

Análise musical de *Regard de l'Onction terrible*, de Olivier Messiaen: contexto, simbologia, forma e performance

Aline da Silva Alves (USP)
Adriana Lopes Moreira (USP)

Resumo: Este artigo aborda a obra *Vingt regards sur l'Enfant Jésus*, de Olivier Messiaen, com foco em sua décima oitava peça, *Regard de l'Onction terrible*. Nosso objetivo principal foi realizar uma análise musical da peça, contextualizando-a através de referências ao simbolismo que envolve sua composição, à forma e a aspectos da performance, com base em nosso estudo atento da partitura, tanto ao piano como textualmente. Para tanto, utilizamos considerações do próprio compositor (MESSIAEN, 1944, 1947, 1995, 1994) em interlocução com os estudos da musicóloga Siglind Bruhn (1997, 2007), com a Teoria do Contorno apresentada por Straus (2005), e com as considerações díspares anteriormente publicadas a respeito de sua forma, propostas por Reverdy (1978), Rogosin, (1996), Bruhn (1997) e Healey (2013). Na conclusão, destacamos a simetria como um elemento marcante da peça, nos âmbitos formal, estrutural e simbólico.

Palavras-chave: Olivier Messiaen. Análise musical. Performance musical. Música do século XX. *Vingt regards sur l'Enfant Jésus*.

Musical Analysis of *Regard de l'Onction Terrible* by Olivier Messiaen: Context, Symbolism, Form and Performance

Abstract:: This article addresses the work *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (Twenty Contemplations of the Infant Jesus) by Olivier Messiaen with a focus on its eighteenth piece, *Regard de l'Onction terrible*. Our primary objective is a musical analysis of the piece by contextualizing the symbolic references engaged in its composition, form, and aspects of performance through a careful study of the score, both textually and at the piano. To that end, we use the thoughts and reflections of the composer himself (MESSIAEN, 1944, 1947, 1995, 1994) in interlocution with the studies of musicologist Siglind Bruhn (1997, 2007), with aspects of contour theory as presented by Joseph Straus (2005), and with the disparate considerations in respect to its form published by Messiaen scholars Reverdy (1978), Rogosin, (1996), Bruhn (1997), and Healey (2013). In conclusion, we identify symmetry as a striking element of the piece within the scope of its form, structure, and symbolism.

Keywords: Olivier Messiaen; musical analysis; musical performance; twentieth-century music; *Vingt regards sur l'Enfant Jésus*.

ALVES, Aline da Silva; MOREIRA, Adriana Lopes. Análise musical de *Regard de l'Onction terrible*, de Olivier Messiaen: contexto, simbologia, forma e performance. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 9-34, abr. 2017.

Algumas passagens esparsas deste artigo foram previamente publicadas em anais de congressos no Brasil. Este trabalho contou com apoio da CAPES.

Submetido em 23/11/2016, aprovado em 29/12/2016.

Regard de l'Onction terrible é a décima-oitava peça da obra *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus*¹, que teve como origem um convite de Henry Barraud – então diretor da Radio France – a Maurice Toesca e Olivier Messiaen para produzirem um programa de Natal. A partir de 4 de janeiro de 1944, Messiaen manteve contato com o escritor Maurice Toesca para combinarem a respeito de uma apresentação de rádio com poemas do escritor sobre o Nascimento de Jesus e que teria doze pequenas peças compostas por Messiaen. No dia 8 de setembro de 1944, Messiaen completou sua maior obra composta até então, *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* para piano, dedicada a Yvonne Loriod (MOREIRA, 2008: 88). Quando o projeto estava terminado, Henry Barraud informou a Messiaen que uma peça para piano solo não era adequada para a ocasião. Desse modo, *Vingt regards*... “nasceu” então, de um projeto com finalidades teológicas específicas que não chegou a se concretizar e a estreia pública da obra ocorreu em 19 de dezembro de 1944 no Conservatório de Paris, tendo Yvonne Loriod ao piano e Olivier Messiaen recitando comentários correspondentes a cada peça (BRUHN, 2007: 141-144. FORMAN, 2007: 13-17).

O fato de ter sido composta para ter uma narração textual talvez tenha induzido Messiaen a realizar os comentários na estreia da obra. Essa atitude foi criticada desfavoravelmente por Bernard Gavoty, sob o pseudônimo de “Clarendon”, em matéria publicada no *Le Figaro*. Esta foi a primeira de uma série de críticas, favoráveis e desfavoráveis, publicadas ao longo de dois anos que, em conjunto, ficaram conhecidas como “Le Cas Messiaen”² (HILL; SIMEONE, 2005: 144-162. SHENTON, 2008: 45. MOREIRA, 2008: 137).

Vingt regards sur l'Enfant-Jésus: simbologia e forma

Vingt regards sur l'Enfant-Jésus carrega um conteúdo teológico, explicitado por Messiaen não apenas no título da obra, mas também através de seu prefácio. A motivação religiosa teve fontes diversas, como textos teológicos de São Tomás de Aquino, Dom Columba Marmion, Maurice Toesca³, Ernest Hello, Santa Thérèse de Lisieux, São João da Cruz, o Missal Romano e o Evangelho, bem como imagens advindas das artes visuais, como pinturas, gravuras e tapeçarias⁴ (MESSIAEN, 1947. JOHNSON, 1975. BRUHN, 2007. FORMAN, 2007).

¹ *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* (1944) é composta pelas seguintes peças: 1. *Regard du Père* (Olhar do Pai); 2. *Regard de l'Étoile* (Olhar da Estrela); 3. *L'échange* (A mudança); 4. *Regard de la Vierge* (Olhar da Virgem); 5. *Regard du Fils sur le Fils* (Olhar do Filho sobre o Filho); 6. *Par Lui tout a été fait*; (Através d'Ele tudo foi feito); 7. *Regard de la Croix* (Olhar da Cruz); 8. *Regard des hauteurs* (Olhar das alturas); 9. *Regard du temps* (Olhar do tempo); 10. *Regard de l'Esprit de joie* (Olhar do Espírito de alegria); 11. *Première communion de la Vierge* (Primeira comunhão da Virgem); 12. *La parole toute puissante*; (A palavra todo-poderosa); 13. *Noël* (Natal); 14. *Regard des Anges* (Olhar dos Anjos); 15. *Le baiser de l'Enfant-Jésus* (O beijo do Menino-Jesus); 16. *Regard des prophètes, des bergers et des Mages* (Olhar dos profetas, dos pastores e dos Magos) 17. *Regard du silence* (Olhar do silêncio); 18. ***Regard de l'Onction terrible*** (Olhar da Unção estupefaciente); 19. *Je dors, mais mon coeur veille* (Eu durmo, mas o meu coração vela); 20. *Regard de l'Église d'amour* (Olhar da Igreja de amor).

² Acreditamos que o “Cas Messiaen” pode ter influenciado a mudança de postura de Messiaen com relação à utilização de referências teológicas explícitas em sua obra, o que fica evidenciado nas obras compostas no período considerado como experimental, por Pierre Boulez (1985: 346), que compreende os anos de 1946 a 1952.

³ Em relação a Maurice Toesca, a autora comenta que ambos trabalharam praticamente à parte na obra que deveria ser apresentada em conjunto na Radio France e que pelo menos onze das vinte peças de *Vingt regards*... já haviam sido compostas antes de Messiaen ter acesso ao texto de Toesca. Desse modo, a principal influência desse autor se deve, principalmente, à origem da obra.

⁴ No prefácio da obra, Messiaen especifica como principais motivadores da composição *Le Christ dans ses Mystères* de Dom Columba Marmion e *Les douze Regards* de Maurice Toesca (MESSIAEN, 1947: I-III). Informações detalhadas

Siglind Bruhn (2007: 129-144) apresenta detalhadamente as principais fontes de inspiração advindas das obras de Columba Marmion, Ernest Hello e Maurice Toesca. Columba Marmion é destacado pela autora como a maior referência para o conteúdo teológico de *Vingt regards...*, especificamente a obra *Le Christ dans ses mystères*, a qual contém três partes e vinte subpartes com estrutura palíndrome. A autora afirma, ainda, que outras influências desta obra de Marmion podem ser notadas nas obras para órgão de Messiaen, *La Nativité du Seigneur* (1935) e *Le Livre du Saint Sacrement* (1984). De Ernest Hello, Bruhn destaca a ideia específica de “embriaguez” causada pelo Espírito Santo e que é utilizada por Messiaen no título da décima peça *Regard de l'Esprit de joie*.

O que os outros prometem sem entregar, o que os humanos buscaríamos com furor, derramamento de sangue e delírio, o Espírito Santo dá. Ele dá a embriaguez, a embriaguez sem pesar, a embriaguez que enche em vez de esvaziar, que enriquece em vez de destruir, que nutre em vez de matar. [...] É o supremo, o mais intenso e a mais ardente atividade da alma. Esta embriaguez não mente, mas ensina a verdade que está acima de todas as verdades comuns⁵ (HELLO apud BRUHN, 2007: 140, tradução nossa).

