo, ser incapaz de capturar a vividez da escuta. Feita essa ponderação, prosseguimos com nossa proposta de contribuição para o constante aperfeiçoamento dessa prática imperfeita, porém necessária à constante renovação do tríptico percepção, *performance* e composição.

Na Fig. 1, a **duração projetiva** (*actual duration, projective duration*) é aquela que acontece no momento presente e que projeta uma possível duração potencial de um evento; é indicada através da grafia de uma seta. Duração potencial (*potencial duration*) é a **duração projetada** (*projected duration*) pela duração projetiva, constituindo um evento que pode ocorrer; é indicada através da grafia de uma linha pontilhada (se não ocorrer, a indicação gráfica é exemplificada na Fig. 2, através da seta marcada com um *x*). O termo **projeção** (*projection*) refere-se ao ato de projetar e constitui todo o processo, da duração projetiva até a duração potencial (HASTY, 1997: 84).

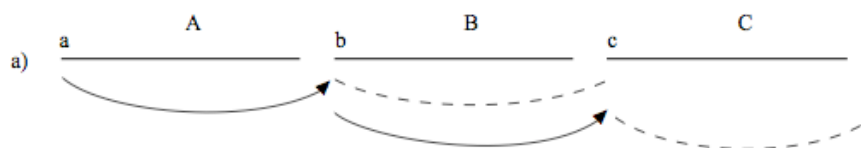


Fig. 1: Duração projetiva (seta sob “A”) e duração potencial (curva pontilhada sob “B”), constituindo uma projeção; essa projeção é confirmada pela ocorrência da próxima duração projetiva (seta sob “B”), que, por sua vez, produz nova duração potencial (curva pontilhada sob “C”). Exemplo 9.1 de Christopher Hasty (1997: 103).

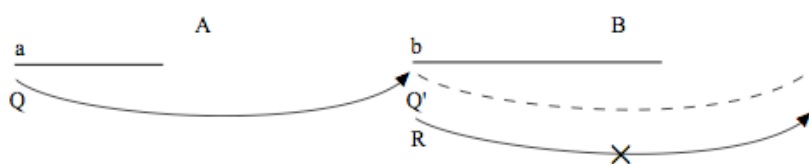


Fig. 2: Complementando as informações da Fig. 1, mostramos aqui uma *duração potencial* (curva pontilhada sob “B”) que não é confirmada (seta com um “x”, sob “B”). Exemplo 7.2 de Christopher Hasty (1997: 85).

Das convenções de notação da teoria da projeção, constam também os símbolos que são localizados acima do pentagrama com a partitura que representa a obra em análise (HASTY, 1997: p. x): **início** é simbolizado por uma linha vertical, |; **continuação**, por uma linha inclinada, \ ou /; **anacruse**, por /; **hiato métrico**, ou “dissolução momentânea do domínio projetivo”, por ||.

A Fig. 3 traz um exemplo simples, cujo princípio pode ser transferido para passagens de obras musicais. As setas e curvas pontilhadas indicam uma projeção em que o potencial de mínima é realizado. Observamos, nesse exemplo que, para que haja uma relação hierárquica de início e continuação (simbolizados pelas barras | e \, acima das semínimas), os dois eventos sonoros envolvidos devem estar unidos em um mesmo início (a primeira barra |) - processo ao qual Koch denomina *Vereinigung unter einem Gesichtspunkt* [associação por um ponto de vista] (HASTY, 1997: 105-106). Consideramos que talvez exista aqui uma relação com estrutura e prolongamento, sendo a primeira mais associativa.

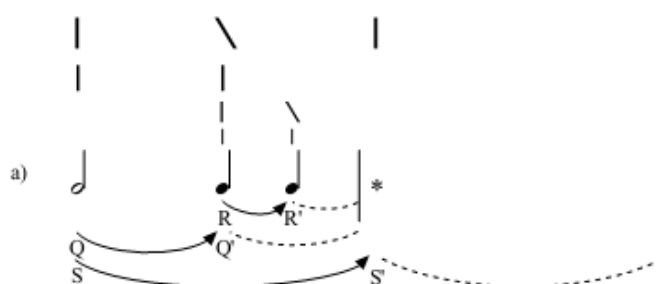


Fig. 3: A projeção R-R' está dentro de uma projeção maior, Q-Q', reinterpretada enquanto duração projetiva S (que, por sua vez, produz S'). As várias interpretações com | e \ dizem respeito aos diferentes pontos de vista, sendo predominante a interpretação da linha mais acima. Exemplo 9.5a de Christopher Hasty (1997: 109).

A Fig. 4 traz uma aplicação clara da representação do hiato (||) e da anacruse (/). Nessa passagem de uma transcrição para piano da *Sinfonia* n. 101, em Ré maior, de Joseph

Haydn (comp. 24-30), a primeira colcheia (Lá) é facilmente percebida como uma anacruse; no entanto, o comp. 24 como um todo enquanto anacruse, só é definido posteriormente, quando se tem uma quebra do movimento rítmico fluido das colcheias para um movimento rítmico mais segmentado nos comp. 25-26 (ideia vinculada ao conceito de *devoir*). A anacruse ao comp. 29 não tem início definido nos compassos anteriores, do que decorre a indicação do hiato (||) que, genericamente, marca o fim de uma frase (HASTY, 1997: 128-129).



Fig. 4: Exemplo 9.16 de Christopher Hasty (1997: 128).

Finalmente, a ideia de *devoir* no processo formal pode ser exemplificada e simbolizada por “[...] uma passagem de abertura de um movimento [que] projeta inicialmente as características de uma introdução, mas retroativamente funciona como tema principal [TP]; pode-se representar tal percepção analítica como Introdução⇒TP” (SCHMALFELDT, 2011: 9). Isso significa que o trecho que projeta as características de uma introdução “torna-se” o tema principal à entrada do próximo.

3. Considerações finais

Com o intuito de incorporar a interpretação do potencial projetivo à análise corrente de obras pós-tonais, o presente painel apresenta, nos dois próximos artigos, análises de passagens de obras de Igor Stravinsky e Olivier Messiaen.

