

Observação de repertório técnico peculiar à escrita rítmica de Olivier Messiaen em *Danse de la fureur, pour les sept trompettes*

Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira (UNICAMP)

Resumo: O presente trabalho apresenta análise da “Danse de la fureur, pour les sept trompettes” de Olivier Messiaen, e tem por objetivo observar, no contexto singular desta peça, o emprego de um repertório técnico peculiar ao compositor e referente à sua escrita rítmica. Notamos, sobretudo, como tal repertório técnico contribui: 1) para a manutenção de uma irregularidade métrica ao longo da peça e; 2) para um jogo de progressiva evidenciação motívica.

Palavras-chave: Olivier Messiaen. Rítmica. Análise musical. Música do século XX.

Observation of a Technical Repertoire Peculiar to Olivier Messiaen’s Rhythmic Writing in *Danse de la fureur, pour les sept trompettes*

Abstract: This paper presents an analysis of Olivier Messiaen’s “Danse de la fureur, pour les sept trompettes” and aims to observe, in the singular context of this piece, the employment of a technical repertoire which is peculiar to Messiaen’s rhythmic writing. We have specially noticed how such techniques contribute in this piece: 1) to its metrical irregularity and; 2) to a work of progressive motivic evidencing.

Keywords: Olivier Messiaen. Rhythmic. Musical analysis. Twentieth-century music.

Em prefácio à partitura de seu *Quatuor pour la Fin du Temps* (1941), o compositor francês Olivier Messiaen (1908-1992) expõe alguns dos principais recursos de manipulação de valores rítmicos empregados na composição dessa obra¹ (1942, p. ii-iv), a saber:

- a) A *adição de valores*, que consiste na soma, a uma determinada célula rítmica, de um valor breve, seja por uma nota, por uma pausa, ou por um ponto de aumento.
- b) Dois tipos de *augmentações e diminuições* de células rítmicas: aquelas em que mantêm-se com exatidão as proporções entre os valores constituintes da célula rítmica manipulada, não limitando-se às proporções múltiplas de dois e; aquelas em que as proporções não se mantêm com exatidão (*augmentations et diminutions inexactes*).
- c) *Ritmos não-retrogradáveis*, i.e., células rítmicas em que, por conta de uma constituição simétrica de seus valores, suas retrogradações são idênticas às suas formas originais.

OLIVEIRA, Francisco Zmekhol Nascimento de. Observação de repertório técnico peculiar à escrita rítmica de Olivier Messiaen em *Danse de la fureur, pour les sept trompettes*. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA-USP, 2013.

¹ Este repertório técnico é empregado em grande parte da obra de Messiaen, e é retomado em seus *Technique de mon langage musical* (1944) e *Traité de Rythme, de Couleur, et d’Ornithologie* (1994).

d) *Pedais rítmicos*, i.e., seqüências de valores rítmicos reiteradas, em *ostinato*, independentemente de qualquer outro nível de atividade rítmica que se lhes sobreponha (cf. MESSIAEN, 1994, tomo II, p. 55)

O presente trabalho apresenta uma análise da “Danse de la fureur, pour les sept trompettes”², sexto movimento do *Quatuor...*, e tem por objetivo observar, no contexto singular desta peça, o emprego do repertório técnico supracitado. A “Danse de la fureur...” é particularmente propícia para iniciar-se uma abordagem *in loco* aos recursos acima enumerados, sobretudo pelo fato de que, nesta peça, alguns de seus trechos são constituídos a partir do emprego quase exclusivo – no que tange a estruturação de valores rítmicos – de algum dado recurso dentre os enumerados.

O texto que se segue divide-se em cinco partes. Nas três primeiras, observaremos trechos distintos da obra em questão, constituídos, respectivamente, a partir das técnicas de: *adição de valores*; sobreposição de *pedais rítmico* e *harmônico* em defasagem e; *augmentações e diminuições*. Uma quarta parte dedicar-se-á à explicitação de um jogo de progressiva evidenciação motívica, ao longo da peça, que notamos através da análise dos trechos anteriores. Por fim, faremos nossas considerações finais.