A ideia extramusical e simbólica que perpassa a peça é descrita por Messiaen como sendo contemplações do nascimento do menino Jesus e “olhares”, “adorações” (*regards*) sobre ele (MESSIAEN, 1947: I. MESSIAEN, 1995: 438).

Siglind Bruhn (2007: 145) discorre sobre as características simbólicas advindas dos títulos de cada uma das vinte peças, separando as que se referem a “olhares” daquelas que se voltam a princípios da fé cristã, assim como de outras que se pautam por aspectos da múltipla natureza da Santíssima Trindade. Seis peças debruçam-se sobre os “olhares” de entidades teológicas (o Pai, a Virgem, os anjos, os profetas, os pastores e os Magos), outras seis sobre os “olhares” de “criaturas imateriais ou simbólicas” (o tempo, o silêncio, as alturas, a unção estupefaciente, a estrela e a cruz), segundo Messiaen (1947: I). *Regard de l'Église d'amour* e *Regard de l'Esprit de joie* ocupam uma posição intermediária dentre as acima citadas, e *L'échange* e *Regard du Fils sur le Fils* abordam a duplicidade de Deus como Pai e Filho. Seis das peças não sugerem “olhares sobre o menino Jesus”, mas alguns princípios da fé cristã, como a divindade e o poder da criação (*Par Lui tout a été fait* e *La parole toute-puissant*), o nascimento milagroso de Jesus (*Première communion de la Vierge* e *Noël*) e o amor de Cristo, recém nascido, pela humanidade que veio redimir (*Le baiser de l'Enfant-Jésus* e *Je dors, mais mon coeur veille*).

A escrita pianística da obra certamente foi influenciada pela admiração de Messiaen por Yvonne Loriod enquanto pianista, o que pode ser percebido no seguinte trecho da entrevista concedida pelo compositor a Claude Samuel:

sobre as referências de cada peça dos *Vingt regards...* podem ser encontradas no prefácio da obra (MESSIAEN, 1947: I-III) e também no tomo 2 do *Traité...* (MESSIAEN, 1995).

⁵ “What others promise without delivering, what humans seek unto furor, bloodshed, and delirium, the Holy Spirit gives. It gives drunkenness, drunkenness without regret, drunkenness that fills instead of making empty, that enriches instead of destroying, that nourishes instead of killing [...] It is the supreme, the most intense, and the most ardent activity of the soul. This drunkenness does not lie but teaches the truth that is above all common truths” (HELLO apud BRUHN, 2007: 140).

[...] eu nunca tive a virtuosidade transcendente e facilidade técnica absolutamente maravilhosa de Yvonne Lorriod. [...] É óbvio que enquanto eu escrevia *Vingt Regards* ou o *Catalogue d'oiseaux*, eu sabia que elas poderiam ser tocadas por Yvonne Lorriod; portanto, fui capaz de permitir-me as maiores excentricidades porque, para ela, tudo é possível⁶ (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 113-114, tradução nossa).

A utilização de temas cíclicos na composição da obra sugere uma herança da música do século XIX, mais especificamente em obras de Berlioz, Liszt, Schumann, César Franck e D'Indy (JOHNSON, 1975: 42. LEE, 1992: 40-41). Entretanto, em *Vingt regards* esses temas possuem uma função mais simbólica que descritiva. Além de temas específicos para cada peça, quatro temas cíclicos perpassam a obra como um todo: (1) Tema de Deus (*Thème de Dieu*), (2) Tema do amor místico (*Thème de l'amour mystique*), (3) Tema da Estrela e da Cruz (*Thème de l'Étoile et de la Croix*), (4) Tema de acordes (*Thème d'accords*) (MESSIAEN, 1995: 438)⁷.

O Tema de Deus (*Thème de Dieu*) aparece nas três peças dedicadas às três entidades teológicas da Santíssima Trindade (*Regard du Père, Regard du Fils sur le Fils, Regard de l'Esprit joie*), está presente em *Par Lui tout a été fait* (uma vez que a Criação é atribuída ao Verbo, sem o qual nada foi feito), está inserido em *Le baiser de l'Enfant-Jésus* e em *Première communion de la Vierge* (uma vez que a Virgem carregou Jesus em seu ventre) e, por fim, ele é ampliado em *Regard d'Église d'amour* (simbolizando a Igreja e todos os crentes como o corpo do Cristo). O Tema do amor místico (*Thème de l'amour mystique*) encontra-se em *Par Lui tout a été fait, Je dors mais mon coeur veille, Regard d'Église d'amour*. A estrela e a cruz têm o mesmo tema (*Thème de l'Étoile et de la Croix*), simbolizando o início e o fim do período terreno de Jesus (*Regard de l'Étoile* e *Regard de la Croix*). O Tema de acordes (*Thème d'accords*) é o que mais sofre variações no decorrer da obra. Aparece “fracionado, concentrado, envolto com ressonâncias, combinado com ele mesmo, com mudanças de ritmo e de registro, transformado, transmutado de todas as formas” (MESSIAEN, 1995: 438, tradução nossa).

Na Fig. 1, apresentamos os quatro temas que perpassam a obra. Os três primeiros – Tema de Deus, Tema da Estrela e da Cruz e o Tema de acordes – são elencados conforme apresentados por Messiaen no prefácio da peça. Já o Tema do amor místico possui quatro configurações bastante distintas entre si. Aparece nas peças *Par Lui tout a été fait, Je dors mais mon coeur veille, Regard d'Église d'amour*, sendo bastante variado na primeira, terceira e quarta versões. Na segunda versão (em *Par Lui tout a été fait*, p. 43, 3º sistema, c. 2), ele desempenha um papel de *ostinato*, sendo retratado apenas uma vez.

⁶ “[...] I'll never have the transcendent virtuosity and the absolutely amazing technical facility of Yvonne Lorriod. [...] It's obvious that while writing *Vingt regards* or *Catalogue d'oiseaux*, I knew they would be played by Yvonne Lorriod; I was therefore able to allow myself the greatest eccentricities because to her, anything is possible” (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 113-114).

⁷ No prefácio da obra, Messiaen (1947: I) se refere a apenas três temas: Tema de Deus, Tema da Estrela e da Cruz e Tema de acordes. Porém, em uma parte do tomo II do *Traité...* (MESSIAEN, 1995: 438), dedicada à análise dos *Vingt regards...*, a qual foi apresentada em um curso ministrado por Messiaen na Musikhochschule de Saarbrücken em 1954, o compositor se refere a quatro temas, tendo acrescentado o Tema do amor místico. Essa análise foi incluída na edição do *Traité...* por Lorriod, que percebeu ser importante publicá-la. No entanto, de acordo com Rogosin (1996: 210), Messiaen escreve sobre o Tema do amor místico pela primeira vez no encarte da gravação dos *Vingt regards...* por Michel Béroff, realizada em 1969 e comercializada em 1970.

Adriana Lopes Moreira (2008), em sua tese de doutorado, evidencia as principais características da formação de cada tema, através do uso de técnicas de análise segundo a Teoria dos Conjuntos e a Teoria do Contorno Melódico, destacando, a partir desse prisma:

[...] a versatilidade do *Tema de Deus*, por ser constituído de tríades e do tetracorde com todos os intervalos, organizados com base na escala octatônica. O *Tema do amor místico* e o *Tema de acordes* promovem grande diversidade de alturas, devido à coleção de referência cromática. Destacamos o aspecto expansivo decorrente do movimento contrário presente nas vozes condutoras do *Tema de acordes*. O contorno do *Tema de Estrela e da Cruz* inclui a fórmula cromática que retorna (Messiaen, 1944a: 23), em que o movimento de uma 2M ascendente é compensado por uma 2m descendente e vice versa, ou o de uma 2m ascendente é compensado por uma 2M descendente e vice-versa – neste caso, <213> <021> (MOREIRA, 2008: 90-91).

(a) 

Tema de Deus
(Thème de Dieu)

(b) 

Tema da Estrela e da Cruz
(Thème de l'Étoile et de la Croix)

(c) 

Tema de acordes
(Thème d'accords)

Fig. 1: Os quatro temas que perpassam *Ving regards sur l'Enfant-Jésus*, de Messiaen.

(d)



Un peu plus lent
fff
(Thème d'amour)

ff
(Thème d'amour)

Tema do amor místico
(Thème de l'amour mystique)
Par Lui tuit a été fait
(p. 39, 5° sistema, c. 1 e p. 43, 3° sistema, c. 2)

(e)



Un peu plus vif (♩ = 108)
(Thème d'amour)
mf

Tema do amor místico
(Thème de l'amour mystique)
Je dors mais mon coeur veille
(p. 153, 4° sistema, c. 1-2)

(f)



Presque vif (♩ = 56)
(Thème d'amour)
passionné
p

Tema do amor místico
(Thème de l'amour mystique)
Regard d'Église d'amour
(p. 161, 5° sistema, c. 1-2)

Fig. 1: Os quatro temas que perpassam *Ving regards sur l'Enfant-Jésus*, de Messiaen (cont.).

