

***Chant d'extase dans un paysage triste* de Olivier Messiaen: relações entre elementos de simetria, estruturação formal e implicações interpretativas**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Maurício Zamith Almeida

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC.

mauricio.zamith@gmail.com

Resumo: Este trabalho contempla o segundo dos Oito Prelúdios para piano¹ de Olivier Messiaen, intitulado *Chant d'extase dans un paysage triste*. Buscando integrar análise musical e construção interpretativa, o trabalho identifica na obra relações entre elementos de simetria, estruturação formal e caráter expressivo, relacionando-as com o título indicado pelo compositor e, dessa forma, conduzindo a implicações interpretativas da obra.

Palavras-chave: Olivier Messiaen. Prelúdios. Análise musical. Construção interpretativa.

Chant d'Extase dans un Paysage Triste: Relationships between Elements of Symmetry, Formal Structure and Interpretive Implications

Abstract: This paper looks on the second of *Eight Preludes for piano* by Olivier Messiaen, titled *Chant d'extase dans un paysage triste*². Seeking to integrate musical analysis and interpretive construction, the paper identifies in the work relations between symmetry elements, formal structure and expressive character, relating them to the title indicated by the composer and thus leading to interpretive implications.

Introdução

Este texto é produto do projeto de pesquisa *Estudos sobre tempo e performance musical*, cuja intenção é se alinhar a propostas que procuram estudar e compreender a música enquanto manifestação temporal, considerando a performance e a percepção estética como dois elementos indissociáveis do processo analítico.

Partilhamos da premissa apresentada por Moreira, segundo a qual “a percepção musical é parte integrante do processo de análise, por constituir o ponto de contato entre o som musical e o intelecto do analista” (MOREIRA, 2008: 224). Dela decorre que, se a percepção musical se dá mediante uma performance que se desdobra no tempo – considere-se aqui também a leitura silenciosa ou realização mental de uma obra –, então performance e temporalidade devem ser componentes fundamentais do processo analítico.

Isso é ainda mais verdadeiro quando a análise tem propósito participativo ao longo de um processo de construção interpretativa. Ao executar uma obra musical a partir de sua notação, o intérprete a restitui ao tempo, o que requer um planejamento criterioso do fluxo dos eventos. Esse planejamento considera diversos parâmetros que se apresentam ao

intérprete, por um lado, por meio do conhecimento tácito ou intuitivo e, por outro, a partir de dados decorrentes da prática analítica. Para John Rink, o processo de análise, quando conduzido pelo próprio intérprete, caracteriza-se pela particular atenção às funções contextuais dos aspectos musicais e aos meios de projetá-las. Ao intérprete-analista, interessa, sobretudo, o delineamento formal e o contorno da obra concebidos temporalmente (RINK, 2002: 36).

É clara a convergência entre esse entendimento de Rink e a concepção temporal de Olivier Messiaen (1908-1992), para quem a forma musical corresponde à projeção da obra no tempo na medida em que determina a ordenação e as proporções dos eventos.

Para esse estudo, elegemos o prelúdio *Chant d'extase dans un paysage triste* por apresentar, em sua estruturação formal, um conceito muito caro a Messiaen: a simetria inversional (ou simetria por espelho). Provavelmente a mais reconhecida manifestação deste conceito na produção de Messiaen é o Ritmo Não Retrogradável (RNR). Utilizado fartamente pelo compositor, o RNR tem grande potencial de subverter a linearidade temporal, uma vez que, lido no sentido inverso, resulta na mesma figuração que se apresenta no sentido original (ver **Fig. 1**).



Figura 1: Exemplo de um ritmo não retrogradável simples

Chant d'extase dans un paysage triste apresenta essa mesma natureza palindrômica e, ao longo do texto, veremos como ela se relaciona com outros elementos da peça, como textura e caráter expressivo.