Valores adicionados na construção do tema³ da “Danse de la fureur...” (comp. 1 a 4)

O tema da “Danse de la fureur, pour les sept trompettes” estrutura-se em quatro frases, discriminadas na escrita pelo uso de barras de compasso (ver Ex. 1, abaixo). Neste tema, o *fá#* é privilegiado, por sua ocorrência no início de três das frases e, sobretudo, pelas finalizações sobre essa nota, na segunda e na quarta frases, caracterizando-se por duas vezes uma relação de antecedente e conseqüente. No exemplo abaixo, retirado de *Technique de mon langage musical* (MESSIAEN, 1944), cruces assinaladas pelo próprio compositor indicam, nesse segmento melódico, as ocorrências de valores adicionados:



Ex. 1 - Tema da “Danse de la fureur...” (MESSIAEN, 1944, vol. 2, ex. 13, p. 2).

Pople (1998) aponta, a respeito deste exemplo, que “os três primeiros compassos conformar-se-iam em uma fórmula de 4/4 se os valores adicionados não estivessem presentes” (p. 66). Nesses compassos, especialmente nos dois primeiros, há de fato

² Esta análise integra a pesquisa de mestrado em andamento “A escrita rítmica de Olivier Messiaen e seus desdobramentos em outros aspectos de sua prática composicional”, cujo objetivo é estudar como os recursos técnicos referentes à escrita rítmica de Olivier Messiaen relacionam-se com outros domínios de sua prática composicional nos contextos singulares de peças de distintas fases de sua produção. Mestrado em Processos Criativos, desenvolvido pelo Programa de Pós-Graduação em Música do IA-UNICAMP, sob orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho. Pesquisa financiada pela FAPESP, processo 2011/16714-7.

³ A palavra “*thème*” é utilizada por Messiaen para referir-se ao trecho em questão, na introdução à partitura do *Quatuor...* (1942, p. ii).

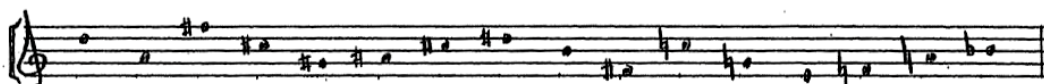
predominância de células rítmicas com valores totais equivalentes ou múltiplos de uma semínima, de modo que as semicolcheias adicionadas vêm a desfazer uma possível regularidade métrica interna aos próprios compassos. A adição de uma semicolcheia sempre à segunda célula de cada um destes, contudo, sugere um possível padrão métrico – de $4+5+4+4/16$ – em maior escala, abarcando as totalidades desses compassos iniciais.

Em função de tal sugestão de um padrão métrico, os valores adicionados no terceiro compasso assumem funções distintas entre si. O primeiro (assinalado com a letra *c*), por agregar-se à segunda célula, aproxima metricamente este compasso dos anteriores. A ocorrência da semicolcheia novamente como valor central da célula (assim como na célula assinalada pela letra *a*) contribui com a identificação formal, enquanto antecedentes, entre o compasso em questão e o compasso inicial, e privilegia esta célula, correspondente ao pé grego *anfímacro* (cf. MESSIAEN, 1994, tomo I, pp. 75-6). O segundo valor adicionado (assinalado com a letra *d*), por sua vez, desfaz tal regularidade em maior escala, tornando o valor total do terceiro compasso superior aos valores dos dois compassos iniciais. Também o quarto compasso diferirá metricamente dos anteriores, de modo que seus respectivos valores totais correspondem a: 17, 17, 18 e 19 semicolcheias.

A respeito desse quarto compasso, embora Messiaen não assinale sua primeira célula como um caso de adição de valores, consideramos aqui que as semicolcheias constituintes de tal célula ocorram através dos mesmos princípios que os outros casos de valores adicionados do trecho em questão, i.e., elas geram, no valor total de uma célula, um desvio em relação ao padrão vigente e suas ocorrências não implicam diretamente em variações de valor total nas células contíguas. Desse modo, salva a constatada recorrência do pé *anfímacro*, podemos notar no exemplo acima que cada ocorrência de valor adicionado no tema da “Danse de la fureur...” dá-se de maneira distinta, sendo-lhes variáveis: 1) o posicionamento em relação à célula base (e.g.: como valor central, em *a* e *c*, ou como valor inicial, em *b*); 2) a qualidade do valor adicionado (e.g.: enquanto uma nota, nas células assinaladas por *a* a *d*, ou enquanto um ponto de aumento, em *e*) e; 3) o valor total da adição.

