opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

Sobre a estética sonora de Messiaen

Didier Guigue

Resumo
Uma análise da articulação das sonoridades em três dos *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, o primeiro importante ciclo de peças para piano de Olivier Messiaen, procura mostrar que a estética deste compositor, associada a sua técnica composicional, ecoa e prolonga diretamente as intuições radicais de Debussy, ao mesmo tempo que as consolida por meio de um maior formalismo. Os dois primeiros movimentos se apresentam como opostos e complementares em relação à função estrutural da sonoridade: enquanto no primeiro a *estabilidade* é representada pela invariabilidade das dimensões sonorísticas (registros, amplitudes, densidades), no segundo são os contrastes de sonoridades que constituem o essencial da *kynesis* formal. O terceiro evidencia um processo de *fusão* entre *construções rítmicas e espectrais*. Os *Regards* ilustrem bem a perspectiva que Messiaen abriu para uma investida sistemática visando a utilização da sonoridade como vetor de estruturas formais.

Cores e sonoridades em Messiaen

Claude Debussy pode ser considerado como o fundador de uma nova estética musical onde a sonoridade torna-se um material passível de ser abstraído das contingências da realização objetiva da obra, para ser integralmente incorporável ao projeto de composição em todas as etapas da sua elaboração. Nessa transmutação, a sonoridade passa a adquirir as feições de uma entidade autônoma manipulável, a qual chamo, na falta de melhor terminologia, de "objeto sonoro".

Olivier Messiaen procurou aprofundar constantemente essa perspectiva. Embora a literatura tenha dado mais ênfase a sua contribuição na descoberta e sistematização da estruturação rítmica da música (por ex. Boulez 1995, e o próprio compositor, Messiaen 1942, 1994), ele na verdade faz a ponte entre o empirismo radical de Debussy (e também de Villa-Lobos, várias vezes citado como referência por Messiaen) e o sistematismo formal da primeira geração de seus alunos (Stockhausen, Boulez…), abrangendo até as investigações de cunho científico dos compositores da chamada "Escola espectral" — particularmente Horatiu Radulescu, Gérard Grisey e Tristan Murail.

As suas técnicas composicionais — sobretudo no campo da harmonia e da orquestração — visam a produção e organização formal de "cores" sonoras. A técnica da "ressonância acrescentada", em particular, consegue aproximar, até confundi-las, as dimensões harmônicas e sonorísticas, de modo que os acordes se tornam "entidades sonoras" (v. Johnson 1975: 17 sq). Eis como o próprio compositor descreve as soluções

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

encontradas para render determinada "cor sonora", numa das peças do ciclo pianístico *Catalogue d'oiseaux* (1956-58): «a reprodução do timbre dos pássaros me obrigou a inventar constantemente sonoridades que produzissem um piano que não soe "harmonicamente"[…] Um exemplo entre mil: o timbre do melro azul é realizado por três processos: a) o canto é tocado em notas duplas e num modo pentafônico na mão direita; b) acima do canto, a mão esquerda, em cruzamento com a mão direita, dá uma versão cromática e um pouco menos forta do mesmo desenho; c) para realizar o éco dos rochedos onde canta o pássaro, uns complexos sonoros em duplo arpejamento fazem, debaixo do canto, um halo sonoro, como se fosse uma ressonância de sino. *O conjunto desses três processos dá um timbre luminoso, irisado, aureolado de azul*» (1986:125, o grifo é meu).

Na segunda fase da sua produção artística, Messiaen, seguindo neste ponto uma tradição ocidental antiga, desenvolveu um sistema rigoroso de interrelações pseudo-objetivas entre tempo musical, cor sonora e cor visual (Messiaen 1994). *Chronochromie* (1960), que significa literalmente "cor do tempo", é uma obra para grande orquestra onde séries de durações são "coloridas" pelas harmonias das cordas, as quais se justificam pelas cores que elas supostamente refletem: «Tal duração será vinculada a uma sonoridade vermelha manchada de azul — tal outra a um complexo sonoro branco leitoso, adornado de laranja e embainhado de ouro — tal outra empregará as cores verde, laranja e violeta em bandas paralelas — tal outra será francamente roxa ou francamente vermelha. Juxtapostas ou superpostas, todas serão postas em evidência pelas colorações dos acordes, *a cor tendo como função de manifestar o corte do tempo*» (1986:147, o grifo é meu).

Minha proposta neste artigo se limita a focalizar alguns dos aspectos específicos através dos quais essa estética do som se exprime na sua escrita pianística. Abordarei três dos *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1947), seu primeiro grande ciclo de peças para piano.

