

Cleise Benjamim Lemos Monteiro

Expressões de Vida e Morte

Ciclo de Canções

Curitiba

2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

Departamento de Artes

Programa de Pós-graduação em Música

Curso de Mestrado em Música

Expressões de Vida e Morte

Ciclo de canções

Cleise Benjamim Lemos Monteiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de artes da UFPR para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Dra. Roseane Yampolschi

Curitiba

2010

Catálogo na publicação
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Monteiro, Cleise Benjamim Lemos
Expressões de vida e morte: ciclo de canções / Cleise
Benjamim Lemos Monteiro. – Curitiba, 2010.
122 f.

Orientadora: Profª.Drª. Roseane Yampolschi
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas
Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Música. 2. Composição musical. 3. Música – criação(literária, artística,etc.). 4. Messiaen, Olivier. 5. Contraponto.I. Título.

CDD 781.3

PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **Cleise Benjamim Lemos Monteiro** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados **Roseane Yampolschi, Orlando Fraga** e **Rosane Cardoso de Araújo** argüiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

"Expressões de vida e morte - ciclo de canções".

Procedida a argüição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Roseane Yampolschi (UFPR)	<i>Roseane Yampolschi</i>	Aprovado
Orlando Fraga (EMBAP)	<i>Orlando Fraga</i>	Aprovado
Rosane Cardoso de Araújo (UFPR)	<i>Cardoso de Araújo</i>	Aprovada

Curitiba, 31 de maio de 2010.

Cardoso de Araújo
Prof.^a Dr.^a Rosane Cardoso de Araújo
Coordenadora do PPGMúsica

Prof.^a Dr.^a Rosane Cardoso de Araújo
PPGMÚSICA - Programa de Pós-Graduação em Música
COORDENADORA
Matrícula SIAPE: 1513124

Agradecimentos

Aos meus pais que me ensinaram e investiram na minha educação.

Ao meu marido Marcos e a meus filhos Samir e Zailda, pelo apoio.

À Roseane Yampolschi, minha orientadora, pelo ensino.

À Profa. Rosane Cardoso, pelo incentivo.

A Deus, presente em todos os momentos.

RESUMO

Nesta dissertação a autora se propõe a compor um ciclo de canções inéditas, para violino, soprano e piano, *Expressões de vida e morte*, escritas a partir da técnica de planos sonoros baseada em concepções e procedimentos composicionais de Olivier Messiaen. Nesse ciclo destaca-se o uso da técnica de construção de planos sonoros percebida na obra do compositor francês. Esta técnica é compreendida como uma expansão dos princípios contrapontísticos, um contraponto de camadas de som. Para o nosso propósito nesta dissertação, então, tornou-se relevante o estudo da contextualização da linguagem musical de Messiaen e uma compreensão das concepções do compositor que nortearam o desenvolvimento da sua linguagem. Assim, a partir do quadro que antecede a linguagem musical de Messiaen e do contexto em que esta se desenvolve, da formação educacional e musical do compositor evidenciam-se dois conceitos importantes: a concepção de melodia de Messiaen e o conceito de representação. Estes conceitos, por sua vez, interferem na técnica de organização de alturas de Messiaen e então, na efetuação dos planos sonoros. Desse modo, o estudo da organização de alturas em Messiaen torna-se uma ferramenta necessária à consecução da composição. Na análise e reflexão estética do ciclo de canções, última abordagem do trabalho, se manifesta a importância dos conceitos de melodia e representação na prática da composição e do uso dos gestos e motivos – opção de construção da forma interna do ciclo de canções e, portanto, de seu correlato estético: a efetuação de planos sonoros em *Expressões de vida e morte*. O presente trabalho se justifica pelo empreendimento de criação musical, realizado em parte com base em uma tradução poética de conceitos-chave que pertencem ao universo musical de Messiaen e em técnicas composicionais contemporâneas. Assim, se estabelece uma comunicação em cadeia, uma resposta que se lança à obra do compositor francês.

Palavras-Chave: composição musical, planos sonoros, organização de alturas, representação, contraponto.

ABSTRACT

The proposed study of this dissertation is to present an unpublished song cycle, for violin, soprano and piano, entitled *Expressões de Vida e Morte*, that was written using the sonorous planes technique, based on Olivier Messiaen's compositional procedures. In this cycle the use of sonorous plane building is prominent. The technique is understood as an expansion of contrapuntal principles, a sound layering counterpoint. For our purpose, then, it was essential a contextualization of Messiaen's musical language and understanding of his conceptions that have guided him on the developing of his language. Thus, from the point that precedes Messiaen's musical language and the context in which it develops, his educational and musical background, two important concepts are made evident: the composer's concepts of both melody and representation. These concepts, in turn, interfere in the technique employed by Messiaen in pitch organization and then in the applying of sonorous planes. So to speak, the study of how the composer proceeds with pitch organization becomes a tool vital to the carrying out of the composition. In the analysis and aesthetic reflection of the song cycle, the last part to be dealt with in the study, it is worked out the importance of the concepts of melody and representation in the performing of composition and the use of gestures and motives – option chosen for building the internal form of the song cycle, and thus, of its aesthetic correlate: the accomplishment of sonorous planes in *Expressões de Vida e Morte*. The present work gains its relevance by the employment of musical creation fulfilled partly based on a poetic translation of key-concepts that belong to Messiaen's musical universe and of contemporary compositional techniques. Hence, a communication chain is established as a response to the French composer.

Keywords: music composition, sonorous planes, pitch organization, representation, counterpoint.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. CAPÍTULO 1 – O Desenvolvimento da Linguagem de Messiaen.....	12
2. CAPÍTULO 2 – A Técnica de Alturas de Messiaen.....	24
2.1. Melodia.....	27
2.2. Harmonia.....	34
3. CAPÍTULO 3 – Análise e Reflexão Estética do Ciclo de Canções <i>Expressões de Vida e Morte</i>	44
CONCLUSÃO.....	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	88
ANEXO: Ciclo de Canções <i>Expressões de Vida e Morte</i>	90
Poesias.....	91
Partituras	
Tédio.....	92
II Canto ao Infinito.....	97
Poça d' Água.....	107

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo a composição de peças inéditas a partir do uso de técnicas selecionadas do compositor francês Olivier Messiaen (1908-1992). Desta forma, esta dissertação propõe o aprendizado de novas técnicas em que o resultado é a elaboração de um ciclo de canções denominadas *Expressões de vida e morte*, para voz, piano e violino. Nesse ciclo, destaca-se o uso da técnica de construção de planos sonoros, escolhida a partir de um vislumbre perceptivo a respeito da relação do contraponto e das camadas sonoras no *Quatour pour La fin Du Temps* (1940-41). Esta técnica está presente em algumas das obras de Messiaen, em composições como *Poèmes pour Mi* (1936), *Chants de terre et de ciel* (1938), *Harawi* (1945), desde meados da década de 30. O ciclo de canções *Expressões de vida e morte* faz uso de poesias de Samir Benjamim, jovem poeta pernambucano ainda inédito.

Na obra de Messiaen, verifica-se um trabalho consistente relacionado às técnicas de organização de alturas, particularmente o contraponto. No contexto de um estudo perceptivo, de uma escuta fenomenológica, as obras *Quatour pour La fin Du Temps* (1940-41), *Poèmes pour Mi* (1936), *Chants de terre et de ciel* (1938) e *Harawi* (1945), por exemplo, sugerem linhas melódicas independentes e linhas de acordes que ao se manterem independentes, geram camadas sonoras. A técnica que chamamos de planos sonoros refere-se então a esse contraponto de camadas de som existente na obra de Messiaen.

O contraponto, técnica de composição que regula e valoriza a superposição de melodias, relaciona-se ao termo polifonia, que define uma textura de camadas de som, de linhas melódicas, em oposição à prática da melodia como única voz existente. Em sua pesquisa sobre a teoria musical no medievo, Ricardo Monteiro (1997) define assim a polifonia nascente: “A *polifonia* pode ser definida como a simultaneidade de melodias claramente distintas que se combinam entre si, fundindo-se numa única composição [...]” (MONTEIRO, 1997, p. 8). Já Adriana Moreira (2008), por sua vez, ressalta uma citação de Wallace Berry, em que o autor oferece uma definição de polifonia numa linguagem mais atual: “*Polifonia* refere-se à textura com multivozes, com uma independência interlinear considerável, muitas vezes imitativa.” (BERRY apud MOREIRA, 2008, p. 350). Ao entender a técnica de planos sonoros como uma expansão do uso dos princípios contrapontísticos, estamos nos reportando então a esta independência interlinear citada.

De um ponto de vista global, pode-se observar que esse modo de tratar o contraponto parece indicar uma relação com algumas pinturas do século XX. Essas pinturas, em particular, apresentam, numa mesma figura, diversos planos que a expõem em diversos ângulos. Para Wold & Cycler (1976), o pintor Pablo Picasso é o principal representante dessa tendência figurativa que inaugura um novo modo de observação dos elementos expostos dentro de um espaço conceitual.

O principal nome da pintura contemporânea é Pablo Picasso (1881-1973). Ele não se limitou a nenhum aspecto do idioma moderno, mas experimentou e mudou seu estilo diversas vezes. Ele foi o primeiro dos artistas a ser influenciado pela escultura da África primitiva e também por artefatos de outras culturas não ocidentais. Partindo do ponto onde Cézanne parou, Picasso fez notáveis avanços na técnica do cubismo. Além disso, ao quebrar as formas naturais do desenho geométrico, expressou um novo modo de relação com o espaço ao criar e não imitar. Picasso rejeitou todas as regras de perspectiva e mostrou vários pontos de vista ao mesmo tempo. [...] Ele refletiu as descobertas científicas nos campos das relações do tempo-espaço ao destruir todo o senso tradicional de tempo e espaço na pintura. (WOLD & CYCLER, 1976, p. 289).

Como o texto já sugere, essas novas tendências demonstradas por Picasso durante a sua trajetória artística se baseia em uma visão de mundo que é compartilhada simbolicamente por culturas diversas e uma determinada comunidade científica. Nesse contexto, Wold, Martin, Miller e Cycler, estudiosos da relação das artes na história do mundo ocidental, enfatizam que “o registro da vida intelectual, espiritual, econômica e política se revela nas atividades artísticas daquela época.” (WOLD, MARTIN, MILLER & CYCLER, 1991, p. 9).

Assim, se as artes, de algum modo, apontam para certos níveis de realidade que compõem a totalidade das experiências histórico-sociais de uma comunidade, elas tendem a apresentar traços em comum que as relacionam. Daí será possível, então, inferir uma analogia entre música e pintura, respectivamente, o contraponto de camadas de som e a simultaneidade de ângulos em que são mostrados os objetos. Deve-se considerar o fato de que essa maneira de trabalhar o espaço, na pintura, se inicia com Picasso numa época correlata a de Messiaen.

De acordo com Hill (1995) e Johnson (1975), a formação de Messiaen é literária, não havendo uma visível proximidade com as artes visuais. É possível, então, que a relação de sua música com essas artes seja então derivada de uma expressão do registro da vida intelectual, espiritual, econômica e política de uma determinada época nas artes.

A questão imediata subsequente que se apresenta, é no que consiste um estudo da técnica de planos sonoros percebidos na obra de Messiaen. Dentro dessa visão de que os planos sonoros são uma expansão do uso de princípios contrapontísticos, ficou evidente que seria necessário conhecer um pouco mais da técnica de organização de alturas da linguagem de Messiaen, já que tanto o contraponto quanto a harmonia são técnicas que lidam com alturas. O estudo da organização de alturas em Messiaen, a seleção de algumas técnicas de melodia e harmonia que nos permitiram trabalhar na composição esse tipo de contraponto, foi então o segundo foco de atenção que tivemos para que chegássemos à concretização do objetivo desse trabalho – a composição do ciclo de canções *Expressões de vida e morte*.

No entanto, escolher Olivier Messiaen como rumo a seguir e selecionar algumas técnicas da sua organização de alturas pressupõe a necessidade de conhecê-lo também; mesmo que de modo introdutório, visto que ele não é o foco da pesquisa, e sim sua técnica, que efetiva o contraponto de camadas sonoras. Observar fatos e educação, sua formação e o que influenciou a sua linguagem musical, seu modo de compor, pois o ser como homem e o ser como artista não se separam. Compreender, pois, a formação e concepções de Messiaen tornaram-se um ponto importante para esclarecimento, pois o estudo da formação trouxe um melhor entendimento da sua linguagem e melhor compreensão das suas técnicas de composição, possibilitando a consecução da intenção de compor usando a técnica escolhida de planos sonoros especificada ao início da introdução.

Ocupar-nos-emos, portanto, nos capítulos que se seguem, em situar Messiaen e sua obra dentro da música do século 20 e em introduzir algumas das influências extramusicais que parecem efetivamente ter influenciado a formação musical do compositor, mais precisamente, o desenvolvimento da sua linguagem musical no que se refere à técnica de organização das alturas.

Outro assunto em questão gira em torno do problema de como Messiaen representa essas influências extramusicais em sua música. Não se trata aqui de pensar um referencial externo como modo de conteúdo musical análogo ou relacionado de modo causal. O ponto de partida consiste em compreender a importância das influências extramusicais em seu modo de tradução poética; isto é, aquele que envolve um redimensionamento de materiais e processos no momento da criação, tendo em vista forma e expressão musicais.

Para o propósito desse trabalho, dentre essas influências, importa destacar aquelas oriundas de sua concepção de fé e de suas atividades profissionais/artísticas relacionadas à

sua formação católica, que aparentemente tiveram um papel fundamental em sua concepção de organização de alturas, isto é, de desenvolvimento melódico, e de tempo.

Outro aspecto importante relacionado a esse assunto é a possível ligação da linguagem de Messiaen com o universo da literatura. Isso significa que o conceito de representação, neste contexto, poderá ser ampliado para conter outras formas de tradução poética envolvendo a música e a literatura. O que se deseja é sugerir uma possível ligação de universos distintos, assim como entre a música e formação religiosa de Messiaen, visando-se embasar a compreensão fenomenológica de uma escuta que aponta para aquele contraponto de camadas de som – planos sonoros.

Destacaremos, então, alguns pontos que dizem respeito à organização de alturas que conduzem ao efeito dos planos sonoros, como também observaremos os elementos e considerações dentro da linguagem de Messiaen que foram importantes para a composição do ciclo de canções *Expressões de vida e morte*.

CAPÍTULO 1

O DESENVOLVIMENTO DA LINGUAGEM MUSICAL DE MESSIAEN

A linguagem musical de Messiaen se desenvolveu dentro de um contexto histórico-cultural, no século 20, que, aparentemente, teve uma importância fundamental na formação de sua visão artística e de sua pesquisa composicional. Assim, tendo em vista o propósito dessa dissertação, será apresentado, a seguir, uma síntese das principais ideias que se relacionam com aquele contexto, bem como de possíveis ligações da obra de Messiaen com as artes de sua época.

Convém lembrar que durante três séculos o modo de trabalhar, pensar e construir a música, em termos de criação, esteve firmado no sistema tonal, na tonalidade. A tonalidade, como é por demais conhecido, se fundamenta num conjunto de notas denominado escala que possui um relacionamento hierárquico entre si. Essa hierarquia promove uma relação de funções – a funcionalidade tonal. Através desse relacionamento com a sua funcionalidade, o sistema tonal direciona a harmonia e a melodia, influencia o ritmo, forma e outros elementos da composição musical (SIMMS, 1996, p. 4). No final do século 19, porém, esse modo de expressão e organização musical começou a ser desafiado por compositores como Liszt, Wagner e posteriormente Debussy. Nas primeiras décadas do século 20, então, ao experimentarem uma espécie de revolta contra esse modo de configuração musical, diversos compositores buscaram estabelecer novos princípios de organização interna para a música. (SIMMS, 1996, p. 3).

Conforme Eric Salzman (1974, p. 6), a história da música do século 20 pode ser percebida em termos de dois grandes ciclos que vêm antes e depois da Segunda Guerra Mundial. O primeiro ciclo se caracterizaria pelo abandono da tonalidade e da funcionalidade tonal, e pela exploração de novos materiais (por exemplo, na música de Debussy, o uso da escala de tons inteiros e das escalas pentatônicas). O abandono ou “quebra da tonalidade” implica então numa expansão ou ultrapassagem do sistema de hierarquias em outras formas de configuração da realidade musical, como a atonalidade e o dodecafonismo, técnica esta que se baseia em novas regras para o uso das doze notas (como se pode ver na música dodecafônica de Schoenberg).

O segundo ciclo, após a Segunda Guerra Mundial, se distingue do primeiro pela presença da tecnologia (por exemplo, fita magnética, gravador, equipamentos de reprodução, geração e modificação do som). A tecnologia trouxe possibilidades de

novas experimentações tendo em vista que, pela primeira vez, compositores puderam manipular o som em estúdios de gravação e, posteriormente, na década de 50, em estúdios de música eletroacústica. Assim, no século 20, o uso de técnicas e materiais sonoros, nesse campo, possibilitou aos compositores expandir a sua visão estética e formas de linguagem musical (SALZMAN, 1974, p. 125).

De acordo com as idéias de Salzman, então, pode-se inferir que uma reflexão sobre o desenvolvimento da linguagem musical de Messiaen deve abarcar o conhecimento de modos de expressão que são próprios da linguagem do compositor. Em parte, esses modos de expressão se definem pelas diversas transformações que marcaram a vida artística e cultural de sua época. Esse modo de compreender a obra musical de determinado artista, como parte de um contexto histórico e cultural e ao mesmo tempo como uma expressão individual única, é um legado do século 19 (SALZMAN, 1974, p. 2). Igualmente, o modo de se pensar e de construir a música do século 20 é oriundo em parte dos séculos que a antecederam.

Tendo em vista este argumento, Salzman (1974, p. 13-14) nos traz subsídios para analisar como algumas das ideias e valores artísticos do passado vieram a definir aquele contexto ligado à vida e obra de Messiaen. O autor explica que em torno de 1900 ainda vigorava uma forte tendência ao “cultivo da tonalidade”, nas academias, ligado à tradição musical ítalo-germânica nos países do Centro Europeu. Em sua opinião a tonalidade é uma expressão mais típica desta tradição e se concentrou mais particularmente na Europa central. O estilo contrapontístico e cromático de desenvolvimento que é inerente à sua música torna mais próprio o cultivo desta tradição tonal. De outro modo, a despeito de suas culturas e práticas musicais bastante desenvolvidas, a França se manteve fora desse eixo de cultivo da tonalidade, assim como os países do Leste Europeu que apresentavam uma forte tradição folclórica. Nesses países, o cultivo de música folclórica ajudou a manter, em parte, a independência modal que caracterizava então a música popular.

No caso da França, a música teria se conservado mais ou menos independente da “evolução tonal”¹ que se efetivou na Itália e na Alemanha, nas academias, tendo em vista às características de sua língua (SALZMAN, 1974, p.14). A língua francesa apresenta uma ausência de acentuação tônica que permite uma métrica e uma rítmica mais livres, trazendo flexibilidade de frase. Na música, esta relativa liberdade do acento

¹ O termo se refere ao uso estrutural da modulação e do cromatismo, e as suas reinterpretações ao longo do século 19.

tônico se torna uma qualidade fluida de prosa poética e não uma construção métrica de verso, como na música italiana e germânica. Isso torna a música francesa muito menos direcionada pela funcionalidade da harmonia e mais em torno de uma qualidade de timbre (1974, p. 14). A música de Debussy, notadamente *Pelléas et Mélisande* (1902) talvez possa ser considerada um dos melhores exemplos de como as características da língua francesa podem direcionar a poética do compositor.

Brian R. Simms (1996), nesse sentido, considera Debussy o músico que afastou a França da dominação musical germânica. No dizer de Simms, as suas obras são “monumentos do poder musical de evocar imagens” (1996, p. 168). A música de Debussy cultivou os gêneros que eram mais afeitos às associações da música programática. No entanto, não seguia um modo literariamente programático, mas buscava capturar a essência, a poesia e a emoção dos seus assuntos (p. 168).

