

Adriana Lopes da Cunha Moreira

OLIVIER MESSIAEN

**INTER-RELAÇÃO ENTRE CONJUNTOS,
TEXTURA, RÍTMICA E MOVIMENTO
EM PEÇAS PARA PIANO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutor em Música. Orientadora: Prof.a Dr.a Maria Lúcia Senna Machado Pascoal. Co-orientador: Prof. Dr. Maurícy Matos Martin.

Campinas

2008

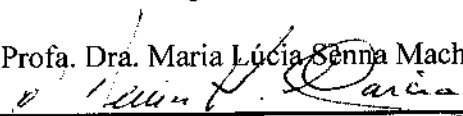
Adriana Lopes da Cunha Moreira

OLIVIER MESSIAEN

INTER-RELAÇÃO ENTRE CONJUNTOS, TEXTURA, RÍTMICA E MOVIMENTO EM PEÇAS PARA PIANO

Este exemplar é a redação final da Tese defendida pela Sra. Adriana Lopes da Cunha Moreira Vasconcelos e aprovada pela Comissão Julgadora em 29/08/2008.

Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal



Orientadora

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutor em Música. Orientadora: Prof.a Dr.a Maria Lúcia Senna Machado Pascoal. Co-orientador: Prof. Dr. Maurícy Matos Martin.

Campinas

2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

M813o Moreira, Adriana Lopes da Cunha
Olivier Messiaen: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano / Adriana Lopes da Cunha Moreira. – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal.

Co-orientador: Prof. Dr. Maurícy Matos Martin.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Olivier Messiaen. 2. Música para piano – Análise, apreciação. 3. Música para piano – Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc.). 4. Composição (música). 5. Música para piano – Século XX – História e crítica. I. Pascoal, Maria Lúcia Senna Machado. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Oliver Messiaen: Inter-relation between sets, texture, rhythm and movement in piano pieces.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Oliver Messiaen; Piano music – Analysis; Piano music – Interpretation (Phrasing, dynamics, etc.); Composition (Music); Piano Music – Twentieth century – History and criticism.

Titulação: Doutor em Música.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal.

Prof. Dr. José Antonio Rezende de Almeida Prado.

Prof. Dr. Amilcar Zani Netto.

Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda.

Prof^ª. Dr^ª. Helena Jank.

Data da defesa: 29-08-2008.

Programa de Pós-Graduação: Música.

FOLHA DE APROVAÇÃO

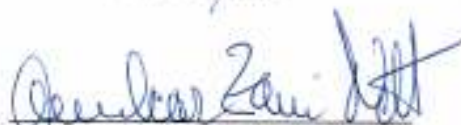
Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

**Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pela Doutoranda
Adriana Lopes da Cunha Moreira - RA 881504 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:**



Prof. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal
Presidente/Orientadora

Prof. Dr. José Antonio Rezende de Almeida Prado
Membro Titular

Prof. Dra. Helena Jank
Membro Titular

Prof. Dr. Amílcar Zani Netto
Membro Titular

Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda
Membro Titular

À Gabriela Lopes Ferreira Moreira,

com amor

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, Maria Lúcia Pascoal, pela sólida e aprofundada sabedoria, condução precisa de meus estudos em análise musical, sempre generosa acolhida e amizade. Ao pianista Maurícy Martin, pelo refinamento na construção sonora de obras musicais, consciência da multiplicidade timbrística do piano e amizade. Ao compositor Almeida Prado por compartilhar, sem restrições e ininterruptamente, sua experiência, generosidade, genialidade e amizade.

Aos membros das bancas de monografias, qualificação e defesa deste trabalho. Nomeadamente, Helena Jank, Edmundo Hora, Almeida Prado, Maria de Lourdes Sekeff (*in memoriam*), Rafael dos Santos, Eduardo Monteiro, Amílcar Zani e Marcos Branda Lacerda.

Agradeço aos meus queridos alunos do Departamento de Música da Universidade de São Paulo. Aos colegas e funcionários do Departamento de Música da Universidade de São Paulo e Universidade Estadual de Campinas. Ao carinho e companheirismo dos amigos Eduardo Monteiro, Gil Jardim, Amílcar Zani, Heloísa Fortes Zani, Luciana Sayuri Shimabuko, Aylton Escobar, Pedro Paulo Salles, Rogério Costa, Fernando Iazzetta, Ronaldo Miranda, Marcos Branda Lacerda, Ricardo Ballesterro, Michael Alpert, Mônica Lucas, Eliane Tokeshi e tantos outros.

Aos amigos Alexandre Pascoal, Cláudia Deltrégia, Nazir Bittar Filho, Maria Flávia Barbosa e Érico Vital Brasil, pela constante presença.

Ao meu marido querido, Maurício Ferreira Moreira, pelo amor, carinho e incentivo. À minha querida filha vindoura, *l'Âme en bourgeon*, Gabriela Lopes Ferreira Moreira.

RESUMO

Este trabalho propõe uma associação de técnicas de análise musical desenvolvidas durante os séculos XX e XXI aos conceitos teóricos proferidos por Olivier Messiaen no livro *Technique de mon langage musical* (Messiaen 1944a e 1944b) e nos três primeiros volumes do *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie* (Messiaen 1994a, 1994b e 1994c). Para tanto, nos dois Capítulos que o compõem, inter-relaciona tais conceitos teóricos a técnicas de análise apresentadas por autores como Allen Forte (1973), Joel Lester (1989), Joseph Straus (2005), Christopher Hasty (1981), Stefan Kostka (2006), David Cope (1997), Wallace Berry (1987), Michael Friedmann (1987), Elizabeth West Marvin (1991) e Felix Salzer (1982); e demonstra a eficiência do procedimento, através da apresentação de cinco análises de peças para piano compostas por Olivier Messiaen, contextualizadas tanto por dados biográficos do compositor, como por artigos anteriormente escritos por pesquisadores teoricamente relevantes. O trabalho justifica-se por contribuir para a bibliografia sobre análise musical em língua portuguesa, bem como por constituir um trabalho de análise musical que amplia a vertente teórica do compositor. Nos cinco Anexos que completam o exemplar, destaca declarações inéditas na literatura mundial, proferidas pelo compositor Almeida Prado, a respeito de planos não concretizados para a composição de um segundo *Catalogue d'oiseaux*. Na Conclusão, foram traçadas vertentes, tanto em relação às técnicas de análise utilizadas, como à obra para piano de Olivier Messiaen como um todo.

ABSTRACT

This work proposes an association between musical analysis techniques developed during the twentieth and the twenty-first centuries and the musical theory concepts presented by Olivier Messiaen in his *Technique de mon langage musical* (Messiaen 1944a and 1944b) and *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie* (Messiaen 1994a, 1994b and 1994c), first, second and third volumes. For this purpose, it relates Messiaen's theory concepts to analysis techniques presented by authors like Allen Forte (1973), Joel Lester (1989), Joseph Straus (2005), Christopher Hasty (1981), Stefan Kostka (2006), David Cope (1997), Wallace Berry (1987), Michael Friedmann (1987), Elizabeth West Marvin (1991) and Felix Salzer (1982). Through the analysis of five piano pieces by Olivier Messiaen the efficiency of this process is demonstrated. The analyses are supported by the composer's biography, as well as by articles previously written by prestigious researchers. It adds to the musical analysis bibliography in Portuguese language and it contributes to broaden the theory concepts presented by the composer. The five Annexes that complement this work bring new revelations by Brazilian composer Almeida Prado, about an Olivier Messiaen's project, never made concrete, to compose a second *Catalogue d'oiseaux*. In the Conclusion we trace lines of conduct concerning the musical analysis techniques as well as Olivier Messiaen's piano work as a whole.

SUMÁRIO

Abreviaturas	p. xix
Lista de Tabelas	p. xxi
Lista de Figuras	p. xxii
Introdução	p. 1

Capítulo 1 **Análise de peças para piano** **p. 9**
contextualizadas por dados biográficos de Olivier Messiaen

1.1	Introdução à análise de peças para piano de Olivier Messiaen	p.9
1.2	1908-27: Formação inicial	p. 11
1.3	1927-46: Concepção do material de alturas e do material rítmico	p. 17
1.3.1	Análise musical: <i>Préludes: n. 1, La Colombe</i>	p. 23
1.3.2	Análise musical: <i>Préludes: n. 6, Cloches d'angoisse et larmes d'adieu</i>	p. 37
1.3.3	Análise musical: <i>Vingt Regards sur l'Enfant Jésus: n. 20, Regard de l'Église d'Amour</i>	p. 97
1.4	1946-52: Ampliação no material de alturas e no material rítmico	p. 139
1.5	1952-61: Ampliação no material tímbrico: a percepção do canto dos pássaros e seu meio-ambiente	p. 154
1.6	1962-92: Consolidação, inter-relação e expansão de todo o material anterior nas obras orquestrais e mudança na escrita para piano solo	p. 164
1.6.1	Análise musical: <i>Petites Esquisses d'oiseaux: I. Le Rouge Gorge</i>	p. 181
1.6.2	Análise musical: <i>Petites Esquisses d'oiseaux: II. Le Merle Noir</i>	p. 203

Capítulo 2	Resenha bibliográfica associada à análise de parâmetros musicais presentes nas peças analisadas	p. 222
2.1	Análise musical	p. 223
	Principal referencial teórico: Ian Bent e Anthony Pople, <i>Analysis</i>	
2.1.1	O inter-relacionamento entre a análise e a percepção musical	p. 224
2.1.2	O inter-relacionamento entre a análise musical e outras áreas de estudo da música	p. 225
2.1.3	Breve histórico da análise musical	p. 228
2.1.4	Técnicas para a análise musical	p. 264
2.2	As técnicas de análise utilizadas	p. 267
2.3	Análise do material formado por alturas	p. 268
2.3.1	Olivier Messiaen, <i>Technique de mon langage musical</i>	p. 268
2.3.2	Técnicas de análise segundo a Teoria dos Conjuntos, a Teoria do Contorno, os Ciclos Intervalares e a Teoria Serial Referenciais teóricos:	p. 288
	▪ Joseph Straus, <i>Introduction to Post-Tonal Theory</i>	
	▪ Jack Boss, <i>Schoenberg's Op. 22 Radio Talk and Developing Variation in Atonal Music</i>	
	▪ Christopher Hasty, <i>Segmentation and Process in Post-Tonal Music</i>	
	▪ Joel Lester, <i>Analytic Approaches to Twentieth-Century Music</i>	
	▪ Stefan Kostka, <i>Materials and Techniques of Twentieth-Century Music</i>	
	▪ Michael Friedman, <i>A Response: My Contour, Their Contour</i>	
2.4	Análise da rítmica	p. 322
2.4.1	Olivier Messiaen, <i>Technique de mon langage musical e Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie (Tomos I a III)</i>	p. 322
2.4.2	Técnica para a análise da rítmica em obras amétricas: Terminologia própria às obras dos séculos XX e XXI, e Teoria do Contorno Rítmico Referenciais teóricos:	p. 336
	▪ Joel Lester, <i>Analytic Approaches to Twentieth-Century Music</i>	

▪ Wallace Berry, <i>Structural Functions in Music</i> ▪ Stefan Kostka, <i>Materials and Techniques of Twentieth-Century Music</i> ▪ Elizabeth West Marvin, <i>The Perception of Rhythm in Non-Tonal Music: Rhythmic Contours in the Music of Edgard Varèse</i>	
2.5 Análise da textura	p. 347
2.5.1 Terminologia para a análise da textura em obras dos séculos XX e XXI	p. 347
Referenciais teóricos:	
▪ Joel Lester, <i>Analytic Approaches to Twentieth-Century Music</i> ▪ Wallace Berry, <i>Structural Functions in Music</i> ▪ Stefan Kostka, <i>Materials and Techniques of Twentieth-Century Music</i> ▪ David Cope, <i>Techniques of the Contemporary Composers</i>	
2.6 Análise da estrutura e do movimento	p. 355
2.6.1 Técnicas para a análise da estrutura e do movimento	p. 355
Referenciais teóricos:	
▪ Felix Salzer, <i>Structural Hearing: Tonal Coherence in Music</i> ▪ Wallace Berry, <i>Structural Functions in Music</i>	
Conclusão	p. 359
Bibliografia	p. 364
Anexo 1: Considerações de Olivier Messiaen sobre o piano	p. 377
Anexo 2: Relação de obras para piano de Olivier Messiaen	p. 381
Anexo 3: Estréia dos <i>Préludes</i> para piano no Brasil	p. 383
Anexo 4: Declarações de Almeida Prado sobre Olivier Messiaen	p. 391
Anexo 5: Listagem dos pássaros citados neste trabalho	p. 397
Notas de fim	p. 399

ABREVIATURAS

C1, C2, C3, etc.	- Conjunto 1, conjunto 2, conjunto 3, etc.
C 1.1, C 1.2, etc.	- Variações do conjunto 1.
comp.	- Compasso
Ex.	- Exemplo
Nomes em negrito	- Autores dos referenciais analíticos deste trabalho, cujas resenhas estão na segunda parte do Capítulo 2.
Numerais arábicos sobrescritos	- Associados às <i>Notas de Fim</i> . Exemplo: ¹²
Numerais romanos sobrescritos	- Associados às <i>Notas de rodapé</i> . Exemplo: ^{xii}
Periódicos:	- CMR: <i>Contemporary Music Review</i> - ITO: <i>In Theory Only</i> - JAMS: <i>Journal of the American Musicological Society</i> - JM: <i>The Journal of Musicology</i> - JMR: <i>The Journal of Musicological Research</i> - JMT: <i>Journal of Music Theory</i> - MAn: <i>Music Analysis</i> - MQ: <i>The Musical Quarterly</i> - MT: <i>The Musical Times</i> - MTS: <i>Music Theory Spectrum</i> - PNM: <i>Perspectives of New Music</i> - T&P: <i>Theory and Practice</i>

	- The MIT Press: <i>The Massachusetts Institute of Technology Press</i>
	- 19th-CM: <i>19th-Century Music</i>
publ.	- Ano da publicação
<i>Termos em itálico</i>	- São associados à terminologia utilizada pelo autor cujo nome aparece citado entre parênteses logo após a citação. Ex. <i>Amplitude espacial comprimida</i> (Berry 1987: 184).
U.	- University (em citações bibliográficas)
7M, 2m, 8J, 4A, 5d	- Respectivamente, sétima maior, segunda menor, oitava justa, quarta aumentada e quinta diminuta.
9-12	- Exemplo de apresentação de um conjunto que integra a catalogação organizada por Allen Forte no livro <i>The Strucutre of Atonal Music</i> (Forte 1973: 179-81). O texto no Capítulo 2 explica como obtê-lo.
(01245689T)	- Exemplo de apresentação da forma primária de um conjunto. O texto no Capítulo 2 explica como obtê-la. A letra T ao final da listagem numérica corresponde ao número 10 (do inglês, <i>ten</i>), ou décima classe de alturas, que integra o conjunto em questão.
666963	- Exemplo de apresentação do vetor intervalar de um conjunto. O texto no Capítulo 2 explica como obtê-lo.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Forma do <i>Prélude n. 1, La Colombe</i> .	p. 27
Tabela 2	Forma do <i>Prélude n. 6, Cloches d'angoisse et larmes d'adieu</i> .	p. 47
Tabela 3	Análise de Olivier Messiaen, da forma da peça <i>Regard de l'Église d'Amour</i> , com a terminologia apresentada no <i>Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie</i> (Messiaen 1994b: 492-3).	p. 95
Tabela 4	Forma da peça <i>Regard de l'Église d'Amour</i> .	p. 119
Tabela 5	Comparação entre o material, a dinâmica, o tempo, a extensão no piano e a textura dos conjuntos.	p. 200
Tabela 6	Associação entre o material, a dinâmica, o tempo, a extensão no piano e a textura.	p. 212
Tabela 7	Forma da peça <i>Le Merle Noir</i> .	p. 213
Tabela 8	Associação entre <i>modos de transposições limitadas</i> e conjuntos.	p. 314
Tabela 9	Listagem dos pássaros citados no presente trabalho, nas designações científica, inglesa, portuguesa e francesa.	p. 397

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Acordes estendidos de Mi, Si e Mi Maior, nos compassos 1, 10-11 e 20-21.	p. 27
Figura 2	No destaque, prolongamento organizado com base na escala octatônica $OCT_{1,2}[1,2,4,5,7,8,10,11]$ (comp. 1-2).	p. 28
Figura 3	Linha melódica principal da <i>Seção A</i> (comp. 1-5 e 11-15). Nos destaques (+), semitons são acrescentados ao trítone inicial (comp. 1-2) e à téttrade de Mi maior (comp. 3-5); os (x), considerados notas pertencentes ao <i>acorde perfeito</i> pelo compositor.	p. 30
Figura 4	Na <i>Seção B</i> , seqüências (nos destaques) como um recurso que vai conduzir à região do acorde de Si Maior (comp. 8-10).	p. 31
Figura 5	Linha melódica da <i>Seção B</i> (comp. 6-10).	p. 32
Figura 6	Na <i>Coda</i> , textura heterofônica (sob o destaque), explorada em obras posteriores (comp. 21-23).	p. 33
Figura 7	Análise das vozes condutoras: linhas (b), (c) e (d).	p. 34
Figura 8	Centros da peça, relacionados ao redor de um <i>eixo de simetria inversional</i> , resultando em equilíbrio por simetria.	p. 47
Figura 9	Apresentação dos conjuntos C1, C2 e C3, com a nota <i>sol</i> como centro de convergência, formando o tema da peça (comp. 1-6).	p. 48
Figura 10	Apresentação da variação C2.2 (comp. 12).	p. 49
Figura 11	Uso de variação de C2.2 na continuação da <i>Parte a</i> e determinação do centro <i>si</i> , por iniciar e finalizar o contorno melódico, bem como pela recorrência harmônica do acorde de Si (comp. 14-16).	p. 49
Figura 12	Transposições T_0 , T_1 e T_4 do <i>terceiro modo de transposições limitadas</i> de Olivier Messiaen.	p. 50

Figura 13	Uso do <i>terceiro modo de transposições limitadas</i> como coleção de referência para a formação do conjunto 1 (C1) e seus subconjuntos (comp. 2-4). As circunferências (comp. 4) mostram a sobreposição da transposição T_4 sobre T_1 .	p. 51
Figura 14	Contorno melódico (SEGC, ou segmentação do contorno), contorno rítmico (SEGD, ou segmentação de durações) e uso do trítone na voz principal de C1 (comp. 2-4).	p. 52
Figura 15	Contorno rítmico do pedal (comp. 2-4).	p. 53
Figura 16	Características principais de C2 e C2.2 (comp. 5 e 12).	p. 54
Figura 17	<i>Sexto e segundo modo de transposições limitadas</i> , ou $OCT_{1,2}[1,2,4,5,7,8,10,11]$.	p. 54
Figura 18	Uso do <i>sexto modo de transposições limitadas</i> (acordes no pentagrama superior) e do <i>segundo modo de transposições limitadas</i> (acordes no pentagrama intermediário) como coleções de referência para a formação do conjunto 3 (C3) e seus subconjuntos, os sete acordes subseqüentes (comp. 5).	p. 55
Figura 19	Comparação entre o exemplo de <i>segunda fórmula de cadência melódica</i> de Messiaen e o contorno melódico do conjunto 3 (comp. 5).	p. 56
Figura 20	Na <i>Parte a^I</i> , pedais <i>sib</i> e <i>ré</i> (no exemplo, comp. 21-24 e 28-30).	p. 57
Figura 21	Uso da técnica de <i>eliminação</i> no final da Seção A (comp. 34-38).	p. 58
Figura 22	Uso das técnicas de <i>diminuição e aumento</i> rítmica nas vozes extremas (comp. 39).	p. 59
Figura 23	Na <i>Seção B</i> , variações de C2.2 e de C1 formam a voz principal da Parte b ¹ (comp. 49-50).	p. 60
Figura 24	Na <i>Coda</i> , variações de C2.2 e de C1 formam a voz principal da Parte b ¹ (comp. 49-50).	p. 61
Figura 25	Reprodução fotográfica do prédio atual do Conservatório de Paris. Foto: Maurício Ferreira Moreira, tirada no dia 26 de	p. 67

	janeiro de 2007.	
Figura 26	Reprodução fotográfica da Église de la Sainte Trinité, em Paris, onde Olivier Messiaen trabalhou como organista (1931-92). Foto: Maurício Ferreira Moreira, tirada no dia 28 de janeiro de 2007.	p. 67
Figura 27	O órgão da Église de la Sainte Trinité, Adriana Lopes Moreira e Naji Hakim, que atualmente ocupa o posto de organista na Sainte Trinité, por indicação de Olivier Messiaen. Foto: Maurício Ferreira Moreira, tirada no dia 28 de janeiro de 2007, domingo.	p. 69
Figura 28	A Église Sacré-Coeur, para onde Olivier Messiaen se dirigia em alguns domingos, após ter concluído seus serviços como organista da Sainte Trinité, para ouvir os improvisos de Naji Hakim. Foto: Maurício Ferreira Moreira, tirada no dia 29 de janeiro de 2007.	p. 69
Figuras 29 e 30	Reproduções fotográficas da Catedral de Notre Dame de Paris. Fotos: Maurício Ferreira Moreira, tiradas no dia 14 de janeiro de 2007.	p. 71
Figura 31	Reprodução fotográfica do lago em Petichet, no Massif du Taillefer, na região dos Alpes Franceses de Dauphiné. Foto: Maurício Ferreira Moreira, tirada no dia 22 de janeiro de 2007.	p. 79
Figura 32	Reprodução fotográfica do Mont Blanc a partir de Chamonix, nos Alpes Franceses. Foto: Maurício Ferreira Moreira, tirada no dia 21 de janeiro de 2007.	p. 79
Figura 33	<i>Thème de Dieu, Thème de l'amour mystique, Thème de l'Étoile et de la Croix e Thème d'accords</i> (Messiaen 1947: 153; Messiaen 1994b: 439, 442 e 449).	p. 89
Figura 34	Variações de figura rítmica não retrogradável e “Tema de Deus” em <i>Regard de l'Église d'Amour</i> , segundo Olivier Messiaen (Messiaen 1994b: 31).	p. 93

Figura 35	Centros da peça, relacionados ao redor de um <i>eixo de simetria inversional</i> .	p. 120
Figura 36	Conjuntos 1 a 4 (respectivamente, nos comp. 1, 2, 7-8 e 9).	p. 120
Figura 37	Conjuntos 5 e 6 (respectivamente, nos comp. 31-32 e 118-121).	p. 121
Figura 38	Conjunto 1 e variações (comp. 1, 3 e 5).	p. 122
Figura 39	Conjunto 2 e variações (comp. 2, 4 e 6).	p. 123
Figura 40	Inter-relação entre os conjuntos 1 e 2 e formação do total cromático pela ocorrência da nota <i>dó</i> ao final da passagem (comp. 1-6).	p. 123
Figura 41	Conjunto 3, ou <i>Tema de Deus</i> : acordes formados pelo movimento das vozes condutoras em passagem finalizada por trítone descendente <i>ré#-lá</i> na voz inferior (comp. 7-8).	p. 125
Figura 42	Conjunto 4 e duas variações: nota <i>mi</i> na voz superior marcada com círculos; material que será repetido, evidenciado por retângulos; nota acrescentada enfatizada por retângulos sem ângulos retos (comp. 9-11).	p. 126
Figura 43	Conjunto 4 e variações: em relação à ocorrência anterior, a voz superior é mantida; no plano inferior, o material é transposto um semitom acima (as notas circuladas evidenciam a transposição) e uma voz é acrescentada (no exemplo, comp. 19-20).	p. 127
Figura 44	Conjunto 5 e variações, destacados por retângulos, e acordes de finalização circulados (comp. 31-38).	p. 128
Figura 45	Finalização por <i>agrupamento trinado</i> (no exemplo, comp. 39-40).	p. 129
Figura 46	Material de ligação (comp. 47-49) e processo de <i>eliminação</i> (comp. 52-54).	p. 130
Figura 47	Processo de <i>eliminação</i> e ocorrência de <i>staccati</i> (circuladas) (comp. 81-84).	p. 131
Figura 48	Conjunto 6 e variações (no exemplo, comp. 112-128).	p. 132

Figura 49	<i>Rallentando</i> escrito (comp. 135-139).	p. 134
Figura 50	Finalização por passagem em trítono descendente decorrente da observação do canto dos pássaros e repetição do material exposto anteriormente (no exemplo, comp. 176-178).	p. 135
Figura 51	Cadência final, com trítono descendente (no exemplo, comp. 217-220).	p. 135
Figuras 52 e 53	Reproduções fotográficas do interior da Sainte-Chapelle, cuja construção foi concluída em 1248. Fotos: Maurício Ferreira Moreira, tiradas no dia 13 de janeiro de 2007.	p. 169
Figura 54	Os vitrais da Catedral medieval de Chartres narram os fatos do Novo Testamento de maneira contínua. A Catedral foi construída em estilo românico em 1020 e reconstruída, após um incêndio, em 1250. O vitral retratado está localizado na Capela Vendôme, que compõe o interior da igreja. Foto: Maurício Ferreira Moreira, tirada no dia 17 de janeiro de 2007.	p. 171
Figura 55	Reprodução fotográfica dos arredores do Château de Chambord, no vale do Loire, região de Sologne, a noroeste de Bourges. Foto: Maurício Ferreira Moreira, tirada no dia 18 de janeiro de 2007.	p. 173
Figura 56	Reprodução fotográfica do interior da Catedral de St-Etienne, em Bourges, região de Sologne. A igreja gótica mais ampla da França era freqüentada pelos Messiaen, quando estavam em La Sauline. Foto: Maurício Ferreira Moreira, tiradas no dia 18 de janeiro de 2007.	p. 173
Figura 57	Conjuntos formadores da peça: C1 a C7 e variações de C1 (comp. 1-5, 12, 15 e 55).	p. 187
Figura 58	Fusa como unidade de tempo e agrupamentos em semicolcheias e semicolcheias pontuadas (comp. 1-3).	p. 189
Figura 59	Textura estratificada e forma.	p. 193
Figura 60	Associação do conceito de multi-níveis a planos gráficos (Seção 3, comp. 34-52).	p. 201

Figura 61	Conjuntos formadores da peça: C1 a C4 e variações (comp. 1-8).	p. 209
Figura 62	Fusa como unidade de tempo: agrupamentos em semicolcheias e semicolcheias pontuadas (comp. 1-6).	p. 211
Figura 63	Textura estratificada e forma.	p. 215
Figura 64	Exemplos do que Messiaen denominou “fórmulas cromáticas que retornam” de Bartók.	p. 270
Figura 65	Notas iniciais de <i>Boris Godounov</i> , de Mussorgsky.	p. 270
Figura 66	Primeira fórmula de cadência melódica de Messiaen e seu uso em <i>Les Corps glorieux: n. 1, Subtilité des Corps glorieux</i> .	p. 271
Figura 67	Passagem extraída de <i>Chanson de Selveig</i> , de Grieg.	p. 272
Figura 68	Uso da segunda fórmula de cadência melódica no <i>Prélude n. 8, Un reflet dans le vent</i> , por Messiaen.	p. 272
Figura 69	Contorno melódico em <i>Images: Reflets dans l’eau</i> , de Debussy.	p. 272
Figura 70	Uso da terceira fórmula de cadência melódica de Messiaen, combinada com o intervalo de sexta maior descendente, em <i>Les Offrandes oubliées</i> .	p. 273
Figura 71	Quarta fórmula de cadência melódica e seu uso no <i>Prélude n. 2, Chant d’extase dans un paysage triste</i> .	p. 273
Figura 72	Transposições possíveis do <i>primeiro modo de transposições limitadas</i> de Olivier Messiaen.	p. 277
Figura 73	Transposições possíveis do <i>segundo modo de transposições limitadas</i> de Olivier Messiaen.	p. 278
Figura 74	Transposições possíveis do <i>terceiro modo de transposições limitadas</i> de Olivier Messiaen.	p. 278
Figura 75	<i>Terceiro modo de transposições limitadas</i> e seu uso por Messiaen: na sucessão paralela de acordes, na formação de acordes, em fórmulas cadenciais e na peça <i>Thème et variations</i> .	p. 279
Figura 76	Transposições possíveis do <i>quarto modo de transposições limitadas</i> de Olivier Messiaen.	p. 280
Figura 77	Transposições possíveis do <i>quinto modo de transposições</i>	p. 281

	<i>limitadas</i> de Olivier Messiaen.	
Figura 78	Transposições possíveis do <i>sexto modo de transposições limitadas</i> de Olivier Messiaen.	p. 282
Figura 79	Transposições possíveis do <i>sétimo modo de transposições limitadas</i> de Olivier Messiaen.	p. 282
Figura 80	Uso do <i>agrupamento pedal</i> no <i>Prélude n. 5, Les son impalpables du rêve</i> .	p. 286
Figura 81	Uso do <i>agrupamento de passagem</i> .	p. 286
Figura 82	Uso do <i>agrupamento ornamental</i> em <i>La Nativité du Seigneur: n. 1, La Vierge et l'Enfant</i> .	p. 287
Figura 83	Uso da combinação <i>impulso</i> (A) – <i>acento</i> (B) – <i>terminação</i> (C) em <i>Offrandes Oubliées</i> , por Messiaen.	p. 287
Figura 84	Apresentação das doze alturas cromáticas ao <i>mod12</i> .	p. 296
Figura 85	A passagem <i>ré-mi-lá</i> possui o vetor de classes de intervalos 010020, que inclui um intervalo da classe 2 (ré-mi) e dois intervalos da classe 5 (ré-lá e mi-lá).	p. 297
Figura 86	Apresentação das doze alturas cromáticas ao <i>mod12</i> .	p. 299
Figura 87	Exemplo de Inversão $\mathbb{I}_x^x$.	p. 301
Figura 88	Exemplos extraídos da listagem com classes de conjuntos de Allen Forte.	p. 303
Figura 89	Pela observação do mostrador <i>mod12</i> é possível perceber que [0,2,4,6,8,10] mapeia em [2,4,6,8,10,0], que por sua vez mapeia em [4,6,8,10,0,2] e assim por diante.	p. 304
Figura 90	Pela observação do mostrador <i>mod12</i> é possível perceber que [1,2,8,9] mapeia em si mesmo e em [7,8,1,2] por transposição, assim como mapeia em [2,1,8,7] e [8,7,2,1] por inversão.	p. 305
Figura 91	Tabela de adição que tabula todos os vetores de índice de um conjunto.	p. 306
Figura 92	Exemplos extraídos da listagem com vetores de índices	p. 307

	de Allen Forte.	
Figura 93	Eixo de simetria indicativo dos centros <i>lá</i> e <i>ré#</i> , bem como da simetria inversional entre <i>lá-lá</i> , <i>sib-sol#</i> , <i>si-sol</i> , <i>do-fá#</i> e assim por diante.	p. 311
Figura 94	<i>Ciclo Paralelo, por Sensível e Relativo (ciclo-PSR)</i> com as classes de alturas comuns à classe de alturas dó.	p. 317
Figura 95	Transcrição do ritmo indiano <i>râgavardhana</i> , seguido por sua inversão e variação.	p. 322
Figura 96	Exemplo de <i>ritmo não retrogradável</i> .	p. 323
Figura 97	Signos rítmicos referentes à <i>terceira notação</i> , utilizada por Olivier Messiaen na obra <i>Poèmes pour Mi</i> .	p. 325
Figura 98	Rítmica formulada com base em um verso da <i>Antígona</i> , de Sófocles, que justapõe um <i>tribraco</i> e um <i>dactílico</i> (◡ ◡ ◡ ; – ◡ ◡), mais dois <i>dactílicos</i> (– ◡ ◡ ; – ◡ ◡) e finalmente dois <i>trocaicos</i> , destituídos da última figura curta (– ◡ ; –) (Messiaen 1994a: 81).	p. 327
Figura 99	Primeiro verso (<i>Pentapodie Crétique</i>) da Estrofe (na formação Estrofe, Anti-estrofe e Épode) da <i>Triade Inventada</i> de Antoine de Baïf e Claude Le Jeune (Messiaen 1994a: 173).	p. 328
Figura 100	Uso da métrica grega por Olivier Messiaen, nos compassos iniciais de <i>Entrée (Les langes de feu)</i> da <i>Messe de la Pentecôte</i> , para órgão (Messiaen 1994a: 238 e 241).	p. 328
Figura 101	Associação do quarto <i>desītāla</i> à escrita mensurada. O () é relacionado à colcheia e o (◯), à semicolcheia. Ao todo, somam dois <i>mâtrás</i> e meio, ou seja, duas colcheias e uma semicolcheia (Messiaen 1994a: 274).	p. 330
Figura 102	Origem do <i>cromatismo de valores</i> na análise de rítmicas indianas (Messiaen 1994a: 274).	p. 331
Figura 103	Associação da <i>personagem rítmica</i> a aspectos da rítmica grega e indiana (Messiaen 1994b: 113).	p. 332

Figura 104	Messiaen explorou os silêncios encontrados no interior de cada personagem rítmica. Depois os associou a aspectos da rítmica grega e indiana (Messiaen 1994b: 127).	p. 333
Figura 105	Listagem com as possibilidades de formação de <i>permutações rítmicas</i> (Messiaen 1994c: 7).	p. 334
Figura 106	<i>Permutações rítmicas</i> com duas (1-2; 2-1) e cinco durações (1-2-3-4-5; 1-2-3-5-4; 1-2-4-5-3; 1-2-4-3-5 e assim por diante), organizadas a partir da duração inicial 1, depois a partir de 2 e assim sucessivamente (Messiaen 1994c: 7 e 9).	p. 334
Figura 107	<i>Permutação rítmica</i> com início nas durações centrais de uma série (Messiaen 1994c: 325-6).	p. 335
Figura 108	Exemplo de realização do <i>SEGD</i> <0123>.	p. 346
Figura 109	Análise das vozes condutoras dos compassos iniciais da <i>Piano Sonata n. 2</i> de Paul Hindemith, por Felix Salzer.	p. 356
Figura 110	Exemplo de representação do movimento no <i>Prelúdio em Mi Maior, Op. 28, n. 9</i> , de Frédéric Chopin, por Wallace Berry.	p. 358
Figura 111	Reprodução da capa e do programa apresentado durante o <i>Festival de Música Francesa</i> , os quais integram o material de divulgação do festival. Original gentilmente cedido pelos pianistas Heloísa e Amílcar Zani, no dia 03 de março de 2007.	p. 387
Figura 112	Reprodução da matéria publicada na página 19 da seção <i>Folha Ilustrada</i> do jornal <i>Folha de São Paulo</i> , na sexta-feira, dia 23 de maio de 1969. Cópia xerográfica gentilmente cedida pelos pianistas Heloísa e Amílcar Zani, no dia 03 de março de 2007.	p. 389

INTRODUÇÃO

No início do século XX, a referência auditiva das funções e dos relacionamentos entre os acordes básicos de sustentação da tonalidade ficou obscurecida ou foi rompida pelo uso constante do cromatismo, que dilatou o espaço temporal no interior dessa estrutura fundamental de obras musicais. Isso contribuiu para a eliminação da tonalidade como o elemento unificador. A dissonância foi emancipada através da mudança em sua função tonal de prolongar ou conectar acordes para uma tendência em que os acordes foram considerados elementos independentes, que não necessitavam de resolução.ⁱ

O conceito de harmonia foi expandido quando compositores como Claude Debussy (1862-1918), Alexander Scriabin (1872-1915) e Arnold Schoenberg (1874-1951) acrescentaram aos recursos de composição vigentes o uso de materiais como os acordes formados por segundas ou quartas, harmonias bitriádicas, o pandiatonicismo e o dodecafonismo, dentre outros elementos composicionais formativos. No que concerne ao material motivico, tais compositores muitas vezes o desproveram de uma estrutura fundamental tonal e recorreram ao uso de conjuntos e variações, formados com base em coleções de referência, como os modos, as escalas com tons inteiros, octatônicas e pentatônicas.

Olivier Messiaen (1908-92) organizou e catalogou sete coleções de alturas, a que denominou *modos de transposições limitadas*, cuja principal característica é a presença do fator simétrico no interior da oitava.ⁱⁱ Empregou-os desde a concepção de suas primeiras obras para piano, os oito *Préludes* (1929), a *Fantaisie burlesque* (1932) e a *Pièce pour Le*

ⁱ Observações: Breves comentários ao texto são incluídos como *Notas de rodapé* e indicados por *algarismos romanos*. Detalhamentos em relação a informações constantes no corpo do trabalho integram as *Notas de fim* e são indicadas por *algarismos arábicos*. Análises de cinco peças para piano são apresentadas no decorrer do Capítulo 1 e todos os procedimentos analíticos usados são explicados no Capítulo 2.

ⁱⁱ O Capítulo 2 do presente trabalho traz explicações detalhadas a respeito do material e de técnicas de composição utilizados por Olivier Messiaen.

Tombeau de Paul Dukas (1935). Em sua obra como um todo, geralmente manteve centros de convergência aos quais estavam relacionados os movimentos da peça. Na esfera harmônica, muitas vezes concebeu passagens formadas por acordes que incluem fatores como a quarta aumentada e a sexta maior, como *notas pertencentes ao acorde perfeito*, bem como *acordes de dominante*, que contêm todas as notas da escala maior, e *acordes de ressonância*, que compreendem as alturas produzidas pela série harmônica de um som fundamental, perceptíveis por um ouvido bem trabalhado (por exemplo, *dó-mi-sol-sib-ré-fá#-sol#-si*).

O século XX assistiu ainda a uma expansão rítmica decorrente de assimetrias no fraseado, muitas vezes obscurecendo a percepção da pulsação. Como um plano de fundo regular, Messiaen muitas vezes recorreu a valores breves contidos no interior de células rítmicas (ao invés de empregar a pulsação como um elemento regular ao qual são associados padrões rítmicos padronizados). Esta concepção rítmica foi formada principalmente com base em análises que o compositor efetuou de vários padrões rítmicos, especialmente da obra *A Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky (1882-1971).

Em sua produção, observamos ora empréstimos de ritmos pré-existentes (indianos, da poesia grega antiga, ou do cantochão, por exemplo), ora construções rítmicas a partir de séries numéricas, ou de acordo com uma diretriz própria. Messiaen incluiu no repertório ocidental o uso de células rítmicas com *valores adicionados* e favoreceu a utilização dos ritmos palíndromos, tendo-os denominado *ritmos não retrogradáveis* e catalogado os exemplares que mais favoreciam sua concepção composicional. Compôs obras para piano como *Visions de l'Amen* (1943, para dois pianos), *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944), *Cantéyodjayâ* (1949) e *Quatre Études de rythme* (1949-50), representativas de sua concepção rítmica.

Durante as décadas de 1920 a 1940, a organização do dodecafonismo foi associada aos empregos da combinatorialidade e da invariância, por Schoenberg, Alban Berg (1885-1935) e Anton Webern (1883-1945), de maneira que foi alcançado um sentido de unidade na

composição de obras seriais. Após 1945, obras desses compositores passaram a ser amplamente analisadas na Europa, principalmente as de Webern. Motivado pelo contato mais intenso com essa técnica de composição, Messiaen escreveu peças para piano como *Cantéyodjayâ* e *Modes des valeurs et d'intensités*, o segundo dentre os *Quatre études de rythme*, em que compartimentou diferentes domínios da composição, mas sem dispô-los segundo a técnica serial integral.

No entanto, o processo pré-composicional empregado em *Modes des valeurs et d'intensités* foi logo associado à técnica serial por compositores como Pierre Boulez (n. 1925) e Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Com base nesses conceitos, na década de 1950, estes compositores desenvolveram o *serialismo integral*, que se reportou à ordenação de outros domínios da composição, além das alturas - como a duração, os tipos de ataque, a dinâmica, o tempo, o timbre, a instrumentação e a forma geral.ⁱⁱⁱ Assim sendo, Messiaen, que não foi um serialista, teve grande influência no estabelecimento do serialismo.

No decorrer do século XX, o conceito de timbre, bem como sua percepção e utilização, foram sendo ampliados através da exploração de todo o material físico formador dos instrumentos acústicos, da utilização de registros extremos e *clusters*, de sons do meio-ambiente e ruídos considerados como materiais musicais e empregados na composição,¹ da ampliação da sonoridade do piano através da associação de objetos² e de recursos eletrônicos para a produção sonora. A textura, muitas vezes intrinsecamente ligada ao timbre, podia ser um fator determinante no direcionamento e no estabelecimento da forma de uma obra. Em obras como *Catalogue d'oiseaux* para piano (1956-8), Messiaen explorou o uso de *clusters*, de regiões extremas concomitantes e da ressonância. No que se refere à textura, Messiaen recorreu ao uso de texturas em camadas, tanto no sentido horizontal, em que os componentes da textura aparecem separados, cada qual com seu timbre, rítmica e motivos próprios (Lester 1989: 40), quanto no sentido vertical, formando uma estratificação.

ⁱⁱⁱ Paralela e contemporaneamente, o compositor norte-americano Milton Babbitt (n. 1916) desenvolveu um modelo matemático, que partiu de conceitos deodecafônicos e determinou parâmetros musicais além das alturas. Usou-o para conceber o ritmo e as dinâmicas em peças como *Three compositions for piano* (1947).

No Prefácio do livro *Technique de mon langage musical*, Messiaen enumera alguns fatores motivadores de sua produção musical: “(...) os pássaros, a música russa, a genial *Pelléas et Mélisande* de Debussy, o cantochoão, as rítmicas Hindus, as montanhas de Dauphiné, e tudo o que evocam os vitrais e o arco-íris (...)” (Messiaen 1944a: 4).³ Esses elementos foram transformados pelo compositor no material composicional estrutural de obras para piano como *Catalogue d’oiseaux*, *La Fauvette des jardins* (1970) e *Petites Esquisses d’oiseaux* (1985).

Messiaen freqüentemente produzia textos e concedia entrevistas com o intuito de explorar e elucidar dúvidas a respeito de procedimentos adotados em suas composições. Na segunda série de entrevistas concedidas a Claude Samuel, publicada sob a designação *Music and Color: Conversations with Olivier Messiaen* (1986),⁴ o compositor identificou quatro conflitos em sua vida enquanto compositor. O primeiro deles estava relacionado à possibilidade de apreensão do público, na sua maioria ateu, em relação à profundidade da fé cristã em sua obra. O segundo, à capacidade de compreensão de um público cosmopolita em referência à sua pesquisa ornitológica. O terceiro conflito referia-se à habilidade de percepção de um público que normalmente não enxerga cores enquanto ouve, em relação à sua visão de cores enquanto compõe. Finalmente, Messiaen mostrou-se preocupado com a capacidade de apreensão do elemento rítmico por parte do público, sem a qual a estrutura de sua obra não pode ser compreendida (Samuel & Messiaen 1994: 249).

No que se refere à visão de cores, em uma entrevista reveladora, concedida a Harriet Watts em março de 1979, quando o compositor contava com 70 anos de idade, Messiaen declarou que, ao ouvir ou ler música, via cores que correspondiam aos sons, podendo ser lentas, rápidas, sutis ou fortes na mesma medida que um som. Cada uma das doze alturas cromáticas no interior de uma oitava correspondia a uma cor e essas cores eram dissolvidas pelo branco ao seguirem em direção aos sons agudos, bem como pelo preto ao se dirigirem em direção aos graves. Assim sendo, quando uma nota era tocada em uma oitava mais aguda, a mesma cor reaparecia, porém mais clara (Messiaen & Watts 1979: 4-5).

Na mesma ocasião, entrevistadora e entrevistado reportam-se a artistas plásticos que associam sons a cores. Nesse momento, Messiaen deixou clara a diferença existente entre os que sofrem patologicamente de sinestesia, como o artista plástico suíço Charles Blanc-Gatti (1890-1966) e aqueles que intelectual e artisticamente fazem essa interação, colocando-se neste segundo grupo:

“(...) Blanc-Gatti (...) sofria de sinestesia, o que significa que possuía uma degeneração no nervo ótico e sempre que ouvia sons, via cores. (...) É um fenômeno estranho, na realidade uma doença. *Eu não sofro dessa desordem física*, no entanto *percebo as cores intelectualmente* [os grifos são nossos]. Na realidade, você pode realizar dois procedimentos relacionados. Se você tocar uma nota com muita suavidade no piano e esperar por um momento, ouvirá a oitava, a quinta, a terça, a sétima e eu, que tenho um ouvido treinado, ouço a nona, a quarta aumentada etc. Ouço toda a série de harmônicos. E, o segundo experimento, semelhante ao primeiro: se você olhar para uma cor contra um fundo branco – por exemplo, um papel vermelho contra um papel branco – se você olhar durante um longo tempo, com grande concentração, para a linha fronteira entre o vermelho e o branco, irá perceber a linha de demarcação muito mais vermelha do que o restante; e em seguida, como se fossem emissões elétricas, verá verdes maravilhosos que saltam ao redor do vermelho. (...) Então, se você tiver uma nota uma quinta acima do amarelo, verá um violeta; se houver uma quinta a partir de um azul, verá um laranja (...)” (Messiaen. In: Messiaen & Watts 1979: 5).⁵

É curioso que, imediatamente antes dessa afirmação, Messiaen declarou que Wassily Kandinsky (1866-1944) e Robert Delauney (1885-1941) eram seus artistas plásticos preferidos, tendo observado que Delauney pintava o que denominava “contrastes simultâneos”. Isso significa que ao pintar um verde, um vermelho aparecerá espontaneamente por trás desse verde; e se a cor pintada for o vermelho, um verde surgirá por trás da pintura (Messiaen. In: Messiaen & Watts 1979: 4).

Questionado sobre um possível embasamento científico relacionado a esse fenômeno, o compositor declarou acreditar que, tendo como base um fato científico, o fenômeno era modificado pela personalidade do sujeito que o portava, o qual lhe adicionava certo grau de imaginação e de influência literária (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 43). Assim sendo, mesmo *sem* sofrer de sinestesia, Messiaen buscou empregar de maneira consciente

sons complexos e sonoridades, ligados psicologicamente a complexos de cores, de maneira semelhante ao uso de cores e complementos por um pintor.

Em referência à temática litúrgica, no discurso proferido a 4 de dezembro de 1977, durante a *Conférence de Notre Dame*, Messiaen demonstrou aceitar apenas o cantochão como música litúrgica, por considerar que somente o cantochão possui simultaneamente a pureza, a alegria e a luminosidade necessárias para a elevação da alma em direção à Verdade (Fisk 1997: 366).

Em relação à pesquisa ornitológica, durante uma sessão de discussões em Düsseldorf, a 7 de dezembro de 1968, Messiaen considerou que uma composição pode ser iniciada assim que o canto de um pássaro é escrito, desde que seja posteriormente trabalhado no interior de uma peça. Descreveu seu processo, narrando que inicialmente, produz grande quantidade de esboços, até encontrar um pássaro ideal. Em alguns casos, afirmou ser necessária a audição do canto de determinado pássaro uma centena de vezes, para que as variantes de seu canto possam ser condensadas em um solo, que ocupe um espaço de tempo compatível com a peça em processo de composição. Observou que o uso do timbre em passagens motivadas pelo canto dos pássaros deve combinar alguns instrumentos, bem como utilizar complexos de alturas, muitas vezes associados a cada nota da melodia (Fisk 1997: 365-8).

Embora existam diversas propostas para a divisão da obra de Messiaen em fases,⁶ estabelecemos no presente trabalho uma divisão pautada pelo desenvolvimento da técnica de composição a partir da organização do material musical pelo compositor. Consideramos que a formação musical de Messiaen (nascido em 1908) se estendeu até 1927. A primeira fase (1927-46) abrange obras nas quais a concepção individual do compositor se estabelece, constituída a partir da organização de materiais, como modos de alturas e padrões rítmicos, nas obras para piano como *Préludes* e *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*.

^{iv} Em uma segunda fase (1946-52), a concepção rítmica e de alturas é ampliada, como em *Quatre Études de rythme*. Uma terceira fase (1952-61) traz uma ampliação no material

^{iv} O Anexo 2 do presente trabalho traz a cronologia das obras para piano compostas por Olivier Messiaen.

tímbrico, formulada a partir de uma intensificação da pesquisa ornitológica, em obras como *Catalogue d'oiseaux*. Uma quarta fase (1962-92) inclui a consolidação da pesquisa ornitológica, bem como de todo o material anterior. Esclarecemos que essa divisão foi sendo formada de maneira orgânica, no decorrer da presente pesquisa.

Nesse contexto, o *Capítulo 1* traz a análise musical de cinco peças para piano compostas por Messiaen, contextualizadas pelos dados biográficos do compositor, apresentados cronologicamente. Para tanto, foi feito um levantamento de biografias e artigos anteriormente escritos por outros pesquisadores, bem como de textos e análises do próprio compositor. Em seguida, realizou-se uma triagem, os dados dos textos considerados relevantes foram confrontados e as informações consideradas proeminentes, incluídas no corpo deste trabalho. Ressaltamos que a escolha das peças analisadas teve por base as informações encontradas nesses textos, com ênfase nas referências do próprio compositor a respeito das peças para piano, que demonstraram serem representativas de sua produção.

O *Capítulo 2* inclui um breve histórico da análise musical, seguido pelo detalhamento das técnicas escolhidas para as cinco análises acima citadas. O histórico foi formulado com base na leitura de artigos, a partir do texto *Analysis* escrito por Ian Bent e Anthony Pople (2001), de maneira que as informações deste último puderam ser atualizadas, sobretudo as considerações referentes à produção bibliográfica dos analistas dos séculos XX e XXI. Para o detalhamento das técnicas, cada livro foi cuidadosamente lido e fichado, as informações e procedimentos técnicos foram confrontados, uma única linha de conduta foi determinada e o resultado desse processo foi inscrito no corpo do texto. Neste Capítulo como um todo, buscamos manter uma conduta didática com o intuito de usarmos essas informações em língua portuguesa para o ensino da análise musical na sala de aula.

Cinco *Anexos* completam o exemplar. No *Anexo 4*, destacamos as declarações inéditas na literatura mundial proferidas pelo compositor Almeida Prado, aluno de Messiaen na juventude, a respeito das ligações entre Olivier Messiaen e a *Prole do bebê nº2* de Villa-

Lobos, bem como dos planos não concretizados para a composição de um segundo *Catalogue d'oiseaux*, a partir dos cantos de pássaros tropicais, sobretudo brasileiros.

Finalmente, apresentamos a maior justificativa para a realização deste trabalho. Apesar de estarem disponíveis diversas explicações de Olivier Messiaen a respeito de sua própria obra e de terem sido realizados meticulosos levantamentos documentais, poucos trabalhos de análise musical foram realizados sobre sua obra, sobretudo usando técnicas de análise que diferem de suas técnicas de composição. Além disso, as exposições descritivas do compositor a respeito de sua obra acabaram por condicionar as opiniões a respeito de sua produção. Com este trabalho, procuraremos contribuir para uma ampliação na visão dos procedimentos composicionais empregados por Olivier Messiaen, nas suas peças para piano.

CAPÍTULO 1

ANÁLISE DE PEÇAS PARA PIANO

CONTEXTUALIZADAS POR DADOS

BIOGRÁFICOS DE OLIVIER MESSIAEN

1.1 Introdução à análise de peças para piano de Olivier Messiaen

Durante a elaboração das análises de peças para piano apresentadas nesse trabalho, partimos dos conceitos proferidos por Olivier Messiaen no livro *Technique de mon langage musical* (Messiaen 1944a e 1944b), bem como nos três primeiros volumes do *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie* (Messiaen 1994a, 1994b e 1994c). Entendemos que, embora constituam rica fonte para a compreensão da visão do compositor em relação à concepção de sua obra, os procedimentos por ele apresentados não constituem uma técnica de análise.

Assim sendo, propomos uma ampliação na compreensão dos procedimentos utilizados pelo compositor ao associarmos: o uso da coleção de referência, bem como do material melódico e harmônico à Teoria dos Conjuntos, do Contorno Melódico, dos Ciclos Intervalares e da Teoria Serial, segundo Allen Forte (1973), Joel Lester (1989), Joseph Straus (2005), Christopher Hasty (1981), Michael Friedmann (1987) e Stefan Kostka (2006); a utilização da rítmica, da textura e do movimento, principalmente aos conceitos expostos por Joel Lester, Wallace Berry (1987), Elizabeth West Marvin (1991), Stefan Kostka e David Cope (1997); o emprego da estrutura e do movimento, às técnicas apresentadas por Felix Salzer (1982) e Wallace Berry. O *Capítulo 2* do presente trabalho traz um detalhamento em relação a cada autor e técnica aqui citados.

Partimos das considerações de Christopher Hasty no artigo *Segmentation and Process in Post-Tonal Music* (1981), segundo o qual, a estrutura de uma peça constitui algo a ser descoberto. Com o intuito de auxiliar a condução de uma segmentação ou descoberta bem sucedida, Hasty sugere que o analista, após ouvir a peça muitas vezes, se ocupe com a seleção dos conjuntos a serem analisados, o relacionamento entre as alturas no interior dos conjuntos escolhidos, o relacionamento dos conjuntos selecionados em relação aos outros domínios musicais, bem como com o significado dos relacionamentos eleitos para a percepção musical.

Expandimos a metodologia de Hasty e determinamos para a análise das peças para piano os seguintes passos:

- (1) A percepção auditiva da peça, bem como sua execução ao piano, através das quais os diversos domínios estruturais puderam ser observados;
- (2) Uma notação de considerações relativas a essas percepções;
- (3) Uma seleção do material de alturas considerado relevante, com base em sua produção de variações, sua ligação com o material total (organizado a partir de coleções de referência) e seu relacionamento com os domínios: tempo, rítmica, dinâmica, extensão do piano, ressonância, textura e densidade, timbre, movimento e forma;
- (4) Análise do material destacado, de acordo com as técnicas de análise constantes no Capítulo 2 deste trabalho;
- (5) Elaboração de considerações acerca de cada domínio da composição;
- (6) Audição da peça, observando mudanças referentes à compreensão e à percepção de inter-relações entre os diversos domínios estruturais, em comparação à audição inicial;
- (7) Conclusão.

1.2 1908-27: Formação inicial

Olivier Eugène Prosper Charles Messiaen nasceu em Avignon no dia 10 de dezembro de 1908. Seu pai, Pierre Messiaen, era professor de língua inglesa e sua mãe, Cécile Sauvage, poetisa e estudiosa da rítmica grega. Durante o período de gestação do primeiro filho, Cécile dedicou-se à concepção de poemas e esses se tornaram seu mais conhecido ciclo, denominado *L'Âme en bourgeon* (“A alma em estado germinal”). Embora não trouxessem uma inscrição, os poemas eram dedicados ao filho Olivier.⁷

Em entrevista concedida a Claude Samuel e publicada em 1986, Olivier Messiaen referiu-se à influência de sua mãe em sua escolha artística:

“(…) Enquanto esperava por mim, minha mãe tinha intuições poéticas. É por isso que ela disse, sem saber que eu me tornaria um compositor, ‘Percebo uma música desconhecida, distante’ (...). E ainda, (...) ‘Todo o Oriente está aqui cantando dentro de mim - com seus pássaros azuis, com suas borboletas’ (...). Como ela poderia saber que eu seria um ornitólogo e que o Japão me fascinaria? (...). Estou convencido de que devo minha carreira a essa expectativa musical. Foi minha mãe quem me indicou, antes de meu nascimento, a natureza e a arte. Ela o fez em termos poéticos; sendo um compositor, posteriormente os traduzi em música” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 15).⁸

Entre 1914-18, Pierre e os demais homens da família Messiaen em idade militar lutaram na Primeira Guerra. Cécile mudou-se com os dois filhos, Olivier e Alain, para o apartamento de seu irmão, Dr. André Sauvage, em Grenoble.

No apartamento havia um piano e Messiaen percebeu que era músico. Anos depois, na fase adulta, o compositor contava que aos sete anos e meio, poucos meses após o início de seu aprendizado musical, foi à maior loja de música da cidade, a Deshairs, e comprou a partitura do *Orphée* de Gluck.⁹ Sentou-se em um banco de pedra no parque Jardin de Ville com o intuito de ler a partitura (Hill & Simeone 2005: 12). Para sua surpresa, percebeu que estava ouvindo o tema em Fá Maior da ária do primeiro ato, “provavelmente a mais linda

frase que Gluck escreveu” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 110). ¹⁰ Havia formado uma imagem auditiva melódica através da leitura da partitura.