Referências:

- CONE, Edward T. *Musical Form and Musical Performance: A Lucid and Penetrating Study of the Nature of Musical Form and Its Presentation in Performance*. NY: W. W. Norton, 1968.
- COOPER, Grosvenor; MEYER, LEONARD B. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- HASTY, Christopher F. *Meter as Rhythm*. NY: Oxford University Press, 1997.
- LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: The MIT Press, 1983.
- ROSSETTI, Danilo. Modelos de composição e percepção de Xenakis: *Concret PH* e o Pavilhão Philips. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 153-178, jun. 2012.
- SCHMALFELDT, Janet. *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. New York: Oxford University Press, 2011.

Notas

¹ Moles (1969: 142-143 apud ROSSETTI, 2012: 167-168) definiu dois tipos de permanências temporais em nossa memória: a *duração do presente*, referente às percepções imediatas e ligada ao conceito de objeto temporal, e a *memória* propriamente dita, de retenção permanente que, quando acessada pela consciência, traz os objetos retidos ao presente.

Projeção rítmica e variação motívica em *Tango*, para piano solo, de Igor Stravinsky

MODALIDADE: PAINEL

Alexy Gaione Viegas de Araújo
alexylviegas@gmail.com

Adriana Lopes da Cunha Moreira
adrianalopes@usp.br

Resumo: Parte integrante do painel intitulado “Análise musical do potencial projetivo rítmico como elemento constitutivo de obras musicais: fundamentação teórica e exemplos de aplicação em obras de Stravinsky e Messiaen”, o presente trabalho traz uma análise musical da Introdução da obra *Tango*, de Igor Stravinsky. Apresenta uma interação entre as concepções analíticas que consideram a compreensão musical enquanto processo e as que abordam a música fora do tempo, de cunho motívico, em que foi possível identificar processos latentes aos potenciais projetivos.

Palavras-chave: Música Pós-tonal. Análise musical. Projeção rítmica. Igor Stravinsky.

Title: Rhythmic projection and motivic variation in *Tango*, for solo piano, by Igor Stravinsky

Abstract: This paper is part of the panel entitled "Musical Analysis of the Rhythm Projective Potential as a Constitutive Element of Musical Works: Theoretical Foundation and Application Examples in Works by Stravinsky and Messiaen ", and it brings a musical analysis of the Introduction of the work *Tango*, by Igor Stravinsky. It presents an interaction between analytical conceptions that consider the musical understanding as a process and the ones that address the timeless music, of motivic nature, where it was possible to identify latent potential projective processes.

Keywords: Post-Tonal Music. Musical Analysis. Rhythmic Projection. Igor Stravinsky.

A obra *Tango*, para piano, foi composta em 1940, durante a última fase do Neoclassicismo de Igor Stravinsky (1882-1971), que compreende os anos de 1939-1951 (WALSH, 2001: 42). Foi originalmente composta em Ré menor e planejada para ser uma composição vocal, acompanhada de uma letra comercial, visando ajudar no curto orçamento de Stravinsky nos primeiros anos de sua segunda imigração aos Estados Unidos (WALSH, 2001: 41-42). Em 1953, Stravinsky escreveu uma orquestração para *Tango*, transpondo-a para Mi menor e empregando uma instrumentação camerística atípica, que inclui quatro clarinetes, um clarone, quatro trompetes, três trombones, um violão, três violinos, viola, violoncelo e contrabaixo.

O presente trabalho volta-se aos oito primeiros compassos da obra, constituintes da Introdução, tecendo considerações a respeito de projeção compositiva, permutação e formação de grupos motívicos. Na Introdução, percebemos que o processo composicional está atrelado à manipulação do material rítmico. A maneira como o compositor desenvolve este material rítmico nos permite tanto abordagens analíticas que consideram questões sobre métrica enquanto projeções e potenciais projetivos, sobre o processo e a escuta em tempo real,

que se vale de comparações e reinterpretações (HASTY, 1997), como observações no campo do desenvolvimento motivico (SCHOENBERG, 1996), corrente analítica associada à percepção da música retida na memória, como objeto “congelado no tempo”.

Do ponto de vista das projeções e dos potenciais projetivos presentes nos primeiros compassos da peça, pode-se verificar que a introdução de *Tango* basicamente expõe uma sucessão de projeções que apontam para potenciais projetivos que acabam não se confirmando. A predominância destes potenciais projetivos negados geram um ambiente de suspense durante o processo de escuta da Introdução. Considerando as características de agrupamentos rítmicos cíclicos e regulares do *tango* enquanto um gênero popular, os potenciais projetivos que se confirmam estão deslocados no tempo e apresentados em momentos inesperados, o que esclarece parte dos processos empregados por Stravinsky que atuam nesta sua releitura neoclássica do *tango*.

A Fig. 5 traz a análise de uma passagem que exemplifica esta observação. Nota-se que a colcheia no primeiro tempo, a duração projetiva Q gera uma duração projetada Q', que é surpreendida e frustrada pela ocorrência de uma anacruse formada por duas semicolcheias. Neste início há, ainda, a formação da duração projetiva R, ternária, cuja irregularidade métrica em relação à métrica da peça impossibilita a formação de uma duração projetada. Tomando esta anacruse de um novo início no segundo compasso, temos a duração projetiva S sendo confirmada parcialmente no terceiro compasso em sua duração projetada S', que se estende até um hiato ||, de maneira que a duração projetiva S' não é apenas confirmada, mas reafirmada através da extensão. Essa extensão da projeção é representada por T, que caracteriza a continuação de uma sentença, que por sua vez tem sua duração projetada T' negada devido à reapresentação, nos compassos 5-6, do material rítmico presente nos compassos 1-2.

Observamos haver a formação de um período, com duas frases (comp. 1-4, 5-8, na Fig. 5), sendo cada uma delas construída em forma de sentença, o que denota a grande engenhosidade composicional de Stravinsky, nessa passagem de aparência simples.

As barras acima da partitura (Fig. 5) indicam um movimento que se assemelha ao de *arsis* e *thésis*. O nível mais próximo às notas indica o movimento musical da primeira escuta, em que as informações ouvidas são muito próxima da métrica, conforme a conhecemos segundo o senso comum. No entanto, ao se completar a primeira frase, completa-se também o movimento de assimilação, comparação e reinterpretação, que nos leva a conceber o movimento musical projetivo da passagem segundo indicado no nível mais acima,

com apoios somente aos inícios das semifrases, de maneira que prevalece a sensação de *arsis* no movimento mais amplo.