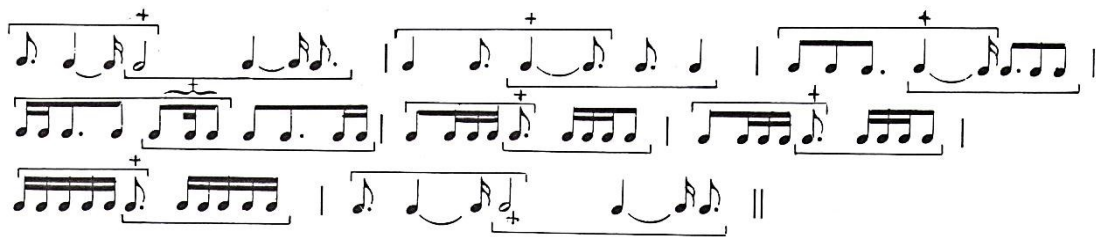
Pedais rítmico e harmônico em defasagem (letras F e G de ensaio)

Nas letras F e G de ensaio da “Danse de la fureur...”, um pedal harmônico de 16 notas (Ex. 2a, abaixo) é integralmente reiterado por sete vezes, conjugado a um pedal rítmico de 57 valores, constituído exclusivamente por ritmos não-retrogradáveis (Ex. 2b, abaixo). Por conta da não-coincidência entre os dois ciclos, as recorrências do pedal harmônico tomam, a cada vez, novas configurações rítmicas⁴.



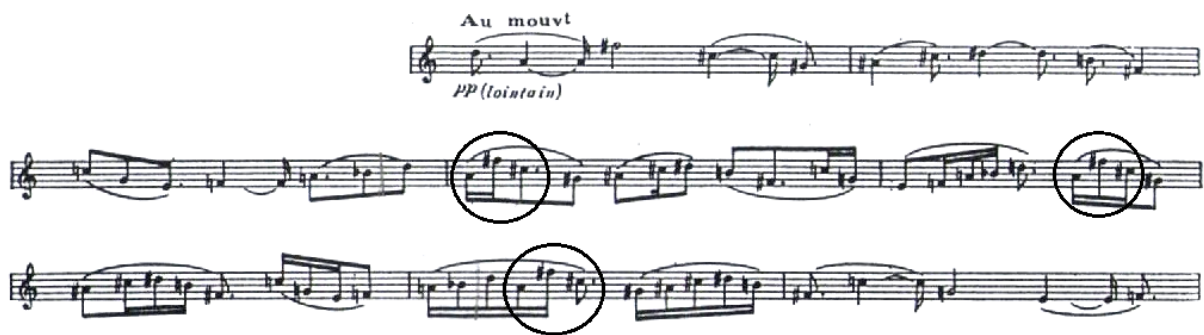
Ex. 2a - Pedal harmônico das letras F e G de ensaio da “Danse de la fureur...”.

⁴ O mesmo recurso é utilizado para a composição da parte de piano de “Liturgie de Cristal”, primeiro movimento do *Quatuor...* (cf. MESSIAEN, 1944, pp. 22-4; id., 1994, tomo II, p. 55; POPLE, 1998, pp. 20-3; JOHNSON, 1989, p. 62; FERRAZ, 1998, pp. 187-8).



Ex. 2b - Pedal rítmico das letras F e G de ensaio da “Danse de la fureur...” (MESSIAEN, 1994, tomo II, p. 26).

Como se pode observar no exemplo acima, a partir do quarto compasso do pedal rítmico, há uma ocorrência progressivamente maior de semicolcheias em sua constituição. Embora o pedal harmônico seja a cada vez reconfigurado ritmicamente, dois de seus segmentos coincidem freqüentemente, em seus retornos, com tais semicolcheias: o segmento *dó5, sol4, mi4*⁵, em cinco de suas sete ocorrências e; o segmento *lá4, fá#5, dó#5*, em suas três primeiras reiterações, inaugurando, inclusive, as semicolcheias da seção, no compasso F:4 (Ex. 3, abaixo).