Salzman (1974) parece complementar estas idéias, ao afirmar que as inovações de Debussy, cultivadas em grande parte nas suas obras instrumentais, se baseiam em sutis inflexões da poesia e linguagem francesa. Nas palavras do autor: “[...] na fluidez e duração do som (em oposição à forte acentuação rítmica e métrica); na organização fluida e não simétrica do ritmo, da acentuação e da frase do francês” (1974, p. 20). Assim, o estilo da rítmica e da organização de frase da língua francesa é estendido em todos os seus aspectos para o âmbito da música; ou seja, a melodia, harmonia, ritmo, fraseologia e uso do timbre se organizam em torno dessas qualidades da língua francesa, de modo “arbitrário e sensitivo” (1974, p. 21), sem o governo do movimento de resolução da lógica linear e tonal, na opinião deste autor.

Desse modo, ao se referir à música de Debussy, Salzman salienta a diferença das tradições francesa, italiana e germânica com referência ao que ele chama de “quebra da tonalidade” (1974, p. 19). Foi na Alemanha e na Áustria, principalmente, que compositores, no início do século 20 se voltaram para a busca de novos “modos de discurso que substituíssem os princípios clássicos do *desenvolvimento pela variação progressiva*, com novo conteúdo e novas formas expressivas” (1974, p. 19, grifo nosso). Em Berlim o ambiente era menos intolerante aos novos experimentos do que em Viena. Conforme Simms, o modernismo dos jovens compositores vienenses era tido como “rebelião da juventude contra os valores da geração passada” (1996, p. 123).

Mas para Salzman, estas idéias eram relativas. Convicto de que Arnold Schoenberg era o principal personagem das mudanças ocorridas em torno do centro de gravidade do sistema tonal, ele explica que estas mudanças ainda conservavam um

esquema musical que se fundamentava em princípios herdados da tonalidade clássica; e do ponto de vista filosófico, se baseavam em um modo de compreensão “hegeliano” da realidade da vida. Assim, o contexto de desenvolvimento das idéias musicais do compositor ocorria a partir de ideias mais antigas, baseadas em princípios universais de forma e organização: “a música de Schoenberg é baseada em princípios contrapuntais, no movimento de uma complexa interrelação entre vertical e horizontal e em conceitos de forma total.” (SALZMAN, 1974, p. 32) Mas a chave central para entendimento desta forma de pensamento musical parece ser a de que “forma” e “estrutura” representavam do ponto de vista filosófico um princípio clássico universal em que o cromatismo era visto como base para evolução e mudança. Desse modo, a tonalidade possuía, então, um princípio em si mesmo, o cromatismo, que possibilitava a sua própria “destruição” (SALZMAN, 1974, p. 32).

Na França, de outro modo, os compositores da vanguarda musical estimulados pelos desenvolvimentos da literatura e da pintura modernas buscavam novos caminhos de expressão para as suas obras (SIMMS, 1996, p. 163). E esse movimento, como já foi visto, só foi possível porque na França, o sentido clássico da tonalidade era “menos enraizado e mais artificialmente cultivado”, abrindo espaço, então, para que compositores franceses buscassem explorar outros recursos para desenvolver a sua própria linguagem musical (SALZMAN, 1974, p. 19).

Nesse sentido, na obra de Debussy, particularmente, são encontradas concepções como: a dissociação dos eventos sonoros; o timbre como elemento de construção e evocação poética; a igualdade da articulação em termos de melodia e harmonia; o uso de construções baseadas em simetria, livre dos padrões tonais, e a consequente construção de uma forma associativa e estática. Todas essas ideias pressupõem concepções importantes para a música do século 20. Através das suas inovações, ideias e concepções, Debussy então influencia o desenvolvimento de ideias de compositores tais como Schoenberg, Berg e Webern, assim como Stravinsky e Bartók (SALZMAN, 1974, p. 25). Contudo, é em Messiaen e Pierre Boulez que verificamos de modo significativo a influência de Debussy. Na obra de Messiaen, por exemplo, encontra-se o uso de acordes com dissonâncias não preparadas e não resolvidas, acordes paralelos, o uso de acordes com sexta acrescentada, as simetrias, o uso do timbre como elemento essencial de construção da forma musical, dentre outros recursos de linguagem técnica e expressiva.

Por sua vez, Messiaen exerceu grande influência no desenvolvimento da música do século 20, no pós-guerra, na Alemanha e na França, assim como Webern

(STUCKENSCHMIDT, 1975). Desde a sua repatriação (Messiaen foi prisioneiro num campo de concentração em 1940, na Segunda Guerra Mundial), Messiaen começou a lecionar classes de análise, inicialmente de modo extra-oficial e depois, em 1947, já incorporado ao Conservatório de Paris (HILL, 1995, p. 7). O compositor Pierre Boulez, a pianista Yvonne Loriod e o compositor Karlheinz Stockhausen foram alunos de Messiaen (JOHNSON, 1975, p. 11).

Salzman também se refere à influência de Messiaen sobre os compositores jovens europeus. O compositor foi “um dos poucos músicos da Europa que ensinava a técnica do dodecafonismo e o primeiro a relacionar a serialização das notas com a organização rítmica” (1974, p. 148). Em sua obra *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) o compositor emprega pela primeira vez uma visão de organização total dos materiais musicais, desse modo relacionando os padrões rítmicos ao uso das alturas.

Esse impulso em relação ao formalismo, de parte do compositor nos leva às considerações do musicólogo Reginald S. Brindle (1987) sobre as tendências racionais, com ênfase em abordagens e processos matemáticos, que floresceram entre as artes ainda na primeira parte do século. “Na pintura temos desde cedo o florescimento do cubismo, seguido de uma concepção geométrica e quase mecanicamente concebida do estilo gráfico” (BRINDLE, 1987, p. 22). Nos anos quarenta esse aspecto matemático e científico de pensar invade os campos da música. Nesse contexto, Messiaen indica certas abordagens matemáticas no seu livro *Technique de mon langage musical*, escrito em 1942, e no seu *Mode de valeurs et d'intensités*, escrito em 1949, por meio dos quais ele concretiza esses princípios (1987, p. 22).

Embora haja esse enfoque racional que penetra as artes, no século 20, importantes compositores, dentre eles Messiaen, “escreveram música sacra ou litúrgica de um modo geral” (STUCKENSCHMIDT, 1975, p. 144-145). Em relação à França, em 1936 houve uma mudança na “instância antirromântica que governou esse país desde 1918” (STUCKENSCHMIDT, 1975, p. 147). Um grupo de compositores, cujos nomes já se tornavam conhecidos, se dissocia do antirromantismo dos seguidores de Satie e defende metas que poderiam ser consideradas em termos românticos e religiosos. Esse grupo de compositores se denominou de “La Jeune France” e era composto por Yves Baudrier, André Jolivet, Daniel Lesur e Olivier Messiaen (1975, p. 147). Simms (1996, p. 386) observa que este grupo buscava uma música de profundidade e renovação como alternativa e em contraste à leveza superficial do neoclassicismo francês.

Outra das influências de Messiaen sobre a música do século 20 refere-se em parte ao “ecletismo” que vigorou por volta dos anos 70 em relação ao uso de citações e manipulações de estilos. De acordo com Simms (1996, p. 385) esse “ecletismo” deve-se em parte à obra de Messiaen, tão original e produtiva no sentido do uso de citações e de alusões a fontes musicais que permearam a sua formação como um todo. Para unificação com a sua técnica e estilo, que é único, o compositor utiliza transformações no uso dessas fontes. Este gosto por reunir elementos diversos tornou-se, a partir dos anos 20 e 30, um elemento importante de construção nas artes e na música, compreendido como um fator de construção de linguagem.

Messiaen explorou novos caminhos em termos de técnica composicional e a sua influência se faz sentir após 1945 (STUCKENSCHMIDT, 1975). Embora religioso a sua fé não o impediu de expandir o seu universo musical. Nesse sentido também teve em suas pesquisas um grande discernimento a respeito da música da Índia e da música dos índios latino-americanos.² Além desses contatos com o que era estranho ao mundo da música ocidental, possuía um interesse passional no “canto” dos pássaros dos países de todo o mundo. “Essa diversidade de elementos de estilo só poderia ser unificada por um talento criativo de considerável independência e imaginação audaz” (STUCKENSCHMIDT, 1975, p. 148).

Acerca da longa carreira de Messiaen, Hill (1995, p. 1) observa que esta abrange sete décadas e foi igualada unicamente por Stravinsky, diferenciando-se deste, no entanto, pela precocidade, pois a sua primeira maturidade musical se dá ainda na adolescência. Para Hill, a vida de Messiaen é uma série de maturidades em que as suas descobertas se desdobram “como ondas, em ímpetos” e “por períodos de renovação”. Embora artificialmente se possa separar a sua vida em fases, há que se notar a notável firmeza com que guardou a sua fé – para o compositor um conjunto de princípios que foram ponto de partida e de unidade de construção de sua linguagem. Anthony Pope (1998, p. 11), na análise do *Quatuor pour la Fin du Temps*, nos traz a afirmação de que esta obra representa o centro de gravidade enquanto união da inspiração teológica e realização técnica. Para Pope essa combinação da descrição técnica com o misticismo católico é característica de Messiaen.

Na opinião de Hill (1995, p. 4) a fé direciona a trajetória musical de Messiaen desde a sua fase inicial, provendo-a de sentido. Compreendida como princípio de

² Stuckenschmidt parece referir-se à influência do folclore Peruano nas obras de Messiaen *Harawi*, *Turangalila-Symphonie* e *Cinq rechants*.

unidade, a fé mantém o curso de desenvolvimento de sua linguagem em meio às mudanças que ocorriam nas artes de seu tempo.

Essa continuidade e unidade de sua linguagem são observadas por outros pesquisadores como o musicólogo Malcolm Hayes e o analista Allen Forte. Segundo Hayes, é notável como muitas das características do estilo maduro de Messiaen podem ser verificadas em seus *Preludes*, “e não apenas de forma latente”, e em “*Cloches d’angoisse et larmes d’adieu*, por exemplo, que introduz ideias como a sobreposição de modos e os ritmos aditivos [...]” (HAYES, 1985, p. 42). De modo mais específico, Forte assinala que “a transformação de ritmos através de valores adicionados foi prefigurada no quarto Prelúdio, intitulado *Instants defunts*” (FORTE, 2002, p. 32).

Porém, a religiosidade de Messiaen traz consequências práticas. De acordo com Hill (1995), “a vida de Messiaen se centra em torno da igreja de La Trinité desde o ano de 1930, para onde é indicado como organista em 1931 e ali permanece até o fim de sua vida” (1995, p. 6). Esse contato com a música litúrgica da igreja católica parece ter um papel relevante na música de Messiaen, como observa Pierre Boulez ao assinalar a influência do cantochão gregoriano em sua obra:

[...] existe uma influência compreensível do Gregoriano, dado o seu vínculo com a religião cristã romana e sua participação como organista nas cerimônias desse culto [...] do gregoriano obteve a influência dos melismas. Também se observa uma influência na construção das frases e na função monódica. Daí essas prolongadas e flexíveis vocalizações que se encontram em sua obra, donde subsiste do gregoriano certo sentido da ornamentação e da ordem melódica. (BOULEZ apud CISCAR, p.10)

Assim, esses elementos do cantochão e do contraponto da igreja se evidenciam na independência das linhas melódicas e na dissociação da harmonia com o sentido funcional que claramente podemos perceber em sua música.

Do ponto de vista técnico, Messiaen utiliza, particularmente para expressar aqueles sentimentos religiosos, os elementos musicais tempo e altura, modificando o modo de abordagem desses elementos e as suas concepções. Para o compositor francês, a linguagem musical tem um caráter “imaterial, espiritual e católica” (MESSIAEN apud POPE, 1998, p. 11). O uso de modos que promovem certa ambiguidade tonal, tanto melodicamente quanto harmonicamente, objetivam então levar o ouvinte ao sentido de “eternidade”, espaço ou infinito; assim como o uso de ritmos ametricos que contribuem para a dissolução da noção do tempo (POPE, 1998, p. 11). Já os

intervalos preferenciais de Messiaen evitam a noção de gravidade do centro tonal e tendem a gerar sensação de modalidade.

Sabemos que a introdução ao cantochão gregoriano e modos da igreja já vem da formação do compositor no Conservatório de Paris. Anthony Pope (in HILL, 1995) observa o interesse nos modos diatônicos e no cantochão gregoriano dentro do ambiente dos músicos franceses desta época. Gabriel Fauré (1845-1924), por exemplo, apresenta particularmente em sua música para piano o uso desses modos no contexto harmônico de suas melodias requintadas e fluentes. Deste modo, a improvisação de acompanhamento modal para melodias do cantochão se torna parte do treinamento para compositores no Conservatório de Paris. Aparentemente, tal treinamento desde cedo possibilitou à Messiaen adquirir a fluência que caracterizava as suas improvisações no órgão em La Trinité (POPE in HILL, 1995, p. 17).

Esses procedimentos e ferramentas de trabalho do compositor importam para esse trabalho tendo em vista a sua influência na técnica de contraponto de camadas de som – planos sonoros, técnica escolhida para a composição do ciclo de canções *Expressões de vida e morte*.

Se a religiosidade é um ponto importante em termos das influências que permeiam a música de Messiaen, a sua formação literária é outro tópico de importância no desenvolvimento de sua linguagem musical. Dos seus pais obtêm essa cultura literária: “na infância, o estímulo artístico foi muito mais literário que musical – vindo de sua mãe, a poetiza Cécile Sauvage, assim como do seu pai” (HILL, 1995, p. 3). O seu pai Pierre Messiaen, como nos informa Johnson (1975), era professor de inglês e mais conhecido pela tradução crítica das obras completas de Shakespeare.

A relevância dessa formação sobre a linguagem musical do compositor talvez esteja latente no modo como ele constrói a sua música, tanto no aspecto da organização de alturas como no tratamento de valores rítmicos. Música e linguagem estavam presentes e ligadas em sua vida de uma forma intensa desde a infância, visto que em sua biografia consta que como garoto, escreveu peças teatrais antes de voltar-se para a música e a composição musical. E como observa Pope, o título de seu livro *Technique de mon langage musical* de 1944 aponta para aquele contexto familiar, em que o estudo e a pesquisa de técnicas de linguagem eram contínuos. Assim o autor infere que “talvez de acordo com isso, a música de Messiaen não usa a ‘linguagem’ para narrar, para dramatizar, nem tampouco para expressar, mas para *representar*”. (POPE apud HILL, 1995, p. 16) O significado do termo *representar*, na concepção de Pope, refere-se aos

assuntos ou estórias em torno das quais se tecem as suas obras. “Messiaen escolheu não se preocupar com os detalhes [dessas estórias] de modo que fosse capaz de articular mais claramente o seu sentido pelo tempo e pela exposição não retrogradada” (1995, p. 16). Ou seja, ele preferiu utilizar esses elementos musicais de modo a alcançar nesse contexto uma forma de representação subjetiva, poética, daquelas estórias.

Do ponto de vista filosófico, esta ideia pode ser ampliada para significar um contexto mais abrangente. Na *Poética* de Aristóteles, se desenvolve nos primeiros capítulos o conceito de poesia. O filósofo a define como o resultado da “imitação de acção (sic)”, praticada mediante a linguagem, a harmonia e o ritmo [...]” (ARISTÓTELES, 1986, p. 35). A validade da imitação através da poesia conecta-se à ideia de que se os homens “contemplam com prazer as imagens mais exactas (sic) daquelas coisas que olham com repugnância, isso é ‘testemunho’ de que o imitar é congênito no homem” (1986, p. 47). Quanto às espécies de poesia, elas são classificadas de acordo com a maneira de imitação dos tipos dramáticos – tragédia e comédia. Assim, a tragédia é tida como “primordialmente imitação de acção (sic) e vida” (1986, p. 87). Tendo-se em vista a correlação entre poesia e teatro na visão grega, o conceito de representação em Aristóteles, então, admite o sentido de imitação de acção e vida.

O conceito de representação em Aristóteles diverge do modo de ver de Platão, que compreende o termo como imitação de agentes. Assim, aquele parece mais pertinente à visão de Messiaen em relação à sua noção de expressão, na música. Em suas palavras: “essa música precisa ser capaz de expressar [...] sentimentos nobres (e especialmente os mais nobres de todos, os sentimentos religiosos exaltados pela teologia e as verdades de nossa fé católica.)” (MESSIAEN, 1990, v.I, p. 13). O conceito de representação através da linguagem musical, portanto, pode estar associado à representação da essência da vida, a qual na sua concepção vem em parte das verdades da fé católica.

Dentro do desenvolvimento da linguagem musical de Messiaen há outra influência extramusical de grande relevância para as obras de maturidade, pós-1941: o seu interesse pela natureza e principalmente o seu amor aos pássaros. Francisco Ciscar, em sua tese, considera que o “canto dos pássaros” é uma fonte material importante para a criação dos contornos melódicos das obras de Messiaen, justamente porque resultou num gênero específico de contorno melódico, o qual consiste em uma forma característica de construir a melodia com flutuações rítmicas rápidas e flexíveis, sem regularidade rítmica. Os contornos melódicos dessas melodias “tipo pássaro” são ornamentados e as melodias têm caráter de improvisação (CISCAR, 2004, p. 21). Sem

intenção de imitar a natureza, Messiaen considerava que os pássaros, “através da mistura de suas canções,” faziam “uma extremamente refinada junção de pedais rítmicos.” As suas melodias do gênero pássaro são, pois, “transcrições, transformações e interpretações” da natureza do “canto” dos pássaros (MESSIAEN, 1990, v.I, p. 34).

De modo geral, esse interesse de Messiaen pelos pássaros parece estar vinculado ao seu amor à natureza. Conforme observa Johnson, a cronologia³ e o ritmo desse canto dos pássaros influenciaram as suas obras tanto na forma quanto na fluência (1979, p. 116). Pode-se dizer então, que o “canto dos pássaros” no que o atraiu pela novidade rítmica e melódica que traziam, contribuiu também para modificar e reconstruir o seu conceito de ritmo e de melodia, tornando-se frequentemente um importante fator na fluência e forma de suas peças.

Enquanto Ciscar (2004) se preocupa com o desenvolvimento melódico e rítmico das melodias “tipo pássaro”, Johnson (1975), por sua vez, apresenta considerações sobre a textura e o timbre. Em relação à textura, o autor observa que as características monódicas do canto dos pássaros não parecem ser uma grande limitação para o desenvolvimento das idéias de Messiaen. Haja vista que em *Réveil des oiseaux*, escrita para piano e orquestra, o compositor trabalha um complexo contraponto de melodias na orquestra “representando” uma determinada camada de sons que parece um coro de pássaros (JOHNSON apud HILL 1995, p. 253). Quanto ao timbre, a sua dificuldade maior estava, conforme indicava o próprio Messiaen, em representar a qualidade do som dos pássaros. Mas essa dificuldade foi parcialmente superada pelo uso que fazia da harmonia e da ressonância dos harmônicos. Johnson (1979, p. 118-119) finaliza a sua análise ressaltando que esta pesquisa de linguagem a partir do canto dos pássaros alcançou maior desenvolvimento nas obras entre 1953 a 1958.

Julian Anderson (1992) também se posiciona em relação ao significado da importância do “canto dos pássaros” como fonte de material harmônico e melódico numa segunda fase de Messiaen. Do ponto de vista biográfico, ao tomar conhecimento de suas palavras, de que a sua pesquisa em torno do canto dos pássaros seria um “refúgio”, a autora lança a possibilidade de que a prolongada doença de sua primeira esposa, falecida em 1959, poderia ser o motivo da intensidade com que mergulhara em sua tarefa de transcrição. Por outro lado, Hill (1995) acrescenta que os pássaros, para Messiaen,

³ Horários do canto dos pássaros de acordo com a pesquisa de Messiaen.

traziam uma “inspiração espiritual”, provavelmente relacionada a uma visão do “canto” como “fonte de música ‘pura’ não contaminada pelo mundo moderno.” (1995, p. 9).

Ao relacionar fatos de sua biografia – sua formação literária, religiosa, seu contato com o canto gregoriano e ainda o seu encantamento pela natureza, pelos pássaros – Adriana Moreira (2008) conclui que eles interferem em sua música, como um todo, tornando-se ao mesmo tempo uma maneira muito própria de expressão de sua linguagem. “Desde a infância”, argumenta Moreira, “foi sendo formado um amálgama entre o drama literário, os fenômenos naturais e a fé católica, bem como a tradução em música das sensações provocadas por esse contato”. Essa formação tão pouco convencional com a arte, então, redundou em um estilo pessoal, “de respostas diferenciadas através da música” (2008, p. 15-16). O contato com o canto cantado nas igrejas francesas, desde a sua infância, traz movimento, liberdade rítmica, métrica às suas músicas, enquanto que o seu “encantamento pela natureza” e a sua “vontade de traduzir o canto dos pássaros”, já na fase adulta, se manifestará como parte de sua maturidade, através do piano (p. 15-16).