Segundo a tese de Michelle Reverdy (1978), Olivier Messiaen aparece «como o herdeiro ao mesmo tempo de Beethoven e de Debussy», na medida em que, «intensionado a renovar a escrita pianística , ele requestiona novamente a concepção harmônica do piano, para torná-lo um instrumento de experiências, próprias às pesquisas de timbres, e ao agenciamento de objetos sonoros particulares» (p.5). Infelizmente, com exceção de algumas menções de «efeitos pianísticos», nada no trabalho de análise dos *Vingt Regards* que a autora faz, ultrapassa a descrição do corte macro-formal das peças e a identifiação dos motivos melódicos e harmônicos.

Encontramos sim, colocações como esta, segunda a qual o piano em *Vingt Regards*, «manifesta a flexibilidade do seu timbre colocando sua expressão a serviço de um mundo

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

instrumental amplo e variado» : sinos, carrilhão, tantã, oboé, xilofone, trombones ou tambores (p. 6, 59). Porém, me parece que a autora comete aqui uma confusão entre o comentário paratextual do compositor e seu objetivo composicional. É sempre possível, claro, no piano, de aproximar, graças a certos artifícios técnicos, a imagem sonora de um sino, de um carrilhão, ou, à rigor, um tantã, ou ainda, até, um xilofone. Todavia, Messiaen disse claramente que o piano é, «precisamente por *sua falta de personalidade*, um instrumento propício à pesquisa dos timbres, pois *o timbre não vem do instrumento* mas daquele que toca» (1986:59, grifos meus). Por conseqüência, é imprudente pegar ao pé da letra as referências aos trombones (*Regard* XIV) ou ao oboé (XVI), assim como Ravel, embora o escreva, não esperava que o instrumento soasse «como um contrafagote» no início de *Scarbo* (3° movimento de *Gaspard de la nuit*). Parafraseando Debussy, nós bem sabemos que as harpas não imitam os pavões. Essas evocações instrumentais devem ser entendidas como meras metáforas destinadas a guiar o executante na sua interpretação da peça. Parece-me impossível de ir mais adiante e de emprestar ao piano qualidades de timbres que ninguém, sobretudo Messiaen, teve a intenção de vê-lo assumir.

Regard I "OLHAR DO PAI"

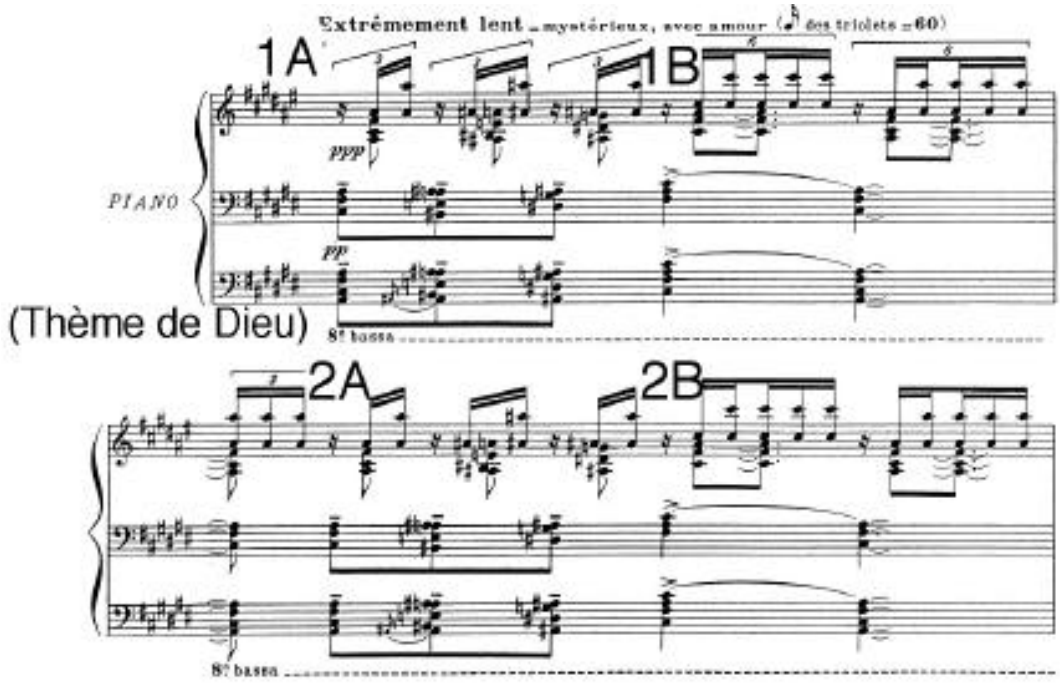
Esse primeiro movimento é construído em cima da superposição de duas grandes entidades sonoras homogêneas: o que nós chamaremos um "ostinato" em oitavas agudas (pauta superior), e o "tema de Deus", assim rotulado pelo compositor na partitura, que consiste em seqüências de acordes nos registros graves. Messiaen tomou aliás o cuidado de sublinhar através de uma indicação textual o que pertencia ao tema e o que não pertencia [EX. 1].