A partir dessa experiência, Messiaen passou a ler ao piano as partituras que ganhava no Natal: de Mozart, *Don Giovanni* e *A Flauta Mágica*, de Gluck, *Alceste* e *Orphée*, de Berlioz, *A danação de Fausto*, de Wagner, *Walküre* e *Sigfried*, de Debussy, *Estampes*, de Ravel, *Gaspard de la nuit* (Samuel & Messiaen 1994: 109-110). Quando a partitura trazia uma ópera, tocava a parte instrumental ao piano e cantava as linhas melódicas das personagens principais. ¹¹

Durante a fase em Grenoble, Messiaen freqüentou o catecismo e demonstrou alguma disposição religiosa. Afeiçoou-se ainda à literatura, principalmente ao drama - particularmente a *Macbeth* e às personagens Puck e Ariel, espécies de duendes, de *The Tempest*, de William Shakespeare. ¹² Foi nesse contexto que Messiaen compôs, em 1917, sua primeira peça, após a leitura de um poema de Tennyson: *La Dame de Shalott*, para piano (Samuel & Messiaen 1994: 19). ^v

Na entrevista supracitada, concedida a Claude Samuel, Messiaen teceu comentários a respeito da atmosfera que envolveu sua infância e seu aprendizado musical:

“(...) Aprendia a tocar piano sozinho durante a Primeira Guerra Mundial, quando estive em Grenoble; então tentei compor. Mantive uma peça para piano dessa época, denominada *La dame de Shalott*, sobre um poema de Tennyson. Obviamente, é uma peça muito infantil; o estilo não definido e a forma primitiva me fazem rir” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 19). ¹³

“Quando eu era criança, a música era uma distração, tanto quanto o eram os brinquedos para as outras crianças e, para mim, uma diversão, assim como as peças de Shakespeare. Eu recitava todas elas para um único espectador - meu irmão - entre os oito e dez anos de idade” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 20). ¹⁴

“(...) Essa inclinação ao lirismo esteve acompanhada por uma educação de contos de fadas, principalmente durante a Primeira Guerra, quando meu pai e meu tio foram convocados e me encontrei sozinho em Grenoble, com minha mãe e minha avó. Nesse

^v A partitura de *La Dame de Shalott* não foi publicada (Griffiths. In: Sadie v. 16, 2001: 503).

período, minha mãe criou uma atmosfera de poesia e contos de fadas ao meu redor, que independente de minha vocação musical, deu origem a tudo o que fiz posteriormente (...)" (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 109).¹⁵

Em 1918, Pierre foi transferido para o Lycée Clemenceau em Nantes, onde Messiaen teve suas primeiras aulas formais de música, orientadas pelos professores Mlle Véron, Gontran Arcouët e Jean Gibon. Um acontecimento muitas vezes lembrado por Messiaen ocorreu quando o compositor contava com dez anos de idade e sua família organizava nova mudança, agora para Paris. Ao se despedir de Gibon, foi presenteado com a parte vocal de *Pelléas et Mélisande* de Debussy (Massin 1989: 37-8),¹⁶ na época um símbolo de ousadia, que o incitou a valorizar e buscar sempre um contato estreito com os procedimentos composicionais vigentes: "(...) *Pelléas et Mélisande* foi provavelmente a mais decisiva influência que tive - e é uma ópera, não?" (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 110-111).¹⁷ "(...) Foi essa partitura que decidi minha vocação (...)" (Messiaen. In: Messiaen & Gavoty 1961: 34).¹⁸

Em julho de 1919, Pierre passou a lecionar no Lycée Charlemagne e Messiaen, a estudar no Conservatório de Paris (Figura 25, na página 67), onde permaneceu durante onze anos. Inicialmente, seus professores foram Georges Falkenberg, piano e Jean Gallon, harmonia. Paralelamente e desde 1919, Messiaen teve aulas particulares de harmonia com Noël Gallon, irmão mais jovem de Jean e essas aulas se estenderam por aproximadamente dez anos. Foi para Noël que Messiaen tocou suas obras *Ballade des pendus*, *La Tristesse d'un grand ciel blanc*^{vi} e o primeiro dentre os oito *Préludes* para piano. Segundo declarou o compositor, o primeiro Prelúdio foi composto quando contava ainda com doze anos de idade. E segundo Elsa Barraine, sua colega de classe no Conservatório, os demais Prelúdios foram sendo concebidos nos anos seguintes e eram apresentados durante as aulas com Paul Dukas (Hill & Simeone 2005: 17-8 e 24).^{vii}

^{vi} As *Deux ballades de Villon*, para voz e piano são intituladas *Epître à ses amis* e *Ballade des pendus*. Concluídas em 1921, não foram publicadas. *La Tristesse d'un grand ciel blanc*, para piano foi finalizada em 1925 e também não foi publicada (Griffiths. In: Sadie v. 16, 2001: 502-3).

^{vii} Assim sendo, a obra *Préludes* para piano começou a ser composta em 1920. Em 1930, Messiaen a considerou seu Op. 1 (Samuel & Messiaen 1994: 111) e determinou 1929 como o ano oficial de sua

Nos dias de folga, Messiaen visitava com grande frequência a casa de suas tias Marthe e Agnès, irmãs de seu pai, em Aube. Adulto, o compositor recordava o contato com a natureza exuberante da região e o início da notação do canto dos pássaros de Aube, entre quatorze e quinze anos de idade (Samuel & Messiaen 1994: 33). No Conservatório de Paris, passou a ter aulas de acompanhamento, leitura à primeira vista e improvisação ao piano com César Abel Estyle, de fuga com Georges Caussade, de história da música com Maurice Emmanuel, especialista em métrica e modos gregos, música folclórica e liturgia cristã (Griffiths. In: Sadie v. 16, 2001: 491), de percussão com Joseph Baggers, de órgão com Marcel Dupré e de composição com Charles-Marie Widor e Paul Dukas - segundo Messiaen, seu “principal professor” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 112).¹⁹

Na entrevista concedida a Claude Samuel, Messiaen comentou que os compositores não franceses conhecidos na França naquela época, eram Béla Bartók (1881-1945), Arnold Schoenberg (mesmo assim, Messiaen era o único aluno do Conservatório de Paris a possuir a partitura do *Pierrot lunaire*) e a obra *A Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky. As obras de Alban Berg não haviam sido tocadas na França e até o nome de Anton Webern era desconhecido. Messiaen disse ter conhecido a obra de Webern e *Wozzeck* de Berg após a Segunda Guerra Mundial (no entanto, conhecia a *Suíte Lírica* de Berg desde os 13 anos de idade e levou a partitura para a prisão durante a Segunda Guerra).²⁰ Em relação ao Grupo dos Seis,²¹ admirava Arthur Honegger e principalmente Darius Milhaud,²² mas não aprovava os ideais do poeta Jean Cocteau (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 112-113).²³

A boa orientação, associada à dedicação do aluno resultaram em uma série de primeiros prêmios recebidos por Messiaen na década de 1920. O mais destacado deles foi o *Diplome d'études musicales supérieures*, de 1929, por indicação do diretor do Conservatório ao estudante que tivesse obtido três primeiros prêmios, sendo necessariamente um deles em

composição. A obra foi publicada em 1930 e é formada pelas peças: 1. *La Colombe*, 2 *Chant d'extase dans um paysage triste*, 3 *Le nombre léger*, 4 *Instants défunts*, 5 *Les sons impalpables du revê*, 6 *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*, 7 *Plainte calme* e 8 *Un reflet dans le vent*.

fuga, harmonia, acompanhamento ao piano ou acompanhamento ao órgão e o outro em história da música.²⁴

Poucas semanas antes do início das aulas de Olivier Messiaen com Paul Dukas, a 26 de agosto de 1927, sua mãe faleceu. A saúde de Cécile começou a declinar desde o nascimento de Alain, em 1912, até que, ao contrair tuberculose, veio a falecer. Em sua homenagem, Messiaen compôs *Trois melodies*,^{viii} cuja segunda peça, *Le sourire* (“O sorriso”), é a única composição de Messiaen sobre um poema escrito por Cécile (Hill & Simeone 2005: 22).

Na primeira peça de *Trois melodies*, *Pourquoi?*, Messiaen fez uso da escala octatônica como material composicional, de maneira que podemos associá-la ao uso anterior no *Prélude 1*, *La Colombe* (cuja análise é posteriormente apresentada neste trabalho), quando combinou sucessões de acordes com centro no acorde de Mi maior com prolongamentos formados a partir da escala octatônica. Assim sendo, podemos considerar que uma sonoridade musical pessoal de Messiaen começou a ser formada desde a fase inicial.

Desde a infância, o compositor percebeu de maneira *indistinta* o drama literário, a poesia grega, a ópera, os sons e as formas da natureza, os serviços religiosos, o amor divino e o amor materno. Observamos que a infância solitária em Grenoble o aproximou precocemente aos clássicos dos dramas literário e grego de seus pais, dos rituais católicos, da beleza natural da região, das partituras de ópera e do piano. Somados à afinidade pessoal pela arte e à admiração que nutria pela mãe poeta, formaram uma visão pessoal pouco convencional a respeito da arte e da existência humana.

Em outras palavras, desde a infância 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. Foi sendo apreendido o movimento e a liberdade rítmica e métrica, presentes no cantochão ainda hoje cantado nas igrejas francesas, bem

^{viii} *Trois mélodies*, para soprano e piano (primeira edição, 1930), é formada pelas peças: 1 *Porquoi?*, com texto de Olivier Messiaen, 2 *Le sourire*, texto de Cécile (Sauvage) Messiaen e 3 *La fiancée perdue*, texto de Olivier Messiaen (Griffiths. In: Sadie v. 16, 2001: 502).

como o ambiente dos amplos templos de pedra clara, onde a luz é filtrada por vitrais coloridos. Foi sendo desenvolvida uma visão própria em relação à ópera, pela audição freqüente de sua própria interpretação ao piano. O encantamento pela natureza e a vontade de traduzir o canto dos pássaros através do piano foi mantido na fase adulta. O aprimoramento técnico em Nantes e Paris o instrumentou para que se tornasse palpável esta expressão. Seu contato inicial não convencional com a arte contribuiu, assim, para a formação de respostas pessoais e diferenciadas através da música, seu meio de expressão.

Por conseguinte, há coerência na não distinção entre a música litúrgica e a secular, presente em sua resposta à indagação de Claude Samuel a respeito do uso da mesma linguagem musical para obras litúrgicas ou seculares: “(...) A mim parece ridículo e lesivo contradizer um estilo e adotar estéticas diferentes sob o pretexto de que o objeto e a idéia expressa mudaram” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 21).²⁵ Assim como há legitimidade em todos os discursos, em que aparecem indiferenciados fatores religiosos, musicais e pessoais.

Finalizamos essa seção com considerações posteriores do compositor acerca do período de transição da fase de aprendizado para a profissional, bem como de seu papel no meio artístico:

“Em qualquer caso, assim que uma pessoa passa a compor profissionalmente, ela perde certa inocência. Pessoalmente, componho para defender, expressar ou definir algo e cada obra obviamente apresenta novos problemas, todos da maior complexidade nessa época de tantas estéticas controversas. Tento estar atento a elas, ao mesmo tempo me mantendo completamente fora de cada uma delas” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 20).²⁶

1.3 1927-46: Concepção do material de alturas e do material rítmico

A partir do ano de 1928, Messiaen intensificou sua atuação enquanto compositor. Durante as férias de verão, esteve na casa dos tios em Fuligny e compôs, aos dezenove anos de idade, sua primeira obra orquestral, posteriormente denominada *Le Banquet eucharistique*. Com base na obra orquestral, compôs *Le Banquet celeste* para órgão.²⁷ Na classe de Dukas, apresentava uma peça recém-composta a cada aula, dentre elas, seus *Préludes* para piano.

O encarte do *compact disc* gravado pelo pianista Roger Muraro, traz a visão do compositor acerca da importância de *Le Banquet celeste* para sua carreira:

“Foi uma obra para órgão, *Le Banquet celeste*, publicada em 1928, que revelou Messiaen. As características de sua linguagem já estão presentes: a riqueza ambígua da escrita: os modos de ‘transposições limitadas’, a sensualidade da harmonia, a curva melódica longilínea e a inspiração religiosa. Foi através da improvisação ao órgão (...) que Olivier Messiaen levou adiante seus experimentos musicais, particularmente no que se refere à harmonia” (Messiaen 2001b: 4).²⁸

O ano de 1930 foi marcado por concertos, prêmios e edições de suas primeiras obras. *Le Banquet eucharistique* foi estreada no dia 22 de janeiro de 1930 em um concerto organizado pelo Conservatório.²⁹ A 20 de fevereiro, na Église de la Sainte Trinité de Paris (Figura 26, na página 67), Messiaen fez a estréia de *Dyptique, essay sur la vie terrestre et l'éternité bienheureuse*, para órgão, dedicada a seus dois professores, Dupré e Dukas. O programa trazia breves comentários do compositor sobre a obra e já se misturavam as considerações musicais e teológicas, com ênfase no contraste existente entre a vida terrena e a celeste. No dia 1 de março de 1930 foi a vez da estréia pública de seis dos *Préludes*, pela pianista a quem são dedicados, Henriette Roget, colega de classe de Messiaen, na Société Nationale, Salle Érard (Hill & Simeone 2005: 25-7).³⁰

Ainda em 1930, Messiaen contou com dois apoios financeiros importantes. Venceu quatro prêmios no Conservatório, os quais resultaram no recebimento de bolsas de estudos: Prix

Lepaule (estudante cuja produção foi de destaque durante o ano), Prix Eugénie-Sourget-de-Santa-Coloma (composição para piano, ou canto), Fondation Yvonne-de-Gouy-d'Arsy e Fondation Ferdinand-Halphen. Além disso, por indicação de Paul Dukas, firmou um contrato com a Durand para a edição de três obras: *Dyptique, essay sur la vie terrestre et l'éternité bienheureuse* (impressa em maio de 1930), *Préludes* (junho de 1930) e *Trois melodies* (outubro de 1930) (Hill & Simeone 2005: 26-9 e 387).

Durante o verão de 1930, Messiaen finalizou os estudos no Conservatório de Paris e passou a se dedicar à carreira de compositor. Na entrevista concedida a Bernard Gavoty em 1961, publicada sob o sugestivo título *Quem é você, Olivier Messiaen?*, o compositor fez comentários a respeito da construção de sua técnica pessoal de composição:

“Ao deixar o Conservatório, descobri novos horizontes: (1) O cantochão, necessário para meu trabalho como organista; (2) As métricas gregas; (3) A rítmica Hindú; sem nunca ter estado na Índia, sinto-a em mim – esse sistema rítmico é o mais altamente desenvolvido de toda a música; (4) O folclore dos chineses, japoneses, peruanos, bolivianos e balineses, que incorporaram os modos pentatônicos em sua obra. Trabalhei com tudo isso assiduamente. Dizem que construí uma teoria. Talvez. Mas então minha teoria é a da espontaneidade. Está tão bem absorvida no interior de minhas veias que improviso tão facilmente quanto escrevo, no mesmo estilo. Todas as impressões são transformadas em música dentro de mim (...)” (Messiaen. In: Messiaen & Gavoty 1961: 34-35).³¹

Messiaen considerou os *Préludes* para piano (1929) seu Op. 1. Na entrevista concedida ao poeta e musicólogo belga José Bruyr em outubro de 1931, reportou-se às suas obras iniciais:

“Escrevi os *Préludes* enquanto era ainda aluno de Dukas. Eles não formam uma suíte no sentido usual da palavra, mas são essencialmente uma coleção de sucessivos estados da alma e de sentimentos pessoais. Além disso, considero que com *Dyptique* para órgão, eu já estava apto e direcionado a expandir os horizontes de minha arte: pela primeira vez, almejei o contraste existente entre a vida terrestre e a vida eterna” (Messiaen. Apud: Simeone 2001: 21).³²

Quanto a associar cores a cada Prelúdio, chamando a atenção para o Prelúdio n. 6, Messiaen declarou:

“Eu contava com vinte anos na época. Ainda não havia iniciado a pesquisa rítmica que iria transformar minha vida. Amava os pássaros apaixonadamente, no entanto sem saber ainda como anotar seu canto. Mas já era uma música de sons e cores. Através dos modos harmônicos, cuja transposição é possível por apenas certa quantidade de vezes e transparecendo suas cores particulares devido a esse fato, obtive sucesso ao opor discos de cores, mesclando cores do arco-íris e descobrindo ‘cores complementares’ na música. Os títulos dos *Préludes* ocultam um estudo de cores. E a história triste do sexto *Prélude*, ‘*Cloches d’angoisse et larmes d’adieu*’ é envolta por suntuosa cor violeta, laranja e drapeado púrpura” (Messiaen 2001b: 5).³³

“Alguns detalhes a respeito das cores de cada *Prélude*: I - *La Colombe* [A Pomba]: laranja, com veios em violeta. II - *Chant d’extase dans un paysage triste* [Canto de êxtase perante uma paisagem triste]: no início e no final, cinza, malva, azul da Prússia; a parte intermediária é como um diamante, prateada. III - *Le nombre léger* [O homem iluminado]: laranja, com veios violeta. IV - *Instants défunts* [Morte imediata]: cinza aveludado, com raios em malva e verde. V - *Les sons impalpables du rêve* [Os impalpáveis sons dos sonhos]: polimodal, superposição de um modo azul-laranja em ostinato e cascatas de acordes em um modo violeta-púrpura tratado em um timbre bronze; observações a respeito da escrita para piano: tercinas, sucessões de acordes, cânon em movimento contrário, cruzamento de mãos, staccatos diversos, *bronze louré*, efeitos de pedras preciosas. VI - *Cloches d’angoisse et larmes d’adieu* [Sinos que badalam à angústia e lágrimas de adeus]: os sinos combinam diversos modos; o ‘*houm*’ (baixo resultante), e todas as harmonias superiores dos sinos, resolvem em vibrações luminosas; o adeus é púrpura, laranja e violeta. VII - *Plainte calme* [Quieto lamento]: cinza aveludado, com raios em malva e verde. VIII - *Un reflet dans le vent* [Uma meditação sobre o vento]: a leve tempestade no início e no final da peça alterna laranja com veios verdes e pequenas manchas pretas; o desenvolvimento central é mais luminoso; o segundo tema, completamente melódico, envolto por sinuosos arpejos, é azul-laranja na primeira apresentação e verde-laranja na segunda. Cores predominantes na obra como um todo: violeta, laranja, púrpura” (Messiaen 2001b: 5-6).³⁴

Em relação a uma possível associação entre os *Préludes* de Messiaen e os de Debussy, o compositor comentou com Claude Samuel:

“(…) Reconheço que os subtítulos possam ser semelhantes (...), mas a música difere da de Debussy através do uso de meus modos de transposições limitadas, os quais já são bem característicos e já aparecem combinados. Existem algumas passagens polimodais, meio ‘apimentadas’ para a época, e certo interesse em relação à forma; logo, esses Prelúdios contêm algo que não encontramos em Debussy: uma forma sonata, uma forma com uma seção intermediária na qual todas as frases são ternárias e um Prelúdio construído como as fugas de Bach. Devido aos modos que usei, e talvez por ter me tornado aluno de Paul Dukas (...), meus Prelúdios apresentam um relacionamento pelo timbre. Em meu caso, eu estava ritmicamente muito longe da divina liberdade de Debussy” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 111).³⁵

No artigo intitulado *Olivier Messiaen (1908-1992). The Recent Death of a World Figure in Music Has Drawn This Appreciation from Julian Anderson*, o compositor inglês e atualmente professor de composição na Harvard University observou que, nos *Préludes* para piano, Messiaen utiliza amplamente os “modos de transposições limitadas”, de maneira consistente e claramente reconhecível. No entanto, lembrou que esses modos foram categorizados por Messiaen apenas seis anos depois da edição dos *Préludes* (Anderson 1992: 450),³⁶ o que justifica uma associação dos analistas contemporâneos ao material em voga, do qual faziam parte os Prelúdios de Debussy, mas certamente não se aplica às abordagens posteriores.

Em um artigo publicado em 1985 no periódico *Tempo*, o musicólogo Malcolm Hayes enfatiza a presença de material composicional modal e rítmico, originais e característicos na obra posterior de Messiaen:

“(…) É extraordinário como muitas características de seu estilo maduro já estão presentes nos *Préludes* e não apenas de forma latente: *Cloches d’angoisse et larmes d’adieu*, por exemplo, que introduz idéias como a sobreposição de modos e os ritmos aditivos, é uma concepção visionária da grande beleza e extraordinária originalidade estrutural (...)” (Hayes 1985: 42).³⁷

O analista musical Allen Forte corrobora a afirmativa de Hayes e acrescenta, durante uma análise de *Livre d’orgue*, que “a transformação de ritmos através de valores adicionados foi prefigurada no quarto Prelúdio, intitulado *Instants défunts*” (Forte 2002: 32).³⁸

Observamos que no quarto Prelúdio, a presença da *métrica mista*, com compassos escritos

em $\frac{7}{8}$ e $\frac{5}{8}$ (comp. 9-10, 13-14, 23-24, 30 e 31) – em meio a compassos em $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ e $\frac{6}{8}$ – indica um gosto pela irregularidade métrica, mas ainda não constitui exemplo de *valor adicionado*.^{ix}

^{ix} Para mais esclarecimentos a respeito de *métrica mista* e *valores adicionados*, ver item 2.3 no presente trabalho.

No caso do sexto Prelúdio, citado por Malcolm Hayes, a métrica mista muitas vezes inclui indicações de compasso com a semicolcheia como unidade de tempo, com o intuito de acomodar os valores adicionados. Assim sendo, consideramos o *Prélude n. 6, Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*, a primeira obra em que Messiaen faz uso de valores adicionados.

No Brasil, a obra *Huit Préludes* foi estreada pelos pianistas Heloísa Fortes Zani e Amílcar Zani Netto, durante o *Festival de Música Francesa*, no Teatro da Aliança Francesa, no dia 09 de junho de 1969, segunda-feira, às 20 horas. ^x O Festival incluiu dez concertos, a maioria deles trazendo obras ainda não conhecidas ou divulgadas no Brasil. ³⁹

A seguir, apresentamos nossa análise do primeiro e do sexto Prelúdio de Olivier Messiaen. Em ambos os casos, observamos o uso do material composicional pelo jovem Messiaen, verificando acessoriamente as características supracitadas, apontadas por Malcolm Hayes, Allen Forte e pelo próprio compositor.

^x Ver cópias do programa e reportagem jornalística no Anexo 3 do presente trabalho.

1.3.1 Análise musical:

Préludes

I. La Colombe

Prélude

pour piano

OLIVER MESSIAEN

La colombe

Lent, expressif, d'une sonorité très enveloppée

The musical score for 'La colombe' is written for piano in 2/4 time, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo and mood are indicated as 'Lent, expressif, d'une sonorité très enveloppée'. The score is divided into three systems, each with a treble and bass staff.

First System: The right hand begins with a series of chords marked *ppp*, while the left hand plays a simple melody marked *p*. The right hand's chords are grouped by a slur and a fermata.

Second System: The right hand continues with a melody marked *p*, and the left hand plays a simple melody marked *ppp*. The right hand's melody is marked *rubato ...* and *pp*. The left hand's melody is marked *expressif* and *pp*.

Third System: The right hand continues with a melody marked *cresc.*, and the left hand plays a simple melody marked *pp*. The right hand's melody is marked *cresc.* and *pp*. The left hand's melody is marked *pp*.

10 *A tempo*

ppp

rall.

pp p

ppp

13 *rubato ...*

p

pp

expressif

pp

17

cresc.

20 *rall.*

ppp

pp

p

pp

O *Prélude n. 1, La Colombe (A Pomba)*, possui 23 compassos, organizados sob a forma *A-B-A-B^I-Coda* (Tabela 1).

Seções	A	B	A	B ^I	Coda
Compassos	1-5	6-10	11-15	16-20	21-23
Acordes estruturais	Mi M (I)	Si M (V)	Mi M	Si M	Mi M

Tabela 1 – Forma do *Prélude n. 1, La Colombe*.

A estrutura parte do acorde de Mi Maior “estendido”^{xi} (comp. 1-5), atinge o acorde de Si Maior “estendido” (comp. 10 e 20) e retorna ao Mi Maior “estendido” (comp. 11-15 e 21-23), cumprindo a progressão “I-V-I” e tendo a nota *mi* como centro de convergência (Figura 1).

^{xi} Denominamos “estendido” o acorde que possui nona, décima-primeira e/ou décima-terceira.

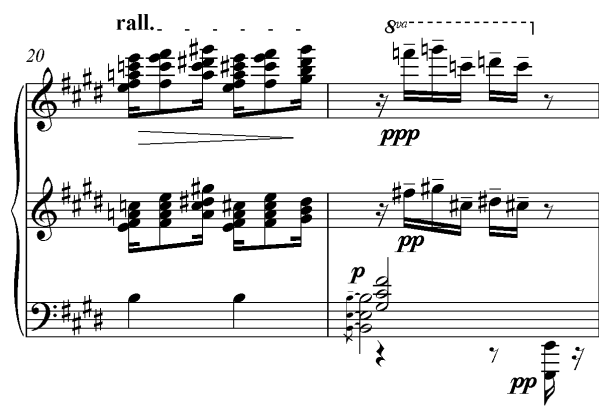


Figura 1 – Acordes estendidos de Mi, Si e Mi Maior, nos compassos 1, 10-11 e 20-21. A seguir, teceremos nossas considerações levando em conta a subdivisão em Seções.

Na *Seção A*, os prolongamentos são formados por acordes organizados com base na escala octatônica – classificada por Olivier Messiaen como *segundo modo de transposições limitadas* (comp. 1-2 e 11-12). O uso desse material resulta na ocorrência de cromatismos. Seu movimento homo-rítmico, direcional e intervalar (Berry 1987: 192), combinado à dinâmica e à densidade constantes, produz estabilidade na textura (Figura 2).

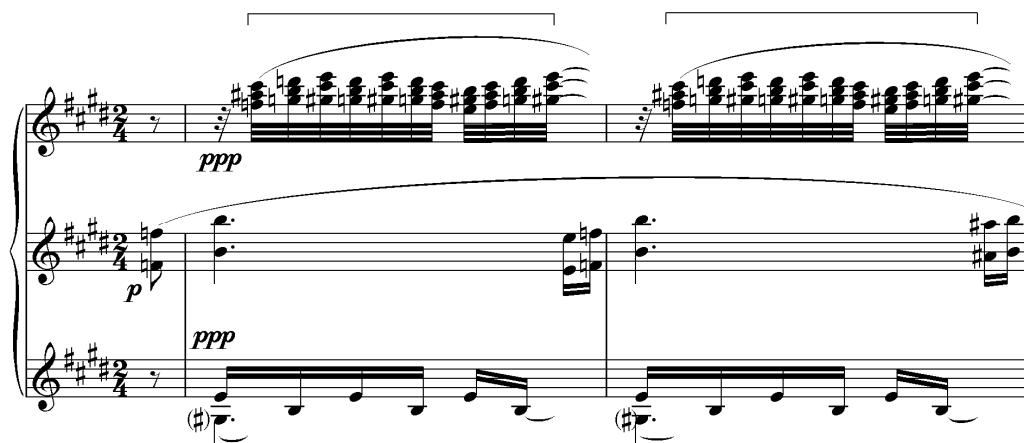


Figura 2 – No destaque, prolongamento organizado com base na escala octatônica OCT_{1,2} [1,2,4,5,7,8,10,11] (comp. 1-2).

Na linha melódica principal da *Seção A* (comp. 1-5 e 11-15), um trítono e a téttrade de Mi Maior são expandidos pelo acréscimo de alturas que os atingem por semitons, resultando em cromatismos. O trítono constitui o conjunto 1, a téttrade acrescida de cromatismo forma o conjunto 2 e ambos são seguidos por variações (Figura 3, a seguir).

Segundo exposto por Olivier Messiaen no livro *Technique de mon langage*^{xii} (Messiaen 1944a: 40), nesse contexto, uma tríade com quarta aumentada e sexta adicionadas pode ser considerada *acorde perfeito* (no caso, *mi-sol#-si-do#-lá#*), uma vez que o compositor percebia forte atração entre estas notas e a fundamental, com as primeiras tendendo a ser resolvidas pela segunda.

A somatória das alturas da linha melódica principal da *Seção A* produz a escala octatônica OCT_{1,2} [1,2,4,5,7,8,10,11], desprovida da nota *sol*. No entanto, uma vez que o prolongamento anteriormente citado (na Figura 2, acima) traz a nota *sol* e é ouvido em sobreposição à linha melódica principal, a sonoridade da escala octatônica é completa e compreende a coleção de referência da *Seção A*. Por conseguinte, a voz condutora mais aguda do prolongamento em questão pode ser interpretada como uma linha melódica secundária, ou segunda voz, em relação à linha melódica principal.

A segmentação do contorno melódico (SEGC) reflete a sinuosidade melódica principal do movimento, inicialmente ascendente (7-10, 6-7-10) e concluído no sentido descendente (Figura 3).

^{xii} Para mais esclarecimentos, ver item 2.3.1 no presente trabalho.

SEGC: < 7 10 6 7 10 9 10 8 7 6 4 5 8 4 3 4 3 2 1 0 >

Conjunto 1	C1.1	Conjunto 2	C2.1	Finalização 1
(06)	(016)	(01367)	(0136)	(03)
	3-5	5-19	4-13	
000001	100011	212122	112011	001000

Figura 3 – Linha melódica principal da *Seção A* (comp. 1-5 e 11-15).
 Nos destaques (+), semitons são acrescentados ao trítono inicial (comp. 1-2) e à tétrede de Mi maior (comp. 3-5); os (x), considerados notas pertencentes ao *acorde perfeito* pelo compositor.

A textura em camadas (comp. 1-2, na Figura 2) segue para a textura monofônica (comp. 3-5, na Figura 3). A primeira delas é formada por uma linha melódica principal com acompanhamento (homofonia), localizada na região média e em dinâmica *p*, à qual é sobreposto o material do prolongamento em homofonia por acordes, que soa sobre a ressonância da primeira, na região aguda, em dinâmica *ppp* e dele fazem parte alturas localizadas em posições mais avançadas na série harmônica. Assim sendo, o material do prolongamento entra em conformidade com a ressonância.

No âmbito rítmico, as três ocorrências do impulso rítmico que antecipa a anacruse (respectivamente, para os comp. 1, 2 e 3, na Figura 3, acima) produzem forte movimento progressivo em direção ao ápice no início do compasso 3, permitindo que o longo movimento recessivo de queda ocorra sem que exista qualquer sensação estática.

Tendo como coleção de referência a escala cromática, os prolongamentos da *Seção B* (comp. 6-10) são formados por acordes em sucessão, alcançados pelo uso de seqüências (comp. 6-8), resultando na ocorrência de cromatismos e finalmente atingindo o acorde estrutural de Si Maior (comp. 9-10) (Figura 4). A *Seção B'* (comp. 16-20) é paralela à *Seção B*, por incluir, nos últimos dois compassos, um pedal de *si* e trocar os acordes por exemplares na região mais aguda, sem se desfazer, entretanto, do acorde de Si Maior.

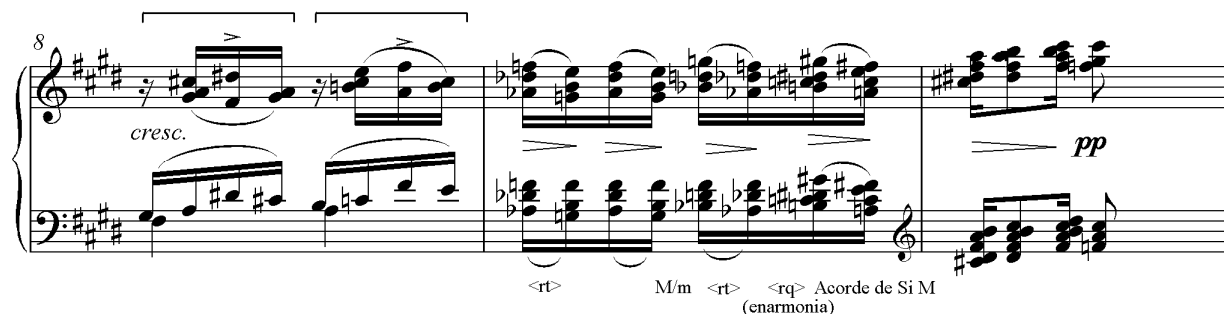


Figura 4 – Na *Seção B*, seqüências (nos destaques) como um recurso que vai conduzir à região do acorde de Si Maior (comp. 8-10).

A linha melódica da *Seção B* traz uma variação do conjunto 2 (C2.2), que vai passando por sucessivas liquidações ou *eliminações* (Messiaen 1944a: 28 e Messiaen 1994b: 112) e seqüência, gerando cromatismos. A segmentação do contorno melódico (SEGC) reflete o movimento ascendente (Figura 5).

SEGC: <3 4 0 1 0 1 0 5 6 2 3 2 3 2 7 8 5 9 1 1 7 1 1 9 1 1 9 1 2 1 0 1 3 1 1 14 15 16 17>

	seqüência	eliminação e seqüência	inversão eliminação e seqüência	
	C2.2	C2.3	C2.4	Finalização 2
	(0257)	(026)	(02)	(0247)
	4-23	3-8		4-22
	021030	010101	010000	021120

Figura 5 – Linha melódica da *Seção B* (comp. 6-10).

Ressaltamos o uso do material anteriormente apresentado na *Seção A*, ou seja, uma variação do conjunto 2. E observamos que, enquanto no material da *Seção A* está presente a idéia de expansão do material melódico, a *Seção B* traz o conceito de contração (nas Figuras 3 e 5, o material sob as chaves horizontais —). Tais procedimentos são auxiliares ao direcionamento do movimento, produzindo homogeneidade entre as *Seções A-B*, uma vez que a primeira se expande até encontrar a segunda, que, por sua vez, se contrai, preparando para o reaparecimento da primeira (ou da *Coda*, no caso da *Seção B*¹).

A textura polifônica (comp. 6-8) é seguida pela textura homofônica por acordes (comp. 9-10). O arco da frase em dinâmica *pp* é intensificado pelo acréscimo da indicação de *crescendo* em sua porção central (comp. 8) e pelo *rallentando* em sua finalização (Figura 5) e o movimento melódico ascendente é acompanhado por um adensamento na textura.

A *Coda* traz a variação C2.2 superposta por sua transposição, meio tom abaixo, produzindo a textura heterofônica (Figura 6). Percebemos aqui um germe do tipo de escrita posteriormente usada por Messiaen ao se reportar ao material originário da percepção dos

cantos dos pássaros, como ocorre nas passagens heterofônicas de *Petites esquisses d'oiseaux*, por exemplo.^{xiii}

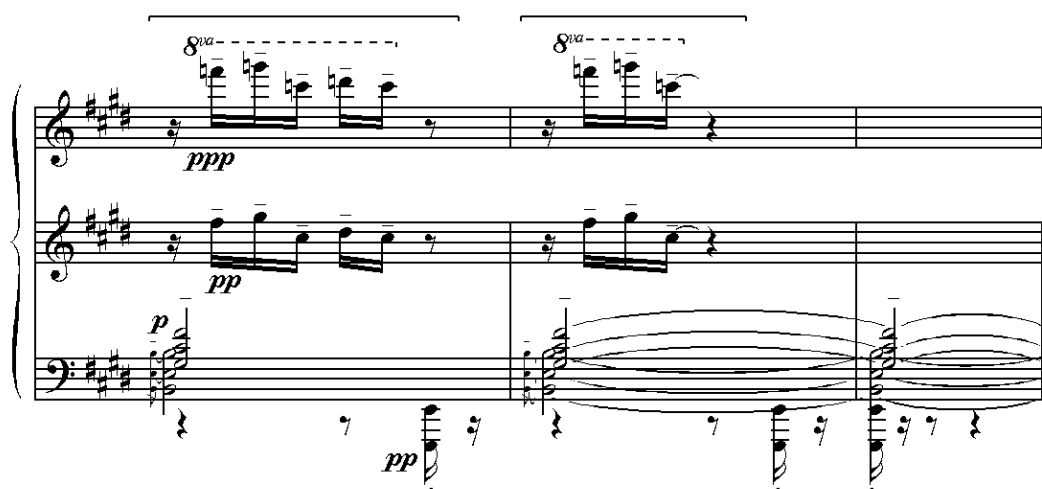


Figura 6 – Na Coda, textura heterofônica (sob o destaque), explorada em obras posteriores (comp. 21-23).

Consideramos, portanto, a existência de uma superestrutura “I-V-I”, prolongada, tanto por sucessões de acordes (em relação cromática mediante <rcm>, ou relação cromática <rc>) com centro em *mi*, como por passagens formadas a partir da escala octatônica e verificamos que este *segundo modo de transposições limitadas* de Messiaen foi combinado a um material diatônico. A análise das vozes condutoras (linhas b, c, d)^{xiv} explicita esta conduta (Figura 7).

^{xiii} Este trabalho traz análises de duas das peças que formam a obra *Petites esquisses d'oiseaux*, a partir da página 181.

^{xiv} A linha (a) da análise por vozes condutoras corresponde à partitura na íntegra.

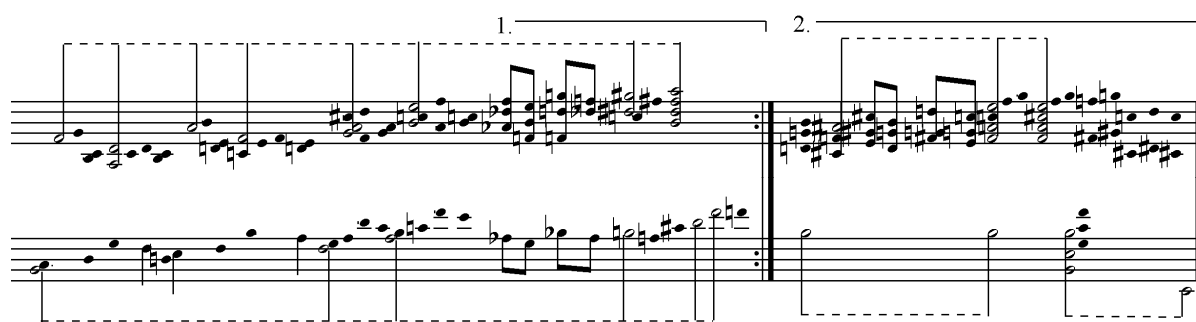
(b)

I

(c)

(d)

I



V <rcm> VIIb <rc> (en. V/V/V) V V I

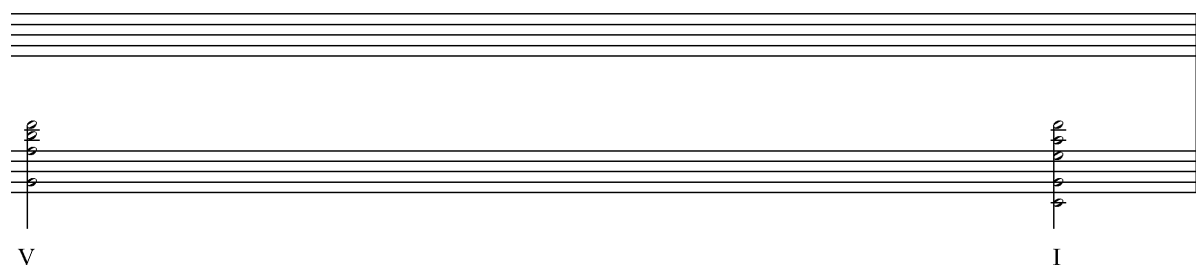


Figura 7 – Análise das vozes condutoras: linhas (b), (c) e (d).

A métrica regular $\frac{2}{4}$ é mantida no início ao final a peça, contribuindo para a fluência contínua e reforçando as finalidades direcionais harmônico-melódicas.

A dinâmica contribui para o direcionamento e movimento das frases, bem como para a escolha de um timbre mais proeminente relacionado à linha melódica, contra um mais velado para o acompanhamento e prolongamento (no caso da *Seção A*) ou vozes secundárias (no caso da *Seção B*).

Na *Coda*, ressaltamos o uso da textura heterofônica que se assemelha ao tipo posteriormente usado por Messiaen ao se reportar ao material originário da percepção dos cantos dos pássaros, por confirmar o interesse desde a juventude do compositor, bem como por atestar seu gosto independente desde o Op. 1, composto ainda sob orientação de seus mestres. Em outras palavras, a disposição do material originário da percepção dos cantos dos pássaros presente na *Coda* comprova que o uso de material criado de maneira autônoma permeia toda a obra de Olivier Messiaen, desde a primeira peça, *La Colombe*, de sua primeira obra, *Huit Préludes*.

1.3.2 Análise musical:

Préludes

VI. Cloches d'angoisse et larmes d'adieu

Prélude

pour piano

OLIVER MESSIAEN

Cloches d'angoisse et larmes d'adieu

1 Très lent

mf *pp* *p*

4 *8va* *ppp* *p* *f* *p*

7 *mf* *pp*

10

ppp *p* *f*

8va

12

8va

14

p *m.d.* *mf* *pp*

17

pp *mf* *m.g.* *mf*

19 *pp* *mf* *dim.* **Rall. poco** **Un peu plus vif qu'au début**

22 *mf* *pp*

25 *ppp* *p* *f* *mf*

Encore plus vif

28 *f* *p*

31

ppp

p

pizz.

f

32

33

34

[illegible]

35

8va

cresc.

ff

2/4

Rall. molto

cresc. molto **fff**

39 **Toujours très lent** (marquer le chant de la partie intérieure)

ppp pp pp Ped. Ped.

8va *

Ped. Ped.

42

*

Ped. Ped.

8va *

pppp ppp ppp

45

8va

7

48

Rubato

8va

mf

Pressez

pp

au mvt

mf

ppp

Pressez

Pressez beaucoup

51

mf *au mvt* *mf* *au mvt* *mf*

mf *Pressez* *mf* *ppp* *Pressez*

pp

mf *Pressez beaucoup*

pp *Très lent* *avec une grande émotion*

mf *pp*

54

mf *f*

55

ppp *mf* *pp* *pp*

56

8va

8va

59

8va

p

61

pppp

ppp

pp

System 1: Treble and Bass staves. Treble staff features a melodic line with a *mf* dynamic and a *ppp* dynamic. Bass staff features a supporting line with a *p* dynamic. The system includes a 6/16 time signature and a 9/16 time signature.

System 2: Treble and Bass staves. Treble staff features a melodic line with a *ppp* dynamic and a *p* dynamic. Bass staff features a supporting line with a *pp* dynamic and a *p* dynamic. The system includes a 9/16 time signature, a 2/4 time signature, and a 3/4 time signature.

System 3: Treble and Bass staves. Treble staff features a melodic line with a *pppp* dynamic. Bass staff features a supporting line with a *p* dynamic and a *pp* dynamic. The system includes a 2/4 time signature.

System 4: Treble and Bass staves. Treble staff features a melodic line with a *m.d.* dynamic and a *ppp* dynamic. Bass staff features a supporting line with a *m.d.* dynamic and a *ppp* dynamic. The system includes a 2/4 time signature and a 3/4 time signature.

O *Prélude n. 6, Cloches d'angoisse et larmes d'adieu* (Sinos que badalam à angústia e lágrimas de adeus), possui 74 compassos, organizados sob a forma *A-B-Coda* (Tabela 2).

Seções	A		B			Coda
Compassos	1-38		39-60			61-74
Subdivisão das Seções	a	a¹	b	b¹	b	
Compassos	1-20	21-38	39-48	49-54	55-60	
Centros	<i>sol</i> (1-13) <i>si</i> (14-20)	<i>sib</i> (21-27) <i>ré</i> (28-38)	<i>si</i>			<i>si</i>

Tabela 2 – Forma do *Prélude n. 6, Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*.

A peça é cêntrica. Os centros *sol-si-sib-ré-si* possuem um relacionamento não diatônico, por terças (no caso de *sol-si* e *sib-ré-si*) ou cromático (*si-sib*), de maneira que seu *eixo de simetria inversional* é 4/5-10/11 (Figura 8), ou seja, esses centros se relacionam simetricamente em torno do eixo, produzindo equilíbrio no nível estrutural.^{xv}

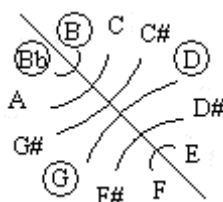


Figura 8 – Centros da peça, relacionados ao redor de um *eixo de simetria inversional*, resultando em equilíbrio por simetria.

^{xv} Em obras tonais, o equilíbrio decorrente da simetria no nível estrutural é uma constante, uma vez que as progressões historicamente estabelecidas são calcadas em relacionamentos por quintas (IV-I, I-V) ou, em um nível intermediário da estrutura, por terças (através do uso das relativas dos acordes principais).

Em obras pós-tonais cêntricas, um equilíbrio estrutural pode ser alcançado quando os centros são relacionados por um eixo de simetria inversional.

A *Seção A* é subdividida nas *Partes a* e *a'*. A *Parte a* (comp. 1-20) tem a nota *sol* como centro de convergência, afirmado por repetição, uma vez que consiste no pedal que se estende do compasso 1 ao 7 e está presente nos três conjuntos (C1, C2 e C3), a partir dos quais são construídos tanto o único tema ^{xvi} da peça (Figura 9), como a peça em si.

The musical score for Figure 9 is presented in three systems. The first system, labeled 'Très lent', shows measures 1-3 of set C1. The second system shows measures 4-6 of set C2 and measure 7 of set C3. The third system shows measures 8-9 of set C3. The score is written for piano with a 16-measure system. The key signature has two flats. The tempo is 'Très lent'. The score includes dynamic markings like *mf*, *pp*, *p*, and *f*. The sets C1, C2, and C3 are indicated by brackets above the measures. The note *sol* is the center of convergence for all three sets.

Figura 9 – Apresentação dos conjuntos C1, C2 e C3, com a nota *sol* como centro de convergência, formando o tema da peça (comp. 1-6).

^{xvi} O termo *tema* foi usado de acordo com a terminologia do compositor.

A *Parte a* traz, ainda, a variação C2.2 (Figura 10), que constitui a base da formação tanto do final da *Parte a* (Figura 11), como da *Seção B*, ambas com centro *si*.

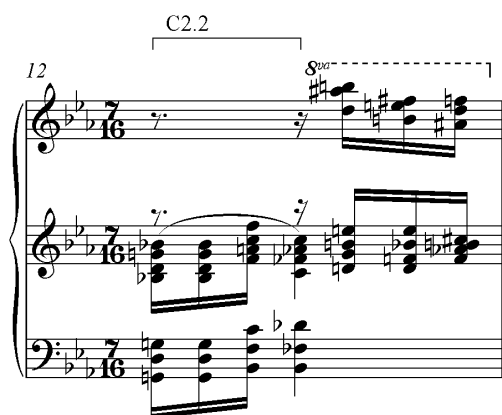


Figura 10 – Apresentação da variação C2.2 (comp. 12).



Figura 11 – Uso de variação de C2.2 na continuação da *Parte a* e determinação do centro *si*, por iniciar e finalizar o contorno melódico, bem como pela recorrência harmônica do acorde de *Si* (comp. 14-16).

A seguir, ressaltaremos aspectos internos dos três conjuntos segmentados, bem como da variação C2.2.

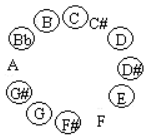
O conjunto 1 (C1) tem como coleção de referência o *terceiro modo de transposições limitadas* de Messiaen, nas transposições T₀, T₁ e T₄ (Figura 12).



Figura 12 – Transposições T₀, T₁ e T₄ do *terceiro modo de transposições limitadas* de Olivier Messiaen.

Ao observarmos os nove acordes que compõem C1, percebemos que a transposição T₀ foi usada para a formação dos *clusters* de acordes (*grappes d'accords*, que incorporam ressonâncias perceptíveis por um ouvido extremamente refinado, segundo Messiaen 1944a: 45), ou subconjuntos Sub-C1.1 a 1.4, enquanto uma sobreposição de T₄ sobre T₁ forma os subconjuntos Sub-C1.5 a 1.7 (Figura 13).^{xvii}

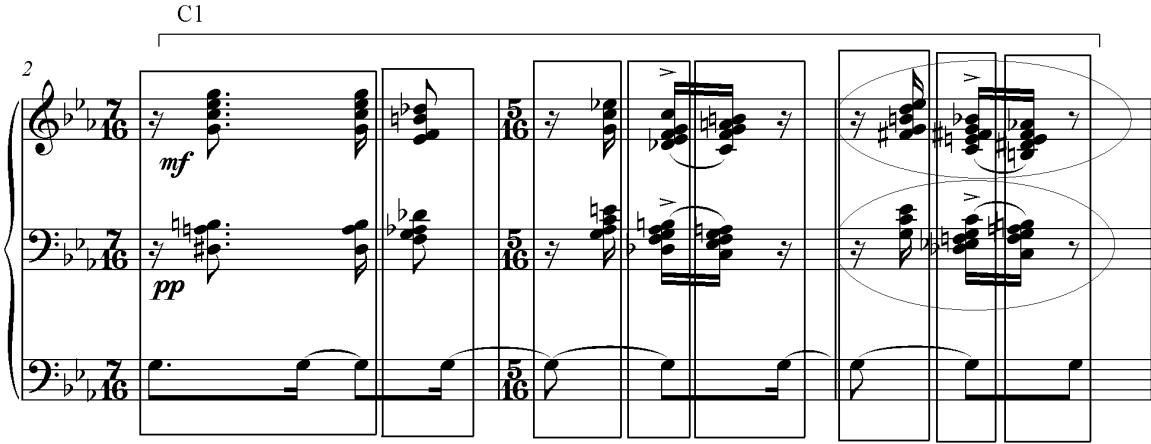
^{xvii} Para esclarecimentos a respeito da técnica de análise segundo a Teoria dos conjuntos, ver tópico 2.3.2, no Capítulo 2.



Conjunto 1 (C1): 9-12
(01245689T)
666963 3,3

Complemento de C1: 3-12
Triade aumentada
(048) 000300

C1



Subconjuntos de C1:

Sub-C1.1	Sub-C1.2	Sub-C1.3	Sub-C1.4	Sub-C1.2	Sub-C1.5	Sub-C1.6	Sub-C1.7
(02458)	(013579)	(01458)	(0124689)		(013478)	(01234679)	(01234689)
5-26	6-34	5-21	7-30		6-Z19	8-13	8-Z15
122311	142422	202420	343542		313431	556453	555553
1,0	1,0	1,0	1,0		1,0	1,0	1,0

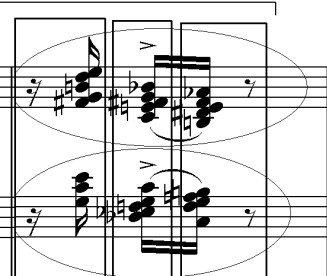


Figura 13 – Uso do *terceiro modo de transposições limitadas* como coleção de referência para a formação do conjunto 1 (C1) e seus subconjuntos (comp. 2-4). As circunferências (comp. 4) mostram a sobreposição da transposição T_4 sobre T_1 .

A voz superior de C1, caracterizada pelo trítono inicial (comp. 2, na Figura 14, a seguir), traz a linha melódica principal da passagem. A análise de seu contorno melódico, ou *segmentação do contorno* (SEGC, na Figura 14), ressalta o movimento descendente, tanto no todo (de 6 a 0), como na subdivisão em três células (de 6 a 4, de 5 a 2 e de 6 a 0).

A análise das durações, ou *segmentação de durações* (SEGD, na Figura 14) mostra que, embora a escrita rítmica denote diversidade, a posição dos ataques alterna apenas duas opções, semicolcheia (associada ao número zero) ou colcheia pontuada (número 1), sendo

bastante periódica (como mostram os $\frown$ na Figura 14) e fazendo referência aos pés rítmicos gregos *iâmbico* ($\frown -$, ou *curta-longa*) e *anapesto* ($\frown \frown -$, *curta-curta-longa*) (Messiaen 1994a: 238).

SEGC:	< 6	6 4	5 3 2	5 1 0 >
SEGD:	< 1	$\underbrace{0 \ 1}$	$\underbrace{0 \ 0 \ 1}$	$\underbrace{0 \ 0 \ 1} >$

Figura 14 – Contorno melódico (SEGC, ou segmentação do contorno), contorno rítmico (SEGD, ou segmentação de durações) e uso do trítono na voz principal de C1 (comp. 2-4).

A rítmica acima apresentada é sobreposta à rítmica do pedal, decorrente do estudo de Messiaen sobre rítmica indiana,^{xviii} cujos ataques são coincidentes com prolongamentos de som ou pausas presentes na linha melódica.^{xix} Tais elementos são inseridos em compassos de métrica assimétrica e mista, causando disparidade entre o plano de frente (rítmica ouvida) e o plano de fundo (pulso), de maneira que a inter-relação dos três elementos rítmicos com acentos distintos resulta em acentuada instabilidade rítmica (Figura 15).

^{xviii} Em especial o tratado *Samgītaratnākara* (Oceano da música ou Mina de diamantes da música), escrito por Śarīgadeva na primeira metade do século XIII e organizado em sete volumes. O quinto deles, dedicado ao ritmo (*tāla*), traz uma tabela com 120 *deśītālas*, bastante explorados pelo compositor (Messiaen 1994a: 250).

^{xix} No Tomo II do *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie*, Messiaen considerou *personagens rítmicas* (“personnages rythmiques”) segmentos como o contorno melódico aqui exposto. Associou-os à métrica grega e justapôs-lhes segmentos cujos contra-ataques coincidem com os silêncios da personagem principal (Messiaen 1994b: 127), tal como acontece nessa peça, de maneira que poderemos considerar este procedimento característico do estilo pessoal do compositor.

2

mf

SEG D: < 1 1 2 2 0 >

2

Figura 15 – Contorno rítmico do pedal (comp. 2-4).

Observamos que o contorno rítmico do pedal traz o primeiro uso de *valor adicionado* na obra para piano de Olivier Messiaen (a semicolcheia sob o número 2, no SEG D da Figura 15). A ocorrência da última semicolcheia nos compassos 2 e 3 é característica do uso de valor adicionado, embora o compositor tenha ajustado as figuras rítmicas dos compassos 2 e 3 às indicações métricas assimétricas de acordo com sua *segunda notação* (Messiaen 1944a: 20) – o que não é um procedimento padrão em sua obra como um todo, em que as indicações de compasso são dispensadas com o intuito de acomodar a rítmica com valor adicionado.^{xx}

O segundo conjunto da peça (C2) reforça a presença do trítone, ao sobrepor a tríade de *Ré bemol Maior* sobre a tríade de *Sol Maior*, sob o movimento melódico *sol-réb* (comp. 5, na Figura 16). A variação C2.2, cuja presença é marcante na peça, caracteriza-se pelos ataques de quatro acordes subseqüentes de mesma duração e pelo contorno melódico <021> (comp. 12, na Figura 16), que comprova numericamente o uso da *terceira fórmula de cadência melódica* (Messiaen 1944a: 24).^{xxi}

^{xx} O tópico 2.4.1, no capítulo 2 do presente trabalho, explica com mais detalhes os conceitos expostos neste parágrafo.

^{xxi} As *fórmulas de cadência melódica* estão descritas no tópico 2.3.1 do presente trabalho.

Voz superior: trítono
(013679) 6-30
224223 2,0

SEGC: < 021 >
SEGD: < 0001 >

Figura 16 – Características principais de C2 e C2.2 (comp. 5 e 12).

O conjunto 3 (C3) é apresentado sobre a ressonância de C2. É organizado com base em duas coleções de referência sobrepostas: o *sexto* e o *segundo modo de transposições limitadas* (Figura 17).

	Conjunto: 8-25 (0124678T) 464644 2,2	Complemento: 4-25 (0268) 020202
	Conjunto: 8-28 Coleção octatônica (0134679T) 448444 4,4	Complemento: 4-28 Tétrade diminuta (0369) 004002

Figura 17 – *Sexto e segundo modo de transposições limitadas*, ou OCT_{1,2}[1,2,4,5,7,8,10,11].