Além das influências extramusicais que interferem no desenvolvimento da linguagem musical de Messiaen, é preciso considerar as influências musicais que se introduzem na sua linguagem. É fato, a partir dos dados da sua biografia, que no desenvolvimento da linguagem musical de Messiaen essas influências começaram na sua infância. A principal delas foi a música de Debussy, que influenciou não somente a formação de sua linguagem do ponto de vista de seu caráter e timbre, mas também através do uso de técnicas e recursos de composição. De acordo com Pope (1998, p. 2), foi o contato com a partitura de *Pelleas et Mélisande*, que recebeu de presente de seu professor de harmonia Jehan de Gibon quando completou 10 anos, que o motivou a se tornar músico.

Ainda conforme Pope (1998), a primeira influência musical que Messiaen reconhece foi a de Paul Dukas, seu professor de composição. Desde seus estudos no Conservatório de Paris, Messiaen já conhecia o *Pierrot Lunaire* de Schoenberg e *A Sagração da Primavera* de Stravinsky. Mas a sua admiração à música de Debussy e a de Paul Dukas, este último particularmente como homem e como artista, fez com que a origem do estilo de Messiaen estivesse ligada à “geração dos músicos franceses que precederam ‘Les Six’ ao invés de seguir as inovações pós-guerra desse grupo” (POPE, 1998, p. 3).

Em síntese, Francisco Ciscar (2004, p. 16) enumera as diversas influências musicais que a linguagem de Messiaen recebe ao longo de sua trajetória artística.

Observamos que são diversas as fontes que trazem influência à escrita de O. Messiaen:

- a) A influência da escola francesa, principalmente Debussy, mas também os compositores franceses dos princípios do século. O todo de sua obra tem raízes na música corrente em Paris nos anos 20 e começos dos anos 30. (BOULEZ apud CISCAR, p. 14)
- b) Sua formação escolástica.
- c) A prática como organista na Igreja de la Sainte Trinité.
- d) Sua aproximação à música hindu.
- e) O contato com a natureza: o canto dos pássaros.
- f) A utilização livre dos ritmos gregos: influência de Claude Le Jeune.

Com base nessas fontes o compositor “extrairá as chaves mestras” para criar a sua própria linguagem. E o modo como Messiaen se apropria desses materiais, elementos, é deixando-os “em conflito aberto”. De acordo com Boulez, Messiaen livremente molda “todos os componentes da sua escrita segundo a sua própria necessidade e frequentemente os distorce e separa de sua perspectiva de origem.” (BOULEZ apud CISCAR, 2004, p. 14)

Ao abordar algumas das influências que se destacaram na formação e desenvolvimento da linguagem musical de Messiaen – fé e teologia, formação familiar literária, natureza e pássaros, contato com o canto-chão e a tradição musical da Igreja e o contato com a música de Debussy desde a meninice, obtivemos um cabedal de informações que permitiram melhor compreender os seus procedimentos composicionais e a visão estética de seu universo musical. Portanto, essas informações são ferramentas relevantes para nortear caminhos de criação desde o uso de materiais e de técnicas selecionadas na linguagem musical de Messiaen.

A seguir, ocupemo-nos agora mais da parte técnica do interesse da pesquisa: o estudo da organização das alturas, que nos orientou para a seleção de procedimentos de natureza técnica, em relação à melodia e harmonia. Estes procedimentos nos trouxeram subsídios práticos para obter, através do contraponto, o efeito de *camadas de som – planos sonoros*.

CAPÍTULO 2

A TÉCNICA DE ALTURAS DE MESSIAEN

O estudo da organização de alturas e da harmonia se limitará a alguns pontos, escolhidos dentre aqueles que são relevantes para a reflexão de aspectos pertinentes à essa dissertação, ou seja, determinados elementos de composição que serviram como base para a reflexão e prática composicional do ciclo de canções *Expressões de vida e morte*. Como indicado no capítulo anterior, o conceito de representação, compreendido em seu aspecto formal, interno à composição, serve como recurso poético para uma determinada interpretação de procedimentos técnicos e estéticos que envolvem o contraponto de camadas sonoras – planos sonoros. Nesse sentido, segue nos próximos parágrafos uma explicação das principais ideias de Messiaen sobre a organização de alturas e sobre formações acordais; e posteriormente, um comentário sobre a relação entre esses materiais e o conceito de representação neste trabalho.

O primeiro ponto que mostra os objetivos de Messiaen quanto ao seu modo de tratar o parâmetro altura, assim como o parâmetro ritmo, está no início do seu livro *Technique de mon langage musical* (1990).¹ Neste, Messiaen aborda no primeiro capítulo o que ele chama de “o charme das impossibilidades”. O conceito é mostrado como a combinação, que na sua concepção se faz necessária, entre o desejo de *fazer a música cintilar* – dando ao ouvir o prazer “*voluptuoso e refinado*” – e de “ao mesmo tempo traduzir, expressar os mais nobres sentimentos”; considerados por ele como sendo os mais nobres de todos “os sentimentos religiosos exaltados pela teologia e as verdades da nossa fé católica.” (1990, p. 13).

A expressão dessa oposição na música – ser voluptuosa e contemplativa – na opinião de Messiaen (1990) residiria em impossibilidades matemáticas nos domínios modal e rítmico; modos que não podem ser transpostos senão um número limitado de vezes e ritmos que não podem ser usados de modo retrógrado. Para conseguir esse intento, Messiaen (1990, p. 58) imaginou criar modos com um número pequeno de transposições, em que a atmosfera modal estaria dentro de diversas tonalidades (ver figura 1),² e ritmos que possuem pequenas “retrogradações” (ver figura 2). Nessa solução

¹ Todas as referências textuais de Messiaen neste capítulo foram extraídas do v. I do *Technique*. Os exemplos musicais pertencem ao v. II.

² Os modos de transposição limitada possuem uma sucessão de intervalos – semitom, tom – que se repetem no intervalo da oitava formando pequenos grupos. Esses pequenos grupos possuem acidentes que numa visão clássica caracterizariam diferentes tonalidades.

dada por Messiaen, ele nos explica que os modos interferem na organização do eixo vertical (certa impossibilidade de transposições) assim como o ritmo na do horizontal (ritmos não retrogradáveis), e essas duas impossibilidades possuem uma analogia e são complementares (1990, p. 13).



Figura 1 Segundo modo de transposição limitada (p. 50).



Figura 2 Ritmos não retrogradáveis (p. 4).

Ao introduzir o assunto sobre os domínios modal e rítmico em relação às impossibilidades matemáticas dentro desses domínios, ao criar os modos de transposição limitada e os ritmos não retrogradáveis no que diz respeito à analogia das suas impossibilidades – os modos interferem no eixo vertical assim como o ritmo no horizontal – Messiaen se volta para questões de melodia, contraponto e harmonia, de duração e de tempo. Nesse contexto, o compositor lida com os domínios de altura e de tempo na música de forma a expressar as suas concepções de fé – motivo básico que o impulsiona a compor.

Procedimentos composicionais em relação aos domínios da altura e do tempo se apresentam como preocupações de ordem filosófica e prática que vêm desde a Antiguidade. A pesquisa e a busca de novos caminhos nesses domínios passam a ser uma expressão de continuidade daquela inquietação que permeia a história da música, conduzindo a novas soluções no uso desses parâmetros. A busca de Messiaen por novos caminhos de expressão abre possibilidades e traz luz para o pensamento musical do século 20.

Em seu livro *Technique de mon langage musical* (1990, p. 31), Messiaen expõe a relevância do papel da melodia em sua música:

Supremacia para a melodia! O mais nobre elemento da música seja a melodia o nosso principal ramo de investigação. Trabalhemos melodicamente; o ritmo permanece flexível e dá precedência ao desenvolvimento melódico, a harmonia escolhe [sic] ser “verdade”, o que quer dizer, ela necessita da melodia para fazê-la aparecer.

Esta citação nos mostra que, quando da publicação do *Technique*, a organização das alturas e a transformação do material melódico ocupavam um espaço importante em seu percurso composicional. Particularmente a melodia é destacada por ele como o elemento principal da música. Assim, questões que dizem respeito ao parâmetro altura serão abordadas em todos os capítulos, inclusive quando se trata de descrever as formas, já que para Messiaen, a altura parece conduzir o seu discurso formal. Aparentemente, tal modo de considerar a melodia é o que motiva Johnson (1975, p. 22) a afirmar que as formas musicais usadas por Messiaen são maneiras de trabalhar a composição com base na altura. Assim, ele descreve as formas básicas apresentadas por Messiaen, no capítulo 9 de seu livro:

Sentença Binária

1. Tema – comentário – cadência de abertura
2. Tema – comentário – cadência final

Sentença Ternária

1. Tema e consequente
2. Comentário do tema e seu consequente
3. Repetição do tema e do seu consequente

Sentença de Canção

1. Tema e consequente
2. Período do meio (com o movimento em torno da dominante)
3. Período final que volta ao tema variado (não faz repetição exata)

O termo “comentário” se refere a um desenvolvimento melódico do tema, no qual fragmentos são repetidos em diferentes alturas e variados rítmica e harmonicamente. As formas, mesmo as mais complexas que Messiaen deriva da forma sonata e de outras fontes, são melodicamente orientadas (JOHNSON, 1975, p. 22). Outras formas mencionadas no livro *Technique de mon Langage Musical* consistem em formas melódicas do canto gregoriano, que têm um processo melódico e não formal.

A partir da citação de Messiaen sobre melodia, de questões levantadas em seu livro que implicam a dinâmica de alturas, e dos comentários de Johnson a respeito das formas concebidas pelo compositor francês, é possível inferir que certa abordagem na

organização das alturas – e principalmente, em suas derivações na forma de dispor as melodias entre si, é central no trabalho de composição de Messiaen.

Não cabe nesta pesquisa uma crítica aos valores que Messiaen atribui a cada parâmetro e a prevalência que ele aparentemente oferece à melodia. Nesse contexto, vale destacar que, para o compositor, o ritmo apresenta o papel de realçar a melodia. Não está no escopo deste trabalho, também, a discussão de aspectos técnicos e/ou filosóficos que abarcam a questão do som no tempo, do som compreendido como duração. Embora seja rica a manifestação poética desse aspecto na música de Messiaen, principalmente em seu caráter religioso/místico, a sua abordagem ficará para uma posterior reflexão.

1 Melodia

A melodia é o ponto de partida. Que ela seja soberana! E quaisquer que sejam as complexidades dos nossos ritmos e de nossas harmonias não podem mudar isso no seu caminhar [...]; a harmonia especialmente precisa sempre deixar a “verdade”, que existe em estado latente na melodia tornar-se evidente. (MESSIAEN, 1990, p. 13).

Esta citação introduz o primeiro parágrafo do *Technique de mon Langage Musical*. A importância que Messiaen atribui à melodia e a sua relação com os demais parâmetros sugere que a harmonia e o ritmo apresentam papéis coadjuvantes em seu trabalho prático de composição. E talvez daí, dessa perspectiva seja possível inferir que o uso não funcional que faz Messiaen da harmonia esteja relacionado aos valores atribuídos ao seu material de composição. Nesse sentido, ao tecer considerações a respeito das formas em Messiaen, do ponto de vista de sua orientação melódica, Johnson (1975, p. 22) chama a atenção para o fato de que a harmonia não funcional, colorística, de Messiaen não pode gerar a forma de uma peça.

É preciso considerar que, na visão de Messiaen a respeito da melodia, aquele sentido de prevalência sobre os demais parâmetros não se coaduna com o sistema tradicional harmônico, hierárquico, baseado na funcionalidade dos acordes; um sistema em que a harmonia estabelece o direcionamento da melodia. Não se pode esquecer que a harmonia tonal, funcional, é a harmonia do baixo cifrado, em que o baixo determina a condução das linhas melódicas. É nesse sentido que se pode dizer que a melodia não é livre; ela está condicionada ao direcionamento dos acordes dentro do âmbito da funcionalidade. Não é sem motivo, que em seu estudo sobre a música na Antiguidade,

Curt Sachs nos fala da liberdade da melodia grega, livre do peso da harmonia tonal. De acordo com esse pensar de Curt Sachs (1934), a melodia grega é uma melodia totalmente livre e se desdobra a partir dela mesma. Atualmente, não podemos avaliar completamente esta sonoridade, pelo fato de que nossos ouvidos estão cheios da harmonia tonal, da sua funcionalidade, dos acordes.

Porém, é nesse aspecto que o contato de Messiaen com a melodia modal e livre do peso harmônico da música da Igreja Católica – o cantochão gregoriano – repercutiu, segundo Boulez (apud CISCAR, p. 10), em sua maneira de elaborar as frases, tornando-as flexíveis, melismáticas. Peter Hill (1995, p. 6) se refere à sua habilidade no contraponto, que flui e é direcionado no tempo. Assim, como professor de contraponto e hábil contrapontista, o compositor não concebe *melodia* unicamente como uma única linha acompanhada de blocos de acordes. Certo número de melodias pode, num determinado contexto de ausência de direcionamento harmônico, se mover independente e simultaneamente, de tal modo a formar planos sonoros.

Portanto, a concepção melódica de Messiaen (1990, p. 13) parece ser determinante para a sua noção de planos sonoros. As suas melodias dentro de uma concepção de liberdade – de independência, vinda da técnica contrapontística, compreendida como uma união não orgânica dos seus sons, para que cada linha melódica possa “falar” a sua “verdade” – manterão certa distância entre si que determinará o efeito de diferentes planos de som. Ao pensar assim, temos em mente a sua formação literária e a conexão desta com a noção de representação, relativa ao modo de organização das alturas, como descritas no capítulo 1 deste trabalho.

Esta é, em parte, a relevância prática e poética que apresenta a melodia na concepção musical geral de Messiaen. Segue, nos próximos parágrafos, uma explicação técnica de aspectos melódicos e harmônicos, encontrados em seu livro *Technique de mon langage musical*, que serviram como ponto de partida para aplicação direta ou como material para reflexão durante a composição do ciclo de canções *Expressões de vida e morte*.

1.1 Intervalos preferenciais e fontes melódicas de trabalho

Quanto à organização das alturas, o primeiro item abordado por Messiaen é a escolha de intervalos, os intervalos preferenciais. Indo buscar o argumento na harmonia por ele trabalhada, o compositor escolhe então os seus intervalos preferenciais: “um

ouvido muito aguçado claramente percebe um F \sharp na ressonância do Dó grave. Esse F \sharp é dotado de uma atração pelo Dó, o qual se torna a sua resolução natural. Estamos na presença do primeiro intervalo escolhido: a quarta aumentada descendente.” (MESSIAEN, 1990, p. 31).

O segundo intervalo assinalado por Messiaen – a sexta maior descendente – também encontra justificativa na harmonia, desde Rameau: o uso da sexta adicionada aos acordes perfeitos, uso este sistematizado por Debussy em sua sintaxe sonora.

E por fim temos as fórmulas cromáticas como os últimos intervalos preferenciais de Messiaen (1990, p. 31), um conjunto de duas fórmulas originais e duas retrógradas: “Nós não podemos esquecer, finalmente, certo retorno às formulas cromáticas que fariam a alegria de Béla Bartók.”

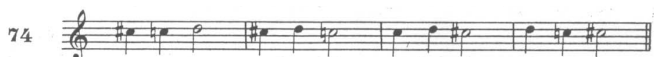


Figura 3 Fórmulas cromáticas (p. 13).

Segundo Armando Gentilucci (apud CISCAR, 2004, p. 16) a procedência do material melódico e harmônico do compositor apresenta influências tanto do modalismo que caracteriza as formas mais antigas do canto litúrgico quanto do cromatismo da escola organística francesa. Já a escolha daqueles intervalos melódicos, conforme Johnson (1975, p. 20), parece estar de acordo com um estilo que preserva determinados objetivos harmônicos: “certas feições do estilo melódico de Messiaen correspondem muito proximamente a aspectos da sua harmonia, notadamente o frequente uso do trítone e da sexta maior descendente”.

Para Pope (in HILL, 1995) a melodia de Messiaen se caracteriza pelo uso de intervalos recorrentes que não são comuns na música diatônica. Esses intervalos trazem uma penetrante atmosfera harmônica, atmosfera esta que tende a gerar uma aura de caráter exótico em sua música. Na continuação da sua exposição, Pope (1995, p. 19-20) faz uma crítica à justificativa de Messiaen em relação ao uso do trítone descendente e argumenta que não procede, pois considerar o F \sharp como *resolução normal* do Dó não está de acordo com a premissa acústica; o termo *resolução normal*, nesse caso, pertence ao vocabulário da música tonal; ele não se aplica à sua música.

O assunto que segue nos próximos parágrafos (exposto no capítulo 8 do *Technique*), gira em torno das fontes e dos contornos melódicos que Messiaen usou como base material para transformação, adição e ornamentação melódica. De início,

chamam a atenção três fragmentos considerados relevantes: as cinco notas que abrem *Boris Godounov* de Moussorgsky, uma frase da *Canção de Solveig* de Grieg e três notas do começo do *Reflets dans l'eau* de Debussy. Cada fragmento citado por Messiaen neste capítulo vem acompanhado de excertos de obras que ilustram o seu modo de trabalhar (ver figuras 4, 5 e 6).

75
Moussorgsky
Boris Godounov
1er tableau

76

77
Lent
La Vierge
et l'Enfant
Orgue
mf legato (quintaton 16 *mf*, flûte 4 et nazard *pp*)

Figura 4 Fragmento de *Boris Godounov* de Moussorgsky e as técnicas de transformação da melodia, incluindo-se as variações de altura, o ritmo (com valores adicionados) e ornamentações (p. 13).

80
Grieg, *Peer Gynt*
a chanson de Solveig

81
Un reflet dans le vent
Piano
Modéré
p expressif
pp

Figura 5 Fragmento da *Canção de Solveig* de Grieg e a sua transformação de caráter melódico e textural (p. 13-14).

85
Debussy
Images, reflets
dans l'eau

86
L'Epouse

87
les Offrandes oubliées

Figura 6 Fragmento de *Reflets dans l'eau* de Debussy e suas transformações melódicas (p. 14).

Além desses fragmentos que foram marcantes para Messiaen, outras fontes relevantes serviram como impulso e base para transformação do material melódico: as canções folclóricas francesas, as canções folclóricas russas, o cantochão gregoriano, os ragas hindus e o “canto dos pássaros”. Para efeitos de ilustração, destacamos as três últimas fontes pela notável força de influência estrutural melódica e poética, na obra de Messiaen.

No *Technique* (1990, p. 33), Messiaen observa que o cantochão é uma “mina inexaurível de contornos melódicos”. E acrescenta que os modos e ritmos que são próprios a esses contornos podem ser substituídos pelos seus. A partir de um fragmento do Intróito de Noel, Messiaen exemplifica o seu uso do cantochão:

108
Noël, Introît
de la Messe du jour

109
La Vierge
et l'Enfant

Un peu vif

G. (montre 8, bourd. 16)

R. (gambe, voix cél.)

Orgue

f legato

p staccato

Péd. (fl. 4, nazard, 3^{ce}, piccolo)

mf legato

110

Figura 7 Intróito de Noel e as suas transformações (p. 16).

Os ragas hindus são a próxima e última fonte citada dentro desse capítulo 2. Apesar das modificações em relação à altura, a força da influência dos ragas na

música de Messiaen parece estar mais associada ao ritmo, principalmente no que se refere aos valores adicionados, que geram certa instabilidade no tempo (MESSIAEN, 1990, p. 33). Seguem dois exemplos de ragas e as suas transformações para a música para órgão *l'Ange aux parfums* (1939).

The image displays a musical score for the organ piece *l'Ange aux parfums*. It features three numbered musical examples:

- 111**: A short melodic phrase in a single staff.
- 112**: A second short melodic phrase in a single staff.
- 113**: A longer, more complex piece titled "Modéré, un peu lent, rêveur" for organ. It includes the instruction "Pos: clarinette et nazard" and "mf legato". The score consists of five staves of music, with dynamic markings "dim." and "dim. sempre" at the bottom.