Messiaen se preocupou em numerar as peças levando em consideração os contrastes de tempo, de intensidade, de cor e, também, algumas razões simbólicas. Por exemplo, o número 5 está relacionado com peças que tratam da Divindade, organizadas de 5 em 5 – n. 1, *Regard du Père*; n. 5, *Regard du Fils sur le Fils*; n. 10, *Regard de l'Esprit de joie*; n. 15, *Le baiser de*

l'Enfant-Jésus; n. 20, *Regard de l'Église d'amour*. O número 7, número da perfeição, é destinado ao *Regard de la Croix*, que simboliza os sofrimentos de Cristo na cruz pela redenção dos pecados do homem. O n. 14 (2 vezes 7) é atribuído ao *Regard des Anges*, “seres confirmados em graça”. O n. 9 é destinado ao *Regard du Temps*, simbolizando os 9 meses de gestação necessários para o nascimento daquele que é eterno. O n. 18 (2 vezes 9) é o *Regard de l'Onction terrible*, que representa a Divindade personificada em Cristo, o filho de Deus, simbolizando a encarnação e o nascimento. Os números 6 (número de dias em que Deus criou o mundo) e 12 (2 vezes 6) são destinados às peças *Par Lui tout a été fait* e *La Parole toute puissante*, simbolizando a criação e o governo divino sobre todas as coisas (MESSIAEN, 1995: 438).

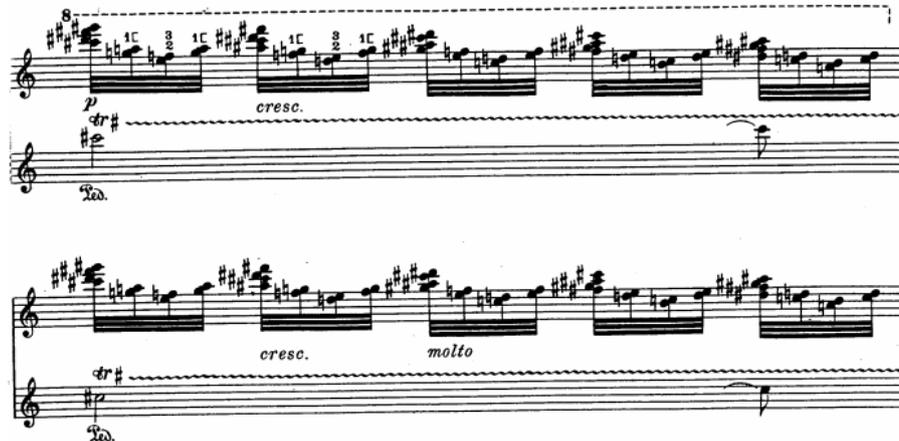
Hill e Simeone sugerem que os *Vingt regards...* têm a forma de um grande rondó conceitual, em que os “refrãos” são caracterizados pelas peças que contêm o Tema de Deus, que aparece em Deus Pai e Filho (n. 1 e 5), o Espírito Santo (n. 6 e 10), a Natividade (n. 11 e 15) e a Igreja (n. 20). Os autores sugerem que essas sete partes são intercaladas pelas outras peças (n. 2 a 4; 7 a 9; 12 a 14 e 16 a 19). Para esses autores, o ápice da obra está em *Regard de l'Onction terrible* (n. 18), que simboliza a coroação de Cristo (HILL; SIMEONE, 2005: 133-40).

Bruhn (2007) considera as peças de n. 5, *Regard du Fils sur le Fils*, e 20, *Regard de l'Église d'amour*, como variações da peça n. 1, *Regard du Père*, e sugere uma forma baseada no “allegro de sonata” com exposição, desenvolvimento, passagens contrastantes e síntese. De acordo com a autora, a complexidade na compreensão dessa forma se deve a que as Seções de desenvolvimento e de passagens contrastantes não se dão uma após a outra, mas são intercaladas regularmente e a Seção de síntese não é apresentada apenas no final, mas em dois movimentos que “emolduram” o desenvolvimento e o contraste. Desse modo, segundo a autora, a peça n. 1 abre a Seção de Exposição, a peça n. 5 fecha a Seção de Exposição e a peça n. 20 finaliza as três Seções entrelaçadas (desenvolvimento, passagens contrastantes e síntese), destacando duas macrosseções de tamanhos e durações desiguais (1ª macrosseção: peças 1 a 5 e 2ª macrosseção: peças 6-20). Assim, essa autora decide apresentar uma análise interessante da obra que não se dá em ordem cronológica, mas a partir do conteúdo espiritual apresentado nas cinco primeiras peças e que, segundo ela, é desenvolvido nas peças seguintes – a saber, os pensamentos de Messiaen sobre sua fé em geral e sobre a Encarnação em particular (BRUHN, 2007: 145-276).

À parte todo o conteúdo simbólico, *Vingt regards...* apresenta algumas técnicas de composição consideradas como sendo “idiomáticas” de Messiaen, como passagens em movimento contrário com ambas as mãos executando arpejos com pequenos desencontros (efeito muito usado por harpistas em passagens fortes, mas raro no repertório para piano); ataques com os quatro dedos longos, sendo o polegar usado como um pivô (por exemplo, no final da décima peça, *Regard de l'Esprit de joie*); um uso simultâneo do extremo agudo e do extremo grave do teclado do piano, não apenas para efeitos suaves, mas para efeitos fortes e contrastantes; e uma combinação de *accelerando* e *rallentando* (na peça de n. 18, *Regard de l'Onction terrible*), um efeito raro, segundo Messiaen, e inspirado na música de Bali (SAMUEL; MESSIAEN, 1994: 113-116, 139-140) (Fig. 2).



(a) Exemplo de passagens em movimento contrário com ambas as mãos executando arpejos com pequenos desencontros na décima sétima peça, *Regard du silence* (c. 38-39).



(b) Exemplo de ataques com os quatro dedos longos, sendo o polegar usado como pivô (final da décima peça, *Regard de l'Esprit de joie*).



(c) Exemplo do uso simultâneo do extremo agudo e do extremo grave do teclado do piano, não apenas para efeitos suaves, mas para efeitos fortes e contrastantes na décima terceira peça, *Noël* (c. 1-2).

Fig. 2: Exemplos musicais das técnicas “idiomáticas” encontradas em *Vingt regards...*, de Messiaen⁸.

⁸ O exemplo da combinação de *accelerando* e *rallentando* não foi incluído nessa tabela, pois será mencionado mais detalhadamente a seguir.

Regard de l'Onction terrible

Simbologia. Messiaen traz o seguinte texto introdutório para a décima oitava peça, *Regard de l'Onction terrible*:

O verbo assume certa natureza humana: a escolha da carne de Jesus pela colossal Majestade ...

- Uma antiga tapeçaria representa o Verbo de Deus em combate, sob o disfarce de Cristo à cavalo; só se veem as duas mãos empunhando uma espada que ele brande em meio a relâmpagos. Esta imagem me influenciou. - Na Introdução e na Coda, há valores progressivamente ralentandos superpostos a valores progressivamente acelerandos e vice-versa⁹ (MESSIAEN, 1947: III).

A partir desse texto de Messiaen, diversos autores escreveram sobre essa simbologia e sua suposta significação na música, dentre os quais destacamos Francisco Ciscar (2004) e Siglind Bruhn (1997, 2007).

Ciscar (2004: 65) sugere que a frase que diz que “o verbo assume certa natureza humana” é representada na primeira Seção da peça, em que o pentagrama superior se “transforma” no pentagrama inferior através da utilização do ritmo não retrogradável. Na frase seguinte, “... a escolha da carne de Jesus pela colossal Magestade” é representada nas Seções centrais, as quais trazem a indicação de caráter *Solennel mais un peu vif* (Solene, mas um pouco vivo), uma Seção repetitiva com diversas transposições do material musical que, segundo o autor, demonstra a busca pela escolha da carne de Jesus. Esta escolha acontece na última Seção da peça, na qual a “natureza humana se transforma no Verbo de Deus”, processo esse representado pela relação de inversão entre a primeira e a última Seção da peça.

Bruhn (2007: 249-250) realizou um estudo sistemático sobre as principais tapeçarias cristãs, tendo descoberto – e posteriormente confirmado junto a Yvonne Loriod – que a tapeçaria citada por Messiaen se tratava do exemplar *Le Christ à cheval poursuit les bêtes* (Cristo a cavalo persegue as bestas), catalogada como o número 69 de um ciclo de tapeçarias conhecido como *L'Apocalypse d'Angers* (Fig. 3).