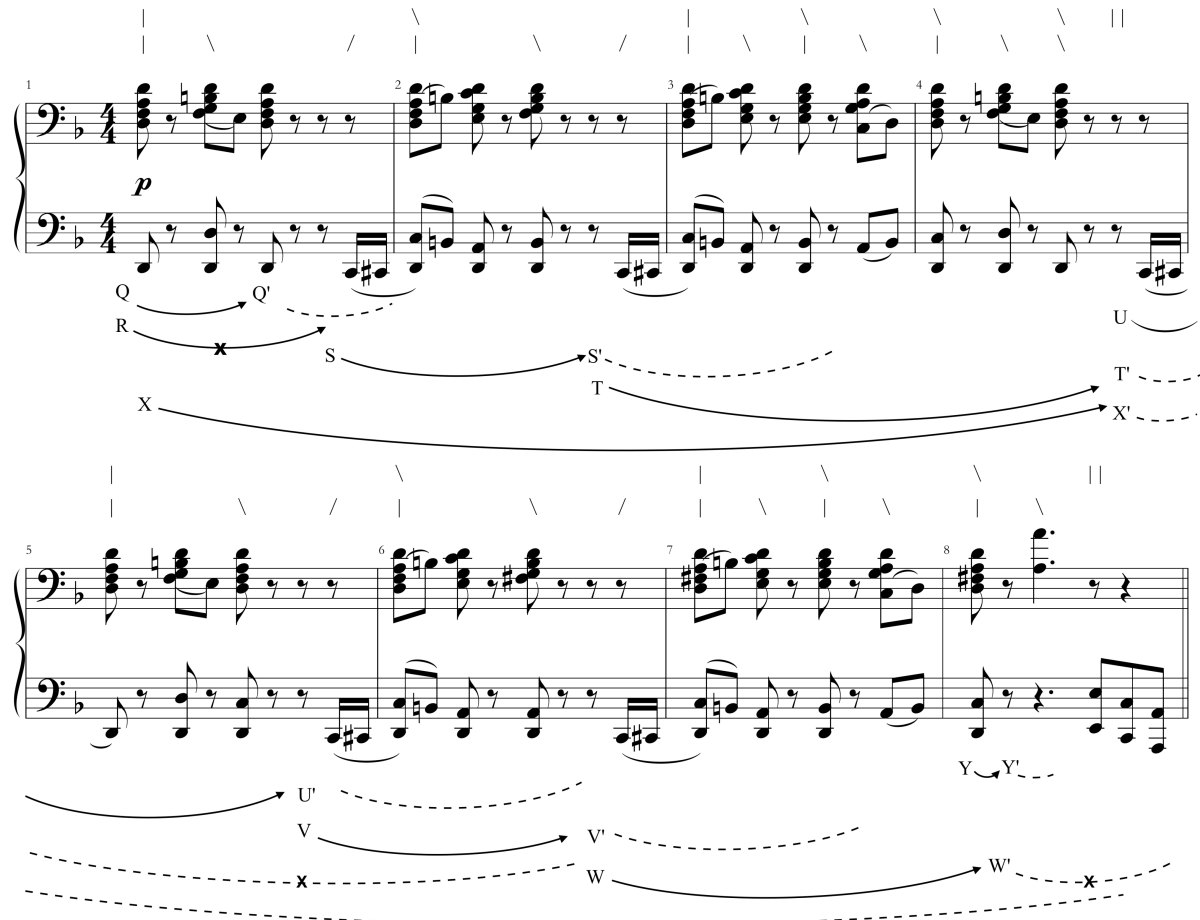


Fig. 5: Movimento projetivo na Introdução de *Tango*, de Stravinsky (comp. 1-8).

Na segunda frase (Fig. 5), a duração projetiva U tem confirmada sua duração projetada U', devido à anacrusis de U, sendo geradora de nova projeção (V-V'). No entanto, assim como S', V' é estendida gerando a duração projetiva W. O movimento é acentuado pelo acorde de Ré maior, estendido ritmicamente pela oitava, projeção esta indicada por Y-Y'.

Na Fig. 5, é interessante o olhar que segue pelas setas curvas, e que mostra o movimento musical decorrente da projeção musical. Assim, a análise musical atinge o momento em que reflete graficamente a projeção intrínseca à interpretação formada com base da escuta, tanto a escuta da *performance* de outrem, como a de uma eventual *performance* do próprio analista, ou ainda da escuta da imagética auditiva do analista.

Embora a primeira frase da Introdução do *Tango* (c. 1-4, na Fig. 5) corresponda fielmente à rítmica da segunda sentença, a breve suspensão da tonalidade pelo uso de modos, a mudança de Ré dórico na primeira sentença para Ré mixolídio na segunda sentença - portanto, mantido o centro Ré - induz o ouvinte à ideia de que a Introdução não pretende afirmar uma informação, mas favorecer o suspense e a expectativa do que está para acontecer.

Para melhor compreendermos de que maneira o compositor criou este ambiente de suspense anteriormente destacado pela observação dos potenciais projetivos que se confirmam apenas em pontos inesperados no processo de escuta de um tango convencional, buscamos, a partir deste ponto, estabelecer um diálogo entre a teoria de Hasty (1997) e a teoria motivica de Schoenberg (1996). Ao também abordarmos o conteúdo motivico do referido trecho, estaremos nos aproximando de hipóteses mais profundas a respeito de como o compositor atingiu tal efeito de suspense demonstrado pela análise projetiva.

A introdução de *Tango* apresenta dois perfis rítmicos: colcheia e pausa (*perfil a*) e colcheia mais colcheia (*perfil b*). O *perfil a* é utilizado como início e conclusão do motivo, enquanto o *perfil b* atua como continuação da expectativa gerada pelo *perfil a*. Podemos, aqui, nos pautar na ideia de que valores rítmicos mais curtos operam como elemento de continuidade, desenvolvimento, enquanto que valores mais longos tendem a ser ouvidos como repouso, ou pontos de estabilidade (HASTY, 1997: 110).