Ex. 3 - Linha de violino, nos compassos F:1 a G:1 da “Danse de la fureur...”. Assinaladas, as conjugações do segmento *lá4, fá#5, dó#5*, com a ocorrência de semicolcheias no pedal rítmico.

Tal associação a um dado padrão rítmico – e a um padrão rítmico particularmente contrastante, no contexto, por sua velocidade e regularidade – atribui a esses dois segmentos do pedal harmônico uma maior identidade do que aquela assumida por segmentos sempre reconfigurados⁶. No caso do segmento *lá4, fá#5, dó#5*, o motivo resultante de seu encontro com as semicolcheias é especialmente pregnante, por remeter a um motivo intensamente reiterado pelo violino no primeiro movimento (Ex. 4a, abaixo), retomado uma sexta menor abaixo pela clarineta, no segundo movimento (Ex. 4b), e ampliado intervalarmente no terceiro movimento, pela clarineta uma vez mais, assumindo esta mesma configuração intervalar de uma tríade menor em primeira inversão (Ex. 4c).

⁵ Como cada nota neste movimento é dobrada em oitavas, a cada vez que nos referirmos a uma nota com oitava especificada, estaremos tratando do limite superior.

⁶ Esta estratégia pode ser também observada no tema da “Danse de la fureur...” (Ex. 1, acima), onde a célula melódica *fá#4-mi4*, continente da nota central da peça, recorre freqüentemente associada a um par de colcheias, ao passo que a célula *sib4-dó5* habita sempre novos espaços rítmicos, fazendo-se menos pregnante.



Ex. 4 - Respectivamente assinalados pelas letras *a*, *b* e *c*: violino, compasso D:4 de “Liturgie de cristal”; clarineta, compasso B:9 de “Vocalise, pour l’Ange qui annonce la fin du Temps”; clarineta, compasso 18 de “Abîme des oiseaux”.

Aumentações e diminuições (letras I a N de ensaio)

Na seção compreendida entre as letras I e N de ensaio, diversos materiais previamente apresentados na “Danse de la fureur...” são retomados com seus valores diminuídos a, predominantemente, semicolcheias. A tal reapresentação, intercala-se um motivo constituído pelas notas *fá3*, *dó#4*, *lá3* em pé *anfímacro*, sempre imediatamente reiterado e ritmicamente redimensionado por aumentações e diminuições exatas (Ex. 5). Conforme se observa no exemplo abaixo, embora o procedimento de diminuição empregado nesse trecho gere, individualmente, uma grande igualdade de valores, os agrupamentos entre as semicolcheias são suficientemente desiguais entre si para que se mantenha a irregularidade métrica estabelecida desde o início da peça.



Ex. 5 - Compassos I:1 a J:1 da “Danse de la fureur...”. Assinaladas por colchetes, as divisões originais da melodia do tema.

Nos compassos I:1-3, acima, o material melódico submetido à diminuição corresponde ao tema da “Danse de la fureur...”, cuja constituição estudamos na primeira parte do presente trabalho. A ocorrência das colcheias, contudo, não se dá nem a intervalos regulares, nem segue a divisão de frases que o tema apresentara em sua forma inicial (assinalada, no exemplo, por colchetes), mas pontua segmentos do tema em que forma-se a seqüência de alturas *fá#4*, *mi4*, *sib4*. Dessa forma, não apenas o emprego do procedimento de diminuição redimensiona os valores constituintes do tema, como contribui para reposicioná-los, fazendo emergir em seu interior um motivo que fora, em sua forma inicial, uma resultante da justaposição de outros motivos mais pregnantes naquele contexto.