A forma global é tão clara quanto simples: um primeiro período (c. 1-8) é retomado (c. 9-16) praticamente de maneira idêntica, só não o sendo no fim, onde a partir da segunda metade do c.14, alturas e intensidades são modificadas no sentido de uma expansão do espaço em direção do agudo, e um aumento da amplitude. O c.14 configura sobre esse aspecto o clímax do período, e, portanto, do movimento [EX. 2].

Esse clímax é realizado através de meios sob todos os aspectos parecidos aos de Debussy, ou seja, através de técnicas de desenvolvimento aplicadas a priori sobre dimensões que

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

controlam a sonoridade global (espaços, densidades, amplitudes...) [5], as eventuais alterações dos perfis melódicos ou harmônicos sendo apenas o efeito, resultado da sua adaptação à evolução do meio [6]. Para concluir, o segundo período é acrescido de uma extensão, que podemos por esse motivo chamar de "coda" (c.17-19).

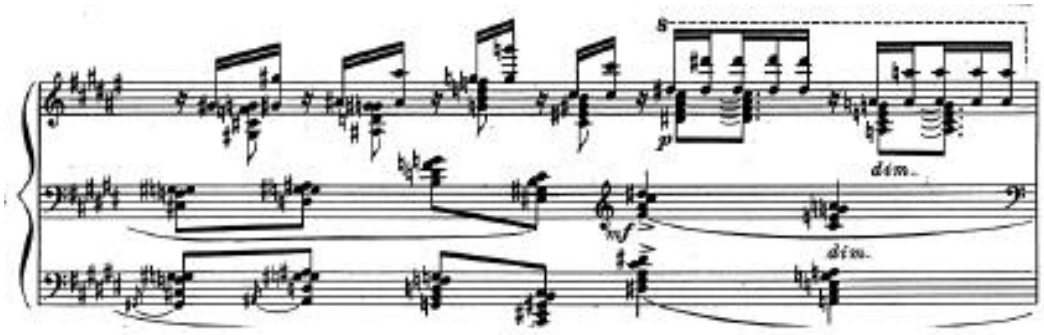


EX. 1: c. 1—6, mostrando o "ostinato" (pauta superior) e o "Tema de Deus" (duas pautas inferiores). Os segmentos são numerados (1, 2…) e os sub-segmentos são indicados por letras (1A, 1B…).

[5] Sobre essas noções ver: GUIGUE1997, 1998a, 1999.

[6] No caso do "tema de Deus", essas modificações de alturas resultam em uma maior harmonicidade dos acordes (cf. segunda metade do c.14), o que contribui para criar uma dinâmica formal contraditória, se considerarmos que o paradigma dinâmico de uma obra musical consiste em se deslocar de uma zona de estabilidade à uma zona de "tensão" máxima representada por um "clímax", e que essa tensão, no nível da escrita hamônica, traduz-se em princípio por um aumento da complexidade sonora dos agregados. A localização do clímax, aproximadamente nos dois-terços da duração do movimento, é igualmente um arquétipo de Debussy, como bem mostrou Roy Howat (1983). Notaremos contudo que, nesse movimento, alguns parâmetros (que prefiro chamar de "dimensões") importantes para a configuração das sonoridades pianísticas, como as densidades de ocupação do espaço e do tempo (essas noções são definidas mais adiante), e as amplitudes, não obedeçam a este arquétipo.

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017



EX. 2: c. 14.

Duas características, que dizem respeito aos níveis de amplitude, comuns às duas "entidades sonoras" acima identificadas, devem ser ressaltadas: a baixíssima curva do envoltório (pp —> mf —> pp para o "tema de Deus") , e o paralelismo dos níveis, o "ostinato" se situando sempre um grau abaixo do "tema". Essa escrita dos planos de intensidades, onde um pico de amplitude, coincidindo com o clímax, se destaca num ambiente geral de muito baixa intensidade, era um dos traços mais marcantes da estética pianística de Debussy (Guigue 1998b).

Cada um desses dois temas superpostos subdivide-se em segmentos bem parecidos, medindo inicialmente o valor de 8 colcheias. Esses segmentos são por sua vez divisíveis em dois sub-segmentos formando um par, de 3 e 5 colcheias respectivamente. Esses valores são permanentes, a não ser no final dos períodos onde aparecem extensões.

Se pegarmos os dois primeiros sub-segmentos (denominados 1A e 1B no EX. 1) como paradigmas sonoros do movimento completo — o que eles são efetivamente — constatamos que a evolução das duas entidades (o "ostinato" e o "tema de Deus") é estritamente paralela, e interdependente; as variações que só começam a aparecer a partir do segmento 3B, são pouco numerosas — contam-se apenas duas variações de base para cada paradigma — e dizem respeito quase exclusivamente às alturas, que influenciam o perfil das linhas horizontais e a qualidade sonora das agregações verticais; as dimensões especificamente pianísticas que são as densidades, as intensidades e os registros, se fazem notar pelas suas permanências e imobilidades: elas constituem dessa maneira os *invariantes*

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

dessa peça[7]. Podemos tentar descrever as características dessas dimensões invariáveis da seguinte maneira:

(a) densidades de ocupação de espaço: elevada mas equilibrada[8], para o "tema", e mais escassa, porém menos regular[9], para o "ostinato";
(b) densidade de ocupação do tempo[10]: baixa para o primeiro, elevada para o segundo;
(c) registro: o teclado é rigorosamente dividido em dois registros, o "tema" ocupando os graves do instrumento[11], e o "ostinato", os agudos.
(d) o "ostinato" se caracteriza ainda por uma "granulação" provocada pelas notas repetidas, além de um nível de amplitude sistematicamente abaixo do do "tema", como já mostramos.