Bruhn (2007: 250) destaca que cada uma das tapeçarias do ciclo *L'Apocalypse d'Angers* são relacionadas a um texto bíblico e, no caso da tapeçaria supracitada, o texto refere-se ao Apocalipse 19: 11-14, voltado à visão de Paulo sobre o final dos tempos:

E vi o céu aberto, e eis um cavalo branco; e o que estava montado nele chama-se Fiel e Verdadeiro; e julga e peleja com justiça. Os seus olhos eram como chama de fogo; sobre a sua cabeça havia muitos diademas; e tinha um nome escrito, que ninguém sabia senão ele mesmo. Estava vestido de um manto salpicado de sangue; e o nome pelo qual se chama é o Verbo de Deus. Seguiam-no os exércitos que estão no céu, em cavalos brancos, e vestidos de linho fino, branco e puro (BÍBLIA, Apocalipse 19, 11-14).

⁹ “Le verbe assume une certaine nature humaine: choix de la chair de Jésus par la Majesté épouvantable... - Une vieille tapisserie représente le Verbe de Dieu en lutte sous les traits du Christ à cheval on ne voit que ses deux mains sur la garde de épée qu'il brandit au milieu des éclairs. Cette image m'a influencé. - Dans l'Introduction et la Coda, valeurs progressivement ralenties superposées aux valeurs progressivement accélérées et inversement” (MESSIAEN, 1947: III, tradução nossa).



Fig. 3: *Le Christ à cheval poursuit les bêtes* (Cristo a cavalo persegue as bestas), n. 69 do ciclo de tapeçarias conhecido como *L'Apocalypse d'Angers*. Foto de Rémi Jouan (14TH CENTURY ILLUSTRATIONS,).

Interessante ressaltar a leitura de Bruhn (2007) sobre a peça, a partir de seu conhecimento desse texto. Para a autora, as Seções inicial e final são derivações daquelas que aparecem na peça de número 16, *Regard des prophètes, des berges et des Mages*, e que representam os profetas e/ou as profecias, e em *Regard de l'Onction terrible* essa relação se estende a João Batista, que batizou Jesus três anos antes de sua morte, e também ao apóstolo João de Patmos.

A relação interna entre as duas peças é associada a três profecias: uma do passado, cumprida no nascimento [de Jesus] em Belém; a segunda ocorre no momento do batismo e da confirmação da missão terrena de Jesus; e a terceira, antecipa o fim de sua vida mortal e aponta para o futuro¹⁰ (BRUHN, 2007: 244, tradução nossa).

Bruhn (2007: 250-253) ressalta que as duas Seções (inicial e final) da décima oitava peça têm desenvolvimentos dinâmicos que apontam para o futuro, a primeira simbolizando o momento após o batizado de Jesus e a última o momento após a sua morte. A Seção central, por sua vez, representa a imagem apocalíptica da tapeçaria: “Cristo a cavalo perseguindo as bestas”, a qual é

¹⁰ “The internal relation between the two pieces, then, is one between three prophecies: one from times past, fulfilled in the birth at Bethlehem; a second, born in the moment of Jesus' baptism and confirming his earthly mission; and a third, anticipating the end of his mortal life and pointing into the future” (BRUHN, 2007: 244).

repleta de acordes formados por oitavas e quintas juntas – intervalos que a autora ressalta como sendo emblemáticos da divina majestade na tradição da retórica musical –, bem como de passagens figurativas que Messiaen alude ao texto introdutório da peça: “Só se veem as duas mãos empunhando uma espada que ele brande em meio a relâmpagos” (*comme la foudre*).

Bruhn (1997: 310; 2007) discorre ainda sobre a palavra “unção” (*l'Onction*) referindo-se a outros dois momentos em que ela aparece na história sobre Jesus: com Maria Madalena unguindo seus pés antes de sua crucificação e no momento do batismo de Jesus por João Batista, em que Jesus iniciaria seu ministério, colocando João Batista como um “ungido” para tal tarefa. De acordo com a musicóloga, o que Messiaen pode estar sugerindo com a sua “textura impressionante com justaposição de acelerando ascendente e ralentando descendente é a profecia dita por João Batista: É necessário que ele [Jesus] cresça e que eu diminua” (BÍBLIA, João, 3, 30).

Consideramos que a ideia proposta por Ciscar é esclarecedora, mas denota um desconhecimento da tapeçaria supraexposta e do texto bíblico a ela relacionado. Bruhn é mais consistente, especialmente quando relaciona as referências de Messiaen no prefácio da obra à imagem da tapeçaria. Desse modo, vislumbramos a abertura da peça como o momento do batismo, no qual Jesus se prepara para os seus próximos três anos de vida terrena, a Seção central como as lutas enfrentadas por Jesus na terra e também a luta contra as bestas no final dos tempos representada pela tapeçaria e o fechamento da peça representa o momento da morte e da ascensão de Jesus, a transformação de sua natureza carnal em espírito.

Forma. Em nossa pesquisa, deparamo-nos com diferentes abordagens a respeito da forma da peça *Regard de l'Onction terrible*. Healey (2013: 118-119) a classifica como forma não retrogradável (*non-retrogradable form*), Reverdy (1978: 54) aponta para uma forma ternária ABA, Rogosin (1996: 139) a classifica como forma seccional mais elaborada e sugere a estrutura Xab ABAC ABAC Xba, e finalmente Bruhn (1997: 314) a classifica como uma forma rondó que alterna refrãos e episódios.

bars	20	23	38	53	68	83	98	113	128	143	158	178	180
frame	transi-	R	R ^m		R ₄		R ₈		R	R ^m		transi-	frame
(open)	tion			E1		E2		E1 ₁			E2 ₁	tion	(close)

Fig. 4: Estrutura formal sugerida por Siglind Bruhn (1997: 314), na qual Rm se refere a refrão com elementos espelhados (*refrain with mirrored elements*), R4, a refrão transposto em 4 semitons e R8, a refrão transposto a 8 semitons.

Porém, nossa ideia da forma dessa peça diverge parcialmente de cada uma destas propostas. Diferencia-se da apresentada por Bruhn (Fig. 4), por considerar que os materiais musicais das Seções que a autora classifica como refrão e episódios apresentam semelhanças que não podem ser ignoradas. Concordamos em parte com Healey, por considerarmos a presença da ideia de não retrogradabilidade enquanto uma alusão, porém, como as Seções centrais não são espelhadas, essa relação não é estruturante. A sugestão de Rogosin é bem clara, mas, a nosso ver, não explora o interior da Seção central, que é rica em detalhes e cheia de inter-relações.

Em nossa abordagem, guiamo-nos pela segmentação do material musical em pequena, média e larga escala. Na Tab. I apresentamos a forma resultante de nossa análise.

ABERTURA (1-22)	X (1-19)	Conectivo I (20)	Y (21-22)			
SEÇÃO CENTRAL (23-177)	Subseção Central S	A (23-37)	I 2 (23/ 24-25)	I.1 2 (26-27/ 28-29)	I.2 3 (30-31/ 32-34)	I.3 4 (35-36/ 37)
		A' (38-52)	I 2 (38/ 39-40)	I.1 2 (41-42/ 43-44)	I.2* 3* (45-46/ 47-49)	I.3* 4* (50-51/ 52)
		B (53-62)	I.4 5 (53/ 54-56)			I.5 5* (57-59/ 60-62)
		Transição I (63-67)		I.2* I.6 (63-64/ 65-67)		
	Parte 2	A (T4) (68-82)	I* 2 (68/ 69-70)	I.1* 2 (71-72/ 73-74)	I.2* 3* (75-76/ 77-79)	I.3* 4* (80-81/ 82)
		C (83-90)	I.3* 6 (83-84/ 85-86)			I.3* 6* (87-88/ 89-90)
		Transição 2 (91-97)	seção de acordes densos (91-95)			I* 7 (96/ 97)
		Trecho da Parte I	I* 2 (98/ 99-100)	I.1* 2 (101-102/ 103-104)	I.2* 3* (105-106/ 107-109)	I.3* 4* (110-111/ 112)
	Subseção Central S'	B - T8 e T4 (113-122)	I.4* 5* (113/ 114-116)			I.5* 5* (117-119/ 120-122)
		Transição I (T8) (123-127)		I.2* I.6* (123-124/ 125-127)		
Mistura entre as Partes I e 2		A (T12) (128-142)	I* 2 (128/ 129-130)	I.1* 2 (131-132/ 133-134)	I.2* 3 (135-136/ 137-139)	I.3* 4 (140-141/ 142)
		A' (T12) (143-157)	I* 2 (143/ 144-145)	I.1* 2 (146-147/ 148-149)	I.2* 3* (150-151/ 152-154)	I.3* 4* (155-156/ 157)
		C (T8) (158-166)	I.3* 6* (158-159/ 160-161)			I.3* 6* (162-123/ 164-165)
		Transição 2 (T9 com ampliação) (166-177)	seção de acordes densos (166-171)	I* 7* (172/ 173)	I* 7* (174/ 175)	I* 7* (176/ 177)
Y' (178)	Conectivo I' (179)		X' (180-198)			
FECHAMENTO (178-198)						

Tab. 1: Forma da peça *Regard de l'Onction terrible*. Em negrito, números indicativos dos materiais; entre parênteses, números de compassos. Na Seção Central, A' indica mesmo material musical utilizado em A, porém de forma espelhada. As nomenclaturas T4, T8, T9 e T12 indicam transições. Nas Seções de abertura e fechamento, X representa o material de acordes por quartas justapostos cromaticamente e Y representa o material com arpejos em movimento contrário e centrípeto.

