Projeções compositivas e estruturas cinemáticas: uma proposta de interpretação rítmica em Olivier Messiaen

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Maurício Zamith Almeida
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. mauricio.zamith@gmail.com

Resumo: Este trabalho traz uma proposta de interpretação rítmica em obras de Olivier Messiaen, compreendendo o ritmo musical como o fluxo de impulsos e repousos, conforme manifesto pelo próprio compositor. Com propósito ilustrativo, foi analisado um trecho de *Cantéyodjayâ* (1949), para piano, à luz de conceitos como *Linguagem Rítmica Cinemática* e *Projeção Compositiva,* tendo em vista uma interpretação que melhor corresponda à concepção rítmica do compositor.

Palavras-chave: Olivier Messiaen. Ordem Cinemática. Análise musical. Interpretação Musical.

Composing-out and Kinematic Structures: a proposal of rhythmic interpretation in the music of Olivier Messiaen

Abstract: This paper presents a proposal of rhythmic interpretation in works of Olivier Messiaen, understanding musical rhythm as a flow of impulses and rests (*arsis* and *thesis*), as manifested by the composer himself. By way of illustration, a section of Cantéyodjayâ (1949), for piano, was analyzed in the light of concepts such as *Kinematic Rhythmic Language* and *Composing-out*, in view of an interpretation which corresponds to Messiaen's rhythmic conception.

Keywords: Olivier Messiaen. Kinematic Language. Musical Analysis. Musical Interpretation.

Introdução

"*Forma para ele é nada, conteúdo é tudo*" (THOMSON apud Hill; SIMEONE, 2005, p. 187)[i]. Assim o compositor e crítico americano Virgil Thomson (1896-1989) definiu, com propriedade e concisão, a concepção musical de Olivier Messiaen (1908-1992). De fato, essa postura estético-musical assumida por Messiaen permeia todas as facetas de sua linguagem composicional, em especial aquela que é a mais notável e para a qual convergem todas as demais: o tratamento rítmico-temporal. Messiaen valoriza temporalidades coemergentes ao discurso musical na mesma medida em que se distancia da noção de uma realidade temporal externa, formal e que impõe, *a priori,* uma estrutura temporal à qual os conteúdos deveriam se submeter. Assim, para Messiaen "[...] a música não flui em um tempo pré-determinado , em um tempo 'físico',

mas ela [seu conteúdo] engendra seu próprio tempo ao qual estende, contrai, colore e qualifica" (MESSIAEN, 1994a, p. 24)[ii]

Messiaen entende que todos os parâmetros musicais - e não apenas o parâmetro duracional - tem potencial rítmico. Sua música manifesta rítmicas próprias para cada domínio musical, e essas diversas rítmicas podem ter naturezas e periodicidades coincidentes ou não. Ao gerar periodicidades simultâneas e não coincidentes entre os diversos domínios do discurso musical, Messiaen nos conduz a uma polirritmia resultante da sobreposição das rítmicas individuais desses domínios. Dessa concepção rítmica deriva a categorização de quatorze ***Linguagens*** ou ***Ordens Rítmicas***[iii], das quais a sétima, *Ordem Cinemática,* têm especial importância.

A ***Ordem Cinemática*** (*ou* ***Ordem do Movimento Rítmico***), conforme entendida por Messiaen, corresponde à alternância de *arsis* e de *thésis,* de impulsos e repousos, de *rallentandos* e *acelerandos.* Assim, a *ordem cinemática* determina também os pontos acentuais. (MESSIAEN, 1994a, p. 44-46) Para Messiaen, o movimento de *arsis* e *thesis* e suas acentuações decorrentes, explicitadas por ele nos agrupamentos que envolvem *anacruse* (impulso), *accent* (acento) e *muette* ou *désinence* (repouso), definem e conduzem o ritmo da música. A importância que Messiaen confere a esse aspecto cinemático é notável, como podemos deduzir de sua declaração a Claude Samuel: "[...] toda música bem feita comporta, de forma constante, essa alternância de impulsos e repousos. O cantochão, para citar um caso, é uma sucessão ininterrupta de arsis e thésis, de elevações e de declínios, de impulsos e de repousos [...]" (MESSIAEN in SAMUEL, 1999, p. 103)[iv].