Essas decisões composicionais são responsáveis de fato da identidade sonora do movimento. Essa imobilidade, essa permanência sonora, parece ser a expressão mesmo, para Messiaen, da tranqüilidade e da bondade que deve transmitir o olhar do Deus. A escolha do material de base — as alturas — situa-se num nível hierárquico subseqüente à idéia fundamental de estabilidade representada pela invariabilidade de dimensões independentes desse material (registros, amplitudes, densidades).

Regard II "OLHAR DA ESTRELA"

Esse segundo *olhar* (cf. partitura EX. 3) é constituído pela apresentação, duas vezes (c. 6-17 e 23-24) do "tema da estrela e da cruz". Esse duplo enunciado é enquadrado por um grupo autônomo e invariável (o "choque da graça") (c. 1-5, 18-22 e 35-39) que se decompõe claramente em três famílias de objetos sonoros nitidamente diferenciados: o1 de

[7] Lembremos contudo a existência de uma única variação, a que caracteriza o clímax, com as particularidades já descritas acima.
[8] A "densidade de ocupação do espaço" designa o número de sons que contém o segmento em relação ao âmbito (entre a nota mais grave e a mais aguda) que ele ocupa na sua totalidade (independente do seu comprimento). Por "equilíbrio" entendemos a relativa regularidade interválica da distribuição vertical dos sons no âmbito do segmento, provocada, no caso, pela predominância estatística de tríades perfeitas.
[9] Como pode-se conferir no 1° compasso, a irregularidade resulta de uma organização vertical constituída assimetricamente de 4 sons agrupados em intervalos relativamente equidistantes na oitava inferior, e de um som isolado uma oitava acima.
[10] Designa o número de eventos sucessivos que contém o segmento, proporcionalmente à sua duração total. Um evento é uma nota ou um conjunto simultâneo de notas.
[11] Vimos que ele escapava brevemente do seus limites no momento do clímax (c.14, 2 últimos tempos).

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

um lado (c.1, 18, 35), o2 de outro lado (2, 19,36), e finalmente o3, o4, o5, três objetos aparentados [12] (c. 3-5, 20-22, 37-39).

O "tema da estrela e da cruz", por sua vez, é constituído por uma sucessão alternada de três variações de um mesmo motivo monódico *a* (EX. 3 c. 6-7). Redobrado à uma distância de 4 oitavas, ele desenha «um espaço sonoro insólito» (Reverdy *op.cit.*:37) : *a* (6-7), *a1* (8-9), *a'* (10-11), *a1'* et *a1''* (12-15), *a2* (16-17). Cada apresentação do motivo configura um objeto isolável (o6 à o11, dois compassos cada um, cf. partitura EX. 3).

O segundo enunciado desse "tema" (23-34) consiste em uma repetição variada do primeiro. *Mas os elementos variados são exatamente aqueles que, no primeiro movimento, davam suporte a invariabilidade:* ela não atinge as alturas ou as durações, que continuam idênticas, mas atua exclusivamente sobre o registro e a intensidade. A técnica utilizada serve-se de dois operadores contraditórios. O primeiro, aplicado ao registro, consiste em uma contração da melodia em uma linha única restringida ao registro médium — ao invez de duas vozes nos registros extremos, no primeiro enunciado (c. 6 sq). Essa contração resulta em uma redução da complexidade dos espectros, e portanto, em um "empobrecimento" global da sonoridade. O segundo opera em sentido inverso, agindo sobre a intensidade: o *p* inicial é substituído na reprise por um *f*, o que é um fator considerável de enriquecimento do conteúdo e do volume espectral. Com efeito o empobrecimento criado pelo primeiro operador variacional é, numa certa medida, atenuado, ou melhor dizendo, reequilibrado, pelo aumento da intensidade.