Figura 8 Dois exemplos de ragas hindus e sua transformação melódica e rítmica (p. 16-17).

De acordo com Johnson (1975, p. 21), o “*canto dos pássaros*” (apresentado no cap. 9 do *Technique*) consistiu na principal fonte de ideias para criação “de material melódico e harmônico” desde 1941. Essas melodias tipo pássaro, que apresentam um caráter improvisatório, consistem “em uma forma característica do discurso melódico, com umas flutuações rítmicas rápidas e, sobretudo, flexíveis.” Além disso, elas são isentas “de regularidade rítmica” e apresentam “contornos melódicos ornamentados” (CISCAR, 2004, p. 23).

No *Quatuor* (1941), Messiaen faz uso parcialmente abstraído deste material, utilizando-o como base material de composição, principalmente em seus aspectos duracional e tímbrico, ornamentado. De acordo com Anderson, Messiaen escreve o *Quatuor pour la fin du Temps* em 1941, como prisioneiro num “*POW camp*” em Silesia, na Segunda Guerra.

Trazendo exemplos do *Quatuor pour la fin du Temps*, Messiaen demonstra o estilo da melodia tipo “pássaro”, o seu modo de transcrever e transformar essas melodias. O primeiro exemplo se refere a uma melodia do estilo pássaro, escrita para clarinete (Sib), encontrada no *Abîme des oiseaux*. Segue o “chamado” do melro, que será ampliado e ornamentado no exemplo seguinte (ver figuras 9 e 10).

114 Presque vif, gai, capricieux
Abîme des oiseaux
 Clarinette en Sib

Figura 9 *Abîme des oiseaux* (p. 17).

116 Bien modéré

117 * Très modéré, avec fantaisie

Thème

Commentaire

Thème

Figura 10 O “chamado do melro” e a sua transformação ornamentada e de caráter instável, irregular, do ponto de vista do ritmo (p. 17).

Por fim, o assunto que ocupa o capítulo 10 do *Technique de mon langage musical* refere-se à questão do “desenvolvimento” melódico. Ao enumerar os procedimentos que Messiaen usa para o desenvolvimento melódico, Francisco J. Ciscar (2004, p. 22-23) explica o procedimento que o compositor usa dentro da peça *Vingt Regards*, de modo que é possível perceber de maneira mais clara o seu modo de construção de melodias:

É possível diferenciar os seguintes procedimentos no desenvolvimento de suas melodias, utilizados por Messiaen:

- a) Eliminação: Procedimento de desenvolvimento melódico que consiste na repetição de um fragmento melódico, eliminando parte do mesmo até concentrá-lo nele mesmo, reduzindo-o a um estado esquemático e comprimido. (Messiaen, 1993, p.41). Ainda que esse procedimento tenha procedência em Beethoven, Messiaen o utilizará profusamente em sua música.
- b) Permutação de notas: Procedimento de desenvolvimento melódico que consiste em variar sucessivamente a ordem das notas de um fragmento melódico. [...]
- c) Mudança de registro: Procedimento de desenvolvimento melódico que consiste em variar a altura das notas de um determinado fragmento melódico, mantendo a mesma classe de altura, mas mudando a sua oitava sonora real. Trata-se, portanto, de uma variação tímbrica do fragmento melódico considerado.
- d) Ampliação e redução do intervalo: Procedimento de desenvolvimento melódico que consiste em repetir um desenho melódico de forma que com cada nova repetição se amplia ou se reduz algum de seus intervalos. Messiaen utilizará uma forma pessoal de ampliação, que denomina ampliação assimétrica: alguns intervalos de um desenho melódico se ampliam e se reduzem por semitons, mantendo fixas determinadas notas em cada repetição do desenho – modelo com o qual obtém um desenvolvimento melódico muito interessante e umas repetições de padrões muito livres e versáteis, irregulares ou assimétricas [...].

Considerando que o desenvolvimento melódico é o fio condutor das formas em Messiaen, como afirma Johnson (1975, p. 17), vale lembrar toda a sua formação tradicional baseada na técnica temático-motívica da tradição germânica e verificar que o desenvolvimento melódico é um ponto importante no desenrolar das peças do compositor francês. Entretanto, o conceito de desenvolvimento para Messiaen não se identifica totalmente com o daquela tradição. Os processos de transformação de Messiaen estendem a trajetória musical por meio de mudanças, adições e embelezamentos, em um contexto de planos sonoros mais ou menos independentes. Nesse sentido, transformar é variar, trocar, alterar, porém sem aquele sentido de proliferação ou mudança sensível de sua forma. Assim, Messiaen amplia o sentido musical, mantendo até certo ponto o âmbito semântico ou simbólico de suas fontes.

2. Harmonia

Conforme argumenta Johnson (1975, p. 22), a concepção de melodia de Messiaen é determinante no modo como vai tratar a harmonia. Assim, uma das possíveis interpretações daquela citação do compositor, quanto à prevalência da melodia sobre os demais parâmetros, é que o papel da harmonia torna-se decorativo, o de colorir a melodia. Nesse sentido, a harmonia de Messiaen se efetua de modo decorativo, ao invés

de funcional, e a tonalidade torna-se absorvida numa concepção ampla de modalidade. A sua música, então, apresenta de modo geral uma característica estática, que decorre de seu contraponto e harmonia. E essa característica tende a gerar, do ponto de vista harmônico, um sentido de verticalidade das estruturas sonoras envolvidas. Segundo Johnson (1975, p. 13), Messiaen captura e projeta “o estado do momento num tempo-sem-tempo, que está implicado na estrutura da música.” O precedente dessa concepção harmônica provavelmente está ligado à tradição francesa do início do século, segundo aquele autor, a exemplo de Debussy e Duparc, respectivamente, no prelúdio *Voiles* e na canção *C'est l'extase*.

No contexto de análise de *Vingt Regards*, para piano, Ciscar (2004, p. 31) aponta as várias acepções e possibilidades de formação de acordes, a saber:

1. O acorde como entidade básica, com notas adicionadas
2. O acorde como ressonância
3. O acorde como combinação de intervalos
4. O acorde sobre a Dominante
5. O acorde como modelo de sequência harmônica
6. O acorde como resultante do movimento das vozes
7. O acorde como elemento de cor
8. O acorde “mistura”

A seguir serão considerados os acordes relacionados por Ciscar, porém com certa diferença de abordagem, tendo em vista o *Technique de mon langage musical* e o ponto de vista de Johnson quanto à harmonia decorativa de Messiaen. Assim, a ordem estabelecida na relação citada será mudada para abarcar a conexão entre o acorde sobre a dominante e o acorde com notas adicionadas. Teremos, portanto, sete e não oito tipos de acordes.

1. Acorde com notas adicionadas e o acorde sobre a dominante:

Na descrição de Francisco Ciscar (2004, p. 31), o acorde com notas adicionadas é concebido por Messiaen como “uma entidade básica de sons, [...] a que se pode acrescentar uma série de notas denominadas notas adicionadas.” São enumerados por Messiaen, além das tradicionais notas adicionadas terça sobre terça (sétimas, nonas), os intervalos de sexta e de quarta aumentada. A sexta com clara procedência de Rameau e a quarta aumentada, compreendida como nota implícita na ressonância do som fundamental – segundo nos explica Messiaen. Com essas notas adicionadas, se forma o

que Messiaen chama de acorde perfeito. Para Messiaen (1990, p. 47), Debussy é o seu precedente no que se refere às notas adicionadas: “[...] notas estranhas sem preparo ou resolução, tranquilamente fazendo parte do acorde sem nenhuma acentuação de expressão, mudando a sua cor e dando-lhes um tempero, um novo perfume.”

Johnson considera que um dos aspectos mais básicos da harmonia de Messiaen é o princípio da adição de notas, no qual além das tradicionais notas adicionadas, sextas, sétimas e nonas, Messiaen apresenta aquele caso especial baseado na percepção do Fá# na ressonância do Dó grave. O uso do Fá# como nota adicionada à tríade básica, acompanhado da sexta – além da resolução do Fá# para o Dó – se justifica por causa da relação acústica entre elas. Para Johnson (1975, p. 14), essa assertiva de Messiaen vem de uma visão clássica da música, em que se justifica uma resolução fora das normas convencionais; porém o uso da palavra resolução parece questionável dentro de seu contexto harmônico.

No exemplo a seguir, Messiaen apresenta uma sequência de acordes perfeitos com a sétima, a nona, e a sexta adicionada, que foram usados por Chopin, Wagner, Massenet, Chabrier e estabelecido por Debussy e Ravel.

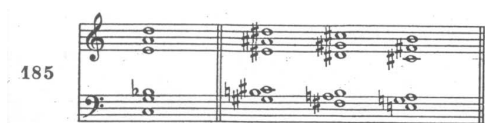


Figura 11 (p. 33).

Segue o acorde perfeito com a adição do Fá# e a sua resolução em Dó.

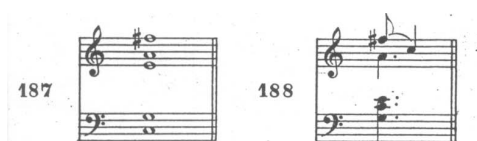


Figura 12 (p. 33).

Os próximos dois exemplos trazem acordes construídos com adição de notas e sua utilização na melodia *La Maison*:

191

p

192 **Presque vif**
mf
 La maison
 Chant
 Soprano
 Cet - te mai - son nous al - lons la quit - ter: _____

Piano
p

Je la vois dans ton oeil.
mf expressif

Detailed description: The image shows a musical score for 'La maison' by Olivier Messiaen. It consists of three systems. The first system (measures 191-192) shows a piano accompaniment with a dynamic marking of *p*. The second system (measures 192-193) features a vocal line for Soprano with the lyrics 'Cet - te mai - son nous al - lons la quit - ter: _____' and a piano accompaniment with a dynamic marking of *p*. The tempo is marked 'Presque vif' and the dynamic is *mf*. The third system (measures 193-194) shows the vocal line with the lyrics 'Je la vois dans ton oeil.' and a piano accompaniment with a dynamic marking of *mf expressif*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 13 (p. 34).

Outro procedimento de Messiaen que envolve o uso de notas adicionadas é o acorde sobre a dominante. O acorde sobre a dominante, de acordo com Messiaen, possui todas as notas da escala maior. A observação de Johnson (1975, p. 15) a respeito da nomenclatura dada ao acorde se refere a um *pequeno engano* de Messiaen quanto ao uso que faz das palavras *resolução* e *dominante*. Apesar de esses termos serem usados por meio da analogia ao processo de construção de dissonâncias em terças sobre a dominante da harmonia clássica, eles não apresentam sentido na música de Messiaen, pois o ‘acorde sobre a dominante’ normalmente não possui função de dominante. Para Ciscar (2004, p. 32) o acorde consiste de uma nona com apojeturas, que são consideradas notas estranhas; e por sua vez, estas são novamente compreendidas como apojeturas. Johnson (1975, p. 15) acrescenta que Messiaen “adiciona as notas da resolução dentro de nova dissonância, produzindo um acorde que não pode ser resolvido porque possui a dualidade da dissonância e resolução num mesmo momento.”

Nos próximos exemplos, temos o acorde sobre a dominante, o acorde sobre a dominante com a resolução normal das apojeturas e o acorde sobre a dominante com a resolução dentro de nova dissonância respectivamente:

The image shows three musical staves, numbered 201, 202, and 203. Staff 201 shows a dominant chord (G7) in a piano setting. Staff 202 shows the resolution of the dissonances in the G7 chord. Staff 203 shows a dominant chord with the instruction 'Accord sur dominante appoggiaturé', indicating a dissonance resolution technique.

Figura 14 O acorde de dominante e as resoluções das dissonâncias (p. 37).

2. O acorde de ressonância

Esse acorde é criado a partir do fenômeno da ressonância dos sons (CISCAR, 2004). Messiaen explica que quase todas as notas perceptíveis a um ouvido extremamente fino, dentro da ressonância do Dó grave, figuram nesse acorde. Elas fazem parte do terceiro modo de transposição limitada.

No entanto, se a adição de notas é um procedimento básico, conforme Johnson, a adição de ressonância terá implicações mais profundas e de mais longo alcance dentro da música de Messiaen:

O esquema da adição de ressonância é provavelmente o recurso que tem a implicação de mais longo alcance tanto para Messiaen quanto para jovens compositores. Tomará forma tanto com uma nota ou acorde tocado tranquilamente acima da nota ou com um acorde principal tocado mais forte num registro grave do piano ou contra outro material (ressonância inferior). [...] O som das notas de ressonância devem ser absorvidos o quanto possível no som das notas principais, assim esse esquema se torna essencialmente uma modificação de timbre ao invés dum genuíno esquema harmônico avançado. (JOHNSON, 1975, p. 17-18).

De acordo com Johnson (1975, p. 18), a adição de ressonância confere à harmonia a função de timbre. Apesar de que “tradicionalmente harmonia e timbre são conceitos separados, [...] o uso da adição de ressonância une-os trazendo à harmonia a função de timbre.” Por sua vez, Viviana Moscovich (1997, p. 22) comenta sobre este procedimento de Messiaen ao se referir ao “canto dos pássaros”. Ao chamar a atenção para o fato de que Messiaen trouxe um dos primeiros exemplos de fusão da harmonia e do timbre, ela explica que o compositor, ao fazer uso de “parâmetros acústicos”, atribuiu a cada transcrição de canto de pássaros um timbre exato).

O exemplo a seguir traz uma progressão de acordes de ressonância.



Figura 15 Acordes de ressonância (p. 37).

3. Acorde como combinação de intervalos

De acordo com Ciscar (2004, p. 32), Messiaen concebe alguns tipos de acordes formados pela combinação de quartas e quintas, contendo intervalos específicos. De acordo com Messiaen, os acordes de quartas, em particular, contêm todas as notas do quinto modo de transposição limitada. As agrupações sonoras assinaladas são:

- Acordes de quartas com combinação de quartas aumentadas e quartas justas
- Superposição de quartas e quintas. Acordes que são formados pela superposição de quartas justas e quartas aumentadas, assim como de quintas justas e quintas diminutas. Nesses acordes sempre existem intervalos fixos (de quarta, de quinta, ou de quarta e quinta), que variam quanto à sua disposição dentro do acorde considerado em conjunto.

Segue, como exemplo, o uso de acordes de quartas no *Quatour pour la fin du Temps* no segundo movimento *Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*.

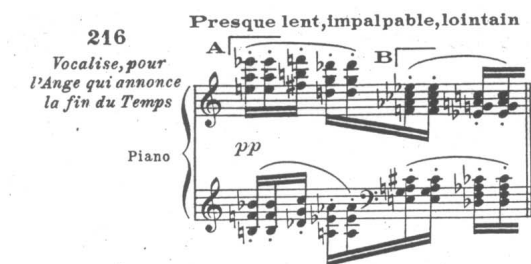


Figura 16 Acordes de quartas, *Quatour*, II mov. (p. 38).

4. Acorde como modelo de sequência harmônica

Para Ciscar (2004, p. 33) o movimento paralelo das vozes é um procedimento bastante habitual em Messiaen. O encadeamento de acordes mediante o movimento paralelo das vozes se dá como resultado do *deslizamento de um acorde de forma cromática* (repetição exata), ou em função das notas do modo utilizado. Estas sucessões de acordes ascendentes ou descendentes formam um desenho-pedal.

5. Acorde como resultante do movimento das vozes

Por vezes os acordes resultam do movimento das vozes. Esses movimentos geram uma determinada relação harmônica com encadeamentos regidos por procedimentos horizontais, contrapontísticos. No caso da formação de acordes com intervalos fixos, as variações ocorrem como resultado do movimento das vozes. (CISCAR, 2004, p. 33)

No capítulo 15 do livro *Technique de mon langage musical*, Messiaen trata das notas estranhas ao acorde, ou notas melódicas, e explica como usá-las em seus acordes mais “complexos”. O que nos chama a atenção nesse contexto é sua visão de que essas notas são imprescindíveis à vida expressiva e contrapontística da música. Essas notas funcionam como um contraponto “intra-acordes”.

O funcionamento de notas de passagem e de ornamentos dentro de sua harmonia são apresentados a seguir:

The image displays three staves of musical notation. The top staff, labeled '305', is in 4/4 time and marked 'Modéré' with a dynamic of *p*. It features a complex melodic line with many accidentals and rests, and a bass line with chords marked with '8' and '6'. The middle staff, labeled '306', is for 'Orgue' and includes markings for 'Lent', 'Modéré', and 'R. (f.l.s) pp legato'. The bottom staff continues the melodic and harmonic development, marked 'Rall.' and 'Lent', with a section labeled 'C'.

Figura 17 Notas melódicas inseridas em contraponto aos acordes “complexos” (p. 48).

6. Acorde como elemento de cor

Ao conceber a harmonia de Messiaen como decorativa, em sua função relacionada ao timbre, Johnson (1975, p. 19) observa que Messiaen não foi o primeiro compositor a associar cor e som. Porém, de modo distinto, ele logrou uma textura mais complexa, provavelmente fruto de suas convicções acerca dos procedimentos

composicionais que adotava na sua prática. No prefácio de *Quatuor pour la fin du Temps*, encontra-se uma associação em tom exaltado entre harmonia e cores. Posteriormente, em seu livro *Tecniq*ue, ele comenta que este modo emocional de se referir aos acordes se deve a uma busca interior, a um “instinto sagrado”, de encontrar o que ele distingue, a seu modo, como uma “harmonia natural e verdadeira”.

7. Acorde “mistura”

Quando a um registro de um órgão na posição denominada aflautado (de oito pés, 8') se adicionam o registro da oitava abaixo (16') e o das duas oitavas acima (4', 2'), esta maneira de regis

tração, de um modo geral, poderá receber o nome de mistura de oitavas. Mas se denomina mistura, em especial, um registro específico do órgão em que a cada nota se adicionam tubos de som mais agudo. Trata-se nesse caso da quinta, da oitava, da oitava + quinta, da oitava dobrada etc... e em casos mais raros também da terça ou da décima. (De LA MOTTE apud CISCAR, p. 34).

Para Francisco Ciscar (2004, p. 33, 36), esse tipo de acorde foi concebido de modo semelhante à maneira de construção do órgão, em que determinado tipo de regis

tração ocasiona um efeito de enriquecimento da sonoridade do acorde. Esse acorde resulta de um “acorde mais complexo, dobrando-se os sons constitutivos em diferentes alturas, diferentes registros.” O uso desse acorde pelo compositor em suas obras tende a gerar uma densidade harmônica que enriquece a textura, no sentido de sua construção estrutural.

Por fim, o uso que faz Messiaen dos acordes, por sua variedade, função colorística e potencial de criação de jogo contrapontístico, através da fusão e distanciamento de camadas sonoras, sugere grandes possibilidades de representação e transformação desse material em outros âmbitos sonoros.

Considerações conclusivas do capítulo 2

A partir do estudo dos modos de organização das alturas, objetivamos analisar a sintaxe e vocabulário musical de Messiaen. O intento final de compor um ciclo de canções baseado nessas ferramentas de trabalho será complementado através de uma compreensão estética de sua “linguagem” e estilo, com ênfase no contraponto de camadas sonoras, ou seja, da técnica de planos sonoros.

Nas implicações decorrentes da sua religiosidade, conforme visto no capítulo 1, está o primeiro ponto de importância para a compreensão da organização de alturas em

Messiaen. Embora as concepções de fé na música não façam parte dos objetivos dessa dissertação, as convicções religiosas de Messiaen o aproximam da tradição musical da Igreja Católica. E o cultivo dessa tradição deixará seus traços em sua música; por exemplo, no modo como o compositor elabora os contornos e desenhos melódicos, assim como dá forma à independência e o fluir das linhas e a não funcionalidade da harmonia.

Outro aspecto relevante para a sua concepção melódica diz respeito à sua formação literária e, com efeito, o modo como Messiaen relacionará música e linguagem. Pope (1995, p. 16) relata que música e linguagem sempre estiveram presentes na vida do compositor desde cedo. Daí a sua relevante observação de que “a música de Messiaen não usa a ‘linguagem’ para narrar, para dramatizar, nem tampouco para expressar, mas para *representa*.” Para o nosso propósito, a questão da representação está associada à ideia de tradução poética. Representar significa sugerir, através de ocorrências sonoras, determinados modos de ação/jogos que se estabelecem em forma de planos sonoros. Por vezes, estes jogos tendem a se estender para fora de si mesmos, sinalizando certas formas simbólicas, seja pelo seu caráter estilístico, seja pela sua analogia.