Assim, a *Linguagem do movimento rítmico* ou *Linguagem cinemática* será considerada como aquela que congrega - e resulta de - todas as demais. Por isso, Messiaen entendia a música como formada por "[...] durações, arrebatamentos e repousos, acentuações, intensidades e densidades, ataques e timbres, tudo aquilo que se agrupa sob um vocábulo geral: o Ritmo" (MESSIAEN, 1994a, p. 40).

A questão da cinemática e da acentuação é também, para o compositor, com quem concordamos, um ponto extremamente crítico no tocante à interpretação. O discurso musical de Messiaen vale-se fartamente desses impulsos e suas acentuações decorrentes, assim como do contraste que se estabelece entre esses impulsos e certos elementos de estase. Portanto, entendemos que, ao longo do processo de construção interpretativa de uma obra de Messiaen, o intérprete deve ter sempre em mente a

assertiva proposição feita pelo compositor Silvio Ferraz: “O ritmo para Messiaen é o reino da acentuação [...]” (FERRAZ, 1998, p. 189).

Assim, a proposta deste trabalho é ilustrar, através de um trecho específico extraído de *Cantéyodjayâ*[v] (1949), como uma análise de ordem cinemática, articulada ao princípio da *projeção compositiva,* pode contribuir para a compreensão da natureza do movimento sugerida pelo trecho em questão e, assim, fundamentar a concepção interpretativa.

Movimento rítmico e Questões interpretativas

Em geral, Messiaen é bastante didático na explicitação do movimento de impulsos e repousos em sua música, com fartas instruções nas próprias partituras bem como em seus escritos teóricos. Entretanto, alguns desses direcionamentos são menos explícitos, especialmente aqueles de longo prazo. É este o caso do excerto escolhido para este trabalho, no qual, como veremos adiante, o compositor indica textualmente os direcionamentos de curto prazo. Há, porém, um direcionamento de longo prazo - e menos explícito - que se revela de forma mais nítida a partir da identificação de *projeções compositivas* no trecho.

Por ***projeção compositiva*** entende-se ideias musicais de superfície que são projetadas ou expandidas em níveis e distâncias mais amplos. Na figura abaixo extraída de *Introduction to post-tonal theory* vemos as quatro primeiras alturas do *Lied Op.3 n.1* de Webern projetadas no início de cada uma das quatro frases vocais (Fig. 1).

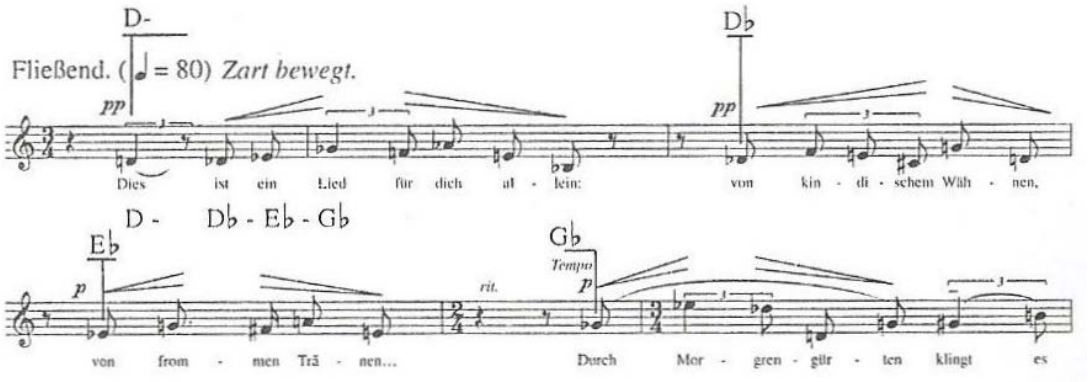

Fig. 1: Projeção compositiva no *Lied Op.3 no. 1* de Webern. (STRAUS, 2005, p. 103).

A projeção de ideias musicais em diversos níveis é um procedimento composicional que confere unidade a uma obra, por estabelecer correspondência entre eventos não apenas em seus aspectos mais aparentes, como alturas e durações, mas também em seus aspectos qualitativos e funcionais. Assim, o entendimento de que a

projeção compositiva de uma pequena ideia musical em dimensões mais amplas projeta também suas qualidades - cinéticas, expressivas, acentuais - indica fortemente ao intérprete que, na performance, essas qualidades também devem ser preservadas nos diversos níveis em que se manifestam.