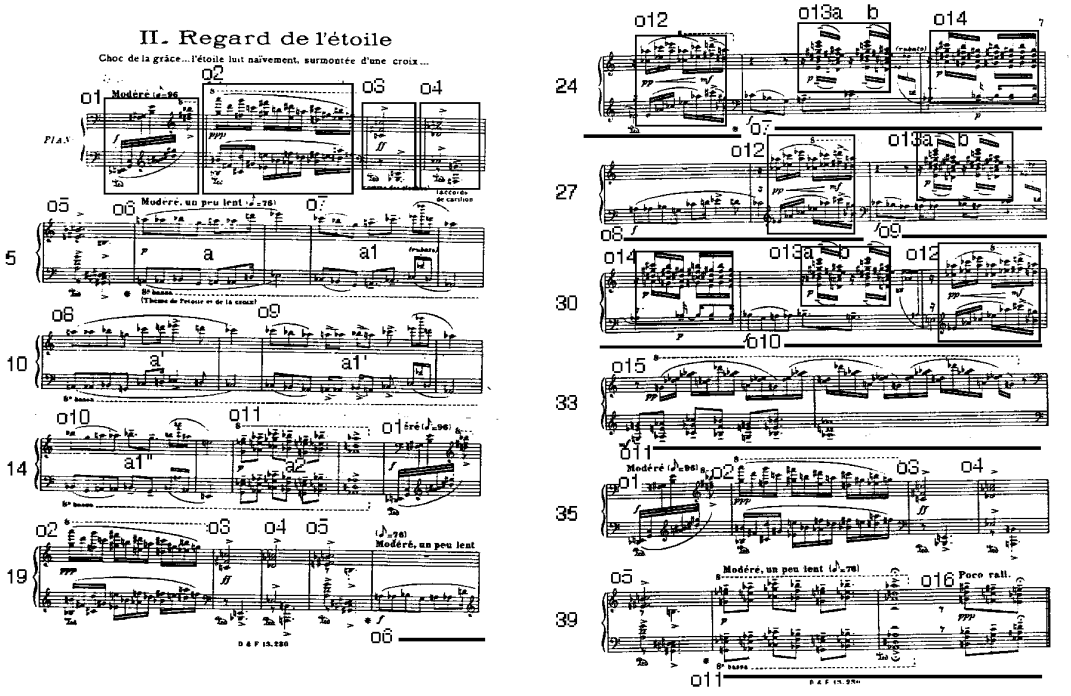
Esse movimento se coloca então, quanto à natureza dinâmica, como uma resposta dialética ao primeiro, o qual vimos que se fundamenta exatamente sobre decisões composicionais opostas.

O mais importante nesse segundo enunciado é todavia o fato que ele não se apresenta mais sozinho: ele é incrustado de objetos *decorativos* — pois uma terminologia barroca parece particularmente convir a esse retábulo que são os *Vingt Regards* —, que, em termos de alturas, são analiticamente dedutíveis dos objetos liminares o1 e o2. São os objetos o12 (c.24, 28, 32), o13 (25, 29, 31), o14 (26, 30), o15 (33-34). Como podemos constatar na

[12] Pode-se analisar o4 e o5 como sendo variações de o3. A letra "o" é colocada antes de seu número de ordem para indicar que se trata de um objeto sonoro (e não de um compasso).

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

partitura, esses objetos são distribuídos assimetricamente por cima do tema, em uma seqüência a—b—c / a—b—c—b—a—d.



EX. 3: Segundo *Regard* , com anotações mostrando os 16 objetos sonoros que constituem o movimento, salientando uma "diafonia" a partir do c. 23.

Para a compreensão da forma é essencial perceber que essas incrustações não fazem parte do processo de variação do tema, mas sim que elas constituem uma *camada sonora independente*. Nós estamos nesse caso em presença de uma *diafonia timbral*, contrastando com a monofonia do "tema".

Essa escrita parece encontrar sua justificativa no paratexto poético que o compositor menciona no sub-título: "a estrela brilha inocentemente, *encimada* por uma cruz..." (o grifo é meu). Ademais, se ela pre-existe à configuração do sétimo *Regard*, construído sobre o mesmo tema, não podemos esquecer que é essa mesma técnica de escrita, a diafonia, que sustenta todo o primeiro movimento.

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

A peça encerra com o grupo liminar. O objeto conclusivo, o11, é suspenso por meio de uma fermata final dentro da qual vem se inserir uma última incrustação (o16, três últimas colcheias da peça).

Assim, nós teremos identificado um total de 16 objetos sonoros, que apresentam diversos graus de similaridade ou de contraste. Diferente do primeiro movimento, as dimensões sobre as quais incidam o maior número de variações, e, por conseguinte, que se tornam os principais fatores de identificação e personalização de cada objeto, são, em primeiro lugar, a utilização do âmbito pianístico e as amplitudes (inclusive as variações internas resultando dos acentos ou breves crescendos). Exemplos de grandes variações paralelas de âmbitos e de amplitudes podem ser vistos nos c. 1 a 3, 22 a 25. Variações, em ritmo acelerado, de amplitudes (incluindo indicações de acentos), se encontram no c. 29 e semelhantes.

Em segundo lugar, a presença de fortes contrastes de densidades, tanto "espaciais" (verticais) quanto "temporais" (horizontais) é permanente, quase de compasso a compasso. Finalmente, contrastes de perfis direcionais podem ser constatados desde os dois primeiros compassos, quando, ao um primeiro compasso unilateralmente ascendente, segue um segundo compasso de duplo sentido convergente.