O exemplo na Fig. 6 mostra como esses *perfis* são manipulados nos primeiros quatro compassos da peça, formando dois grupos principais: o motivo principal, constituído de *a-b-a*; e o motivo variado por permutação, que compreende *b-a-a*. O motivo principal *a-b-a* atua no mesmo ponto dos compassos 1 e 4, enquanto o motivo variado por permutação também é identificado no mesmo ponto dos compassos 3 e 4. A figura 2 revela que o *perfil b* presente na última colcheia do compasso 3, inserido entre os grupos motivicos dos compassos 3 e 4, é um elemento que influi na percepção do deslocamento e instabilidade rítmica:

Fig. 6: Grupos motivicos. Stravinsky, *Tango* (comp. 1-4).

Ao comentar um exemplo de Beethoven, Schoenberg (1996: 186) argumenta que “a ênfase obtida pela utilização de uma sequência (que é uma forma de repetição) cria determinadas obrigações que devem ser neutralizadas”, e “isso é obtido pela técnica de *liquidação*, ou seja, privando gradualmente as formas-motivo de seus elementos característicos, e dissolvendo-as em formas “amorfas”. Abordando o mesmo trecho da figura 2 sob uma perspectiva motivica alternativa, podemos também observar traços de liquidação na introdução de *Tango*. O motivo apresentado no início do compasso 1 e variado por permutação nos inícios dos compassos 2 e 3 é liquidado ao final da sentença (Fig. 7):

Fig. 7: Liquidação. Stravinsky, *Tango* (comp. 1-4).

Uma outra possibilidade de análise motivica pode considerar a intersecção criada pela sobreposição do primeiro grupo motivico com sua variação por permutação. O exemplo na Fig. 8 demonstra como esta intersecção de elementos desenvolve o material apresentado

nos primeiros dois compassos, favorecendo o aumento de atividade rítmica ao final da primeira sentença da peça (comp. 3-4, Ex. 4):

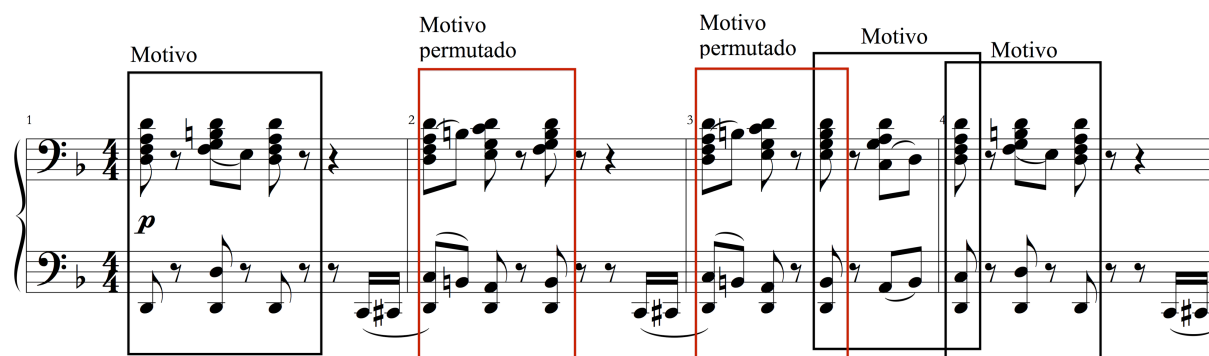


Fig. 8: Intersecção do material motivico. Stravinsky, *Tango* (comp. 1-4).

Considerações Finais

A interação entre os processos analíticos que consideram compreensão musical enquanto processo e os que abordam a música fora do tempo nos permite um entendimento mais completo sobre o conteúdo musical aqui levantado. Através do complemento analítico da análise de projeções considerando também o cunho motivico do trecho, foi possível identificarmos os processos que estão por trás dos potenciais projetivos, como a permutação, a liquidação e a intersecção. Ao final deste texto, podemos afirmar que as teorias aqui empregadas complementam-se umas às outras e possibilitam considerações e experiências musicais mais profundas, embora sigam conceitos filosóficos contrastantes.

Referências:

- HASTY, Christopher F. *Meter as Rhythm*. NY: Oxford University Press, 1997.
 SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1996.
 WALSH, Stephen. Verbete “Stravinsky”. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. 2. ed. London: Macmillan, 2001. v. 20.

***Neumes Rythmiques* de Olivier Messiaen: uma análise do ritmo através da teoria projetiva apresentada por Christopher Hasty**

MODALIDADE: PAINEL

Aline Alves
asalves@usp.br

Adriana Lopes da Cunha Moreira
adrianalopes@usp.br

Resumo: Este artigo traz uma análise da peça *Neumes Rythmiques* de Olivier Messiaen com foco em seu aspecto rítmico. Para isso, utilizamos os textos do próprio compositor em diálogo com a teoria da projeção apresentada por Christopher Hasty (1997). Verificamos que a análise projetiva tem um forte potencial de revelar características relevantes sobre/para a *performance* da peça. O presente artigo integra o painel intitulado “Análise musical do potencial projetivo rítmico como elemento constitutivo de obras musicais: fundamentação teórica e exemplos de aplicação em obras de Stravinsky e Messiaen”.

Palavras-chave: Messiaen. *Neumes Rythmiques*. Análise musical. Christopher Hasty. Teoria da projeção.

Title: *Neumes Rythmique* by Olivier Messiaen: an Analysis of Rhythm Applying the Projective Theory Presented by Christopher Hasty

Abstract: This article presents an analysis of the piece *Neumes Rythmiques* by Olivier Messiaen, with focus on its rhythmic aspect. For this purpose, we use the texts by the composer himself in dialogue with the projection theory presented by Christopher Hasty (1997). It was found that projective analysis has a strong potential to reveal relevant characteristics about/to the performance of the piece. This article is part of the panel entitled "Musical Analysis of the Rhythm Projective Potential as a Constitutive Element of Musical Works: Theoretical Foundation and Application Examples in Works by Stravinsky and Messiaen".

Keywords: Messiaen. *Neumes Rythmiques*. Musical Analysis. Christopher Hasty. Projective Theory.