Nos compassos M:1-6 (Ex. 6), por sua vez, onde a primeira frase do tema é novamente trabalhada pelos procedimentos de aumento e diminuição, gera-se ênfase sobre outro motivo integrante de tal frase: aquele constituído por *sib4*, *dó5*, *lá4* em pé

anfímacro. Esta ênfase se dá inicialmente por não diminuí-lo (comp. M:2), em contraste com o resto da frase e, em seguida, por reiterá-lo em progressiva aumento (comp. M:5-6). A recursividade imediata assumida pelo motivo em questão, associada à sua variação por aumentações exatas, explicita a relação deste motivo com aquele constituído por *fá3, dó#4, lá3* (Ex. 5, acima e Ex. 7, abaixo), ambos *anfímacro*s e finalizados por uma terça maior descendente.



Ex. 6 - Compassos M:1-6 da “Danse de la fureur...”.

De fato, a respeito do motivo *fá3, dó#4, lá3* em pé *anfímacro*, deve-se notar que este atua como um elo no encadeamento de associações motivicas tecido por Messiaen nesta peça. Para além de sua explicitada relação com *sib4, dó5, láb4* em pé *anfímacro*, alguns de seus aspectos fazem com que, também este motivo – assim como aquele formado por *lá4, fá#5, dó#5*, na letra F da “Danse de la fureur...” (Ex. 3, acima) – remeta, enquanto uma reconfiguração intervalar, àquele que fora apresentado pelo violino no primeiro movimento do *Quatuor...* (ver Ex. 4a, acima): ambos os perfis melódicos são compostos por um salto ascendente e outro descendente, menor que o primeiro; ambos apresentam constituição triádica e simétrica e; ambos apresentam comportamento recursivo e invariável no domínio das alturas. Como o motivo que fora apresentado pelo violino caracterizava-se também por sua brevidade, o emprego de redimensionamentos rítmicos sobre o motivo *fá3, dó#4, lá3* possibilita um controle da similaridade entre os dois, evidenciando-a através das diminuições e obscurecendo-a pelas aumentações.



Ex. 7 - compassos J:3 a K:2 da “Danse de la fureur...”.

Direcionalidade no jogo de evidênciação motivica

Se observarmos que os três trechos da “Danse de la fureur...” estudados acima sucedem-se na mesma ordem em que os apresentamos, notamos que o encadeamento de associações motivicas estabelecido tem suporte em uma direcionalidade: ao longo da peça há uma progressiva evidênciação de seus motivos constituintes.

Especialmente na primeira forma assumida pelo tema, seu tratamento enquanto uma totalidade – dado pelas recorrências integrais de seus conjuntos de antecedente-conseqüente (letras A-E e em H:5-6), bem como pelo atendimento a determinadas

convenções formais⁷ – unifica seus motivos constituintes sob uma identidade total do tema, obscurecendo, portanto, as identidades individuais destes. Mesmo o pé *anfímacro* – que conforme observáramos, trata-se da única célula continente de um valor adicionado a se repetir no interior do tema –, em sua recorrência, ocupara uma tal posição que favorecia não apenas sua própria evidenciação, mas também o estabelecimento de uma identificação entre os dois antecedentes do tema. Deve-se ainda notar que, entre as duas frases em questão, um deslocamento das alturas em relação à estrutura rítmica dissocia o pé *anfímacro* de seu conteúdo harmônico primeiro, reconfigurando tal célula – e portanto obscurecendo sua identidade –, mas mantém a similaridade harmônica entre as integridades das frases-antecedente (Ex. 8). Apenas na letra M de ensaio a evidenciação do motivo constituído por *sib4, dó5, láb4* em pé *anfímacro* sobrepor-se-á à identidade do tema, interrompendo-lhe sua sucessão padrão, e mantendo, através das reiteraões de tal motivo, a associação entre seus componentes rítmico e melódico.



Ex. 8 - Tema da “Danse de la fureur...”, com o deslocamento das alturas entre seus antecedentes assinalado.

Nas letras F e G, o mesmo recurso de dissociação entre valores rítmicos e alturas – agora sistematizado pelo emprego do procedimento de pedais rítmico e harmônico – inverte a relação de favorecimento entre totalidade das seqüências em questão e seus segmentos constituintes: reconfiguram-se agora os pedais, mas preserva-se uma associação paramétrica no âmbito da construção motívica (consultar Ex. 3, acima). Entendemos como um caso semelhante a este a retomada em diminuição do tema da “Danse de la fureur...”, nos compassos I:1-3 (Ex. 5, acima), posto que as colcheias incrustadas desfazem a segmentação habitual do tema (i. e., reconfiguram-no) em favor de uma associação consistente de um dado segmento melódico a uma dada célula rítmica.