A questão da representação é particularmente pertinente para a composição do ciclo de canções; ela importa para a compreensão da maneira como lidar com as ocorrências sonoras, com a melodia, o contraponto e o tempo, segundo uma dada *tradução poética* que pressupõe a associação da música com a poesia.

Assim, o modo de Messiaen considerar a melodia foi um dos primeiros pontos norteadores para o caminho de como poderíamos compor o ciclo de canções. Este ponto – a concepção de melodia de Messiaen – se torna mais relevante para as considerações em relação ao ciclo de canções *Expressões de vida e morte*, quando inserido dentro do contexto de representação. A sua concepção de que as melodias “falam”, de que elas são concebidas em forma de diálogo traz à mente o conceito de representação a partir da noção de planos sonoros. Mas a concepção de ação, diálogo, que está na base deste conceito pressupõe um modo de ocorrências entre eventos sonoros, melodias, baseado na união não orgânica desses materiais. Para a efetuação da técnica de planos sonoros é necessário, então, que haja um distanciamento entre esses materiais, de modo a constituírem entidades distintas.

Nesse contexto, destacamos alguns procedimentos e influências estéticas que nortearam a composição do ciclo de canções. Em primeiro lugar, a influência da música da igreja na formação musical de Messiaen – não somente o canto gregoriano com as

suas considerações melódicas, mas o estilo do contraponto anterior ao século 17 (contraponto modal), não condicionado pelas leis da harmonia tonal. Outro aspecto relevante para o nosso propósito é a ausência da noção de compasso e, portanto, da métrica. Nesse aspecto, a prosódia parece ter sido o principal artifício para regular a relação entre letra e música, em se tratando de contraponto vocal.

De modo coerente, os intervalos preferenciais de Messiaen – trítone descendente, sexta maior descendente – ao lado do uso de quartas, sextas, segundas e cromatismos, possibilitam a atmosfera modal e não a atmosfera tonal. Esses são alguns recursos que serão levados em conta na construção dos contornos melódicos.

Quanto à harmonia, destacamos a noção de acorde como modelo de sequência – acompanhado ou não de procedimentos de ressonância de pedal, clusters, mudança de registros etc. – que pode gerar, por meio da dinâmica do contraponto sonoro entre “linhas” de acordes, formas de representação diversas em *Expressões de vida e morte*. Nesse contexto, o procedimento básico de adição de notas estranhas ao acorde – sem alterar o seu caráter, contudo mudando a sua cor, conforme Messiaen – e o recurso de trabalhar com a harmonia que resulta da combinação de quartas (os acordes de quarta são um dos tipos de acordes especiais de Messiaen) possibilitam criar efeitos de não-integração entre as partes e o distanciamento de camadas.

Portanto, a partir de uma compreensão das concepções de Messiaen – que abrangem influências extra-musicais em sua formação –, dos procedimentos e técnicas composicionais e desde aquele conceito de *representação*, é possível formar um conjunto de elementos para as aplicações composicionais, com o objetivo de conseguir o intento original dessa dissertação: a composição de um ciclo de canções dentro da técnica de contraponto de camadas sonoras – planos sonoros.

CAPÍTULO 3

ANÁLISE E REFLEXÃO ESTÉTICA DO CICLO DE CANÇÕES

Expressões de Vida e Morte

Ao longo deste trabalho, o estudo do desenvolvimento da linguagem e das principais ideias de Messiaen sobre a organização de alturas circunscreveu-se àquilo que se considerou relevante para a compreensão da técnica de **planos sonoros**. A delimitação respeita a intenção de alcançar o objetivo principal desta dissertação: a composição de peças inéditas dentro dessa técnica escolhida.

De acordo com o estudo desenvolvido, na obra de Messiaen verifica-se um trabalho consistente relacionado às técnicas de organização de alturas, particularmente o contraponto. Nas citações de Monteiro (1997) e de Berry (apud MOREIRA, 2008) apontadas na introdução, o contraponto refere-se a uma simultaneidade de melodias claramente distintas que se combinam entre si, o que demonstra uma independência interlinear necessária a essa técnica. Assim, o contraponto de Messiaen sugere essa simultaneidade de melodias com a independência característica da técnica.

Reportando-nos à independência interlinear das melodias e das linhas de acordes, que geram as camadas sonoras percebidas nas obras de Messiaen, anteriormente citadas, chegamos à conclusão de que a técnica de planos sonoros como uma expansão do uso dos princípios contrapontísticos, está relacionada à sua técnica do uso do contraponto.

Ainda importante para a execução da técnica de planos sonoros é a compreensão do conceito de representação que se encontra no capítulo 1. Conforme citação de Pope (apud HILL, 1995) possivelmente Messiaen usa a música não para narrar ou dramatizar, mas para representar, tendo em vista a formação literária que obtém de seus pais, que inclui um contato desde a infância com as obras de Shakespeare.

Na compreensão de Pope, a representação se dá quando o assunto é concebido como uma verdade eterna (como em *Coulers de lá cite celeste*), ou quando evoca um arquétipo da natureza (como em *Catalogue d'oiseaux*). Em outros casos, a narrativa vem como representação de estórias por demais conhecidas como as da natividade ou da ressurreição. Para conseguir efetuar certa projeção simbólica, subjetiva, de ideias musicais, Messiaen prefere articular o sentido do assunto ou da estória pelo significado

do tempo e da exposição musical não-retrogradável, ou seja, através de elementos da música, representando a essência do assunto em pauta.

Além da compreensão do conceito de representação, a concepção de melodia de Messiaen (a valoração da melodia) conectada à noção de representação parece ser determinante para que os planos sonoros venham a se efetuar na composição. Tendo em vista aquela concepção de liberdade advinda da influência do gregoriano, de independência vinda da técnica contrapontística e compreendida como uma união não orgânica dos seus sons – as melodias encontradas nas obras de Messiaen mantêm certa distância entre si que sugere o efeito de diferentes planos de som. Esse modo de trabalhar a melodia engloba, então, a noção de representação relativa ao modo de organização das alturas, como se Messiaen compreendesse as melodias como personagens autônomos, distintos. Daí se pode inferir que esse diálogo, contraponto entre linhas, parece então referenciar de algum modo a sua formação literária dentro da música.

Conforme já indicado no capítulo 2, o conceito de representação compreendido em seu aspecto formal, interno à composição, serve como recurso poético para uma determinada interpretação de procedimentos técnicos e estéticos, que no caso envolvem o contraponto de camadas sonoras – planos sonoros.

Desse modo, os estudos realizados sobre a técnica de Messiaen baseados principalmente em algumas de suas obras e no *Technique de mon langage musical* – estudo este contextualizado historicamente – tornou-se concreto no momento da composição do ciclo de canções *Expressões de vida e morte*. O ciclo de canções é composto de três canções: *Tédio*, *II Canto ao Infinito* e *Poça D'água*, escritas para soprano, violino e piano. Estes se constituem num grupo de câmara de pequenas proporções, mas que permite a formação de várias camadas de som ou linhas de som e então torna plausível a realização do contraponto de camadas de som – **planos sonoros**.

A partir da compreensão da ideia de planos sonoros como expansão dos princípios contrapontísticos, da noção de prevalência da melodia sobre outros parâmetros (em Messiaen) e da possibilidade de mediar a execução de planos sonoros a partir do conceito de representação, algumas técnicas foram selecionadas dentro do item organização de alturas – melodia e harmonia – tais como: intervalos preferenciais nas melodias – trítomos, quartas, sextas e segundas (intervalos que evitam o processo tonal clássico de melodias acordais, melodias cujo contorno desenha acordes de tríade); o uso de linhas de acordes ascendentes ou descendentes para criar densidade e explorar o timbre;

acordes como pedal para colorir a melodia e criar tensão. Aqui se evidencia o papel de timbre da harmonia, buscando realçar a melodia e auxiliar o processo de representação.

Em *Expressões de vida e morte*, o princípio técnico composicional principal é o contraponto, visto que a técnica de planos sonoros é pensada como uma expansão dos princípios contrapontísticos. O uso das linhas independentes que buscam evidenciar um discurso paralelo e complementar ao texto das canções foi uma busca durante todo o processo de composição.

Expressões de vida e morte, por ser um ciclo de canções que normalmente envolve um texto de poesia, possui um caminho bastante descritivo. O termo descritivo aqui não se refere ao modo de ser descritivo conforme encontramos no século 19 dentro da forma de música programática. A utilização desse termo se vincula às questões de representação da obra musical de Messiaen, conforme encontradas nos capítulos anteriores numa re-interpretação dessas mesmas questões.

Conforme indicado na introdução, o ciclo de canções utiliza poesias de Samir Benjamim, jovem poeta pernambucano ainda inédito. As poesias fazem uma abstração a partir de um estado de espírito e de imagens de cenas do cotidiano. O jogo de imagens, existentes nas poesias, se adéqua ao uso do conceito de representação feito nas canções. As músicas do ciclo de canções traduzem sonoramente a intenção do texto, o que naturalmente leva a um caminho descritivo, e opta por uma forma contínua, sem repetições.

De acordo com Douglas M. Green (1979, p. 290), as formas contínuas são comumente encontradas em qualquer época da história da música ocidental. Elas ocorrem em gêneros Barrocos como fantasias e tocatas para os instrumentos órgão e cravo. Ainda nos períodos Rococó e Clássico, eram comuns nas fantasias para instrumentos de tecla. Boa parte da música do século 19 faz uso da forma contínua em sinfonias programáticas, óperas, prelúdios e poemas sinfônicos. Em óperas, oratórios e outros gêneros de música vocal ela é muito utilizada. Embora alguns compositores do início do século 20 tenham se voltado para o uso das formas pré-estabelecidas, a tendência entre os compositores das mais diversas linhas de expressão dos anos mais recentes, é fazer uso das formas contínuas.

O ciclo de canções *Expressões de vida e morte* por ser música vocal e utilizar um caminho descritivo, lançou mão da forma contínua em conjunto com o método do princípio da unidade temática. Esse importante princípio geral desenvolvido no século 19, em que o compositor mantém algo do mesmo material temático por toda a composição (KERMAN, 1987), se mostrou relevante para se obter unidade na composição. Evidentemente o uso desse princípio não está ligado a um tema dentro desse ciclo de

canções, mas à utilização de gestos musicais e motivos. Para o propósito deste projeto de composição, o conceito de gesto adotado se refere a uma dinâmica de movimento que gera sentido e, portanto, representação. Esta ideia de gesto musical se aproxima da definição apresentada por André Ricardo de Souza (2004, p. 154-155), que em sua tese de doutorado, enfatiza a relação entre sentido e representação, a saber:

Um movimento no campo perceptivo, percebido através da variação de um ou mais parâmetros musicais e da permanência de outros, que apresenta uma forma reconhecível, a qual, no processo de significação musical, cumpre a dupla função de dar forma às unidades sintáticas do discurso (e assim dar sentido às estruturas musicais, evidenciando a sua direcionalidade potencial) e de atuar como signo nos possíveis processos de representação que ocorrem na música, incluindo a expressão de estados psicológicos e modalidades.

É preciso observar que no ciclo de canções *Expressões de vida e morte* não se tem como objetivo um raciocínio puramente gestual. Busca-se, vez por outra, a distinção de gestos musicais visto que não se logra trabalhar a técnica de planos sonoros apenas a partir de uma concepção tradicional, estritamente temático-motívica, conforme os preceitos do classicismo vienense e da tradição germânica.

Porém, mesmo ao observar esse potencial da utilização de gestos musicais no ciclo de canções *Expressões de vida e morte*, não descartamos a importância da manutenção da unidade de construção, na composição das peças, através de repetições, variação e contrastes, no uso da ideia de motivo, conforme as orientações básicas de Arnold Schoenberg em seus livros *Fundamentos da composição musical* (1996) e *The Musical Idea* (1995), dentre outros.¹

Motivo e gesto são dois modos de gerar forma no nível mais interno da composição. André Ricardo de Souza (2004, p. 155), em sua tese em busca de uma definição de gesto, chega a um sentido de complementaridade entre as ideias de gesto e figura baseado na relação dialética entre os dois conceitos.

¹ Dentre vários livros que trazem orientação para a construção do discurso musical destacamos: BERRY, Wallace. *Form in Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1966; STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 lições*. Tradução: Paulo da Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996; TOCH, Ernst. *La Melodia*. Barcelona: Editorial Labor, 1931; ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor, 1960.

A figura se identifica por relações entre intervalos que se organizam formando estruturas abstratas, enquanto o gesto se identifica pela sua realização sensível, concreta. Ambos se complementam na construção do discurso musical, pois a figura precisa do gesto para existir na realidade, e o gesto precisa da figura para se conectar de maneira sistemática a outros gestos, formando assim o tecido musical.

Aqui o ponto central para consideração é o fato de que o termo figura é definido por Souza (2004, p. 114) como designando as “estruturas intervalares”. De acordo com o autor, as estruturas intervalares tornaram-se uma nova forma de organização dos parâmetros que traziam coerência à composição quando do abandono da sintaxe tonal no século 20. Essa mesma relação intervalar básica é o que Schoenberg (1996, p.35) compreende como motivo, já que considera que os fatores constitutivos do motivo são intervalares e rítmicos.

Assim, aquela complementaridade entre gesto e figura traz uma possibilidade, ou uma necessidade do uso desses dois conceitos: motivo e gesto. A partir dessa possibilidade, o conceito de gesto pode se alternar com o tratamento motivico na construção da forma interna: gestos que se fragmentam em motivos e motivos que geram gestos. Assim, no contexto de *Expressões de vida e morte* os dois conceitos serão usados de modo complementar: o uso do motivo se alterna com o uso de gestos.

Sob essa perspectiva o conceito de gesto, compreendido desde a noção de representação, foi relevante na criação do ciclo de canções por meio dos planos sonoros. Mas a preocupação constante durante a pesquisa de linguagem para a criação musical foi a de que o conceito de representação esteja associado à idéia de planos sonoros.

A seguir, a reflexão analítica apresentada tem por objetivo (1) destacar motivos e gestos que apresentam papel relevante no desdobramento de ações que geram sentido, encadeamento e sintaxe sonora; (2) apontar determinadas passagens em que se pode precisar de maneira mais evidente os planos sonoros nas três peças: *Tédio, II Canto ao Infinito, Poça D'água*. Assim, em cada peça serão evidenciados os principais gestos e motivos e as suas relações, da mesma forma como os principais planos sonoros.

Tédio

*E a vida
Outrora tão vermelha
Agora jaz em rosa
Sem poesia verso ou prosa
Apenas fria**

Nessa primeira canção, o texto é uma pequena poesia de apenas uma quadra cuja mensagem é relacionada ao título (*Tédio*) e pede uma ambiência que leva de um estado de ânimo a um estado de depressão. A peça, mesmo não possuindo secções na estrutura formal, divide-se em pequenas frases tanto na parte vocal quanto na instrumental. As frases, instrumentais e vocais, se alternam como uma espécie de comentário de uma parte para outra. O andamento, adágio, permanece quase todo tempo estável, possuindo pequenas variações, *accelerando e ritardando* nos compassos 7 e 10, que logo retornam ao *Tempo I*.

Para efeitos de explicação, segue primeiramente uma descrição pontual dos gestos e motivos principais e a relação entre eles, e posteriormente, uma análise dos planos sonoros, tendo em vista a importância desses materiais constitutivos na peça, como um todo. Nas duas canções seguintes, seguir-se-á a esta mesma disposição quanto aos gestos, motivos e planos sonoros.

No início da canção se encontram os dois gestos instrumentais principais da peça e esses gestos formam a introdução. Esses dois gestos instrumentais principais dão ambiência à canção e preparam a entrada do canto. Deles serão retirados os principais motivos da peça. Os motivos principais têm função de trazer unidade à peça.

Desse modo, o violino e o piano compõem o gesto A (c. 1-4) (ver figura 1a). Este gesto, que se destaca na peça, tem origem no canto de abertura do soprano, aqui apresentado nos compassos 7-8 (ver figura 1b). O gesto A (c.1-4) inicia vigoroso, com o violino utilizando notas de curta duração em um movimento ascendente e desse modo ele transmite o estado de ânimo necessário à interpretação do texto no começo da peça.

*Do ciclo de canções *Expressões de Vida e Morte*, de Samir Benjamim.

Musical score for Soprano, Violin, and Piano, measures 1-4. The tempo is Adagio. A red arrow points to a specific musical gesture in the Violin part, which is mirrored in the Piano part. The Soprano part is silent in these measures.

Figura 1a Gesto A (c. 1-4). Piano e violino compõem esse gesto.

Musical score for Soprano, measures 7-10. The tempo is Tempo I. A red arrow points to a specific musical gesture in the Soprano part, which is mirrored in the Piano part. The lyrics are "tro ra tão ver me lha" and "Ou tro ra tão ver me lha".

Figura 1b Linha do soprano que dá origem ao gesto A.

De modo complementar, o gesto B introduzido no piano (c. 5-6), em quartas justas e aumentadas, tem o objetivo duplo de conduzir a passagem e gerar ambiência para a entrada do canto. Esta linha melódica procura traduzir poeticamente a intenção do texto, relacionado a um determinado sentido de vida, “outrora tão vermelha”. Para isso, a melodia, que possui valores curtos, se distingue por uma estrutura entrecortada, formada por intervalos ascendentes e descendentes que segue, como um todo, em movimento ascendente (ver figura 2).

Musical score for Soprano, Violin, and Piano, measures 5-6. The tempo is Tempo I. A red arrow points to a specific musical gesture in the Piano part, which is mirrored in the Violin part. The lyrics are "E a vi da Ou" and "tro ra tão ver me lha".

Figura 2 O gesto B do piano finaliza a introdução e interliga a introdução ao canto.

No compasso 11, o gesto se destaca novamente em sua dupla função, abrindo caminho para uma nova intervenção do canto e de seu sentido textual (ver figura 3a). O compasso final (c. 25), por sua vez, ilustra (ver figura 3b) um determinado sentido de conclusão “imperfeito”, não resolvido.

Figure 3a shows a musical score with four staves. The top staff is the vocal line with lyrics: "tão ver me lha" and "E a vi da Ou". The second staff is the violin part, and the third and fourth staves are the piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *p*, *rit.*, *mp*, *mf*, and *f*. There are also tempo markings "Tempo I" and a red arrow pointing to a specific measure in the violin part.

Figura 3a O gesto B faz a transição para a repetição da entrada do soprano, variada pela participação do violino.

Figure 3b shows a musical score for the final section of the piece. It includes staves for Soprano (S), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The piano part features a red arrow pointing to a specific measure. The score includes dynamic markings such as *p* and *p*.

Figura 3b Uso do gesto B para a finalização da peça.

Quanto aos motivos, o motivo *a* (c. 3-4) consiste no principal motivo utilizado pelo violino, que o emprega em quase toda a peça (evidentemente na íntegra, variado ou imitado) (ver figuras 4a e 4b). Constitui-se num fragmento retirado do gesto inicial, apresenta movimento ascendente e gera tensão. Na sua finalização apresenta um pequeno movimento descendente em segundas. Este tem o objetivo de amenizar o ânimo transmitido pelo movimento ascendente anterior, na tradução da intenção do texto. É o principal motivo de unidade da peça. Será executado também pelo piano (ver figura 4c).

Figure 4a shows the principal motif of the violin. It consists of two staves: the top staff is the Violin (Violin) part and the bottom staff is the Violin (Vln.) part. The Violin part includes a tempo marking "♩ = 40", a dynamic marking *mf*, and a red arrow pointing to a specific measure with the marking *loca*.

Figura 4a Motivo *a*, motivo principal do violino (c. 3-4).

Figura 4b Exemplos de imitações do motivo *a* pelo violino (c. 8, 12-13).

Figura 4c Exemplos de imitações do motivo *a* pelo piano (c. 14, 20-21, 22-23).