A peça possui uma forma geral tripartida, composta por uma Seção de abertura (formada por um material retrógrado em relação às partes das mãos direita e esquerda), uma Seção Central dividida em duas subseções (subseção S e subseção S') e uma Seção de fechamento (formada por uma inversão do material inicial). Em nossos estudos, inicialmente consideramos a possibilidade de nomear as Seções inicial e final como Introdução e Coda, conforme Messiaen se refere a elas. No entanto, consideramos que nomes diferentes – introdução e coda – sugerem materiais e funções distintas e específicas e, nesse caso, Messiaen utiliza o mesmo material em ambas as Seções; além disso, o termo Coda carrega um significado histórico relacionado à harmonia que não cabe no contexto dessa peça. Desse modo, ao entrarmos em contato com a tapeçaria *L'Apocalypse d'Angers*, a qual inspirou a composição da obra, percebemos que o fato de ambas as partes se utilizarem do mesmo material remete a uma emolduração da obra. Por essa razão, preferimos nos referir à forma como sendo: Seção de abertura, Seção central e Seção de fechamento, na tentativa de estabelecermos certo paralelo com a delimitação causada pelo enquadramento da moldura, que abre e fecha a imagem durante uma apreciação artística.

Cada uma das subseções S e S' é subdividida em duas partes, I e 2. Integram essas partes frases longas denominadas A, B, C e frases de transição que, por sua vez, são caracterizadas pela recorrência de semifrases, as quais possuem um material bipartido, que pode ser tratado como antecedente e consequente. Os consequentes são caracterizados pela multiplicidade de materiais geradores e pela quase ausência de variações (na Tab. I, os consequentes são numerados de 2 a 7). O material do antecedente, por sua vez, sofre muitas variações, porém sua essência é facilmente identificada. Na Tab. I, esse material é representado pelo número 1 e suas variações por 1.1, 1.2 etc.

A Fig. 5 traz a primeira semifrase (c. 23-25) contida na frase A (c. 23-37), na qual destacamos o material antecedente (c. 23) e consequente (c. 24-25).

Fig. 5: Em amarelo, exemplo de material antecedente (c. 23) e, em rosa, exemplo de material consequente (c. 24-25).

Essa constante oposição entre materiais díspares que caracteriza a Seção central é característica da linguagem musical de Messiaen que se vale da justaposição enquanto procedimento composicional (GUIGUE, 2011: 169-170). Porém, mais adiante, ao abordarmos o assunto “Escrita pianística e projeção”, apontamos que existe uma linearidade fraseológica presente na construção da Seção central.

Nossa Tab. I em muito se assemelha às segmentações de Rogosin (1996) e Bruhn (1997), porém nosso diferencial está em considerar as partes segmentadas como grandes frases e não como Seções, pois, ao nos pautarmos pela audição, notamos a continuidade dos materiais musicais e da escrita pianística. Desse modo, o que nomeamos como sendo A, B, C e transições são as frases longas, com material temático comum, que constituem a peça. Além disso, incluímos os detalhes das semifrases na tabela e não consideramos a forma como um rondó.

Quando se refere à obra *Vingt regards...* como um todo, vimos acima que Messiaen enfatiza algumas características inovadoras. Dentre elas, destacamos aquelas encontradas em *Regard de l'Onction terrible*: o uso de arpejos em movimento contrário (MESSIAEN; SAMUEL, 1994: 115-116) e um processo especial de permutação que o compositor denomina inversão (*intersion*) (Fig. 11) (MESSIAEN, 1996: 319-320):

Toda a peça é um poderoso coral de bronze, animado pelos abalos dos relâmpagos. Na Introdução: valores que formam um ralentando progressivo superpostos a valores que formam um acelerando progressivo, em duas escalas de durações cromáticas, crescendo muito, em movimento [contrário] convergente. Na Coda: valores que formam um acelerando progressivo superpostos a valores que formam um ralentando progressivo, enquanto duas escalas de durações cromáticas, crescendo muito, em movimento [contrário] divergente¹¹ (MESSIAEN, 1995: 491-492, tradução nossa).

A partir dessa citação, podemos relacionar a simbologia a que Messiaen faz referência à nomenclatura empregada por nós na Tab. I, com o “poderoso coral de bronze” se referindo ao material antecedente (com seus acordes “duros” em blocos de quintas) e os “abalos do relâmpago” referindo-se ao material conseqüente (com seus arpejos sobre a indicação “comme la foudre” - como o relâmpago) (cf. Fig. 5). Na Seção de abertura, o processo de inversão envolve um agrupamento com 16 durações organizadas em ordem crescente de grandeza na camada superior e em ordem decrescente na inferior. Na Seção de fechamento, há uma troca dessas camadas – de maneira que a voz superior no fechamento constitui uma inversão da voz superior na abertura. Assim, a não retrogradabilidade está presente tanto em cada inversão individualmente (Fig. 6) como entre as duas seções, constituindo em um espelhamento também timbrístico.

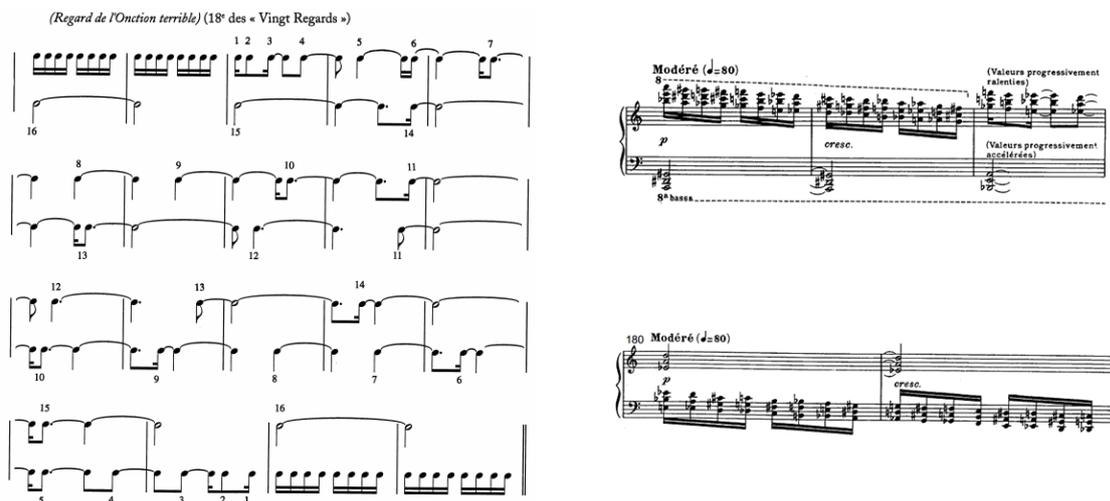


Fig. 6: Exemplo rítmico com as 16 durações sobrepostas na Seção introdutória (c. 1-19, à esquerda), e partitura com c. 1-2 (à direita, acima) e 180-181 (à direita, abaixo) (MESSIAEN, 1996: 320).

¹¹ “Toute la pièce est un puissant choral de cuivres, animé par les secousses de la foudre. Dans l'Introduction: des valeurs progressivement ralenties superposées à des valeurs progressivement accélérées en deux gammes chromatiques de durées, crescendo molto, se rapprochant jusqu'à très près à des valeurs progressivement ralenties, en deux gammes chromatiques de durées, crescendo molto, s'éloignant jusqu'à très loin, par mouvement divergente” (MESSIAEN, 1995: 491-492).

Entendendo-se que a inversão é um dos tipos de permutação, a Fig. 7 apresentada por Bruhn (2007) ilustra bem tanto a questão da permutação entre as duas seções quanto a questão da não retrogradabilidade no interior dessas seções.



Fig. 7: A não retrogradabilidade enquanto processo estrutural na abertura e no fechamento da peça *Regard de l'Onction terrible* (BRUHN, 2007: 246).

O conceito de simetria – presente também na estrutura dos ritmos não retrogradáveis – está presente na concepção formal da peça, em que uma Seção central (S e S') é emoldurada por duas seções que são espelhadas (abertura e fechamento).

Personagens rítmicas. À parte sua característica técnica, esse procedimento de inversão utilizado nas Seções de abertura e fechamento engendra o germe da ideia de personagens rítmicas¹², no caso desses dois trechos da peça tem-se apenas dois personagens em ação, o que cresce ritmicamente e o que decresce (Fig. 8).