O *sexto modo de transposições limitadas* foi usado como coleção de referência para a formação dos acordes no pentagrama superior da Figura 18 e o *segundo modo de transposições limitadas*, ou escala octatônica, para a composição dos acordes no pentagrama intermediário, constituindo exemplo de polimodalidade. Assim sendo, o conjunto 3 é formado por sete *clusters de acordes* (Messiaen 1944a: 45), analisados como subconjuntos Sub-C3.1 a Sub-C3.6 (Figura 18).^{xxii}

SEGC: < 5 4 6 3 2 0 1 >

C3

Subconjuntos de C3:

Sub-C3.1	Sub-C3.2	Sub-C3.3	Sub-C3.4	Sub-C3.5	Sub-C3.2	Sub-C3.6
(0124578)	(0124679)	(013569)	(0358)	(014579)		(013478)
7-Z38	7-29	6-Z28	4-26	6-31		6-Z19
434442	344352	224322	004002	223431		313431
1,0	1,0	1,1	4,4	1,0		1,0

Figura 18 – Uso do *sexto modo de transposições limitadas* (acordes no pentagrama superior) e do *segundo modo de transposições limitadas* (acordes no pentagrama intermediário) como coleções de referência para a formação do conjunto 3 (C3) e seus subconjuntos, os sete acordes subsequentes (comp. 5).

^{xxii} No livro *Technique de mon langage musical*, Messiaen inclui esta passagem como o exemplo 217, que se refere ao uso de *clusters* de acordes (Messiaen 1944b: 38), única citação do *Prélude n. 6* no exemplar.

A composição do contorno melódico de C3 tem como base a *segunda fórmula de cadência melódica* (Messiaen 1944a: 24), em seu sentido retrógrado, partindo da nota *ré* e sendo finalizado pela nota *sol#*, o que forma um trítono descendente (Figura 19).

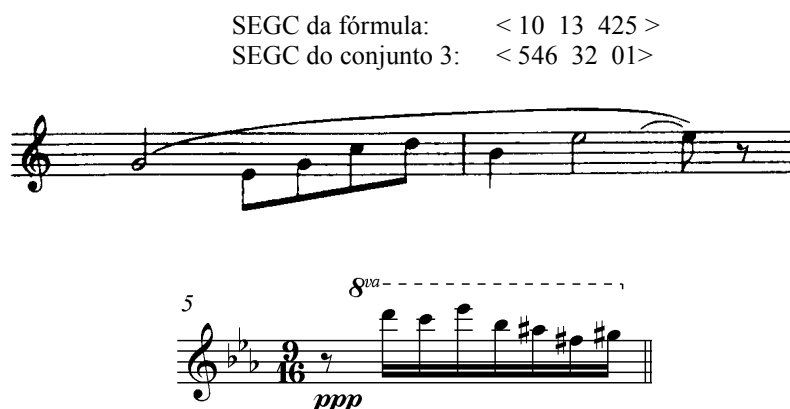


Figura 19 – Comparação entre o exemplo de *segunda fórmula de cadência melódica* de Messiaen e o contorno melódico do conjunto 3 (comp. 5).

Assim sendo, os três conjuntos formadores da peça são organizados com base no *primeiro*, *terceiro* e *sexto modo de transposições limitadas*, e fazem uso da *segunda* e da *terceira fórmula de cadência melódica* de Olivier Messiaen (respectivamente, para a formação dos conjuntos 3 e 2). Observamos uma tendência ao movimento descendente (C1 e C3 são marcadamente descendentes) e forte presença do trítono, intervalo que Messiaen elegeu como um de seus preferidos, por constituir uma ressonância natural da fundamental e ser, segundo o compositor, atraída em sua direção, formando uma resolução igualmente natural (Messiaen 1944a: 23).

Na *Parte a'* (comp. 21-38), o material do início aparece transposto, de maneira que o pedal passa a ser *sib* (comp. 21-27), depois *ré* (comp. 28-38). A entrada deste último pedal marca o início de um acelerando (*encore plus vif*, no comp. 28, na Figura 20).

21 Un peu plus vif qu'au débun

28 Encore plus vif

Figura 20 – Na *Parte a^l*, pedais *sib* e *ré* (no exemplo, comp. 21-24 e 28-30).

O final da *Parte a^l* é marcado pelo uso da técnica de *eliminação* (Messiaen 1944a: 28 e Messiaen 1994b: 112) aplicada a variações de C3, até que esse material é suprimido e cinco variações de C2.2 aparecem justapostas, gradativamente mais fortes e lentas, finalizando a *Seção A* (Figura 21).

33

C3.1
(variação de C3)

Variação de C2.2,
por transposição

C3.2 (variação por
eliminação e transposição)

35

C3.3 (variação por
eliminação e transposição)

C3.4
(transposição de C3.3)

Final da Seção A:
cinco ocorrências justapostas
de variação de C2.2

cresc.

ff

Rall. molto

cresc. molto

fff

Figura 21 – Uso da técnica de *eliminação* no final da *Seção A* (comp. 34-38).

A *Seção B* é subdividida nas *Partes b*, *b^l* e *b*. A textura em três camadas é combinada com intensidades leves e andamento lento, formando uma atmosfera calma e serena.

Nas *Partes b* (comp. 39-48 e 55-60), variações de C2.2 em intensidade *mf* compõem a voz intermediária principal,^{xxiii} apresentada em concomitância a duas variações de C3 – na voz superior, em diminuição rítmica, com dinâmica *ppp* e na voz inferior, em aumentação rítmica, com dinâmica *pp* (Figura 22).

É marcante a presença do *agrupamento pedal* (na Figura 22, refere-se à figuração no pentagrama superior), que segundo Messiaen, constitui um contraponto promotor de expressividade e sustentação (Messiaen 1944a: 48).

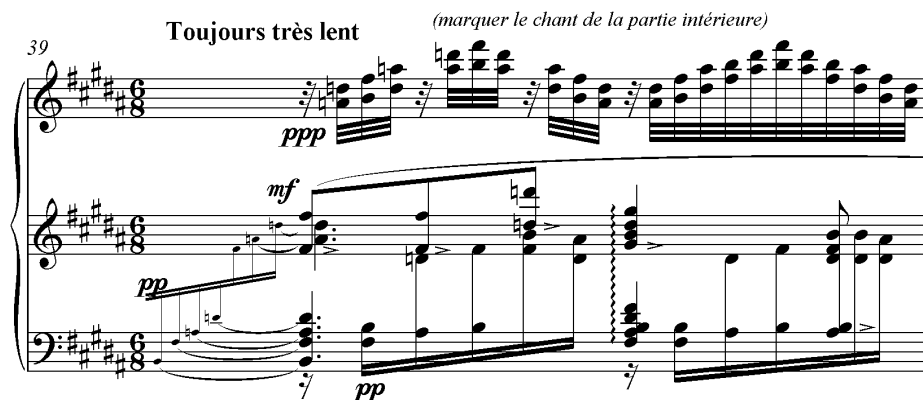


Figura 22 – Uso das técnicas de *diminuição* e *aumentação* rítmica nas vozes extremas (comp. 39).

A *Parte b*¹ (comp. 49-54) traz maior movimento à Seção B. Variações de C2.2, seguidas por uma variação que valoriza o trítone de C1, são acompanhadas por figurações que enfatizam a ocorrência do rubato, requerida na indicação prescrita na partitura (Figura 23).

^{xxiii} Nas gravações realizadas por Yvonne Loriod (Messiaen 1994e) e Roger Muraro (Messiaen 2001b) a voz principal das *Partes b* é executada oitava abaixo, contribuindo para maior clareza na percepção da textura em camadas. Na *Coda*, Loriod mantém a voz principal oitava abaixo, enquanto Muraro a executa de acordo com a partitura editada pela Durand (Messiaen 1930). Consideramos tal atitude legítima, visto que a preparação das peças por Loriod, para a gravação em 1968, contou com a presença do compositor – e certamente, com seu consentimento.

Varição de C2.2 (em oitavas)

Rubato

48 *mf* *8va*

49 *mf* *Pressez* *pp*

Varição do início de C1 (trítone em oitavas)

au mvt

mf *ppp* *Pressez* *Pressez beaucoup* *mf*

Figura 23 – Na Seção B, variações de C2.2 e de C1 formam a voz principal da Parte b¹ (comp. 49-50).

A *Coda* combina o pedal da Seção A tanto às oitavas da Parte b¹, como ao agrupamento *pedal* e às variações em aumento e diminuição rítmicas da Parte b. O pedal é o responsável pela condução à sonoridade final, por descrever um movimento descendente, que parte da nota *si* (anacruse do comp. 61 ao comp. 64), passa por *lá* (comp. 64-65), *sol#* (comp. 65), *sol* (comp. 66-67) e retorna a *si* (comp. 68-73), até encontrar o trítone *si-mi#-si* (comp. 74), primeira sonoridade na voz superior de C1 (comp. 2) e última sonoridade da peça (Figura 24).

64 *mf* *ppp* *p* *p* Pedal em movimento descendente

65 *ppp* *mf* *p* *ppp* *p* *pp*

68 *pppp* *p* *pp* *pp*

71 *m.d.* *m.d.* *m.g.* *ppp* *ppp* *ppp* *Ped.* *Ped.*

Tritono:
presente no início de C1
e sonoridade final da peça

Figura 24 – Na Coda, variações de C2.2 e de C1 formam a voz principal da Parte b¹ (comp. 49-50).

A organização da peça como um todo é bastante clara: nos cinco primeiros compassos, o material que será usado na peça toda é apresentado (Figura 9); nas *Seções A e B*, esse material é associado a intensidades, texturas, articulações e timbres condizentes com a formação de duas atmosferas distintas; a *Coda* constitui um sumário da peça, formado pela intersecção de procedimentos anteriormente empregados nas *Seções A e B*.

Observamos que, na apresentação do material, que forma uma frase (comp. 1-5, na Figura 9), Messiaen utilizou o que denominou *procedimento padrão*, com uma preparação rítmica (presente em C1) que precede um acento (em C2) e uma rítmica com durações curtas (C3), formando a combinação *impulso-acento-terminação*. A preparação traz o valor adicionado, por isso é alongada em relação ao restante da frase (Messiaen 1944a: 8-9). A apresentação da frase, formada por três conjuntos em andamento lento, dinâmica predominantemente leve e movimento que tende ao sentido descendente sobre o pedal linear, contribui para o estabelecimento da atmosfera de expressão triste preconizada no subtítulo da peça.

Ressaltamos o primeiro uso de *valor adicionado* na obra para piano de Olivier Messiaen, caracterizado pela inserção de semicolcheias, nos compassos 1 a 3 (Figura 9).

A análise dos *Préludes n. 1 e 6* – respectivamente, *La Colombe* e *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu* – mostrou-nos que, desde seu Op. 1, Olivier Messiaen buscou, de maneira consciente, a formação de uma sonoridade autoral. Em outras palavras, desde sua primeira edição, havia um critério pessoal presente na escolha de coleções de referência e centros promotores de simetria; de acordes com ampla densidade; das texturas heterofônica e em camadas; de rítmicas associáveis a subdivisões da pulsação, ao invés de serem mensuráveis por uma pulsação historicamente estabelecida; de agrupamentos pedal e fórmulas cadenciais facilmente identificáveis auditivamente, podendo ser responsáveis por uma conformidade sonora; enfim, fatores que prestaram uma identidade sonora à sua obra como um todo.

Em 1931, novamente na casa dos tios, em Fuligny, Messiaen compôs *Les Offrandes oubliées* e considerou esta sua primeira obra orquestral.^{xxiv} *Les Offrandes oubliées* foi estreada a 19 de fevereiro de 1931, pela orquestra do maestro Walter Straram, conhecido incentivador da música contemporânea, no Théâtre des Champs-Élysées (Périer 1979: 26). A orquestra regida por Walter Straram incluía alguns dos melhores músicos daquela época, tendo gravado *A Sagração da Primavera* regida pelo próprio Stravinsky em 1929, de maneira que este concerto trouxe grande visibilidade a Messiaen. Suscitou matérias favoráveis nos jornais da época, por André George e Guy Chastel, críticos de grande respeitabilidade na época (Hill & Simeone 2005: 30).

Poucos meses depois da estréia de *Les Offrandes oubliées*, outra obra orquestral foi composta, *Le Tombeau resplandissent*, além de *La Jeunesse des vieux*, para coro, e *L'Ensorceleuse*, para soprano, tenor, baixo e piano,⁴⁰ as duas últimas estreadas em julho, durante o Prix de Rome (Hill & Simeone 2005: 31-3). Ainda em 1931, duas obras foram estreadas por intérpretes cuidadosamente escolhidos por Messiaen: *Trois Melodies*^{xxv} e *La Mort du Nombre* para soprano, tenor, violino e piano.^{xxvi}

Trois Melodies e *Thème et variations* foram apresentadas com regularidade durante os anos 1930 e 1940 (Simeone 2001: 19), o que comprova uma aceitação pelo público. Observamos que desde o início de sua carreira, Messiaen teve suas obras apresentadas por grandes intérpretes, o que demonstra um acolhimento de sua estética pelo meio musical dominante e, principalmente, como isso contribuiu para audições legítimas pelo público e pelos outros compositores, auxiliando um diálogo estético com o meio.

^{xxiv} Ao delegar a *Les Offrandes oubliées* o título de primeira obra orquestral, Messiaen excluiu três composições para orquestra compostas na mesma fase: *Fugue* (1928), *Le Banquet eucharistique* (1928) e *Simple chant d'une âme* (1930) (Griffiths. In: Sadie v. 16, 2001: 502). A obra orquestral *Les Offrandes oubliées* foi editada em novembro de 1931 pela Durand. Há uma versão para piano da mesma obra, com data de 1930. O Anexo 2 deste trabalho traz mais informações a respeito da transcrição para piano.

^{xxv} *Trois Melodies* foi estreada no dia 14 de fevereiro de 1931 na Société Nationale pela soprano Louise Martha, com acompanhamento do compositor.

^{xxvi} A estréia de *La Mort du Nombre* para soprano, tenor, violino e piano ocorreu no dia 25 de março de 1931, em um concerto organizado pela Société Musicale Indépendante. Essa obra teve 500 cópias publicadas em maio de 1931 pela Durand (com data de 01 de junho) e a segunda remessa saiu apenas em 1976, devido ao insucesso da estréia (Simeone 2001: 19).

No verão de 1931, faleceu Charles Quef, organista titular da igreja da Sainte Trinité de Paris. Em setembro do mesmo ano, Olivier Messiaen foi indicado para sucedê-lo (Halbreich 1980: 30). Essa designação aos 22 anos de idade tornou Messiaen o organista titular mais jovem da França (Anderson 1992: 450).

O órgão da Sainte Trinité (Figura 27, na página 69) foi construído por Aristide Cavaillé-Coll em 1869. Após alguma deterioração, foi reconstruído pelo mesmo artesão em 1871. Nessa ocasião, possuía 45 registros, três manuais e pedaleira. Alexandre Guilmant (1837-1911) foi o primeiro organista titular, mas abdicou do cargo em 1901, sendo substituído por Charles Quef, quando uma reforma feita pela Société Merklin (ao invés de sê-lo pela Société Mutin, que sucedeu a Cavaillé-Coll) prejudicou seriamente o timbre do órgão. Em 1934, o órgão foi novamente reformado, agora pela Pleyel-Cavaillé-Coll, que incluiu sete novos registros e uma máquina pneumática. Finalmente, entre 1962-65, o órgão foi restaurado pela Beuchet-Debierre, que modificou a estrutura interna e adicionou novos registros acionados eletronicamente, no entanto, mantendo intocados os registros originais (Roubinet 1992: 10).

A respeito dos registros formadores do órgão, mesmo após tantas reformas, Messiaen dizia que “os mais refinados timbres são os de Cavaillé-Coll” (Messiaen. Apud: Roubinet 1992: 10).⁴¹ O compositor Julian Anderson detalhou a colocação de Messiaen, ao comentar que o referido órgão possui uma amplitude de timbres não comum, por incluir algumas sonoridades quase eletrônicas, como a do registro Basson 16’, muito utilizado nos extensos ciclos para órgão de Messiaen (Anderson 1992: 450).

Em relação ao repertório escolhido para os serviços religiosos, Messiaen detalhou a Claude Samuel:

“Meus serviços foram divididos de maneira sensata, de acordo com os diferentes padres neste cargo. Para a Grande Missa dos domingos, toco apenas cantochão; para a missa das onze aos domingos, obras clássicas e românticas; para a missa do meio-dia, ainda aos domingos, é permitido que eu toque minhas próprias obras; finalmente, para

os vesperais das cinco horas, sou obrigado a improvisar, porque os versos são muito curtos para permitir que sejam tocadas peças entre os Salmos e durante o Magnificat” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 25).⁴²

“Essas improvisações continuaram durante muito tempo, até que um dia percebi que eu colocava toda a minha substância nelas. Então compus a *Messe de la Pentecôte*, que constitui um resumo de todas as minhas improvisações anteriores. A *Messe de la Pentecôte* foi seguida por *Livre d’orgue*, uma obra mais bem pensada. Após isso, por assim dizer, parei de improvisar” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 25).⁴³

Observamos que ao invés de se subordinar à prática esperada de um organista titular em uma igreja que preza as práticas tradicionais, Messiaen optou por diversificar constantemente o repertório dos serviços religiosos, bem como por dedicar-se à criação através da improvisação. Assim sendo, manteve constante a renovação de seu conhecimento, mesmo durante os momentos em que se dedicava ao trabalho litúrgico.

Messiaen conservou seu trabalho junto à Sainte Trinité por sessenta anos. Ao falecer, deixou indicado o nome do compositor e organista Naji Hakim (Figura 27, na página 69) para sucedê-lo.⁴⁴ No dia 28 de janeiro de 2007, domingo, tive a oportunidade de assistir à missa das onze horas. Durante a cerimônia, Hakim interpretou obras românticas, fortemente cromáticas, e ao final apresentou uma improvisação atonal, conduzida através da densidade na textura, encerrada por uma citação da *Nona Sinfonia* de Beethoven. Terminada a missa, conversei com Hakim, que se recordou dos domingos em que tocava na basílica de Sacré-Coeur (Figura 28, na página 69) e recebia a visita de Olivier Messiaen, que ia ouvi-lo improvisar. Após sua morte, Yvonne Loriod procurou por Hakim, esclarecendo que Messiaen dissera a ela que apreciava suas improvisações e que Loriod deveria indicar seu nome para sucedê-lo na Sainte Trinité.



Figura 25 – Reprodução fotográfica do prédio atual do Conservatório de Paris.
Foto: Maurício Ferreira Moreira, tirada no dia 26 de janeiro de 2007.



Figura 26 – Reprodução fotográfica da Église de la Sainte-Trinité, em Paris,
onde Olivier Messiaen trabalhou como organista (1931-92).
Foto: Maurício Ferreira Moreira, tirada no dia 28 de janeiro de 2007.



Figura 27 – O órgão da Église de la Sainte Trinité, Adriana Lopes Moreira e Naji Hakim, que atualmente ocupa o posto de organista na Sainte Trinité, por indicação de Olivier Messiaen.
Foto: Maurício Ferreira Moreira, tirada no dia 28 de janeiro de 2007, domingo.



Figura 28 – A Église Sacré-Coeur, para onde Olivier Messiaen se dirigia em alguns domingos, após ter concluído seus serviços como organista da Sainte Trinité, para ouvir os improvisos de Naji Hakim.
Foto: Maurício Ferreira Moreira, tirada no dia 29 de janeiro de 2007.



Figuras 29 e 30 – Reproduções fotográficas da Catedral de Notre Dame de Paris.
Fotos: Maurício Ferreira Moreira, tiradas no dia 14 de janeiro de 2007.

Durante o ano de 1932, Messiaen compôs diversas pequenas peças: *Apparition de l'Église éternelle*, para órgão; *Hymne au Saint-Sacrement*, para orquestra; *Fantaisie burlesque*, para piano;^{xxvii} *Thème et variations*, para violino e piano;^{xxviii} e iniciou a composição de *L'Ascension*^{xxix} (Hill & Simeone 2005: 40). Como nosso foco é a obra para piano, incluo aqui um comentário de Messiaen a respeito da *Fantaisie burlesque*, publicado em uma nota no encarte de um disco da Acord 461. Nela, Messiaen demonstra ter recorrido a duas abordagens composicionais diferentes, tendo a segunda delas sido efetivada em suas composições subseqüentes:

“(...) Nessa não justificada e tradicional peça ABA, a primeira e a terceira partes têm a intenção de serem cômicas (sem sucesso). A seção intermediária é a melhor: existem muitas coisas ali que prenunciam as cores dos acordes e das rítmicas de minhas obras posteriores” (Messiaen. Apud: Hill & Simeone 2005: 44).⁴⁵

Mesmo sem ter obtido sucesso em sua associação entre humor e música, na entrevista a José Bruyr, Messiaen demonstrou considerar “possível ser ao mesmo tempo um humorista e um grande músico. Ravel fez isso (...)” (Messiaen. Apud: Simeone 2001: 21).⁴⁶

A carreira e a vida pessoal do compositor estavam em franca ascensão. No dia 22 de junho de 1932, Olivier Messiaen e Claire Delbos⁴⁷ se casaram na igreja de Saint-Louis-en-l'Île. No início de 1933, duas obras orquestrais foram estreadas por grandes intérpretes: *Le Tombeau resplandissent*, por Pierre Monteux, um renomado regente da época, a 28 de fevereiro⁴⁸ e *Hymne au Saint-Sacrement*, no dia 23 de março, sob a regência de Walter Straram.⁴⁹ No mesmo ano, Messiaen deu início à carreira acadêmica, ministrando aulas na École Normale de Musique, em Paris.⁵⁰

^{xxvii} *Fantaisie burlesque* foi publicada pela Durand em julho de 1932 e estreada a 8 de fevereiro de 1933, na École Normale da Société Musicale Indépendante (SMI), por Robert Casadesus.

^{xxviii} *Thème et variations*, para violino e piano, é dedicada à violinista Claire Delbos e foi estreada por Claire e Messiaen no dia 22 de novembro de 1932.

^{xxix} A obra *L'Ascension* (1932-3) é formada por 4 *méditations symphoniques*: 1 *Majesté du Christ demandant sa gloire à son père*; 2 *Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel*, 3 *Alléluia sur la trompette, alléluia sur la cymbale*, 4 *Prière du Christ montant vers son Père*. Os movimentos de números 1, 2 e 4 foram arranjados para órgão e um novo terceiro movimento foi acrescentado, *Transports de joie d'une âme devant la gloire du Christ qui est la sienne* (Griffiths. In: Sadie v. 16, 2001: 502).

Para os exames institucionais da escola, compôs algumas obras didáticas. *Solfège* foi publicado no dia 30 de setembro de 1933 e posteriormente incluído com revisão nas *Vingt leçons de solfège moderne*, como o n. 14. No dia 31 de outubro de 1934, publicou *Morceau de Lecture à vue pour les Examens de piano de l'École Normale de Musique: Déchiffrage*, como suplemento do jornal *Le Monde Musical* (Simeone 2000b: 38-9). Em março de 1935, o *Vocalise-étude* de Messiaen foi publicado pela Alphonse Leduc, como o n. 151 da coleção *Répertoire moderne de Vocalises-études publiées sous la direction de A. L. Hettich, Professeur au Conservatoire National de Paris* (Hill & Simeone 2005: 56).⁵¹ Posteriormente, durante a primavera de 1939, compilou exercícios de harmonia utilizados nas aulas e os publicou pela Alphonse Leduc com o título *Vingt leçons d'harmonie* (Messiaen 1966: 110).

Complementando o comentário a respeito da opção de Messiaen pela constante renovação e criação, observamos a manutenção dessa atitude durante o trabalho docente. O *Vocalise-étude*, ao invés de constituir apenas um estudo para o aprimoramento técnico vocal, representou um importante passo estilístico para Messiaen, uma vez que nessa peça usou pela primeira vez os melismas vocais, que posteriormente constituíram uma característica importante de *Poèmes pour Mi* e *Chants de terre et de ciel*.

O início de 1935 foi marcado pela estréia da obra orquestral *L'Ascension*, na sala Rameau, a 8 de fevereiro, sob regência de Robert Siohan. Na partitura dessa obra, impressa em novembro de 1934, Messiaen teceu comentários a respeito de cada movimento e incluiu uma referência ao material que denominou *modos de transposições limitadas* (Hill & Simeone 2005: 53):⁵²

“1. O enriquecimento da tonalidade através do uso dos ‘modos de transposições limitadas’. Como ocorreu no passado com o acorde de sétima diminuta, eles trazem nova cor à melodia e à harmonia. 2. Extensão das notas ornamentais pelo uso de ‘fragmentos de pedal’ e ‘fragmentos de appoggiatura’. Eles possuem sua própria harmonia e existência melódica, independente da substância que ornamentam” (Messiaen. Apud: Simeone 2000b: 40).⁵³

“O primeiro movimento de *l'Ascension* é um majestoso coral de metais. O trompete solo canta e ascende fazendo uso de um dos modos de transposições limitadas, apoiado por espaçados acordes de dominante [com sétima]” (Messiaen. Apud: Simeone 2000b: 40).⁵⁴

“A construção do segundo movimento é originária dos graduais e hinos do cantochão. Através de uma atmosfera de madeiras solo, o tema, uma espécie de vocalise, executa um desenvolvimento melódico, acompanhado por fragmentos de appoggiatura e fragmentos de pedal, formados com base no segundo modo de transposições limitadas (...)” (Messiaen. Apud: Simeone 2000b: 40).⁵⁵

Observamos que Messiaen, conhecedor da eficiência da coleção de referência que vinha utilizando durante a composição de suas obras e já ingresso no meio acadêmico, passou a buscar uma conscientização do meio em relação ao material composicional que empregava, de maneira que seu discurso foi ampliado, das associações teológico-musicais à inclusão do fator material.

Durante o verão de 1935, passado em Grenoble, Messiaen iniciou a composição de sua obra mais ambiciosa até então: *La Nativité du Seigneur*, para órgão,^{xxx} estreada a 27 de fevereiro de 1936.⁵⁶ No dia 17 de maio faleceu Paul Dukas. O editor do *La Revue Musicale*, Henry Prunières, solicitou que alguns de seus alunos compusessem peças em homenagem ao compositor.⁵⁷ Messiaen compôs *Pièce pour Le Tombeau de Paul Dukas*, para piano^{xxxi} (Hill & Simeone 2005: 56-7).

Em meados dos anos 1930, em Paris, começaram a atuar dois grupos voltados à música contemporânea e Messiaen foi membro ativo de ambos: *La Spirale* e *La Jeune France*. Os concertos de ambos os grupos eram invariavelmente acompanhados pela leitura e publicação de manifestos com conteúdo artístico⁵⁸ (Simeone 2002a: 10).

^{xxx} A obra *La Nativité du Seigneur* (1935) é formada por 9 *méditations*: 1 *La vierge et l'Enfant*, 2 *Les bergers*, 3 *Desseins éternels*, 4 *Le Verbe*, 5 *Les enfants de Dieu*, 6 *Les anges*, 7 *Jésus accepte la souffrance*, 8 *Les mages*, 9 *Dieu parmi nous*.

^{xxxi} *Pièce pour Le Tombeau de Paul Dukas*, para piano, foi estreada na École Normale a 25 de abril de 1936 e publicada como um suplemento à *La Revue Musicale* de maio-junho de 1936.

O *La Spirale* realizou seu primeiro concerto em dezembro de 1935 e o último em maio de 1937, e tinha como principal objetivo a divulgação de obras de câmara do repertório internacional. Faziam parte do grupo personalidades ligadas à Schola Cantorum. O presidente era Georges Migot e o presidente honorário era Nestou Lejeune, diretor recém-empossado na Schola Cantorum, responsável pelas radicais mudanças ocorridas em 1934 naquela escola. Os demais membros eram Paul Le Flem e seu então aluno André Jolivet, Édouard Sciortino, Claire Delbos e Olivier Messiaen, Daniel-Lesur e Jules Le Fabre (Simeone 2002a: 10, 13 e 35). Nessa ocasião, Jolivet apresentou a Messiaen e a Daniel-Lesur obras compostas por Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern e Béla Bartók (Hill & Simeone 2005: 57).

Ao ouvir *Les Offrandes oubliées*, apresentada na Société des Concerts du Conservatoire, o igualmente jovem compositor Yves Baudrier se deu conta de que havia na França um movimento constituído por grande quantidade de artistas jovens, com estilos diversos, mas ideais comuns. Então propôs a Messiaen a formação de outro grupo, que pudesse focar esse diferencial. Messiaen indicou Daniel-Lesur e André Jolivet e os quatro compositores fundaram o *La Jeune France*.⁵⁹

Este grupo tinha ambições maiores, como promover a nova música orquestral francesa, foi inaugurado em junho de 1936 e continuou organizando atividades coletivas até meados dos anos 1940 (Simeone 2002a: 10). O primeiro concerto teve grande repercussão. Contou com a apresentação da última versão do *ondes martenot* por Maurice e Ginette Martenot, bem como com a interpretação das obras *Les Offrandes oubliées* e *Hymne au Saint-Sacrement* de Messiaen, pela Orchestre Symphonique de Paris, sob a regência de Roger Désormière, com solo de piano de Ricardo Viñes.⁶⁰ Em um texto manuscrito de Messiaen após esse concerto, o compositor comentou a respeito do material empregado na composição das duas obras orquestrais:

“Essas duas meditações são baseadas nos ‘modos de transposições limitadas’, modos cromáticos usados harmonicamente, cuja estranha cor deriva da limitada quantidade de possíveis transposições. (...) *Les Offrandes oubliées* difere do *Hymne* por sua liberdade

expressiva, mais marcante em sua rítmica, assim como no ritmo de sua respiração. Em três seções curtas, esta obra evoca o Pecado – que cai no esquecimento – a Cruz e a Eucaristia – que são oferendas divinas” (Messiaen. Apud: Simeone 2002a: 14).⁶¹

Em relação à orquestração, no livro *Olivier Messiaen and the Music of Time*, Paul Griffiths descreve importantes alusões de Messiaen à obra de **Heitor Villa-Lobos** e Edgard Varèse:

“(…) Como ocorreu com muitos outros compositores, Messiaen esteve fortemente impressionado pelo brilho orquestral dinâmico de Villa-Lobos, que viveu em Paris entre 1923 e 1930 e participou de concertos sensacionais naquela cidade em 1924 e 1927 (...). Varèse esteve em Paris entre 1928 e 1933, onde compôs sua *Ionisation* para percussão” (Griffiths 1985: 24).⁶²

No dia 23 de janeiro de 2005, durante uma defesa de Monografia ocorrida na Universidade de Campinas,^{xxxii} o compositor Almeida Prado demonstrou considerar a obra *A Prole do bebê n. 2* para piano de Villa-Lobos referencial para a composição de *Catalogue d’oiseaux* por Messiaen:

“Messiaen tirou muitas das texturas do piano da *Prole do bebê n°2* de Villa-Lobos. (...) Obviamente não se trata de plágio. (...) Certos mecanismos, certos gestos pianísticos, timbres, Messiaen foi pegar para o seu *Catalogue* – porque ele precisava de cores, não é?” (Almeida Prado, comunicação pessoal, 2003).

“E de fato é colorido. A orquestração de Messiaen era um leque de cores, de timbres. Mesmo o piano, o piano! Você não vai achar que isso é Debussy, porque não é. Ele tem alguma coisa de Debussy, mas é mais um Villa-Lobos da *Prole n°2*. A tal ponto que, quando eu estava com Messiaen, de 1969 a 73, várias vezes Mindinha Villa-Lobos ia à classe de Messiaen (...) e trazia os LPs como presentes (*Mandú Sarará*, as *Serestas*, *A Prole 2*). (...) Ele guardava isso e organizava (...) mas o caos vem de Villa-Lobos” (Almeida Prado, comunicação pessoal, 2003).

A entrevista concedida a Claude Samuel corrobora a observação acima descrita. Samuel perguntou a Messiaen se, além do contato com compositores pioneiros como Debussy, Stravinsky, Schoenberg, Berg, Webern, Varèse e Jolivet, Bartók e Falla teriam gerado algum interesse, ao que Messiaen respondeu:

^{xxxii} O Anexo 4 do presente trabalho traz as declarações de Almeida Prado na íntegra.

“Sim, (...) são grandes compositores, que tiveram seu momento de glória. Você pode ainda acrescentar um compositor que, por ter escrito tanto, era mais eclético [*mêlé*], um compositor que desempenhou um importante papel: Villa-Lobos” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 194).⁶³

Então Claude Samuel pontuou: “Sei que sua predileção por esse compositor está ligada ao fato dele ter sido um grande orquestrador”⁶⁴ E Messiaen enfatizou: “Ele foi um excelente orquestrador!” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 194).⁶⁵

Em 1936, Messiaen adquiriu uma casa de campo próxima ao lago de Petichet, uma cidadezinha próxima aos Alpes, a qual constituiu um refúgio nas férias (ver Figura 31, na página 79). Nos anos subsequentes, manteve o hábito sistemático de dedicar-se ao magistério, à interpretação e à divulgação de sua obra durante os meses letivos e à composição nos períodos de férias, em Petichet. No verão daquele ano, estando em companhia da esposa, compôs *Poèmes pour Mi*,^{xxxiii} uma canção de amor a Claire, com texto do próprio compositor.⁶⁶

Por diversas vezes, Messiaen declarou seu apreço aos Alpes Franceses de Dauphiné, uma cadeia de montanhas a noroeste da França (ver Figura 32, na página 79), cujos picos incluem Taillefer. Na entrevista concedida a Bernard Gavoty em 1961, quando questionado sobre a data e o local de seu nascimento, respondeu: “(...) [Nasci] em Avignon - por acidente. Em meu coração, sou *Dauphinois*. (...) Amo passionadamente as montanhas em geral, e as de Dauphiné em particular” (Messiaen. In: Messiaen & Gavoty 1961: 34).⁶⁷

^{xxxiii} A obra *Poèmes pour Mi* foi inicialmente composta para soprano e piano (1936) e posteriormente orquestrada (1937). Possui nove partes: 1 *Action de grâces*, 2 *Paysage*, 3 *La maison*, 4 *Epouvante*, 5 *L'épouse*, 6 *Ta voix*, 7 *Les deux guerriers*, 8 *Le collier*, 9 *Prière exaucée*.



Figura 31 – Reprodução fotográfica do lago em Petichet, no Massif du Taillefer, na região dos Alpes Franceses de Dauphiné.
Foto: Maurício Ferreira Moreira, tirada no dia 22 de janeiro de 2007.



Figura 32 – Reprodução fotográfica do Mont Blanc a partir de Chamonix, nos Alpes Franceses.
Foto: Maurício Ferreira Moreira, tirada no dia 21 de janeiro de 2007.

Ainda em 1936, a obra de Messiaen passou a ser ouvida além das fronteiras francesas. Na noite de 16 de outubro, a Boston Symphony Orchestra, regida por Serge Koussevitzky, tocou pela primeira vez nos EUA a obra *Les Offrandes oubliées*. A 20 de outubro, o organista francês Noël Pierront apresentou obras de Messiaen em Londres. Em março de 1938, a Société Philharmonique de Bruxelles organizou um programa com obras do grupo *La Jeune France*. Finalmente, em junho de 1938, Messiaen esteve em Londres pela primeira vez, quando interpretou dois movimentos de *La Nativité du Seigneur* na International Society for Contemporary Music (Hill & Simeone 2005: 70-1 e 78-9).

No dia 14 de julho de 1937, nasceu Pascal Emmanuel Messiaen, filho de Olivier e Claire. Em sua homenagem, Messiaen compôs o ciclo de canções *Chants de terre et de ciel*, para soprano e piano, com texto do próprio compositor, publicada pela Durand em 1939.^{xxxiv} No artigo intitulado *Autour d'une parution (Le Monde musical, 30 de abril de 1939)* Messiaen fez referências ao teor místico da obra e acrescentou:

“(…) E se há mais vigor nessa obra em relação às anteriores, meus ‘modos de transposições limitadas’ favoritos ainda estão lá, e também minhas harmonias justapostas, meus grupos de pedal, meus clusters. Ainda estão presentes meus ritmos habituais, formados com base nas notas com durações adicionadas, com aumentação, na ausência de compassos mensurados, oferecendo um uso bastante simples, mas completamente não convencional da duração (…)” (Messiaen. Apud: Simeone 2000b: 41).⁶⁸

No início do mesmo ano de 1937, Messiaen compôs o motete *O sacrum convivium*, obra que fez grande sucesso durante toda a carreira do compositor. Entre maio e o verão do mesmo ano, houve em Paris a *Exposition Internationale des Arts et des Techniques appliqués à la Vie Moderne*. Para os concertos requisitados pelos organizadores do evento, Messiaen compôs *Fête des belles eaux*, para seis *ondes martenot*, estreada em 25 de julho às dez horas da noite, em frente a fontes instaladas no rio Sena, enquanto fogos de artifício

^{xxxiv} A obra *Chants de terre et de ciel* (1938) é formada pelas seguintes peças: 1 Bail avec Mi, 2 Antienne du silence, 3 Danse du bébé-pilule, 4 Arc-en-ciel d'innocence, 5 Minuit pile et face, 6 Réssurrection. No dia 3 de maio de 1939, Marcelle Bunlett, interpretou a obra em um concerto privado, organizado em sua casa, com acompanhamento ao piano por Olivier Messiaen (Hill & Simeone 2005: 83).

eram ativados a partir da torre Eiffel. A obra foi gravada em discos de 78 rpm. Era a primeira vez que Messiaen incluía um instrumento não acústico em uma composição e a versão do *ondes martenot* de 1937 foi considerada a sensação tecnológica da seção musical da Exposição (Simeone 2002b: 13-4).

Na entrevista concedida a Claude Samuel, Messiaen declarou ter grande afeição pelo *ondes martenot*, por considerá-lo um instrumento que permite a criação de novos timbres e acentos, distintos entre si. Questionado sobre uma então possível abordagem composicional à música eletroacústica – que o compositor preferia denominar “música eletrônica” – Messiaen disse não ter talento para isso e preferir deixar o caminho aberto aos seus alunos (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 57-58).

No verão de 1939, em Petichet, Messiaen finalizou *Les corps glorieux*, para órgão.^{xxxv} A obra foi estreada a 15 de abril de 1945 no Palais de Chaillot e publicada pela editora Alphonse Leduc no início de junho do mesmo ano (Bate 1999: 4).⁶⁹ Quando os Messiaen ainda estavam em Petichet, a França declarou guerra à Alemanha e Messiaen foi convocado. Claire e Pascal foram morar com a família de Claire, em Neussargues (Hill & Simeone 2005: 85-6).

Nas dependências do destacamento de Verdun, Messiaen lia edições de bolso de Sinfonias de Beethoven, *Ma mère l'Oye* de Ravel, *Les Noces* de Stravinsky, e *Horace* de Honegger, dentre outros. No dia 14 de junho de 1940, seu destacamento foi feito prisioneiro de guerra em Toul (a oeste de Nice), sob comando nazista. No cativeiro, Messiaen conheceu o clarinetista Henri Akoka, que trazia consigo seu instrumento, o violoncelista Étienne Pasquier, integrante do Pasquier Trio e um cantor. Então Messiaen compôs para Akoka uma peça para clarinete solo que depois se tornou o terceiro movimento do *Quatuor pour la fin du Temps* (Hill & Simeone 2005: 91-4).

^{xxxv} A obra *Les Corps glorieux, 7 visions de la vie des resucités* (1939) é formada pelas seguintes peças: 1 *Subtilité des corps glorieux*, 2 *Les eaux de la grace*, 3 *L'Ange aux parfums*, 4 *Combat de la mort et de la vie*, 5 *Force et agilité des corps glorieux*, 6 *Joie et clarté des corps glorieux*, 7 *Le Mystère de la Sainte Trinité*.

Chama nossa atenção a dedicação de Messiaen à análise musical, bem como à manutenção da audição interna e à memorização musical, evidenciadas nessa fase de reclusão, na qual ele escolhe obras de tendências diversas, ciente da ampliação de possibilidades composicionais resultante de tal compreensão. Citamos como exemplo o trabalho desenvolvido com a ópera *Pélleas et Melisande* de Debussy:

“(…) Quando fiquei no campo de concentração, meu passatempo favorito era fazer desfilar mentalmente a ópera inteira; e eu a sabia de cor em todos os detalhes, incluindo a orquestração (…)” (Messiaen. Apud: Coelho 2008: 11).

Nesse mesmo campo, Messiaen conheceu Guy Bernard-Delapierre (Guy Bernard), com quem manteve longas conversas a respeito de música, religião e filosofia. Messiaen comentava que a música ocidental fazia pouco uso de certas ricas possibilidades, como os modos e os ritmos, por isso ele optava por usar novos modos e rítmicas em suas composições. Considerava o enriquecimento das possibilidades expressivas e arquitetônicas da música através do uso da polifonia modal e do contraponto rítmico, citando as formas do cantochão e as ragas indianas^{xxxvi} como fontes (Hill & Simeone 2005: 95). Posteriormente, em 1945, Guy Bernard publicou um importante artigo sobre seus diálogos com Messiaen, *Souvenirs sur Olivier Messiaen*, no periódico de arte denominado *Formes et couleurs*. Guy Bernard reportou-se à profundidade da fé do compositor e ao seu interesse por astronomia:

“(…) ‘A religião inclui tudo: Deus e sua criação inteira’, escreveu o compositor. (...) É precisamente o amor de Messiaen pela natureza (...) que presta aos ouvintes de sua música a ilusória impressão do contato com o âmago, com a essência das coisas. (...) Messiaen é ainda um leitor apaixonado das últimas descobertas físicas e astronômicas, ligadas às ‘maravilhas’ de nosso tempo” (Bernard. In: Hill & Simeone 2005: 95-6).⁷⁰

Em julho de 1940, Messiaen foi transferido para o campo Stalag VIII[A], próximo a Görlitz, na Silesia. Lá compôs o *Quatuor pour la fin du Temps*, sua obra mais ampla e

^{xxxvi} No livro *Technique de mon langage musical*, Messiaen preferiu chamar de *ragas Hindus* as ragas indianas, aludindo ao aspecto religioso. Nesse trabalho, usaremos o termo ragas indianas.

exploratória até então.^{xxxvii} O movimento para violoncelo constitui uma reorganização da peça *Fête des belles eaux* (1937) e a parte final, para violino, pode ser associada à segunda parte do *Diptyque* para órgão (1930). O *Abîme des oiseaux* era a peça que havia sido composta para o clarinetista Henri Akoka (1940). De maneira que o *Intermède* foi o primeiro movimento inédito a ser escrito, provavelmente em agosto ou setembro de 1940. Após a disponibilidade do uso de um piano no campo, o restante do *Quatuor* foi completado (Hill & Simeone 2005: 98-9).⁷¹

No início de 1941, Messiaen foi libertado, tendo contado com o empenho do colega Claude Arrieu (Simeone 2000b: 33-38) e provavelmente, graças a esforços de Marcel Dupré,^{xxxviii} retornou à França. Foi trabalhar em Vichy, na Radio Jeunesse da Association Jeune France, ligada ao Secrétariat Général à la Jeunesse. Tratava-se de um grupo com mais de setenta pessoas, entre *staff* administrativo, poetas e músicos - dentre eles, Daniel-Lesur e Maurice Martenot. Nessa fase, Messiaen compôs *Choeurs pour une Jeanne D'Arc, pour grand chœur et petit chœur mixtes, a cappella*,^{xxxix} apresentado em 1944, no evento denominado *Portique pour une fille de France*, organizado por Pierre Schaeffer e Pierre Barbier (Hill & Simeone 2005: 103-9).

Em março de 1941, Messiaen foi formalmente indicado a um lugar no Conservatório de Paris, onde lecionou por 47 anos. Sua família não pôde acompanhá-lo por determinação da ocupação nazista. As aulas começaram em maio. Apresentou uma análise do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy e a classe contou com a presença de Yvonne Loriod (Hill & Simeone 2005: 107-9).

^{xxxvii} A obra *Quatuor pour la fin du Temps* (1940-1) é formada pelas seguintes peças: 1 *Liturgie de cristal*, 2 *Vocalise pour l'ange qui annonce la fin du temps*, 3 *Abîme des oiseaux*, 4 *Intermède*, 5 *Louange à l'éternité de Jésus*, 6 *Danse de la fureur, pour les sept trompettes*, 7 *Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'ange qui annonce la fin du temps*, 8 *Louange à l'immortalité de Jésus*. A obra foi estreada no campo, a 15 de janeiro de 1941 e publicada pela Durand em 15 de Maio de 1942.

^{xxxviii} Marcel Dupré foi professor de órgão de Messiaen no Conservatório de Paris, na juventude do compositor.

^{xxxix} Essa obra não foi publicada (Griffiths. In: Sadie v. 16, 2001: 502).

Na crítica ao livro *Technique de mon langage musical* de Messiaen, publicada em 1957, Elliott Galkin - musicólogo, regente e respeitado crítico musical - incluiu informações complementares sobre a visão de Claude Delvincourt a respeito de Messiaen. É particularmente interessante por constituir a visão de um compositor contemporâneo que defendeu a contratação de Messiaen pelo Conservatório de Paris:^{xl}

“Há muitos anos atrás, durante um seminário sobre compositores contemporâneos franceses, Claude Delvincourt (...) observou que havia na França apenas um compositor cuja obra refletia a influência do ‘misticismo e impressionismo exótico de Debussy’: Olivier Messiaen. (Todos os outros, disse Delvincourt, adotaram Ravel de uma maneira ou outra como seu *maître*.) Somente Messiaen está interessado na exploração da cor através da combinação de instrumentos solistas uns com os outros, ao invés de seções massivas de instrumentos ao estilo de Richard Strauss ou Ravel; assim como Debussy, Messiaen olha para Mussorgsky e os russos como fontes de inspiração, e de fato funde diversos elementos musicais no interior de seu estilo” (Galkin 1957: 575).⁷²

Desde que Messiaen retornou a Paris, em 1941, passou a ministrar também aulas particulares, na residência de Nelly Eminger-Sivade, mãe de Yvonne Loriod. Dentre os alunos estavam Virginie Bianchini, Claude Prior e o padre François Florand. A partir de 29 de novembro de 1943, as aulas passaram a ser ministradas na residência de Guy Bernard-Delapierre (Hill & Simeone 2005: 117 e 131-2).⁷³ O grupo de alunos particulares de Messiaen foi denominado *Les Flèches*, com o intuito de indicar sua oposição à postura academicamente rígida do Conservatório. Nas aulas autônomas, Messiaen incluía análises de obras como a *Suíte lírica* de Alban Berg (Griffiths. In: Sadie v. 16, 2001: 492).

O diário de 1942⁷⁴ traz uma referência ao *Traité*, que continuou sendo escrito até o final da vida de Messiaen e foi publicado postumamente por Loriod. Durante o verão de 1942, presumivelmente em Petichet, Messiaen escreveu grande parte do livro *Technique de mon langage musical* (Hill & Simeone 2005: 115 e 119).

Na crítica supracitada, Elliott Galkin nos oferece uma interessante visão a respeito da projeção de Messiaen na época:

^{xl} Claude Delvincourt era diretor do Conservatório de Paris quando do contrato de Messiaen, em 1941.

“O crescimento de Messiaen durante os últimos dez anos, como uma importante figura que domina a atenção internacional, tem sido consistente. Na França, como organista na Igreja de *Sainte Trinité* e como professor no Conservatório de Paris, é uma das personalidades mais ativas e respeitadas no cenário musical. (...) É reconhecido por seus colegas como um dos compositores mais eruditos e preparados na França” (Galkin 1957: 575).⁷⁵

“*The Technique of My Musical Language* foi publicado originalmente em 1941 e escrito em resposta a solicitações de alunos de composição do Conservatório, que almejavam estudar o estilo de Messiaen. Não se trata de uma obra elementar. (...) É uma apresentação altamente concentrada; em 70 páginas de texto e 61 páginas de exemplos, o compositor apresentou um esboço dos complicados princípios de construção que emprega em suas composições” (Galkin 1957: 575).⁷⁶

Elliott Galkin ressalta, ainda, a importância da produção de tal obra para o estudo da música do século XX, nos anos 1950:

“Assim, o livro de Messiaen é uma importante contribuição à restrita bibliografia de obras do século XX, nas quais compositores como Schoenberg e Hindemith explicaram seus princípios individuais e métodos de composição, e é uma contribuição definitiva para a teoria e a história da música do século XX (...)” (Galkin 1957: 576).

O próprio compositor tinha clara visão de seu papel no meio artístico, bem como de sua contribuição para uma ampliação do material composicional no início do século XX:

“(...) Minha música justapõe a fé católica, o mito de Tristão e Isolda e um uso altamente desenvolvido de canções de pássaros. Mas também emprega métricas gregas; ritmos provincianos ou ‘deçi-tâlas’ da Índia antiga; e diversas técnicas rítmicas pessoais, assim como caracteres rítmicos, ritmos não retrogradáveis e permutações amétricas. Finalmente, há minha pesquisa sobre cor e som – a característica mais importante de minha linguagem musical” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 21).⁷⁷

“(...) Penso que hoje a coisa mais importante não é destruir a tonalidade, mas enriquecê-la. Nesse sentido, temos negligenciado terrivelmente o canto Gregoriano: um recurso que se mantém vivo. Retornando a ele, os músicos de nossa época (...) podem criar uma atmosfera especial em suas obras, assim como outros compositores em seus países podem criar obras com base em canções folclóricas. No entanto, acima de tudo no sentido místico, penso que esse recurso pode dar vida à nossa arte (...)” (Messiaen. Apud: Simeone 2001: 21).⁷⁸

Em dezembro de 1942, duas novidades. Uma obra de Messiaen foi gravada comercialmente pela primeira vez: *Les Offrandes oubliées*, com a Orchestre Pierné, sob a regência de Roger Désormière, para um projeto organizado pelo Secrétariat Général des Beaux-Arts e pela Association Française d'Action Artistique, que visava a gravação de quarenta obras concebidas por compositores franceses modernos. O compositor recebeu ainda uma encomenda, dentre as diversas feitas por Denise e Roland Tual, proprietários da Companhia Cinematográfica Synops: *Visions de l'Amen*, para dois pianos,^{xli} estreada no Concert de la Pléiade⁷⁹ a 10 de maio de 1943, por Messiaen e Loriod, e publicada em março de 1950 (Hill & Simeone 2005: 120-3 e 136).

Olivier Messiaen iniciou o texto publicado no encarte que acompanha a gravação da obra por ele e Yvonne Loriod em 1962, fazendo alusão à motivação extra-musical que o levou à composição da obra *Visions de l'Amen*:

“O ‘Amém’ possui quatro significados diferentes: (1) o que virá a ser! O ato criador. (2) Eu me submeto, eu aceito. Seja feita a vossa vontade! (3) o anseio, o desejo, ou seja, você dá de si para mim e eu dou de mim a você! (4) *é isso*, tudo é estabelecido pela eternidade, consumado no Paraíso. Por incluir a existência das criaturas que dizem ‘Amém’ em virtude de sua própria existência, tentei expressar a plenitude e a grande variedade do Amém em sete visões musicais” (Messiaen 1962: s/p).⁸⁰

Visions de l'Amen foi escrita com a consciência de que seria estreada pelo próprio compositor e Yvonne Loriod. Essa foi a primeira estréia de uma obra de Messiaen por Loriod. Ciente do temperamento vívido e da qualidade técnica da pianista, que permitia que executasse com facilidade cânone rítmicos a três vozes, acordes de repetição rápida e passagens que justapõem seções com atmosferas díspares, Messiaen compôs uma parte complexa tecnicamente, com a inserção de material proveniente de sua pesquisa ornitológica (Hill & Simeone 2005: 123-4). A outra parte determina as eventuais mudanças na rítmica e na pulsação. O material temático é apresentado por ambos os pianos. Assim sendo, por exemplo, o primeiro tema principal é apresentado na primeira visão pelo piano I,

^{xli} A obra *Visions de l'Amen*, para dois pianos (1943) é formada pelas seguintes peças: 1 *Amen de la Création*, 2 *Amen des étoiles*, 3 *Amen de l'agonie de Jésus*, 4 *Amen du désir*, 5 *Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux*, 6 *Amen du jugement*, 7 *Amen de la consommation*.

sobre um duplo pedal rítmico com rítmicas não retrogradáveis executadas pelo piano II. No início da segunda visão, o piano II apresenta o tema das danças dos planetas e no final, ambos apresentam variações superpostas do início desse tema, sendo variações rítmicas no piano I e variações de registro no piano II.⁸¹

No ano de 1943, Messiaen compôs mais uma obra para piano, *Rondeau*, sob encomenda de Claude Delvincourt, para o concurso de piano do Conservatório naquele verão, o qual premiou Yvonne Loriod, que posteriormente, em 1973, gravou a obra (Hill & Simeone 2005: 123 e 297). Em setembro do mesmo ano, Denise Tual encomendou outra composição, posteriormente denominada *Trois petites Liturgies de la Présence Divine*.^{xlii}

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,^{xliii} dedicada a Yvonne Loriod.

A obra *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* traz quatro temas: *Tema de Deus (Thème de Dieu)*, *Tema do amor místico (Thème de l'amour mystique)*, *Tema da Estrela e da Cruz (Thème de l'Étoile et de la Croix)* e *Tema de acordes (Thème d'accords)* (Figura 33, a seguir) (Messiaen 1994b: 438).^{xliv}

^{xlii} *Trois petites Liturgies de la Présence Divine*, para coro, piano, *ondes martenot*, percussão e cordas (1943-4) é formada pelas seguintes peças: 1 *Antienne de la conversation intérieure*, 2 *Séquence du Verbe, cantique divin*, 3 *Psalmodie de l'ubiquité par Amour*. A obra foi completa em março de 1944 e estreada na Salle du Conservatoire em 21 de abril de 1945.

^{xliii} *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944) é formada pelas seguintes peças: 1 *Regard du Père*, 2 *Regard de l'étoile*, 3 *L'échange*, 4 *Regard de la Vierge*, 5 *Regard du Fils sur le Fils*, 6 *Par lui tout a été fait*, 7 *Regard de la Croix*, 8 *Regard des hauteurs*, 9 *Regard du temps*, 10 *Regard de l'esprit de joie*, 11 *Première Communion de la Vierge*, 12 *La Parole Toute-Puissante*, 13 *Noël*, 14 *Regard des anges*, 15 *Le baiser de l'Enfant-Jésus*, 16 *Regard des prophètes, des bergers et des mages*, 17 *Regard du silence*, 18 *Regard de l'onction terrible*, 19 *Je dors, mais mon coeur veille*, 20 *Regard de l'Église d'Amour*.

^{xliv} A presença de três dentre os quatro temas principais da obra em *Regard de l'Église d'Amour*, a vigésima peça da obra, levou-nos a considerá-la a mais representativa, por isso a escolhemos para a análise que consta neste trabalho.

Tema de Deus

Coleção de referência: *Segundo modo de transposições limitadas*
ou Escala octatônica (0134679T) 8-28 448444 4,4

Subconjuntos:

(037)	(0137)	(037)	(037)	(037)
3-11	4-Z29			
001110	111111			
1,0	1,0			

O conjunto (037) corresponde à tríade maior ou menor; o conjunto (0137), ao tetracorde com todos os intervallos – o que torna o *Tema* versátil.

SEGC: < 0 0 0 1 0 > (03)



Tema do amor místico

Coleção de referência: Escala cromática

Subconjuntos:

(01258)	(02469)	(02469)	(02368)	(02469)
5-25	5-34		5-28	
123121	132221		122212	
1,0	1,1		1,0	

Os acordes que acompanham a linha melódica correspondem às tétrades m^7 , $M^{\frac{9}{7}}$ e M^7 .

SEGC: < 2 1 0 2 1 0 3 2 > (0237) 4-14 111120 1,0



Tema da Estrela e da Cruz

Conjunto: (012378) 6-Z38 421242 1,1
SEGC: < 2 1 3 0 2 1 4 5 >



Tema de acordes

Coleção de referência: Escala cromática

Subconjuntos:

(0257)	(0156)	(0147)	(0126)
4-23	4-8	4-18	4-5
021030	200121	102111	210111
1,1	1,1	1,0	1,0

SEGC: < 1 0 2 3 >



Figura 33 – *Thème de Dieu, Thème de l'amour mystique, Thème de l'Étoile et de la Croix* e *Thème d'accords* (Messiaen 1947: 153; Messiaen 1994b: 439, 442 e 449).