Veremos a seguir como essa projeção se manifesta no trecho selecionado para nossa análise, um dos blocos estruturais que compõem *Cantéyodjayâ,* denominado ***râgarhanakî.***[vi]

Projeções compositivas em *Râgarhanakî*

A ideia inicial de *râgarhanakî* (5:4) é composta por quatro acordes, conforme a figura 2.

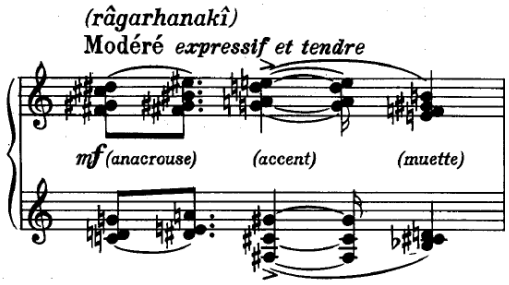

Fig. 2: *râgarhanakî*, *Cantéyodjayâ*, 5:4.[vii]

Messiaen instrui os direcionamentos deste bloco ao indicar explicitamente, em cada pequena frase, a localização do ponto acentual e os impulsos antecipativos e resolutivos, por ele designados respectivamente como *accent, anacrouse* e *muette.* A linha formada pelas notas superiores dos acordes contribuem para esse movimento, pois o *Mi* acentuado é atingido por aproximação cromática, de forma que o *Ré#* e o *Mi#* atuam como notas ornamentais que antecedem a nota real *Mi.* O movimento de quarta descendente em direção à nota *Si,* por sua vez, adequa-se à função resolutiva (Fig. 2).

A frase seguinte dilata ligeiramente a primeira pela simples ampliação das durações dos seus elementos através de pequenos valores adicionados. A terceira frase, por sua vez, expande e desenvolve o motivo original de forma mais extensa (Fig. 3).

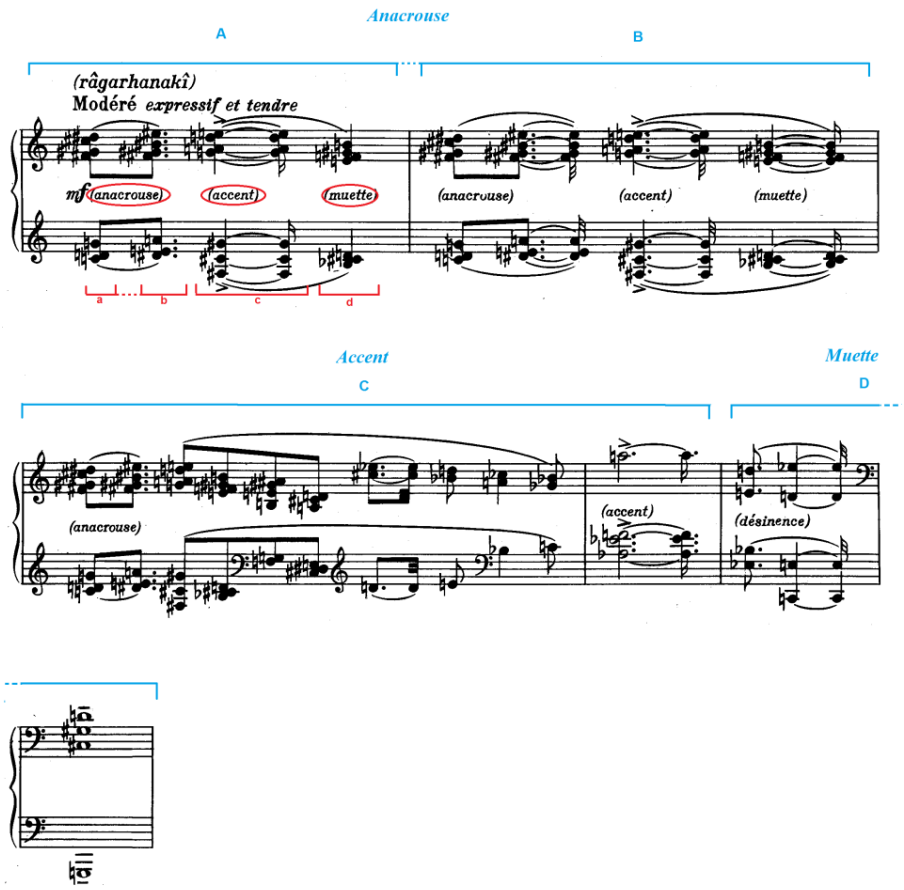

Fig. 3: Projeção do movimento em *râgarhanakî*, *Cantéyodjayâ*, 5:4-9.