Neumes Rythmiques é a terceira peça da obra *Quatre études de rythme* (1949-1950) da qual também fazem parte *Île de feu 1*, *Mode de valeurs et d'intensités* e *Île de feu 2*. Essa obra foi considerada por Messiaen, juntamente com *Turangalîla-symphonie*, *Chronochromie* e *Livre d'orgue*, uma das obras mais representativas de seus interesses rítmicos (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 79; SHENTON, 2009: 38). Nosso interesse em *Neumes rythmiques* especificamente se dá pelo fato de que essa peça apresenta diversos materiais musicais, especialmente rítmicos, que são constantes no discurso musical e teórico de Messiaen ao longo de sua trajetória composicional. Dentre esses materiais, citamos o emprego de ritmos não retrogradáveis e de números primos, a transposição dos neumas do cantochão em neumas rítmicos e os conceitos de *arsis* e *thésis*.

1. *Neumes Rythmiques*: considerações de Messiaen sobre a forma

Neumes Rythmiques possui uma forma simples, na qual dois refrãos distintos se alternam com a apresentação de sete estrofes.

| Partes | R1 | E1 | R2 | E2 | R1 | E3 | R2 | E4 | R1 | E5 | R2 | E6 | R1 | E7 | R2 |
|--------|-----|------|----|-------|-------|-------|----|-------|-------|-------|----|-------|-------|-------|----|
| Comp. | 1-2 | 3-11 | 12 | 13-21 | 22-23 | 24-33 | 34 | 35-45 | 46-47 | 48-64 | 65 | 66-74 | 75-76 | 77-98 | 99 |

Tab. 1: Tabela com divisão formal da peça em compassos; R abrevia refrão e E, estrofe. Destaque em cinza para o trecho da peça que enfocaremos no tópico 3 desse artigo.

O primeiro tipo de Refrão (R1), designado *rythme em ligne triple*: 1 à 5, 6 à 10, 11 à 15, aparece quatro vezes durante a peça. Nesses Refrãos, três tipos de durações, curta (1 a 5), média (6 a 10) e longa (11 a 15), são expandidas progressivamente pela adição de uma unidade de semicolcheia a cada repetição de R1. Cada uma das apresentações desses refrãos demonstra uma dessas expansões. O exemplo na Fig. 9 ilustra esse processo rítmico.

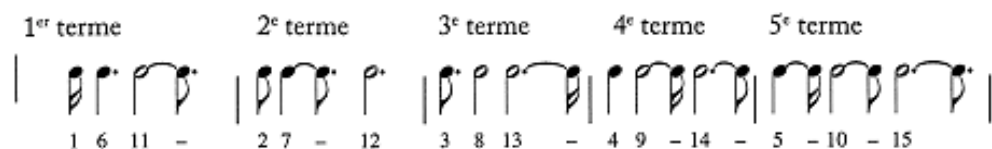


Fig. 9: Exemplo da aumentação rítmica utilizada por Messiaen, a cada vez que o Refrão 1 é apresentado na peça (MESSIAEN, 1996: 155).

Ressaltamos que, a cada apresentação de R1, dois termos são apresentados, desse modo na primeira apresentação temos os termos 1 e 2, na segunda os termos 2 e 3, na terceira os termos 3 e 4 e na quarta, os termos 4 e 5.

O segundo tipo de Refrão (R2), designado *nombre premier em rythme rétrogradable*, reflete, de acordo com o biógrafo do compositor, Robert Johnson, não somente “a atração de Messiaen pelos ritmos não-retrogradáveis, mas também pelas durações que consistem de unidades de números primos” (JOHNSON, 1989: 104). Esses refrãos, assim como os do primeiro grupo, também realizam um processo de expansão ao longo da peça, que se dá dessa vez, através de uma série de unidades de semicolcheias organizadas em números primos sucessivos, como por exemplo, 41, 43, 47 e 53. Na Fig. 10, tem-se um exemplar rítmico da primeira apresentação de R2, constituído por 41 durações de semicolcheias, com o símbolo de adição (+) indicando o valor central do ritmo não retrogradável, que dura 11 semicolcheias.

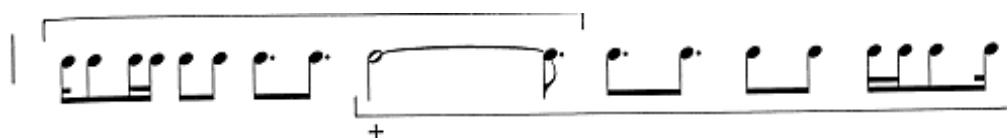


Fig. 10: Exemplo da utilização de números primos e ritmos não retrogradáveis (MESSIAEN, 1996: 161).

As estrofes entre os refrãos são responsáveis por apresentar os neumas rítmicos com ressonâncias e intensidades fixas. De acordo com Messiaen, o uso de ressonâncias superiores e inferiores, foi uma influência de Paul Dukas, o qual falava frequentemente sobre os “efeitos de ressonância. [...] Efeitos da pura fantasia similar de uma analogia muito distante para o fenômeno da ressonância natural” (MESSIAEN, 1944: 51).

1.1 Messiaen: conceitos

Ao abordar o aspecto rítmico de qualquer obra de Messiaen, consideramos importante recorrer a alguns conceitos próprios do compositor, visto que ele refletiu bastante acerca desse tema ao longo de sua trajetória composicional. Enfocaremos aqui questões intimamente ligadas à peça em questão, como o tipo de notação rítmica, o conceito de música amétrica, a utilização de ritmos não retrogradáveis e números primos e também os conceitos de *arsis* e *thésis*. Dentre as principais fontes de estudos musicológicos de Messiaen encontram-se estudos sobre o cantochão, os ritmos gregos e os ritmos hindus (BOIVIN. In: DINGLE, 2007: 144; MESSIAEN, 1944: 14).

Os estudos de Messiaen sobre os ritmos gregos e do cantochão resultaram em uma predileção pelos números primos (MESSIAEN, 1944: 14) e, conseqüentemente por um tipo de música que ele designa amétrica. Esse tipo de ametria refere-se à substituição de “[...] noções de ‘compasso’ e ‘pulsção’ pela percepção de um valor curto (a semicolcheia, por exemplo) e essas multiplicações livres, que nos conduzirão em direção a uma música mais ou menos ‘amétrica’, exigindo regras rítmicas precisas” (MESSIAEN, 1944: 14)¹.