A formação dos temas, evidenciada neste trabalho através do uso das técnicas de análise segundo a Teoria dos conjuntos e a Teoria do contorno melódico, mostra 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>. ^{xlv}

Segundo Peter Hill e Nigel Simeone, as variações que incluem o *Tema de Deus* (Figura 33) seguem estágios teológicos pré-concebidos: 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. 9 e 20). O ápice da obra ocorre em *Regard de l'onction terrible* (n. 18), cuja composição foi motivada pela lembrança da coroação de Cristo. Ao focarem o *Tema de Deus*, Hill e Simeone observam que o compositor acabou concebendo um grande rondó conceitual, em que oito partes longas e virtuosísticas contêm esse tema e são intercaladas às partes restantes (Hill & Simeone 2005: 133-40).

De acordo com o compositor, o *Tema do amor místico* está presente nas peças de números 6, 19 e 20. O *Tema da Estrela e da Cruz* é identificado em obras que se reportam ao período terrestre de Jesus. O *Tema de acordes*, “aparece em toda a obra, em variações diversas: fracionado, condensado, com ressonâncias incorporadas aos acordes, em combinações com eles mesmos, com mudanças rítmicas e de registro; enfim trata-se de um complexo de sons destinado a variações perpétuas, com uma pré-existência abstrata, como ocorre com uma série, no entanto bastante concreta e facilmente reconhecível por suas cores: um cinza aço atravessado por vermelho e laranja vivo, um lilás manchado de preto escuro e cercado de violeta púrpura” (Messiaen 1994b: 438). ⁸²

Quanto aos contrastes de tempo, intensidade e cor, as peças são organizadas em grupos de cinco: n. 1, *Regard du Père*; n. 5, *Regard du Fils sur les Fils*; n. 10, *Regard de l'Esprit de joie*; n. 15, *Le baiser de l'Enfant-Jésus*, ou seja, a “manifestação visível do Deus invisível”; e n. 20, *Regard de l'Église d'Amour*, “que prolonga o Cristo” (Messiaen 1994b: 438). ⁸³ Cada peça traz uma epígrafe, que evidencia tais significados.

^{xlv} Para mais esclarecimentos, ver tópico 2.3.1 no Capítulo 2 do presente trabalho.

Na entrevista a Claude Samuel, Messiaen destacou a importância das obras *Visions de l'amen* e *Vingt regards sur l'enfant Jésus* no interior de sua produção, detalhando as técnicas de composição utilizadas na segunda obra, que resultaram em tal diferencial: passagens em movimento contrário, com ambas as mãos executando arpejos com pequenos desencontros (muito usado por harpistas em passagens fortes, mas raros 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 audíveis e contrastantes; uma combinação de *accelerando* e *rallentando* (na décima-oitava peça, *Regard de l'onction terrible*); e o uso de temas do cantochão (Samuel & Messiaen 1994: 113-116 e 139-140).

No artigo *Modes and Pitch-Class Sets in Messiaen: A Brief Discussion of 'Première Communion de la Vierge'* (1989), publicado no periódico *Music Analysis*, a teórica musical Rosemary Walker se reportou à décima-primeira peça de *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus*, fazendo uso da teoria dos conjuntos para a análise das coleções utilizadas na peça. Em relação ao plano geral do movimento em oitenta compassos, Walker identificou uma “contemplativa” seção de abertura, baseada em fragmentos do *Tema de Deus* (apenas os quatro primeiros acordes são usados), uma série de variações sobre um tema e uma coda que recupera o material da abertura. Observou que Messiaen articula a música ambigualmente por variações no tempo, registro, contorno, dinâmica e ritmo (Walker 1989: 159).

No que se refere ao uso da tríade nos *Vingt Regards*, considerou-as derivadas dos modos de transposições limitadas, identificados na peça em questão.⁸⁴ Walker propôs o emprego da teoria dos conjuntos para a verificação das coleções de alturas modais e não modais, explorando a possibilidade de associação entre ambas, com o intuito de explicar a presença de alturas extras em certos pontos da peça (Walker 1989: 159-60).

Consciente da importância das alturas absolutas a Messiaen, pelas cores associadas, Walker considerou que uma análise segundo a teoria dos conjuntos não contraria, mas amplia a compreensão da obra. Com base na análise dos conjuntos, a teórica observou que “(...) para ele a função de uma altura absoluta com cor definida é comparável à sua função na definição de uma tonalidade (...)” (Walker 1989: 164).⁸⁵ Rosemary Walker concluiu suas considerações voltando-se à associação do material de alturas com cores pelo compositor:

“(...) Messiaen é um compositor meticuloso (...) e todo detalhe conta no controle de sua organização de alturas. É por isso que qualquer exploração da estrutura de alturas em sua música, particularmente os componentes de alturas que vão além dos modos, é inerentemente atrativo” (Walker 1989: 167).⁸⁶

O Tomo II do *Traité de Rythme, de Couleur, et d’Ornithologie* traz uma análise sucinta das vinte peças que formam a obra *Vingt Regards sur l’Enfant Jésus* (Messiaen 1994b: 435-510).

Logo no início do exemplar, ao referir-se aos ritmos não retrogradáveis,^{xlvi} Messiaen escolheu a vigésima peça, *Regard de l’Église d’Amour* para explicar o uso da técnica em questão (Figura 34).⁸⁷ A partitura evidencia, ainda, a presença do *Tema de Deus*, que nas palavras do compositor, “está magnífico em *Regard de l’Église d’Amour*”, uma vez que “a Igreja e todos os seus crentes constituem o corpo de Cristo” (Messiaen 1994b: 438).⁸⁸

^{xlvi} O Capítulo 2 do presente trabalho traz uma explanação minuciosa a respeito das técnicas de composição de Messiaen.

(amplifié à gauche) (et à droite)

ff *f* *ff* *f*

8

Presque lent (♩=60)

(amplifié à gauche) (et à droite)

ff *ff*

(Thème de Dieu)

Vif (♩=112)

pp *ff*

8va bassa

8va bassa (Brouillé de pédale, confus et menaçant)
(Agrandissement asymétrique)

Figura 34 – Variações de figura rítmica não retrogradável e “Tema de Deus” em *Regard de l’Église d’Amour*, segundo Olivier Messiaen (Messiaen 1994b: 31).

Messiaen inicia sua análise associando o conteúdo da peça à sua epígrafe: “*A graça nos faz amar a Deus como Deus nos ama: após o cair da noite, os espirais de angústia, a presença dos sinos, a glória e os beijos de amor... toda paixão de nossos braços ao redor do Invisível...*”.⁸⁹ Explica que a Igreja do título refere-se a todos os cristãos de todos os tempos e que a graça Divina faz com compreendam e transmitam um pouco de Sua vida, fazendo com que amem a Deus de uma maneira Divina. O “cair da noite” é associado ao início da peça; os “espirais de angústia”, a uma ampliação assimétrica (ver Tabela 3, a seguir);

posteriormente há os “sinos”; e a “glória Divina” é exaltada ao final da passagem (Messiaen 1994b: 492).

No que se refere à forma da peça, o compositor esclarece que um “Grande Desenvolvimento” (organizado em 10 Partes) precede “Grande Exposição” (formada pelas Partes 11 e 12) (Messiaen 1994b: 492). A Tabela 3 traz os apontamentos mais representativos da forma, segundo a análise de Olivier Messiaen:

Seções	Partes
Grande Desenvolvimento	1 O primeiro tema secundário faz uso de ritmo não retrogradável, ampliado à direita e à esquerda, em movimento contrário. Há três aparições do “Tema de Deus” (tema principal), separadas por ampliações assimétricas: 2 “Tema de Deus” em Si Maior. 3 Primeira ampliação assimétrica. 4 “Tema de Deus” em Ré b Maior. 5 Segunda ampliação assimétrica. 6 “Tema de Deus” em Fá Maior. 7 Desenvolvimento do “Tema de amor”, passando pelas dominantes de Fá M, Sol M, Sol b M e Lá b M; depois, pelas tônicas de Sol M, Si b M, Mi M, Lá b M e Dó M; em seguida, dominantes de Sol b M, Lá b M, Sol M e Si M; depois, tônicas de Si b M, Ré M, Lá b M, Dó M, Mi M, Sol M e Si b M; finalmente, dominante de Fá # M, a tonalidade principal.

	8 Novamente o primeiro tema secundário faz uso de ritmo não retrogradável, ampliado à direita e à esquerda, em movimento contrário. 9 Terceira ampliação assimétrica. 10 Pedal de dominante com o “Tema de Deus” (no último sistema da página 169, na edição Durand).^{xlvi} Carrilhão com diversos acordes que soam como sinos e “Tema de acordes”. As durações se tornam progressiva e uniformemente mais rarefeitas.
Grande Exposição	11 Grande frase sobre o “Tema de Deus”, em Fá # M (página 172, sistema 2, compasso 4).^{xlvi} O primeiro período repousa sobre a dominante; o segundo, sobre a tônica; o terceiro, mais curto, sobre a tônica. 12 Primeiro elemento da Coda: quarto e novo período sobre o “Tema de Deus”, portanto sobre um acorde do quarto grau (página 175, sistema 4, compasso 2).^{xlvi} Segundo elemento da Coda: pedal de tônica sobre o “Tema de Deus” (página 177, sistema 3, compasso 2).¹

Tabela 3 – Análise de Olivier Messiaen, da forma da peça *Regard de l'Église d'Amour*, com a terminologia apresentada no *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie* (Messiaen 1994b: 492-3).

A seguir, apresentamos nossa análise da peça *Regard de l'Église d'Amour*, pontuada por apontamentos do compositor.

^{xlvi} O compositor refere-se aos compassos 105-107 da partitura apresentada a seguir, no presente trabalho.

^{xlvi} Compasso 159.

^{xlvi} Compasso 198.

¹ Compasso 213.

1.3.3 Análise musical:

Vingt Regards sur l'Enfant Jésus

XX. Regard de l'Église d'Amour

(La grâce nous fait aimer Dieu comme Dieu s'aime; après les gerbes de nuit
les spirales d'angoisse, voici les cloches, la gloire et le baiser d'amour...
toute la passion de nos bras autour de l'Invisible...)

(La grâce nous fait aimer Dieu comme Dieu s'aime; après les gerbes de nuit
les spirales d'angoisse, voici les cloches, la gloire et le baiser d'amour...
toute la passion de nos bras autour de l'Invisible...)

Vif (♩ = 112)

8va

ff

8pb

pp

6

6

6

6

8va

8pb

(Brouillé de pédale - confus et menaçant)
(Agrandissement asymétrique)

10 8^{va}
cresc.
 6
 6
 6
 6
 6
 8^{va}

(8)
 6
 6
 12
 6
 6
 6
 6
 6
 (8)

(8)
 13
f
 6
 6
 6
 6
 6
 (8)

14 (8)
cresc.
 6
 6
 6
 6
 6
 6
 (8)

(8)
 16
cresc. molto
 6
 6
 6
 6
 6
 (8)

17 **Presque lent** (♩ = 60) **Bien modéré** (♩ = 108)

ff

ff

19 **Vif** (♩ = 112)

pp

8va

8va

20 *cresc.*

22

23 *f*

24

(8)

cresc.

6

6

6

6

6

(8)

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 3/4 time. The score is for voice and piano. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 25. The second system contains measures 26 through 30. The vocal line is written in a single staff. The piano accompaniment is written in two staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The tempo is marked "Allegretto". The score is in Italian.

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 3/4 time. The score is for voice and piano. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 25. The second system contains measures 26 through 30. The vocal line is written in a single staff. The piano accompaniment is written in two staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The tempo is marked "Allegretto". The score is in Italian.

27

Presque lent (♩ = 60)

ff

ff

Presque vif (♩. = 56)
(Thème d'amor)

31

mf

p

mf

passionné

33 *mf* *p* *mf*

35 *f* *mf* *f*

37 *f* *mf* *f*

39 *f* *ff* *mf* *cresc. molto*

Um peu moins vif (♩ = 46)
avec un sentiment de joie intense

41 *f* *ff* *mf* *cresc. molto*

43 8^{va} *f* *più ff* *mf* *cresc. molto*

45 8^{va} *f* *più ff* *mf* *cresc. molto*

47 *p* *cresc.* 8^{va} *mf* *f* *cresc.*

8^{va} *molto* 51 *f* *ff* *mf* *cresc.*

(8) 53 *mf* *cresc.* *fff* *mf*

Presque vif (♩ = 56)

55 *mf* *p* *mf* *8va*

57 *mf* *p* *mf* *8va*

59 *mf* *mf* *f* *8va*

61 *f* *cresc.*

Um peu moins vif (♩ = 46)

63 *piùf* *mf* *f* *8va* *f* *ff*

65 *cresc. molto* *mf* *f* *ff* *cresc.* *mf*

(8) 68 *molto* *f* *più ff* *cresc. molto* *mf*

70 *f* *più ff* *cresc. molto* *p* *mf*

73 *cresc.* *cresc.* *cresc.*

77 *mf* *f* *cresc. molto* *f* *ff*

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system begins at measure 79. The vocal line (treble clef) features a melodic line with a key signature of two sharps (F# and C#) and a time signature of 3/4. The piano accompaniment (grand staff) includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a bass line. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a final chord in the piano part. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *cresc.* (crescendo). The key signature remains two sharps throughout, and the time signature is 3/4.

Musical score for "The Rose Tree" in 3/4 time, featuring a piano (p) and a forte (f) section. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a third staff (likely for a second piano or a different instrument). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked "Allegretto".

The score is divided into two main sections: a piano (p) section and a forte (f) section. The piano section begins with a treble staff playing a melody and a bass staff playing a bass line. The forte section begins with a treble staff playing a melody and a bass staff playing a bass line. The forte section is marked with a "cresc." (crescendo) marking.

The score includes a variety of musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The piano section is marked with a "p" (piano) dynamic, and the forte section is marked with a "f" (forte) dynamic. The forte section also includes a "cresc." (crescendo) marking.

84

rall.

Presque vif (♩ = 132)

(1er. Thème)

8^{va}

f

f *ff* *f*

ff

Ped.

*

[illegible]

90 8^{va}

f *ff* *f* *ff*

Ped. *

92 8^{va}

p *cresc.* *ff* *rall.* *cresc. molto*

Ped. 8^{va} *

Vif ($\text{♩} = 112$)

93 8^{va}

pp *6* *6* *6* *6*

8^{va} (Brouillé de pédale) (Agrandissement asymétrique) *

(8)

94 8^{va}

cresc. *6* *6* *6* *6*

(8) *

(8)

95 8^{va}

6 *6* *6* *6*

(8) *

(8)

96

(8)

(8)

97

mf

(8)

(8)

98

cresc.

(8)

(8)

99

(8)

(8)

100

(8)

(8)

101

f

(8)

102

cresc.

(8)

103

(8)

104

cresc. molto

Bien modéré (♩ = 108)

105

p

mf

f *cresc.*

(Thème de Dieu)

108

cresc.

rall.

cresc. molto

Très modéré (♩ = 84)
(Comme des cloches)

112

ff

Ped.

(Accordes de carillon)

(Thème d'accords)

118

Ped.

(8)

124

Ped.

(etc.)

129

ff

153

cresc. molto

158

Très lent, solennel (♩ = 40)
(Glorification du thème de Dieu)

ff

ff

162

ff

ff

ff

8^{va}

8^{vb}

165

8^{va}

8^{vb}

167

8^{va}

8^{vb}

169

Plus vif (♩ = 126)

171

Pressez

Au mouvt

174

177

Très lent (♩ = 40)

179

181

8va
8vb

183

8va
8vb

185

8va
8vb

Plus vif (♩ = 126)

187

ff
f
ff
ff

Red.

3

Pressez

Au mouvt

190

(s)
p
cresc.
ff

3

6

3

3 (pour 2)

3 (pour 2)

*

203 *fff* *ff* *fff* *poco rall.* *Au mouvt* *fff*

205 *ff* *fff*

207

208 *piu fff* *fff*

(8) 210

211

dim.

213

rall.

214

dim. sempre

mf *chanté* *cresc.*

Ped.

216

ff *dim.*

cresc.

*

217

fff

fff *sec*

Ped.

*

A peça *Regard de l'Église d'Amour* (em português, *Visão da Igreja de amor*) possui 220 compassos, organizados em uma única Seção, subdividida em cinco Partes e seguida por uma *Coda* (Tabela 4).

Seções	Seção única					Coda
Compassos	1-199					200-220
Partes ^{li}	Parte 1	Parte 2	Parte 3	Parte 4	Parte 5	
Compassos	1-30	31-84	85-111	112-160	161-199	
Conjuntos ^{lii}	C1 a C4 Explora C1-2 Explora C4	C5 Explora C5	C1 a C4 Explora C1-2 Explora C4	C6 Explora C6	C3 Explora C3	
Centros	<i>dó</i> (1-6) <i>si</i> (7-16) <i>réb</i> (17-26) <i>fá</i> (27-30)	<i>mi</i> (31-52) <i>láb</i> (56-79)	<i>dó</i> (80-104) <i>dó#</i> (105-160)		<i>fá#</i> (161-166) <i>mi</i> (167-176) <i>fá#</i> (177-182) <i>mi</i> (183-192) <i>fá#</i> (193-220)	

Tabela 4 – Forma da peça *Regard de l'Église d'Amour*.

Nos centros de convergência (última linha da Tabela 4), ressaltamos a ocorrência da *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 (no caso, *dó-si-réb*), ^{liii} da relação por trítono (*mi-láb*), relação cromática (*dó-dó#*) e, no final, uma flutuação em

^{li} Nossa Parte 1 corresponde às Partes 1 a 6 da análise de Messiaen; nossa Parte 2, à Parte 7 do compositor; nossa Parte 3, às Partes 8 a 10 de Messiaen; nossa Parte 4, ao final da Partes 10 dele; nossa Parte 5, à Parte 11 da análise do compositor; a Coda foi listada como Parte 12 por Messiaen, que igualmente, considerou-a uma Coda (Messiaen 1994b: 492-3).

^{lii} Nosso conjunto 2 corresponde ao *primeiro tema secundário* descrito por Olivier Messiaen em sua análise, anteriormente citada na Tabela 3, das páginas 90-91 do presente trabalho (Messiaen 1994b: 492-3); o conjunto 3 é associado ao *Tema de Deus*; o conjunto 4, à *ampliação assimétrica*; o conjunto 5, ao *Tema do amor místico*; o conjunto 6, ao *Tema de acordes*.

^{liii} Para mais esclarecimentos, ver tópico 2.3.1 no Capítulo 2 do presente trabalho.

segunda maior (*fá#-mi-fá#-mi-fá#*) que alude a um trinado. O relacionamento entre o primeiro e o último centro é de trítono descendente (*dó-fá#*), eleito por Messiaen de seus intervalos preferidos, por considerá-lo uma ressonância natural da fundamental e ser, portanto, atraído em sua direção, formando uma resolução igualmente natural (Messiaen 1944a: 23). Tais relacionamentos estabelecem forte presença de relacionamentos não tonais como elementos estruturadores da peça. Ademais, os centros *si-dó-réb* e *mi-fá-fá#* relacionam-se simetricamente, produzindo equilíbrio, como mostra o *eixo de simetria invercional 2/3-8/9* (Figura 35).

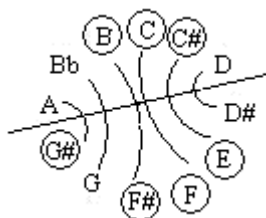


Figura 35 – Centros da peça, relacionados ao redor de um *eixo de simetria invercional*.

Na **Parte 1** (comp. 1-30), são apresentados quatro conjuntos (Figura 36). Inicialmente, os dois primeiros conjuntos aparecem em justaposição (comp. 1-2). Logo em seguida são ampliados e seguidos pelo conjunto 3 (comp. 7-8). Nos oito compassos seguintes, o conjunto 4 é apresentado (comp. 9) e variado.

Conjunto 1

Presque vif (♩ = 132)

8^{va}

Ped
(en gerbe rapide)

Conjunto 2

(1er. thème)
(Rythme non
retrogradable)

ff

Conjunto 3

Presque lent (♩ = 60)

7

ff
(Thème de Dieu)

Conjunto 4

9 Vif (♩ = 112)

(Brouillé de pédale - confus et menaçant)
(Agrandissement asymétrique)

Figura 36 – Conjuntos 1 a 4 (respectivamente, nos comp. 1, 2, 7-8 e 9).

Os demais conjuntos são apresentados no decorrer da peça (Figura 37).

Conjunto 5

(Thème d'amor)

passionné

Conjunto 6

(Thème d'accords)

Ped.

Figura 37 – Conjuntos 5 e 6 (respectivamente, nos comp. 31-32 e 118-121).

Logo após sua apresentação, o conjunto 1 vai sendo ampliado (comp. 1, 3 e 5, na Figura 38). No entanto, essa dilatação ocorre apenas em relação ao seu contorno, no centro do movimento; o substrato numérico dos conjuntos mostra que o material cromático é pouco ampliado. No *Traité*, Messiaen enfatiza o uso de sextas e trítomos na voz superior, sobrepostos a trítomos e terças na voz inferior (Messiaen 1994b: 494).

Conjunto 1 (012345679T) <012343210>	Variações por ampliação no contorno: Conjunto 1.1 (012345679T) <0123456543210>	Conjunto 1.2 (0123456789T) <01234567876543210>

Figura 38 – Conjunto 1 e variações (comp. 1, 3 e 5).

Quanto à ampliação do conjunto 2 (comp. 2, 4 e 6, na Figura 39), esta ocorre tanto em relação ao seu contorno, nas laterais do movimento, como em relação ao material cromático. Na partitura editada pela Durand, Messiaen anotou o uso do ritmo não retrogradável pelo conjunto 2, ampliado nas variações 2.1 e 2.2; no *Traité*, identificou-o com a rítmica indiana *dhenkî hindou*. Denominou-o *primeiro tema secundário*, por ser empregado apenas nesta peça, reservando a designação *principal* aos quatro temas que permeiam a obra como um todo (Messiaen 1947: 158; Messiaen 1994b: 493), citados anteriormente neste trabalho.

Variações por ampliação no conjunto e no contorno:

Conjunto 2	Conjunto 2.1	Conjunto 2.2
(013) 3-2 111000 1,0	(0123468) 7-9 453432 1,0	(012345689) 9-3 767763 1,0
<120>	<2345110>	<456783210>

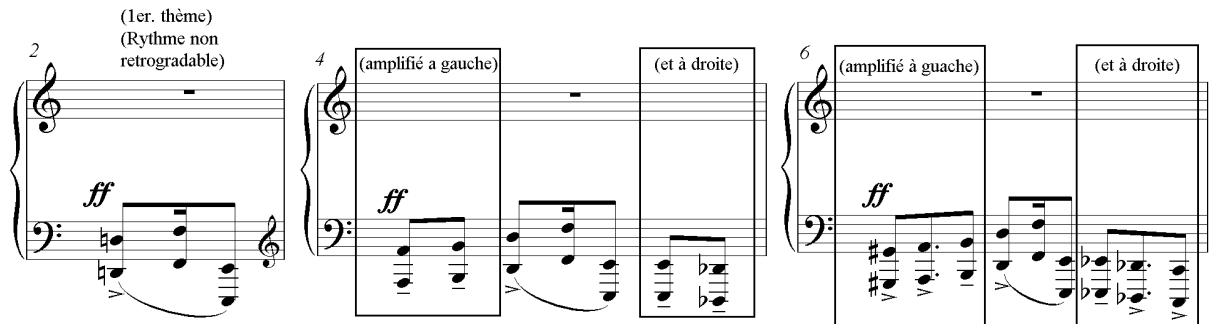
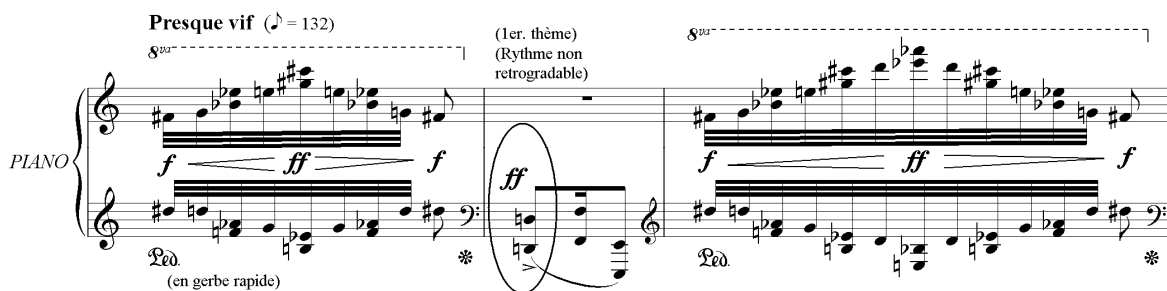


Figura 39 – Conjunto 2 e variações (comp. 2, 4 e 6).

Ao focarmos a inter-relação entre as formas dos conjuntos 1 e 2, percebemos que as três formas do conjunto 1 são iniciadas pelas alturas *ré#* (na voz inferior) e *fá#* (na voz superior), e o conjunto 2 é formado pelas alturas *ré-fá-mi*, de maneira que estas alturas mais proeminentes na passagem completam o cromatismo *ré-ré#-mi-fá-fá#*. Lembramos que ambos os conjuntos vão sendo gradativamente ampliados - o primeiro ao centro, o segundo nas laterais. Observamos que a nota *dó* encontra-se ausente até o final do compasso 6, quando finaliza a passagem e completa o total cromático. Os *marcati* presentes na partitura conduzem a esta nota (na Figura 40, as notas com *marcati* estão circuladas), de maneira que o *dó* constitui o primeiro centro de convergência da peça.



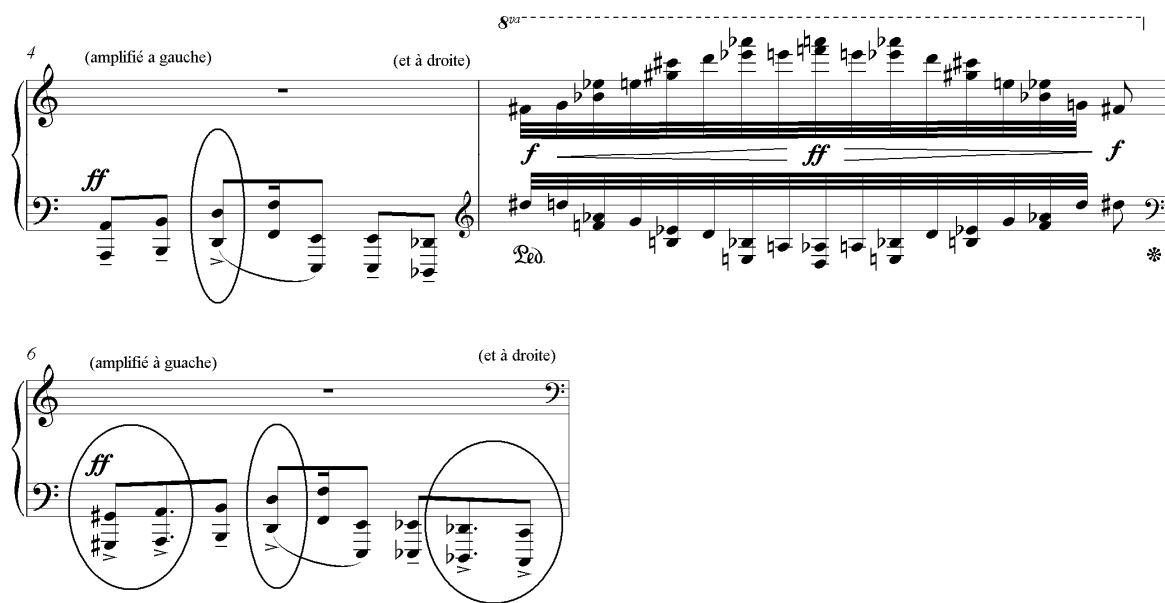


Figura 40 – Inter-relação entre os conjuntos 1 e 2 e formação do total cromático pela ocorrência da nota *dó* ao final da passagem (comp. 1-6).

O conjunto 3, ou *Tema de Deus* (Figura 41), completa a passagem com oito compassos, executada em intensidade predominantemente *fortíssima* e andamento “quase lento” (*presque lent*). A tríade de Si Maior em primeira inversão é seguida por acordes formados pelo movimento das vozes condutoras, que mantêm a ênfase na nota *ré#*, conduzida para a nota *lá* extremo-grave, finalizando a passagem em movimento de trítone descendente.

No *Traité* (Messiaen 1994b: 494), Messiaen atenta para a rítmica do compasso 7, considerando as semicolcheias anacruses que conduzem ao primeiro acorde acentuado (>). No compasso 8, considera que a “acciacatura aguda” seguida pelo “tam tam grave” formam *ressonâncias de timbres*. Identifica a “acciacatura aguda” ao canto do *merle noir*, ou melro-preto (Messiaen 1994b: 494-5).

Subconjuntos do conjunto 3: (01234689) 8-Z15 555553 1,0
(037) (0136) (037) (037) (037)

(016) e nota *lá*

Presque lent ($\text{♩} = 60$)

(Thème de Dieu)

Figura 41 – Conjunto 3, ou *Tema de Deus*: acordes formados pelo movimento das vozes condutoras em passagem finalizada por tritono descendente *ré#-lá* na voz inferior (comp. 7-8).

Nos oito compassos seguintes (comp. 9-16, na Figura 42), o conjunto 4 é apresentado, seguido por sete variações, formando oito reiterações, ou “termos” (Messiaen 1994b: 495). O conjunto 4 corresponde à *ampliação assimétrica*, descrita pelo compositor no *Traité* (Messiaen 1994b: 492-3) e na partitura editada pela Durand (Messiaen 1947: 158).

Nas oito ocorrências, o movimento na voz superior (assinalado por retângulos, na Figura 42) é iniciado pela nota *mi* e, após doze notas, que formam sempre o total cromático, o material de alturas é repetido. O movimento na voz inferior é formado a partir da *fórmula cromática que retorna* - ou seja, *dó#-dó-ré* (2m descendente e 2M ascendente) é seguido pelo retrógrado invertido e transposto (*mib-fá-mi*) e, no final, é repetido. Em cada compasso, o movimento na voz inferior é iniciado, sucessivamente, por *fá-fá#-sol-láb---sib-si-dó-réb* (respectivamente, nos comp. 9-16, Figura 42) e o material de alturas é repetido após a ocorrência de uma nota acrescentada – nomeadamente, *mib-mi-fá-fá#---láb-lá-sib-si* (assinaladas por retângulos sem os ângulos retos, nos comp. 9-16).^{liv} No interior de cada compasso, a repetição das duas vozes não é concomitante.

^{liv} Observamos, nas seqüências cromáticas citadas, a ausência da nota *lá* (que finalizou o *Tema de Deus* no comp. 8) e *sol* (que mantém relacionamento por quintas com *dó*, nota de finalização no comp. 6).

Na passagem como um todo, o material da voz superior dos compassos 13-16 constitui uma repetição em relação ao material dos compassos 9-12, mas a voz inferior mantém as transposições cromáticas, de maneira que a sonoridade resultante é diversa. O andamento “vivo” (*vif*) e a dinâmica crescente, de *pp* a *f cresc. molto* contribuem para a produção de grande movimento e direcionamento. Essa passagem será repetida outras duas vezes no decorrer da peça, transposta e cada vez mais densa, sempre justaposta ao *Tema de Deus*, de caráter contemplativo e estático, gerando contraste.

9 *Vif* (♩ = 112)

(Brouillé de pédale - confus et menaçant)
(Agrandissement asymétrique)

10 *cresc.*

Figura 42 – Conjunto 4 e duas variações: nota *mi* na voz superior marcada com círculos; material que será repetido, evidenciado por retângulos; nota acrescentada enfatizada por retângulos sem ângulos retos (comp. 9-11).

Nos 14 compassos seguintes (comp. 17-30), o conjunto 4 e as sete variações são novamente apresentados (comp. 19-26), precedidos e seguidos por variações do conjunto 3, o *Tema de Deus* (comp. 17-18 e 27-29), respectivamente com centros em *réb* e *fá*. Com relação ao conjunto 4 e variações, a voz superior repete o conteúdo anteriormente apresentado (nos

comp. 9-16). No entanto, o material do plano inferior é transposto um semitom acima, de maneira que as notas iniciais de cada compasso formam o cromatismo *solb-sol-láb-lá---* *dób-dó-réb-ré* e a nota acrescentada, o cromatismo *mi-fá-solb-sol---* *lá-sib-si-dó*; e a densidade é expandida pelo acréscimo de uma voz, que descreve um movimento descendente, predominantemente cromático (Figura 43).

Vif (♩ = 112)

19

8^{ma}

pp

6

6

6

6

8^{bb}

20

(8)

cresc.

6

6

6

6

6

(8)

Figura 43 – Conjunto 4 e variações: em relação à ocorrência anterior, a voz superior é mantida; no plano inferior, o material é transposto um semitom acima (as notas circuladas evidenciam a transposição) e uma voz é acrescentada (no exemplo, comp. 19-20).

Na **Parte 2** (comp. 31-84), o conjunto 5, ou *Tema do amor místico*, é apresentado e amplamente variado. A cada segmento, um material de finalização é acrescentado.

No primeiro segmento (comp. 31-38), o conjunto 5 aparece sempre formando par com uma variação em que a linha melódica superior é mantida e as demais vozes são mudadas, de maneira que o total cromático é completo a cada ocorrência. Os pares são empregados quatro vezes, sendo a segunda e a quarta vez repetições das anteriores. O material de

finalização de cada ocorrência é formado por um acorde seguido de uma figuração. Os acordes de finalização consistem em tétrades formadas sobre *dó-ré-réb-mib*; e as figurações formam arpejos com base nessas notas. Observamos que o contorno das notas de base das finalizações (*dó-ré-réb-mib*) segue a *fórmula cromática que retorna* (Figura 44).

No *Traité*, Messiaen comenta que o intervalo de sétima dividido em duas quartas, formado pelas notas *ré-dó-sol* (comp. 31-32, na Figura 44), possui como primeiro precedente uma variação do *Tema de Deus* presente na peça de número 1, *Regard du Père* (Messiaen 1994b: 496). Notifica, nos acordes, a grande incidência de sextas, três delas aumentadas – nomeadamente, nos acordes formados sobre as notas *lá, fá#, sib* e *sol*.

Conjunto 5 SEGC: < 2 1 0 2 1 0 3 2 >

Subconjuntos de C5:

(014679)	(012569)	(01369)	(012458)	(02357)	(0125)	(0258)
6-Z50	6-Z44	5-31	6-15	5-23	4-4	4-27
224232	313431	114112	323421	132130	211110	012111

Presque vif (♩ = 56)
(Thème d'amor)

passionné

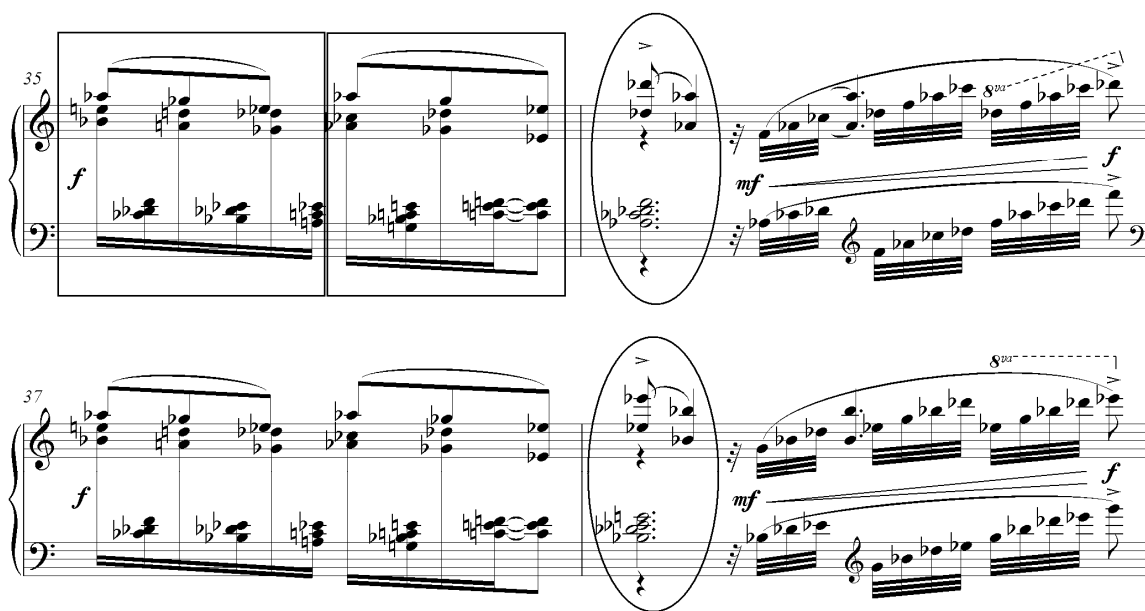


Figura 44 – Conjunto 5 e variações, destacados por retângulos, e acordes de finalização circutados (comp. 31-38).

No segundo segmento (comp. 39-54), quatro ocorrências de uma variação do conjunto 5 são seguidas por finalizações formadas por acordes organizados com base nas notas *sol* e *sib*, seguidos por um *agrupamento trinado* – esta designação segue a linha de raciocínio apresentada por Messiaen em seu material teórico (Messiaen 1944a: 48-50) (Figura 45).

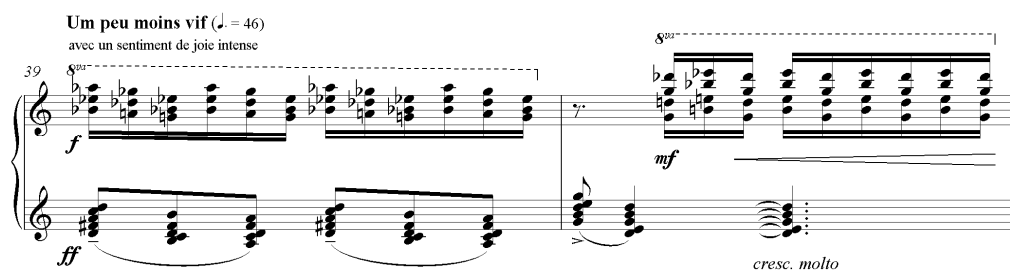


Figura 45 – Finalização por *agrupamento trinado* (no exemplo, comp. 39-40).

Ligada ao material anterior por acordes formados por uma sobreposição do terceiro sobre o segundo *modo de transposições limitadas* (comp. 47-49), a passagem é encerrada por um processo de *eliminação* (Messiaen 1944a: 28), organizado com base nas notas *mi*, *láb*, *dó* (em relacionamento por trítono e cromático mediante), em que três ocorrências do material de finalização são justapostas (comp. 52-54, na Figura 46).

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 47-49) begins with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) leading to a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system (measures 50-51) is marked 'molto' and features a fortissimo (ff) dynamic. The third system (measures 52-54) continues the 'molto' section, showing a crescendo and a final fortissimo (fff) dynamic. The score is characterized by dense, complex chordal textures with numerous accidentals, and it includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f, ff, fff), articulation (cresc.), and performance instructions (molto).

Figura 46 – Material de ligação (comp. 47-49) e processo de *eliminação* (comp. 52-54).

O terceiro segmento (comp. 55-63) retoma o procedimento do primeiro segmento, agora com o material de finalização formado sobre as notas *réb-mib-ré-fá* – com as três primeiras formando a *fórmula cromática que retorna*.

Finalmente, o quarto segmento (comp. 64-84) recobra a concepção do segundo segmento, desta vez com o material de finalização organizado sobre *sib-ré-láb-do-mi-sol-sib-dó#*. A passagem é encerrada por um processo de *eliminação* que inclui a articulações com *staccato* (Figura 47), que se destacam no contexto predominantemente linear e cromático.

The musical score is presented in three systems, measures 79 through 84. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 79 begins with a piano (*mf*) dynamic. The right hand features a complex, dense texture of chords and moving lines, while the left hand plays a more rhythmic, chordal accompaniment. A bracket labeled *cresc.* spans measures 79 and 80. Measure 81 continues this texture, with a *mf* dynamic marking. A bracket labeled *cresc.* spans measures 81 and 82. Measure 82 shows a change in dynamics to *f* (forte) in the right hand, while the left hand remains at *mf*. A bracket labeled *cresc.* spans measures 82 and 83. Measure 83 features a *f* dynamic in both hands. A bracket labeled *cresc.* spans measures 83 and 84. Measure 84 is marked *rall.* (rallentando) and features a *f* dynamic. The right hand continues with dense chords, while the left hand plays a more rhythmic, chordal accompaniment. A bracket labeled *cresc.* spans measures 84 and 85.

Figura 47 – Processo de *eliminação* e ocorrência de *staccati* (circuladas) (comp. 81-84).

A **Parte 3** (comp. 85-111) recobra procedimentos anteriormente utilizados na Parte 1, ou seja, é iniciada pela ocorrência dos conjuntos 1 e 2, que aparecem concatenados e ampliados, conduzindo ao centro *dó* (comp. 85-92). Em seguida (comp. 93-104), o conjunto 4 (de *ampliação assimétrica*) é extensamente variado, trazendo doze transposições. O material da voz superior é idêntico ao anteriormente utilizados nos compassos 9-12, 13-16, 19-22 e 23-26. No entanto, como ocorrera nos segmentos anteriores, o material das vozes inferiores aparece variado e transposto – dessa vez, com base no cromatismo *láb-lá-sib-si---dó#-ré-mib-mi---fá#-sol-sol#-lá* (respectivamente, nos comp. 9-16). Novamente a Parte é finalizada por ocorrências do conjunto 3, ou *Tema de Deus*, com centro *dó#* (comp. 105-111).

A **Parte 4** (comp. 112-160) introduz novo material à peça: o conjunto 6, ou *Tema de acordes*, em andamento “bastante moderato” (*très modéré*) e intensidade *ff*. O novo material é apresentado em grupos de quatro acordes bastante cromáticos, e precedido por seis *acordes de carrilhão* (comp. 112-117, em Messiaen 1947: 170) formados pelo movimento das vozes condutoras, em que os três primeiros acordes (comp. 112-114) são imediatamente repetidos (comp. 115-117), sendo o terceiro formado pelo total cromático – ou seja, assim que o total cromático é alcançado, o segmento é repetido. Um pedal de *dó#* é mantido durante toda a Parte, enquanto o conjunto 6 vai sendo variado (Figura 48).

Acordes que precedem o conjunto 6:
 (01268) (013457) Acorde com 12 alturas,
 5-15 1,1 6-Z10 1,0 que formam o
 220222 333321 total cromático
 Trítonos

Très modéré (♩ = 84)
 (Comme des cloches)

112

Ped. (Accordes de carillon)

Conjunto 6 (C6) SEGC: < 0 3 2 1 >

Subconjuntos de C6:

(0123568T) (01235689T) (012345678T) (01234678T)

8-22 1,0 9-12 3,3 9-8 1,0

465562 666963 676764

Modo 3 de Messiaen

The image shows a musical score for a piece titled 'Thème d'accords' (C6.1) and its variations (C6.2). The score is written for piano and is in G major. It consists of two systems of music. The first system, C6.1, is labeled '(Thème d'accords)' and contains measures 118 through 123. The second system, C6.2, is labeled '(8)' and contains measures 124 through 128. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two systems: C6.1 (measures 118-123) and C6.2 (measures 124-128). The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 48 – Conjunto 6 e variações (no exemplo, comp. 112-128).

No *Traité* (Messiaen 1994b: 502), o compositor chama a atenção para a apojetura do compasso 122 (Figura 48), formada por um *acorde de ressonância*, que segundo Messiaen, inclui todas as ressonâncias perceptíveis por um ouvido extremamente refinado – no caso, *réb-fâ-lâb-dôb-mib-sol-lâ-dô* (Messiaen 1944a: 43). Notifica o uso do terceiro *modo de transposições limitadas* para a formação dos acordes nesse compasso. Atenta para os *rallentandos* escritos presentes nas notas salientadas por marcatos (com duração de 1 a 8 semicolcheias, nos comp. 135-139, Figura 49), bem como nos compassos finais dessa Parte (com duração de 1 a 12 semicolcheias, nos comp. 143-160).



Figura 49 – *Rallentando* escrito (comp. 135-139).

Na **Parte 5** (comp. 161-199), o conjunto 3, ou *Tema de Deus*, é reiterado onze vezes, fazendo uso do segundo *modo de transposições limitadas*, com centro predominante *fá#*.^{lv} O material constante nos compassos 161-176 é finalizado por uma passagem decorrente da observação do canto do *merle noir* (melro-preto), que descreve um intervalo de trítono descendente (Figura 50). Logo em seguida a passagem (dos comp. 161-176) é repetida integralmente (comp. 177-192), havendo apenas pequena variação nos compassos 187-188.

^{lv} A Parte 5 inclui transposições para o centro *mi*, formando um movimento *fá#-mi* (três ocorrências do conjunto 3 com centro *fá* e duas com centro *mi*) *fá#-mi* (repetição da passagem anterior) e *fá#* (respectivamente, nos comp. 161-166, 167-176; 177-182, 183-192; 193-199).

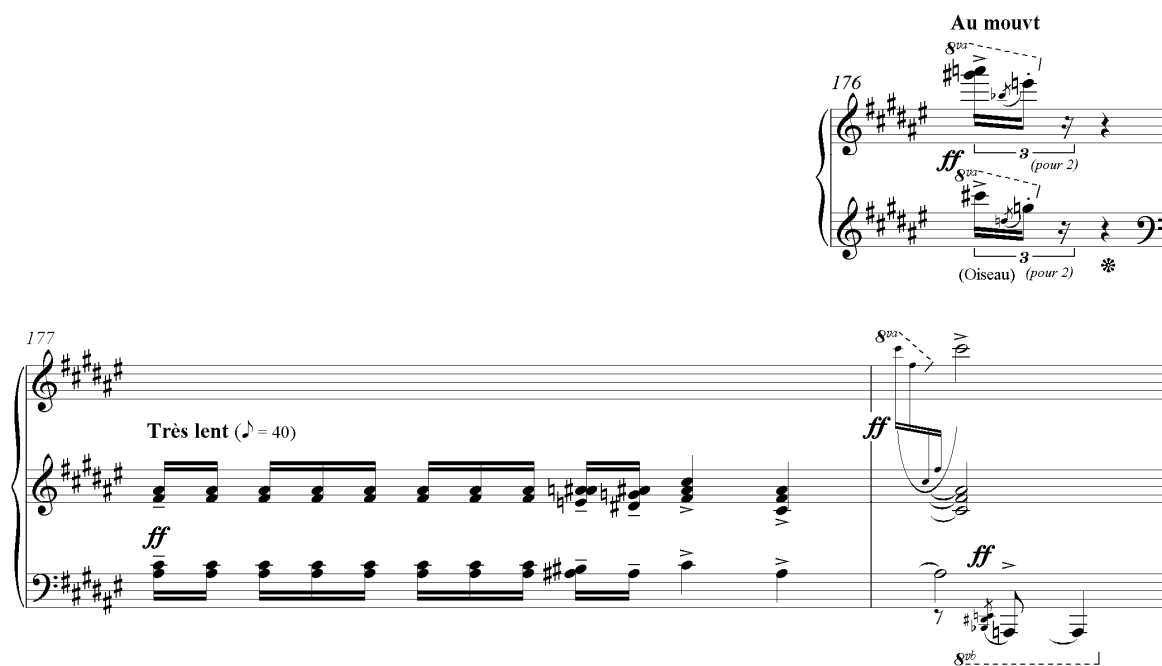


Figura 50 – Finalização por passagem em trítone descendente decorrente da observação do canto dos pássaros e repetição do material exposto anteriormente (no exemplo, comp. 176-178).

Variações do *Tema de Deus* formam a **Coda** (comp. 200-220), cuja intensidade predominante, *fff*, e repetição persistente reforçam o caráter contemplativo do *Tema de Deus*. O canto do *merle noir* com seu movimento de trítone descendente (comp. 218) e uma figuração com arpejo de quartas justa e aumentadas, que seguem em direção á nota mais grave do piano, *lá*, alcançada por trítone, finalizam a peça (Figura 51).



Figura 51 – Cadência final, com trítone descendente (no exemplo, comp. 217-220).

Concluímos que a peça é cêntrica e os elementos estruturadores estabelecem, predominantemente, relacionamentos por segundas – com forte recorrência da *fórmula cromática que retorna* – e por trítonos, principalmente nas cadências, quando ocorrem no sentido descendente. As sextas são mais recorrentes na formação dos acordes.

Ritmicamente, destacamos o uso da *primeira notação*, que segundo Messiaen, valoriza a expressão exata da concepção musical do compositor, uma vez que as durações rítmicas são escritas exatamente como foram concebidas, dispensando o uso da indicação de compasso e da pulsação, e reservando a utilização da barra de compasso apenas para indicar períodos ou assinalar o final do efeito de acidentes. Nesse contexto, o fluxo pulsante cada vez mais espaçado, decorrente do uso de *valores adicionados* e da ampliação que caracterizam a justaposição dos conjuntos 1 e 2 (exemplo nos compassos 1-6), pode ser valorizado na interpretação e facilmente percebido auditivamente.

No âmbito de textura, densidade, contraste e movimento, assinalamos as passagens em que há justaposição dos conjuntos 3 e 4, denominada *ampliação assimétrica* pelo compositor. A cada apresentação, a densidade é expandida, sempre acompanhada por crescendos na dinâmica, conduzindo a peça à Coda, em que o conjunto 3 é insistentemente enfatizado. Assim sendo, a Coda constitui o ápice desta peça – que, ademais, encerra a obra.

O material decorrente da observação do canto do *merle noir* é usado como ornamento, desde o primeiro Prelúdio de Messiaen. No entanto, será empregado como material estrutural apenas durante a década de 1950.

Em abril de 1944, *Technique de mon langage musical*^{lvi} foi publicado por Alphonse Leduc.

⁹⁰ A 2 de fevereiro de 1945, Messiaen foi ao Palais de Chaillot, atender a uma encomenda de improvisação ao órgão de uma música para a peça *Tristan et Yseult*, de Lucien Fabre. O compositor planejou minuciosamente a improvisação e gravou seu resultado ao vivo. A partir dessa improvisação, foi impressa a partitura *Tristan et Yseult: Thème d'Amour*, para órgão, que integrou o programa de abertura da temporada da peça teatral, no Teatro Edouard VII, a 22 de fevereiro (Hill & Simeone 2005: 143). Em setembro do mesmo ano, Messiaen compôs *Chant des déportés*, para orquestra, amplo coro com as vozes solistas soprano e tenor, sob uma encomenda de Henry Barraud, para a Rádio Francesa.^{lvii}

Mas o ano de 1945 trouxe uma controvérsia para o compositor, que se manteve durante alguns dos próximos anos. Para a estréia de *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, no dia 26 de março, na Salle Gaveau, Messiaen preparou o artigo *Commentaries par l'auteur* e o foi lendo antes de cada peça, durante o concerto. A crítica, feita por Bernard Gavoty Clarendon do *Le Figaro*, foi severa e deu início à publicação de uma série de colunas pouco favoráveis à obra de Messiaen. Essa postura ficou conhecida como “Le Cas Messiaen”, uma guerra de palavras mantida pela imprensa francesa durante os dois anos seguintes, que atacava fundamentalmente a qualidade literária e a relevância dos comentários teológico-musicais de Messiaen, estendendo-se a traços característicos de sua música e mesmo questionando a conveniência da associação de seu universo sonoro à “música sacra”.⁹¹ Talvez por isso, Messiaen tenha deixado de recorrer à temática religiosa, retornando a ela somente nos anos 1960.

Durante o verão de 1945, Messiaen deu início à composição de *Harawi*, para soprano e piano. Fez uso do tema utilizado em *Tristan et Yseult: Thème d'Amour*, empregando-o de maneira cíclica nas peças *Bonjourtoi*, *colombe verte* e *Adieu*, que integram a obra.^{lviii}

^{lvi} O capítulo 2 do presente trabalho traz detalhes a respeito do conteúdo deste exemplar.

^{lvii} *Chant des déportés* foi estreada a 2 de novembro no Palais Chaillot.

^{lviii} *Harawi* é formada pelas seguintes peças: 1 *La ville qui dormait, toi*, 2 *Bonjour toi, colombe verte*, 3 *Montagnes*, 4 *Doundou Tchil*, 5 *L'amour de Piroutcha*, 6 *Répétition planétaire*, 7 *Adieu*, 8 *Syllabes*, 9 *L'escalier redit, gestes du soleil*, 10 *Amour, oiseaux d'étoile*, 11 *Katchikatchi les étoiles*, 12 *Dans le noir*. Foi estreada em um concerto privado realizado a 26 de junho de 1946.

Posteriormente, outras duas composições empregaram o mesmo tema, *Turungalila-Symphonie* e *Cinq Rechants*. As três obras em conjunto formaram o que ficou conhecido como “Trilogia de Tristão”, por trazerem o subtítulo *Chant d’amour et de mort*.⁹² Em 1956, o compositor escreveu um prefácio a respeito de canções folclóricas canadenses na antologia de Harcourt e a melodia do “Tema de amor” de *Harawi* traz influências desse estudo, como a pentatônica com o segundo e sexto graus divididos (*fá* e *fá#*, *dó* e *réb*)⁹³ (Hill & Simeone 2005: 154-6).

O musicólogo Malcolm Hayes listou alguns motivos que podem ter contribuído para a pouca frequência da obra *Harawi* nas salas de concerto, enfatizando a complexidade técnica presente na obra para piano de Messiaen:

“*Harawi* é ainda uma obra raramente tocada, por razões técnicas e artísticas não difíceis de se identificar: demanda a voz de uma soprano autêntica, que ainda seja capaz de sustentar o registro médio com energia, e a parte do piano é satanicamente difícil, mesmo para os moldes de Messiaen (...)” (Hayes 1985: 41).⁹⁴

Desde *Harawi*, Messiaen passou a se interessar mais intensamente pela música folclórica de países distantes da França. A partir de 1949, durante o ministério de suas aulas, o compositor passou a discutir a respeito das melodias populares de países como Peru, Hungria, Japão e Mongólia (Hill & Simeone 2005: 154-6). Em uma entrevista concedida a Antoine Goléa, em 1960, sistematizou:

“(...) Enfim, existem duas maneiras de se utilizar o folclore: uma puramente imitativa, que consiste em empregar amplamente os temas populares conhecidos, e uma maneira criativa, que consiste, à maneira de Falla ou de Bartók, em criar a atmosfera da música popular, pela utilização de modos e ritmos apropriados, amplamente pesquisados” (Messiaen. In: Goléa & Messiaen 1960: 149).⁹⁵

1.4 1946-52: Ampliação no material de alturas e no material rítmico

Uma única coisa é importante para mim; reunir as eternas durações e ressonâncias dos céus e do além, para apreender o que é inaudível e que está além da música... Naturalmente, nunca conquistarei isso...
(Olivier Messiaen)
lix

Em 1946, Messiaen retomou a carreira internacional, iniciando a 21 de março, com Loriod, uma turnê a Praga, Viena e Bruxelas. A 10 de julho, o *Quatuor pour la fin du Temps* foi apresentado em Londres. No início de 1947, realizaram concertos que incluíram Holanda, Itália, Estados Unidos, Inglaterra e Áustria. E a primeira gravação de uma obra para piano de Messiaen ocorreu em 1947, quando a Pathé lançou discos 78 rpm, com Loriod tocando três *Préludes* e *Le Baiser de l'Enfant-Jésus* (Hill & Simeone 2005: 164-5 e 168-70).

No dia 17 de julho de 1946, foi iniciada a composição de *Turangalîla-Symphonie*,^{lx} cuja elaboração tornou-se mais intensa durante o verão de 1947, em Petichet. Sem um plano pré-estabelecido, a composição da obra foi evoluindo gradativamente.⁹⁶ No início, foi pensada como uma sinfonia em quatro movimentos: uma Introdução com temas cíclicos e rotação rítmica; um movimento com superposições diversas; um andamento lento com o tema de amor e cantos de pássaros; e o Finale, uma toccata (originalmente denominada “Sonata”) cujo tema é uma variação do tema de amor e atinge um clímax apoteótico. Em um segundo estágio, o compositor adicionou três movimentos predominantemente lentos, acrescidos de padrões rítmicos e tímbricos complexos. *Turangalîla-Symphonie* foi finalizada a 9 de dezembro de 1948 (Hill & Simeone 2005: 171-5).