Os motivos *b* e *c*, realizados pelo piano, aparecem pela primeira vez nos compassos 6 e 7. Os mesmos se constituem em uma linha cromática descendente e em uma sequência descendente de terças respectivamente (ver figuras 5a e 5b). A sequência descendente de terças é uma variação da linha descendente que se encontra no gesto A (c. 3) (ver figura 5c). Para efeitos de “representação”, os movimentos descendentes se opõem aos movimentos ascendentes no sentido de evocar o estado depressivo a que se refere o texto da poesia.



Figura 5a Motivo *b*, linha cromática descendente (c.6).



Figura 5b Motivo *c*, sequência descendente em terças (c.7).

Figura 5c Fragmento de origem do motivo *c* (c. 3).

O motivo *b* se reapresenta tanto na parte do piano quanto na parte do violino (ver figuras 6a e 6b). E o motivo *c* volta nos compassos 8 e 9 (ver figura 7). A reapresentação de ambos tanto será na íntegra quanto variada.

Figura 6a Reapresentação do motivo *b* na parte do piano (c. 12, 13).

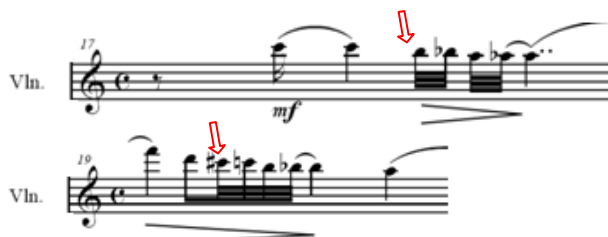


Figura 6b Reapresentação do motivo *b* na parte do violino (c. 17, 19).



Figura 7 O motivo *c* (c. 7) e reapresentações (c. 8, 9).

Os motivos *d* e *e* aparecem na parte vocal. O motivo *d* apresenta uma dinâmica de movimento semelhante ao gesto A, no piano (c. 3). Isto é, a linha cromática descendente presente no primeiro gesto, dá origem ao motivo *d*, agora efetuado pelo canto (ver figura 8a). Seu movimento descendente se coaduna com o texto que caminha para o estado depressivo. O motivo *e*, por sua vez, é retirado do compasso 7, em que o contorno da célula da linha melódica do canto se repetirá, imitada, com pequena variação nos intervalos (ver figura 8b). As repetições têm o sentido de aludir ao texto, quer reiterando o ânimo (segunda aparição) ou se opondo ao ânimo (terceira aparição).



Figura 8a Motivo *d*, linha cromática descendente retirada do gesto A (c. 3) e imitada pelo canto.

Figura 8b Motivo *e*, contorno da célula do canto (c. 7) que se repete imitada com pequena variação nos intervalos (c. 8, 9).

Os gestos e motivos apresentados são os mais importantes na peça *Tédio*. Quanto à efetuação dos planos sonoros, as passagens que podemos evidenciar com mais clareza, estão nos compassos 1-5; 12-14; 17-19; 23-25. No primeiro trecho (c. 1-5) o uso de acordes como pedal, na parte do piano, com movimentos ascendentes e descendentes sobre estes, evidencia as diversas linhas dos instrumentos (ver figuras 1a e 2). Essa disposição favorece a separação auditiva dos instrumentos, que é o objetivo a que nos propomos. O segundo trecho (c. 12-14) tem como aspecto técnico que se destaca o aspecto motívico dos instrumentos. Os motivos do piano e do violino são diferentes: o piano usa o motivo *b* e o violino o motivo *a*. Os acordes executados pelo piano estão com função de timbre e apoio ao canto. O soprano, que tem a melodia principal do trecho, se destaca naturalmente. O trabalho independente dos motivos do piano e violino sob a melodia do soprano torna clara a linha dos instrumentos e do canto à audição (ver figura 9).

Figura 9 Nos compassos 12-14, os instrumentos funcionam com motivos diferentes, os acordes estão com função de timbre e o canto segue com a melodia principal.

No terceiro trecho (c.17-19), o processo de trabalho motivico, contrapontístico, de modo semelhante separa as linhas instrumentais e o canto. Há uma inversão entre o violino e o piano quanto ao uso de motivos: o violino passa a utilizar o motivo *b* (c. 17, 19) e o piano o motivo *a* (c. 17, 18) (ver figura 10).

The image displays a musical score for three parts: Soprano (S), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, measures 17-19 and 19-20. In the first system (measures 17-19), the Soprano line has the lyrics 'sem poe si a ver soot pro sa'. The Violin part is marked *mf* and features a melodic line with a red arrow pointing to a specific motif. The Piano part also features a melodic line with a red arrow pointing to a specific motif. The second system (measures 19-20) shows the continuation of the instrumental parts, with a red arrow pointing to a motif in the Violin part.

Figura 10 O processo motivico, contrapontístico favorece a dissociação das linhas instrumentais.

O último trecho salientado (c. 23-25) traz o final da peça. Neste intervalo, o motivo *a* é utilizado tanto pelo violino quanto pelo piano. O uso do motivo *a* se segue até o final, na parte do violino. No trecho do piano, à imitação variada do motivo *a* (c. 23) se segue o uso dos acordes pedal (elemento do gesto A) (c. 24) e a imitação, por aumento, do gesto B (c. 25). Essa utilização do motivo *a*, de elementos do gesto A e imitação do gesto B, sem haver uma integração do ponto de vista tonal sob a melodia do soprano, da mesma forma conduz a uma distinção dos instrumentos e do canto conforme é o objetivo dos planos sonoros (ver figura 11).

The image displays a musical score for voice, violin, and piano. It is divided into two systems. The first system, measures 22-25, features a vocal line with the lyrics "A penas lí", a violin line, and a piano accompaniment. Red arrows point to specific motifs in the violin and piano parts. The second system, measures 26-28, shows the continuation of the violin and piano parts. Dynamics include *p*, *mf*, and *mp*.

Figura 11 Uso do motivo *a*, elementos dos gestos A e B sem uma integração tonal para distinção dos instrumentos e do canto.

Dos quatro trechos citados, o trabalho motivico no estilo contrapontístico, independente e dissociado do ponto de vista da harmonia tonal, cria a sensação de diferenciação das linhas dos instrumentos. Essa disposição técnica atinge o objetivo de nos fazer ouvir distintamente as diversas linhas dos instrumentos e do canto. O processo de criação de ambiência, que represente o texto, e o processo de manutenção das linhas dos instrumentos como melodias independentes, que têm o seu discurso próprio, foram processos fundamentais em todo o ciclo de canções.

II Canto ao Infinito

*Da parte de tudo
 Todos caminham
 Para um lado do mar
 Uma estrada de terra
 Uma vela sem porto ou um beco?*

*Todos vão ao leme
 Edificando andaimes
 De cata-vento em cata-vento*

*De um modo ou de outro
 Todos vão
 A repetir toadas
 No céu a torto
 De vão em vão**

Nesta segunda canção, o texto jogando com imagens de mar e terra traduz a ideia de pessoas que a vida joga de um lado para o outro, dissociadas da sua inteireza pessoal, como marionetes, premidas pela vida. O texto pede como ambiência uma separação das linhas dos instrumentos e do canto, que é bem apropriada à técnica desejada – planos sonoros.

Do mesmo modo que a primeira peça, *Tédio*, esta canção não possui secções na sua estrutura formal, embora, direcionada pelo texto divida-se em três partes que são as três estrofes da poesia. A divisão pelas estrofes da poesia visa melhor traduzir a ideia do texto. As frases em *II Canto ao Infinito* se apresentam mais longas, de um modo geral, que na peça *Tédio*. Alternam-se como comentários de um instrumento (ou canto) para outro em alguns trechos nos quais as frases são mais curtas. Em outras partes as frases mantêm uma linha contínua nos instrumentos. As linhas melódicas da parte vocal embora mais longas que na canção anterior, possuem quebras necessárias à respiração do canto.

O andamento permanece estável em toda a peça tendo em vista que a parte do canto, ao traduzir o texto que joga com imagens de oposição entre “estrada”, “caminhar” e “mar”, “porto”, mantém-se metricamente como num passo; ou ainda na ideia de jogo regular das ondas. A permanência no andamento, o uso de colcheias na subdivisão normal e em tercinas, semínimas e semínimas pontuadas (a maior parte do tempo), foram recursos utilizados na canção que possibilitaram a consecução do efeito desejado na tradução sonora da intenção do texto.

*Do ciclo de canções *Expressões de vida e morte*, de Samir Benjamim.

Há uma alternância entre compassos simples e compostos durante toda a canção, em que do ponto de vista do tempo, o pulso de semínima será sempre igual ao pulso de semínima pontuada nessas alterações.

A peça *II Canto ao Infinito* possui um gesto principal (A) e um gesto secundário (B). Uma célula inicial acompanha o gesto A. Esta célula inicial fragmentada terá função de motivo. Dois fragmentos do gesto A (motivos *a* e *b*) e o fragmento da célula que sucede o gesto A (motivo *c*, uma linha de acordes), servirão de motivos principais. Além destes três motivos principais e do motivo secundário da célula inicial, no decorrer da peça se encontrarão mais dois motivos secundários. Assim, ao todo na canção se encontram seis motivos, três principais e três secundários. Os motivos principais têm a mesma função que na canção *Tédio* de produzir unidade e coerência à peça. Gesto e motivos secundários, que estão nos trechos posteriores da canção a veicular a segunda e a terceira estrofes da poesia, têm função de representar o texto das mesmas.

A introdução da canção apresenta uma célula inicial (motivo *d*), seguida pelo gesto A (c. 1-4). Tanto a célula inicial quanto este primeiro gesto instrumental apresentam função de representar a ideia central do texto e de preparar a entrada do canto. A célula inicial traz uma linha desconexa na intenção aludir a movimentos de bonecos robóticos. Já o gesto A, composto pelo piano e violino, se desdobra em um movimento de ascensão, seguido de um intervalo de trítone descendente. Acompanhado de movimento descendente, no grave do piano, o gesto cria então a sensação de queda, que representa o sentido geral do texto.

Nesse sentido, faz-se importante a repetição deste gesto, como introdução à segunda estrofe. A sua finalização, nesta passagem, traz uma variação para gerar referência de altura para o canto (ver figura 1).

O gesto B, por sua vez, efetuado pelo violino e o soprano, se inicia no final do compasso 31 e segue até o início do compasso 34 (segunda estrofe da poesia). Adiante na segunda estrofe, este gesto secundário é reiterado por uma repetição, variada no início e término, tendo em vista a conclusão dessa segunda estrofe (ver figura 2). O gesto B, constituído pelo seu movimento em 2^{as} menores em sentido descendente e *rallentando* pelo uso de figuras de maior valor ao final, visa sugerir o ‘cata-vento’ citado no texto.

Figure 1 shows a musical score for Soprano (S), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system (measures 25-28) shows the beginning of a musical phrase. The second system (measures 29-32) shows the continuation of the phrase, with a red arrow pointing to a specific note in the piano part at measure 30. The word "loco" is written above the violin part in the first system, and "mf" is written above the soprano part in the second system.

Figura 1 O gesto A se repete para introduzir a segunda estrofe. A sua finalização tem função de referência de altura para o soprano.

Figure 2 shows a musical score for Soprano (S) and Violin (Vln.). The score is divided into three systems. The first system (measures 36-39) shows the beginning of a musical phrase with lyrics "di fi can doan dai mes". The second system (measures 40-43) shows the continuation of the phrase with lyrics "ca ta ven toem ca ta ven to ca ta ven to ca ta ven to ca ta". The third system (measures 44-47) shows the end of the phrase with lyrics "ven to". Red arrows point to specific notes in the soprano part at measures 39, 40, and 44. The word "rit." is written above the soprano part in the third system.

Figura 2 O gesto B se repete com pequenas variações no início e no término de modo a concluir a segunda estrofe.

Os motivos principais extraídos do gesto A são dois (motivos *a* e *b*), conforme indicado anteriormente. O terceiro motivo principal, motivo *c*, é retirado do trecho do piano que sucede o gesto A. Estes se apresentarão no percurso da peça principalmente com função de gerar sentido de unidade. O motivo *a* constitui-se em um fragmento da linha instrumental do violino (c. 2-3) enquanto que o motivo *b* é extraído da parte do piano (c. 1). Já o motivo *c* é formado por uma linha de acordes que conecta o gesto A ao desenrolar da peça (c. 4). Na segunda estrofe, o movimento ascendente em trítonos do motivo *a* faz referência poética ao segmento do texto “edificando andaimes”. Da mesma forma, na mesma estrofe o motivo *b* assume um sentido de representação do texto ao se associar ao motivo *a*. O motivo *c* desempenha função de conexão em outros trechos da peça.

Esses três motivos principais reaparecem em diversos trechos da canção variados ou não. Quanto ao motivo *a*, será utilizado pelo violino (c. 4-5, 10, 28, 30, 35, 36, 43-44, 45, 46) e pelo piano (c. 43-44, 44-45, 46-47, 47-48, 49-50, 51-52, 58-60). O motivo *b* se restringe mais ao piano e reaparece nos compassos 31, 34-35, 40, 41, 43. O motivo *c*, também do piano, volta imitado por aumentação nos compassos 5-7, 9-10, 12-13, 41-42. Destas representações serão destacadas algumas para efeito de exemplo (ver figuras 4a, 4b, 5 e 6).

The image displays three musical staves for the violin, each illustrating a variation of motif 'a'. The first staff, labeled 'Vln.' and marked with measure numbers 4 and 5, shows a melodic line with a red arrow pointing to a specific interval. The second staff, also labeled 'Vln.' and marked with measure number 10, shows a similar melodic line with a red arrow. The third staff, labeled 'Vln.' and marked with measure numbers 43 and 44, shows a more complex variation with a red arrow. Dynamics markings like 'mf' are present.

Figura 4a Variações do motivo *a* pelo violino (c. 4, 10 e 43-44)

Figura 4b Variações do motivo *a* pelo piano (c. 43-47).

Figura 5 Uso do motivo *b* (c. 31, 34-35).

Figura 6 Imitações por aumento do motivo *c* (c. 29-30, 41-42).

Além desses motivos principais, serão empregados mais três motivos secundários. O motivo *d*, secundário, é extraído da célula inicial e tem função de evocar a célula inicial e o gesto A. O mesmo acompanha o texto e repete-se na volta deste (c. 15-17, 23-25) (ver figuras 7a e 7b).



Figura 7a Motivo *d*, fragmento da célula inicial (c. 23-27).



Figura 7b repetição do motivo *d* (c. 21-25).

O motivo *e* constitui-se de um movimento em quintas, ascendente e descendente, executado pelo piano (c. 14-18, 18-19, 22-26, 30) (ver figura 8a). Sua função é trazer a imagem do jogo das ondas presente na poesia, trazendo ambiência. Apresenta-se, na maioria das vezes, acompanhado pelo movimento em ‘V’² de quintas e quartas efetuado pelo violino (c. 14-18, 19, 22-26) (ver figura 8b). O último dos motivos destacados, o motivo *f* se encontra na parte do canto (c. 47, 49-55) e na do violino (c. 49-51, 52-54, 55-58, 60) (ver figura 9). Assim como o motivo *e*, o motivo *f* também projeta certa ambiência no texto, na medida em que gera certa instabilidade sonora.



Figura 8a Movimento em quintas executado pelo piano, Motivo *e* (c. 13-17).



Figura 8b Movimento ‘V’ do violino em quintas e quartas (c. 23-27).

² O movimento em ‘V’ é o modo de trabalhar com quartas e quintas na construção da melodia vocal do contraponto modal, em que partindo de uma nota inicial se atinge a quarta ou a quinta e retorna-se à mesma nota.

Figure 9 shows a musical score for voice (S) and violin (Vln.). The voice part has lyrics: "A re pe ti to a das to a das to a das to a das" and "No céu a tor to De". The violin part provides accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*.

Figura 9 Motivo *f*, executado pelo canto e pelo violino (c. 43-47, 53-57).

Os gestos e motivos acima citados sobrepõem-se aos demais elementos pela sua importância na estrutura e representação do texto. Em relação à efetuação de planos sonoros, a peça como um todo procura manter instrumentos e canto bem dissociados, por meio de linhas independentes; mas as passagens em que os planos sonoros são mais evidentes são os compassos de 4 a 26, 30 a 31, 41 a 61.

Nos compassos de 4 a 26, os processos técnicos que favorecem a distinção dos instrumentos e canto são: a sobreposição dos movimentos ascendentes e descendentes, em trítomos (motivo *a*), executados pelo violino às linhas de acordes realizadas pelo piano (terceiro motivo) (ver figura 10); a sobreposição do movimento em ‘V’ em quartas e quintas, realizado pelo violino, que dá origem a um pequeno ostinato como um balanço, aos movimentos em colcheias, em quintas ascendentes e descendentes (como um pedal) na pauta inferior do piano (motivo *e*). O uso de quáteras (tercinas), em oposição à subdivisão normal, ocasiona um desencontro de notas (ver figura 11).

Figure 10 shows a musical score for voice (S), violin (Vln.), and piano (Pno.). The voice part has lyrics: "Da par te de tu do to dos ca mi nhos Pa ram la do do". The violin and piano parts provide accompaniment. Dynamics include *mf*, *loco*, and *mp*.

Figura 10 Uso dos motivos *a* e *c* com função de dissociar as linhas instrumentais e o canto (c. 4-7).

Figura 11 O motivo *e* no piano (movimento em quintas), acompanhado do movimento em ‘V’ (de quartas e quintas) no violino. Uso de quáleras em oposição à subdivisão normal. Processos que visam separar auditivamente os instrumentos e o canto (c. 13-18).

Adiante, nos compassos 30 e 31, há um encadeamento de idéias em que serão usados, em sobreposição: na parte do piano, os motivos *c* e *d* (linha de acordes e movimento em quintas ascendentes e descendentes) (c. 30); na parte do violino, o motivo *a* (linha ascendente em trítomos) (c. 30). No compasso 31, o piano apresenta o motivo *b*, que contrasta com as vozes superiores (ver figura 12). Esses motivos, dissociados do ponto de vista tonal, se mantém com função de timbre e de criar ambiência sob a melodia do canto que descreve o texto.

Figura 12 Trabalho motívico com os motivos *c*, *d* e *a* (piano e violino) (c. 30), que se segue do motivo *b*, apresentado pelo piano (c. 31). A função do emprego dos motivos de forma independente é sempre a de separar auditivamente as linhas instrumentais e o canto.

O último trecho selecionado, que abrange os compassos de 41 a 61, apresenta de modo semelhante um manejo de motivos. Aqui serão utilizados os motivos *b* e *c*, na parte do piano (c. 41, 43), seguidos do motivo *a* (c. 49-51). Em continuação, retorna o motivo *b* em oposição ao motivo *a* (c. 53-55, 58-61). No violino, por sua vez, inicialmente será usado o motivo *a* – linha ascendente em trítomos (c. 43-46) – seguido

pelo motivo *f* (c. 49-58, 60-61). E o soprano introduz o motivo *f* (c. 47-53), com um caráter mais descritivo, ligado ao texto (ver figura 13). Da mesma forma que na canção anterior, o trabalho independente dos motivos do piano e do violino sob a melodia do soprano torna clara a linha dos instrumentos e do canto à audição.

The image displays three systems of a musical score for Soprano (S), Violin (Vln.), and Piano (Pno.).

- System 1:**
 - Soprano:** Measures 47-50. Lyrics: "ven to". Includes a *rit.* marking.
 - Violin:** Measures 47-50. Includes a *p* marking and a *rit.* marking.
 - Piano:** Measures 47-50. Includes a *rit.* marking.
- System 2:**
 - Soprano:** Measures 51-54. Lyrics: "De um momento de ou tro Ta do vão".
 - Violin:** Measures 51-54. Includes a *mf* marking.
 - Piano:** Measures 51-54.
- System 3:**
 - Soprano:** Measures 55-58. Lyrics: "to a das to a das No céu a tor to De". Includes *f* and *mf* markings.
 - Violin:** Measures 55-58. Includes a *mf* marking.
 - Piano:** Measures 55-58.

Figura 13 Trabalho motivico do piano, violino e canto com os motivos *a*, *b*, *c* e *f* de forma independente. O objetivo é separar as linhas instrumentais e o canto.

A busca do processo de independência das melodias concretiza-se de modo mais evidente nesta canção. O texto de II Canto ao Infinito possibilita este processo através da criação de ambiência e de representação do sentido intrínseco à poesia, procurados no momento da composição.