O que é mais notável neste bloco *râgarhanakî* é a projeção do movimento padrão de Messiaen (*anacrouse – accent – muette*) da primeira frase para todo o bloco, expresso graficamente na figura 3. Na primeira frase, as durações dos acordes no primeiro compasso, tomando-se as semicolcheias como unidade de valor, correspondem a: **a=2**; **b=3**; **c=5**; **d=4** (indicações em vermelho). Se, em um nível mais amplo, considerarmos a primeira e a segunda frases como anacrústicas da terceira frase, esta correspondendo ao grande acento em nível superior, teremos as seguintes durações, também em unidades de valor: **A=14**; **B=17**; **C=38**; **D= 23,5** (indicações em azul). Em ambos os níveis, a relação de magnitude entre os eventos corresponde a um contorno de durações *dseg <0132>*[viii], o que sugere a projeção do plano cinético.

Dessa forma, na performance, os *accents* dos dois primeiros compassos devem ser entendidos como acentos locais de curto prazo, acordes acentuados em compassos que têm função *anacrústica* de uma estrutura hierarquicamente mais ampla, enquanto o *accent* no quarto compasso é um evento acentuado em ambos os níveis: ele é o grande *accent* de todo o bloco e deve ser tratado como tal. Pelo mesmo critério, a

anacrouse mais ampla e longa que ocorre no terceiro compasso do bloco requer um impulso maior para se chegar ao *accent*, e a *désinénce* nos próximos dois compassos deve ser a terminação mais resolutiva do trecho inteiro. Vale notar a opção, neste ponto, pela expressão *désinence*[ix] em detrimento de *muette.*

Um outro ponto que deve ser observado é que o bloco *râgarhanakî* apresenta uma projeção melódica do conjunto de alturas que compõe o acorde que dá início à peça (<016>), conjunto este que é recorrente na produção composicional de Messiaen. Por ser o material que contém o princípio gerador de toda a obra, este acorde será designado por *arquétipo primário* (Fig. 4).

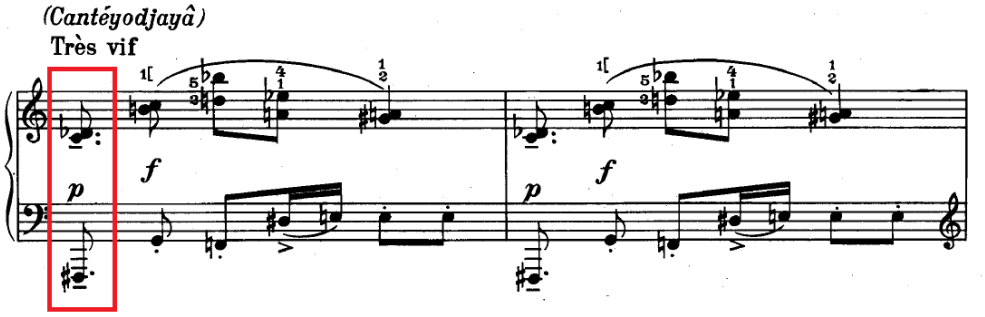

Fig. 4: Motivo inicial, em destaque o *Arquétipo Prinário <016>. Cantéyodjayâ, 3:1*

Vemos a seguir, na Fig. 5, o mesmo conjunto <016> projetado na linha que se forma ao agruparmos as três notas estruturais do bloco: a nota inicial, Ré#*;* a nota que recebe o acento estrutural de todo o bloco, Lá*;* e a nota que encerra o bloco, Ré.