No âmbito simbólico, a abertura da peça *Regard de l'Onction terrible* retrata o momento do batismo de Jesus, que antecede em três anos sua ascensão para junto de seu Pai, tempo em que se deram os momentos que mais lhe provaram a força espiritual. Nesse contexto, a inversão da abertura no fechamento, além de proporcionar a percepção da não retrogradabilidade rítmica e timbrística, também inverte a relação de *arsis* e *thesis*, ou de impulso e repouso, dentro dessas Seções. Na abertura, podemos perceber uma grande *arsis* que inicia no compasso 1 e é seguida pela *thesis* nos compassos 21 e 22 (trecho destacado em azul na Fig. 8). No fechamento, tem-se uma relação atípica e até mesmo antinatural da natureza rítmica, ou seja, uma *thesis* (compassos 178-179, destacados em azul na Fig. 8) seguida por uma *arsis* (compassos 179-198). Essa finalização da peça com uma *thesis* seguida por uma *arsis* reforça o simbolismo que destacamos acima: o fim do período mortal de Jesus e o início do período imortal, ou seja, a imortalidade daquele que é eterno.

¹² A ideia de personagens rítmicas, exposta no 3º capítulo do tomo III do *Traité...*, consiste em se imaginar três personagens, uma que é ativa (ritmicamente, utiliza durações crescentes), outra que é receptiva (durações decrescentes) e uma terceira que é estável (durações que não se alteram) (MESSIAEN, 1995).

ABERTURA

Modéré (♩=80)

PIANO

p

cresc.

(Valeurs progressivement ralenties)

(Valeurs progressivement accélérées)

8ª bassa

4

cresc. sempre

8ª bassa

9

8ª bassa

14

cresc.

molto

8ª bassa

Fig. 8: Partitura com trechos das Seções de abertura (c. 1-22) e fechamento (c. 178-198) com Seções de acordes arpejados em movimento contrário entre colchetes azul¹³.

¹³ Sugerimos a audição da gravação de Roger Muraro (MESSIAEN, 2008).

18 *ff* *Vif* *glissando* *mf* *8^a bassa*

21 **Bien modéré** (♩ = 69) *ff arraché* *(simile)* *ped.* *

178 **Bien modéré** (♩ = 69) *ff arraché* *(simile)* *ped.* *

FECHAMENTO

f *mf* *glissando* *mf* *8^a Vif* *glissando* *mf* *ped.* *

Fig. 8: Partitura com trechos das Seções de abertura (c. 1-22) e fechamento (c. 178-198) com Seções de acordes arpejados em movimento contrário entre colchetes azul (cont.).

180 *Modéré* (♩=80)

p *cresc.*

182 (Valeurs progressivement accélérées)

8^a bassa
(Valeurs progressivement ralenties)

187

cresc. sempre

8^a bassa

192

cresc. molto

8^a bassa

197

ff

8^a bassa

Detailed description: The image shows five systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a separate line for the 8th bass (8^a bassa). The first system (measures 180-181) is marked 'Modéré' with a quarter note equal to 80 (♩=80). It starts with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The second system (measures 182-186) is marked '(Valeurs progressivement accélérées)' and '(Valeurs progressivement ralenties)'. The third system (measures 187-191) is marked '*cresc. sempre*'. The fourth system (measures 192-196) is marked '*cresc. molto*'. The fifth system (measures 197-198) is marked '*ff*'. The 8^a bassa line is indicated by a dashed line and contains arpeggiated chords that move in the opposite direction to the chords in the main staves.

Fig. 8: Partitura com trechos das Seções de abertura (c. 1-22) e fechamento (c. 178-198) com Seções de acordes arpejados em movimento contrário entre colchetes azul (cont.).

Linguagens rítmicas. Cada uma das macroseções da peça (Seções abertura, central e fechamento) explora diferentes linguagens rítmica¹⁴. A abertura e o fechamento são caracterizados por apresentar uma maior variedade de linguagens rítmicas, a saber: a linguagem rítmica das durações, das intensidades, das alturas, dos timbres e das intervenções das durações. Por outro lado, a Seção central, em sua maior parte homorrítmica, explora, em seus materiais bipartidos, a dualidade entre a linguagem rítmica das durações (material antecedente) e a linguagem rítmica das alturas (material consequente). O material antecedente caracteriza-se especialmente por explorar o conceito de ritmo iâmbico (duração curta seguida por duração longa), e o material consequente explora sempre a reiteração de alguns poucos elementos em escrita figurativa com variações de alturas.

Origem e síntese de materiais musicais por quartas. Nessa peça, identificamos que Messiaen trabalha com a alternância de poucos materiais musicais, que são marcantes e permeiam sua obra como um todo.

O primeiro deles consiste no material de origem do “acorde especial por quartas” (específico de Messiaen), descrito pelo compositor no capítulo XIV do *Technique...* (MESSIAEN, 1944a: 44) como sendo caracterizado especificamente pela superposição de quarta aumentada e quarta justa (4A+4J), por conter todas as notas do 5º modo de transposições limitadas e por ser originário da “fórmula melódica” (Fig. 9).

Acordes por quartas com as características específicas acima descritas estruturam as supracitadas Seções de abertura e fechamento, e a “fórmula melódica” é empregada enquanto estrutura intervalar das partes A, A', B, C e transições que compõem as Seções centrais.



Fig. 9: Exemplo de “acorde especial por quartas” (4J+4A), 5º modo de transposições limitadas e fórmula melódica (MESSIAEN, 1944b: 37, ex. 213, 214, 215).

Fórmula melódica. Ao compararmos a relação intervalar da “fórmula melódica” com a relação intervalar da linha superior das partes A e A' da peça, percebemos que o fragmento que finaliza cada uma dessas partes possui uma relação idêntica àquela dos fragmentos da fórmula

¹⁴ O conceito de linguagens rítmicas é elaborado por Messiaen para identificar o movimento rítmico independente de cada parâmetro musical que utiliza em sua escrita. No primeiro volume de seu tratado, Messiaen (1994: 46-47) inclui um estudo com 14 “linguagens rítmicas” que acessa ao compor: 1.^a) das durações; 2.^a) das intensidades; 3.^a) das densidades; 4.^a) das alturas; 5.^a) dos timbres; 6.^a) dos ataques; 7.^a) do movimento rítmico; 8.^a) dos andamentos; 9.^a) das intervenções das durações (mas referindo-se a todos os tipos de permutações e intervenções possíveis); 10.^a) a polirrítmica; 11.^a) a resultante da polirritmia; 12.^a) a linguagem rítmica da harmonia; 13.^a) dos espaços musicais (traduzindo-se *lieu* por espaço e entendendo-se como “espaços” a tonalidade, a modalidade, a politonalidade, a atonalidade, a série dodecafônica e qualquer outra espécie de série); 14.^a) a linguagem rítmica do silêncio.

melódica (Fig. 10)¹⁵. Além disso, observamos também o processo de inversão de notas (*intersion des notes*)¹⁶ (MESSIAEN, 1944a: 28). Outra forte relação entre a “fórmula melódica” e as partes A e A’ refere-se à exploração do processo de espelhamento entre seus contornos melódicos¹⁷. A fórmula melódica traz em si o processo de espelhamento do contorno, explorado na relação entre as frases A e A’ (Fig. 11).



Fig. 10: Comparação entre a relação intervalar da fórmula melódica (acima) e das frases A e A’.

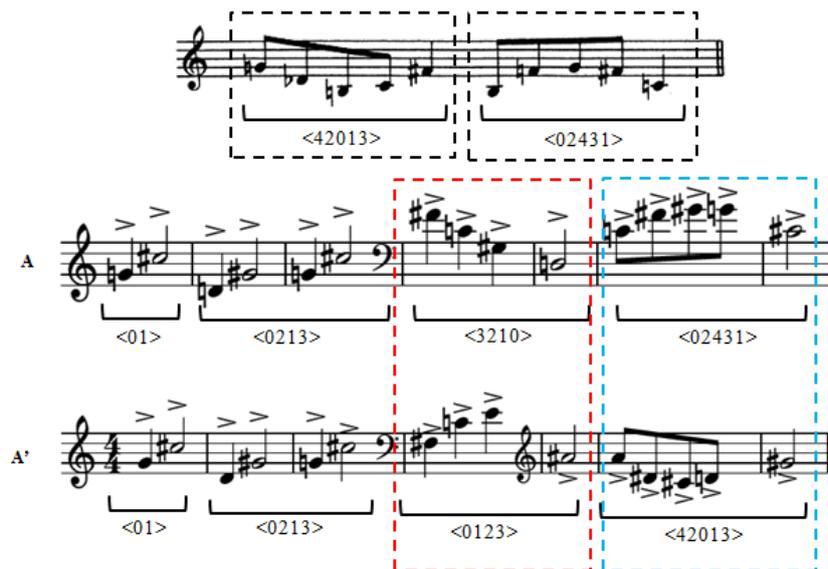


Fig. 11: O exemplo superior destaca o processo de espelhamento no interior da fórmula melódica. Os exemplos central e inferior comparam a relação de espelhamento entre as frases A e A’.