Chant d'extase dans un paysage triste

Chant d'extase dans un paysage é o segundo dos *Huit Préludes pour piano* de Olivier Messiaen, que foram compostos entre os anos de 1928 e 1929, período no qual Messiaen estava concluindo o curso de composição no Conservatório de Paris. Apesar de serem obras inaugurais da produção do compositor, neles já se pode identificar traços composicionais que se tornariam representativos na produção posterior de Messiaen, como o uso de Modos de Transposições Limitadas (MTL) e, principalmente, princípios definidores da concepção de tempo musical do compositor, como Ritmos Não Retrogradáveis e demais relações de simetrias, valorização de tempos assumidamente

lentos e notações que não obedecem a hierarquia imposta pelos conceitos de pulso e de compasso.

Relações entre forma e textura

A breve análise que se segue busca demonstrar como *Chant d'extase dans un paysage triste* reflete em sua estruturação formal a projeção de uma simetria inversional. Através da análise dos materiais internos de cada seção da peça, tendo como foco principal o parâmetro textura, pretende-se relacionar essa projeção formal a um processo de adensamento e diluição textural que, ao fim, conduz a uma hipótese interpretativa segundo a qual esta construção traduz a intenção expressiva contida no título da peça.

O prelúdio apresenta três seções principais que compõem a estrutura abaixo:

[A-B-C-B-A]

Parte A (c.1 - c.24): Com indicação de caráter *Lent et triste*, a **Parte A** se subdivide em três subseções: [a-b-a'].

Subseção a (c.1 - c.8): A **subseção a** tem textura a duas vozes construída sobre o Segundo MTL, que corresponde à *Escala Octatônica* (ver **Fig. 2**).

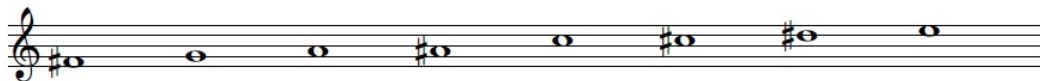


Figura 2: Trecho da **Subseção b**. Segundo Modo de Transposições Limitadas - *Escala Octatônica*

A voz inferior caracteriza-se por absoluta estabilidade rítmica (utiliza apenas colcheias) e pouca movimentação no parâmetro das alturas: dos oito compasso do trecho, quatro apresentam um *ostinato* que alterna as notas Dó# e Ré#. A voz superior também tem pouca movimentação rítmico-melódica, ainda que apresente mais variantes do que voz inferior. Todas essas características adicionadas à pouca intensidade de dinâmica (âmbito de *pp* a *p*) conferem grande monotonia ao trecho, o que corrobora o caráter *lent et triste* indicado pelo compositor (ver **Fig. 3**).



Figura 3: Subseção a. *Chant d'extase dans un paysage triste*, c.1 - c.8

Subseção b (c.9 - c.16): A subseção b traz uma sonoridade mais densa em relação à anterior. São três camadas de escrita acordal, com as seguintes características: 1) a camada superior traz efeitos de ressonância em dinâmica *ppp*; 2) a camada central apresenta uma melodia de acordes que remete ao fragmento melódico do final do c.4 da **subseção a**; 3) na camada inferior ocorrem acordes cuja função é prover sustentação harmônica.

O adensamento da textura é complementado pela intensificação de dinâmica promovida pelo canto, *en dehors* e *mf*, que emerge da melodia de acordes na camada central (Fig. 4).

Figura 4: Trecho da Subseção b. *Chant d'extase dans un paysage triste*, c.12 - c.14

Subseção a' (c. 17 - 24): A **Subseção a'** reinterpreta o material da **subseção a**, porém mantendo a textura acórdal e a sonoridade *mf* da **Subseção b** (Fig. 5).



Figura 5: Trecho da **Subseção a'**. *Chant d'extase dans un paysage triste*, c.17 - c.20

Parte B (c.25 - c.33): A **Parte B** tem textura semelhante à da **Subseção b** da **Parte A**: três camadas, com material de ressonância na camada superior (*ppp*), canto na camada central (*mf*), e acordes de base harmônica, agora quebrados em arpejos de semicolcheias, na camada inferior (*pp*).