^{lix} Messiaen. In: Messiaen & Gavoty 1961: 36.

^{lx} *Turangalîla-Symphonie*, para piano, *ondes martenot*, orquestra foi composta entre 1946-8 e revisada em 1990 (Griffiths. In: Sadie v. 16, 2001: 502). Possui os seguintes movimentos: 1 *Introduction*, 2 *Chant d'amour I*, 3 *Turangalîla I*, 4 *Chant d'amour II*, 6 *Jardin du sommeil d'amour*, 7 *Turangalîla II*, 8 *Développement de l'amour*, 9 *Turangalîla III*, 10 *Final*.

Por ser uma obra de destaque na carreira de Messiaen, uma vez que constitui tanto o clímax dos procedimentos composicionais anteriormente utilizados, como anuncia experimentos rítmicos desenvolvidos pelo compositor no final dos anos 1940 e início dos anos 1950, *Turungalila-Symphonie* foi amplamente analisada.

No artigo *Rhythm in the Music of Messiaen: An Algebraic Study and an Application in the 'Turungalila Symphony'* (1998), publicado no periódico *Music Theory Spectrum*, o teórico musical Julian Hook observou que, quando estudante no Conservatório de Paris no final dos anos 1920, ao consultar a *Encyclopédie de la musique* de Levison, Messiaen se deparou com um tratado indiano do século XIII, o *Samgītaratnākara*, de Śārṅgadeva,⁹⁷ que inclui uma lista com 120 ritmos chamados *deśītālas*. A palavra *tāla* se refere a um ciclo de tempo e o *deśī*, enquanto prefixo, está associado a uma variação regional. De maneira geral, o *tāla* constitui um espaço de tempo fixo, repetido ciclicamente. No entanto, soa amétrico aos ouvidos ocidentais, por não possuir uma hierarquia elaborada com base em um pulso (à maneira ocidental), mas ser organizado por acumulações de pequenos valores rítmicos. Assim sendo, segundo Julian Hook, “o conceito de tempo de uma pulsação é transferido para a nota de menor valor (...) a partir do qual todos os outros valores rítmicos são múltiplos, muitas vezes em agrupamentos irregulares”⁹⁸ (Hook 1998: 98).

Alguns dentre os curtos ritmos do *Samgītaratnākara* são palíndromos e muitos deles contêm segmentos palindrômicos ou organizações palindrômicas de partes mais amplas, o que chamou a atenção de Messiaen. No entanto, mesmo quando usou ritmos indianos autênticos, Messiaen os alterou, elaborou e sobrepôs com o intuito de transformá-los em material musical para sua composição. Utilizou o termo *personagens rítmicas* (*personnages rythmiques*) “para descrever os elementos dessas construções, refletindo sua convicção de que cada ritmo possui sua própria ‘personalidade’ e que as características gerais da passagem são fortemente influenciadas pelas características dos ritmos individuais”⁹⁹ (Hook 1998: 99).^{lxi}

^{lxi} O item 2.4.1, no Capítulo 2 do presente trabalho, traz detalhes dos procedimentos rítmicos de Messiaen.

No artigo *Messiaen's Rhythmical Organisation and Classical Indian Theory of Rhythm (I)* (1987), a teórica musical Mirjana Šimundža especificou:

“Olivier Messiaen é o primeiro compositor ocidental a investigar os padrões rítmicos indianos ou *tālas* e usá-los de maneira consciente em suas obras. Após estudar 120 *deśītālas* que o teórico indiano do século XIII *Śarṅgadeva* apresentou no tratado *Samgītaratnākara*, Messiaen descobriu e desenvolveu os princípios rítmicos gerais aplicados posteriormente em suas obras”.

“No estágio inicial do uso dos *tālas* indianos (*Quatuor pour la fin du Temps*) é apresentada uma simples organização de três *deśītālas* (*rāgavardhana*, *candrakalā*, *lakṣmīśa*), enquanto em *Turaṅgalīla-Symphonie* introduziu novos métodos de organização dos mesmos *tālas* e superimpôs ritmos” (Šimundža 1987: 117).¹⁰⁰

No artigo *Messiaen's Rhythmical Organization and Classical Indian Theory of Rhythm (II)* (1988), Mirjana Šimundža complementou:

“Embora adote os períodos rítmicos indianos na teoria, Messiaen trata esses tesouros emprestados de uma maneira bastante individual. Não adota a prática musical indiana, nem se torna familiarizado com essa cultura estrangeira. O resultado final é uma música ocidental com um generoso material de base. A organização rítmica, nas palavras de Messiaen, não pode ser analisada e interpretada de acordo com as bases do sistema de *tālas* indiano clássico. Mas é fascinante observar a criação de uma nova linguagem rítmica, decorrente da integração do material indiano. Nesse contexto, Messiaen mudou sua opinião musical. Seu sistema rítmico não conhece o mensuramento em compassos, ou o mensuramento do tempo na maneira ocidental tradicional” (Šimundža 1988: 69).¹⁰¹

Finalmente, o próprio Messiaen, no livro *Technique de mon langage musical*, demonstra ter identificado na rítmica da obra *A Sagração da Primavera* de Stravinsky, analisada por ele (Messiaen 1944a: 6; Messiaen 1994b: 93-124), a presença de uma constante rítmica de curta duração que substituiu a idéia da pulsação. Esta afirmativa corrobora a declaração da pesquisadora Mirjana Šimundža, com a qual concordamos.

Na entrevista concedida a Bernard Gavoty, Messiaen se reportou à percepção dos segmentos rítmicos de curta duração, que utilizou em suas obras:

“Para muitas pessoas o ritmo é uma sensação de elevação a partir de uma repetição incessante de mesma duração; isso é um erro. Outros confundem ritmo e compasso; outro erro - porém mais sério. O ritmo é uma matéria da inteligência; quanto mais perfeito o cérebro humano se torna, mais nos tornamos aptos a usar ritmos complexos. Podemos nos tornar aptos a apreciar mais facilmente a diferença entre valores muito curtos de divergência sutil e, mais dificilmente, entre valores muito longos de divergência sutil. Todos podem adquirir isso, com paciência e estudo (...)” (Messiaen. In: Messiaen & Gavoty 1961: 35).¹⁰²

Em novembro de 1947, Messiaen passou a ministrar aulas de Análise e Estética no Conservatório de Paris e continuou com o ministério das aulas de Harmonia. Em 13 de março de 1948, estreou na Trinité, *Les Matins du monde*, um oratório para duas vozes recitadas e coro falado, com poesia de Roger Michael. Em uma entrevista concedida ao jornal *France-Soir*, a 28 de março de 1948, externou a intenção de compor uma ópera (Hill & Simeone 2005: 174-6). *Saint Françoise d'Assise* foi escrita 35 anos depois.

Depois de experimentar a formação tradicional no Conservatório de Paris, o compositor procurou usar com seus alunos uma postura autônoma e aberta, buscando material para suas aulas na audição de quase todos os concertos realizados em Paris, com obras contemporâneas, bem como na análise das obras que considerou relevantes.

Paralelamente às aulas de Messiaen, havia em Paris aulas no estilo tradicional, ministradas por Nadia Boulanger;¹⁰³ após 1945, aulas mais estruturais sobre o dodecafonismo com René Leibowitz, autor do livro *Introduction à la musique de douze sons*, usado em sala de aula após 1949; e depois de 1948, aulas ministradas por Darius Milhaud no Conservatório de Paris.

Na entrevista a Claude Samuel, Messiaen detalhou seus procedimentos enquanto professor, com base na análise musical de um repertório que mudava a cada ano:

“(...) Pude auxiliar compositores jovens que buscavam uma direção e ao mesmo tempo completei minha educação através da análise de partituras que eu algumas vezes desconhecia (...)” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 175).¹⁰⁴

“(…) Em minhas aulas de harmonia, além da harmonização de linhas de baixo e de melodias, eu sempre fazia análises; e em minhas aulas de composição, após corrigir os trabalhos dos alunos, eu fazia mais análises. Então, estava quase sempre analisando música. De fato, minhas aulas de análise eram aulas de ‘super-composição’, planejadas para alunos jovens, dos dezoito aos vinte e quatro anos, que possuísem um conhecimento musical substancial. (...) Por exemplo, as aulas de órgão, improvisação e performance eram dedicadas ao estudo de neumas e rítmicas do cantochão. (...) Nas aulas de composição, (...) eram analisadas obras dos grandes mestres, além de obras exóticas, antigas, ou ultra modernas. (...)” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 176).¹⁰⁵

“(…) Certa vez devotei um ano inteiramente à rítmica; foi realmente uma revolução, muito mais difícil do que discutir Boulez (...). Naquele ano, falei sobre *arses* e *theses* no cantochão, sobre a acentuação em Mozart, sobre a ondulação rítmica em Debussy, sobre as características rítmicas de *A Sagração da Primavera* de Stravinsky, tudo associado através de uma análise completa dos 120 *desîtilas* indianos antigos, bem como uma introdução às métricas gregas. (...) Também fizemos algumas pesquisas a respeito de durações não racionais e suas combinações polirrítmicas” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 179).¹⁰⁶

A classe de Messiaen dessa fase foi formada por alunos ilustres, como Loriod (desde 1941), Pierre Boulez (a partir de 1944), Pierre Henry (1944), Jean Barraqué (1947-52), Karlheinz Stockhausen (1951-2), Iannis Xenakis (1951-4) e György Kurtág (1957-8). Nos anos 1950, Gilbert Amy, Alexander Goehr, Peter Maxwell Davies e Mikis Theodorakis, além de estudantes da Bélgica, Canadá, Espanha, Inglaterra, Argentina, Lituânia, EUA e Japão (Hill & Simeone 2005: 138 e 242).

No artigo *From Domaine Musical to IRCAM*, Pierre Boulez observou que em 1945, não havia um grupo, mas alunos de Messiaen cujo aspecto comum era a maneira de aprender através de descobertas diárias, mesmo considerando que a escolha desses alunos já constituía certa decantação. Comentou que quando descobriu a música contemporânea, conheceu-a toda de uma vez, aos dezenove anos, porque os concertos em Paris normalmente incluíam peças que iam até as composições de Ravel. Até o final da Segunda Guerra, os franceses não tiveram acesso fluente a obras como *A Sagração da Primavera* de Stravinsky (que Boulez disse desconhecer completamente até então), ou de Bartók. A reação de Boulez e de seus colegas de classe foi absorver tudo rapidamente e rejeitar o repertório anterior. Outro fator relevante é que até 1946 havia pouco contato internacional

entre os compositores jovens, o que mudou com a participação anual de compositores como Boulez, Pousseur, Nono e Stockhausen no festival de Darmstadt, em que havia uma afinidade pelo debate, concertos e discussões a respeito de obras compostas no ano anterior e conferências de personalidades como Theodor Adorno. No entanto, eram poucos dias e não havia uma estética comum, portanto, tampouco houve a formação de um grupo (Boulez, Menger e Bernard 1990: 6-8 e 10).

Com o início das aulas de René Leibowitz em 1945, em Paris, vários alunos de Messiaen, Boulez inclusive, freqüentaram sua classe (Boivin 1995: 56). Boulez passou, então, por uma fase de natural contestação juvenil aos ensinamentos de Messiaen, que maturamente nunca demonstrou qualquer ressentimento em relação a isso. Mais tarde, Boulez compreendeu as atitudes do mestre, voltou atrás em suas colocações, regeu diversas vezes obras de Messiaen e lhe rendeu homenagens memoráveis.

Entre 1967 e 1972, Tristan Murail, posterior expoente da música espectral, estudou composição com Messiaen no Conservatório de Paris e fez a seguinte declaração a Harry Halbreich:

“(…) Sua maneira de analisar as obras do passado, ainda, muito diferente da tradicional, foi para mim uma fonte de reflexão acerca do fenômeno musical. Mas o essencial não estava lá. É que Messiaen, como fazia com todos os alunos, fez com que eu passasse a me conhecer, soube dizer no momento preciso: é lá o seu caminho. Por isso considero Olivier Messiaen não um professor de composição (noção que não tem sentido), mas um mestre, no sentido oriental do termo” (Murail. Apud: Halbreich 1980: 514).¹⁰⁷

O compositor brasileiro Almeida Prado, expoente da composição brasileira a partir da segunda metade do século XX, foi colega de classe de Murail, quando ingressou na classe de composição de Messiaen como aluno ouvinte, no Conservatório de Paris, entre 1969-73. Em declarações proferidas o dia 23 de janeiro de 2005 (Anexo 4), Almeida Prado tece comentários a respeito das aulas que freqüentou, com Messiaen e com Nadia Boulanger:

“Eu tive dois gênios, Nadia Boulanger e Olivier Messiaen. Nadia me puxava para a forma, para a harmonia tradicional, para a análise (de uma outra maneira). E Messiaen dizia: “Anda! Inventa! Faça! Quebre a estrutura!” (...) Eram duas personalidades tão avassaladoras... e eu nunca tinha tido uma experiência assim. Depois de Messiaen não houve outro professor de composição como ele na Europa, e nenhuma Nadia. Ela trabalhava desde o medieval até o século XX. Foi a primeira mulher a fazer uma *masterclass* tocando ao piano exemplos desde Monteverdi - e isso nos anos 20! (...)” (Almeida Prado, comunicação pessoal, 2003).

Durante o ano de 1949, Messiaen participou de uma série de concertos públicos internacionais, gravações e publicações. Dentre eles, a conclusão da composição de *Cinq Rechants* (1948-9), em fevereiro de 1949, para três sopranos, três contraltos, três tenores e três baixos;¹⁰⁸ a apresentação de obras de John Cage por ele próprio, para a classe de Messiaen, no dia 7 de junho; e o ministério de aulas no Berkshire Festival, em Tanglewood, para onde Messiaen e Loriod rumaram de navio, no dia 27 de junho.¹⁰⁹

Durante a entrevista a Claude Samuel, Messiaen comentou a respeito de John Cage, tê-lo conhecido quando ele contava com cerca de trinta anos de idade e estava compondo as peças para piano preparado. Disse considerar essa obra “(...) uma idéia brilhante, mas sem uma projeção mais ampla, exceto indiretamente, com o aparecimento das técnicas eletroacústicas”, embora Cage tenha sido “um experimentador e um verdadeiro músico (...)”. Messiaen deu continuidade ao seu raciocínio e, sob uma perspectiva mais ampla, contemplando a abordagem do acaso por Cage, acrescentou: “Cage possui elevada consciência musical, mas percebe a radical impotência da criação individual frente aos mistérios que nos rodeiam. Isso é uma atitude”. Mais à frente, concluiu: “Enfim, Cage é um desesperado. Ele age como Fígaro: se apressa em rir de tudo pelo medo de ser obrigado a chorar por isso” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 171 e 173).¹¹⁰

A opinião de Messiaen a respeito de Pierre Boulez era bem mais favorável: “Para mim, Pierre Boulez é o melhor músico de sua geração - talvez de meados do século - e o melhor compositor de música serial; e posso mesmo dizer que é o único. De certa maneira, meu sucessor no campo do ritmo. (...) Além disso, está muito distante de meu universo musical” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 182).¹¹¹

Em relação ao serialismo, Messiaen externou uma opinião que consideramos bastante assertiva:

“Parece-me que a tendência serial não é suficiente para uma gramática internacional. Mas, como sabemos, acredito também que nunca existiu uma linguagem puramente tonal, que há diferenças enormes entre os clássicos e os românticos e mesmo entre os próprios clássicos, mesmo que todos tenham usado a assim denominada linguagem tonal” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 184).¹¹²

Durante o Berkshire Festival de Tanglewood, Messiaen trabalhou na composição de duas peças para piano: concluiu *Cantéyodjayâ*, no dia 15 de agosto de 1949¹¹³ e deu início a *Neumes rythmiques*, a terceira peça de *Quatre Études de rythme*.^{lxii}

Os musicólogos Peter Hill e Nigel Simeone observaram que Messiaen considerava *Cantéyodjayâ* um estudo rítmico (Hill & Simeone 2005: 190). Na crítica ao livro escrito por Michèle Reverdy, *L'Ouvre pour piano d'Olivier Messiaen*,¹¹⁴ publicada no periódico *Music & Letters* em 1980, o musicólogo Robert Sherlaw Johnson amplia essa questão. Johnson colocou que em *Cantéyodjayâ*, Messiaen tanto empregou procedimentos anteriormente utilizados, como um “tema de acordes” de concepção semelhante à usada em *Turangalîla-Symphonie* e *Cinq Rechants*, quanto inaugurou a idéia recém-concebida de utilizar um “modo de durações” como material composicional, fazendo uso de uma técnica de permutação, posteriormente consagrada por *Modes de valeurs et d'intensités* (Johnson 1980: 350).

Durante o verão de 1950, Messiaen finalizou a composição de *Île de feu I* e *Île de feu II*. A Ilha de fogo que aparece nos títulos refere-se a Papua Nova Guiné, cuja cultura popular e população ornitológica o compositor vinha estudando há cinco anos (Goléa & Messiaen 1960: 148-9). *Île de feu I* retornou aos refrões-e-episódios de *Cantéyodjayâ* e *Île de feu II* trouxe uma ampliação da técnica empregada em *Modes de valeurs et d'intensités* (Hill & Simeone 2005: 190-6).

^{lxii} Os *Quatre Études de rythme* são os seguintes: 1 *Île de feu I*, 2 *Modes de valeurs et d'intensités*, 3 *Neumes rythmiques* e 4 *Île de feu II*.

Em relação às datas e locais associados aos *Quatre Études de rythme*, na realidade, a obra começou a ser esboçada no dia 30 de agosto de 1946. O diário de Messiaen traz anotações acerca de uma partitura inovadora para balé, na qual não apenas as alturas, mas as durações e timbres poderiam ser desenvolvidos de acordo com princípios seriais. É bastante comum encontrarmos a afirmativa de que *Modes de valeurs et d'intensités* foi brevemente composta durante o Festival de Darmstadt de 1949, porque na partitura consta essa informação.¹¹⁵ No entanto, o Festival durou apenas três dias e Messiaen apresentou *Visions de l'Amen*, para dois pianos. Concordamos com Peter Hill e Nigel Simeone na conjectura de que *Modes de valeurs et d'intensités* tenha sido esboçada em Darmstadt, mas finalizada no início do outono (Hill & Simeone 2005: 180).

A obra *Quatre Études de rythme* não foi estreada em Darmstadt ou Donaueschingen, mas em Tunis, a 6 de novembro de 1950, durante um *tour* de Messiaen e Loriod pelo norte da África em um concerto organizado pela Alliance Française e a Radio Tunis. Uma semana depois, em Rabat, na Argélia, Messiaen gravou os *Quatre Études de rythme* para a rádio local (Hill & Simeone 2005: 169 e 196-7).

Existem, na literatura, diversos apontamentos analíticos a respeito de *Modes de valeurs et d'intensités*, devido à relevância histórica da peça.

No terceiro volume do *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie*, Messiaen reporta-se a *Modes de valeurs et d'intensités*. Em sua explicação, o compositor afirmou que utilizou um modo de alturas com 36 sons (organizados em três grupos com doze alturas cromáticas em cada um deles), de valores com 24 durações (da fusa à semibreve pontuada), de ataques com 12 possibilidades, e de intensidades, com 7 nuances (de *ppp* a *fff*). A obra é inteiramente escrita com base nesse modo - ou seja, não são usados outros sons que não sejam os 36 escolhidos, à oitava pré-determinada, cada qual com sua duração, ataque e intensidade definidos pelo modo (Messiaen 1994c: 125-7).

A extensão do piano é dividida em três registros sonoros – agudo, médio e grave – grafados em três pentagramas. Os três registros sonoros são relacionados aos três registros rítmicos e aos três registros melódicos. Assim sendo, na região I, aguda, as durações são breves (múltiplos da fusa, estendendo-se da fusa à semínima pontuada); na região II, média, as durações são um pouco mais longas (múltiplos da semicolcheia, estendendo-se desta à mínima pontuada); na região III, grave, as durações são ainda mais longas (da colcheia à semibreve pontuada), para que se possa assimilar a frequência das vibrações. É um pouco como se tivessem sido atribuídos andamentos: *presto* para a região I, *moderato* para a II e *andante* (ou mesmo *adagio*) para a III, de maneira que são formados *registros rítmicos* (o grifo é de Messiaen) (Messiaen 1994c: 126-7).

Com o intuito de enfatizar ainda mais a diferença entre as alturas de mesmo nome com durações distintas e em regiões diferentes, foram-lhe atribuídos, ainda, ataques e intensidades díspares. Por exemplo, o *lá b* da divisão I é uma semicolcheia em *f* e *staccato*; na divisão II é uma semínima em *p* e *legato*; na divisão III é uma mínima com duplo ponto de aumento, em *ff* acentuado e apoiado (Messiaen 1994c: 126-8 e 133).

Messiaen destacou alguns procedimentos que utilizou no interior da forma tripartida. Por exemplo, nos compassos 15 a 31 (inclusive), há uma tripartição quanto aos procedimentos: na divisão I, compassos 15 a 18, há uma retrogradação em resumo (os valores 6, 7 e 8 estão ausentes); na divisão II, compassos 20 a 27, a retrogradação exclui apenas o *si* e o *ré*; na divisão II, compassos 28 a 31 estão as duas durações extremas dessa região (*mi b* colcheia e *dó#* semibreve pontuada) (Messiaen 1994c: 128-9). E o último comentário do compositor em seus apontamentos sobre a peça:

“(…) Não há qualquer intenção de oposição entre modalidade e série ou tonalidade. O interesse de *Modes de valeurs et d'intensités* consiste em três fatos: 1º) os ataques, as intensidades e as durações ou valores ocupam o mesmo plano dos sons (...). 2º) o agrupamento que forma o modo constitui uma cor, diferente da cor orquestral ou da cor de timbres (...). 3º) nas séries primitivas, as mudanças à oitava não são consideradas (...) – aqui cada som de mesmo nome difere em relação à duração, ataque, intensidade e região sonora que ocupa. A novidade

está exatamente nessa mudança, na influência do registro sobre o estado quantitativo, fonético e dinâmico do som (...)" (Messiaen 1994c: 131).¹¹⁶

Segundo Peter Hill e Nigel Simeone, em *Modes de valeurs et d'intensités*, Messiaen expandiu a idéia relacionada ao uso de modos de alturas que conheceu ao analisar obras de Schoenberg, Webern e Berg, aplicando-a também à duração, à dinâmica e ao timbre (modos de ataque) durante os procedimentos pré-composicionais. No início da peça, os modos são organizados enquanto escalas; na parte central, são divididos em pequenos fragmentos, trabalhados em rotação, como ostinatos; no final, os dois procedimentos anteriores são empregados conjuntamente e a peça é finalizada pelo *dó#* mais grave do piano em dinâmica *fff* (Hill & Simeone 2005: 191).¹¹⁷ Por não trabalhar com seqüências definidas de alturas, mas com uma coleção de referência formada pelas mesmas, *Modes de valeurs et d'intensités* não é serial.

Segundo Richard Toop no artigo intitulado *Messiaen/Goeyvaerts, Fano/Stockhausen, Boulez*, a característica modal é enfatizada pela apresentação escalar das alturas e pela impossibilidade de transposição dessa seqüência de alturas. Os três grupos com doze alturas trazem seis possibilidades de formação trítono descendente (bastante presente nas cadências de composições da década de 1940, como *Harawi* e *Visions de l'Amen*), que são exploradas durante a formação de figuras melódicas. A voz intermediária com centro *sol* funciona como um eixo entre as vozes extremas, com centro *mi b*. As três vozes concentram intervalos estreitos na parte central e saltos amplos no início e no final das passagens (Toop 1974: 144-6).

Quanto à forma tripartida, chama à atenção a sensação de continuidade. As doze durações são organizadas a partir de múltiplos da fusa e associadas aos três grupos com doze alturas, de maneira que as durações 1, 2, 3 da voz superior correspondem às durações 2, 4, 6 da voz intermediária e a 4, 8, 12 da voz inferior (no contexto da classificação com 24 durações). Em relação à dinâmica e à diversidade de ataques, sua principal função é enfatizar a ocorrência de cada nota, minimizando a associação entre elas e assemelhando-as a pontos

(de pontilhismo). A escolha de ambas foi condicionada pela escolha das durações. A quantidade de repetições é irregular, de maneira que *ppp* ocorre duas vezes e *ff* ocorre dez vezes. O isorritmo está ausente, mas está presente a apresentação simultânea com três níveis de duração nas três vozes, com o *duplum* fazendo uso de valores mais longos em relação ao *triplum* e o tenor com durações ainda mais longas, encontrados em motetes do século XIII (como os de Petrus de Croce) (Toop 1974: 146-50).

O compositor Julian Anderson, no artigo escrito em 1992, trouxe uma visão bastante controversa a respeito da composição dos *Quatre Études de rythme*, a partir de fatores sociais:

“Tendo explorado os extremos da exuberância harmônica e da receptividade melódica nessas obras, Messiaen escolheu explorar áreas bastante diferentes nos anos 1950. Encontrando-se sob fogo, por diversos alunos antigos, incluindo Boulez, que descreveu *Turangalila* como ‘música de bordel’, e Stockhausen, que se referiu de maneira desmoralizadora o lado ‘Jesuslein mit sicte ajoutée’ de Messiaen, ele mudou dramaticamente de direção e impulsionou suas explorações rítmicas para além do que fizera anteriormente. As séries de obras resultantes como *Quatre Études de rythme* e *Livre d’orgue* (1950 e 51, respectivamente) foram aclamadas pela geração mais jovem e colocaram Messiaen à frente da vanguarda. No entanto, ele parece ter sentido que esse caminho teria uma morte e um fim, embora tenha retornado a esse estilo mais abstrato com veemência, na obra orquestral *Chronochromie* (1960). Depois se arrependeu de algumas dessas obras, especialmente de *Modes des Valeurs et d’intensités*, que a geração mais jovem saudou como progenitora do serialismo total” (Anderson 1992: 450).¹¹⁸

Richard Toop traçou o caminho da influência da obra *Modes de valeurs et d’intensités* sobre o início da música serial total dos anos 1950, que demonstra um fluir de idéias mais natural e produtivo, em comparação com Anderson. Em 1950-51, dois alunos de Messiaen, o belga Karel Goeyvaerts e o francês Michel Fano compuseram sonatas para dois pianos em que estenderam os princípios seriais usados por Messiaen. Goeyvaerts levou sua sonata em Darmstadt em 1951 e apresentou o segundo movimento a quatro mãos com Karlheinz Stockhausen, então com 21 anos de idade, na sala de aula de Theodor Wiesengrund-Adorno. Durante o outono do mesmo ano, Stockhausen compôs *Kreuzspiel*, para oboé, clarinete baixo, piano e percussão, com grande êxito e ao final do mesmo ano em

Donaueschingen, houve a estréia de *Polyphonie X* para 18 instrumentos, de Boulez, sem grande sucesso. Em janeiro de 1952, Stockhausen ingressou no curso de análise e estética de Messiaen, mas o assunto daquele ano foi a análise de concertos para piano de Mozart, não servindo aos interesses imediatos de Stockhausen. Em contrapartida, ao visitar Boulez em Paris, Stockhausen conheceu *Structures*, ainda inacabada e pôde verificar o sucesso do procedimento em *Structures Ia* (Toop 1974: 142-3).

O final do diário de 1949 traz planos para a composição de um “Livre d’études rythmiques” para órgão, aos moldes de *Modes de valeurs et d’intensités*. Indicam que *Messe de la Pentecôte* e *Livre d’orgue* foram concebidos inicialmente, como uma única peça (Hill & Simeone 2005: 193-4). *Messe de la Pentecôte*^{lxiii} foi composta durante o ano de 1950 e finalizada a 21 de janeiro de 1951. O alto grau de sistematização utilizado em *Quatre études* foi mantido em *Livre d’orgue*,^{lxiv} concluído em 1952 e estreado em abril de 1953.

¹¹⁹ Segundo Peter Hill e Nigel Simeone:

“(…) De certa maneira, o *Livre d’orgue* constituiu o ápice (...) dos anos de experimentação rítmica. Muitas dessas técnicas descendiam diretamente de *Quatre Études* e *Messe de la Pentecôte*. Por exemplo, a idéia de ‘personnages rythmiques’ (...) utilizada com extraordinários níveis de complexidade e os desenvolvimentos em forma de leque de *Île de feu 2* e *Turangalila* são amplamente refinados (...)” (Hill & Simeone 2005: 197).¹²⁰

As considerações de Allen Forte complementam o pensamento de Peter Hill e Nigel Simeone. Forte considerou seriais os procedimentos empregados por Messiaen no grupo de obras que culmina com *Livre d’orgue*, “a maior obra serial de Messiaen” e observou que “Boulez deve tê-la conhecido através do contato direto com o compositor, uma vez que a obra foi publicada apenas em 1953 (...)”. Isso posto, Allen Forte diferenciou o serialismo vienense – de Schoenberg, Webern e Berg – do liderado por Boulez, bem como do que ele

^{lxiii} *Messe de la Pentecôte* é formada pelas seguintes peças: 1 *Entrée (Les langues de feu)*, 2 *Offertoire (Les choses visibles et invisibles)*, 3 *Consécration (Le don de sagesse)*, 4 *Communion (Les oiseaux et les sources)*, 5 *Sortie (Le vent de l’Esprit)*.

^{lxiv} Peças que formam o *Livre d’orgue*: 1 *Reprises par intervention*, 2 *Pièce en trio*, 3 *Les mains de l’abîme*, 4 *Chants d’oiseaux*, 5 *Pièce en trio*, 6 *Les yeux dans les roues*, 7 *Soixante-quatre durées*.

considerou o serialismo introduzido por Messiaen. Afirmou que, apesar do dodecafonismo vienense ter sido firmemente estabelecido como o repertório da vanguarda européia, particularmente em Darmstadt, em 1951, possuía uma harmonia “deficiente, muito orientada por alturas individuais, e em geral, com um colorido nas cores preta ou cinza” (Forte 2002: 4-5), ¹²¹ por “anular o fenômeno da ressonância” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 242). ¹²² Assim sendo, segundo Allen Forte, Messiaen optou por trabalhar o parâmetro harmônico de uma obra serial e compôs o *Livre d’orgue*:

“Partindo de uma perspectiva histórica, não é tão problemático sugerirmos que em adição às motivações puramente musicais para a composição de *Livre d’orgue* de uma maneira serial altamente inovadora, Messiaen teve um forte desejo de mostrar como os métodos seriais poderiam produzir uma música totalmente diferente da vienense, e assim apresentar um modelo para a geração jovem de compositores de vanguarda, a qual era fortemente dedicada ao serialismo (...)” (Forte 2002: 5). ¹²³

Com base na análise de *Livre d’orgue*, Allen Forte notificou a presença de dois procedimentos bastante usados na obra de Messiaen: a centricidade, “da qual há um claro exemplo no *Livre d’orgue* III, ‘Les mains de l’abîme’” (Forte 2002: 13); ¹²⁴ e a recorrência à alternância de notas, que Forte percebe ser mais evidente nas intervenções em grande escala, que determinam a forma.

Focando mais seu argumento principal, ou seja, os diferenciais presentes na obra serial de Messiaen, Allen Forte observou que, na primeira peça do *Livre d’orgue*, cada sucessão de três *tālas* corresponde a uma apresentação do total cromático. Assim sendo, “cada grupo de três compassos (...) pode ser considerado uma série de doze alturas, de maneira que a Seção I do *Livre d’orgue* consiste em uma sucessão de seis diferentes séries de doze alturas – uma notável e, acredito, única estrutura serial no amplo repertório da música dodecafônica (...)”. No que se refere às permutações, o analista afirmou que, diferente das permutações da música dodecafônica vienense, que formam padrões bastante regulares na notação cíclica, “as permutações de Messiaen (...) não são apenas irregulares, mas também diferem consideravelmente umas das outras, especialmente em suas *configurações* celulares, ou seja, na quantidade de posições de números de ordem em cada célula (...)”. Em relação ao

hexacorde cromático não ordenado, freqüentemente encontrado na música dodecafônica de Webern, Allen Forte observou que este constitui “um objeto musical que possui conseqüências diferentes nas mãos de Messiaen”. Allen Forte encerrou sua análise dizendo considerar extraordinárias as permutações em larga escala formuladas por Messiaen, devido ao “caráter inovador dessa manipulação da forma em larga escala” (Forte 2002: 9, 11, 17 e 23).¹²⁵ Concordamos com Allen Forte no que se refere ao fascínio exercido pela concepção da forma de uma obra a partir do material que a constitui.

Encerramos essa passagem do presente trabalho com as palavras de Allen Forte:

“(…) O papel de Olivier Messiaen nessa época histórica obviamente foi maior do que o alcançado com o memorável caminho ‘experimental’ no qual apostou em *Livre d’orgue*. E talvez, para Messiaen, não tenha sido uma mudança tão abrupta quanto se acredita, a metodologia estética representada por sua maior obra, o *Catalogue d’oiseaux* (...)” (Forte 2002: 29).¹²⁶

1.5 1952-61: Ampliação no material tímbrico: a percepção do canto dos pássaros e seu meio-ambiente

Durante os primeiros meses de 1952, Messiaen compôs duas peças curtas e distintas em relação à sua produção anterior: *Timbres-Durées*, para tape e *Le Merle noir*, para flauta e piano. A primeira constitui uma peça de *musique concrète* para tape, que contou com a colaboração de Pierre Henry (que fôra aluno de Messiaen no início dos anos 1940), composta em março de 1952 e executada nos dias 21 e 25 de maio do mesmo ano, em concertos apresentados pela Rádio Francesa (Hill & Simeone 2005: 198-9).

Questionado por Claude Samuel sobre sua pouca afinidade com a música eletroacústica, Messiaen disse não ter talento para isso, complementando sua resposta de maneira bastante dura:

“Vou criticar a música eletroacústica, que prefiro denominar música eletrônica. A música eletrônica nos trouxe alguns timbres absolutamente maravilhosos (...). Mas onde estão as composições? Certamente poucos sucessos têm emergido, na mesma medida que os franceses têm se interessado. Saúdo a obra de um pioneiro como Pierre Schaeffer; *Voyage* de Pierre Henry, (...) Guy Reibel, François Bayle e Luc Ferrari, todos compositores de grande qualidade. Mas, francamente, não tenho encontrado nada na literatura eletrônica que possa sustentar a história da música, como a *Sinfonia em Sol menor* de Mozart ou *Tristão e Isolda* de Wagner” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 59).¹²⁷

Messiaen recebeu a encomenda para compor *Le merle noir* em 1951, para a final do concurso de flauta do Conservatório de Paris e a peça foi rapidamente criada em março de 1952.¹²⁸ No artigo *Messiaen's 'Le Merle noir': The Case of a Blackbird in a Historical Pie* (1988), veiculado pelo periódico *The Musical Times*, o organista Roger Nichols observou que a encomenda estava de acordo com a linha de conduta política de renovação, da direção que se iniciava no Conservatório, a cargo de Claude Delvincourt.¹²⁹ A peça é organizada em três *Seções*, sendo a segunda uma variação levemente estendida em relação à primeira, seguidas por uma *Coda*. Nichols identificou uma divisão em seis subseções para cada uma

das *Seções A e A'*, bem como usos de conjuntos com 11 notas (embora não utilize a teoria dos conjuntos) e o interesse de Messiaen por sistemas de permutação (por exemplo, 1234, depois 4321, ou 3421, ou ainda 2431), segundo Nichols, expandidos a grande complexidade em obras como *Chronocromie* (1960) (Nichols 1988: 648-9).

Le merle noir ganhou relevância no total da obra de Messiaen devido ao fato de ter sido a primeira peça a ter o material diretamente formulado a partir da notação do canto e do ambiente dos pássaros pelo compositor.¹³⁰ Esse material foi utilizado para a elaboração do tema da primeira seção da peça bi-temática.

No total da obra de Messiaen, estão presentes passagens originárias da percepção de 321 espécies de pássaros. Messiaen era capaz de reconhecer de imediato o canto de 50 espécies e de 500, após uma observação mais longa. Compartimentava o canto dos pássaros em três tipos principais: os que saúdam o amanhecer e o fim de cada dia; os aleatórios, por puro prazer; e os improvisos coletivos (Coelho 2008: 11).

Um mês após ter composto *Le merle noir*, em abril de 1952, Messiaen fez uma viagem ao sudoeste da França em companhia do ornitólogo Jacques Delamain, autor de diversos livros populares a respeito de cantos de pássaros. Foram a uma casa de Delamain, próxima a Branderiaie de Gardépée, que possuía um imenso jardim onde foram plantadas espécies que atraíam vários tipos de pássaros. Esteve durante quatro dias na floresta em St-Germain-en-Laye. Essa foi a primeira dentre uma série de expedições ornitológicas organizadas por Messiaen até o final de sua vida. A partir dessa visita, todo canto de pássaro e paisagem percebidos visual, auditiva e musicalmente por Messiaen eram anotados em *cahiers* (cadernos)¹³¹ (Hill & Simeone 2005: 200-5).

Loriod passou a participar das expedições ornitológicas, gravando o canto das diversas espécies. Após uma expedição feita pelo casal a St-Germain-en-Laye, em abril de 1953, Messiaen passou a comparar as anotações ao vivo com as gravações, formando da mistura de ambas um material para compor. Uma observação musicalmente relevante está

relacionada ao fato do compositor considerar a anotação feita a partir da gravação mais exata, porém menos artística (Hill & Simeone 2005: 208-9). Assim sendo, as passagens de motivação ornitológica na obra de Messiaen trazem materiais formulados a partir da percepção do compositor em relação aos cantos dos pássaros e o meio-ambiente, não constituindo transcrições desses cantos.

Na entrevista concedida a Bernard Gavoty, Messiaen expressou seu deslumbramento frente à natureza, ao responder de onde veio a idéia para estudo do canto dos pássaros:

“É uma paixão instintiva. O canto dos pássaros é também meu refúgio. Quando ainda está escuro, quando minha inutilidade é brutalmente revelada para mim e todas as linguagens musicais do mundo parecem ser meramente um esforço de pesquisa paciente, sem ter havido nada por trás das notas que justifique tanto trabalho – vou à floresta, aos campos, às montanhas, ao mar, entre os pássaros... é lá que a música posa para mim; música livre, anônima, improvisada por prazer” (Messiaen. In: Messiaen & Gavoty 1961: 35).¹³²

No artigo intitulado *For the Birds*, Peter Hill se reportou à interpretação de obras compostas por Messiaen, que trazem passagens cuja composição foi motivada pelo canto dos pássaros. Hill reforçou nossa afirmativa ao observar que “(...) ao invés de haver imitações ou ‘impressões’, como poderia ser esperado, a abordagem de Messiaen ocorre no sentido de uma tradução a partir da natureza, inventando realidades paralelas ou ‘metáforas’ que possuem sua própria integridade puramente musical (...)”¹³³ (Hill 1994: 552).

O diário de Messiaen, desde a data junho de 1951, traz anotações que externam sua vontade de compor uma obra para piano e orquestra. Mas foi a partir de uma encomenda feita por Heinrich Strobel que essas idéias se concretizaram. Messiaen organizou a peça de acordo com eventos da natureza, observados entre a meia-noite e o meio-dia, portanto a interpretação deve levar em conta uma atmosfera relacionada aos eventos naturais que ocorrem nesse período.

Uma história curiosa em relação ao timbre que deve ser trabalhado nas obras de Messiaen, cujo material é relacionado aos cantos dos pássaros, ocorreu durante a preparação dessa peça por Yvonne Loriod. No dia 15 de setembro de 1953, as partituras de *Réveil des oiseaux* ficaram prontas e Loriod as preparou normalmente. Mas Messiaen achou que o timbre escolhido por ela não resgatava a atmosfera que a peça suscitava. Então Loriod foi até uma floresta, observou o timbre dos cantos dos pássaros e pautou sua interpretação nessa percepção (Hill & Simeone 2005: 208-9 e 215-7). Com base nessa experiência, Messiaen decidiu incluir onomatopéias no texto de abertura na partitura, como *tikotikotikotiko (rouxinol)*, com o intuito de auxiliar os pianistas durante a concepção do timbre. A partir dessa fase, além do *estilo pássaro (style oiseaux)* ao qual Messiaen muitas vezes se referiu, foi sendo sedimentado um *style Loriod*, referencial aos pianistas que interpretam obras de Messiaen (Freeman 1995: 9).

No primeiro semestre de 1953, Messiaen se dedicou a concertos internacionais - em Bremen, Ghent, Stuttgart, Munique, Londres e Darmstadt. A estréia de *Réveil des oiseaux* ocorreu a 11 de outubro de 1953 em Donaueschingen, com Loriod ao piano, sob regência de Hans Rosbaud e o público não apreciou a obra (Hill & Simeone 2005: 203-9).

Em 1954, Messiaen foi indicado para o ministério de aulas à “Classe de Filosofia Musical”,¹³⁴ à qual cada estudante submetia uma tese. O *cahier* de 6 de outubro de 1953 traz anotações acerca da Floresta Negra de Baden-Baden, organizadas com o intuito de originar uma ampla composição para piano, posteriormente denominada *Catalogue d'oiseaux*. No entanto, o compositor não deu prosseguimento imediato a esse projeto (Hill & Simeone 2005: 209-10) e conjecturamos que isso pode ter ocorrido devido à grande quantidade de trabalho acadêmico durante essa fase.

No final do mesmo ano, surgiu a idéia da combinação do canto de pássaros com rítmicas balinesas e Messiaen compôs *Oiseaux exotiques*,¹³⁵ cuja instrumentação é constituída de piano, 11 instrumentos de sopro e 7 instrumentos de percussão. A estréia de *Oiseaux exotiques* se deu a 10 de março de 1956 no Petit Théâtre Marigny, com a orquestra do

Domaine Musical, sob a regência de Rudolf Albert e Loriod ao piano (Hill & Simeone 2005: 207).

O *Domaine Musical* consistiu em uma série de concertos iniciada em 1954.¹³⁶ Pierre Boulez criou a série para abrigar obras que estavam sendo compostas por aqueles que procuravam a descoberta e a inovação. Posteriormente, em 1969, Boulez dirigiu em Paris a fundação do IRCAM, Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, com o intuito de contar com uma instituição não estagnada, que permitisse o trabalho com uma questão que julgou central para a música contemporânea: o material. Por perceber que uma profunda modificação na atitude do público depende de igualmente profunda mudança no sistema educacional, por constatar que a psicoacústica precisa expandir seus limites e considerar a percepção associada à experiência interpretativa e por acreditar na força do exemplo (Boulez, Menger e Bernard 1990: 8, 15, 17-18).

Em 1973, Tristan Murail, Michael Lévinas, Gerard Grisey e Roger Tessier, quatro ex-alunos de Messiaen no Conservatório, fundaram o grupo *L'Itinéraire* de música contemporânea, que se tornou o então mais importante fórum para a *musique spectrale*. No artigo *French Spectral Music*, a musicóloga Viviana Moscovich comentou que esses compositores começaram a criar em uma época de grande desenvolvimento instrumental. Observou que uma mudança no pensamento estético relacionada à noção de timbre partiu do desenvolvimento de novos materiais, como a eletrônica, a transmissão, a gravação, os computadores e o processamento de dados, concluindo que “o uso do timbre, ao invés das alturas, é uma escolha que tem por base parâmetros tecnológicos e culturais” (Moscovich 1997: 21).¹³⁷

Moscovich citou como precursores da música espectral Claude Debussy, Edgard Varèse, Giacinto Scelsi e Olivier Messiaen. Debussy, “por mudar a organização linear da melodia através da concepção do som enquanto objeto percebido, (...) misturando sons em campos sonoros de tamanhos diferentes”, bem como “focalizando a noção do instante nas suas qualidades acústicas” (Moscovich 1997: 21-2).¹³⁸ Varèse por reportar-se ao “som um

elemento estrutural essencial na música” (Moscovich 1997: 22).¹³⁹ Scelsi por “considerar o som uma entidade que devemos explorar e utilizar para a composição, sentir seu pulso a todo instante na peça” (Moscovich 1997: 22),¹⁴⁰ bem como por falar sobre densidade, dinâmica, posição espacial, sobre partículas macias ou ásperas, e sobre composição espectral antes do surgimento da geração do computador. E Messiaen por usar o parâmetro da acústica, especialmente no que denominava “o acorde de ressonância”,^{lxv} e por criar um dos primeiros exemplos de uma fusão entre a harmonia e o timbre em suas transcrições dos cantos dos pássaros (Moscovich 1997: 22).¹⁴¹

Assim sendo, observamos que, além da anteriormente citada contribuição de Messiaen para a música serial, sem que o compositor tivesse sido um serialista, da mesma maneira seu procedimento na formação de material a partir da pesquisa ornitológica, bem como em relação às cores e à ressonância, colaborou para o desenvolvimento da música espectral. No entanto, isso não ocorreu através de um possível reaproveitamento do material de Messiaen pelos espectralistas, mas devido ao aprendizado de uma postura frente ao fenômeno musical, e ainda à absorção de conceitos e técnicas composicionais redirecionáveis que Messiaen proporcionava ao interesse de cada aluno. A nosso ver, esse foco no conceito abrangente e na percepção ampla, portanto generalizante e suscitadora de concepções autônomas, porém embasadas, foi o grande legado didático deixado pelo compositor.

Em 1956, Messiaen realizou diversas gravações. Em março, *Oiseaux exotiques* e *Vingt Regards*; em seguida, *Quatuor*, para o Club Français du Disq; e entre 14 de maio e 22 de junho, na Trinité, a integral para órgão composta até então, para a Ducretet-Thomson¹⁴² (Hill & Simeone 2005: 218).

Em 1957 Loriod adquiriu um carro, aprendeu a dirigir e isso contribuiu para a ampliação das pesquisas ornitológicas. Durante o verão, o casal esteve em Orgeval, Gardépée, Chartres e Hérault, em companhia do ornitólogo Henri Lhomond. Em Hérault, Messiaen

^{lxv} O item 2.3.1 do presente trabalho traz explicações a respeito deste acorde.

compôs *Le Traquet stapazin*, em Cirque de Mourèze criou *Le Merle de roche*. Ambas as peças integram o *Catalogue d'oiseaux* ¹⁴³ (Hill & Simeone 2005: 222-3).

Entre 1957 e 1959, três acontecimentos familiares marcantes. A 26 de junho de 1957, Pierre Messiaen, pai de Olivier Messiaen, faleceu repentinamente. No dia 02 de agosto de 1958, Pascal, o filho de Olivier Messiaen, se casou com Josette. A 22 de abril de 1959, Claire faleceu (Hill & Simeone 2005: 223, 226, 228).

Desde o início da década de 1940, Messiaen se preocupava com a saúde de Claire. Em 1943, após uma cirurgia, ela foi perdendo gradativamente a memória, até necessitar de internação em uma casa de repouso. Em 1949, passou por uma histerectomia e sua deterioração cerebral piorou. Em 1953, Messiaen providenciou sua internação em Paris, onde ela viveu até seus últimos dias (Hill & Simeone 2005: 112-8, 157-8, 179-80, 209-10, 223-8).

O final de 1958 foi dedicado à composição de duas novas peças que integram o *Catalogue d'oiseaux*: *Le Merle de Roche* e *Le Traquet rieur*. ¹⁴⁴ A estréia da obra *Catalogue d'oiseaux* completa foi documentada como o concerto de celebração do aniversário de 50 anos de Messiaen, no dia 10 de dezembro de 1958, mas ocorreu de fato no dia 15 de abril de 1959, na Salle Gaveau, com interpretação de Yvonne Loriod. ^{lxvi} Para a ocasião, Messiaen escreveu um artigo intitulado *La Nature, les chants d'oiseaux*, publicado no programa do concerto, no qual se reportou ao timbre do piano:

“(…) A transcrição dos timbres foi especialmente difícil, particularmente para o piano. Nós todos sabemos que esse timbre segue da maior para a menor quantidade de harmônicos, de maneira que preciso reunir uma combinação pouco comum de notas. Por outro lado, devido à ampla gama e ao aspecto imediato de seu ataque, o piano foi o

^{lxvi} A obra *Catalogue d'oiseaux* (1956-8) é formada por 13 peças, organizadas em 7 livros: 1^{er} Livre: 1 *Le Chocard des Alpes*, 2 *Le Lorient*, 3 *Le Merle bleu*; 2^e Livre: 4 *Le Traquet Stapazin*; 3^e Livre: 5 *La Chouette Hulotte*, 6 *L'Alouette Lulu*; 4^e Livre: 7 *La Rousserolle Effarvatte*; 5^e Livre: 8 *L'Alouette Calandrelle*, 9 *La Bouscarle*; 6^e Livre: 10 *Le Merle de roche*; 7^e Livre: 11 *La Buse variable*, 12 *Le Traquet rieur*, 13 *Le Courlis cendré*.

A 30 de março de 1957, Loriod havia apresentado seis peças do *Catalogue d'oiseaux*, em um concerto que anunciava “Extracts do *Catalogue d'oiseaux*” (Hill & Simeone 2005: 219).

único instrumento capaz de discursar na alta velocidade e nos diversos registros agudos utilizados pelos pássaros mais virtuosos (...)” (Messiaen. Apud: Hill & Simeone 2005: 227).¹⁴⁵

No artigo *Visions and Méditations: A Messiaen Festival*, publicado pelo periódico *The Musical Times* em 1973, Paul Griffiths se reportou aos cantos dos pássaros. Observou que esta motivação extra-musical esteve presente nas obras *Visions de l’amen* e *Livre d’orgue*, mas, foi na década seguinte que Messiaen fez um uso mais extensivo desse material. O musicólogo verificou uma abordagem mais ampla dos pássaros pesquisados na França no *Catalogue d’oiseaux*. Chamou a atenção para o fato de peça ser denominada de acordo com o pássaro dominante, mas ponderou que são usados materiais concebidos a partir da observação dos cantos de pássaros pesquisados em outras regiões. Assim como foram pesquisados outros sons naturais, como o coaxar de sapos, o som de grilos, o nascer do sol, ou mesmo objetos imóveis, como rochedos e penhascos, representados simbolicamente por acordes densos, com dinâmica intensa (Griffiths 1973: 593).

Paul Griffiths complementou as informações supracitadas ao comentar que “(...) Messiaen informou que estava preparando uma segunda coleção para adicionar ao *Catalogue d’oiseaux*, mas não há qualquer indicação na partitura de *La fauvette des jardins* (...)”¹⁴⁶ (Griffiths 1973: 593).

No entanto, na entrevista concedida no dia 23 de janeiro de 2005 (Anexo 4), o compositor brasileiro Almeida Prado esclareceu essa questão. Messiaen viria ao Brasil para gravar os cantos de pássaros brasileiros, que seriam usados para a formação do material do segundo catálogo. No entanto, abrupta e lamentavelmente, os patrocinadores brasileiros desistiram do projeto, o que inviabilizou o plano de composição de um segundo catálogo, o qual incluiria cantos de pássaros que habitam regiões tropicais:

“(...) [Messien] me disse uma vez, em aula, que (...) queria vir ao Brasil para anotar os cantos dos pássaros (...)”.

“Quando fui diretor do Instituto de Artes da Unicamp (...) eu disse: ‘Vamos trazer Messiaen e Yvonne Loriod. Messiaen dará aulas de composição e pesquisará os sabiás laranjeira daqui, depois irá ao Amazonas, com o [ornitólogo] Jacques [Vielliard]’. Estava tudo engatilhado. (...) [Mas] a verba dos patrocinadores não veio. E Messiaen falou: ‘*Ce n’est pas un pays sérieux*’, ‘Eu deixei de fazer uma turnê pela Austrália e Nova Zelândia para ir ao Brasil!’”.

“Seria o catálogo novo, que começaria com *La fauvette des jardins*. Veja que *La fauvette des jardins* é de 1972, longe do primeiro *Catalogue*. Ela seria parte do segundo *Catalogue*”. (Almeida Prado, comunicação pessoal, 2003).

Com isso, constatamos que a falta de apoio à pesquisa, à arte e à cultura no Brasil vem de longa data e não prejudica apenas os brasileiros, mas a cultura mundial. Tal fato, somado aos que presenciamos periodicamente, comprova a dificuldade de desenvolvimento de atividades culturais que requerem concentração, planejamento e confiança institucional, de maneira que assuntos superficiais não formadores de uma Nação acabam privilegiados.

No artigo denominado *For the Birds*, o pianista e musicólogo Peter Hill discorre sobre a interpretação da obra *Catalogue d’oiseaux*:

“O que faz de *Catalogue d’oiseaux* um desafio supremo na música para piano de Messiaen é o princípio essencialmente simples fundamentado nos *Études* e organizado aqui com recursos imaginativos infinitos. O ideal em cada peça é uma iteração fluida dos diferentes graus dos momentos; acima de tudo, é vital que a interpretação não os degenera em uma série de ‘flashes fotográficos’. Como em toda obra de Messiaen, a noção de espaços vastos e a medida dos momentos de revelação são soberanos; e a chave para isso está na compreensão de que o relacionamento entre a música de Messiaen e a inspiração que advém da natureza estão completamente expressas na estrutura musical e não meramente nos detalhes (...)” (Hill 1994: 554-555).¹⁴⁷

“Para o pianista, os detalhes ornitológicos de *Catalogue*, que no início intimidam, podem ser auxiliares se resultarem em um afloramento da imaginação (...). Por exemplo, a Felosa-das-figueiras (...). Aqui sua função musical é melódica, (...) mas também harmônica, e ainda estrutural (...)” (Hill 1994: 554-555).¹⁴⁸

Para uma analista que trabalha com a teoria dos conjuntos, como é o meu caso, esse comentário do pianista e musicólogo Peter Hill remete diretamente ao uso de conjuntos, as estruturas motivicas da música pós-tonal, utilizadas para a formação de melodias, harmonias e mesmo da estrutura das obras.

Em 1959, Heinrich Strobel encomendou uma obra orquestral a Messiaen e o compositor decidiu que usaria conjuntos trabalhados em escalas de permutação de durações. Empregou um material rítmico que mesclava canções de pássaros com sons inanimados da natureza e compôs *Chronochromie*.^{lxvii} A obra não teve boa aceitação pelo público¹⁴⁹ (Hill & Simeone 2005: 232).

Em contrapartida, Messiaen pôde usufruir do reconhecimento público oficial. Em 1959, foi considerado “Officier de la Légion d’Honneur”; no início de 1961, houve uma “Hommage à Messiaen” na École Normale; e em março de 1961, o compositor foi agraciado com o Grand Prix du Disque, pela gravação de *Catalogue d’Oiseaux* por Loriod (Hill & Simeone 2005: 245).¹⁵⁰

No que se refere ao relacionamento entre Messiaen e Loriod, o casal declarou que inicialmente houve uma admiração da aluna em relação à obra, à fé e à dedicação do compositor a Claire. Comentaram que nos anos 1950 Loriod tornou-se revisora das provas finais de partituras a serem editadas e cuidou da casa de Messiaen, em retribuição à grande contribuição prestada à sua carreira. Ambos admitiram que durante esse tempo estiveram apaixonados, mas afirmaram que não foram amantes, devido aos preceitos morais associados à fé que compartilhavam. Messiaen e Loriod se casaram no dia 1 de julho de 1961, no civil e no dia 3, na Igreja, em uma cerimônia simples e reservada (Hill & Simeone 2005: 229 e 239-40).

^{lxvii} *Chronochromie* (1959-60) é formada pelas seguintes peças: 1 *Introduction*, 2 *Strophe I*, 3 *Antistrophe I*, 4 *Strophe II*, 5 *Antistrophe II*, 6 *Epôde* e 7 *Coda*.