Outro conceito advindo dos estudos do cantochão é o de *arsis* e *thésis*, que Messiaen utiliza na composição das sete Estrofes da peça. De acordo com Messiaen, esse conceito nada mais é que um conceito de ritmo (MESSIAEN, 1997: 43) próprio da música do cantochão, que é caracterizada pela sucessão ininterrupta de *arsis* e *thésis*. Para *arsis*, Messiaen empregou os significados de elevação e ímpeto e para *thésis*, os significados de depósito e repouso (MESSIAEN, 1996: 147). É importante ressaltar que existe uma hierarquia ao se analisar um movimento musical com *arsis* e *thésis*, pois existe a grande *arsis* e *thésis* que corresponde consecutivamente ao início e ao fim de uma obra e também as *arsis* e *thésis*

menores que podem ser verificadas em estruturas como motivos ou estruturas maiores como em frases e períodos (MESSIAEN, 1997: 52).

A relação entre *arsis* e *thésis* é entendida por Messiaen e por Dom Mocquereau como de ordem cinemática, ordem do movimento rítmico, e é descrita de duas formas (Fig. 11): ritmo desigual ou iâmbico formado por duas figuras, uma breve e outra longa e ritmo igual ou espondeu formado por duas figuras longas (DOM MOCQUEREAU apud MESSIAEN, 1997: 45-46). Ressaltamos que a relação *arsis* e *thésis* independe do tipo de dinâmica utilizada. No caso do exemplo acima, poderíamos aferir qualquer tipo de dinâmica às durações que a relação *arsis* e *thésis* continuaria a mesma.



Fig. 11: À esquerda, ritmo desigual ou iâmbico (curta-longa) e, à direita, ritmo igual ou espondeu (longa-longa). O traço abaixo da segunda colcheia do segundo exemplo, indica que ela deve soar um pouco mais longa que a primeira (MESSIAEN, 1997: 46).

Além dos conceitos de *arsis* e *thésis*, vimos anteriormente que Messiaen faz uso de estruturas que compõem números primos (quando somados todos os valores curtos no 2º grupo de refrãos) aferindo a essas estruturas ritmos não retrogradáveis. Os ritmos não retrogradáveis, ou palíndromos, são estruturas rítmicas que soam da mesma maneira quando lidas, tocadas ou ouvidas da direita para a esquerda ou da esquerda para a direita (MESSIAEN, 1944: 20-21; MESSIAEN, 1999: 7-46); tiveram uma importância especial para Messiaen, que os designou uma de suas descobertas preferidas (MESSIAEN, 1995: 7) por trazerem em si o “charme das impossibilidades” (MESSIAEN, 1944: 14)².

Dentre os quatro tipos de notações rítmicas descritos por Messiaen, *Neumes Rythmiques* se enquadra no primeiro tipo, que “consiste em escrever os valores exatos, sem pulso ou compasso, salvando-se o uso de barras de compasso para indicar períodos e para dar fim ao emprego de acidentes” (MESSIAEN, 1944, 28-29). Em *Neumes Rythmiques*, as barras de compasso servem, também, para separar cada tipo de neuma nas estrofes.

2. *Neumes Rythmique*: uma abordagem analítica do ritmo no tempo

O propósito dessa análise é expor considerações a respeito da estrutura rítmica da peça *Neumes Rythmiques* enquanto ela ocorre no tempo, ou seja, analisá-la enquanto ela é ouvida. Para isso, escolhemos a gravação do pianista Roger Muraro (Roger Muraro. In: OLIVIER Messiaen, 2008).

Concordamos com Cook (1999) quando o musicólogo afirma que a principal preocupação de Hasty em *Meter as Rhythm* (1997) “não é tanto o ritmo e a métrica, mas sim, como estamos analisando uma atividade, um processo, que é irredutivelmente temporal, quando a base de representação analítica é a abstração do tempo nos fenômenos musicais” (COOK, 1999: 606). Ao referir-se aos exemplos que apresenta no exemplar supracitado, Hasty comenta que, em determinadas músicas do século XVII, pode-se observar um “universo projetivo de medidas relativamente pequenas e consideravelmente ambíguas” e afirma que, em algumas músicas do século XX, encontramos medidas muito menores e muito mais ambíguas projetivamente (HASTY, 1997: 257).

A peça *Neumes Rythmique* de Olivier Messiaen se encaixa nessa afirmativa de Hasty, uma vez que a própria concepção da forma estrófica da peça com base em neumas com durações desiguais já define uma construção em pequenas medidas; ao combinar esses diferentes neumas entre si, encontramos projeções ambíguas e muitas vezes suprimidas³.

A Fig. 12 traz a primeira estrofe da peça, que será o foco principal dessa análise.

Bien modéré (neumes rythmiques, avec résonances, et intensités fixes)



Fig. 12: Primeira estrofe da peça *Neumes Rythmiques*, de Messiaen (comp. 3-11). Fonte: MESSIAEN, 1950: 2.

2.1 Projeções na microforma

De acordo com a notação gráfica proposta por Hasty, criamos para a Estrofe 1 o seguinte gráfico com as indicações das projeções em relação à microforma, nesse caso, a cada neuma. Na Fig. 13, as indicações das projeções (que demonstram as determinâncias mensurais) encontram-se abaixo da partitura rítmica⁴ e a indicação de inícios, continuações e anacruses, encontram-se acima:

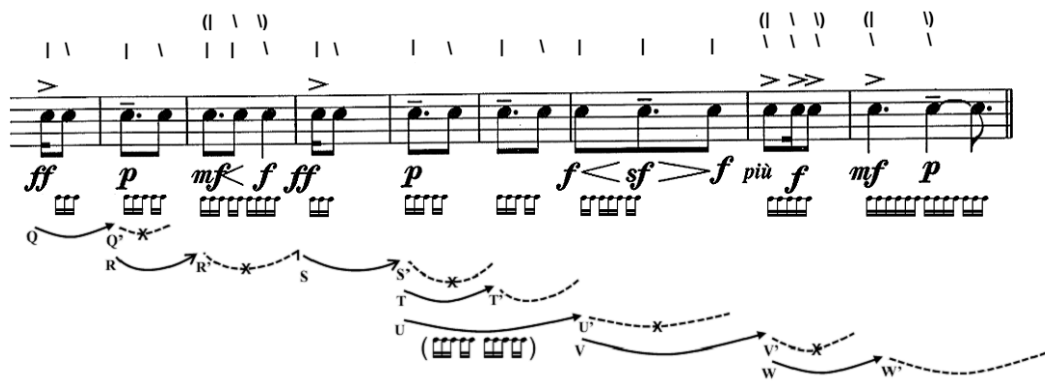


Fig. 13: Partitura rítmica com indicações projetivas do 1º Refrão da peça *Neumes Rythmiques*, de Messiaen (comp. 3-11).