Poça D'água

*A poça parada
Reflete o pássaro morto
Meu rosto oculto
No bico, veste água*

*Gralha suja
a asa de lama flutua n'água
e molhada de barro
derrama a retina*

*O pássaro é morto
O rosto que emerge
é água*

*A poça que abre os olhos
é pássaro
bicando a pupila*

*O reflexo é moldura do rosto
e mistura fogo
à imagem d'água*

*Eu sou pássaro sangrando
na raiz
asa de lodo e pena de solidão
a poça
veste o meu corpo
a morte, é meu calção**

Na terceira e última canção do ciclo, *Poça D'água*, o texto parte da cena de um pássaro morto numa poça d'água e cria uma relação entre um espectador da cena que se identifica com a ave morta. A peça procura trazer duas ambiências, uma que represente imagens sonoras de água e outra que traga dramaticidade relacionada ao pássaro morto, havendo um contraste entre ambas.

O encadeamento da peça é contínuo não havendo divisão formal embora a poesia possua seis quadras. A subdivisão da canção se fará pelas frases, que, de uma maneira geral, não são longas. O andamento permanece estável, as tercinas e as quiálteras de seis semicolcheias é que se tornam responsáveis por uma aceleração pela subdivisão do tempo.

Na peça *Poça D'água* afiguram-se seis gestos, três principais (gestos A, B e C) e três secundários (gestos D, E e F), que se apresentarão ao longo da canção. Além dos gestos, uma célula inicial que funcionará como motivo e integrará o gesto A. Dela (a célula inicial) se extrairá um fragmento, que se torna outro motivo. Esta célula é motivo de unidade da canção e se torna relevante no continuar da peça. Ao todo se apresentarão sete motivos durante a canção, quase todos, com exceção de um, extraídos da célula inicial e dos gestos A, B e C. Os gestos e motivos de *Poça D'água* têm uma forte função de representação do texto ao lado de manter a coerência e unidade da peça.

*Do ciclo de canções *Expressões de Vida e Morte*, de Samir Benjamim.

O início da canção no piano traz a célula inicial, a qual procura aludir ao som de gotas de água. Em sequência, esta célula se expande, gerando o gesto A, composto pelo piano e violino (c. 2-4). Este gesto, então, será representativo das gotas de água de chuva (ver figura 1a). Outro exemplo desta imagem está nos compassos 55-59, em que o gesto, ao se repetir precedido da célula inicial, gera uma determinada ambiência (ver figura 1b).

The image displays a musical score for Soprano, Violin, and Piano. It is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 4. The Soprano part is mostly silent. The Violin part begins in measure 2 with a red arrow pointing down to a note. The Piano part starts with a sixteenth-note pattern in measure 1, marked *mf*, and continues with a *loco* pattern in measure 2. In measure 3, the Violin part has a *pizz* marking and *mf* dynamic. The second system covers measures 5 through 8. The Soprano part has a final note in measure 8, marked with 'A', with a red arrow pointing up to it. The Violin part has two red arrows pointing up to notes in measures 6 and 7. The Piano part continues with *loco* patterns in measures 5 and 6.

Figura 1a Gesto A. A célula inicial (c. 1), variada, é constitutiva desse gesto. A finalização do gesto A traz referência de altura para o soprano.

Figure 1b shows a musical score for measures 55-59. It consists of three staves: Soprano (S), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The Soprano part has lyrics: "a-gua á-gua a i-ma - - - - - gem" and "dá - - - - - gua". The Piano part includes markings for *arco*, *mf*, and *loco*. The Violin part includes a *Pizz* marking.

Figura 1b Reapresentação do gesto A, com deslocamento rítmico (c. 55-59).

O gesto B, cuja importância se revela no decorrer da canção, busca trazer a dramaticidade da cena do pássaro morto (ver figura 2a). Formado inicialmente pelo canto e piano, se repetirá na função de retornar esta mesma imagem. Os retornos do gesto B podem ser na íntegra ou apresentar variações (ver figura 2b). A partir da quarta estrofe do texto, ele será reapresentado pelo violino e piano (c. 60-61, 66-67). Nesta passagem, o gesto traz referência de altura para a entrada do canto (ver figura 2c).

Figure 2a shows a musical score for measures 9-11. It consists of three staves: Soprano (S), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The Soprano part has lyrics: "re - fle - - - te" and "o pá-s-sa-ro mer - to". The Piano part includes a *p* marking.

Figura 2a Gesto B (c. 9-11).

Figura 2b Reapresentação do gesto B, variada, com participação do violino (c. 23-25).

Figura 2c Reapresentação do gesto B pelo violino e pelo piano (c. 60-61). O gesto traz referência de altura para a entrada do canto.

O último dos gestos principais é o gesto C (c. 34-37). Apresenta-se na terceira estrofe da canção (ver figura 3a). Nesta passagem, o movimento do piano, constituído de notas que se prolongam pelo uso de ligaduras, busca trazer uma imagem etérea de ‘reflexo’(ver no texto: “o reflexo é moldura do rosto”). Inicialmente realizado pelo piano e canto, com participação do violino, o gesto se repete, logo em seguida. Na sua terceira reapresentação será executado unicamente pelo piano (c. 43-47) (ver figura 3b).

Figura 3a Gesto C (c. 34-37).

Figura 3b Gesto C representado unicamente pelo piano (c. 43-47).

Quanto aos três gestos secundários, eles exercem função de reforçar um determinado contorno melódico ou de criar a ambiência do texto. O gesto D imita por diminuição a linha melódica do canto que lhe antecede (ver figura 4). Os gestos E e F criam a ambiência para a melodia do canto sugerir simbolicamente o texto da poesia (ver figuras 5 e 6).

Figura 4 Contorno melódico da linha do canto (c. 14-16) e o Gesto D (c. 16-17).

Figure 5 shows a musical score for measures 25-28. It features three staves: Soprano (S), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The Soprano part has lyrics: "o ros - - - to - é á - - - gua - - - loco". The Soprano part is marked "loco" and "f". The Violin part is marked "mf". The Piano part is marked "f" and "loco".

Figura 5 Gesto E, cuja imitação variada do contorno melódico do soprano pelos instrumentos tem função de representar o texto (c. 25-28).

Figure 6 shows a musical score for measures 46-47. It features two staves: Violin (Vln.). The top staff has a dynamic marking "f". The bottom staff has a "Pizz" (Pizzicato) marking.

Figura 6 Gesto F, o violino introduz a nova imagem da terceira estrofe (c. 46-47).

Os motivos, conforme indicado anteriormente, são sete, seis dos quais extraídos dos gestos A, B e C, gestos principais, e da célula inicial. Dos sete motivos quatro são motivos principais e três são motivos secundários. Sua função é tanto de representação quanto de manutenção da unidade da peça. O primeiro motivo, motivo *a*, coincide com a célula do início da canção (c. 1). Esta célula inicial se repetirá com variação ou na íntegra, efetuada pelo piano (c. 12-13, 26-27, 50-51, 55, 58, 65, 74, 86-87, 99-100, 103-104) (ver figura 7), buscando evocar a imagem sonora de gotas de água.



Figura 7 Repetição variada do motivo *a* (c. 12-13).

O segundo motivo principal, motivo *b* formado a partir de um fragmento extraído da célula inicial (ver figura 8a), é apresentado de modo completo pelo violino (c. 23-24, 52-53) (ver figura 8b) e parcialmente pelo canto (c. 22, 28, 33, 53) (ver figura 8c). A função representativa deste motivo é o mesmo do primeiro motivo principal: evocar a imagem sonora de gotas de água.



Figura 8a Fragmento de origem do motivo *b* (c.1).



Figura 8b Motivo *b* apresentado pelo violino de modo completo (c. 23-24).



Figura 8c Motivo *b* apresentado pelo canto de modo parcial (c. 28).

Fragmento do gesto C, o terceiro motivo principal, motivo *c*, tem uma maior função de coerência, unidade e variação que de representação. Inicialmente realizado pelo soprano (c. 35-36) (ver figura 9a), reapresentar-se-á, variado ou na íntegra, executado tanto pelo piano (c. 52, 69, 70-71, 83, 87-88) (ver figura 9b) quanto pelo violino (c. 41-42, 64, 68-70, 76, 79, 80, 81-82) (ver figura 9c). Mostra função de ambiência e representação apenas nos compassos 41-42, em que é reapresentado pelo violino e complementa a ideia do texto que se segue com o soprano (ver figura 9d).



Figura 9a Fragmento do gesto C, linha melódica do soprano, origem do motivo *c* (c. 35-36).



Figura 9b Re-apresentação do motivo *c* pelo piano, em sequência, oitavado (c. 87-88).



Figura 9c O motivo *c* re-apresentado pelo violino em sequência (c. 68-70).

Figura 9d O motivo *c* re-apresentado pelo violino com função de ambiência e representação (c. 41-42).

O último motivo principal, motivo *d*, é um fragmento do gesto B, retirado da parte do canto (ver figura 10a). A sua importância se demonstra a partir do compasso 72, em que será apresentado pelo violino (c. 72-73, 84-86, 90-92, 99-101) (ver figura 10b) e pelo piano (c. 72, 77-79, 82-83, 89-92, 100-103) (ver figura 10c), de modo a evocar a imagem do pássaro morto. As suas re-apresentações podem ser variadas ou não e conduzem a peça a uma maior dramaticidade e tensão.



Figura 10a Fragmento do gesto B, parte do canto, origem do motivo *d* (c. 8-9).



Figura 10b Motivo *d* re-apresentado pelo violino (c. 84-86).



Figura 10c Motivo *d* re-apresentado pelo piano oitavado e em *stretto* (c. 77-79).

Quanto aos motivos secundários, que são três, apresentam funções diferenciadas: a de fazer transição entre trechos da poesia e dar ambiência ao texto, introduzir a entrada do soprano e trazer variação com manutenção de coerência e unidade. Estas são as funções dos motivos *e*, *f* e *g* respectivamente. Os motivos secundários são realizados pelo violino (motivos *e* e *f*) (ver figuras 11a e 11b) e pelo piano (motivo *g*) (ver figura 11c).



Figura 11a Motivo *e*, motivo secundário, fragmento do gesto A (c. 12-13).



Figura 11b Motivo *f*, motivo secundário, antecipação da linha do canto (c. 18-19).



Figura 11c Motivo g, fragmento do gesto C (c. 84).

Estes evidenciados são os gestos e motivos mais relevantes da peça. Em seguida, cumpre averiguar os momentos em que os planos sonoros são mais claros e destacados. Salientam-se os intervalos dos compassos 2-8, 13-17, 20-28, 34-36, 38-40, 58, 64-65, 68-74, 76-86, 87-88, 99-101 em que auditivamente os planos sonoros tornam-se mais evidentes.

No primeiro trecho (c. 2-8) as quiálteras (seis semicolcheias), tocadas na região aguda, e as notas longas executadas pelo piano em oposição ao *pizzicato* realizado pelo violino, destacam as linhas desses instrumentos (introdução instrumental, c. 2-4). O canto entra sobre notas longas dos dois instrumentos citados, o que torna clara a sua linha melódica (c. 4-8) (ver figura 12). O aspecto de representação de imagens efetuada pelos instrumentos e pelo canto se concretiza pelos aspectos técnicos apresentados.

A segunda passagem destacada traz o piano num movimento contrapontístico que ao mesmo tempo dá referência de altura para o soprano. O violino repete o *pizzicato*, com função de representar a imagem sonora de gotas de água, que se segue do gesto D, o qual nasce da linha melódica do canto que o antecede. O canto, que tem a melodia principal, se destaca das outras vozes (ver figura 13).

The image shows a musical score for three parts: Violin, Piano, and Soprano. It is divided into two systems. The first system (measures 2-8) features the Violin part with a *Pizz* (pizzicato) section marked *mf*. The Piano part includes *arco* and *loco* markings. The Soprano part has lyrics: "A po - ca pa - ra - da". The second system (measures 7-8) shows the Soprano part with lyrics: "re - ta". The Piano part continues with *arco* and *loco* markings.

Figura 12 Os diferentes registros, notas longas e o timbre no *pizzicato* são utilizados para separar as linhas instrumentais e o canto auditivamente (c. 2-8).

The image shows a musical score for three parts: Soprano, Violin, and Piano. It is divided into two systems. The first system (measures 12-17) features the Soprano part with dynamics *P* and *mf*, and markings *arco* and *loco*. The Violin part has a *Pizz* section marked *mf*. The Piano part includes *arco* and *loco* markings. The second system (measures 13-17) shows the Soprano part with lyrics: "tos - too - cul - to no hi - ves - de - á - á - á - á - á - á". The Violin part has an *arco* section marked *f*. The Piano part continues with *arco* and *loco* markings, ending with a *mp* dynamic.

Figura 13 As diferentes funções dos instrumentos e canto (c. 13-17) os separa auditivamente.

Os compassos 20-28, terceiro intervalo salientado, têm um trabalho motivico (com motivos diferentes) que se segue da repetição variada do gesto B e da apresentação do gesto E. Este usa do processo contrapontístico de imitação na sua formação. O processo técnico de trabalho motivico e contrapontístico, que torna as linhas dos instrumentos e canto independentes e dissociados favorecem a separação desejada entre os mesmos (ver figura 14).

Figure 14 displays a musical score for three instruments: Soprano (S), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system (measures 18-21) shows the vocal line with lyrics 'a - gu - a' and 'a - gu - a', the violin line with a melodic line, and the piano line with a harmonic accompaniment. The second system (measures 22-25) shows the vocal line with lyrics 'a - gu - a' and 'a - gu - a', the violin line with a melodic line, and the piano line with a harmonic accompaniment. Annotations include circles around specific notes and phrases, and rectangles around specific musical gestures.

Figura 14 Nesta figura, que abarca os compassos de 18-28, os motivos estão dentro de elipses e os gestos nos retângulos. Através da figura pode-se ter uma ideia do processo de trabalho independente destes.

O quarto trecho (c. 34-36) apresenta o violino no uso do fragmento do gesto E, como motivo, que se segue de notas em *pizzicato* com função de representar a imagem de gotas de água. O canto e o piano efetuam o gesto C, que representa o texto. Essas funções independentes de representação têm o objetivo de efetuar os planos sonoros (ver figura 15).

Figure 15 displays a musical score for three instruments: Soprano (S), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system (measures 33-34) shows the vocal line with lyrics 'á - gua á - gua', the violin line with a melodic line, and the piano line with a harmonic accompaniment. The second system (measures 35-36) shows the vocal line with lyrics 'a - gu - a' and 'a - gu - a', the violin line with a melodic line, and the piano line with a harmonic accompaniment. Annotations include circles around specific notes and phrases, and rectangles around specific musical gestures.

Figura 15 Uso do gesto C e de motivos com diferentes representações com função de efetuar os planos sonoros (c. 34-36).

A próxima passagem (c. 38-40) mostra o canto a reproduzir (c. 38), de modo mais restrito, o movimento que o piano executa no gesto C (c. 34-36). Logo imediatamente o piano inicia a repetição do gesto citado (c. 38-40). A reiteração de parte do gesto E pelo soprano sobre a nota com o pedal do violino e a reprise do gesto C em superposição ao canto, é o processo técnico para efetuação da distinção das linhas melódicas do piano e canto (ver figura 16).

Figura 16 Reprodução (restrita) pelo canto do movimento do piano no gesto C (c. 38) e repetição do gesto C em superposição ao canto (c. 38-40).

No sexto trecho (c. 58) a linha do canto se mantém numa nota e sob esta, o piano e o violino executam dois motivos diferentes embora ambos com intenção de formar a ideia sonora de gotas de água. A contraposição dos motivos distingue e destaca as linhas instrumentais do piano e violino (ver figura 17).

Figura 17 A contraposição dos motivos sob o canto como pedal, distingue e destaca as linhas instrumentais do piano e violino.

No sétimo trecho destacado (c. 64-65), da mesma forma que em trechos anteriores, o uso de motivos associados a diferentes imagens e motivos em contraposição, será utilizado para atingir o objetivo de produzir o efeito de planos sonoros. Neste trecho o canto realiza um movimento em segundas ascendentes, o violino faz uso do motivo *c* e o piano finaliza a repetição do acorde, que é fragmento do gesto B, como pedal. Em seguida o canto e o piano apresentam uma contraposição dos motivos *a* e *b* (ver figura 18).

Figura 18 No sétimo trecho (c. 64-65) o uso de motivos associados a diferentes imagens e motivos em contraposição visa atingir o objetivo de produzir o efeito de planos sonoros.

O intervalo dos compassos 68-74 traz o motivo *c* em sequência tanto na parte do violino quanto na do piano (c. 68-71). Ambos apresentam o motivo *d* em seguida com função de evocar o gesto B (c. 72-73). A presença de uma linha de acordes e do motivo *a* (c. 72-73, 74) executados pelo piano coopera para a dissociação das linhas sonoras dos instrumentos (ver figura 19). A melodia principal, do canto, se mantém independente.

Nos compassos 76-86 a meta de atingir os planos sonoros é obtida tanto pelo processo de representação, com função de dramaticidade e tensão, através do motivo *d* (c. 77-78, 83, 85), quanto pelo uso de diferentes motivos (motivos *c* e *g*), que têm funções de trazer densidade de textura e manter unidade e coerência (c. 76, 79-80, 80, 81-82, 83, 84) (ver figura 20).

Figure 19 shows a musical score for voice (S), violin (Vln.), and piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 67-71, and the second system covers measures 72-74. The vocal line includes the lyrics: "Gra-tu-sa-ge a-a-cto de la-mi-da-ti-o-ni-bus tuis". The violin and piano parts feature various motifs, with some circled to highlight specific musical elements. Dynamic markings such as *mf* and *f* are present throughout the score.

Figura 19 O violino e o piano apresentam o motivo *c* em sequência (c. 68-71), o piano segue com uma linha de acordes (c. 72-73) e em continuação ambos evocam o gesto B com o uso do motivo *d* (c. 72-73). O piano traz de volta o motivo *a* (c. 74).

Figure 20 shows a musical score for voice (S), violin (Vln.), and piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 76-80, and the second system covers measures 81-86. The vocal line includes the lyrics: "a-po-cti que a-ben-o-lon é pa-sa-to é". The violin and piano parts feature various motifs, with some circled to highlight specific musical elements. Dynamic markings such as *mf* and *mp* are present throughout the score.

Figura 20 No intervalo dos compassos 76-86 são usados motivos diferentes (motivos *c*, *d* e *g*), com diferentes funções, para obter o efeito de planos sonoros.

O motivo *c* em oitavas sobre uma linha de acordes, que o piano executa sob a melodia principal do canto, traz a dissociação das linhas sonoras do canto e do piano no décimo trecho selecionado (ver figura 21).

Figura 21 Motivo *c* e uma linha de acordes executados pelo piano sob a melodia principal do canto (c. 87-88) trazem a independência das linhas sonoras.

Por fim, a última passagem em questão terá o motivo *a* em oposição ao motivo *d*, ambos sob a melodia principal do canto. O motivo *d* é apresentado tanto pelo violino quanto pelo piano (ver figura 22). Os motivos se sucedem em *stretto*.

Figura 22 Nos compassos 99-101, os motivos *a* e *d* se sucedem em *stretto* sob a melodia principal do canto.

Na *Poça D'água* o processo de trabalho contrapontístico ou harmônico, assim como o uso dos gestos e motivos, está principalmente ligado à representação do texto. A associação do conceito de representação ao conceito de melodia torna-se importante tanto para a utilização das técnicas contrapontísticas quanto para o uso da harmonia nessa peça para que haja a consumação do efeito desejado, planos sonoros.

Considerações conclusivas do capítulo III

Durante a composição do ciclo de canções *Expressões de vida e morte*, se procurou gerar associações entre música e texto sem, contudo, criar uma *mimeses*; de outro modo, a intenção foi gerar sentidos musicais de modo que viessem a dialogar com o texto.

Importante, para que fosse possível atingir o objetivo proposto por esse trabalho, se torna a associação entre o conceito de representação e o uso de motivos, assim como em relação ao conceito de representação e a utilização da técnica de contraponto, além da natural utilização da representação nos gestos musicais de modo poético.