1.6 1962-92: Consolidação, inter-relação e expansão de todo o material anterior nas obras orquestrais e mudança na escrita para piano solo

Quem é você, Olivier Messiaen?
Um músico - essa é minha profissão.
Um ritmologista - essa é minha especialidade.
Um ornitólogo - essa é minha paixão.
(Olivier Messiaen)

lxviii

No início de 1962, Messiaen e Loriod viajaram ao Japão, onde foram recebidos como celebridades por personalidades e ex-alunos. Durante a estada no país, Messiaen dedicou especial atenção à observação dos cantos de pássaros, ao relevo, à luz, ao movimento do sol e, principalmente, ao que há de ritual e sagrado na arquitetura, com ênfase nos templos budistas. Apreciou o teatro (especialmente o bunraku, teatro de fantoches tradicional japonês) e a música tradicional japonesa (especialmente o koto, espécie de longa cítara japonesa e o gagaku, forma de música japonesa da corte, sobre a qual Messiaen comprou diversos livros e gravações) (Hill & Simeone 2005: 245-51).¹⁵¹

A partir de uma generosa encomenda da Cidade de Paris, para uma obra em homenagem a Debussy, Messiaen compôs *Sept Haïkai*, para piano, 13 instrumentos de sopro, 6 instrumentos de percussão e 8 violinos, durante o verão de 1962, em Petichet.¹⁵² Em *Sept Haïkai*, a rítmica é rigorosamente ordenada, as camadas da textura se movem com aparente independência em relação ao tempo e ao timbre, e há uma ampla profusão do uso de material concebido a partir da observação e notação de cantos de pássaros pesquisados no Japão¹⁵³ (Hill & Simeone 2005: 251-3).

Em 1963, os Messiaen tiveram uma experiência na América Latina. O casal chegou a Buenos Aires, Argentina, no dia 17 de junho. Messiaen ministrou aulas na classe de

^{lxviii} Messiaen. In: Messiaen & Gavoty 1961: 33.

Alberto Ginastera (1916-83), que versaram sobre rítmicas gregas e hindus, e Loriod trabalhou com um grupo de pianistas. Em seguida, partiram em uma expedição pelos pampas (Hill & Simeone 2005: 252-3).

Logo após essa viagem, em resposta a mais uma encomenda de Heinrich Strobel, Messiaen compôs *Couleurs de la Cité Celeste*, para piano, 3 clarinetes, 10 metais e 6 instrumentos de percussão,¹⁵⁴ fazendo uso de um material formado a partir da observação de dois pássaros da Argentina, cinco pássaros da Nova Zelândia, três da Venezuela, um do Canadá e **cinco pássaros do Brasil**. O canto dos pássaros brasileiros foi ouvido através de gravações, uma vez que o compositor não esteve aqui. A temática da obra seguiu a recomendação de Strobel, que pedia uma referência ao penúltimo capítulo do Livro da Revelação, e com isso, Messiaen recuperou a temática bíblica em sua obra. Para os *Alleluias*, o compositor recorreu ao uso da *Klangfarbenmelodie* e para a associação entre a temática apocalíptica, os temas rítmicos e melódicos, os complexos de sons e timbres, à utilização de cores (Samuel & Messiaen 1994: 138-40). Assim sendo, a alusão às cores dos vitrais enquanto elementos motivadores da composição, no caso de Messiaen, adquirem um aspecto concreto e objetivo, não apenas vinculado à criação de atmosferas musicais, mas também à escolha das alturas que constituem as coleções de referência da obra.¹⁵⁵

No artigo intitulado *Catalogue de couleurs*, publicado por ocasião do aniversário de setenta anos de Olivier Messiaen, o musicólogo Paul Griffiths afirmou que na abertura do quinto movimento de *Sept haïkai, Miyajima et le torii dans la mer*, Messiaen incluiu pela primeira vez uma indicação na partitura que fez alusão a cores. O musicólogo observou que três dentre os cinco estratos da partitura trazem anotações que se reportam às cores: “(...) os sopros, com textura coral e acordes densos, são ‘vermelho, lilás e púrpura com matiz violeta’; os violinos usam uma composição com três acordes, ‘laranja’, ‘cinza e dourado’ e ‘vermelho’(…), com sinos tubulares dobrando as notas mais agudas na oitava inferior; o piano traz, igualmente, apenas três acordes, um ‘azul’, outro ‘verde claro e prata’ e outro sem demarcações (...)”¹⁵⁶ (Griffiths 1978: 1035).

Então, Paul Griffiths decidiu buscar em algumas obras de Messiaen, leis de correspondência entre a visão de cores e o material harmônico, o timbre e os modos de transposições limitadas. Observou que na peça *Miyajima et le torii dans la mer*, “(...) cada acorde das cordas pode ser combinado com os acordes do piano com o intuito de formar agregados de cores: assim sendo, o ‘laranja’ é um complemento ao ‘verde claro e prata’, o ‘vermelho’ é um complemento ao ‘azul’ e o ‘cinza e dourado’ são um complemento ao acorde sem denominação (...)”¹⁵⁷ O verde e o azul são relacionados, ainda, a tríades: o vermelho a Mi b maior e o azul a Lá Maior. Griffiths comentou ainda, que curiosamente, Scriabin via verde em Lá Maior. Finalmente, sabendo que o vermelho é complementar ao verde, e não ao azul, prosseguiu com sua investigação e encontrou uma possível complementaridade de vermelho com verde em *Couleurs de la Cité Celeste*, na qual há “(...) o acorde ‘vermelho’ (...) [e] um acorde muito semelhante, assinalado com ‘verde claro e prata’ (...)”¹⁵⁸ (Griffiths 1978: 1035-6).

Em relação aos modos de transposições limitadas, Griffiths encontrou informações anotadas por Messiaen que se referem ao terceiro modo como “(...) ‘um laranja com pigmentações vermelhas e verdes, partículas de dourado e ainda um branco leitoso com reflexos iridescentes, como opalas’ (...)” (Griffiths 1978: 1037).¹⁵⁹ Após tecer comentários sobre outras peças, os quais demonstram uma aparente desarticulação e inconsistência na pesquisa, Griffiths conclui que é preciso ser efetuada uma verificação mais aprofundada, com o que concordamos. E acrescentamos que será necessário profundo embasamento técnico-científico.

O ano de 1964 marca o início de um período produtivo. Messiaen respondeu a três encomendas e compôs *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* e *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité*.

Et exspecto resurrectionem mortuorum^{lxi} representa um ápice no estabelecimento do compositor como figura de importância nacional. A obra foi encomendada por André Malraux, Ministro da Cultura do governo de Charles de Gaulle, em memória dos que faleceram durante as duas guerras.¹⁶⁰ Como elemento extra-musical motivador da composição, Messiaen observou os vitrais da Sainte-Chapelle (Figuras 52 e 53, na página 167) e da Catedral de Chartres (Figura 54, na página 169) (Griffiths. In: Sadie v. 16, 2001: 494). A estréia ocorreu na Sainte-Chapelle, no dia 7 de maio de 1965, às 11 da manhã.

As paredes laterais da acolhedora Sainte-Chapelle são constituídas de feixes de pilares finos e longos, e os espaços que seriam paredes são construídos por vitrais. Na nave frontal e dos lados, os vitrais da Sainte-Chapelle trazem grande profusão das cores vermelho e azul, e na rosácea ao fundo prevalece o branco, de maneira que a luz que vem do fundo clareia ligeiramente o ambiente, invadido pelo lilás resultante do vermelho e azul. No entanto, ao nos concentrarmos no azul e fixarmos o olhar nesses vitrais, essa cor salta aos olhos, dando a sensação de um relevo iluminado, e o mesmo ocorre com o amarelo, ou o vermelho, ou o verde. Já a catedral de Chartres conta a história do Novo Testamento através dos vitrais e esculturas.

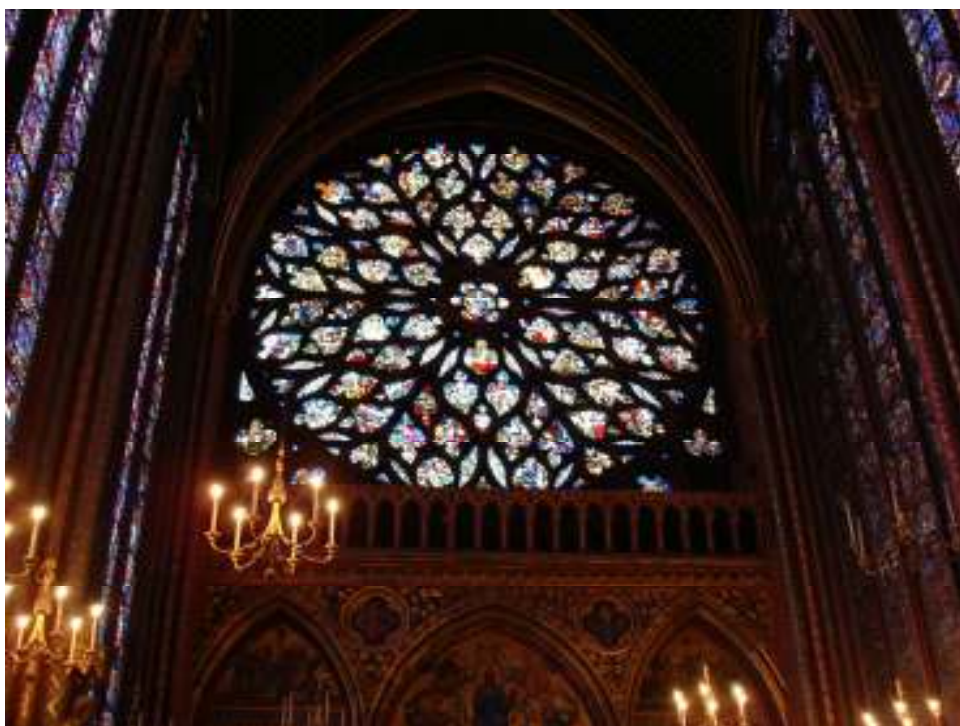
La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ^{lxi} foi encomendada por Maria Madalena de Azeredo Perdigão em 1965, em nome da Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa, em memória de seu fundador. Após inúmeras idas e vindas, a obra com 14 partes e textos bíblicos, da missa e de São Tomás de Aquino, foi finalizada no dia 21 de fevereiro de 1969 e estreada no Coliseu de Lisboa a 7 de junho de 1969. Foi um grande sucesso de público e crítica (Hill & Simeone 2005: 263-73 e 278-81).

^{lxi} *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1964), para 34 instrumentos de sopro e 3 instrumentos de percussão é formada pelas peças: 1 “*Des profondeurs de l’abime, je crie vers toi, Seigneur: Seigneur, écoute ma voix!*”, 2 “*Le Christ, ressuscité des morts, ne meurt plus; la mort n’a plus sur lui d’empire*”, 3 “*L’heure vient ou les morts entendront la voix du Fils de Dieu...*”, 4 “*Ils ressusciteront, glorieux, avec un nom nouveau, dans le concert joyeux des étoiles et les acclamations des fils du Ciel*”, 5 “*Et j’entendis la voix d’une foule immense...*”.

^{lxi} A instrumentação de *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ* (1965-69) é formada por 100 vozes, piano, violoncelo, flauta, clarinete, *xylorimba*, vibrafone, *ondes martenot* e orquestra.

Méditations sur le Mystère de la Sainte-Trinité^{lxxi} foi composta a partir de improvisações que Messiaen fez (e gravou) no dia 23 de novembro de 1967, quando o Monsignor Charles, famoso orador, esteve na Trinité para celebrar seu centenário, em um evento denominado “Le Mystère de Dieu” (Hill & Simeone 2005: 274-6 e 288).

^{lxxi} *Méditations sur le Mystère de la Sainte-Trinité* (1969) é formada por: 1 *Le Père inengendré*, 2 *La sainteté de Jésus-Christ*, 3 “*La relation réelle en Dieu est réellement identique à l’essence*”, 4 “*Je suis, je suis!*”, 5 *Dieu est immense, éternel, immuable – Le souffle de l’Esprit – Dieu est Amour*, 6 *Le Fils, Verbe et Lumière*, 7 “*Le Père et le Fils aiment, par le Saint Esprit, eux-Mêmes et nous*”, 8 *Dieu est simple*, 9 “*Je suis Celui qui suis*”.



Figuras 52 e 53 – Reproduções fotográficas do interior da Sainte-Chapelle, cuja construção foi concluída em 1248.
Fotos: Maurício Ferreira Moreira, tiradas no dia 13 de janeiro de 2007.



Figura 54 – Os vitrais da Catedral medieval de Chartres narram os fatos do Novo Testamento de maneira contínua. A Catedral foi construída em estilo românico em 1020 e reconstruída, após um incêndio, em 1250. O vitral retratado está localizado na Capela Vendôme, que compõe o interior da igreja.
Foto: Maurício Ferreira Moreira, tirada no dia 17 de janeiro de 2007.



Figura 55 – Reprodução fotográfica dos arredores do Château de Chambord, no vale do Loire, região de Sologne, a noroeste de Bourges.
Foto: Maurício Ferreira Moreira, tirada no dia 18 de janeiro de 2007.



Figura 56 – Reprodução fotográfica do interior da Catedral de St-Etienne, em Bourges, região de Sologne.
A igreja gótica mais ampla da França era freqüentada pelos Messiaen, quando estavam em La Sauline.
Foto: Maurício Ferreira Moreira, tiradas no dia 18 de janeiro de 2007.

No artigo *Visions and Méditations: A Messiaen Festival*, Paul Griffiths propôs uma comparação entre dois grupos de obras de motivação religiosa compostas por Messiaen: antes de 1944 e depois de 1963, por trazerem abordagens distintas, segundo o musicólogo. Ao comparar duas obras cuja motivação extra-musical é a ressurreição, *Les corps glorieux* e *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, Griffiths observou que ambas fazem constante referência a significados simbólicos. Mas percebeu que as seções da segunda obra são mais firmemente ligadas ao texto e também que a composição se vale dos materiais formulados por Messiaen a partir da observação dos cantos dos pássaros, cantochão, rítmicas indianas e uma ampla gama harmônica. Griffiths considerou que “(...) as obras iniciais são visões pessoais (apresentando um mistério), enquanto as últimas são meditações teológicas (definindo um mistério) (...)” (Griffiths 1973: 592).¹⁶¹

Ao se reportar a *Visions de l'Amen* e *Livre d'orgue*, Paul Griffiths ponderou que no final dos anos 1940, Messiaen se tornou mais interessado em explorações técnicas, em relação à contrapartida mística, e que passou a usar timbres para guiar o ouvinte através de artifícios rítmicos (Griffiths 1973: 593). Voltando-se às obras *Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité* e *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, o musicólogo concluiu seu pensamento: “Estendendo progressivamente suas fronteiras durante um período de trinta anos, nessas últimas obras Messiaen se ocupou da exploração dos domínios conquistados (...)” (Griffiths 1973: 594).¹⁶²

Em 1966, Messiaen foi finalmente indicado professor de Composição no Conservatório de Paris e no final do ano de 1967, eleito membro da Academie des Beaux-Arts do Institut de France. E em 1968, após diversas tentativas de vários coreógrafos, solicitadas desde 1950 e sempre negadas pelo compositor, no dia 21 de junho foi estreada uma coreografia para *Turangalîla-Symphonie*, elaborada por Roland Petit e aprovada por Messiaen (Hill & Simeone 2005: 276-8).

Durante o verão de 1970, Messiaen trabalhou intensamente na composição de *La Fauvette des jardins*, para piano solo, uma síntese das peças para piano anteriores, que se reportaram

ao canto dos pássaros.¹⁶³ Expandiu o material formado a partir da observação do meio-ambiente dos pássaros, provocando com isso, uma ampliação no uso do material de origem ornitológica:

“[*La Fauvette des jardins*, é] dedicada à felosa-das-figueiras, um pássaro cujo virtuosismo necessitou de um modo de notação único nos *cahiers* – com muitas notas e sem indicação de ritmo, timbre ou dinâmica (...)” (Hill & Simeone 2005: 285).¹⁶⁴

O encarte do *compact disc* gravado pelo pianista Roger Muraro traz considerações de Messiaen a respeito da atmosfera da peça, fazendo alusão à paisagem de Petichet (ver Figuras 31 e 32, na página 79). Transcrevemos aqui a primeira parte do texto:^{lxxii}

“Entre a muralha do Oubiou (ao sul) e o espigão de Chamechaude (ao norte) existem quatro lagos – que formam o Mathesyné de Dauphiné. Ao final do amplo lago de Laffrey, aos pés da Grande Serra (ao leste). Aqui ficam as terras de Petichet” (Messiaen 2001b: 6).¹⁶⁵

“Final de junho, início de julho. É noite ainda. As últimas ondas do grande lago começam a acalmar sob os salgueiros. A Grande Serra está lá, com suas porções de árvores à base de sua cabeça calva. Por volta das 4 da manhã, a codorna solta seu canto em ritmo crético. O rouxinol termina sua estrofe: distante, notas lunares, uma conclusão abruptamente forte e vitoriosa, longos estrondos próximos ao momento em que o fôlego termina. As árvores cinzentas guardam a passagem dos juncos do grande lago. Em meio à pradaria, amieiros cinzentos se estendem lado a lado às aveleiras. Então, o alvorecer pinta de rosa o céu, as árvores, a pradaria. O grande lago também se torna rosa. O canto da felosa-das-figueiras, escondidas em meio às árvores cinzentas, salgueiros e arbustos, ao longo do grande lago. Inicialmente duas tentativas, depois um solo. A pequena corruíra lança notas rápidas e fortes, com um trillo em meio à estrofe. A felosa-das-figueiras canta novamente, com sua voz límpida, com passagens sempre novas” (Messiaen 2001b: 6).¹⁶⁶

“Cinco horas da manhã. O dia que nasce dá forma à folhagem silvestre dos amieiros, extrai o cheiro e a cor da menta púrpura e da grama verde. Um melro-preto assobia. O pica-pau ri estrondosamente. Do outro lado da escarpa, próximo ao Lago Petichet, uma cotovia voa em pleno céu, soprando jubilosa uma aguda dominante. A felosa-das-figueiras dá início a um novo solo: suas rápidas vocalises, seu virtuosismo infatigável, a fluência regular de seu discurso parece parar o tempo...” (Messiaen 2001b: 6-7).¹⁶⁷

^{lxxii} Os nomes dos pássaros foram traduzidos de acordo com a listagem constante no *Anexo 5* do presente trabalho.

“No entanto, a manhã prossegue e uma tempestade ameaça cair. O amplo lago de Laffrey é dividido em riscas de verde e violeta. Dois tentilhões conversam entre si, com variantes em sua *codetta*. De repente, uma voz áspera, rangida, um pouco ácida surge em meio aos juncos do grande lago, alternando rítmicas lentas com gritos agudos intensos. É o rouxinol-grande-dos-caniços. Mas o sol está de volta, e aqui e acolá, uma voz inesperada, maravilhosamente dourada e rica em harmônicos. É um papa-figos [*Loriod*] que vem comer cerejas. A felosa-das-figueiras continua seus *solis*, interrompidos de tempos em tempos pelo rouco gralhar de corvos, os alertas duros, secos do picanço, os gritos trêmulos do *Milan noir*.^{lxxiii} (...)” (Messiaen 2001b: 7).¹⁶⁸

Entre 1967 e o início da década de 1970, muitas viagens.¹⁶⁹ A 29 de setembro de 1970, o casal voou para New York, para um *tour* de seis semanas nos Estados Unidos e Canadá. Durante essa viagem, estabeleceram um contato com Alice Tully, que encomendou nova obra, posteriormente denominada *Des Canyons aux étoiles*. Assim sendo, em abril de 1971 foram a Utah, nos Estados Unidos, para a realização de uma expedição ornitológica organizada por Herbert Breslin nos cânions e também para a compra de cristais, colecionados por Messiaen para a apreciação de sua cor e luz. No dia 20 de novembro de 1974, no Alice Tully Hall de New York, houve a estréia *Des Canyons aux étoiles*,^{lxxiv} com grande sucesso de público e crítica (Hill & Simeone 2005: 282-9 e 301-2).

Em um artigo publicado em 1992, o compositor Julian Anderson se reportou a esta fase na qual Messiaen compôs grandes obras, formada por *Couleurs de la Cité Céleste* e *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, ambas para amplos grupos de sopros e percussão e tendo como assunto principal passagens do Apocalipse. Em seguida, a obra que muitos consideram a mais refinada de Messiaen, o oratório *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, e *Des Canyons aux étoiles*, ambas trazendo longos solos para piano e recuperando seu vocabulário harmônico inicial. Anderson ponderou: “(...) A justaposição

^{lxxiii} Não encontramos o nome deste pássaro em português.

^{lxxiv} *Des Canyons aux étoiles* (1971-4), para piao, 23 instrumentos de sopro, 7 instrumentos de percussão e 13 cordas possui os seguintes movimentos: 1 *Le désert*, 2 *Les orioles*, 3 *Ce qui est écrit sur les étoiles*, 4 *Le cossyphe d'Heuglin*, 5 *Cedar Breaks et le don de crainte*, 6 *Appel interstellaire*, 7 *Bryce Canyon et les rochers rouge-orange*, 8 *Les ressuscites et le chant de l'étoile Aldébaran*, 9 *Le moqueurpolyglotte*, 10 *La grive des bois*, 11 *Omato, Leiothrix, Olepaio, Shama*, 12 *Zion Park et la Cité Céleste*. O sexto movimento de *Des Canyons aux étoiles* foi originalmente uma peça para trompa solo, denominada *Tombeau de Jean-Pierre Guézec*, composta no dia 6 de abril de 1971 em homenagem Jean-Pierre Guézec, aluno de Messiaen, falecido aos 36 anos de idade, no dia 9 de março (Hill & Simeone 2005: 286-287).

de blocos musicais estáticos se tornou ainda mais fundamental a Messiaen de agora em diante, e desapareceram quaisquer tentativas que tenha ocasionalmente feito para abrandar essa tendência (...)” (Anderson 1992: 451).¹⁷⁰

No dia 1 de julho de 1971, o Presidente da República Francesa, Georges Pompidou, e o administrador geral da Ópera de Paris, Rolf Liebermann, encomendaram uma ópera a Messiaen. O contrato foi assinado no dia 25 de abril de 1976. Nos próximos anos, mesmo doente em diversas ocasiões,¹⁷¹ o compositor esteve extremamente ocupado devido aos prazos para a entrega da ópera.¹⁷² A partitura reduzida da ópera *Saint François d’Assise* ficou pronta no dia 6 de outubro de 1977 e Messiaen deu início à saga que consistiu sua orquestração: mais cinco anos e meio de intenso trabalho, nos quais rejeitou diversas encomendas (Hill & Simeone 2005: 304-5, 310 e 323).

Em junho de 1978, Messiaen se aposentou. A segunda metade do ano de 1978 foi dedicada à participação em concertos que homenagearam seu aniversário.¹⁷³ O mais representativo foi a retribuição à composição de *Des Canyons aux étoiles*. No dia 5 de agosto de 1978 foi inaugurado o *Mont Messiaen* em Utah, nos Estados Unidos – uma elevação com oito mil pés, características geológicas em branco e vermelho, lindamente esculpidas pela erosão, a nove milhas de Parawan.¹⁷⁴ *Des Canyons aux étoiles* foi a sinfonia escolhida para o concerto do dia exato do aniversário de 70 anos de Messiaen, com regência de Pierre Boulez (Messiaen & Watts 1979: 2), que fez um discurso memorável:

“(…) ‘Compositor’ é exatamente a palavra certa para Messiaen, no sentido que sugere a palavra ‘composto’. Sua personalidade se assemelha a uma grande construção barroca: fascina-nos pela diversidade de suas opções e pela elaborada simplicidade de suas escolhas (...)” (Boulez. Apud: Hill & Simeone 2005: 322).¹⁷⁵

Paul Griffiths rendeu sua homenagem pessoal a Messiaen através da citação de uma frase do programa de concerto com a Cleveland Orchestra, regido por Boulez no Severance Hall, Cleveland, no dia 05 de dezembro de 1970, na publicação veiculada pelo periódico *The Musical Times*:

“(...) Nessa época de celebração, lembremo-nos de Messiaen não apenas como um dos maiores compositores de nosso tempo, mas também como o mais notável professor de composição. (...) Segundo uma apreciação escrita por (...) Pierre Boulez: ‘Ele nos dizia (...) para olharmos ao nosso redor e entender que *tudo* poderia se tornar música’” (Griffiths 1978: 1035).¹⁷⁶

Uma conversa informal que tive com o compositor brasileiro Almeida Prado há cerca de sete anos ratifica esta afirmativa. Almeida Prado chamou-me a atenção para a atitude de Messiaen perante a música, quando ele incitava os alunos a perceberem tudo o que estava ao redor como material musical. Segundo Almeida Prado, Messiaen aconselhava os alunos estrangeiros a se voltarem à natureza de seus países de origem, considerando-a material musical. E Almeida Prado compôs obras da grandeza de *Episódios de Animais*.

Em 1981, Messiaen e Loriod compraram uma casa em La Sauline, na região de Sologne, ao norte de Bourges (Figuras 55 e 56, na página 171), a duas horas de carro de Paris, região essa habitada por muitas espécies de plantas e pássaros. Loriod comprou três pianos novos e os abrigou em uma ampla sala de estar que comportava até 70 pessoas e permitia a realização de gravações (Hill & Simeone 2005: 334-5).

Apesar do conforto material e emocional promovido pela boa fase na carreira, a saúde de Messiaen o deixava aflito.¹⁷⁷ Então Loriod passou a ajudá-lo mais do que já fazia normalmente. E entre 28 de novembro e 18 de dezembro de 1983, *Saint François d’Assise* foi estreada na Opéra de Paris com onze apresentações de grande sucesso. Em seu diário, Messiaen registrou as impressões da platéia: “aplausos de toda a audiência durante 20 minutos!!! Sucesso colossal!!!!!!” (Messiaen. Apud: Hill & Simeone 2005: 333-4, 337-8 e 341).¹⁷⁸

Após a conclusão da ópera, aos 75 anos de idade, Messiaen declarou ao jornal *Libération* de 28 de novembro de 1983 que não iria mais compor (Hill & Simeone 2005: 342). No entanto, em abril de 1984, voltou a Israel e cumpriu o ritual: apreciou, pesquisou e anotou o canto dos pássaros e a paisagem local. No mesmo ano, aproveitando as idéias suscitadas pela viagem e a partir de uma encomenda de Ray Ferguson (de uma obra para ser estreada Detroit em julho 1986), compôs o *Livre du Saint Sacrement*, para órgão.

Na última entrevista de sua vida, concedida em janeiro de 1992, Messiaen descreveu a concepção da obra. Enquanto organista na Trinité, obrigava-se a improvisar e Loriod gravava regularmente essas execuções. Ouvindo a improvisação feita na Quinta-feira Santa de 1981, percebeu a qualidade daquela *performance*, transcreveu-a e intitulou-a *Institution de l'Eucharistie*. O *Livre du Saint Sacrement* incorporou *Institution de l'Eucharistie* como a oitava peça na organização final com 18 movimentos^{lxxv} (Hill & Simeone 2005: 342-6).

Logo em seguida, Messiaen voltou-se para a composição de *Un Vitrail et des oiseaux*, para piano, 17 sopros, trompete e 8 instrumentos de percussão, encomendado por Boulez para ser estreada pelo *Ensemble Intercontemporain (EIC)*, assinalando o aniversário de oitenta anos do compositor, em 1988 (Hill & Simeone 2005: 350-1).

A 8 de julho de 1985, Messiaen havia deixado a encomenda de Boulez de lado por um tempo para dedicar-se à composição de uma série de pequenas peças para piano, *Petites Esquisses d'oiseaux*.^{lxxvi} Messiaen a considerava uma associação de pequenos “esboços” dos cantos de pássaros comuns nos jardins de La Sauline, tanto pela constituição enxuta, que inclui o canto de apenas um pássaro por peça, como pela grafia a lápis, prática incomum do compositor (Hill & Simeone 2005: 353). No entanto, Yvonne Loriod percebia nessa obra um novo tipo de pianismo:

“(…) Messiaen subitamente revelou que havia finalizado uma nova obra para piano, os *Esquisses*. Era domingo de manhã, após o retorno da Missa na Catedral de Bourges. Ela recordou sua modéstia ao se sentar ao piano (‘Estou cansado, não posso escrever nenhuma obra longa, essas peças não estão muito boas’) e seu contentamento ao encontrar em sua parcimônia um estilo completamente novo, com um novo tipo de pianismo, ‘poético e sublime’” (Loriod. Apud: Hill & Simeone 2005: 353).¹⁷⁹

Petites Esquisses d'oiseaux foi estreada em um concerto do *Ensemble Intercontemporain* no dia 25 de janeiro de 1987, organizado por Boulez (Hill & Simeone 2005: 357).

^{lxxv} Movimentos do *Livre du Saint Sacrement*: 1 *Adoro te*, 2 *La source de Vie*, 3 *Le Dieu caché*, 4 *Acte de foi*, 5 *Puer natus est nobis*, 6 *La manne et le Pain de Vie*, 7 *Les ressuscites et la Lumière de Vie*, 8 *Institution de l'Eucharistie*, 9 *Les ténèbres*, 10 *La Réssurrection du Christ*, 11 *L'apparition du Christ ressuscite à Marie-Madeleine*, 12 *La Transubstantiation*, 13 *Les deux murailles d'eau*, 14 *Prière avant la Communion*, 15 *La joie de la grace*, 16 *Prière après la Communion*, 17 *La Présence multipliée*, 18 *Offrande et alleluia final*.

^{lxxvi} A obra *Petites esquisses d'oiseaux* (1985) para piano é formada pelas seguintes peças: 1 *Le rouge-gorge*, 2 *Le merle noir*, 3 *Le rouge-gorge*, 4 *La grive musicienne*, 5 *Le rouge-gorge* e 6 *L'alouette des champs*.

1.6.1 Análise musical:

Petites Esquisses d'oiseaux

I. Le Rouge Gorge

(Erithacus rubecula)



A composição da peça *Le Rouge Gorge* é motivada pelo canto e o meio-ambiente do *Pisco de Peito* ou *Erithacus rubecula*.¹⁸⁰ Messiaen transformou os elementos extra-musicais em material musical, através do uso de conjuntos de classes alturas, ressonância do piano e pausas, associados a andamentos, intensidades, articulações e regiões de execução próprias, de maneira que cada fragmento forma um todo indissociável. O canto do *Pisco* caracteriza-se pela diversidade, sinuosidade e agilidade, o que levou Messiaen a produzir três conjuntos e quarenta e sete variações, cujos contornos e recorrência geram intensidade no movimento da peça. Esse movimento agitado é compensado pelo caráter de outros quatro conjuntos, cuja composição foi motivada pela apreensão da atmosfera serena inerente ao meio-ambiente habitado pelo pássaro. Da integração entre os sete conjuntos o equilíbrio é alcançado.

Assim sendo, o **material** da peça é formado com base na organização de sete conjuntos de classes de alturas (C1, C2, C3, C4, C5, C6 e C7, comp. 1, 2, 4, 12, 15 e 55, na Figura 57, a seguir) e variações (por exemplo, C 1.1 e C 1.2, comp. 3 e 5, Figura 57). Os contornos e a recorrência de C2, C3 e C5 e suas 47 variações geram intensidade no movimento da peça. Esse movimento agitado é compensado pelo caráter de outros quatro conjuntos e 14 variações. Com base nessas informações quantitativas, podemos conjecturar que as alusões ao canto do pássaro permeiam toda a peça e que as ambientações são pontuais. O equilíbrio é alcançado pela interação entre os sete conjuntos.

Uma vez que o pássaro finaliza as passagens que canta por sons curtos seguidos por silêncios, grande parte das formas dos conjuntos C2, C5, C7 é seguida por pausas gerais. A atribuição da designação conjunto vazio a passagens formadas por pausas gerais (C4, comp. 4, Figura 57) deve-se ao fato dessas ocorrências interagirem de maneira motívica com os outros conjuntos, nos quais a ressonância é predominante – o que evidencia sua presença e atuação.^{lxxvii}

^{lxxvii} Os referenciais teóricos supracitados, como os escritos por Forte, Lester e Straus não pressupõem a consideração do conjunto vazio. No entanto, o uso motívico por Messiaen nos levou a incluí-lo.

Ao ampliarmos nosso olhar, percebemos que a apresentação dos conjuntos ocorre por justaposição e de três maneiras distintas: o pedal direito pode ser mantido durante a execução de duas formas dos conjuntos, de maneira que o segundo conjunto é executado sobre a ressonância do primeiro (comp. 1-2, Figura 57); um conjunto pode ser executado após o outro, com o pedal direito sendo trocado a cada mudança de material (comp. 2-3 e 3-4, Figura 57); ou então uma ocorrência de pausas gerais pode separar duas formas de conjuntos (comp. 4-5, Figura 57). Ao observarmos o substrato numérico decorrente do uso da *Teoria dos conjuntos* (Figura 57), notamos que há uma predominância de hexacordes, heptacordes e octacordes (conjuntos com seis, sete e oito classes de alturas),¹⁸¹ seja pela formação de acordes, seja pela permanência da ressonância das alturas executadas através do uso do pedal direito do piano. Finalmente, vemos que a forma primária desses conjuntos é bastante semelhante - notadamente, o primeiro e o terceiro dentre os subconjuntos formadores de C1 são *conjuntos de transposição equivalente*, ou seja, não preservam nem a ordem, nem o contorno, mas mantêm o conteúdo intervalar (Straus 2005: 38-44). Essa recorrência quantitativa resulta em uma regularidade associada à densidade.

A coleção de referência da peça é o total cromático. Os vetores relacionados aos conjuntos C2, C5, C6 e C7 apontam para uma predominância de intervalos da classe 1 (2m e 7M), seguida por uma grande ocorrência de intervalos da classe 5 (4J e 5J). Há pouca recorrência do intervalo da classe 6 (trítone). Isso significa que o material cromático de referência da peça prevalece em relação às outras combinações sonoras.

The musical score is divided into sections for conjuntos C1 through C7, each with specific tempo and dynamic markings:

- C1 (comp. 1):** Très lent (♩ = 40), p. Marked "Rouge gorge".
- C2 (comp. 2):** Un peu vif (♩ = 120), mf. Marked "Rouge gorge".
- C2.1 (comp. 2.1):** Modéré (♩ = 88), mf.
- C3 (comp. 4):** Vif (♩ = 184), pp. Marked "dr. dessus".
- C4 (comp. 4):** Un peu lent (♩ = 63), f.
- C5 (comp. 12):** Modéré (♩ = 88), f.
- C6 (comp. 15):** Un peu lent (♩ = 63), p.
- C7 (comp. 55):** pp.

Teoria dos conjuntos – substrato numérico:

C1 (comp. 1):

Formado pelo total cromático

Subconjuntos de C1:

Designação por Allen Forte: ¹⁸² 7-20 6-15 7-20

Forma primária: (0124789) (012458) (0124789)

Vetor intervalar: 433452 323421 433452

C2 (comp. 2): 7-6 (0123478) 533442

C3 (comp. 4): Total cromático

C4 (comp. 4): Conjunto vazio

C5 (comp. 12): 8-13 (01234679) 556453

C6 (comp. 15): 8-16 (01235789) 554563

C7 (comp. 55): 4-1 (0123) 321000

Figura 57 – Conjuntos formadores da peça: C1 a C7 e variações de C1 (comp. 1-5, 12, 15 e 55).

Em relação ao **tempo**, observamos que Messiaen segue o conceito de composição *amétrica* (em oposição à mensurada) da maneira segundo a qual discorre no livro *Technique de mon langage musical*, ou seja, emprega **padrões rítmicos** livres, mas precisos e substitui a noção de pulsação pela percepção de um valor curto multiplicado livremente (Messiaen 1944a: 6) (Figura 58).¹⁸³ O compositor privilegia a escrita das células rítmicas com seus valores exatos, sem recorrer ao uso de fórmulas de compasso ou pulsação, o que implicaria em um emprego maior de ligaduras e acentos. O uso da barra de compasso é reservado apenas para indicar períodos e para finalizar o efeito de acidentes. Tal procedimento é designado *primeira notação* pelo compositor (Messiaen 1944a: 20). Assim sendo, a diversidade presente nos agrupamentos rítmicos interfere diretamente no *equilíbrio métrico* da peça, tornando-o *assimétrico*. Há ainda um uso motivico do *andamento*, uma vez que tal domínio é usado em associação aos diversos conjuntos.

The image shows a musical score for 'Fusa' by Olivier Messiaen. It consists of three measures, each with a different tempo marking and a corresponding rhythmic pattern. The first measure is marked 'Très lent (♩ = 40)' and features a piano (p) dynamic. The second measure is marked 'Un peu vif (♩ = 120)' and features a mezzo-forte (mf) dynamic. The third measure is marked 'Modéré (♩ = 88)' and features a mezzo-forte (mf) dynamic. The score is for piano and voice. The piano part features complex rhythmic patterns with red dots and numbers indicating specific rhythmic values. The voice part includes lyrics in French: 'Rouge gorge'. The score is divided into three measures, each with a different tempo marking and a corresponding rhythmic pattern.

Figura 58 – Fusa como unidade de tempo e agrupamentos em semicolcheias e semicolcheias pontuadas (comp. 1-3).

A sobreposição de um novo conjunto à ressonância do material anterior gera uma ampliação na *textura-espaco* (Berry 1987: 175).¹⁸⁴ Os conjuntos e variações cuja composição foi motivada pelo canto do pássaro (C2, C5 e C7) fazem uso da textura heterofônica de três maneiras semelhantes, porém distintas: as duas vozes que formam C2 (comp. 2, Figura 59) delineiam um contorno sinuoso em uma disposição espacial na qual prevalecem as distâncias de nona e de sétima; as formas de C5 (comp. 12, Figura 59) são apresentadas ora heterofonicamente e com amplitude espacial similar às formas de C2, ora acrescidas de duas ou mais vozes, formando uma *textura homofônica por acordes* (Berry 1987: 192-4); C7 (comp. 55, Figura 59) é composto por dois trinados longos sobrepostos, com amplitude espacial comprimida (Berry 1987: 184). Os conjuntos C1 e C6 (comp. 1 e 15, Figura 59) empregam uma textura homofônica por acordes e C3 (comp. 4, Figura 59) possui textura monofônica. As texturas monofônica, heterofônica e homofônica por acordes possuem em comum uma conformidade direcional, rítmica e de articulação, o que gera certa interdependência entre as vozes, e tais características contemplam todos os conjuntos, de maneira que a conformidade direcional constitui uma característica da textura dessa peça. Por outro lado, ao serem justapostas, as formas desses conjuntos díspares produzem uma estratificação na textura (Kostka 2006: 239) (Figura 59, abaixo), que somada à disparidade intervalar característica da heterofonia predominante contribui para a diversidade da peça.

Os intervalos de nona e sétima são predominantes, sendo algumas vezes acrescidos de segundas, quartas e quintas e isso resulta em uma conformidade tímbrica. Observamos que os conjuntos cuja motivação extra-musical é originária do canto dos pássaros (C2, C5 e C7, comp. 2, 12 e 55, Figura 59) são mantidos na metade superior do teclado do piano (da média à extremo-aguda), possuem um contorno mais sinuoso e utilizam intensidades na sua maioria mais proeminentes - o que suscita o uso de um **timbre** mais brilhante pelo intérprete ao executá-los. Assim sendo, os aspectos relevantes do timbre são associados à ressonância decorrente do uso do pedal direito do piano, à região na extensão do piano na qual o conjunto está inserido e ao tipo de toque escolhido pelo intérprete. Por sua vez, os conjuntos cuja composição foi motivada pelo meio-ambiente no qual vivem os pássaros

(C1, C3, C4 e C6, comp. 1, 4 e 15, Figura 59) realizam movimentos menos intensos e determinam pontos de repouso no interior das Seções, suscitando o uso de um timbre mais aveludado pelo intérprete. Esses pontos de repouso promovem ondulações do movimento, auxiliares na manutenção do interesse para o ouvinte. Percebemos que dentre esses últimos, as formas dos conjuntos 1 e 6 (comp. 1, 7, 15, 34, 44, 49 e 59, Figura 59) realizam um abrandamento em maior grau.

Ao associarmos os conceitos de **movimento** - *progressivo, estático e recessivo* (Berry 1987: 7) - a agrupamentos dos conjuntos e variações empregados na peça, reconhecemos a organização de uma **forma**. Com base nessas afirmativas, podemos conjecturar que C1 e variações estabelecem um movimento progressivo que marca o início das Seções 1, 2, 3, 4 e Codeta (respectivamente, comp. 1-5, 6-33 e 34-52, 53-61 e 62-69, na Figura 59). De maneira semelhante, podemos considerar que as formas mais amplas de C4 (com duas pausas de colcheia), antecidas por passagens em andamento moderado ou lento, produzem um movimento recessivo que abrandando e depois interrompe o discurso, pontuando cada segmento e caracterizando o final das Seções. Percebemos que os momentos de repouso providos pelas variações de C6 (comp. 15, 44, 49 e 59, Figura 59) e C3 (comp. 4, 18, 31, 41, 58 e 67, Figura 59) promovem uma ondulação na frase, provendo novo fôlego e interesse à Seção, uma vez que após cada ondulação a intensidade do movimento é recobrada.

Seção 1

1

Très lent (♩ = 40)
C1
p
Rouge gorge

Un peu vif (♩ = 120)
C2
mf
Rouge gorge

Modéré (♩ = 88)
C 2.1
mf
Rouge gorge

4

Vif (♩ = 184)
C3
pp
dr. dessus

Un peu lent (♩ = 63)
C 2.2
f
Rouge gorge

C4

Seção 2

6

Très lent (♩ = 40)
C 4.1
C 1.1
p
Rouge gorge

Un peu vif (♩ = 120)
C 2.3
mf
Rouge gorge

Modéré (♩ = 88)
C 2.4
f
C 4.2
C 2.5
p
Rouge gorge

C 4.3

Un peu vif ($\text{♩} = 120$) C 2.6

Modère ($\text{♩} = 88$) C 5 C 4.3 C 5.1 C 2.7 C 4.1

11

mf *f* *f* *mf*

Red. *

Un peu lent ($\text{♩} = 63$) C 6

Modère ($\text{♩} = 88$) C 5.2 C 2.8 C 3.1

15

p *mf* *p* *pp*

Red. Red. Red. Red.

18

dr. dessus *dr. dessus*

C 4 C 2.9 C 4.2

p

Red. *

Lent ($\text{♩} = 54$) C 5.3 C 4.3

Un peu vif ($\text{♩} = 120$) C 2.10 C 4.3

20

f *p*

Red. *

23

C 2.11 8va

C 4.2

Modéré ($\text{♩} = 88$) C 2.12

C 4.2

Un peu vif ($\text{♩} = 120$) C 2.13 8va

mf

mf

p

26

Modéré ($\text{♩} = 88$) C 2.14 8va

Un peu vif ($\text{♩} = 120$) C 2.15

Modéré ($\text{♩} = 88$) C 2.16

Bien modéré ($\text{♩} = 73$) C 5.4 8va

C 4.1

(p)

mf

mf

30

Un peu vif ($\text{♩} = 120$) C 2.17 8va

Vif ($\text{♩} = 184$) C 3.2 8va

p

pp

dr. dessus

Seção 3

32

Modéré ($\text{♩} = 88$) C 5.5 8va

C 4.1

Très lent ($\text{♩} = 40$) C 1.2

mf

p

Modère (♩ = 88)
C 5.6

Modère (♩ = 88)
C 2.18

Un peu vif (♩ = 120)
C 2.19

35

f

p

mf

Red.

Red.

Red.

Modère (♩ = 88)
C 5.7

Un peu vif (♩ = 120)
C 2.20

Modère (♩ = 88)
C 5.8

C 4.3

C 4.3

38

mf

mf

mf

Red.

Red.

Red.

Vif (♩ = 184)
C 3.3

Un peu vif (♩ = 120)
C 2.21

C 4

C 4.4

41

pp

mf

Red.

Red.

Red.

Red.

C 2.22

Un peu lent (♩ = 68)
C 6.1

Modère (♩ = 88)
C 5.9

Un peu vif (♩ = 120)
C 2.23

C 4.4

43

mf

p

f

mf

Red.

Red.

Red.

Red.

47 C 2.24 *g^{sc}* Modère (♩ = 88) C 4.4 C 5.10 C 4.4 Un peu lent (♩ = 63) C 6.2

50 Modère (♩ = 88) C 5.11 *g^{sc}* Un peu lent (♩ = 63) C 2.25 C 4.1

Seção 4

53 Un peu vif (♩ = 120) C 2.26 *g^{sc}* Modère (♩ = 88) C 5.12 C 4.4 C 7 C 4.4

56 C 5.13 *g^{sc}* Vif (♩ = 184) C 3.4 C 4.3

Un peu lent ($\text{♩} = 63$) (Un peu lent)

C 2.27 C 6.3 C 4.1

p *mf*

Codeta

Un peu vif ($\text{♩} = 120$) Un peu lent ($\text{♩} = 63$) Un peu vif ($\text{♩} = 120$) Modéré ($\text{♩} = 88$)

C 2.28 C 4.4 C 2.29 C 4.3 C 2.30 C 2.31

mf *p* *mf* *mf*

Bien modéré ($\text{♩} = 72$) Vif ($\text{♩} = 184$)

C 5.14 C 4.3 C 3.5

f *pp*

dr. dessus

C4 C 2.32 C 4.1

f

Figura 59 – Textura estratificada e forma.

A estratificação na textura é ainda intensificada pelo uso individualizado da **dinâmica**, da **rítmica**, do **andamento** e da **extensão no teclado do piano** (Tabela 5, abaixo). Cada forma dos conjuntos apresentados faz uso de uma intensidade própria, e tais intensidades não são utilizadas em escala produzindo crescendos e decrescendos (por exemplo, *pp-p-mp-mf-f*), o que contribui com a idéia de fragmentação. No entanto, a maneira segundo a qual os estratos da textura são concatenados contribui com os movimentos de intensidade progressiva e recessiva.

Todos os conjuntos fazem um uso motivico da textura, o que significa que a textura apresentada pelo conjunto principal é mantida em todas as variações. Além disso, as formas dos conjuntos C1, C3, C6 e C7 (comp. 1, 4, 15 e 55, na Figura 57) fazem um uso motivico da dinâmica, da rítmica, do andamento e da extensão no teclado do piano, o que significa que todos os domínios apresentados pelo conjunto principal tendem a ser mantidos em todas as variações (Tabela 5). Consideramos que o movimento realizado pelos conjuntos – associados à textura, à dinâmica, à rítmica, ao timbre, ao andamento, à extensão no teclado do piano – faz parte da estrutura do **movimento** da peça.^{lxxviii}

^{lxxviii} O conceito de uso motivico desses domínios musicais da maneira descrita não integra nenhum dos livros lidos. Mas o mantivemos como elemento de foco de nossa análise por termos percebido sua importância. No entanto não podemos afirmar que se trata de um conceito novo, porque ainda não pudemos consultar todos os exemplares relevantes relacionados ao assunto.

Conjunto	Compassos	Dinâmica	Tempo		Extensão no piano	Textura
			Durações rítmicas	Andamento		
C1	1 7 34	<i>p</i>		<i>Três lent</i> (♩ = 40)	Região média	Homofônica por acordes
C2	2-3 5 8-9 10 11 14 17 19 22 23 24 25-28 30 36-37 39 42 43 46-47 51 53 60 62 63 64-65 68	<i>pp - f</i>	 - 	<i>Un peu vif</i> (♩ = 120) <i>Modéré</i> (♩ = 88) <i>Un peu lent</i> (♩ = 63)	Região aguda sobreposta à região média ou Região extremo-aguda sobreposta à região aguda	Heterofônica a duas vozes
C3	4 18 31 41 58 67	<i>pp</i>	 - 	<i>Vif</i> (♩ = 184)	Da região extremo-aguda à grave	Monofônica (descendente)
C4	4 6 9 10 14 18 19 21 22 23 24 29 33 38 40 42 43 47 48 52 54 55 58 61 62 63 66 67 69		 - 	<i>Vif</i> (♩ = 184) <i>Un peu lent</i> (♩ = 63) <i>Un peu vif</i> (♩ = 120) <i>Modéré</i> (♩ = 88)		
C5	12-13 16 20 29 32 35 38 40 45 48 50 54 56-57 66	<i>mf e f</i>	 - 	<i>Modéré</i> (♩ = 88) <i>Lent</i> (♩ = 54) <i>Bien Modéré</i> (♩ = 72)	Região aguda sobreposta à região média ou Região extremo-aguda sobreposta à região aguda	Homofônica por acordes
C6	15 44 49 59	<i>p</i>		<i>Um peu lent</i> (♩ = 63)	Região média	Homofônica por acordes
C7	55	<i>pp</i>		<i>Modéré</i> (♩ = 88)	Região extremo-aguda	Heterofônica a duas vozes

Tabela 5 – Comparação entre o material, a dinâmica, o tempo, a extensão no piano e a textura dos conjuntos.

Adaptando o *conceito de multi-níveis* (Berry 1987: 13 e 37) ao contexto em questão - referente à justaposição de conjuntos e à ausência de uma estrutura fundamental - consideramos que o material escrito em *estilo pássaro* (para usarmos a nomenclatura de Messiaen), de visibilidade mais proeminente, ocupa o *primeiro plano* estrutural e o segundo material, de visibilidade mais ampla, integra o *segundo plano* da peça. Associamos tal conceito a planos gráficos (Figura 60). Denominamos A o material que ocupa o *primeiro plano* estrutural e subdividimos o material que integra o *segundo plano* estrutural da peça, delegando-lhes as letras B e C, de acordo com seu grau de repouso – respectivamente, de menor repouso (B) a maior apoio (C). A concepção de tais planos é originária da percepção do movimento estabelecido pela justaposição de conjuntos associados à textura, à dinâmica, a rítmica, ao timbre, ao andamento e à extensão no teclado do piano.

The image displays a musical score for Section 3, measures 34-52, illustrating the multi-level concept. The score is organized into three distinct planes, labeled A, B, and C, each with its own staff and key signature.

- Plane A (First Structural Plane):** This plane is represented by a staff with a key signature of one flat (B-flat). It contains the main melodic and harmonic material, marked with red notes and stems. Above the staff, there are several annotations indicating rhythmic values and dynamics, such as "Allegretto (♩ = 80)", "Cresc. 1/2", "Da più mos. (♩ = 120)", "Cresc. 1/2", "Allegretto (♩ = 80)", "Cresc. 1/2", "Da più mos. (♩ = 120)", "Cresc. 1/2", and "Allegretto (♩ = 80)".
- Plane B (Second Structural Plane):** This plane is represented by a staff with a key signature of one flat (B-flat). It contains a secondary melodic line, marked with blue notes and stems. Above the staff, there are annotations indicating rhythmic values and dynamics, such as "Allegretto (♩ = 80)", "Cresc. 1/2", and "Da più mos. (♩ = 120)".
- Plane C (Third Structural Plane):** This plane is represented by a staff with a key signature of one flat (B-flat). It contains a tertiary melodic line, marked with green notes and stems. Above the staff, there are annotations indicating rhythmic values and dynamics, such as "Allegretto (♩ = 80)", "Cresc. 1/2", and "Da più mos. (♩ = 120)".

The score is divided into two systems. The first system shows measures 34-42, and the second system shows measures 43-52. The annotations above the staves provide a detailed view of the rhythmic and dynamic structure of the piece.

Figura 60 – Associação do conceito de multi-níveis a planos gráficos (Seção 3, comp. 34-52).

Em suma, a diversidade da peça é originária do uso de grande quantidade de conjuntos (sete) e variações; da diversidade de sua apresentação por justaposição (três maneiras) e da ocorrência de uma estratificação na textura, intensificada pelo uso motivico de outros domínios como a andamento; da diversidade na textura (monofônica, heterofônica e heterofônica por acordes); da ametria e da assimetria rítmica. A sensação de unidade é decorrente do equilíbrio alcançado pela interação entre os sete conjuntos; da predominância de hexacordes, heptacordes e octacordes com formas primárias bastante semelhantes, resultando em uma regularidade associada à densidade; da predominância do material cromático e dos intervalos de nona e sétima, produzindo uma conformidade tímbrica; da conformidade direcional, rítmica e de articulação coincidentes nas texturas empregadas, gerando certa interdependência entre as vozes; do surgimento de uma forma decorrente da organização estratificada dos conjuntos (imbuídos dos outros domínios articulados motivicamente) de acordo com a ocorrência dos movimentos progressivo, estático e recessivo.

Concluimos que, por serem entidades com identidades próprias e díspares entre si, passíveis de serem imbuídas de características dos outros domínios, os conjuntos garantiram a multiplicidade na peça. Por outro lado, por produzirem variações semelhantes entre si, cuja concatenação determinou o movimento, por conseguinte a forma, os conjuntos estão na origem da promoção de uma unidade nas peças. A combinação dessas características resultou em um equilíbrio formal, cuja percepção é possível durante a audição da peça.

1.6.2 Análise musical:

Petites Esquisses d'oiseaux

II. Le Merle noir

(Turdus merula)



A composição da peça *Le Merle Noir* é motivada pelo canto do *Melro Preto* ou *Turdus merula*.¹⁸⁵ Com base na observação desse canto, Olivier Messiaen elaborou um conjunto de alturas com rítmica, dinâmica e textura próprias. Associou-lhe outros três conjuntos que produzem atmosferas distintas entre si e em relação às passagens em que há a associação extra-musical com o canto do pássaro. Finalmente, produziu variações do material inicial, organizando a peça em quatro seções.

Assim sendo, o **material** da peça é formado por quatro conjuntos de alturas (C1, C2, C3 e C4, na Figura 61, a seguir) e variações (C 1.1, C 1.2, C 1.3, C 2.1, etc., na Figura 61). A atribuição da designação C4 ao conjunto vazio formado por pausas gerais (comp. 9) deve-se ao fato dessa ocorrência ser marcante nessa peça, na qual a presença da ressonância é predominante, bem como por interagir com os conjuntos C1 a C3, auxiliando na determinação da forma.

No que se refere à exposição do material, os quatro conjuntos são apresentados em justaposição nos compassos 1 a 9. Inicialmente o conjunto 1 (C1, formado por três subconjuntos, na cor azul petróleo) é apresentado e imediatamente seguido pelas variações C 1.1, C 1.2 e C 1.3. Esse procedimento contribui para a fixação do material pelo ouvinte e o prepara para a audição do material cuja concepção foi motivada pelo canto do *Melro*, evidenciado pela designação *Merle noir* inscrita na partitura (C2 e C 2.1, na Figura 61, comp. 5-6, cor vermelha). Em seguida, a apresentação dos dois últimos conjuntos finaliza a exposição (Figura 61, comp 7-8, cor verde; e comp. 9, cor ocre).

Os vetores (Figura 61, abaixo) apontam para uma predominância de intervalos das classes 1 e 4 (2m/7M e 3M/6m), imediatamente seguidos por intervalos da classe 5 (4J/5J), de maneira que essas sonoridades permearão a peça como um todo. O intervalo da classe 6 (trítono) é pouco recorrente.

Un peu lent (♩ = 80)
C1

Modère (♩ = 112) un peu vif
C2
C2.1

Modère (♩ = 88)
C3
C4

- C1** – O total cromático (coleção de referência da peça), formado por três subconjuntos:
 Designação catalogada por Allen Forte: 7-20 7-20 6-15
 Forma primária: (0124789) (0124789) (012458)
 Vetor intervalar: 433452 433452 323421
- C2** – 9-12 (01245689T) 666963
- C3** – 7-4 (0123467) 544332
 Subconjuntos: 4-1 (0123) 321000
 6-5 (012367) 422232
- C4** – Conjunto vazio

Figura 61 – Conjuntos formadores da peça: C1 a C4 e variações (comp. 1-8).

As vozes que compõem as passagens que fazem uso das formas de C1 e de C3 produzem uma **textura** homofônica acordal e homodirecional,¹⁸⁶ e as duas vozes que constituem as formas de C2 geram uma textura heterofônica (Figura 61). As texturas acordal e heterofônica possuem em comum uma conformidade direcional, rítmica e de articulação, o que gera certa interdependência entre as vozes. Por outro lado, a justaposição dessas passagens resulta em uma estratificação, que somada à disparidade intervalar presente no inter-relacionamento entre as vozes (comprovada através da análise dos vetores intervalares) gera diversidade no âmbito da textura.

Em relação ao **tempo**, a inexistência de uma indicação de compasso e a diversidade rítmica sugerem o uso da fusa como pulsação¹⁸⁷ (Figura 62, a seguir, comp. 5-6, na cor vermelha escura). Durante o estudo, o intérprete pode considerar a formação de semicolcheias (retângulo vermelho vivo, na Figura 62) e semicolcheias pontuadas (retângulos vermelhos escuros, na Figura 62), através do agrupamento de duas ou três unidades de tempo, respectivamente.