Acrescento a utilização sistemática e exclusiva do pedal para o grupo de objetos representando o "choque da graça", o que contribui para diferenciá-los do resto [13]. Este grupo, aliás, mostra, no seu particular, extremas oposições sonoras seqüenciais, situadas em várias dimensões do som, como vimos (amplitudes, registros, etc). Esta escrita pianística em blocos sonoros contrastados com violência, encontra sua origem, mais uma vez, em Debussy: ela caracteriza vários fragmentos dos prelúdios, como por exemplo, os primeiros compassos das *Collines d'Anacapri*, de *La terrasse des audiences au clair de lun*e, ou ainda dos *Etudes* (*pour les quartes*, *pour les sonorités oppoées*) (Guigue 1998b). Por outro lado, um Boulez, um Stockhausen, um Almeida Prado, se lembrarão dessa técnica também, nas suas próprias obras para o instrumento (*Terceira Sonat*a e *Incise* do primeiro, várias *Klavierstücken* do segundo, vários *Momentos* do terceiro).

[9] Como pode ser observado no EX. 3, a edição Durand indica um pedal para o compasso 24. Poderia tratar-se de um erro de impressão, ou de uma omissão (faltaria então, logicamente, a indicação do pedal para todas as "incrustações" seguintes). Nesse último caso a observação sobre a exclusividade do pedal para o "choque da graça" perde sua validade.

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

Em contrapartida, o "tema da estrela e da cruz" contem poucos contrastes de sonoridade, com a notável exceção do brusco incremento da densidade vertical do objeto conclusivo (comparar cc. 14-15 e 16-17). É claro que uma das funções da agressividade acústica da seqüência de objetos sonoros que constituem o grupo liminar é a de acentuar, por contraste, a palidez "estrelar" do tema "principal".
As quatro incrustações que o ornamentam quando da sua segunda aparição (objetos 12 à 15, cc.23-24) dão uma certa coloração, através de um aumento da complexidade acústica. Não há nenhuma dúvida que, mesmo que eles não se fundam, esses objetos paralelos terminam por formar juntos entidades que possuem suas próprias características, podendo ser definidas como variações por proliferação da sonoridade original do tema. Essas estratégias composicionais encontram um eco, para além de Boulez, em numerosos compositores da geração atual, Marco Stroppa por exemplo (Stroppa 1989).

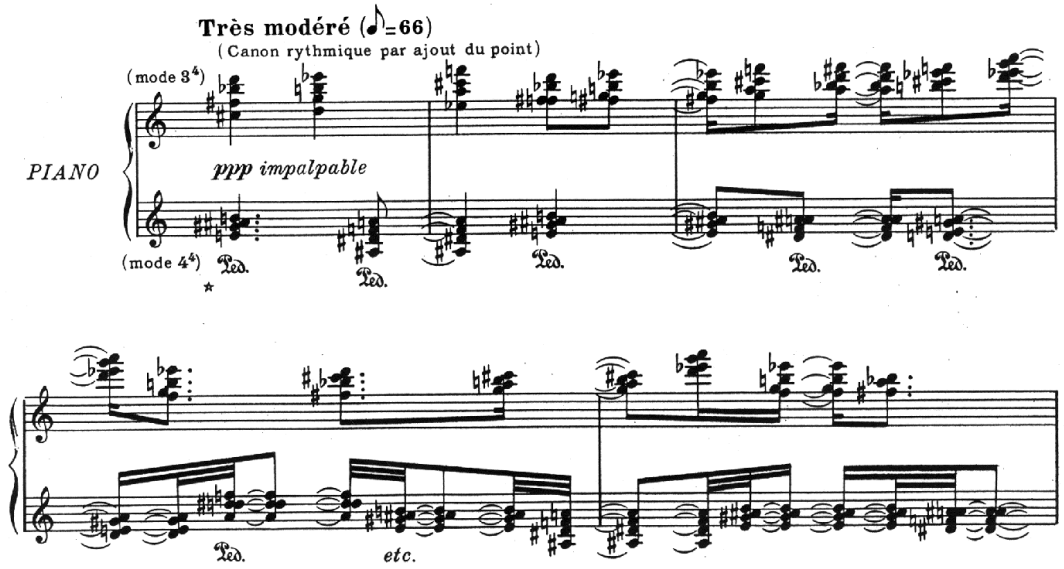
Regard XVII "OLHAR DO SILÊNCIO"

Num dos seus recitais-palestras, o pianista Pierre-Laurent Aimard disse que esta peça, de um certo modo, "não acontece", "não se desenvolve", e que este estatismo dá, às sonoridades acórdicas cuja função é evocar uma ausência de sonoridade, *o tempo de ser a si mesmas* (Aimard 1995). Isto é particularmente notável na primeira seção do movimento (c. 1-19) [v. o início desta seção EX. 4], e, mais ainda, na sua reprise final (c. 88 adiante, EX. 6). Com que meios o compositor cria, então, este "silêncio" que constitue a singeleza deste *Regard*?