CONCLUSÃO

Esta dissertação foi desenvolvida a partir de um vislumbre perceptivo a respeito das camadas sonoras no *Quatour pour La fin Du Temps* (1940-41) de Olivier Messiaen. Nesta composição pode-se identificar a importância da melodia na presença de um contraponto que não segue as normas da técnica, mas cria um novo horizonte dentro da mesma. Surge, então, a partir deste discernimento, a percepção de um contraponto não apenas de linhas, mas entre planos de som, onde linhas melódicas independentes e linhas de acordes, que ao se manterem independentes, geram camadas sonoras. A técnica que chamamos de planos sonoros refere-se então a esse contraponto de camadas de som existente na obra de Messiaen em que as camadas sonoras, aparentam planos de som independentes que se interceptam.

A denominação, planos sonoros, para a técnica de contraponto de camadas de som liga-se à possibilidade de que esse contraponto (de camadas de som) se identificaria com pinturas que trabalham planos diferentes, ou perspectivas diferentes, no plano da tela. Essas pinturas, que agora fazemos menção, apresentam, numa mesma figura diversos planos que a expõem em diversos ângulos. Para Wold e Cyler (1976), o pintor Pablo Picasso é o principal representante dessa tendência figurativa que inaugura um novo modo de observação dos elementos expostos dentro de um espaço conceitual. Devemos lembrar ainda que essa maneira de trabalhar o espaço, na pintura, se inicia com Picasso numa época correlata a de Messiaen, conforme mencionado na introdução.

Dentro do estudo feito sobre a formação educacional e familiar de Messiaen, pudemos observar que de acordo com Hill (1995) e Johnson (1975), a formação de Messiaen é literária, não havendo uma visível proximidade com as artes visuais. Fica mais clara então a possibilidade de que a relação de sua música com essas artes seja derivada de uma expressão do registro da vida intelectual, espiritual, econômica e política de uma determinada época nas artes.

No entanto, a questão imediata que importou à técnica de planos sonoros, é descobrir no que consistiria o seu estudo para uma aplicação consciente num processo composicional. A trajetória entre a percepção do contraponto de camadas de som denominado planos sonoros e a execução do ciclo de canções *Expressões de vida e morte* passou por um estudo da organização de alturas, já que o contraponto e a harmonia são técnicas que lidam com alturas, e pela seleção de algumas técnicas de

melodia e harmonia da linguagem de Messiaen que permitiram trabalhar na composição desse tipo de contraponto.

No estudo do desenvolvimento da linguagem musical e da organização de alturas de Messiaen, nos deparamos com a inserção da sua formação literária que vem da educação familiar e a introdução das suas convicções de fé nesta linguagem musical. Compreender, pois, a formação e concepções de Messiaen tornaram-se um ponto importante para esclarecimento, porque o estudo da formação trouxe um melhor entendimento da sua linguagem e melhor compreensão das suas técnicas de composição, possibilitando a consecução da intenção de compor usando a técnica escolhida de planos sonoros.

Em relação a esse trabalho, dois pontos importantes, para a possibilidade de execução dos planos-sonoros na composição, se levantam oriundos do estudo da formação e da organização de alturas de Messiaen:

- O conceito de representação (levantado por Pope) que está ligado à formação literária de Messiaen.
- A concepção de melodia de Messiaen que está ligada às suas convicções de fé tanto quanto à sua formação literária.

A concepção de melodia de Messiaen associada ao conceito de representação é determinante no efeito de planos sonoros ao nosso entender, exatamente porque as melodias tornam-se como que personagens na transmissão da mensagem desejada. Isso faz com que a independência de linhas nas concepções contrapontísticas se aprofunde, o que possibilita uma espécie de relação dialógica entre melodias. Além disso, toda a sua técnica de trabalho com as alturas – melodia, harmonia e contraponto – vão refletir essa concepção de melodia.

Desse modo, a associação desses dois tópicos acima citados entre si e a ligação destes com as técnicas de uso de motivos e do contraponto (considere-se a técnica contrapontística anterior ao século 18), mostrou-se um caminho que abriria possibilidades de execução dos planos-sonoros.

Evidentemente o contato com a obra de Palestrina, Orlando de Lasso, Josquin de Près e Morales além de outros e o conhecimento da técnica contrapontística do contraponto vocal (contraponto modal); o contato com obra *Ceremony of Carols*, dentre outras, de Benjamim Britten; o conhecimento da técnica contrapontística de Schoenberg

na música Dodecafônica, todas anteriores ao projeto dessa dissertação se mostraram ferramentas auxiliares na composição do ciclo de canções dentro da técnica de planos-sonoros.

Para finalizar, temos como resultado da pesquisa de linguagem desse projeto o ciclo de canções *Expressões de vida e morte*. Acreditamos que no ciclo de canções o “diálogo de melodias” através de um contraponto não usual, que permite a dissociação das linhas gerando camadas sonoras, foi um resultado positivo. Sentimos a necessidade de uma maior pesquisa dentro do assunto ritmo na linguagem de Messiaen – visto que o ritmo é encarado por Messiaen em *Technique de mon langage musical* (1990) como ferramenta auxiliar, assim como a harmonia, no processo de representação das suas concepções de fé veiculadas pelas melodias. Esse estudo ficará para outro projeto, no qual poder-se-á aprofundar ainda mais o processo de execução dos planos sonoros com o estudo rítmico dentro da linguagem de Messiaen.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Julian. *Olivier Messiaen (1908-1992). The Recent Death of a World Figure in Music an appreciation by Julian Anderson*. **The Musical Times**. 1992.htm

ARISTÓTELES, Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices de Eudoro de Sousa. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

BRINDLE, Reginald Smith. *The New Music: the avant-garde since 1945*. New York: Oxford University Press, 2ª ed., 1987.

CISCAR, Francisco Javier Costa. *Aproximación al Lenguaje de Olivier Messiaen: Análisis de la Obra para Piano Vingt Regars Sur L'enfant – Jesús*. Tese. Universitat de Valencia – Servei de Publicacions, 2004.

FORTE, Allen. *Olivier Messiaen as a Serialist*. **Music Analysis**. v. 21, n. 1, p. 3-34, Mar.2002.

GREEN, Douglas M.. *Form in Tonal Music*. Second edition. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979

HAYES, Malcolm. Messiaen: Harawi (Jane Manning, David Miller, piano); Complete Piano Music, Vol. 1, Preludes, Piece pour le Tombeau de Paul Dukas (Peter Hill, piano); Olivier Messiaen and the Music of Time (by Paul Griffiths). Review. **Tempo**. n. 155, p. 41-3. Dec. 1985.

HILL, Peter. *The Messiaen Companion*. Portland: Amadeus Press, 1995.

JOHNSON, Robert Sherlaw. *Messiaen*. Bekerley and Los Angeles: University of Califórnia Press, 1979.

KERMAN, Joseph. *Listen*. Brief Edition. New York: Worth Publishers, Inc, 1987.

MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon Langage Musical*. Volume II: Exemples Musicaux. Paris: Alphonse Leduc, 1956.

MESSIAEN, Olivier. Tradução de John Satterfield. *The Technique of my Musical Language*. Volume I: Text. Paris: Alphonse Leduc, 1956.

MONTEIRO, Ricardo Nogueira de Castro. *Análise do Discurso Musical: Uma Análise Semiótica*. Dissertação – Orientador: Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit – Depto de Linguísta da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de São Paulo, 1997.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *Olivier Messiaen: Inter-relação entre conjuntos, textura,rítmica e movimento em peças para piano*. Tese. Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, 2008.

MOSCOVICH, Viviana. *French Spectral Music: An Introduction*. In: **Tempo**. New Ser., n.200, p. 21-7, Apr., 1997.

POPE, Anthony. *Messiaen: Quatour pour la fin du Temps*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

SACHS, Curt. *La Musica en la Antigüedad*. Barcelona: Editorial labor, 1934.

SALZMAN, Eric. *Twentieth-Century Music: An Introduction*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., Second edition, 1974.

SAMUEL, Claude & MESSIAEN, Olivier. *Music and color: conversations with Claude Samuel*. 2 ed. Portland: Amadeus Press, 1994.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*: tradução de Eduardo Seincman. Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SIMMS, Brian R.. *Music of the Twentieth Century Stile and Structure*. United States: Schirmer, Thonson Learning, second edition, 1996

SOUZA, André Ricardo de. *Ação e Significação: Em Busca de uma Definição de Gesto Musical*. Tese. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo: 2004.

STUCKENSCHMIDT, H. H.. Translated by Richard Deveson. *Twentieth Century Music*. New York: World University Library, 1975.

WOLD, Milo; MARTIN, Gary; MILLER, James; CYCLER, Edmund. *An Introduction to Music and Art in the Western World*. Dubuque: Wm. C. Brown Publishers, ninth edition, 1991.

WOLD, Milo; CYCLER, Edmund. *An Introduction to Music and Art in the Western World*. Dubuque: Wm. C. Brown Company Publishers, fifth edition, 1976.

ANEXO:

Ciclo de Canções

Expressões de vida e morte

Poesias

Partituras

*Tédio**II Canto ao Infinito**Poça D'água*

Ciclo de Canções

Expressões de Vida e Morte

Poesias de Samir Benjamim

Tédio

E a vida
 Outrora tão vermelha
 Agora jaz em rosa
 Sem poesia verso ou prosa
 Apenas fria

II Canto ao Infinito

Da parte de tudo
 Todos caminha
 Para um lado do mar
 Uma estrada de terra
 Uma vela sem porto ou um beco?

Todos vão ao leme
 Edificando andaimes
 De cata-vento em cata-vento

De um modo ou de outro
 Todos vão
 A repetir toadas
 No céu a torto
 De vão em vão

Poça D'água

A poça parada
 reflete o pássaro morto
 meu rosto oculto
 no bico, veste água

O pássaro é morto
 o rosto que emerge
 é água

A poça parada
 reflete o pássaro morto
 meu rosto oculto
 no bico, veste água

O pássaro é morto
 o rosto que emerge
 é água

Gralha suja
 a asa de lama flutua n'água
 e molhada de barro
 derrama a retina

A poça que abre os olhos
 é pássaro
 bicando a pupila

Eu sou pássaro sangrando
 na raiz
 asa de lodo e pena de solidão
 a poça
 veste o meu corpo
 a morte, é meu calção

Tédio

Samir Benjamim

Cleise Monteiro

Soprano

Adagio

Violin

Piano

S

Vln.

Pno.

E a vi da Ou

Cleise Monteiro

7 *accel.* **f** *Tempo I* **mp**

S tro ra tão ver me lha Ou tro ra tão ver me lha

Vln. *Tempo I*

Pno. *accel.* *Tempo I*

9 *rit.* **p**

S tão ver me lha

Vln. *rit.* **mp**

Pno. **mp** *rit.*

12 *f* *Tempo I* *mf*

S
E a vi da Ou tro ra tão ver me lha

Vln. *mf*

Pno. *f* *Tempo I* *mf*

14 *f* *mf*

S
go ra jaz em ro sa sem poe si a ver soou pro sa jaz em ro sa

Vln.

Pno.

f

S 17 sem poe si a ver soou pro sa

Vln. 17 *mf*

Pno. 17

S 19 *mf* A pe nas fri a

Vln. 19 *p*

Pno. 19

22 *p*

S

Vln. *mf*

Pno. *mp*

A pe nas fri a

25

S

Vln. *p*

Pno. *p*

II Canto ao Infinito

97

Samir Benjamim

Cleise Monteiro

Moderato
♩ = 80

Soprano

Violin

Piano

S

Vln.

Pno.

Da par te de tu do to dos ca mi nham Pa raum la do do

* Para efeitos de II Canto ao Infinito, ♩ = ♩ e vice-versa, ♩ = ♩.

Cleise Monteiro

II Canto ao Infinito

98

S

7

mar u maes tra da de te rra

Vln.

f

Pno.

mp

rit.

S

10

f

Pa raum la do do mar

Vln.

mf

Pno.

mf

13 *mf* *f*

S

u maes tra da de te rra U ma ve la sem por toou um be co

Vln.

Pno.

17 *mf* 3 3

S

To dos ca mi nham pa raum la do do mar

Vln.

Pno.

II Canto ao Infinito

100

S

u maes tra da de te rra u ma ve la sem por toou um be co

Vln.

Pno.

S

Vln.

Pno.

loco

8va

f

System 1 (Measures 29-30):

- S (Soprano):** *mf* to dos vão ao le me E
- Vln. (Violin):** *f* (measures 29-30)
- Pno. (Piano):** *mf* (measures 29-30), *loco* (measure 30)

System 2 (Measures 31-32):

- S (Soprano):** *f* di fi can doan dai mes de ca ta ven toem ca ta ven to *mf*
- Vln. (Violin):** *mf* (measures 31-32)
- Pno. (Piano):** *f* (measures 31-32), *mf* (measures 31-32)

Measure numbers 29, 31, and 6 are indicated at the start of their respective staves.

II Canto ao Infinito

102

S 33 *mp* *p*
ca ta ven to ca ta ven to ven to

Vln. 33 *mp* *p* *mf*

Pno. 33 *f*

S 36 *f*
di fi can doan dai mes E di fi can doan dai mes de

Vln. 36 *mf* *f*

Pno. 36 *mf*

38 *mf*

S ca ta ven toem ca ta ven to ca ta ven to ca ta ven to ca ta

Vln. *mf* *Glissando*

Pno. *mf*

41 *rit.*

S ven to

Vln. *p rit.*

Pno. *rit.*

II Canto ao Infinito

104

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 43-44) features a Soprano line with lyrics "De um mo doou de ou tro To dos vão", a Violin line starting at *mf*, and a Piano line with sixteenth-note patterns and trills. The second system (measures 45-46) features a Soprano line with lyrics "De um mo doou de ou tro To dos vão A re pe tir to a das", a Violin line with accents, and a Piano line with trills and sixteenth-note patterns. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

S
43
De um mo doou de ou tro To dos vão

Vln.
43
mf

Pno.
43
6 6

S
45
De um mo doou de ou tro To dos vão A re pe tir to a das

Vln.
45

Pno.
45

System 1 (Measures 48-52):

- S (Soprano):** Measures 48-52. Lyrics: "A re pe tir to a das to a das to a das to a das".
- Vln. (Violin):** Measures 48-52. Includes an *8^{va}* marking in measure 52.
- Pno. (Piano):** Measures 48-52. Includes a *V* marking in measure 50.

System 2 (Measures 53-57):

- S (Soprano):** Measures 53-57. Lyrics: "to a das to a das No céu a tor to De". Dynamics: *f* (measures 54-55), *mf* (measures 56-57).
- Vln. (Violin):** Measures 53-57. Includes an *8^{va}* marking in measure 53.
- Pno. (Piano):** Measures 53-57. Includes a triplet of eighth notes in measure 56.

II Canto ao Infinito

106

58

S

vão em vão vão ³em vão vão em vão

Vln.

loco

Pno.

Detailed description: This is a page of a musical score for three parts: Soprano (S), Violin (Vln.), and Piano (Pno.). The page number is 106, and the section is titled 'II Canto ao Infinito'. The music starts at measure 58. The Soprano part has lyrics 'vão em vão vão em vão' with a triplet '3em' under the second 'vão'. The Violin part has a 'loco' marking. The Piano part consists of two staves. The time signature changes from 2/4 to 3/4. There is a hairpin crescendo over the first two measures. The score ends with a double bar line.

POÇA D'ÁGUA

Samir Benjamim

Cleise Monteiro

Moderato

Soprano

Violin

Piano

S

Vln.

Pno.

A po - ça pa - ra - da

7 *mf* 3

S re - fle - - - te o pá - ssa - ro mor - to

Vln. *p*

Pno.

12 *p* *loco* *mf*

S meu

Vln. *Pizz.* *mf*

Pno. *8va* *mf* *loco*

15 *f* *mf*

S
ros - too - cul - to no bi - ves - te á - - - gua - - -

Vln. *arco* *f*

Pno. *f* *mp*

18 *mf*

S
ros-to *Pizz.* ves - te á - gua

Vln. *mf* *Pizz.*

Pno. *mp*

POÇA D'ÁGUA

110

S. *f* *mf* 3

á - gua o pá - ssa - roé mor to

Vln. *arco* *mp*

Pno. *mf* 6 *f*

S. *loco* 3

o ros - - to - é á - - - - gua - - - -

Vln. *loco* *mf*

Pno. *sva* *mf* 6 *loco*

27

S

á - gua - á - -gua - - - o -

Vln.

5

Pno.

5

30

S

pá - ssa - roé mor - to o ros - to que - e mer - ge é -

Vln.

30

Pno.

mf

5

6

ff

6

S
33
á - gua á - gua
o re - fle - -

Vln.
33
f *mf*
Pizz. *arco*

Pno.
33
mf

S
37
xo é mol-du-ra do ros - to o re - fle - xo

Vln.
37

Pno.
37

42

S

f

é mol - du - ra do ros - to

Vln.

f

Gliss.

Pno.

47

S

f

mf

e mis - tu - ra - fo - - - go - a i - - - ma - - - -

Vln.

Pizz.

arco

mf

Pno.

50 *loco*

S
gem d'á - - - - - gua

Vln. *Pizz.*

Pno. *8va* *loco* *p* *mf*

53 *f* *mf*

S
a - gua á - gua a i - ma - - - - - gem

Vln. *arco*

Pno. *8va* *loco* *mf* *6* *loco* *6*

57 *loco*

S
d'á - - - - - gua

Vln. *Pizz.*
3

Pno. *8va*
6 *loco*
loco
6

60 *loco*

S
Gra-lha su - ja a a ³sa de la - ma flu -

Vln. *arco*
3

Pno. *f*

63

S

tu - a n'á - gua - - - - a - - - a - - sa - de - la - ma flu -

Vln.

Pno.

65

S

f loco *mf*

tu a n'á - gua - - - - á - - - - gua - - - -

Vln.

65

Pno.

mf *loco* *ff*

6

6

6

67

S
Gra - lha su - ja a a - sa de la - ma flu - tu - a n'á - gua - - - e mo -

Vln.
mf *f*

Pno.

67

71

S
lha da de ba - rro de - rra - maa re - ti - - - na - - -

Vln.
f *mf* *mf*

Pno.
f *mf*

POÇA D'ÁGUA

f loco

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 74-76) features a vocal line (S) with lyrics "a po-ça que a-breos o -", a violin line (Vln.), and a piano line (Pno.) with an 8va marking and a sixteenth-note triplet. The second system (measures 77-80) features a vocal line (S) with lyrics "lhos é pá-ssa-ro é pa-ssa rø bi- - ean-do - a pu-pi -- la -", a violin line (Vln.), and a piano line (Pno.) with dynamic markings *f*, *mf*, and *mp*, and a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as rests, accidentals, slurs, and dynamic markings.

S
74
a po-ça que a-breos o -

Vln.
74

Pno.
74
8va
6

S
77
lhos é pá-ssa-ro é pa-ssa rø bi- - ean-do - a pu-pi -- la -

Vln.
77
mp

Pno.
77
f *mf* *mp*
3

80 *mf*

S

a po-ça que a-breos o-lhos é pa - ssa-ro é

Vln. *f* *mf*

Pno.

84 *loco*

S

pa - ssa re bi - - can-do - a pu - - - pi - la - - - -

Vln. *mf* 3

Pno. *loco* 6 *loco* 6

f loco

S
87
Eu sou pa - - ssa - ro san - gran-do na ra -

Vln.

Pno.
f
mf
3

S
90
iz Eu - sou pa - ssa - ro a-sa de

Vln.
mf
3

Pno.
mf
3

95

S

lo - do e pe - na de so - li dão - - - a po - ça ves -

Vln.

Pno.

mp *mf*

mf

99

S

teo meu cor pe - - - - a -- mor-te é - meu - cal -

Vln.

Pno.

loco *f* *mp*

8va *loco* *mp*

6 3 6 3

103 *loco*

S

cão

103 *Pizz.*

Vln.

103 *8va*
mf

Pno.

p

Detailed description: This musical score page contains measures 103 through 106 of the piece 'Poça d'Água'. It features three staves: a vocal line (Soprano), a Violin line, and a Piano line. The vocal line begins with the word 'cão' and has a 'loco' instruction above it. The Violin line starts with a rest and then plays a sixteenth-note figure with a 'Pizz.' (pizzicato) instruction. The Piano line has a '8va' (octave) instruction and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking. The piece concludes in measure 106 with a 'p' (piano) dynamic marking. The time signature changes from common time (C) to 3/4 time at the end of measure 105.