The image shows a musical score for 'Merle noir' by Debussy. It consists of a piano introduction and a vocal melody. The piano part is in G major and 3/4 time. The vocal part is marked 'Modère (♩ = 112) un peu vif' and 'ff'. The piano part has a 'p' marking. The score is divided into measures, with some measures highlighted by red boxes. Below the piano part, there are red rhythmic notations: '1-2-3-4-5-6-7-8-' and '1-2-3-4-'. The vocal part is marked 'Modère (♩ = 112) un peu vif' and 'ff'. The piano part has a 'p' marking. The score is in G major and 3/4 time.

Figura 62 – Fusa como unidade de tempo: agrupamentos em semicolcheias e semicolcheias pontuadas (comp. 1-6).

O emprego da **dinâmica**, da **rítmica**, do **andamento**, da **extensão no piano** e da **textura** está associado à utilização do material, de maneira que podemos dizer que há um uso motivico desses domínios. Assim sendo, o conjunto C1 e variações fazem uso de um andamento *um pouco lento*, de uma textura homofônica por acordes que utiliza durações que se estendem entre , apresentada na região aguda com intensidade *f*, seguindo em direção à região médio-grave, com intensidade *p*. O conjunto C2 e variações são empregados em um andamento *moderado um pouco vivo*, fazem uso de  organizadas a duas vozes executadas heterofonicamente na região aguda e em intensidade *ff*. O conjunto C3 e variações são executados em um andamento *moderado*, com textura homofônica por acordes, durações entre , na região extremo-grave sobreposta às regiões média e aguda, em intensidade *pp* (Tabela 6, a seguir).

Conjunto	Compassos	Dinâmica	Tempo		Extensão no piano	Textura
			Durações rítmicas	Andamento		
C1	1-4 10-13 20-24 32-37	<i>f - p</i> ou <i>f - dim - p</i>		<i>Un peu lent</i> (♩ = 80)	Região médio-aguda, seguindo em direção à medio-grave	Homofônica por acordes e homodirecional
C2	5-6 14-16 25-26 38	<i>ff</i>		<i>Modéré, Un peu vif</i> (♩ = 112)	Região aguda	Heterofônica a duas vozes
C3	7-8 17-18 27-30 39-40	<i>pp</i>		<i>Modéré</i> (♩ = 88)	Região extremo-grave, médio-grave e aguda em sobreposição	Homofônica por acordes e homodirecional
C4	9 19 31 41	-		<i>Modéré</i> (♩ = 88)	-	-

Tabela 6 – Associação entre o material, a dinâmica, o tempo, a extensão no piano e a textura.

Observamos que os conjuntos C1, C2, C3 e C4 e suas respectivas variações são empregados sempre nessa ordem. Cada novo material é apresentado sobreposto à ressonância do material anterior, resultando em uma ampliação da textura-espço (Berry 1987: 275). Três seções subseqüentes são produzidas a partir de variações formuladas com base no material da primeira seção (Tabela 7, a seguir).

Seções	Seção 1				Seção 2				Seção 3				Seção 4			
Conjuntos geradores e Compassos	C1	C2	C3	C4	C1	C2	C3	C4	C1	C2	C3	C4	C1	C2	C3	C4
	1-4	5-6	7-8	9	10-13	14-16	17-18	19	20-24	25-26	27-30	31	32-37	38	39-40	41

Tabela 7 – Forma da peça *Le Merle Noir*.

As características distintivas inerentes às passagens que fazem uso das formas do conjunto C2 suscitam o emprego de um **timbre** diferenciado pelo intérprete ao executá-las, com a finalidade de valorizar as diferenças. Possivelmente, um timbre mais brilhante em relação ao precedente e ao seguinte, uma vez que a intensidade dinâmica das formas de C2 é mais forte, o andamento mais rápido, a região mais aguda e a textura diferente das outras passagens (Tabela 6, acima). As passagens associadas ao uso das formas de C1, C2 e C3 aparecem justapostas e o pedal direito do piano produz uma ressonância que, invariavelmente, é mantida durante a ligação de uma passagem à outra, de maneira que a ressonância gerada pelo uso do pedal direito do piano dilui os limites de cada conjunto ao sobrepô-lo à ressonância gerada pelo conjunto anterior, até que as pausas gerais de C4 finalizam cada seção (Figura 63, a seguir). Assim sendo, um elemento associado ao **timbre** e à **textura** (ressonância) contribui para a fluência da peça, é auxiliar à elaboração do **movimento**, estando, assim ligado à determinação da **forma**.

Observamos ainda que as características intrínsecas ao C2 fazem das passagens que utilizam este material os ápices de cada seção (Tabela 6 acima e Figura 63, a seguir). Em suas adjacências, notamos que C1 e variações possuem uma atmosfera com características claramente introdutórias – primeiro ataque *f*, textura homofônica por acordes, movimento das vozes seguindo em direção à região mais grave ao mesmo tempo em que a dinâmica fica mais leve. Os conjuntos C3 e C4, apresentados após o ápice, trazem características conclusivas – da dinâmica *pp* com durações longas à ausência de som. Com base em tais idéias, podemos considerar que o **movimento** (Berry 1987: 7 e 185) gerado pelo relacionamento entre os domínios dessa peça realiza uma curva *progressiva* (nas passagens que fazem uso de C1 e variações), atinge um *ápice* (C2 e variações) e é refreado por elementos *recessivos* (C3 e variações), até alcançar a perda total de sonoridade (C4). Assim sendo, uma **organização formal** em quatro seções é decorrente da justaposição de conjuntos (comp. 1-9, 10-19, 20-31 e 32-41, na Figura 63).

SEÇÃO 1

Un peu lent ($\text{♩} = 80$)

C1

f

C 1.1 C 1.2 C 1.3

3

Modère ($\text{♩} = 112$)
un peu vif

C2

ff

Merle noir

C 2.1

SEÇÃO 2

Modère ($\text{♩} = 88$)

C3

pp

C4

Un peu lent ($\text{♩} = 80$)

C1

f

7

11

C 1.1 C 1.2 C 1.4

Modère (♩ = 112) C 2.2
un peu vif
Merle noir

ff

C 2.3

13

p

Modère (♩ = 88)

C 2.4

C 3.1

C4

pp

pp

16

8♯

SEÇÃO 3

Un peu lent (♩ = 80)

C 1.5

f

C 1.5

20

C 1.1

C 1.1

C 1.6

21

24 **Modère** ($\text{♩} = 112$) **C 2.5**
un peu vif
 Merle noir

ff *mf*

p

26 **C 2.6** **Modère** ($\text{♩} = 88$) **C 3.2**

ff *g. dessus* *pp*

28 **C 3.3** **C 4**

pp *pp*

SEÇÃO 4

32 **C 1** **C 1.1** **C 1.2**

f

33 C 1.7 C 1.8 C 1.9

36 C 1.10

Modère (♩ = 112) un peu vif C 2.7 C 2.8

38 Merle noir ff mf

Modère (♩ = 88) C 3.4 C4

39 PP PP

8^{va}

Figura 63 – Textura estratificada e forma.

As quatro seções trazem quatro ápices – nas passagens em que existem variações de C2 – mas um único ápice mais proeminente não pode ser encontrado, impossibilitando a formação de um movimento que pudesse suscitar a organização de uma estrutura fundamental única. Por serem os elementos responsáveis pela organização da forma, concluímos que os conjuntos são os elementos estruturadores da peça.

Em suma, da tradução do elemento extra-musical decorreu a formação do conjunto C2 e variações, ao qual foram justapostos C1, C3 e C4. A estes foram associados andamentos, dinâmicas, rítmicas, extensões e texturas individuais, estratificadas, formando passagens com atmosferas próprias, às quais o intérprete pode associar tipos de toques distintos, os quais resultarão em timbres diferenciados. Ao justapor essas passagens, o compositor incluiu um uso do pedal direito do piano que produziu uma intersecção entre atmosferas e timbres díspares, contribuindo para o direcionamento dos movimentos progressivos e recessivos, resultantes das características inerentes às formas dos conjuntos justapostos.

Concluímos que, uma vez que cada conjunto possui uma sequência intervalar, um contorno, um direcionamento, uma dinâmica, uma extensão, uma rítmica e um andamento próprios, característicos de sua ocorrência, são os elementos responsáveis pela multiplicidade na peça. Associados a uma conformidade textural direcional, rítmica e de articulação, bem como a uma compressão espacial prevalecente, são também os elementos responsáveis pela unidade. A presença dos conjuntos tanto na origem da estratificação da textura quanto na determinação da forma confirmam sua capacidade de adaptação e sua ampla fecundidade enquanto material composicional.

Entre 1987 e 1989, Messiaen intensificou sua produção.¹⁸⁸ Em setembro de 1987, respondendo a uma encomenda de Boulez, compôs *La Ville d'en-Haut*, para piano, 31 sopros e 8 instrumentos de percussão.¹⁸⁹ No final de outubro de 1987, em La Sauline, deu início a *Éclairs sur l'Au-delà*,^{lxxix} obra encomendada por Zubin Mehta,¹⁹⁰ em que cada movimento tem a intenção de trazer um ponto-de-vista a respeito da eternidade. De acordo com as anotações contidas nos diários de 1987, nessa fase, a astronomia foi um assunto importante, assim como os textos bíblicos, em particular o Livro da Revelação, além do canto dos pássaros. Finalmente, no final de 1989, Marek Janowski encomendou a Messiaen uma obra para pequena orquestra, ao espírito de Mozart, prontamente denominada *Un sourire*¹⁹¹ (Hill & Simeone 2005: 357-62 e 371-4).

No dia 27 de julho de 1991, ao concluir *Éclairs sur l'Au-delà*, Messiaen decidiu que não aceitaria mais encomendas para poder se dedicar a um plano antigo, o de escrever um ou mais concertos para seus intérpretes preferidos. Então, a 1 de outubro, finalizou os manuscritos rascunhados de *Concert à quatre*,^{lxxx} dedicado a Myung-Whun Chung, Catherine Cantin, Heinz Holliger, Yvonne Loriod, Mstislav Rostropovich.

No outono de 1991, o principal evento foi o festival de um mês sobre sua música na Áustria, mas Messiaen ausentou-se pela primeira vez em uma estréia, de *Pièce pour piano et quatuor à cordes*, composta em fevereiro de 1991 e estreada a 19 de novembro. Em 1992 a saúde de Messiaen declinou. No dia 30 de janeiro passou por uma cirurgia bem sucedida realizada por um urologista, mas voltou ao hospital para mais exames no início de fevereiro, quando foi diagnosticado um câncer. No dia 26 de abril, submeteu-se a uma cirurgia para colocação de dois pinos na coluna vertebral e no dia 27 de abril de 1992, às 20 horas e 30 minutos, Olivier Messiaen faleceu (Hill & Simeone 2005: 380-3).

^{lxxix} *Éclairs sur l'Au-delà* possui 11 movimentos: 1 *Apparition du Christ glorieux*, 2 *La constellation du Sagittaire*, 3 *L'Oiseau-Lyre et la Ville-Fiancée*, 4 *Les élus marqués du sceau*, 5 *Demeurer dans l'Amour*, 6 *Les sept anges aux sept trompettes*, 7 *Et Dieu essuiera toute larme des leurs yeux...*, 8 *Les étoiles et la Gloire*, 9 *Plusieurs oiseaux des arbres de Vie*, 10 *Le chemin de l'invisible*, 11 *Le Crist, Lumière du Paradis*.

^{lxxx} *Concert à quatre*, para flauta, oboé, violoncelo, piano e orquestra possui 4 movimentos: 1 *Entrée*, 2 *Vocalise*, 4 *Cadenza* e 4 *Rondeau*.

Messiaen planejava o acréscimo de dois movimentos adicionais ao *Concert à quatre*, um deles, provavelmente o final, uma fuga com quatro sujeitos, um para cada solista. Após seu falecimento, o trabalho de finalização dos quatro movimentos existentes ficou ao encargo de Loriod, com consultas a Heinz Holliger e George Benjamin (Hill & Simeone 2005: 377-8).

Em 1994, Yvonne Loriod e a editora Alphonse Leduc lançaram o *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie*, escrito pelo compositor durante cinquenta anos (1949-1992),¹⁹² que traz análises de obras significativas para a compreensão da literatura musical, bem como considerações técnicas e conceituais de Messiaen a respeito de cada detalhe contido em sua produção.

Encerramos o presente capítulo com a belíssima declaração de Messiaen a respeito do timbre do piano:

“(…) Sinto amor pelo piano. O piano, que *a priori* parece ser um instrumento destituído de timbres é, precisamente devido a essa deficiência em sua personalidade, um instrumento que conduz à indução de timbres, e o timbre não advém do instrumento, mas do pianista. Então o piano é tão expressivo quanto o pianista o for. E porque amo o piano e o toco bastante, sou conduzido a criar não melodias de timbres, mas melodias de complexos de timbres” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 55-6).¹⁹³

CAPÍTULO 2

RESENHA BIBLIOGRÁFICA

ASSOCIADA À ANÁLISE DOS PARÂMETROS

MUSICAIS

Nesse Capítulo traçamos um panorama do estudo da análise musical, com ênfase nas técnicas utilizadas durante a análise das peças apresentadas no decorrer do Capítulo 1.

Na primeira parte do Capítulo, buscamos definir análise musical de acordo com a literatura vigente, estabelecendo semelhanças e diferenças em relação a outras áreas de estudo e apresentando cronologicamente as técnicas desenvolvidas no Ocidente.

A segunda parte traz resenhas dos títulos que nos pareceram mais apropriadas à análise do repertório aqui estudado e traça paralelos entre eles.

2.1 Análise musical

Principal referencial teórico:

- Ian Bent e Anthony Pople, *Analysis*

A análise musical está associada a procedimentos de descoberta envolvidos na busca pela compreensão de estruturas musicais.

Constitui o segmento do estudo da música que tem como ponto de partida a música em si, ao invés de fatores externos que compõem seu entorno (fatores biográficos, eventos políticos, condições sociais, métodos educacionais e assim por diante). Pode incluir a interpretação de estruturas musicais, bem como a investigação das funções relevantes desses elementos, entendendo-se por estrutura musical parte de uma obra, uma obra completa, um grupo de obras, ou mesmo um repertório de obras, disponíveis através de uma tradição oral ou escrita. Seu objeto pode ser a partitura, uma performance, a imagem relacionada ao som projetado a partir da partitura, a imagem sonora que o compositor tinha em mente no momento da composição, ou a experiência temporal do ouvinte de uma performance (Bent & Pople 2001: 526-8).^{lxxxii}

Tendo como pré-concepções a cultura e personalidade do analista, assim como as preocupações contemporâneas ao período em que vive, a atividade central da análise é a comparação, através de que os elementos estruturais são determinados, suas funções, desvendadas, graus de similaridade e divergência, mensurados, e são apresentados os processos de construção formal constituídos de recorrência, contraste e variação (Bent & Pople 2001: 528).

^{lxxxii} Usamos como espinha dorsal para a elaboração desta seção o artigo *Analysis*, escrito por Ian Bent e Anthony Pople. Naturalmente, no presente trabalho houve uma expansão em relação à fonte original, por inclusões de informações constantes nos artigos e livros citados no corpo do texto. Nas notas de fim, as listagens com publicações dos séculos XX e XXI foram ampliadas com o intuito de apresentar um panorama da produção teórico-analítica de cada autor.

Uma mesma obra é passível de inúmeras abordagens analíticas e interpretativas não excludentes (Molino 1989: 11-3). Ao contrário, podem ser complementares, visto que diferentes investigações salientam aspectos distintos, enriquecendo a compreensão da obra. Assim sendo, sempre que uma obra é analisada e interpretada com base em premissas teóricas, e contando com uma experiência musical consistente por parte do analista, algum grau de originalidade está presente.

2.1.1 O inter-relacionamento entre a análise e a percepção musical

A percepção musical é parte integrante do processo de análise, por constituir o ponto de contato entre o som musical e o intelecto do analista.

Observamos que desde a Antigüidade a percepção e a compreensão são associadas. No artigo intitulado *Theory, theorists*, referindo-se à classificação teórica de Aristoxenus (século IV a.C.), o musicólogo Claude Palisca especificou: “(...) através da escuta, pode-se julgar a magnitude dos intervalos, através do intelecto as funções das notas podem ser contempladas (...)”¹⁹⁴ (Palisca & Bent 2001: 361).

Edward Cone, no artigo *Analysis Today* (1960), acrescentou: “(...) A verdadeira análise ocorre através da audição e para a audição. As melhores análises (como as da boa fase de Schenker) são as que envolvem a audição aguçada (...)” (Cone 1960: 174).¹⁹⁵

Concluimos, portanto, que a percepção dos elementos sonoros constituintes do planejamento de uma obra intensifica a compreensão e a apreciação do ouvinte. Por conseguinte, o estudo da percepção musical pode ser tanto um subsídio como uma finalidade do estudo da análise musical.

2.1.2 O inter-relacionamento entre a análise musical e outras áreas de estudo da música

Sem que exista qualquer perda de sua autonomia, a análise musical relaciona-se com áreas de estudo como a teoria da música, a teoria da composição, a estética musical, a crítica, a história da música, a composição e a performance musical.

No contato da análise musical com a teoria da música e a história da música há uma relação de mútua complementaridade. Por um lado a teoria da música encontra sua expressão prática na análise, por outro derivam conceitos estáveis de abstração a partir de dados provenientes da análise. Ademais, a análise pode constituir uma ferramenta para a investigação histórica e o método histórico, ferramenta para a pesquisa analítica (Bent & Pople 2001: 526-7).

Quanto ao relacionamento entre a análise musical e a teoria da composição, há um interesse comum pelas leis da construção musical. No entanto, a análise está comprometida com a explicação de estruturas musicais e a teoria da composição, com a geração da música. Visto que a teoria da composição fornece instruções técnicas para o desenvolvimento da composição, a análise pode servir como ferramenta para o ensino de técnicas composicionais, de maneira que as técnicas analíticas podem constituir meios de descoberta para o compositor. Por outro lado, as considerações feitas por teóricos da composição podem indicar quais aspectos musicais são relevantes e devem ser examinados (Bent & Pople 2001: 526-7).

No que se refere à relação entre a crítica e a análise musical, há uma distinção de grau. A análise é mais comprometida com a descrição e a compreensão de fenômenos musicais definíveis do que com o julgamento. Na década de 1960, Edward Cone observou que cabia à crítica questionar os padrões analíticos, *aparentemente* constituindo um passo além dos limites da análise (Cone 1960: 187). No entanto, a própria escolha do objeto, considerado passível de estudo e explicação pelo analista, passa naturalmente por um julgamento de

valor, e muitos críticos adotam uma postura analítica ao se preocuparem com a investigação e a descrição do detalhe musical (Bent & Pople 2001: 526).

Com relação à análise musical e a estética, ambas se interessam por fatores como o significado, relevância, implicações, ou os receptores da música. No entanto, ao focar a estrutura musical, o analista procura definir a constituição e operação de seus elementos formativos. Já o esteta, voltado ao posicionamento da música entre as artes, a vida e a realidade, interessa-se pelo papel da estrutura musical em relação a essas referências. Contudo, o esteta pode valer-se de especificidades disponibilizadas pelo analista como evidências para a formação de suas conclusões, e seus posicionamentos podem constituir problemas a serem resolvidos pelo analista, bem como fornecer meios para a exposição de suas hipóteses individuais (Bent & Pople 2001: 527).

No que concerne à relação entre a análise e a performance musical, tais processos são interdependentes e auxiliares.

Desde o início de sua história, a prática analítica esteve associada à performance musical. Destacamos duas fases em que esta relação esteve bastante evidente. Em c. 1750, a análise manteve vínculos com a arte da ornamentação e a técnica do baixo contínuo, bem como com o pensamento harmônico originário deste e polarizado por Jean-Philippe Rameau.¹⁹⁶ E desde a invenção do fonógrafo no final do século XIX é possível a comparação entre diversas interpretações elaboradas a partir de uma mesma partitura e registradas através de gravações distintas (Cohen. In: Christensen, 2007, p.548-9).^{lxxxii}

Autores como Nicholas Cook (em 1987),¹⁹⁷ David Epstein (1995)¹⁹⁸ e John Rink (1995)¹⁹⁹ ocuparam-se de uma contribuição comparativa de dados de diferentes performances em gravações de uma obra à luz da análise musical. Estudos apresentados por Edward Cone

^{lxxxii} As datas de nascimento e falecimento dos autores estão registradas nas Notas de Fim. No corpo do texto aparecem as datas referentes a publicações.

(1960, 1968, 1985) ²⁰⁰ e **Wallace Berry** ^{lxxxiii} (1989) ²⁰¹ possuem como principal consideração o valor prático que a análise deve ter para os performers que procuram desenvolver uma interpretação (Bent & Pople 2001: 566).

De fato, no anteriormente citado artigo *Analysis Today* (1960), Edward Cone afirmou: “(...) Uma análise constitui um direcionamento para uma performance” (Cone 1960: 174). ²⁰² Observou que, uma vez que a lógica musical abrange o relacionamento de cada evento com seus predecessores e sucessores, assim como com o todo, o trabalho do analista seria desvendá-los de maneira explícita e o do performer, apresentá-lo de maneira implícita (Cone 1960: 174). No entanto, percebemos maior interatividade entre as duas atividades, uma vez que sua existência e atuação não são estanques.

Jonathan Dunsby considera que uma clara interação entre a interpretação analítica e a performance musical ainda está por se estabelecer (Dunsby, 2002, p.18-9). E Joel Lester observa que justificar as escolhas do performer através da análise, ou realizar uma análise que tenha por finalidade constituir um auxílio à performance musical não são propostas satisfatórias (Lester. In: Rink, 1998, p.197-9).

Com o intuito de corroborar a idéia de que a análise musical e a performance interagem de maneira associada, sem que exista qualquer perda de autonomia para ambas e partindo da idéia de que a gravação, considerada leitura crítica da obra, pode constituir objeto de estudo para a análise, no artigo intitulado *Cartas Celestes para piano de Almeida Prado: Inter-relação entre performance e análise musical* (Monteiro & Moreira 2007: 1-16), o pianista Eduardo Monteiro e a analista musical Adriana Lopes Moreira propuseram a construção de uma compreensão a partir da inter-relação entre uma performance e uma análise da peça. Procedendo à análise com base na gravação do pianista, na partitura, em seu conhecimento prévio sobre o compositor e no domínio de técnicas de análise, a analista confrontou suas considerações individuais com as determinações técnico-pianísticas, interpretativas,

^{lxxxiii} Os nomes dos autores dos referenciais analíticos deste trabalho estão assinalados em negrito e resenhas dos referenciais teóricos por eles elaborados estão na segunda parte deste Capítulo. Nossa intenção ao usarmos o negrito foi traçar uma diretriz da vertente teórica por nós adotada.

formais e extra-musicais às quais o pianista recorreu durante a preparação da peça. Foram apresentadas conclusões conjuntas entre o performer e o analista e ambos verificaram uma ampliação na percepção e na concepção da peça.

2.1.3 Breve histórico da análise musical

A análise musical enquanto atividade autônoma foi estabelecida apenas no final do século XIX. No entanto, existem indícios de sua emergência como abordagem e método nos anos 1750, de sua existência enquanto disciplina acadêmica auxiliar desde a Idade Média e precursores da análise moderna podem ser encontrados em pelo menos dois ramos da teoria da música: o estudo dos sistemas modais e a teoria da retórica musical (Bent & Pople 2001: 530).

No que se refere ao posicionamento da análise musical no interior do estudo da música, nos reportamos a Aristides Quintilianus (c. 300). Quintilianus construiu um plano autoral do conhecimento musical denominado *schema*, com o intuito de sistematizá-lo, focando a compreensibilidade e a coerência. Dividiu-o em Teórico e Prático. O âmbito Teórico (*theoretikon*) podia ser classificado como Natural (*phisikon*) e especificado como aritmético (*arithmetokon*) ou natural (*phisikon*); ou então podia ser classificado como Artificial (*technikon*) e especificado como harmônico (*harmonikon*), rítmico (*rhythmikon*), ou métrico (*metrikon*). O âmbito Prático (*praktikon*) podia ser classificado como Criativo, voltado à Composição (*chrestikon*) e especificado como melo poético (*melopoiia*) (referente à execução de canções), temporal, rítmico (*rhythmopoiia*), ou poiético (*poiesis*) (composição de música e poesia); ou então ser classificado como Executivo, reportando-se à Performance (*exangelitikon*) e especificado como instrumental (*organikon*), vocal (*odikon*), ou dramático (*hypokritikon*) (Palisca & Bent 2001: 360. Blasius. In: Christensen 2007: 27-8).

Assim sendo, Aristides Quintilianus definiu como *teóricos* os assuntos associados atualmente à denominada teoria pré-composicional e como *práticos*, assuntos referentes à composição e à performance, não valorizando aspectos relacionados à reflexão acerca do fenômeno musical.

Mas a primeira definição de análise da história foi cunhada apenas no início do século XVII, com base em conceitos da retórica, por Joachim Burmeister. Na obra *Musica poetica* (1606), Burmeister fundou a tradição *Figurenlehre* ao cunhar figuras musicais relacionadas à retórica clássica, buscando embuir os compositores e cantores de uma pedagogia sistemática e devolver à teoria da música o respeito intelectual. Dentre as figuras, havia a *síncopa*, o *fauxbourdon*, e a *fuga realis*, de maneira que fica claro que são os conceitos musicais, e não os retóricos, que direcionam o sistema. Burnmeister observou que suas figuras podiam constituir uma espécie de ferramenta analítica (McCreless. In: Christensen 2007: 855-61):²⁰³

“A análise de uma composição consiste em sua decomposição em um modo particular e em espécies particulares de contraponto [*antiphonorum genus*], bem como em suas tendências ou períodos. ... A análise consiste em cinco partes: 1. Determinação do modo; 2. de espécies de tonalidade; 3. de contraponto; 4. Consideração de qualidade; 5. Dissolução da obra em tendências ou períodos” (Burnmeister 1606: pp.71ff. Apud: Bent & Pople 2001: 530).²⁰⁴

A análise musical autônoma emergiu com base em conceitos da estética. Idéias como a *ação desinteressada* proposta por Lord Shaftesbury (1671-1713) levaram a uma abordagem da *forma* como objeto de apreciação no campo da análise, ao invés de sê-lo o conteúdo, e tais pensamentos constituíram o germe da teoria formal da maneira como foi desenvolvida na Alemanha durante a segunda metade do século XVIII (Bent & Pople 2001: 532). A análise de forma tonal em grande escala, o “conceito de obra” consolidado por volta de 1800, a predominância da noção de processo musical orgânico e as formas musicais menos evidentes atraíram a atenção dos teóricos, e a noção de convenção associada à forma deu lugar à idéia de “(...) uma manifestação extensiva e lógica discernível da imaginação criativa” (Burnham. In: Christensen 2007: 880).

Nesse contexto, autores como Joseph Riepel, Heinrich Christoph Koch, Johann Philipp Kirnberger e Jérôme-Joseph de Momigny forneceram conceitos para a análise musical relacionados à frase, à harmonia e a modelos formais.²⁰⁵

Joseph Riepel²⁰⁶ discutiu (1752-68) a construção de frases de oito compassos em duas unidades de quatro compassos, designando cada uma delas de acordo com o tipo de cadência. Tratou da repetição e extensão da frase, bem como da interpolação. Usou signos gráficos para designar recursos de construção e considerou as *figuras* melódicas unidades da construção formal²⁰⁷ (Bent & Pople 2001: 532-3).

Tendo Riepel como precursor, Heinrich Christoph Koch²⁰⁸ trabalhou (1787) com sujeitos duplos na estruturação de frases. Reportou-se à construção da forma através de segmentos ou incisos de dois compassos, combinados para formar frases de quatro compassos, os quais, por sua vez, formavam períodos. Com isso, estabeleceu um modelo para a *análise formal*, posteriormente usado pelos abaixo citados Prout, Riemann e Leichtentritt. Os exemplos musicais de Koch foram quase totalmente compostos por ele próprio, como era de praxe na época (Bent & Pople 2001: 533-5). Em relação ao debate corrente no século XVIII, a respeito da primazia da melodia ou da harmonia, no influente tratado *Versuch* (1782-93), Koch postulou que o material primeiro da música era a interdependência entre a melodia e a harmonia, o que o levou a descrever detalhadamente vários tipos de frases e sua articulação cadencial, comparando-as a sentenças gramaticais: podiam ser configuradas de maneira auto-suficiente e flexível, possuir antecedente (sujeito) e conseqüente (predicado), ser articulada (pontuação), bem como acomodar interpolações, extensões, e compressões sem perder a coerência e a compreensibilidade (Burnham. In: Christensen 2007: 881-2).

Johann Philipp Kirnberger²⁰⁹ foi influenciado por Riepel e Koch ao tratar de estruturas melódicas, bem como pelas duas linhas da teoria harmônica descendentes de Rameau e Heinichen. No entanto, em suas análises de obras de Johann Sebastian Bach (publ. 1771 e 1773), distinguiu os acordes das notas de passagem, apresentando a análise em gráficos com cinco ou seis pentagramas (Bent & Pople 2001: 533).

Ao analisar o Quarteto de cordas em Ré menor de Mozart, em 1806, o belga Jérôme-Joseph de Momigny ²¹⁰ examinou tanto a estrutura da frase quanto seu conteúdo expressivo. Em relação à primeira, considerou os movimentos de ascensão (*levé*) e assentamento (*frappé*) e associou-os ao *antécédent* e *conséquent*, formados por duas *cadences mélodiques*. Estes, por sua vez, constituíam uma *cadence harmonique*, duas delas formando um *hémistiche*, dois *hémistiches* formando um *vers*, e dois *vers* formando um *période*. A análise da estrutura da frase de Momigny conduziu à visão musical de uma sucessão de momentos de tensão que se tornou importante no final do século XIX. Buscava determinar o *caractère* da obra a partir da análise, selecionando um texto verbal que tivesse um caráter semelhante ao da peça e associando o texto ao material melódico principal da obra. Propôs uma apresentação da análise em gráficos com dez pentagramas, o que lembra Kirnberger. Reportou-se aos domínios musicais em suas análises, ao ressaltar o uso de dinâmicas e timbres contrastantes (Bent & Pople 2001: 535-6), tendo enfatizado nas análises do Quarteto em Ré menor de Mozart e da Sinfonia n. 103 de Haydn a grande ocorrência de períodos assimétricos (Burnham. In: Christensen 2007: 883-4).

A análise da Quinta Sinfonia de Beethoven por Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, ²¹¹ publicada em 1810, assemelhou-se às de Momigny por trazer uma abordagem literária, mas diferiu por estar calcada em valores do Romantismo, usando linguagem pictórica. As três análises, de Momigny e E. T. A. Hoffmann, somadas à resenha analítica (1835) de Robert Schumann sobre a *Symphonie fantastique* de Berlioz, são representativas de uma corrente em expansão da análise musical no século XIX, influente durante o século XX:

“O uso da análise voltada aos objetos musicais em si, ao invés de fornecer modelos para o estudo da composição, refletiu um novo espírito de consciência histórica que surgiu com o Romantismo (...)” (Bent & Pople 2001: 536). ²¹²

Ainda durante o Romantismo surgiu a *análise estilística*. Influenciado pelas idéias associadas à caracterização do gênio, em 1802, Johann Nikolaus Forkel ²¹³ referiu-se a música de J. S. Bach como um todo, estabelecendo uma análise estilística. Forkel reportou-se a harmonia, modulação, melodia, ritmo e contraponto, considerando a atuação de Bach

nesse contexto. Ainda no âmbito da análise estilística destacou-se Giuseppe Baini,²¹⁴ que publicou um estudo sobre Palestrina (Bent & Pople 2001: 536-7).

Chamou a atenção no tratado de melodia (1814) do compositor, teórico e influente professor francês Antoine Reicha²¹⁵ o amplo uso de exemplos musicais de Haydn, Mozart, Cimarosa, Sacchini, Zingarelli e Piccinni, em detrimento da composição de exemplos de próprio punho (Bent & Pople 2001: 537). Ao se reportar à forma sonata no tratado de 1824, interessou-se particularmente pela “segunda idéia principal” e enfatizou o desenvolvimento temático, além da própria seção de desenvolvimento, tendo se remetido à natureza das idéias musicais (*idées musicales*) e seu processo criativo (Burnham. In: Christensen 2007: 884-5).

Ao analisar o Quarteto K. 465 de Mozart, Gottfried Weber²¹⁶ conseguiu explicações plausíveis para as sensações trazidas pelo uso da dissonância através da análise de fatores como o planejamento tonal da passagem, a identificação de notas de passagem, relações cruzadas entre as vozes, e progressões paralelas ao intervalo de segunda como fatores que contribuíram para o efeito. Em sua teoria da tonalidade, organizada entre 1817 e 1821, fez uso de letras góticas maiúsculas e minúsculas, bem como símbolos para denotar tipos de acordes relacionados aos graus da escala, com o número 7 superescrito para a dominante com sétima. Seu trabalho realmente investigativo trouxe à tona a *análise harmônica* que faz uso de graus, cujas idéias estruturais conduziram a **Heinrich Schenker** (apresentado logo mais) (Bent & Pople 2001: 537-8).

Em 1816 Carl Czerny²¹⁷ traduziu os dois tratados de Reicha e os publicou acompanhados por uma análise da Sonata *Waldstein* de Beethoven, que trazia apenas as harmonias de base apresentadas como acordes. Posteriormente, publicou seu próprio tratado, que constituiu o primeiro manual independente sobre forma e instrumentação. Trazia ainda instruções básicas da harmonia e do contraponto, ocupando-se do desenvolvimento de idéias e da formação da composição, bem como listando formas musicais existentes. Czerny considerava haver uma quantidade tolerável de diferentes formas musicais, redutível a um número muito menor de formas principais (Bent & Pople 2001: 538-9).

Discordando de Czerny, Adolf Bernhard Marx ²¹⁸ afirmou ser ilimitada a quantidade de formas musicais, negando a associação de forma com convenção. A. B. Marx foi provavelmente o primeiro a usar o termo *forma sonata* (*Sonatenform*) em referência ao padrão interno de um movimento. Ocupou-se principalmente da seção do desenvolvimento e considerou a do estabelecimento da forma ternária como resultado orgânico do impulso repouso-movimento-repouso, ou *Ruhe-Bewegung-Ruhe*. Em uma famigerada formulação (1837-47), caracterizou o primeiro tema como masculino e o segundo como feminino (Burnham. In: Christensen 2007: 887). Em seu manual de composição de 1845, tratou de cada parte da forma sonata separadamente, do planejamento de cada grupo de sujeitos, da ligação entre os grupos, da construção interna em antecedente e conseqüente, do uso de motivos, idéias e células, usando como exemplos sonatas para piano de Beethoven. Reportou-se ainda a formas musicais híbridas, como a sonata-rondó e explorou com grande profundidade o conceito de desenvolvimento no texto analítico sobre Beethoven (1859). Considerou *motivo* o germe da frase, ligando-se a idéias de A. W. Schlegel (1767-1845) e Heinrich Pestalozzi (1746-1827) (Bent & Pople 2001: 540), posteriormente retomadas por **Arnold Schoenberg** no livro *Fundamentos da composição musical* (material produzido entre 1937 e 1948, e publicado em 1967).

Já Moritz Hauptmann, ²¹⁹ sob influência Hegeliana, defendeu uma teoria sistemática da música, fundamentada em princípios lógicos que julgava serem universais. Assim, propôs que uma unidade com dois elementos fosse considerada *thesis*, com três elementos, *antithesis* e com quatro, *synthesis* (Bent & Pople 2001: 541). Aplicou os mesmos princípios lógicos aos desdobramentos do tempo, estendendo os elementos binário, ternário ou quaternário a unidades de tempo mais amplas (Palisca & Bent 2001: 377).

A análise da forma sonata foi uma espécie de fio condutor que conectou a teoria da articulação harmônica de Heinrich Christoph Koch com a abordagem temática de A. B. Marx, tendo posteriormente continuado pela análise funcional de Hugo Riemann, a análise própria de Arnold Schoenberg e a análise empírica de Donald Francis Tovey (Burnham. In: Christensen 2007: 880-1).

Abrimos aqui um parêntese para tratarmos das considerações atuais de Charles Rosen ²²⁰ sobre a *forma sonata*. Rosen julgou equivocada a concepção que descende de A. B. Marx, referente ao desenvolvimento de uma forma única partir de um único padrão binário, alegando não haver um protótipo de forma para a elaboração da mesma, bem como por poderem ser verificadas características comuns a outras formas contemporâneas, como abertura, ária, concerto, rondó e minuetto. Considerou a sonata Clássica uma técnica que envolveu a criação de uma nova textura e articulação para todas essas formas, as quais se influenciaram mutuamente (Rosen 1988: prefácio s/p).

Rosen contestou, ainda, a definição tripartida - exposição, desenvolvimento e recapitulação - por não refletir a organização a duas partes que emerge mais claramente quando a exposição é repetida. Observou que a definição cunhada no segundo quarto do século XIX foi formulada com base na prática do final do século XVIII e início do século XIX, principalmente por três autores que possuíam em comum o contato com Beethoven: Antonin Reicha (no título escrito em 1826), Adolph Bernhard Marx (em 1845) e Carl Czerny (em 1848). Reconheceu que a criação do termo por A. B. Marx foi auxiliar ao estabelecimento do prestígio da forma sonata como a forma suprema da música instrumental durante os séculos XIX e XX - supremacia esta garantida por Beethoven. No entanto, chamou a atenção para a excessiva afirmação da existência de uma unidade estilística no final do século XVIII (Rosen 1988: 1-6).

Isso posto, Rosen deu sua contribuição ao assunto. Partiu da divisão em dois amplos estágios de uma mudança estilística presente no período Clássico. No primeiro (1730-65), as texturas do estilo anterior foram radicalmente simplificadas e no segundo (1765-95) as novas formas e texturas foram sendo expandidas (não apenas na forma sonata, mas também na ária, no rondó, no concerto, no minuetto). Localizando o foco da forma sonata na estrutura, nas modulações em larga escala, nas transformações dos temas e mesmo no caráter dos temas, Rosen delegou à forma sonata a possibilidade da supremacia da música instrumental no início da estética romântica. No título do livro, usou o termo no plural,

formas sonata, denotando a presença de características associadas à forma sonata, como o desenvolvimento, nas diversas formas contemporâneas (Rosen 1988: 3-6 e 11-5).

No entanto, no final do século XX, presenciamos uma volta à tradição formal em relação à sonata, calcada em estilos e convenções, no contexto musical anglo-americano (as discussões conceituais foram mantidas na Alemanha por autores como Carl Dahlhaus). Segundo Scott Burnham: “(...) nos últimos anos do século XX temos sido testemunhas de um ressurgimento da classificação taxionômica dos elementos da forma sonata” (Burnham. In: Christensen 2007: 901-3).

No final do século XIX e início do século XX, havia duas linhas de estudo que se reportavam à linguagem harmônica da segunda metade do século XIX. Dentre os autores mais conservadores estava Simon Sechter, ²²¹ cujo sistema harmônico, apresentado graficamente, desenvolveu uma teoria da progressão harmônica cromática e diatônica e levou adiante o conceito do baixo fundamental originário de Rameau, e continuado por Heinichen, Kirnberger e Schulz, tendo influenciado compositores como **Arnold Schoenberg**. A concepção harmônica de Johann Christian Lobe ²²² incorporou idéias de Sechter, usou um sistema de designação semelhante ao de Weber e acrescentou o conceito de acorde alterado, que admite notas harmônicas estranhas (Bent & Pople 2001: 541).

Nessa fase, foi crescente a produção de material bibliográfico sobre análise musical, sobretudo os que se reportaram à *forma musical*. *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1837-47) de A.B. Marx foi muito usado para o ensino da teoria, tendo influenciado gerações de músicos, como Salomon Jadassohn, ²²³ os norte-americanos A. J. Goodrich ²²⁴ e Percy Goetschius, ²²⁵ assim como Hugo Rieman ²²⁶ e Stewart Macpherson ²²⁷ (Bent & Pople 2001: 540-1).

Hugo Riemann polarizou diversas das grandes teorias anteriores. Apresentou (1893) sua teoria relacionada à função harmônica, que considera as modulações decorrentes da mudança dessas funções. Sistematizou (1884) a construção de uma grade hierárquica com

base em seu conceito de *Motiv*, associado aos padrões fraco-fortes, que concatenados e hierarquizados constituíam amplitudes de energia que, por sua vez, construíam a forma musical. Fez uso de signos especiais para indicar as frases e o sistema harmônico, tendo priorizado análises de obras de Bach, Haydn, Mozart e Beethoven (Bent & Pople 2001: 541-3). Voltada à descoberta de uma lógica musical natural e histórica, sua teoria é considerada por Burnham “a mais compreensível dentre as teorias funcionais da música (...)”, ²²⁸ em que cada compasso, cada harmonia possui uma função no contexto musical (Burnham. In: Christensen 2007: 892).

O teórico inglês Ebenezer Prout ²²⁹ e o alemão Hugo Leichtentritt ²³⁰ conduziram o estudo das formas musicais a se tornarem um ramo da disciplina análise musical, ao invés de constituir um treinamento para compositores. Prout foi influenciado por Riemann, em particular no estudo dos motivos. A publicação (1911) de Leichtentritt incluiu posteriormente capítulos intitulados *Idéias estéticas como a base para os estilos e formas musicais* e *Lógica e coerência na música* (Bent & Pople 2001: 541), posteriormente retomadas por **Arnold Schoenberg**.

Em 1887, o musicólogo e regente Hermann Kretzschmar ²³¹ lançou um guia ao repertório de concerto, uma espécie de catálogo com obras comentadas, inaugurando as edições de exemplares de *apreciação musical*. Via a música como linguagem, com características universais e significados reconhecíveis por aqueles que tivessem um treinamento estético, que por sua vez levou a um método de interpretação que Kretzschmar chamou *hermenêutica musical*, então tida como uma revitalização da teoria dos afetos barroca. No artigo *Analysis*, Ian Bent e Anthony Pople definem a hermenêutica musical:

“**A hermenêutica é um método crítico** [grifos meus] – distinto de suas fundamentações etimológicas em uma ‘interpretação’ mais geral – geralmente tida por ter sido formulada na obra de Friedrich Schleiermacher e depois desenvolvida por Wilhelm Dilthey. Foi mais o segundo que influenciou Kretzschmar em seu uso do termo para descrever seus próprios escritos analíticos, e sua identificação com Hoffmann e Schumann (...) está entre seus precursores” (Bent & Pople 2001: 543). ²³²

Encorajado por Richard Wagner e Franz Liszt, e com base na análise crítica hermenêutica, Hans von Wolzogen ²³³ publicou um *guia temático* com o intuito de elucidar aspectos do ciclo do *Anel* (em 1876), *Tristão e Isolda* (1880) e *Parsifal* (1882), combinando sinopses do enredo e da ação no palco com a identificação de motivos, bem como associando-lhes uma paráfrase descritiva do tratamento musical. Identificou-os com imagens específicas e empregou o termo *leitmotif* (motivo condutor) para descrever motivos definíveis apresentados separadamente, mas ligados por *mutação orgânica*. Wolzogen influenciou diretamente Mayrberger (Bent & Pople 2001: 543).

Gustav Nottebohm ²³⁴ valeu-se de conceitos da hermenêutica musical para a análise de esboços, tendo produzido edições com coletâneas de Beethoven (em 1862–5), Mozart (1878) e de uma série mais longa, publicada entre 1865 e 1890, em que se ocupou do processo criativo de Beethoven. Apresentou um modelo de formulação de idéias a partir do motivo melódico, ou *célula germinal*, descendente da tradição teórica. Assim, Nottebohm configurou uma maneira de se obter elementos para além do texto terminado (Bent & Pople 2001: 544).

Motivado pelas considerações de Nottebohm, Sir George Grove ²³⁵ publicou análises das nove sinfonias de Beethoven (1896) em que havia um equilíbrio entre informações históricas e bibliográficas, com evidências crítico-textuais, julgamento crítico, exemplos musicais abundantes e uma análise formal cuja abordagem narrativa, com expressões como “passagem bem humorada”, tornou-se de uso corrente para a descrição da música. Grove diferiu de Kretzschmar ao recusar a idéia do desenvolvimento motivico, interpretando os temas como matéria de influência histórica, ao invés de interpretá-los estruturalmente (Bent & Pople 2001: 544).

Ainda no final do século XIX e início do século XX, o uso anterior da palavra *Gestalt* por A.B. Marx foi associado a um modelo formal no qual o termo *forma* foi sinônimo de *todo* o os *modelos* representavam doutrinas de princípios de organização na mente humana, cuja ênfase estava na percepção ao invés de focar a motivação, gerando um novo ramo da

psicologia. A *psicologia da Gestalt* foi associada à forma nas observações de Johann Friedrich Herbart ²³⁶ e Eduard Hanslick ²³⁷ e (respectivamente, em 1811 e 1854), tendo enfatizado a força da percepção mental para a organização de quaisquer objetos ou situações que ele encontra, considerando o agrupamento mental durante a percepção de objetos similares (Bent & Pople 2001: 544).

No livro *Do belo musical* (1854, trad. português 1989), Eduard Hanslick posicionou-se contrariamente ao que denominou falsa mistura dos sentimentos na ciência por visionários da estética. Melhor dizendo, concordou com a opinião de que o valor último do belo estaria sempre baseado na evidência imediata do sentimento, no entanto ressaltou que apelações ao sentimento não resultariam em regras musicais, como queriam os estetas da época, uma vez que o fato de haver sentimento na música não lhe delegaria a exigência de representar sentimentos (Hanslick 1989: 8-9).

Partindo da observação de que “a beleza de uma composição é especificamente musical, isto é, inerente aos sons, sem relação com um círculo de pensamentos estranhos, extramusicais”, Hanslick criticou a estética musical que se preocupava com os sentimentos despertados pela música ao invés de se ocupar do que seria belo na música. Tendo observado que as leis do belo seriam inseparáveis das propriedades de seu material, considerou-o “pura forma”, ponderando que o belo continua sendo belo mesmo quando não é visto nem contemplado - não sendo, portanto, o prazer de quem contempla seu causador (Hanslick 1989: 10-7).

Hanslick delegou à fantasia o meio de contato com o belo – em detrimento do sentimento – tendo-a considerado atividade de pura contemplação com o intelecto, correspondente ao ato de se escutar com atenção. E ponderou: “se nos perguntam, então, o que deve ser exprimido (sic) com esse material sonoro, respondemos: idéias musicais”. Mais à frente, acrescentou: “A música quer, de uma vez por todas, ser percebida como música, e só pode ser compreendida e apreciada por si mesma”. Considerando o sentimento provocado pela música de efeito prático, Hanslick concluiu que o prazer experimentado pelo ouvinte estaria associado a uma satisfação e participação espiritual, denominadas por ele “reflexões da

fantasia” - estas sim, originárias do prazer estético (Hanslick 1989: 17-19, 62, 65, 98, 119-120 e 127).

Valendo-se da psicologia da Gestalt, Christian von Ehrenfels²³⁸ usou o som musical para propósitos ilustrativos (1890). Ao observar que uma melodia não perdia sua identidade quando transposta, visto que o contorno transposto podia ser reconhecido e aprendido, identificou três processos mentais envolvidos nesse processo: denominou *closure* o fato da mente humana completar automaticamente contornos incompletos; *phi phenomenon*, a ligação e a atribuição de movimento a duas ocorrências separadas; e *Prägnanz* a interpretação julgada como melhor pela mente humana (Bent & Pople 2001: 544), sendo assim, precursor de **Heinrich Schenker**.

A psicologia da Gestalt pôde ser associada à percepção da estrutura fundamental, uma vez que constatou que a mente humana seleciona, a partir de um dado anterior, apenas as características mais salientes. Um exemplo inicial foi o procedimento de Carl Czerny, que retirou da superfície os ornamentos em obras de Chopin, Bach e Clementi com o intuito de revelar a estrutura fundamental essencial (Bent & Pople 2001: 544).

O primeiro trabalho em grande escala com base na psicologia da Gestalt foi produzido por Arnold Schering.²³⁹ Ao analisar madrigais italianos do século XIV (1911-12), *desornamentou* as linhas melódicas, substituindo grupos ornamentais por notas com valores proporcionalmente mais longos, revelando a progressão melódica, bem como revelando o que denominou *núcleo melódico* ou *célula*, tendo consituído uma forma embrionária tando das técnicas posteriormente utilizadas por Réti, Keller e Walker (abaixo citados), como da concepção harmônica estrutural de **Heinrich Schenker** (Bent & Pople 2001: 544-6). Considerava a atividade musical como resultante de “operações da lei psicológica básica de tensão e relaxamento”. Assim sendo, tempo e ritmo operariam com os conceitos rápido-lento, a melodia seria ascendente/descendente, a tonalidade remota/próxima. A música seria símbolo (*Sinn-Bild*) da existência humana e a experiência musical, “ressonância psíquica” (Rothfarb. In: Christensen 2007: 944).

Ao propor (1911) que a análise fosse *auxiliar aos textos históricos*, em detrimento da história contada a partir de biografias de compositores relevantes, Guido Adler²⁴⁰ mudou a natureza dos textos históricos sobre música. Tendo introduzido a noção de estilo como assunto central do historiador, recuperou a *análise estilística*. Apresentou dois métodos para a realização dessa tarefa: o *método indutivo*, que consiste na escolha de diversas peças a serem examinadas com o intuito de identificar elementos comuns e disparidades, permitindo o agrupamento de obras em coleções ou em sucessão cronológica; e o *método dedutivo*, que visa a comparação de uma determinada obra com obras contemporâneas e precedentes, posicionando-a no interior desse contexto, através do julgamento do uso do motivo, tema, ritmo, melodia, harmonia, notação, bem como de sua função e meio, quanto a ser sacra ou secular, vocal ou instrumental e assim por diante (Bent & Pople 2001: 546).

Adler realizou um estudo específico sobre o estilo Clássico vienense e proliferaram escritos sobre estilos individuais de compositores, dentre os quais podemos citar Wilhelm Fischer,²⁴¹ Ernst Bücken²⁴² e Paul Mies,²⁴³ notavelmente em seus artigos sobre os fundamentos, métodos e tarefas da pesquisa estilística sobre música, escritos entre 1922 e 1923. Os dois últimos autores focaram Beethoven, compositor bastante estudado entre c. 1915-30, também por Hans Gál,²⁴⁴ Gustav Becking (abaixo citado), Ludwig Schiedermair,²⁴⁵ August Halm²⁴⁶ e Walter Engelsmann.²⁴⁷ Outros estudos sobre estilo pessoal incluem publicações de Werner Danckert²⁴⁸ (Bent & Pople 2001: 546-7).

Knud Jeppesen²⁴⁹ prestou continuidade ao trabalho de Adler, tendo escrito o mais distintivo e influente exemplo de análise estilística dessa época, *The Style of Palestrina and the Dissonance* (1923), no qual a escolha entre o método indutivo ou dedutivo era condicionada pelo tratamento histórico da dissonância. Jeppesen o denominou método *empírico-descritivo*, por tratar empiricamente da superfície da música (ao tecer considerações a respeito do estilo melódico de Palestrina, com base na quantidade de recorrências) e psicologicamente das características do estilo (ao verificar leis subconscientes que regeriam a construção de padrões rítmico-intervalares). Assim sendo, com base nesse método, cabe ao

analista apresentar os dados relacionados a cada caso e objetivamente aduzir leis (Bent & Pople 2001: 547).

Ernst Kurth ²⁵⁰ trouxe idéias associadas às dos psicólogos da Gestalt, a Schopenhauer, e a conceitos do subconsciente de Freud. Os teóricos da Gestalt visavam três níveis da percepção auditiva: a percepção física pelo ouvido, a organização sensorial pelo sistema nervoso, e a compreensão no nível psicológico. Kurth focou (1917) três níveis de atividade na criação musical e os expôs como parte de sua teoria da melodia: o primeiro foi relacionado a um fluxo contínuo de energia cinética que sustentaria a música, cujo desejo, associado a Schopenhauer, seria o de mover; o nível psicológico foi relacionado à extração dessa energia pelo inconsciente para produzir um *jogo de tensões*, que se tornaria consciente apenas quando tomasse a forma de um som musical; e o terceiro nível era a manifestação acústica.

Ao produzir uma melodia, o compositor ativaria os três níveis, conseguindo unidade e totalidade. Kurth verificou a presença desses fatores em obras de J. S. Bach, nas quais considerou, ainda, a presença de motivos. Em relação à harmonia, Kurth considerou (1920) que a harmonia tonal, enquanto sistema de coerência interna, carregaria uma possibilidade de mudança, através da *energia potencial*, cuja tensão mais forte seria a da sensível, explicando a alteração cromática como um processo de disposição da sensível onde ela normalmente não ocorreria. Em relação à harmonia do final do Romantismo, distinguiu uma polarização das forças *construtiva* e *destrutiva*, sendo a primeira relacionada à coesão da tonalidade e a segunda, ao cromatismo, tendo apresentado *Tristão* de Wagner como exemplo (Bent & Pople 2001: 547-8). Assim sendo, propôs uma interpretação psicológica do acorde, em que a fusão (*Verschmelzung*) de terças resultaria no sentimento de gravidade (*Schwerkraftempfindung*) centrado na fundamental, capaz de transformar uma sonoridade acusticamente dissonante em resolução psicologicamente satisfatória. A melodia seria dotada de energia cinética e a harmonia, de energia potencial (Rothfarb. In: Christensen 2007: 939-40).

Alfred Lorenz ²⁵¹ se reportou ao problema da forma e da tonalidade em Wagner e sua obra foi um marco na história da análise, por constituir uma confluência dos principais desenvolvimentos em análise antes de seu tempo. Analisou o *Anel* (1922 e 1924), o Prelúdio de *Tristão* (1922–3 e 1926), *Meistersinger* (1930) e *Parsifal* (1933) usando técnicas gráficas e tabulares de apresentação e diagramas. Associou idéias dos autores da Gestalt com noções de periodização, simetria e estrutura de Riemann, percepção do movimento harmônico de Kurth, elementos dramáticos de Wagner apresentados por Karl Grunsky ²⁵² e Christian von Ehrenfels, leitmotifs por Karl Mayrberger ²⁵³ e Hans von Wolzogen, bem como com os próprios escritos em prosa de Wagner. Ao buscar uma arquitetura em estruturas musicais muito amplas, Lorenz considerou a construção formal originária de harmonia, ritmo e melodia, e percebeu a existência de uma estrutura hierárquica na música, descrevendo o encaixe de unidades de pequena escala no interior das formas amplas, estendendo-as e mudando-lhes o equilíbrio (Bent & Pople 2001: 548).

Entre 1906 e 1935, **Heinrich Schenker**, ²⁵⁴ apresentou uma visão pioneira a respeito de obras primas musicais tonais: a de que constituem projeções no tempo da tríade da tônica, através do processo de sua transformação em uma *estrutura fundamental* (*Ursatz*) e de sua elaboração (*Auskomponierung*) por uma ou mais técnicas de *prolongamento*. A *Ursatz* seria constituída de uma linha melódica escalar descendente (a partir da terça ou da quinta até a fundamental da tríade), ou *linha fundamental* (*Urlinie*), acompanhada por um arpejo no baixo (*Bassbrechung*) das fundamentais da tônica para a dominante e de volta para a tônica, considerando a composição como um elaboração de um design contrapontístico básico. Isso significa que a estrutura básica de qualquer peça tonal foi considerada diatônica, e todas as modulações seriam prolongamentos de graus harmônicos diatônicos, tendo assim rejeitado completamente a idéia convencional de modulação (Bent & Pople 2001: 548).

Ao estudar a ornamentação em Bach, Haydn, Mozart e Beethoven, dentre outros compositores, Schenker desenvolveu sua técnica de extração de *camadas de ornamentação* (sem falar em *redução*) no processo de revelação da estrutura última de uma peça, buscando apresentar um traçado dos passos do processo criativo. Denominou (1921-24 e

1925) *Urlinie-Tafeln* as análises gráficas que mostram a linha fundamental, apresentadas graficamente em planos acompanhados por símbolos analíticos auxiliares, como colchetes e linhas curvas pontilhadas, bem como por graus harmônicos fundamentais (*Stufen*) simbolizados abaixo do pentagrama por numerais romanos. Tal foi a sofisticação dos gráficos de Schenker durante os últimos cinco anos de sua vida que os comentários verbais foram completamente descartados (Bent & Pople 2001: 548-53).