Vale notar também um importante fator de unidade entre as partes **A** e **B**, que se manifesta a partir de projeções compositivas³ do *ostinato* Dó# - Ré# da voz inferior da **Subseção a** em três dimensões temporais: 1) nos efeitos de ressonância da camada superior, nos quais a alternância entre Dó# e Ré# ocorre em tempo de colcheias, equivalente ao original; 2) nos trinados do canto na camada central, com alternâncias de curtíssimo prazo; 3) nas notas de apoio do canto, em mínimas pontuadas, também na camada central, com alternância de longo prazo (Fig. 6). O efeito da projeção compositiva nesses três níveis temporais induz a percepção de diferentes fluxos de tempo sobrepostos. Isso explica porque este recurso foi tão cultivado por Messiaen, para quem não havia "tempo real" mas sim a "pluralidade de tempos próprios" (MESSIAEN, 1994: 16).

Figura 6: Trecho da **Parte B**. *Chant d'extase dans un paysage triste*, c.25 - c.29.

Parte C (c. 33 - c.40): Apesar de também se apresentar em três camadas, a **Parte C** constitui o ponto máximo de adensamento textural do prelúdio. Dentre os fatores que contribuem para isso estão a maior intensidade de dinâmica da peça (*f* nos cantos) e o sentido de compressão promovido pela escrita em cânone dos cantos (tal qual um *stretto*) e pela proximidade entre as camadas. Temos então os cantos apresentados nas camadas extremas e um material de preenchimento harmônico na camada central.

A **Parte C** é constituída por uma frase de quatro compassos que é reapresentada um tom acima, totalizando oito compassos. Aqui também podemos identificar indícios da projeção compositiva do princípio da alternância do *ostinato* da camada inferior da **subseção a**. Na segunda frase da **Parte C** todo o material é transposto, entretanto, nas notas superiores do material de preenchimento harmônico notamos a alternância de Dó# e Mi \flat , correspondentes enarmônicos das notas do *ostinato* original. (Fig. 7).

The image displays a musical score for 'Chant d'extase dans un paysage triste' by Debussy. It consists of three systems of music. The first system is in 3/8 time and features a complex texture with many chords. The instruction 'en dehors très expressif' is written above the staff, and a forte dynamic 'f' is indicated. A red box highlights a specific chordal texture in the first system. The second system shows a section marked 'Rall.' followed by 'Tempo'. A red box highlights a specific chordal texture in the second system. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Figura 7: Trecho da **Parte C**. Primeira frase e início da segunda frase de *Chant d'extase dans un paysage triste*, c.33 - c.37.

Aqui chegamos ao elemento central da simetria inversional que se projeta na estruturação desse prelúdio. A partir desse ponto, ocorre uma retrogradação praticamente exata das partes **A**, **B** e **A'**. O que caracteriza a *forma não retrogradável* dessa peça e a diferencia de outras peças cuja estrutura corresponde igualmente a **[A-B-C-B-A]**, é o fato de as seções internas de **A** também serem retrogradadas no **A** final, resultando na estruturação abaixo:

$$[(a-b-a')-B-C-B-(a'-b-a)]$$

Considerando que a diferença entre as subseções **a** e **a'** é a textura mais densa da segunda, e que a relação entre as partes **A**, **B** e **C** também é de gradativo adensamento textural, a experiência auditiva desse prelúdio resulta na percepção de uma simetria inversional não apenas do ponto de vista da forma, mas também pelo parâmetro da textura: um processo simétrico de adensamento e diluição textural tendo a **Parte C** como elemento central.

Hipótese interpretativa

A partir dos dados analíticos expostos acima, procuramos deduzir implicações interpretativas tendo como ponto de partida o título do prelúdio: *Chant d'extase dans un paysage triste*.

À primeira vista, um *canto de êxtase* em uma *paisagem triste* parece uma imagem carregada de antagonismo. Entretanto, a estruturação formal com base na simetria inversional se mostra ideal para manifestar musicalmente esta imagem, especialmente da maneira como foi construída por Messiaen.

A monotonia característica da **Parte A** - resultante da pouca atividade rítmica, da não direcionalidade das escalas simétricas como os MTL⁴, da reduzida intensidade de dinâmica e da textura rarefeita - manifesta perfeitamente o caráter *lent et triste* indicado pelo compositor. É uma monotonia que sugere a ausência de energia e vivacidade que se percebe em situações de tristeza. Por ser a seção que abre e encerra a obra, a **Parte A** é a que envolve é circunda as demais. É uma paisagem, uma paisagem triste.