Com certeza, não é com o material cromático, um catálogo restrito de acordes — 8 no total — construidos sobre dois dos "modos a transposição limitada", no caso, os modos 3^4 et 4^4 [14], pois esta técnica é uma constante de toda a sua obra desde 1929. Não cabe aqui uma explanação do que vêm a ser esses modos, por sinal muito bem documentados, a começar pelo próprio Messiaen (1942, Ch. XIV) [15].

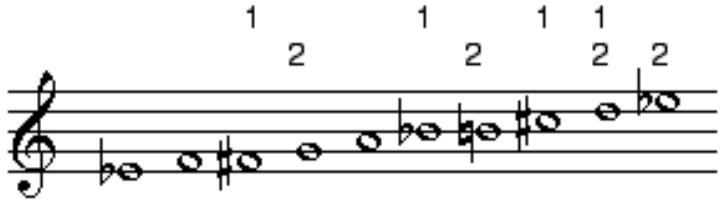
[14] Esta informação, assim como outras da mesma ordem, é dada pelo próprio compositor na partitura. Esse detalhe é interessante, pois são raras as informações de ordem técnico-composicional nas partituras publicadas, sendo mais freqüente a preferência dos compositores pela manutenção de um "véu" de mistério sobre as técnicas utilizadas. Esta atitude de Messiaen é possivelmente um reflexo da sua intensa atividade como professor.
[15] Esta técnica está também muito bem explicada em Reverdy (*op. cit.* p. 7 sq).

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017



EX. 4: *Regard* XVII, c. 1-11.

Basta lembrar, rapidamente, que a propriedade desses modos é que depois de um limitado número de transposições cromáticas, reencontra-se as mesmas notas. São sete modos assim, sendo o primeiro a bem conhecida gama por tons inteiros, que tem somente duas transposições. A grafia 3^4 significa que se trata do terceiro modo na sua 4ª transposição. É este:



EX. 5: Modo 3^4. As notas identificadas com o número 1 representam as notas do 1° acorde do c. 1 na pauta superior (cf. EX. 4), e as com o número 2, do segundo (transposição um semi-ton acima).

O uso simultâneo dos modos 3 e 4 dá origem, no *Regard* XVII, a uma coleção de estruturas verticais construidas sobre intervalos relativamente pequenos, e cuja superposição torna muito dissonantes as mesmas. Para se convencer disto basta olhar o primeiro acorde da peça [EX. 4].

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

Porém, como já disse, tal material, apesar de típico de Messiaen, de forma alguma constitui a particularidade desta seção. A identidade sonora desta é realizada pelos seguintes meios:
a) uma utilização reduzida da tessitura instrumental, sendo eliminados os graves — e por conseguinte, toda a riqueza espectral que o uso desta região proporciona no piano;
b) os perfis direcionais são planos ou apenas levemente ascendentes (com uma única exceção no c. 18);
c) uma amplitude uniforma e extremamente baixa (*ppp impalpable*) , necessitando do intérprete um toque sem ataques;
d) uma pedalização em relação direta com as leis de seqüenciamento dos acordes, criando efeitos de ressonância quando o acorde da mão direita continue soando em cima do acorde seguinte na mão esquerda. São muitos raros os acordes (o primeiro é um deles) que não absorvem um *retard* de ressonância de um acorde anterior.

Por sinal, é esta pedalização que constitui o melhor critério de articulação linear desta seção. A articulação coincide com as durações dos acordes da mão esquerda, que se contrapoem às da mão direita na razão de 1.5 por 1, definição do "cânone rítmico por acrescimento do ponto". Esta técnica é uma das "descobertas" técnicas mais conhecidas de Messiaen (v. Messiaen 1942, 1994, Johnson 1975, Boulez 1995). De acordo com este princípio: dadas as durações dos acordes da pauta superior, as durações dos acordes da pauta inferior são obtidas pelo acréscimo da metade do valor daquelas. Tomando a fusa (menor valor utilizado) como unidade, o "sujeito" na voz superior é constituído da seqüência de durações (8, 8, 8, 4, 6, 4, 4, 4, 4, 6, 6, 6, 2, 2, 6, 8, 16). Por conseguinte, o "cânone" na voz inferior está com a seqüência (12, 12, 12, 6, 9, 6, 6, 6, 6, 9, 9, 9, 3, 6, 9, 12, 24). Simples, esta técnica no entanto tem como resultado uma extraordinária complexificação da linearidade rítmica da música, que, associada ao uso do Pedal, atenue qualquer sentimento de pulsação, provocando esta característica impressão de estatismo apontada por Aimard.