¹⁵ O exemplo traz a nota superior desta passagem com acordes por quartas comumente construídos a partir de vozes condutoras paralelas. Assim, curiosamente, na Seção em que Messiaen explora melodicamente o material que deu origem aos seus “acordes especiais por quartas” (4J+4A), o compositor lança mão de sucessões de acordes comuns por quartas.

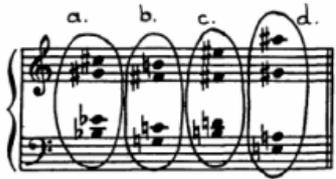
¹⁶ Ressaltamos que o processo de inversão de notas (*intersion des notes*) foi posteriormente empregado por Messiaen no que diz respeito também às durações, sendo o germe das “permutações simétricas” (MESSIAEN, 1996: 7).

¹⁷ O movimento melódico produz um contorno cujas equivalências com outros contornos é passível de discussões. Para encontrar um segmento de contorno SEGC, basta numerar as notas do fragmento de acordo com sua posição, de maneira que a nota mais grave é classificada como 0, a segunda mais grave, como 1 e assim sucessivamente. Na relação de espelhamento entre contornos, percebemos que a nota mais grave de um contorno é substituída pela nota mais aguda do outro, a segunda mais grave pela segunda mais aguda, e assim sucessivamente (cf. STRAUS, 2013: 107-111).

Além do processo de inversão, Messiaen também utiliza transposições a T4, T8, T9 e T12 ao longo das Seções S e S', como indicado na Tab. I.

Tema de acordes. Dentre os quatro temas que perpassam a obra, já mencionados anteriormente, o Tema de acordes é o único que não tem um significado simbólico explícito na obra e é o único que aparece na peça *Regard de l'Onction terrible*. Rogosin (1996: 45) aponta que, ao contrário do Tema de Deus, que pode ser facilmente reconhecível, o Tema de acordes é, por vezes, difícil de se perceber, devido à sua extrema brevidade e colocação típica em contextos densamente cromáticos que tendem a camuflar a sua utilização. Esse autor apresenta dois tipos de agrupamentos possíveis para o Tema de acordes: o vertical e o horizontal (Fig. 12), o que corrobora com sua construção enquanto conjunto.

(a.) Grouped as four successive verticalities.



a.	4-23 (0257)	021030
b.	4-8 (0156)	200121
c.	4-18 (0147)	102111
d.	4-5 (0126)	210111

(b.) Grouped as four quadrants of a sixteen-note array.



i.	4-23 (0257)	021030
ii.	4-26 (0358)	012120
iii.	4-11 (0135)	121110
iv.	4-23 (0257)	021030

Fig. 12: Dois tipos possíveis de agrupamentos para o Tema de acordes (ROGOSIN, 1996: 46).

Em *Regard de l'Onction terrible*, o Tema de acordes aparece concentrado em apenas dois acordes, em um contexto de textura densa, o que dificulta sua percepção. O exemplo abaixo (Fig. 13) compara o Tema de acordes conforme apresentado por Messiaen no prefácio da obra e enquanto agrupamento horizontal no interior da peça:

THÈME D'ACCORDS :

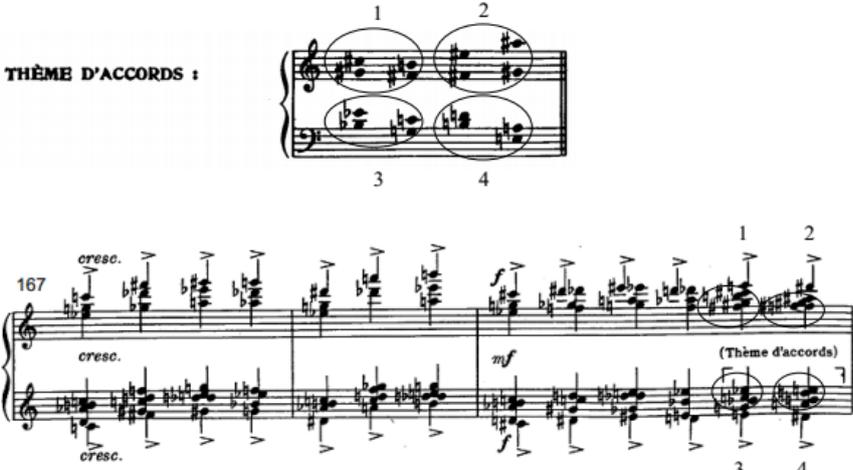


Fig. 13: Acima, Tema de acordes (MESSIAEN, 1997); abaixo, em *Regard de l'Onction terrible*.

Em nosso entender, a “participação” desse tema na peça poderia passar despercebida, não fosse pela indicação do compositor na partitura (Fig. 13). Entretanto, como vimos anteriormente, Messiaen o considerava um tema facilmente identificável por sua cor:

[...] é um complexo de sons destinado a variações perpétuas, existente em abstrato como uma série, mas bem concreto e facilmente reconhecível por suas cores: um cinza azul de aço atravessado por um vermelho e laranja brilhantes, um roxo violeta manchado de couro marrom e cercado de roxo violeta!¹⁸ (MESSIAEN, 1995: 438, tradução nossa).

Escrita pianística e projeção. Nas subseções S e S', Messiaen trabalha com materiais bipartidos, que denominamos de antecedente e consequente. Entretanto, ao observar a escrita pianística e também a indicação do uso de pedal (Fig. 14), percebemos a intenção de Messiaen em conectar os acordes que compõem cada material que classificamos como antecedente (1, 1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 1.5 e 1.6) aos materiais classificados como consequente (2, 3, 4, 5, 6, 7).

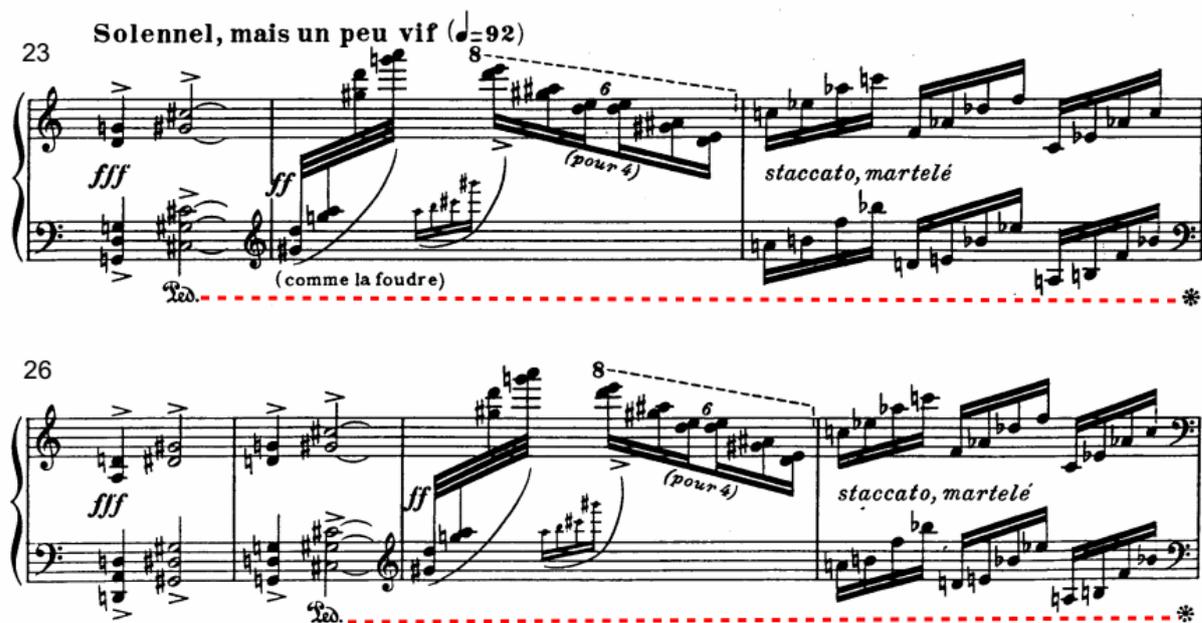


Fig. 14: Trecho da peça *Regard de l'Onction terrible* (c. 23-29), com destaque para a indicação do uso do pedal direito como um desejo de conexão entre os acordes (c. 23 e 26-27; e materiais I e I.1 na Tab. I).

Ao conectar esses elementos (Fig. 15), podemos delinear quatro grandes frases que se desenvolvem no interior da parte I da Seção S, designadas na Tab. I como A, A', B e transição I.

¹⁸ “[...] c’est un complexe de sons destiné à de perpétuelles variations, préexistant dans l’abstrait comme une série, mais bien concret et très aisément reconnaissable par ses couleurs: un gris bleu d’acier traversé de rouge et d’orangé vif, un violet mauve taché de brun cuir et cerclé de pourpre violacée” (MESSIAEN, 1995: 438).

23 **Solennel, mais un peu vif** (♩=92)

26

30

33

36

Fig. 15: Frase A da peça *Regard de l'Onction terrible* (c. 23-37), com destaque para os elementos acordais intercalados que devem ser conectados pelo intérprete.