A **Parte B** recebe a indicação *un peu plus vif*. Trata-se de uma indicação de andamento, mas também de natureza expressiva, *vif*. Há mais vida nesta seção do que na anterior. Apesar do adensamento textural e do crescimento da intensidade de dinâmica em relação à **Parte A**, o material musical da **Parte B** tem mais leveza em ser caráter. Nessa seção a música flui, desimpedida, em oposição ao fluxo mais arrastado da **Parte A**. Contribuem para essa leveza a delicadeza da figuração de ressonância da camada superior, as figurações em trinado no canto central e a fluidez do acompanhamento harmônico desmembrado em semicolcheias na camada inferior. Acrescento a esses fatores o centro tonal maior desta **Parte B** (Fá# Maior). Sabendo do fascínio que o canto dos pássaros exerciam em Messiaen, as características desta **Parte B** nos permite imaginar cantos de pássaros conferindo vida à paisagem anteriormente triste e conduzindo a um momento de êxtase que se efetiva na **Parte C**.

Assim, a **Parte C** constitui não apenas o eixo estrutural da peça, mas também - e principalmente - o ponto de maior carga expressiva, o *canto de êxtase*. Este canto é o único ponto da peça que recebe a orientação *très expressif*, acompanhada da indicação *en dehors* para os cantos em cânone.

A expressão *êxtase* implica *sair de si* ou *eleva-se* por efeito de exaltação mística ou de sentimentos muito intensos. É significativo que os cantos nas seções anteriores tenham aparecido sempre na camada central, envolvidos por outros materiais, enquanto aqui soam, em cânone, nas vozes extremas.

Outra sensação que frequentemente acompanha os estados de êxtase é a alteração ou mesmo a perda de sentidos. Um dos efeitos da escrita em cânone é a audição em defasagem, subvertendo a percepção de um eixo temporal. Essa audição em defasagem de um mesmo material produz uma sensação semelhante à turbidez visual, à percepção de imagens duplicadas. O enfraquecimento de uma referência temporal é potencializado pela rítmica deslocada do acompanhamento na camada central (Fig. 7).

Assim, acreditamos ter demonstrado a grande coerência composicional que existe, neste prelúdio, entre estruturação formal, textura e caráter expressivo. Entendemos também que o tratamento de forma integrada desses parâmetros por parte do intérprete, assim como a percepção da seção central da peça como seu eixo expressivo, podem contribuir de forma decisiva para que a carga expressiva da obra se manifeste de forma mais efetiva na performance.

Referências

- ALMEIDA, M. Z. *O Conflito das Temporalidades na Performance Musical: uma interpretação de Cantéyodjayâ de Olivier Messiaen*. Tese (Doutoramento em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.
- MESSIAEN, Olivier. *Préludes pour piano*. Paris: Durand Ed., 1929. Partitura.
- MESSIAEN, O. *Traité de Rythme, de couleur, et d'ornithologie*. (1949-1992) em Sept Tomes. Tome I. Paris: Alohonse Leduc, 1994a.
- MOREIRA, A. L. *Olivier Messiaen: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano*. Tese (Doutoramento em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- RINK, J. Rink. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- STRAUS, Joseph. *Introduction to post tonal theory*. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.

Notas

¹ *Huit Préludes pour piano*.

² *Ecstatic Song in a Sad Landscape*.

³ A *projeção compositiva* ocorre quando ideias musicais de superfície são projetadas ou expandidas em níveis mais amplos. Informações mais completas sobre este princípio composicional podem ser encontradas em *Introduction to post-tonal theory* (STRAUS, 2005: 103-106).

⁴ As escalas simétricas não tem pontos de partida / chegada perceptíveis, tão pouco uma direcionalidade implícita como a que existe na escala diatônica - e a relação sensível-tônica - da forma como é utilizada pela música tonal. Assim, as escalas simétricas tendem a produzir materiais musicais que sugerem temporalidades não lineares e/ou não direcionadas.