A repetição rigorosa desta estrutura rítmica — a partir do c. 7 para a voz superior, e 10 (última colcheia) para a voz inferior — proporciona por sua vez uma simetria que também participa deste imobilismo formal.

Mais definitivo ainda, no ponto de vista de "ausência" de pulsação, é a retomada desta seqüência inicial de acordes, a partir do c. 88. Aí, toda estrutura rítmica é abolida, substituída por uma pulsação única. A sua rapidez, conjugada ao efeito de imersão

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

provocado pelo pedal mantido aberto sem interrupção até o fim, facilita a diluição dos acordes numa única imensa vibração imóvel [EX. 6].



EX. 6: c. *Regard* XVII, c. 88-90.

Conclusão

Se Messiaen, como Debussy nos *Prelúdios*, nos diz muito de suas intenções poéticas nos paratextos metafóricos ou técnicos que acompanham vários movimentos, vemos que, através dos três *Regards* abordados, suas decisões aplicativas implicam numa formalização avançada dos parâmetros da sonoridade pianística, numa clara consciência de seu poder estrutural.

Prova disto é que os dois primeiros movimentos se apresentam como exatamente opostos e complementares em relação à função da sonoridade: enquanto no primeiro a *estabilidade* é representada pela *invariabilidade das dimensões tipicamente sonorísticas* (registros, amplitudes, densidades), no segundo são os *contrastes* de sonoridades, juxtapostos ou até superpostos em diafonia, que constituem o essencial da *kynesis* formal. Ademais, ainda neste segundo movimento, instaura-se uma dialética entre os dois "temas", no plano das sonoridades: invariáveis num, e fortemente e constantemente contrastadas noutro. No XVII° *Regard*, assistimos a um processo de fusão íntima entre construções rítmicas e espectrais, produzindo uma imagem sonora cristalizada e, por assim dizer, paradoxalmente, a-temporal, tal como se fossemos observar uma *cor*.

Os *Regards* ilustram bem a herança debussysta absorvida e potencializada por Messiaen, e, ao mesmo tempo, a perspectiva que este abriu para uma investida ainda mais sistemática visando a utilização da sonoridade como vetor de estruturas formais.

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

Referências bibliográficas

AIMARD, Pierre-Laurent. *Le piano au XX^e siècle*, ciclo de seis recitais-palestras. Paris, Radio-France, 1995.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo, Perspectiva, 1995.

GUIGUE, Didier. *Une Etude "pour les Sonorités Opposées" — Pour une analyse orientée objets de l'oeuvre pour piano de Debussy et de la musique du XXè siècle*. Villeneuve d'Asq, Presses Universitaires du Septentrion, 1997.

_____ . "Debussy versus Schnebel: sobre a emancipação da composição e da análise no Séc. XX ". *Opus*, Ano V n° 5, 1998a, p. 19—47.

_____ . "Correlação entre estrutura, intensidade e outras dimensões estatísticas na obra para piano de Debussy — Uma contribuição para o estudo formal do sistema composicional debussysta", in JANK, Helena (ed.): *XI Encontro da ANPPOM*, Anais, Campinas, Unicamp, 1998b, p. 292—297.

_____ . "Uma demonstração do pós—tonalismo em Debussy. Revista Eletrônica de Musicologia, Vol. IV, 1999" (http://www.cce.ufpr.br/~rem/REMv4/vol4/artigo_Guigue).

HOWAT, Roy. *Debussy in proportion, a musical analysis*. Cambridge, Cambridge U.P., 1983.

JOHNSON, Robert S. *Messiaen*. London, Dent & Sons, 1975 (reimpr. 1989).

MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris, Leduc, 1942.

_____ . *Musique et couleur (entretiens avec Claude Samuel)*. Paris, Belfond, 1986.

_____ . *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie (1949-1992)*. Paris, Leduc, 1994.

REVERDY, Michelle. *L'œuvre pour piano d'Olivier Messiaen*. Paris, Leduc, 1978.

STROPPA, Marco. "Les Organismes d'Information musicale", in McADAMS, Steven &

DELIEGE, Irène (eds): *La musique et les sciences cognitives*. Bruxelles, Madarga, 1989.

Didier Guigue, nascido na França, é Doutor em Música e Musicologia do Séc. XX pela Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Paris, França). Reside no Brasil desde 1982. Professor adjunto da Universidade Federal da Paraíba, ensina Estética da Música do Séc. XX e Computação aplicada à Música. Pesquisador e consultor ad hoc e S.A.B.E. no CNPQ, coordena um grupo interdisciplinar de pesquisas integrando computação e análise da música do Séc. XX. Publicou artigos no assunto em revistas internacionais como *La Revue de Musicologie* e *The Journal of New Music Research*, assim como dois livros. Maiores informações são disponíveis na rede no site do Grupo: http://www.liaa.ch.ufpb.br/~gmt, onde se encontra também uma bibliografia completa, avec links para textos e ensaios teóricos. Mantem também uma atividade de compositor.