Ainda novos passos são dados nos compassos K:1-2 (ver Ex. 7, acima) e M:1-6 (Ex. 6). Primeiramente, em função da retomada dos motivos privilegiados (respectivamente: *fá#4, mi4, sib4* e *sib4, dó5, láb4*), em ambos os trechos desvia-se da seqüência-padrão de alturas do tema. Isto não ocorrera em nenhum dos exemplos anteriores. Em segundo lugar, em M:1-6, para além da recursividade imediata assumida por *sib4, dó5, láb4* em pé *anfímacro*, aplica-se o procedimento de aumentações e diminuições a este motivo de maneira independente aos eventos contíguos, ressaltando-o não apenas pelo contraste de valores em relação a estes, mas também por um contraste de direções.

⁷ Como é o caso das próprias noções de antecedente e conseqüente, ou dos retornos do tema após cada intervenção de material contrastante.

Considerações finais

No presente trabalho, realizamos uma análise da “Danse de la fureur, pour les sept trompettes” a partir da observação, nesta peça, do emprego de um determinado repertório técnico peculiar à escrita rítmica de Olivier Messiaen. Em resumo, vimos como os recursos técnicos em questão contribuem, ao longo da peça: 1) para a manutenção de uma irregularidade métrica e; 2) para um jogo de progressiva evidência motívica.

Especialmente ao associarmos a presente análise à de *Neumes rythmiques* (1949) (OLIVEIRA, 2012), este segundo aspecto notado interessa particularmente à pesquisa que conduzimos no momento, a respeito das relações, em um conjunto específico de obras de Messiaen, entre sua escrita rítmica e outros domínios de sua prática composicional. Primeiramente, porque, se em *Neumes rythmiques* observáramos como diversos domínios de sua composição – incluindo-se seu trabalho harmônico – haviam participado da manutenção e das qualidades de irregularidade métrica na peça, aspecto primariamente referente aos padrões de valoração rítmica, vemos agora, em “Danse de la fureur...”, como recursos primariamente referentes à valoração rítmica participam diretamente de um trabalho cujas implicações são multi-paramétricas – e inclusive harmônicas. Em segundo lugar, porque em função do jogo de progressiva evidência motívica há uma também progressiva individualização dos tratamentos dos motivos em questão – e, se esta individualização é dada de partida em obras como *Neumes rythmiques* e *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) e preservada em peças onde atua a noção de *fatores de coesão* (cf. MESSIAEN, 1994, tomo I, pp. 30-1; FERRAZ, 1998, pp. 191-2), temos na “Danse de la fureur...” exemplos de distintas estratégias pelas quais os recursos de manipulação de valores de Messiaen podem favorecê-la.

Referências

- FERRAZ, Silvio. *Musica e repetição: a diferença na música contemporânea*. São Paulo: EDUC, 1998.
- JOHNSON, Robert Sherlaw. *Messiaen*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris: Leduc, 1944.
- _____. *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*. Paris: Leduc, 1994.
- _____. *Quatuor pour la fin du temps*. Paris: Durand, 1942.
- OLIVEIRA, Francisco de. “Irregularidade métrica no emprego de neumas rítmicos em *Neumes rythmiques* de Olivier Messiaen” in: *XXII Congresso da ANPPOM*. João Pessoa: UFPB, 2012.
- POPLE, Anthony. *Messiaen, Quatuor pour la fin du temps*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira é compositor, graduado em Música-Composição pela UNICAMP. Cursa atualmente mestrado em Processos Criativos na mesma instituição, sob orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho, desenvolvendo pesquisa sobre a escrita rítmica de Olivier Messiaen, financiada pela FAPESP. Foi aluno de composição de José Augusto Mannis, Jônatas Manzolli, Denise Garcia e Luiz Henrique Xavier e participou de Master Classes com os compositores Emmanuel Nunes (Portugal), Thomas Reiner (Alemanha) e Felipe Lara (Brasil). deoliveira.chico@hotmail.com