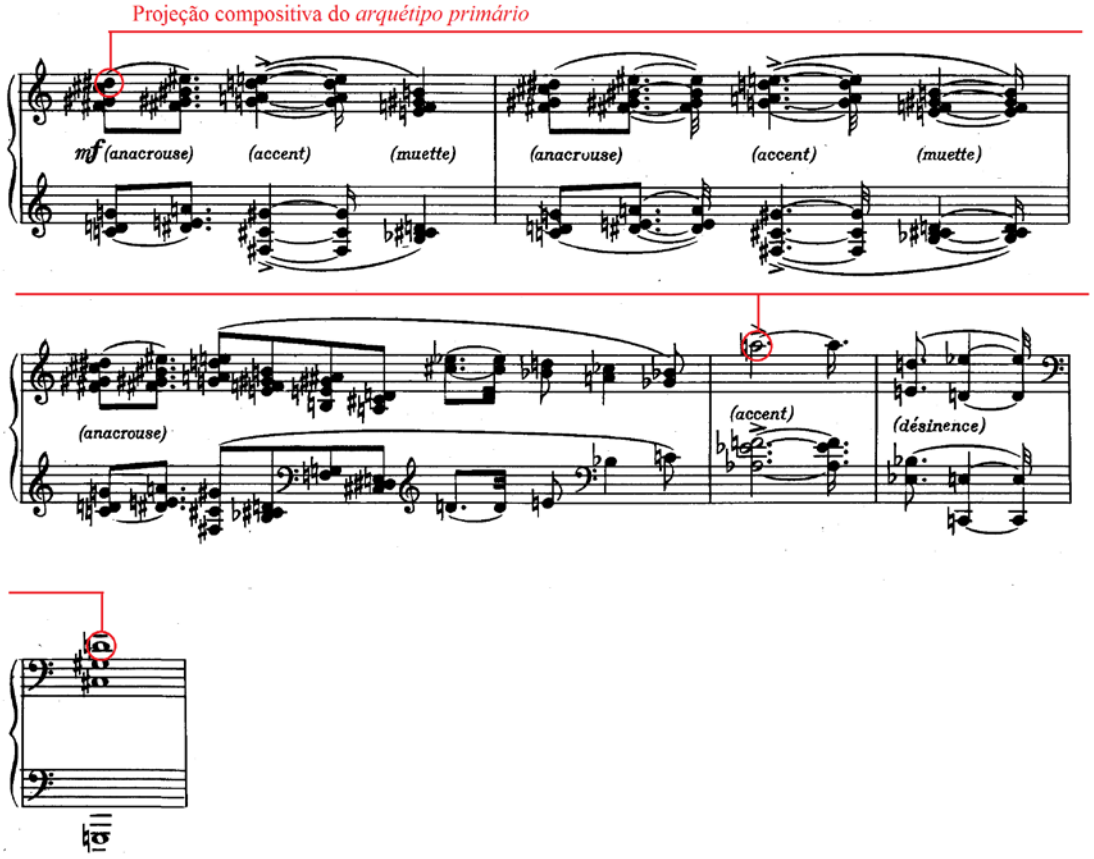

Fig. 5: Projeção do arquétipo primário em *râgarhanakî*, *Cantéyodjayâ*, 5:4-9.

Essa projeção reforça, portanto, o entendimento da nota *Lá* como o ponto acentual do bloco todo. Observe-se ainda que esta é nota a mais aguda de todo o trecho e, também, a que apresenta o valor mais longo (excetuando-se a nota final).

Entendemos que tais deduções analíticas fornecem uma base para a compreensão da natureza dos movimentos de impulso e resolução que regem todo o trecho.

Considerações Finais

No início do Capítulo II de *Technique de mon langage musical,* Messiaen faz a seguinte observação: " [...] em minha música e em todos os exemplos desse tratado, os valores são sempre notados com muita exatidão"[x]. Em seguida, conclui: "[...] o intérprete deve apenas ler e executar <u>exatamente os valores marcados</u>" (MESSIAEN, 1956, p. 14)[xi] [xii]. Se considerada isoladamente, a primeira impressão que se tem dessa instrução é a de uma posição bastante restritiva do compositor quanto à margem de tratamento rítmico de sua música a ser delegada ao intérprete.

Entretanto, se contextualizada à luz do pensamento rítmico-temporal de Messiaen, essa observação feita pelo compositor nos aponta outro caminho: aquele que transfere a ênfase do tratamento rítmico para outras esferas que não exatamente o da manipulação agógica e duracional das figurações. Ao intérprete, isso implica na identificação das diversas naturezas de impulsos de movimento - incluindo a ausência de impulso (estase) - e na localização dos pontos acentuais. Foi este o objetivo central deste trabalho: apresentar, de maneira fundamentada, uma proposta de identificação e interpretação da natureza dos movimentos explícitos e implícitos no texto musical analisado.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Maurício Zamith. *A dialética das temporalidades na performance musical:* uma interpretação de Cantéyodjayâ de Olivier Messiaen. Porto Alegre, 2013. 185 f. Tese (Doutorado em Música: Práticas Interpretativas). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

FERRAZ, Silvio. *Musica e repetição*: a diferença na música contemporânea. São Paulo: EDUC, 1998.