O exemplo na Fig. 13 nos mostra que, com exceção da projeção T-T', todas as outras projeções são negadas. A projeção Q-Q' é negada, pois a duração projetada Q' (5 semicolcheias) apresenta uma medida maior do que a medida projetiva Q (3 semicolcheias). O mesmo acontece com as projeções R-R', S-S', U-U'. Já na projeção V-V', a duração projetada, V', é uma medida menor (5 semicolcheias) do que a medida projetiva V (7 semicolcheias).

A sequência de projeções negadas, demonstrada pelas setas na Fig. 13, cria no ouvinte uma sensação de constante surpresa e novidade, que faz com que as notações de projeção desse exemplo se tornem redundantes, pois, a partir de determinado momento, o ouvinte não irá mais imaginar ou tentar prever o evento futuro com base no que ouviu no passado. Entretanto, Hasty afirma que, mesmo nesse tipo de música característica do pós-guerra, devemos manter nossa audição ativa, dessa forma, “nosso interesse é atraído para a heterogeneidade dos detalhes e se nós “seguirmos” esta música, seremos recompensados com experiências de ritmo bastante diferentes de quaisquer músicas anteriores”. Para o autor “a vivacidade e a novidade que ouvimos nesta música é resultado de um devir altamente diversificado e não o resultado de um isolamento de momentos autônomos” (HASTY, 1997: 298).

As decisões em relação aos inícios e continuações foram influenciadas por diversos fatores, como a figuração rítmica (curta/longa), as dinâmicas e os direcionamentos melódicos, bem como os conceitos de *arsis* e *thésis*. Ressaltamos a ambiguidade com a qual nos deparamos ao analisar os compassos 5, 10 e 11.

Diversos fatores, como dinâmica, direcionamento melódico e figuração rítmica são responsáveis por gerar ambiguidades nas interpretações. No compasso 5 (cf. Fig. 12 e 13),

a dinâmica e a figuração rítmica são responsáveis pela ambiguidade, pois podemos considerar as três durações como tendo um início dominante (colcheia pontuada) seguido de duas continuações, ou então, um início seguido de outro início e continuação. Essa segunda opção pode ser influenciada pelo *crescendo* entre a primeira e a segunda duração; já a terceira duração, soa claramente como uma resolução. O compasso 9 é muito semelhante ao compasso 5, com relação à utilização das ressonâncias (cf. Fig. 12), porém, sua terceira duração soa como um terceiro início - ao contrário da terceira duração do compasso 5, que soa continuação. Essa sensação é influenciada, provavelmente, pelo direcionamento ascendente da melodia principal no compasso 9 e descendente no compasso 5. No compasso 10, a indicação de um início seguido de duas continuações (| \ \) é resultado de uma audição com foco no direcionamento descendente da melodia. Por outro lado, a opção de 3 durações como continuação é resultado do movimento melódico descendente, como um todo, em resposta ao movimento ascendente do compasso 9 (cf. Fig. 12). O compasso 11 continua o movimento melódico descendente com compasso 10, no entanto, também podemos considerar a primeira duração como um novo início seguido de continuação que é formada por ressonâncias.

Ao analisar *Neumes Rythmiques*, no tomo III do *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, Messiaen utiliza as letras “A” e “T” para indicar os movimentos de *arsis* e *thésis* na primeira estrofe (Fig. 14). Note que essa análise do compositor é feita em relação a cada neuma, ou seja, a partir da microestrutura.



The image shows a musical score for a piece titled "Bien modéré". Above the staff, there are rhythmic annotations consisting of letters 'A' and 'T' with arrows indicating the direction of the notes. Below the staff, there are dynamic markings: *ff*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, *p*, *f*, *sf*, *f*, *più*, *f*, *mf*, *p*. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat.

Fig. 14: Partitura rítmica com análise de *arsis* e *thésis* feita por Messiaen (comp. 3-11) (MESSIAEN, 1996: 148).

Note que, ao comparar a análise de *arsis* e *thésis* de Messiaen com nossa análise de inícios e continuações, elas coincidem em muitos momentos, exceto nos compassos 5, 10 e 11 (Fig. 15), onde anotamos uma segunda interpretação possível, a partir da escuta da gravação de Roger Muraro (In: OLIVIER Messiaen, 2008).

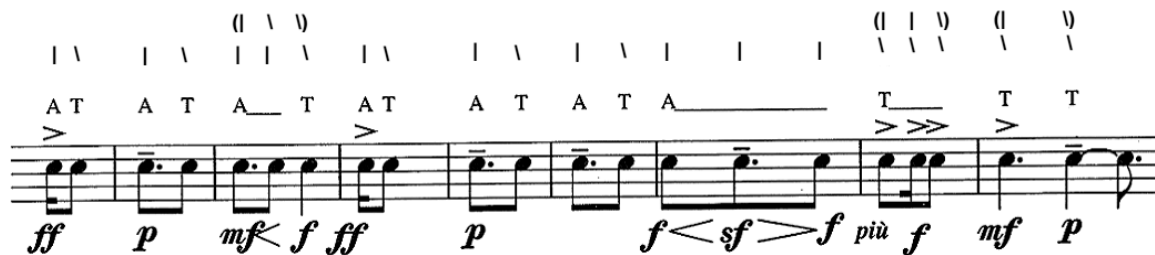


Fig. 15: Relação entre a análise de *arsis* e *thesis* de Messiaen e os inícios e continuações em nossa análise da microforma com foco no potencial projetivo. *Neumes Rythmiques*, de Messiaen (comp. 3-11).

Observamos que o conceito de *arsis* e *thesis* utilizado por Messiaen em muito se assemelha aos conceitos de inícios e continuações de Hasty, uma vez que ambos indicam o movimento de impulso e relaxamento dos motivos ou constituintes das frases⁵ quando analisados em sua microforma, mas também podem ser observados em uma dimensão maior seja essa da frase, do período ou da peça como um todo. Porém, enquanto recurso analítico, a proposta de Hasty é ampliada pela disponibilização de reflexões, argumentos e formas de representação gráfica para as indicações do potencial projetivo da obra.