O pianista deve ressaltar essa conexão entre as ideias espaçadas no tempo para que a memória do ouvinte as conecte ao longo da escuta. A Fig. 15 destaca a frase A, cujos elementos antecedentes são intercalados pelos elementos consequentes ao longo dos compassos 23 a 37. Assim, cabe ao pianista guiar-se pela projeção de média ou, preferivelmente, pela de longa escala, que remetem a um longo fraseado de 16 compassos. Ressaltamos que a ideia de concepção da frase A pode ser replicada em todas as demais frases da peça.

Considerações finais

Tendo uma função mais simbólica que descritiva, os quatro temas apresentados ciclicamente na obra *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* igualmente valem-se do reconhecimento pela escuta e da recuperação pela memória para que possam se constituir enquanto caminhos de identidade temática que perpassam as vinte peças.

Percebemos ao longo do texto que a ideia de simetria perpassa a peça como um todo, podendo ser percebida tanto no contorno da “fórmula melódica”, que gera as frases e semifrases da Seção central da peça (micro e média escalas), como enquanto elemento constituinte da forma e da estrutura das Seções de abertura e de fechamento da peça (macro escala). Destacamos, também, a simetria presente no simbolismo do “nascimento” nas Seções de abertura e fechamento da peça, considerando o batismo¹⁹ como um “nascimento” para uma nova vida cristã (abertura) e a morte humana de Cristo também como um “nascimento” para a sua vida eterna (fechamento).

A grande profusão rítmica decorrente dos diversos enfoques às linguagens rítmicas estudadas por Messiaen confere maior diversidade à opção por poucos e marcantes materiais motivicos. Nesse ambiente aparentemente fragmentado, as projeções desveladas pela complexa escrita “idiomática” de Messiaen (nesta peça suscitadas pelas indicações de pedal e conformação formal em frases) vão aos poucos sendo reveladas pelo pianista que atua como um elo que induz à compreensão, pela escuta, de ideias musicais em média e larga escala.

Assim, a ideia de justaposição difundida acerca da escrita musical de Messiaen também é evidente nessa peça, especialmente em sua Seção central. Porém, demonstramos que há espaço para uma interpretação linear, conectando elementos antecedentes e consequentes dentro de uma estrutura fraseológica. Desse modo, destacamos o importante papel do intérprete na condução do fraseado, guiando a audição para além da microestrutura.

Referências

BÍBLIA. Português. Bíblia sagrada: contendo o antigo e o novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Disponível em: <<http://biblia.com.br/joao-ferreira-almeida-Atualizada/>>. Acesso em: 3 abr. 2017.

BOULEZ, Pierre. *Points de repère*. Collection Musique/Passé/Présent. Paris: Christian Bourgois/Éditions du Seuil, 1985.

BRUHN, Siglind. *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen*. Hillsdale: Pendragon Press, 1997. (Aesthetics in Music, n. 6).

_____. *Messiaen's Contemplations of Covenant and Incarnation: Musical Symbols of Faith in the Two Great Piano Cycles of the 1940s*. Hillsdale: Pendragon Press, 2007.

¹⁹ “Jesus replicou-lhe: Em verdade, em verdade te digo: quem não nascer de novo não poderá ver o Reino de Deus. Nicodemos perguntou-lhe: Como pode um homem renascer, sendo velho? Porventura pode tornar a entrar no seio de sua mãe e nascer pela segunda vez? Respondeu Jesus: Em verdade, em verdade te digo: quem não renascer da água e do Espírito não poderá entrar no Reino de Deus” (BÍBLIA, João, 3, 3-5).

- CISCAR, Francisco J. C. *Aproximación al lenguaje de Olivier Messiaen: análisis de la obra para piano Vingt Regars Sur l'Enfant-Jésus*. Tese (Doutorado). Curso de Filosofia, Filosofia, Universitat de València, València, 2004.
- FORMAN, Edward. 'L'Harmonie de l'Univers': Maurice Toesca and the Genesis of Vingt Regard sur l'Enfant-Jésus. In: DINGLE, Christopher Philip; SIMEONE, Nigel. *Olivier Messiaen: Music, Art and Literature*. Burlington: Ashgate, 2007. p. 13-22.
- GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- HEALEY, Gareth. *Messiaen's Musical Techniques: The Composer's View and Beyond*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2013.
- HILL, Peter; SIMEONE, Nigel. *Messiaen*. New Haven: Yale U. Press, 2005.
- JOHNSON, Robert S. *Messiaen*. London: Omnibus Press, 1975.
- LEE, Hyeweon. *Olivier Messiaen's Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus: A Study of Sonority, Color, and Symbol*. Tese (Doutorado). Curso de Música, College-Conservatory of Music, University of Cincinnati, Cincinnati, 1992.
- MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Texte. Paris: A. Leduc, 1944. 2v.
- _____. *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie: (1949-1992) en Sept Tomes*. Paris: Alphonse Leduc, 1995. Tome II.
- _____. *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie: (1949-1992) en Sept Tomes*. Paris: Alphonse Leduc, 1996. Tome III.
- _____. *Vingt regards sur L'enfant-Jésus*. Paris: Durant, 1947. Partitura.
- MOREIRA, Adriana Lopes. *Olivier Messiaen: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano*. Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Departamento de Música, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2008.
- OLIVIER Messiaen: Piano Works. In: Complete Edition. Olivier Messiaen (Compositor). Roger Muraro (Intérprete, piano). [s.l.]: Deutsche Grammophon, 2008. 32CD Box Set.
- REVERDY, Michèle. *L'oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen*. Paris: A. Leduc, 1978.
- ROGOSIN, David. *Aspects of Structure in Olivier Messiaen's Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Tese (Doutorado). Curso de Musical Arts, School Of Music, The University Of British Columbia, Vancouver, 1996.
- SAMUEL, Claude; MESSIAEN, Olivier. *Olivier Messiaen Music and Color: Conversations with Claude Samuel*. Portland: Amadeus Press, 1994.
- SHENTON, Andrew. *Olivier Messiaen's System of Signs: Notes Towards Understanding his Music*. Farnham: Ashgate, 2008.
- STRAUS, Joseph. *Introdução à teoria pós-tonal*. Trad. Ricardo Mazzini. Salvador: EDUFBA, 2013.
- 14TH CENTURY ILLUSTRATIONS of Costume & Soldiers. Disponível em: <http://www.warfare.altervista.org/14/Angers_Apocalypse-12.htm>. Acesso em: ago. 2016.

.....

Aline da Silva Alves é Doutoranda em Musicologia na Universidade de São Paulo, USP (2013-2017), com apoio da CAPES ao projeto *Regard de l'Onction terrible*, *Neumes rythmiques* e *Le traquet stapazin*, de Olivier Messiaen: análise musical; Mestre em Música pela Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP (2012), com apoio da FAPESP ao projeto *Marlos Nobre: Variações Rítmicas opus 15 para piano e percussão, uma abordagem analítica visando à interpretação*; Bacharel em Piano pela Universidade Federal de Uberlândia, UFU (2005), onde foi bolsista CNPq para atuação junto ao projeto de pesquisa *Arte educação e Educação Musical na cidade de Uberlândia entre 1970-e 2002: criação de um banco de dados*. Atua como professora de piano desde 2005 e desde 2003 tem participado de diversos congressos nacionais e internacionais. Dentre suas principais publicações destacam-se: *Três conceitos norteadores dos processos composicionais de Olivier Messiaen* (ANPPOM, painel, 2015), *Neumes Rythmiques de Olivier Messiaen: uma análise do ritmo através da teoria projetiva apresentada por Christopher Hasty* (ANPPOM, painel, 2014), *Fusão estilística nas Variações Rítmicas Opus 15 de Marlos Nobre* (Aveiro, 2011) e *Fundamentos da Escola Pianística de Isabelle Vengerova* (Buenos Aires, 2010). alinne_alves@yahoo.com.br

Adriana Lopes Moreira é docente no Departamento de Música da USP (2004-); coordenadora do Grupo de Pesquisa TRAMA, voltado à aplicação de conceitos teóricos emergentes para a prática analítica textual de obras musicais compostas durante os séculos XX e XXI (USP, 2015-); fundadora e co-coordenadora do Laboratório de Percepção e Análise Musical, PAM (USP, 2008-), que integra o corpo de organizadores dos congressos bianuais EITAM (Encontros Internacionais de Teoria e Análise Musical, 2009-). Foi editora-chefe de publicações da ANPPOM, que compreenderam a Revista OPUS, a série Pesquisa em Música no Brasil e a coordenação científica dos congressos anuais da ANPPOM (2011-2015). É membro do Conselho Editorial das Revistas OPUS, (2015-) ORFEU-UDESC (2015-2020) e ARJ, *Art Research Journal/ Revista de Pesquisa em Arte* (2012-), dentre outras coordenações e representações. Possui Graduação, Mestrado e Doutorado em Música pela UNICAMP. adrianalopes@usp.br