HILL, P; SIMEONE, N. *Messiaen***.** New Haven: Yale University Press, 2005.

JOHNSON, R.S. *Messiaen***.** Berkeley: University of California Press, 1989.

MESSIAEN, O. *Cantéyodjayâ***.** London: Universal Ed., 1953. Partitura.

MESSIAEN, O. *Technique de mon langage musical***.** Vol. I: Texte. Paris: Alphonse Leduc, 1944a.

MESSIAEN, O. *Technique de mon langage musical***.** Vol. II: Exemple musicaux. Paris: Alphonse Leduc, 1944b.

MESSIAEN, O. *Traité de Rythme, de couleur, et d'ornithologie***.** (1949-1992) em Sept Tomes. Tome I. Paris: Alohonse Leduc, 1994a.

SAMUEL, C., MESSIAEN, O. *Permanences d'Olivier Messiaen: dialogues et commentaires***.** Paris: Actes Sud., 1999.

STRAUS, Joseph. *Introduction to post tonal theory*. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.

---

[i] "Form is nothing to him, content everything" (THOMSON, 2002: 159).

[ii] "[...] la musique ne se déroule point dans um temps préalable, dans um temps 'physique', mais que c'est elle qui engendre son propre temps qu'elle étire, contracte, colore et qualifie" (MESSIAEN, 1994a: 24).

[iii] As 14 *ordens rítmicas* categorizadas por Messiaen são: (1) *ordem rítmica das durações,* (2) *das intensidades,* (3) *das densidades,* (4) *das alturas,* (5) *dos timbres,* (6) *dos ataques,* (7) *cinemática* ou *do movimento rítmico,* (8) *dos andamentos,* (9) *das interversões das durações,* (10) *da linguagem polirrítmica,* (11) *das resultantes da polirritmia,* (12) *da harmonia,* (13) *das regiões musicais,* (14) *do silêncio.*

[iv] "[...] toute musique bien faite comporte, de façon constante, cette alternance d'élans et de repôs. Le plain-chant, pour ne citer que ce cas, est une succession ininterrompue d'arsis et de thésis, d'élevations et de dispositions, d'élans et de repos [...]" (MESSIAEN in SAMUEL, 1999: 103).

[v] *Cantéyodjayâ* é uma obra para piano solo escrita em 1949, durante o Festival de Tanglewood, Massachussets. Nesse período, Messiaen deu início à elaboração do *Traité de Rythme, de Couleur et d'Ornithologie* (1949) e também compôs os *Quatre Études du Rythme: Ile de feu I, Mode de Valeurs et d'Intensités, Neumes Rythmiques* e *Ile de Feu II* (1949-50), o que demonstra seu profundo envolvimento com questões rítmicas e temporais na época. Foi estreada por Yvonne Loriod em 1954.

[vi] "Raga de Louvação". Em *Cantéyodjayâ* Messiaen utiliza diversos *tâlas* hindus, catalogados por Çarngadeva, músico e teórico hindu do séc. XIII, no tratado *Samgîta-ratnâkara.* Em alguns casos, como em *râgarhanakî,* Messiaen intitula blocos estruturais com o nome do *tala* utilizado como elemento gerador do bloco.

[vii] A partitura de *Cantéyodjayâ* não apresenta numeração de compassos. Para facilitar a identificação dos exemplos musicais na partitura, indicaremos os compassos conforme exemplificamos a seguir:
3:2 equivale a *página 3, compasso 2*

[viii] A *Teoria do Contorno* propõe a equivalência de contornos que têm o mesmo delineamento mas não apresentam uma correspondência exata no que tange os intervalos ou distâncias entre seus elementos, sejam eles duracionais , de alturas ou ainda outros parâmetros. Em sua representação, o elemento mais grave de um contorno melódico ou o mais curto de um contorno rítmico é indicado pelo número *zero.* Para informações mais detalhadas, ver STRAUS (2005).

[ix] Na gramática francesa, assim como na portuguesa, a desinência é uma indicação gramatical de terminação.

[x] [...] dans ma musique, et dans tous les exemples de ce traité, les valeurs sont toujours notées très exactement [...]

[xi] Grifo do compositor.

[xii] […] l'exécutant n'ont qu'á lire et exécuter exactement le valeurs marquées. (MESSIAEN, 1944a: 6)