Chamamos a atenção para a utilização constante de números primos na duração total de cada neuma, bem como a utilização de valores curtos e suas multiplicações o que demonstra a influência dos estudos de Messiaen sobre os ritmos gregos e sobre o cantochão (MESSIAEN, 1944: 14).

Além disso, percebemos também a irregularidade de medidas, tanto na relação de um neuma com outro, como no interior de cada neuma. Por exemplo, o neuma *podatus* no 3º compasso é formado por uma medida de 1+2 semicolcheias, o neuma *clivis* do 4º compasso é formado por uma medida de 3+2 semicolcheias. Essa ideia da irregularidade no interior dos neumas e na combinação entre eles (por exemplo, *podatus* + *clivis* é igual a 3 + 5) é apontada por Francisco Zmekhol Oliveira em sua dissertação de mestrado (OLIVEIRA, 2013: 52).

2.2 Projeções na macroforma

A acumulação de projeções negadas, percebida na microforma da Estrofe 1 (Fig. 13), também é percebida em sua macroforma, que constitui-se, ao nosso ver, de três semi-frases: a primeira com duração de 3 compassos (com medida de 17 semicolcheias), seguida da segunda com duração de 4 compassos (com medida de 20 semicolcheias) que por sua vez é seguida pela terceira com duração de 2 compassos (com medida de 18 semicolcheias) (Fig. 16).

The image shows a musical score for 'Neumes Rythmiques' by Messiaen. The top part of the score consists of a single staff with rhythmic notation, including various note values and rests. Above the staff, there are vertical lines and slanted lines indicating the start and continuation of macroforms. Below the staff, dynamic markings are written: *ff*, *p*, *mf*, *f*, *ff*, *p*, *f*, *sf*, *f*, *più f*, *f*, *mf*, and *p*. Below the staff, there are two curved lines representing macroformal structures. The first line starts at 'F' and ends at 'G', with a dashed line and an 'X' in between. The second line starts at 'G' and ends at 'H', also with a dashed line and an 'X' in between. The notes F, G, G', and H are positioned at the ends of these lines.

Fig. 16: Acima da partitura rítmica tem-se o nível com as marcações de inícios e continuações de acordo com a macroforma. Abaixo da partitura rítmica tem-se as indicações projetivas da macroforma (setas). *Neumes Rythmiques*, de Messiaen (comp. 3-11).

Note-se, no exemplo 8, que os três inícios marcados acima da partitura rítmica por uma linha vertical caracterizam-se pela dinâmica *ff* e *più f* e à articulação acentuada (>) que inicia os compassos 3, 6 e 10, com seus respectivos *decrecendos* e *crescendos*, além disso, eles apresentam uma relação de alturas idêntica nos compassos 3 e 6, e muito semelhante ao compasso 10.

3. Considerações Finais

De acordo com a análise projetiva, verificamos que cada neuma se relaciona de forma irregular com seu sucessor, o que gera uma expectativa de constante novidade em uma escuta atenta. Além disso, verificamos que fatores como a dinâmica, a estrutura rítmica, o direcionamento melódico e as articulações influenciam na determinação de medidas na micro e na macroestrutura.

Uma análise que leve em consideração o estudo dos conceitos de *arsis* e *thésis*, propostos por Messiaen, bem como procura colocar em prática o que se designou como inícios e continuações e também construções mensurais, de acordo com Hasty, pode ser muito útil para se construir uma *performance* que tenha como objetivo o movimento rítmico de obras ritmicamente complexas como as compostas por Messiaen, em que impulsos e repousos são particularmente vitais ao movimento e ao direcionamento da peça.

Referências:

- COOK, Nicholas. Meter as Rhythm by Christopher Hasty Review. *Music & Letters*, [S. l.], v. 80, n. 4, p. 606-608, 1999.
- DINGLE, Christopher P.; SIMEONE, Nigel. *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2007.
- HASTY, Christopher F. *Meter as Rhythm*. New York: Oxford University Press, 1997.
- JOHNSON, Robert S. *Messiaen*. London: Omnibus Press, 1989.

MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. 1er v. Texte. Paris: Alphonse Leduc, 1944.

_____. *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.

_____. *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie: (1949-1992) en Sept Tomes*. Tome IV. Paris: Alphonse Leduc, 1997.

_____. *Neumes Rythmiques*. Paris: Durand, 1950. Partitura.

OLIVEIRA, Francisco Zmekhol N. *A escrita rítmica de Olivier Messiaen e seus desdobramentos em outros aspectos de sua prática composicional*. 2013. Campinas, 2013. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2013.

OLIVIER Messiaen: Complete Edition. Olivier Messiaen (Compositor). Roger Muraro (Intérprete, piano). [S. l.]: Deutsche Grammophon, 2008. 32CD Box Set.

SAMUEL, Claude; MESSIAEN, Olivier. *Olivier Messiaen Music and Color: Conversations with Claude Samuel*. Portland: Amadeus Press, 1994.

SHENTON, Andrew. *Olivier Messiaen's system of signs notes towards understanding his music*. Farnham: Ashgate, 2009.

¹ Cabe ressaltar que o termo música amétrica “é usado com o sentido de música com padrões rítmicos livres, mas precisos, em oposição à música “mensurada” (ou seja, com barras dividindo compassos de tamanhos iguais)” (SATTERFIELD. In: MESSIAEN, 1944: 14).

² Para mais detalhes sobre os ritmos não retrogradáveis, conferir o Tomo II (MESSIAEN, 1999: 7-21).

³ O leitor poderá se aprofundar sobre os conceitos de projeção através da leitura do artigo 1 desse painel, intitulado “Fundamentos para a análise musical do potencial projetivo rítmico de obras musicais”.

⁴ Consideramos que a utilização da partitura rítmica, sem as alturas, facilita a visualização da análise rítmica, o que na partitura com 3 pentagramas ficaria mais confuso.

⁵ Para Hasty, o termo frase conota certo grau de completude ou de encerramento. Já para pequenos fragmentos como os encontrados pelo autor em sua análise do *Quateto* op. 22 de Webern, o autor prefere o termo constituintes (HASTY, 1997: 257).