Para a comunidade teórica anglo-saxã, foi Schenker, e não Tovey, quem se contrapôs à tradição formal. Enquanto Tovey reportou-se empiricamente à superfície musical, Schenker explorou teoricamente a estrutura musical através da função orgânica da *Ursatz* (Burnham. In: Christensen 2007: 901). No artigo *Analysis*, Ian Bent e Anthony Pople reportam-se às análises de Schenker:

“(...) *Suas análises foram planejadas primeiramente para o performer* [grifo meu] e tiveram sempre uma função pedagógica. Favoreceram uma nova maneira de se ouvir a música – uma audição de longo alcance – e, na fase final de seu método gráfico, procurou conduzir o leitor estágio por estágio a partir do texto familiar de uma obra através de uma compreensão da mesma como um complexo orgânico total” (Bent & Pople 2001: 553).²⁵⁵

Durante o século XX foi grande a quantidade de compositores-autores, como **Olivier Messiaen**,²⁵⁶ cujos escritos sobre a própria obra forneceram subsídios aos analistas:^{lxxxiv}

“(...) Três fatores podem ser identificados por trás do crescimento desse fenômeno: as dificuldades de compreensão que envolvem os estilos modernos, a função da análise como elucidação, estabelecida por volta de 1910, e a propensão dos compositores a escrever a respeito de sua própria música, de maneira que [seus escritos] se tornaram recentemente passíveis de apropriação pelos analistas (...)” (Bent & Pople 2001: 553).²⁵⁷

Na qualidade de autor, o compositor **Arnold Schoenberg**²⁵⁸ produziu uma obra em progresso, constituída de uma coleção de idéias e esboços, muitos deles utilizados em sala de aula, que intencionou publicar enquanto livro-texto. No entanto, com exceção do

^{lxxxiv} No tópico 2.3 deste Capítulo tais escritos serão apresentados.

Harmonielehre (1911, ditado a um estenógrafo), dos ensaios (dentre eles, *Style and Idea*) e do texto pedagógico *Models for Beginners in Composition* (1942), seu material analítico e pedagógico foi publicado após sua morte, de maneira fragmentada. Apoiado na visão de música orgânica do século XIX e considerando sua própria música uma continuação da tradição austro-germânica, tratou extensivamente da música tonal, tendo sido bastante reticente tanto em relação ao pós-tonalismo como ao dodecafonismo (Bent & Pople 2001: 553). Propôs a emancipação da dissonância, considerando que as dissonâncias não eram distinguíveis qualitativamente em relação às consonâncias, já que ambas podiam ser encontradas na série (*Harmonielehre*, 1911, cap.2) (Palisca & Bent 2001: 380).

Quase vinte anos após a morte de Hugo Riemann, Schoenberg tornou-se professor de composição em Los Angeles (EUA), onde ensinou harmonia funcional de maneira mais estritamente organicista (Burnham. In: Christensen 2007: 895). Nas duas séries de oito conferências proferidas por Anton Webern em 1932 e 1933 em uma residência particular de Viena, Webern focou a vertente evolucionista de tal idéia organicista ao afirmar que os diversos domínios musicais *evoluíram* através do tempo. Referiu-se, por exemplo, à evolução no uso do espaço sonoro e à evolução na apresentação de idéias. Esclareceu que as decisões tomadas pelos membros da Segunda Escola Vienense são resultantes da leitura histórica que fizeram. Partindo de afirmativas como “a arte, como a natureza, é submetida a leis” justificou os procedimentos seriais como resultantes da *evolução* de processos históricos através da conquista do material sonoro oferecido pela natureza (série harmônica) (Webern 1984: 34-55).

Embora a publicação *Fundamentos da composição musical* tenha sido voltada a compositores, apoiou-se em exemplos analíticos e constitui ainda hoje um manual de análise. Schoenberg baseou a compreensão da forma musical na percepção das pequenas unidades musicais, formadoras das unidades maiores, que comporiam a grande arquitetura musical com base na *lógica* e na *coerência*. Dedicou-se à fundamentação teórica da *sintaxe musical*, concentrando-se na análise do contorno melódico. Considerou o *motivo* como o *germe* da idéia, presente em todas as figuras subseqüentes, tendo analisado a construção

musical através da recorrência do motivo - por repetição, variação rítmica, melódica e harmônica - da frase, de antecedente, conseqüente, período, sentença e seção. Considerou que o uso de variações advindas de um motivo básico levaria a um conteúdo comum, produzindo “unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência no discurso”. Trouxe à tona o conceito de *liquidação*, “processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam apenas aqueles não-característicos que, por sua vez, não exigem continuação” (Schoenberg 1991: 35-6 e 59). Nos exemplos musicais, utilizou peças tonais compostas durante os séculos XVIII e XIX, focalizando principalmente as *Sonatas para piano* de Beethoven. Na abordagem à forma, focou a função construtiva das pequenas formas - como o Minueto, ou o Scherzo -, constitutivas de organismos maiores.

Autores como Walter Frisch ²⁵⁹ e o supracitado David Epstein validaram e ampliaram conceitos de Schoenberg, como as *variação por desenvolvimento* (*entwickelnde Variation*) dos elementos estruturais dos temas (motivos, frases). Frisch os aplicou (1984) à música de Brahms, e a *configuração básica* (*Grundgestalt*) foi levada adiante (1979) por Epstein, em sua busca por uma síntese das idéias de **Schenker** e **Schoenberg** (Bent & Pople 2001: 555).

Na qualidade de autor do livro *Unterweisung im Tonsatz* (1937; em inglês, *The Craft of Musical Composition*), o compositor Paul Hindemith ²⁶⁰ procurou fundamentar em leis da natureza as bases de um sistema. Criou o termo *flutuação harmônica* para explicar a estabilidade e a tensão dos acordes. Realizou uma classificação desses acordes em categorias, segundo a estrutura de cada um, em dois grupos: sem trítone e com um ou mais trítomos. Com uma grafia especial, apresentou análises dessa flutuação em peças tonais do repertório histórico ocidental, em especial do final do século XIX, além de usar o processo em suas próprias composições. Apesar da técnica de Hindemith não ter causado grande repercussão, mostra-se como uma das primeiras tentativas de análise da música que trata da tonalidade em expansão e outras técnicas praticadas no início do século XX.

Dentre os exemplares escritos por Donald Francis Tovey,²⁶¹ destacam-se as notas de programa que elaborou para o Reid Concert Series em Edimburgo desde meados dos anos 1910, as quais foram acrescidas de ensaios suplementares e um glossário, formando um livro de análise do repertório orquestral e coral dos séculos XVIII e XIX, editado em seis volumes (1935-9). Posteriores publicações foram voltadas à música de câmara (1944) e a sonatas para piano de Beethoven (1948). Tendo valorizado os aspectos da descrição sucessiva, uma vez que via a análise traçando o mesmo processo no tempo que o “ouvinte naïve” experienciava. Rejeitou os modelos formais de análise, bem como a idéia de unidade orgânica, tendo desaprovado qualquer terminologia. Exerceu forte influência sobre autores como Charles Rosen e Joseph Kerman²⁶² (Bent & Pople 2001: 555-6) no paradigma não formal à forma sonata, mas estilístico. Para Tovey, não seria os grupos temáticos ou o conteúdo motivico os responsáveis pela coerência lógica e equilíbrio da forma sonata, mas “a arte do movimento” das frases, com alusões a proporção, liberdade e expansão (Burham 2007: 898).

Em meados do século XX, a teoria da música sofreu influência de duas linhas do pensamento: por um lado a lingüística, e por outro a cibernética e a teoria da informação. No artigo *Analysis*, Ian Bent e Anthony Pople definem lingüística, cibernética e teoria da informação:

“A lingüística examina a comunicação social através da linguagem social, buscando revelar as regras através das quais determinada linguagem opera, as regras mais profundas através das quais a linguagem como um fenômeno geral opera, e os processos através dos quais os indivíduos intuitivamente aprendem as regras complexas de sua própria linguagem. (...) A cibernética considera todas as atividades, humana, animal e máquina, em termos de sistemas de controle. (...) A teoria da informação mede a capacidade dos sistemas de perceber, processor, armazenar e transmitir informação. A informação é tida como uma escolha de uma mensagem a partir de um grupo de possíveis mensagens; algumas mensagens ocorrem com maior frequência do que outras, configurando diferentes probabilidades para a obtenção de qualquer mensagem. (...) Em outras palavras, a informação é gerada através da não confirmação da expectativa. (...)” (Bent & Pople 2001: 556).²⁶³

No campo da lingüística, a fonologia trata da distinção entre elementos em um fluir de sons vocais lingüísticos, bem como da apreensão de regras através das quais esses sons são

associados conjuntamente. Sua contribuição para a música foi apontada em 1932 pelo etnomusicólogo Gustav Becking,²⁶⁴ que observou problemas próprios da fonologia na música. No mesmo ano, o lingüista Roman Jakobson²⁶⁵ enfatizou que propriedades particulares da música e da poesia seriam fonológicas no que se refere à operação. Publicações posteriores foram efetuadas por Milos Weingart (em 1945),²⁶⁶ Antonín Sychra (1949),²⁶⁷ Bruno Nettl (1958)²⁶⁸ e Nicolas Ruwet (em 1959, explorada a seguir).²⁶⁹ Discussões a respeito da aplicação da teoria da informação foram publicadas por autores como Calvert Bean (em 1961),²⁷⁰ Werner Meyer-Eppler (1962),²⁷¹ Lejaren Hiller (1964),²⁷² Fritz Winkel (1964)²⁷³ e Jens Brincker (1970)²⁷⁴ (Bent & Pople 2001: 557).

Com base na análise lingüística, George P. Springer²⁷⁵ reportou-se (1956) à distinção entre repetição e modificação, associando-lhes conceitos de probabilidade e de processos estocásticos, chegando às cadeias de Markov, na qual as probabilidades dependem de eventos prévios. No final dos anos 1950 proliferaram os textos escritos com base na teoria da informação, desde os textos escritos em 1956 por Richard C. Pinkerton²⁷⁶ e Abraham Moles,²⁷⁷ este último com uma aplicação mais ampla sobre a teoria da percepção estética, passando por Claude Shannon e Warren Weaver, matemáticos e teóricos da informação, e chegando no artigo de Joseph Youngblood,²⁷⁸ na monografia Wilhelm Fucks,²⁷⁹ bem como em David Kraehenbuehl e Edgar Coons (em 1958-59),²⁸⁰ que mensuraram o fenômeno da unidade e da variedade (Bent & Pople 2001: 557).

O esteta Leonard Meyer²⁸¹ aproximou-se a teoria da informação e do trabalho de Moles, associando-os a conceitos da Gestalt, com o intuito de buscar uma definição de significado em música (Bent & Pople 2001: 557), tendo contribuído decisivamente para a psicologia da música por quase quatro décadas. No livro *Emotion and Meaning in Music* (1956) reportou-se à audição musical a partir de diversos posicionamentos filosóficos, bem como à origem do significado musical a partir da organização melódica, rítmica e harmônica, sob uma perspectiva psicológica. Considerou os *estilos* constituintes de um sistema de probabilidades, a partir das quais ouvinte seria capaz de derivar um significado musical satisfatório e o *significado* musical derivado da excitação, frustração e realização de

sistemas de expectativas culturalmente condicionados. No livro *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture* (1967), partiu da conjectura da coexistência, em nosso tempo, de uma quantidade de estilos alternativos em um tipo de “estado-fixo dinâmico”. Concluiu que uma análise imparcial das dificuldades envolvidas na percepção e na compreensão da música do século XX, sem levar em conta um estilo ou um método, intensificaria o entendimento da natureza das estruturas musicais, bem como da experiência musical (Meyer 1994: 5 e 238). Em *Style and Music: Theory, History, and Ideology* (1989), deu continuidade a idéia segundo a qual um estilo musical é resultante de escolhas humanas, que se desenvolvem devido a impulsos psicológicos, culturais e musicais (Aiello 1994: vii e 3-4).

Nas palavras do próprio Leonard Meyer, a intenção primeira do livro escrito em 1956 foi apresentar uma análise do significado musical e da experiência segundo a qual seria esclarecido o relacionamento entre as posições expressionista e formalista. Após amplas e detalhadas colocações, em que considerou a experiência afetiva de uma resposta à música é específica e diferenciada, e ponderando que o estímulo pode ter diversos significados (Meyer 1994: 7-30), concluiu:

“Não há uma oposição diamétrica (...) entre a resposta intelectual e a resposta afetiva à música. Embora sejam psicologicamente diferenciados enquanto respostas, ambos dependem dos mesmos processos perceptivos e dos mesmos hábitos estilísticos, assim como os mesmos processos musicais vêm à tona e configuram ambos os tipos de experiência. Sob esta perspectiva, as concepções musicais formalista e expressionista aparecem como idéias complementares, e não como posições contraditórias. Não considerados processos diferentes, mas maneiras diferentes de experimentar o mesmo processo. (...) A deflagração de uma experiência afetiva ou intelectual ao se ouvir uma peça de música depende da disposição e do treinamento do ouvinte. (...)” (Meyer 1994: 34).²⁸²

O uso do computador para a análise musical pôde ser observado a partir de 1949, quando Bernard Bronson²⁸³ analisou canções usando dados em um cartão perfurado, tendo produzido resultados estatísticos. Posteriormente, outros autores puderam contar com o aprimoramento tecnológico, bem como com conceitos matemáticos e lingüísticos, para a produção de análises mais qualitativas, como as realizadas por John Selleck e Roger

Bakeman (em 1965),²⁸⁴ os artigos publicados no periódico *Computers and the Humanities* (1966-) e uma coleção de ensaios editorada por Heinz Heckmann (1964)²⁸⁵ (Bent & Pople 2001: 557-8).

O compositor Iannis Xenakis²⁸⁶ associou análise musical e matemática no tratado *Musiques formelles* (1963), tendo exposto conceitos sobre probabilidades, estocástica e cadeias de Markov, na maioria das vezes traçando os meios composicionais utilizados em suas próprias obras. No entanto, ampliou as possibilidades analíticas ao adotar conceitos ligados a termos como *massa sonora*, *evento sonoro* e *nuvem* (Bent & Pople 2001: 558).

Na mesma época, Pierre Schaeffer²⁸⁷ editou o *Traité des objets musicaux* (1966). Criador da música concreta no final dos anos 1940, Schaeffer se concentrou no *objeto sonoro* para apresentá-lo nos diversos aspectos: históricos, lingüísticos, físicos, filosóficos, acústicos e musicais. A ilustração de sua teoria se encontra no *Solfège de l'objet sonore*, exemplos sonoros com o objetivo de renovar a percepção, através dos novos sons que sua composição propõe. Schaeffer reviu conceitos e provou como a percepção de alturas e timbres se combina e amplia nas noções de *massa*, *som complexo*, entre outros, que compõem a tipologia criada por ele para comunicar o objeto sonoro. Analisou auditivamente várias peças dessa época, criando assim uma nova técnica, que foi ampliada posteriormente por outros autores e composições.

No livro *Composing music with computers* (2001), o brasileiro Eduardo Reck Miranda focou o uso do computador como uma ferramenta composicional gerativa, tendo apresentado diversas técnicas gerativas, formadas a partir de gramáticas musicais. Partindo da observação de que o uso do computador por compositores promoveu uma ampliação na maneira de se pensar a música, o processo de composição e a sensação da experiência musical, favoreceu os modelos de composição lógico e analógico, voltando-se ao pensamento por parâmetros, fortemente inspirado pela *cibernética*. Nesse ínterim, apresentou os conceitos matemáticos fundamentais para o aprimoramento em composição com o uso do computador. Abrangeu desde teorias da matemática discreta e a teoria dos

conjuntos até a lógica e a gramática formal, passando pelo uso de probabilidades, algoritmos, funções distributivas e cadeias de Markov, processos randômicos, gramática formal, autômatos, processos iterativos, fractais, computação neural, redes neurais artificiais e redes musicais, música evolucionária, autômato celular e algoritmos genéticos. Incluiu exemplos elaborados de acordo com o ponto de vista do que considerou dois marcos no desenvolvimento da música composta com o uso do computador: o serialismo de Schoenberg e o formalismo musical de Xenakis (Miranda 2001: xi-xii, 2-206).

Em meados do século XX, alguns autores restabeleceram e estenderam o trabalho iniciado por Schenker, constituindo a **vertente Schenkeriana** de análise musical. Muitos haviam sido seus alunos e um núcleo que ampliou conceitos Schenkerianos à análise da música antiga e do século XX foi estabelecido no Mannes College of Music de New York, do qual participaram Adele Katz (1945) ²⁸⁸ e **Felix Salzer** (1952). ²⁸⁹ Posteriormente o periódico *Music Forum*, fundado por Salzer e William J. Mitchell em 1967, ²⁹⁰ foi dedicado a **análises Schenkerianas**, tendo incluído trabalhos de Peter Bergquist (em 1967 e 1980) ²⁹¹ e Lewis Lockwood (1970) ²⁹² (Bent & Pople 2001: 558).

No livro *Structural Hearing*, **Felix Salzer** reforçou o aspecto da percepção associada à compreensão ao observar que a intenção última da análise das vozes condutoras não é a redução ou a simplificação da obra, mas “o reforço das audições criativa e interpretativa e a abordagem dos problemas da composição e da arquitetura musical”. Justificou de maneira bastante convincente a prática da audição estrutural à qual o título se refere: “A finalidade da audição estrutural é perceber a organização musical como um todo” (Salzer 1982: 143 e 283).

Podem ser encontrados exemplos do uso de **técnicas Schenkerianas** na análise de obras com ampla dimensão, como os movimentos em forma sonata, entre os escritos de Eric Wen (1982), ²⁹³ Carl Schachter (1983), ²⁹⁴ David Beach (1993), ²⁹⁵ Roger Kamien ²⁹⁶ e Naphtali Wagner (1997). ²⁹⁷ Reinterpretações e refinamentos em relação aos princípios de Schenker foram empreendidos por Gregory Proctor e Herbert Lee Riggins (1988), ²⁹⁸ Richard

Littlefield ²⁹⁹ e David Neumeyer (1992); ³⁰⁰ assim como por Michael Kassler (1967) ³⁰¹ e Stephen Smoliar (1976–7), ³⁰² estes últimos contando com um suporte computacional. Kofi Agawu ³⁰³ e Robert Samuels ³⁰⁴ incorporaram análises Schenkerianas em seus textos semiológicos. William Rothstein (1986) ³⁰⁵ e Robert Snarrenberg (1994) ³⁰⁶ retornaram aos escritos do próprio Schenker, relendo-os no contexto de seu próprio tempo e corrigindo eventuais disparidades nas considerações contemporâneas (Bent & Pople 2001: 564 e 567-8).

Aplicações das **técnicas Schenkerianas** à música popular tiveram início no final dos anos 1990 e foram absorvidas por estudos mais amplos sobre a música na cultura popular, tendo incluído análises de obras de Gershwin por Steven Gilbert (1995) ³⁰⁷ e Arthur Maisel (1990), ³⁰⁸ de canções dos Beatles por Walter Everett (1987) ³⁰⁹ e de baladas populares americanas por **Allen Forte** (1995) ³¹⁰ (Bent & Pople 2001: 564).

Um restabelecimento da análise motívica em meados do século XX foi realizado por Rudolph Réti. ³¹¹ Em três publicações (1951, 1958 e 1967) Réti partiu da construção formal subentendida em *Fundamentos da composição musical* de **Arnold Schoenberg**, considerou a transformação motívica por transposição, inversão, reiteração, paráfrase e variação, focou a permanência de elementos comuns e apresentou como exemplos principalmente obras de Beethoven (Bent & Pople 2001: 558-9).

Hans Keller ³¹² levou adiante os princípios da análise funcional. Criticando a análise Toveyana, tida por ele como *dissecadora* e considerando a visão de Réti como o único processo que seguia do início ao final, Keller viu a música como um desenvolvimento linear, no qual o ouvido entenderia a comunicação musical. O analista deveria demonstrar a unidade musical existente no interior da diversidade, bem como prestar contas da continuidade em primeiro plano, elucidando as funções de uma peça como se esta fosse um organismo vivo. Diferente de Réti, Keller reconhecia padrões rítmicos fundamentais, de maneira que a aumentação e a diminuição eram considerados tipos mais distantes de

derivação. Com o intuito de evitar uma tradução entre o pensamento musical e o verbal, apresentou a análise em partituras, sem textos ou gráficos (Bent & Pople 2001: 559-60).

Alan Walker ³¹³ deu continuidade aos trabalhos de Réti e Keller, tendo discutido (1962) a validade das formas em espelho e introduzido elementos Freudianos de repressão e associação pré-consciente à teoria da unidade motívica (Bent & Pople 2001: 560).

Uma revivificação da teoria hermenêutica foi realizada por por Deryck Cooke ³¹⁴ e Leo Treitler. ³¹⁵ Cooke discorreu (1959) sobre uma inter-relação entre o material musical e conotações de estados emocionais, tendo argumentado que os últimos surgiam a partir de forças inerentes aos intervalos que constituem o contorno. Albert B. Lord ³¹⁶ investigou (1960) o mecanismo através do qual um cantor cria ou recria espontaneamente uma canção através do tema e da *fórmula*, em particular a capacidade de formação de *sistemas* pelo cantor, que proporcionam alternativas para equiparar diferentes situações métricas. Treitler levou essa idéia adiante, tendo empregado (1974) tais conceitos para análises do cantochão (Bent & Pople 2001: 560).

Na década de 1960 a análise do estilo foi retomada por Richard Crocker, ³¹⁷ Alan Lomax ³¹⁸ e Jan LaRue. ³¹⁹ Os dois últimos se dedicaram à análise de categoria, um método que começa pelo reconhecimento de que a música é um fenômeno demasiado complexo para ser compreendido sem que seu material seja partido, tanto em elementos temporais (motivo, frase) como em *parâmetros*, com cada categoria sendo associada a uma escala de mensuramento. LaRue reportou-se ao repertório instrumental do século XVIII e Lomax, ao estilo cantado da música folclórica, tendo envolvido a performance (Bent & Pople 2001: 560).

A partir da década de 1970, houve grande proliferação de periódicos e sociedades voltados à análise musical: a sociedade *Theory and Practice* (1975-), a revista *In Theory Only* da Michigan Music Theory Society, a *Indiana Theory Review* (1978-), a revista *Music Theory Spectrum* (1979-) da Society for Music Theory (1977-), a *Music Analysis* (1982-) do King's

College de Londres, a *Contemporary Music Review* (1984-) e o periódico alemão *Musiktheorie* (1986), além da realização de séries de conferências regulares sobre análise musical, estando as da Society for Music Analysis (1990-) entre as pioneiras (Bent & Pople 2001: 560-1).

A partir dos anos 1980, as amplamente utilizadas **técnicas Schenkerianas** e da **teoria dos conjuntos** foram consideradas centrais para a análise da música tonal e atonal, respectivamente:

“(...) Por volta de 1980, (...) uma supremacia predominante foi legada aos métodos de análise Schenkeriana e conjuntos, com a consequência adicional dos repertórios centrais ao desenvolvimento dessas técnicas *terem se tornado referenciais para a discussão de outras músicas* [grifo meu, em auxílio à justificativa da escolha do referencial teórico do trabalho]” (Bent & Pople 2001: 568).³²⁰

A **teoria dos conjuntos** da matemática foi desenvolvida entre 1874 e 1897 pelo matemático de origem russa Georg Cantor (1845-1918), tendo tratado fundamentalmente da existência de membros integrantes. Na música, a teoria dos conjuntos foi originária do desejo de compositores e teóricos de encontrar uma maneira de identificar qualquer combinação de alturas temperadas, que não conduzem aos centros de convergência subentendidos pela terminologia tonal. Um *conjunto* é constituído de *classes de alturas* e pode conter *subconjuntos*. Os conjuntos podem se relacionar por: equivalência (conjuntos que podem ser reduzidos a outros), intersecção (conjuntos que possuem elementos comuns), união (podem ser associados), complementação (conjuntos que não têm elementos comuns e juntos formam todos os elementos de alguma ordem mais ampla) e assim por diante (Bent & Pople 2001: 561).

Aspectos da **teoria dos conjuntos** podem ser encontrados nos escritos de 1925 de Joseph Matthias Hauer,³²¹ bem como de René Leibowitz,³²² Josef Rufer³²³ e George Perle,³²⁴ os escritos de 1955 e 1959 de George Rochberg,³²⁵ assim como de Pierre Boulez,³²⁶ Donald Martino,³²⁷ David Lewin³²⁸ e John Rothgeb.³²⁹ (Bent & Pople 2001: 561).

No âmbito teórico, George Perle sugeriu que não a série dodecafônica por si, mas que conceitos individuais como a permutação, a simetria inversional e a complementação, assim como a invariância, seriam mais prolíferos para composições futuras. Boulez relacionou (1964) as práticas composicionais de Webern com as idéias apresentadas em *Modes des valeurs et des intensités* por **Olivier Messiaen** e localizou diversos parâmetros do som musical dominados por um único sistema serial. Milton Babbitt,³³⁰ por sua vez, baseou-se mais nas obras mais tardias de Schoenberg e tratou o método dodecafônico como um sistema, caracterizável pela especificidade de seus elementos, pelas relações entre os elementos e as operações (inversão, retrogradação, etc.), como um ramo das teorias matemáticas dos conjuntos ordenados e dos grupos (Palisca & Bent 2001: 380). Por ter usado particularmente o conceito matemático de grupo, tendo se relacionado à teoria da composição, a abordagem de Babbitt não constitui uma técnica de análise musical (Bent & Pople 2001: 561).

No âmbito analítico, **Allen Forte** estabeleceu (1973) um processo de identificação de conjuntos que reduziu sua recorrência a proporções manuseáveis, tendo considerado equivalentes as alturas de mesmo nome dispostas em oitavas diferentes, e idênticas as alturas enarmônicas (Bent & Pople 2001: 561-2). No prefácio do livro *The structure of atonal music*, Forte afirma ter partido da observação da mudança no repertório musical ocorrida a partir de 1908, quando Arnold Schoenberg compôs os *George Lieder* Op.15 sem se basear no sistema tonal. Afirmou então ter procurado formular recursos teóricos genéricos, bem como descrever sistematicamente os processos que fundamentam a música atonal, focando seus componentes fundamentais estruturais. Observou que a grande maioria das menções feitas à música atonal se reportava ao seu sentido iconoclasta, tendo existido uma tendência a se negligenciar seu significado enquanto forma de arte. E considerou que as técnicas por ele apresentadas não deveriam se limitar à análise da música dodecafônica, ou a obras rotuladas como atonais, mas *a qualquer composição que apresente as características estruturais por ele discutidas* (Forte 1973: ix).

O processo de seleção dos conjuntos considerados relevantes para a análise, denominado *segmentação*, permaneceu dependente da percepção e julgamento do analista, tendo sido explorado por autores como William Benjamin (em 1979) ³³¹ e **Christopher Hasty** (em 1981). ³³² As relações abstratas entre conjuntos foram exploradas por Robert Morris (1979–80, 1987), ³³³ John Rahn (1980), ³³⁴ Charles Lord (1981) ³³⁵ e Eric Isaacson (1990). ³³⁶ Classes de conjuntos específicas, como a coleção octatônica, particularmente importante para a música do início do século XX, foram exploradas por George Perle (em 1962) e Arthur Berger (1963-4). ³³⁷ O papel das coleções octatônicas para a música de Debussy, Webern, Bartók, Skryabin e Stravinsky foi discutido por Allen Forte (1991, 1994), Richard Cohn (1991), ³³⁸ Wai-Ling Cheong (1993) e Pieter van den Toorn (1977, 1983) ³³⁹ (Bent & Pople 2001: 561-2).

No artigo *Twentieth-Century Analysis during the Past Decade: Achievements and New Directions*, Martha Hyde ³⁴⁰ considerou de grande interesse os trabalhos que focam a segmentação, a sucessão e a continuidade de frases, nomeadamente em artigos escritos por **Christopher Hasty**:

“(…) Um teórico que parece estar adquirindo projeção é Christopher Hasty, que em uma série de artigos defende uma tratamento mais complexo à sucessão e à continuidade musical na música do século XX. Sua discussão a respeito da formação da frase finalmente sobrepuja noções simplistas de segmentação musical e começa a revelar o processo complexo através do qual percebemos fenômenos básicos como o ritmo e a duração” (Hyde 1989: 38). ³⁴¹

Em sua mais recente publicação, o livro *Meter as Rhythm* (1997), **Christopher Hasty** partiu de um ataque à convencional oposição entre metro e ritmo, considerando o metro um aspecto intrínseco ao ritmo, e concluiu que, se percebido pela experiência, o metro seria tão particular, completamente individualizado e de potencial projeção quanto qualquer outra dimensão na música (Cook 1999: 606-7).

A *análise comparativa* adveio da associação de aspectos da **análise Schenkeriana** à **teoria dos conjuntos**. Robert Morgan (em 1976) ³⁴² e James Baker (1983, 1986) ³⁴³ desenvolveram

princípios Schenkerianos com o intuito de se reportarem às mudanças na harmonia e na forma da música composta de meados do século XIX ao início século XX. Com base nessas extensões da técnica, análises comparativas entre obras de Stravinsky, Schoenberg e Bartók foram realizadas por Roy Travis (em 1959, 1965–6), ³⁴⁴ bem como de Wagner por William Mitchell (1967). Craig Ayrey (1982), ³⁴⁵ Anthony Pople (1983, 1989), ³⁴⁶ **Joseph Straus** (1987), ³⁴⁷ James Baker (1990) e Edward Pearsall (1996) ³⁴⁸ trataram da questão do prolongamento de acordes na música pós-tonal ou atonal. Análises baseadas tanto na aplicação do método Schenkeriano como na teoria dos conjuntos foram apresentadas por **Allen Forte** (1978, 1985), Janet Schmalfeldt (1995) ³⁴⁹ e James Baker (1986), com o intuito de analisar, na íntegra, obras de grande complexidade (Bent & Pople 2001: 563-4).

Com base na teoria apresentada por **Allen Forte** (1973), **Joel Lester**, no livro *Analytic approaches to Twentieth Century music* (1989) e **Joseph Straus**, no livro *Intruduction to post-tonal theory* (1990) sugeriram a associação do conceito de *motivo* sistematizado por **Arnold Schoenberg** ao conceito de *conjunto* apresentado por Forte e sua aplicação à análise da música pós-tonal. Segundo Lester, “o propósito da análise segundo a teoria dos conjuntos é suplementar a escuta da passagem. Os conjuntos são um *subsídio* para a escuta e o entendimento da peça” (Lester 1989: 89).

Uma retomada da identidade da análise musical com o método composicional levou autores como Pieter van den Toorn e Ernő Lendvai ³⁵⁰ a desenvolverem técnicas analíticas específicas para a análise da obra de um único compositor do século XX - no caso, respectivamente, Stravinsky e Bartók. Recursos a dados biográficos e aos escritos do próprio compositor fundamentaram análises como a de Roy Howat (1983), a respeito da presença da Seção Áurea em obras de Debussy. E análises não dependentes de biografia foram efetuadas por autores como o trabalho de Richard Parks (em 1989) sobre Debussy, de Paul Wilson (1992) e Elliott Antokoletz (1984) sobre Bartók, Dave Headlam (1996) e Douglas Jarman (1979) a respeito de Berg, Peter Evans (1979) sobre Britten, David Neumeyer (1986) em relação a Hindemith, Jonathan Bernard (1987) ³⁵¹ sobre Varèse e Kathryn Bailey (1991) sobre Webern (Bent & Pople 2001: 562-3). Jonathan Bernard confrontou a incongruência

existente entre as teorias recebidas e a música de Varèse e desenvolveu um modelo espacial que dispensou o foco em classes de alturas e classes de conjuntos como ferramentas fundamentais de análise, tendo enfatizado alturas e registros em seu lugar (Hyde 1989: 37).

No supracitado artigo de Martha Hyde, a autora apresentou sua reflexão a respeito do papel da análise musical durante a década de 1980. Focando a teoria dos conjuntos, voltou-se a supracitados trabalhos publicados por David Beach, James Baker, **Allen Forte** e Janet Schmalfeldt e considerou que o escopo e a força dessa teoria foram demonstrados. No entanto, ressaltou que algumas análises tenderam ao cumprimento de rotinas analíticas mecânicas ou dogmáticas (Hyde 1989: 35-6).

No artigo *The State of Research in Twelve-Tone and Atonal Theory*, Andrew Mead ³⁵² apresentou uma síntese dos trabalhos publicados até a década de 1980, cujo objeto de estudo foi a análise de obras atonais e dodecafônicas. Mead observou a existência de quatro áreas de estudo voltadas à teoria da música dodecafônica e atonal. A primeira delas seria a *análise da superfície musical*, que incluiu trabalhos com foco em agrupamentos de estruturas, apresentados por William Benjamin e Stephen Peles; na interpretação da superfície, por **Christopher Hasty** (1986); na articulação do material de superfície, segundo Martin Brody; nas teorias sobre o contorno, de **Michael Friedmann**, ³⁵³ **Elizabeth West Marvin** ³⁵⁴ e Paul Laprade; ³⁵⁵ em considerações sintáticas a respeito da superfície, por Joseph Dubiel; bem como em projeções na superfície, por Martha Hyde (Mead 1989: 40-1).

Uma segunda área de estudo foi relacionada aos *agrupamentos de alturas*, por autores que seguem a linhagem de **Allen Forte**, citando colaborações como a adição de critérios sobre relações de equivalência, por Daniel Starr ³⁵⁶ e Robert Morris; classificações complementares de propriedades das coleções, por Bo Alphonse, ³⁵⁷ John Clough, David Lewin e John Rahn; transformações e propriedades da série, exploradas por Stefan Bauer-Mengelberg e Melvin Ferentz, ³⁵⁸ Michael Stanfield ³⁵⁹ e Robert Morris; e a formação de agregados por Donald Martino. No que concerne a relações de similaridade entre classes de

alturas, o autor citou Christopher Lewis,³⁶⁰ David Lewin, Robert Morris, John Rahn e Richmond Browne.³⁶¹ Uma terceira área de interesse estaria voltada à *compreensão*, sendo formada pelos textos que propõem uma explicação a respeito de uma composição ou de um grupo de composições, assim como textos que trazem uma visão teórica mais especulativa, citando Martha Hyde, Milton Babbitt; Philip Batstone,³⁶² Michael Kassler, Daniel Starr, Robert Morris e David Kowalski,³⁶³ dentre outros autores. Uma quarta área de interesse apresentada por Mead, bem menos representada na literatura da década de 1980, focou a *interpretação da sintaxe musical*, considerando que a compreensão de uma sintaxe requer a compreensão de seus pressupostos perceptivos (Mead 1989: 41-3).

A música antiga foi analisada em associação a princípios matemáticos de maneira bastante livre, por Marianne Henze³⁶⁴ no trabalho sobre Ockeghem (1968), Ernest Sanders,³⁶⁵ sobre Philippe de Vitry (1975), Brian Trowell³⁶⁶ em relação a Dunstable (1978–9). Marcus van Crevel (1959, 1964)³⁶⁷ e Ulrich Siegele (1978)³⁶⁸ trataram de questões relacionadas a números cabalísticos especiais, respectivamente, nos escritos a respeito de Obrecht e J. S. Bach. Aplicações dos **princípios Schenkerianos** foram adaptados à música antiga por William Mitchell em relação a Lassus, por Saul Novack (1970)³⁶⁹ em referência a Isaac, por **Felix Salzer** (1983) sobre Monteverdi, bem como por Daniel Leech-Wilkinson (1984, 1989, 1990)³⁷⁰ e Sarah Fuller³⁷¹ sobre Machaut (1984, 1987, 1992), e por Cristle Collins Judd³⁷² sobre Josquin (1985, 1992) (Bent & Pople 2001: 564).

Sob influência de Noam Chomsky e com base em analogias entre a análise musical e a lingüística, o compositor Fred Lerdahl³⁷³ e do lingüista Ray Jackendoff estabeleceram (1977, 1981, 1983) a análise gerativa, cujo propósito central foi elucidar a organização que o ouvinte impõe mentalmente sobre os sinais físicos da música tonal. Usando principalmente o material utilizado por Bach, Haydn, Mozart e Beethoven, compilaram uma gramática que deriva um sistema de regras comprometido com os processos musicais, tendo classificado quatro *dimensões* hierárquicas da estrutura musical: estrutura por agrupamento, estrutura métrica, redução na extensão do tempo e redução por prolongamento, com três possibilidades de demonstração gráfica da análise (Bent & Pople 2001: 564-5).

Lerdahl e Jackendoff buscaram moldar o processo de escuta de acordo com os conceitos da lingüística formal. Muito do que pesquisaram é, de maneira geral, de natureza psicológica. A formulação de sua teoria coincide com estudos sobre cognição musical. David Epstein (1979, 1995), Robert Gjerdingen (1988),³⁷⁴ Richard Parncutt (1989),³⁷⁵ Eugene Narmour (1990, 1992)³⁷⁶ e o próprio Fred Lerdahl contribuíram para que existisse uma intersecção entre essas disciplinas e estenderam a teoria original ao repertório do final do Período Romântico e à música atonal (Palisca & Bent 2001: 381).

No final dos anos 1970, um grupo ligado ao IRCAM, Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, fundado por Pierre Boulez em 1969, conduziu pesquisas em acústica e psicoacústica a serviço dos compositores, tendo favorecido a análise do material musical. A contribuição das ciências cognitivas para a análise pode ser verificada, ainda, na obra de Eugene Narmour sobre a estrutura melódica (1992), de Robert Gjerdingen sobre padrões de frases na música clássica (1986, 1988) e de Irène Deliège (1987),³⁷⁷ que investigou empiricamente da validade dessa contribuição. O periódico *Music Perception* (1983-) trouxe artigos de autores voltados à pesquisa de estruturas hierárquicas na música, como Eugene Narmour, Allan Keiler³⁷⁸ e Lerdahl e Jackendoff (entre 1983-4). Estudos sobre a sinestesia³⁷⁹ em Skryabin foram escritos por Kenneth Peacock (1985)³⁸⁰ e em **Olivier Messiaen** por Jonathan Bernard (1986). A percepção da politonalidade e da organização serial foi verificada por Crol Krumhansl³⁸¹ e Mark Schmuckler (1986),³⁸² Gregory Sandell (1987)³⁸³ e Desmond Sergeant³⁸⁴ (Bent & Pople 2001: 565).

O relacionamento entre a análise e a semiótica musical foi inicialmente calcado em séries de artigos escritos por Nicolas Ruwet, que trabalhou com o princípio da *análise distributiva* (1966, 1972), baseado em uma visão da música como uma torrente de elementos sonoros governada por leis de *distribuição*, através das quais seriam associados ou complementares ou se excluíam mutuamente. Seu objetivo foi formular uma sintaxe para a música, determinar as unidades musicais componentes em busca de uma identidade e restabelecer a torrente musical em termos dessas unidades e leis. O conceito de unidades musicais foi útil à análise de obras contemporâneas (Bent & Pople 2001: 565-7).

Uma segunda escola do pensamento ligada ao relacionamento entre a análise e a semiótica, da qual fazem parte Jean Molino (1975) ³⁸⁵ e Jean-Jacques Nattiez, ³⁸⁶ incluiu (1975) a apresentação de um diagrama tripartido, um léxico de itens e uma tabela de distribuição. Seguiu um ramo da semiótica que propôs uma divisão do espaço semiológico em três níveis: *poiético*, que diz respeito às relações entre a partitura e o compositor (ou o performer, se o objetivo do estudo for a performance); *neutro*, um domínio supostamente não interpretado, no interior do qual a análise distributiva ocorria; e *estésico*, que se refere às relações entre a partitura (ou outro objeto musical) e seus intérpretes (Bent & Pople 2001: 564 e 567). Na perspectiva semiológica de Molino, a percepção é um processo ativo de reconstrução da mensagem (Nattiez 1990: 54).

Denis Smalley (1986) ³⁸⁷ considera a emancipação da gama de materiais para a composição através da anexação de sons do meio ambiente à coleção de sons produzidos por instrumentos acústicos, manipulados através do processamento e da síntese de sinais decorrente do advento da música eletroacústica. Sugere o uso de uma terminologia unificada para a descrição de materiais utilizados na composição eletroacústica. Define *estrutura* (em substituição ao termo forma), conceitua *espaço* e sugere o uso da *escuta reduzida*, que se concentra no mapeamento do progresso espectro-morfológico do som, produzindo o efeito secundário de enfatizar o conceito da expansão do percepto (Smalley 1986: 61-93). ³⁸⁸

Foram produzidos estudos analíticos em grande escala, como a análise da *Sinfonia* de Berio por David Osmond-Smith (1985) ³⁸⁹ e o estudo de Nattiez sobre o ciclo do *Anel* de Wagner (1983). Simha Arom (1969), ³⁹⁰ David Lidov (1975), ³⁹¹ Raymond Monelle (1992) ³⁹² e Eero Tarasti ³⁹³ desenvolveram a semiótica musical em linhas semiológicas mais convencionais. Os textos mais tardios de Nattiez (1985, 1990) se reportaram à dificuldade de relacionamento entre a semiologia e a análise. No entanto, Kofi Agawu (1991, supracitado) e Robert Samuels (1995, supracitado) desenvolveram argumentos auxiliares à ampliação das perspectivas da disciplina, o segundo, ao apresentar uma análise da *Sexta Sinfonia* de Mahler que tratou da igualdade de motivos semelhantes e da extensão da obra a repercussões

culturais. Interpretações das relações texto-música prevaleceram em estudos sobre ópera e música de filmes, nos quais foram proeminentes as abordagens semiológicas de Simha Arom (1985), Jean-Jacques Nattiez (1993) e Kofi Agawu (Bent & Pople 2001: 564 e 567).

Sob influência de Joseph Kerman (1980, supracitado) e do pensamento de Jacques Derrida, centrado em idéias de desconstrução, os anos 1980 contaram com uma volta da *teoria crítica*. Kerman buscou alternativas à análise musical, tendo censurado a concentração do estudo em obras primas. O pensamento de Jacques Derrida e Paul de Man ³⁹⁴ foi centrado em idéias de desconstrução, originárias da definição lingüística. Sustentaram críticas ao estruturalismo em todas as suas formas, desconstruíram textos analíticos e críticos sobre música, e atacaram a definição de análise musical, tida por eles como uma constelação de métodos, tendo influenciado autores como Alan Street (1989) ³⁹⁵ e David Montgomery (1992) ³⁹⁶ (Bent & Pople 2001: 568).

Em resposta a tais idéias provocativas, Martha Hyde publicou no final da década de 1980 o artigo *Twentieth-Century Analysis during the Past Decade: Achievements and New Directions*, no qual referiu-se à repercussão entre os historiadores da análise musical enquanto disciplina autônoma, citando Joseph Kerman e Leo Treitler (Hyde 1989: 38):

“(...) Ambos defendem um reparo no que Treitler chama ‘a deplorável fissura que hoje existe em nosso país entre a história da música e a teoria’. Não tenho ouvido clamores semelhantes vindos do outro lado (...). Estamos satisfeitos com nossas aquisições e temos boas razões para tanto. (...) Terminarei por propor que nossa diversidade possa e deva prover uma abertura para (ou talvez na) história.” (Hyde 1989: 38-9). ³⁹⁷

Com base na narratologia, emergiu uma proposta de associação entre crítica literária e análise musical, da qual fizeram parte Anthony Newcomb, ³⁹⁸ que se reportou a obras instrumentais de Schumann e Mahler (publ. 1983–4, 1992) e James Hepokoski, ³⁹⁹ que tratou dos processos de construção da forma na Quinta Sinfonia de Sibelius (publ. 1993). Lawrence Kramer ⁴⁰⁰ trabalhou com músicas providas de texto (publ. 1990, 1992–3), Carolyn Abbate (publ. 1991) ⁴⁰¹ e Warren Darcy (publ. 1993, 1994), ⁴⁰² com óperas do século XIX (Bent & Pople 2001: 568).

Joseph Straus (supracitado, publ. 1990) e Kevin Korsyn ⁴⁰³ fizeram uso da teoria crítica literária de Harold Bloom, relacionada à influência de uma obra sobre outra. Nomeadamente, Korsyn (1991) comparou o *Romance Op. 118 n. 5* de Brahms com a *Berceuse Op. 57* de Chopin, tendo encontrado correspondências no design (Bent & Pople. In In: Sadie 2001: 568).

Outro importante desenvolvimento durante os anos 1980 e 90 foi uma reconsideração da história da análise por Ian Bent (publ. 1984, 1994, 1996), ⁴⁰⁴ que identificou precedentes para a crítica-analítica hermenêutica, assim como por Alastair Williams (publ. 1997), ⁴⁰⁵ que tratou do detalhe musical em textos de Theodor W. Adorno (Bent & Pople 2001: 568-9).

A *fenomenologia musical* enquanto ciência da experiência que trata do contato entre o objeto e a mente, focando a consciência direcionada aos objetos, foi inicialmente estudada pelo regente e matemático suíço Ernest Ansermet (publ. 1961). ⁴⁰⁶ Reportando-se a recursos matemáticos, acústicos e filosóficos, Ansermet formulou um estudo de estruturas musicais centrado na idéia de *trajetória melódica* (*chemin mélodique*), tendo classificado os intervalos e delegado valores ao grau de tensão em uma melodia. Outros pioneiros da fenomenologia musical foram Philip Batstone (1968–9), Lionel Pike (1970) ⁴⁰⁷ e Thomas Clifton (1983) ⁴⁰⁸ (Bent & Pople 2001: 569).

Com interesse voltado ao fenômeno do timbre, contorno melódico, aspectos do ritmo e do metro, autores como Robert Cogan ⁴⁰⁹ e Pozzi Escot (1976) ⁴¹⁰ reportaram-se à análise fonológica, da maneira como era executada no campo da lingüística, ou seja, como um modelo para a investigação do *sonic design*, a maneira segundo a qual o espectro sonoro é configurado no espaço musical. Utilizaram gráficos para conduzir a análise da cor sonora de sons e conjuntos instrumentais, bem como da análise do espectro sonoro. Estudos a respeito do contorno melódico foram expressos em termos numéricos ou simbólicos, remetendo às análises de conjuntos de classes de alturas, em trabalhos apresentados por **Michael Friedmann** (1985), **Elizabeth West Marvin** e Paul Laprade (1987), Larry Polansky e

Richard Bassein (1992),⁴¹¹ Robert Morris (1993) e Ian Quinn (1997)⁴¹² (Bent & Pople 2001: 569).

David Lewin (supracitado) desenvolveu (1985-6) uma extensa fenomenologia para a análise do contorno, a teoria das transformações, apresentada em termos formais de acordo com parâmetros da Inteligência Artificial e expressa segundo o aparato formal de lemas e teoremas matemáticos (1987), havendo forte desenvolvimento da teoria dos conjuntos, por ele associada a operações específicas sobre os objetos. (Bent & Pople 2001: 569). A teoria de Lewin reporta-se a pontos em um espaço musical conceitual e a distâncias entre esses pontos. O espaço é concebido amplamente, para denotar qualquer das três dimensões musicais: altura, tempo e timbre, e o espaço tímbrico compreende uma coleção de timbres em estado fixo, definidos por seu espectro harmônico (Palisca & Bent 2001: 381-2). Tanto David Lewin (1983-4) como autores como Richard Cohn (1991, 1996, supracitado) aplicaram tais técnicas de análise à prática harmônica do final do século XIX (Bent & Pople 2001: 569).

No artigo *The Perception of Rhythm in Non-Tonal Music: Rhythmic Contours in the Music of Edgard Varèse* (1991), **Elizabeth West Marvin** observou que até a década de 1990 a ênfase dos trabalhos de análise musical esteve fortemente voltada à altura e à estrutura formada por classes de alturas, em detrimento da estrutura rítmica, apesar das inovações rítmicas que ocorreram na música ocidental durante este século. Identificou nos artigos escritos por Allen Forte (1980 e 1983), **Christopher Hasty** (1981), Martha Hyde (1984) e David Lewin (1981), Jonathan Kramer (1985 e 1987) e Robert Morris (1987) um foco voltado à estrutura rítmica na música não tonal (Marvin 1991: 61).

No que se refere à situação atual da análise, Ian Bent e Anthony Pople tecem o seguinte parecer:

“(...) Deve-se admitir que aqueles que estão engajados na nova crítica musicológica dos anos 1980 e 90 foram menos felizes ao serem vistos como formalistas do que aqueles cujo interesse primário foi desenvolver a análise estrutural. De fato, o interesse da

análise em relação à estrutura pode ainda ser tido como uma característica definidora (...). Nessas circunstâncias, parece correto admitirmos que as estruturas são atualmente entendidas para serem firmadas, ao invés de serem descobertas, que o analista está mais inclinado do que nunca a ver sua obra como um relato de interpretações de uma perspectiva pessoal, e que demonstrar a disciplina historicamente tem sido catalisador à elaboração de linguagens de análise, um alimento de auto-consciência para os que se valem dela para a leitura e a escrita” (Bent & Pople 2001: 569-60).⁴¹³

Observamos, portanto, que até o século XIX os tratados foram parâmetros de julgamento para a composição. No século XX, exemplos da literatura musical passaram a ser expressivamente mais recorrentes, auxiliando a aproximação entre conceitos analíticos e a prática musical.

2.1.4 Técnicas para a análise musical

Considerando que as técnicas de análise historicamente apresentadas constituem vias paralelas – das quais o analista pode lançar mão de acordo com as especificidades da peça a ser analisada, sua experiência musical, bem como sua identificação pessoal –, apresentamos as classificações de Carl Dahlhaus, Ian Bent e Anthony Pople, e Claude Palisca, seguidas por nossa escolha para o presente trabalho.

Em 1967, Carl Dahlhaus⁴¹⁴ fez uma distinção em quatro partes que incluiu considerações de Hermann Erpf⁴¹⁵ e Leonard B. Meyer. Relacionou a análise formal, a “interpretação energética”, voltada a fases do movimento ou à distância entre tensões, a “análise gestáltica”, que trata das obras como totalidades e a “hermenêutica”, que se reporta à interpretação da música em termos de estados emocionais ou significados externos. Um caminho paralelo englobaria as técnicas de análise instituídas por acumulação e filtragem seletiva histórica. Essa via inclui, por exemplo, a **análise motivica**, a análise da forma e a **análise Schenkeriana** (Bent & Pople 2001: 528).

Quanto aos parâmetros de classificação, no artigo intitulado *Analysis* (Bent & Pople 2001: 528-9), Ian Bent e Anthony Pople relacionam quatro aspectos:

A análise de uma peça pode apresentar a visão do analista em relação à natureza e à função da música, ou uma abordagem à substância real da música, considerando aspectos relacionados à estrutura, ou a uma concatenação de unidades estruturais, a uma busca por padrões, a um processo linear, ou ainda a uma listagem de significados emocionais. Esse parâmetro de classificação contempla abordagens de analistas formais como os supracitados Hugo Leichtentritt e Donald Francis Tovey, estruturalistas e semiologistas, **Heinrich Schenker**, Ernst Kurth e Kurt Westphal, ⁴¹⁶ Hugo Riemann, a hermenêutica, a análise estilística e a análise computacional, a análise da teoria da informação, a teoria da proporção, Rudolph Réti e a análise funcional.

O método de operação em relação à música consitui um terceiro parâmetro de classificação. Inclui a técnica de redução, a comparação e o reconhecimento de propriedades comuns, a segmentação em unidades estruturais, a busca por regras de sintaxe, listagens de características, bem como a leitura e a interpretação de elementos expressivos, imagéticos, simbólicos.

Um quarto parâmetro seria o meio de apresentação das descobertas do analista, que pode se dar através da partitura, de uma listagem de unidades musicais, de redução gráfica, de descrição verbal, do uso de letras e números como símbolos, de disposição gráfica para representar elementos musicais específicos, de tabelas ou gráficos estatísticos, de registro sonoro.

No artigo *Theory, theorists*, Claude Palisca sugeriu uma adaptação da concepção de Quintilianus aos dias atuais, especificando a inclusão da análise musical. Delegou ao seu plano do conhecimento musical o título *musicologia*, dividiu o âmbito Teórico ⁴¹⁷ da musicologia em Científico (absorvendo as abordagens matemática, física, psicológica, fisiológica, antropológica e sociológica), Técnico (focando os domínios altura, duração e

timbre), Crítico (compreendendo as abordagens analítica, estética e valorativa) e Histórico. A esfera Prática seria dividida em Criativa (composição escrita, improvisada, ou sintética - fazendo uso de meios eletrônicos), Pedagógica (focando a melodia, a harmonia, o contraponto, ou a orquestração, dentre outros domínios), Executiva (instrumental, vocal, eletrônica, e dramática ou cenográfica) e Funcional (sendo pedagógica - fazendo uso, por exemplo, de canções infantis -, terapêutica, política, militar, ou recreativa) (Palisca & Bent 2001: 360).

Palisca apresenta, ainda, uma divisão bi-partida da teoria da música ocidental, assumindo as possibilidades de definição exclusiva ou inclusiva. Pode ser entendida como o estudo da estruturação musical, focando tanto o estudo de parâmetros musicais como a melodia, o ritmo, o contraponto, a harmonia e a forma (Palisca & Bent 2001: 360) - bem como a inter-relação entre eles, visando a compreensão de conteúdos e caracterizando a análise musical. No entanto, o conceito pode ser estendido a outros aspectos da música, como a composição, a interpretação, a orquestração, a ornamentação, a improvisação e a produção eletrônica de sons.

De acordo com o plano de conhecimento musicológico elaborado por Palisca, o presente trabalho foca uma análise musical Técnica de peças para piano que consideramos representativas da produção de **Olivier Messiaen**. Parte da percepção das peças; ressalta aspectos Científicos, através do uso da técnica segundo a teoria dos conjuntos, dentre outras, eventualmente estendendo-se à interpretação, caracterizando o aspecto musicológico Executivo. Finalmente, a inserção das análises no interior da biografia do compositor resulta em uma contextualização historicamente orientada.

2.2 Técnicas de análise utilizadas

Para a análise da organização das alturas nas peças que integram esse trabalho, partimos das considerações aferidas por Olivier Messiaen no livro *Technique de mon langage musical* (1944a e 1944b). Em seguida, nos reportaremos às colocações de Jack Boss (1992) a respeito de declarações de Arnold Schoenberg, utilizadas aqui como uma ponte entre os conceitos relacionados ao *motivo* e à *Teoria dos conjuntos* – esta última na associação com a música, inicialmente elaborada por Allen Forte (1973) e posteriormente empregada por Joel Lester (1989), Joseph Straus (2005), Christopher Hasty (1981) e Stefan Kostka (2006). Pautamo-nos na explanação de Joseph Straus e associamos acessoriamente conceitos da Teoria do Contorno (na vertente organizada por Michael Friedmann, 1987), dos Ciclos Intervalares e da Teoria Serial.

Para a análise da rítmica, utilizamos as idéias de Olivier Messiaen apresentadas no livro *Technique de mon langage musical* e nos Tomos I a III do *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie*. Associamo-lhes conceitos de Joel Lester e Wallace Berry (1987), ampliados pela terminologia de Stefan Kostka e complementados pela Teoria do Contorno Rítmico, segundo Elizabeth West Marvin (1991).

Os exemplares escritos por Joel Lester, Wallace Berry, Stefan Kostka e David Cope (1997) foram os referenciais teóricos para a análise da textura. Em relação à análise da estrutura e do movimento, buscamos informações nos livros de Felix Salzer (1982) e Wallace Berry.

Na seqüência desse trabalho, inserimos resenhas dos exemplares acima mencionados, com o intuito de aproximar o leitor da vertente de pensamento contida no interior das análises apresentadas no Capítulo 1.

2.3 Análise do material formado por alturas

2.3.1 Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*

Essa resenha foi formulada com base na apreensão do conteúdo que integra o Prefácio, o Capítulo 1 e os Capítulos de 8 a 19 da publicação *Technique de mon langage musical* de Olivier Messiaen (1944a: 3-5 e 23-63). Todos os exemplos são extraídos deste exemplar. No entanto, as considerações numéricas intervalares constituem nossa contribuição.

O encarte do *compact disc* gravado pelo pianista Roger Muraro, traz a visão de Olivier Messiaen acerca deste livro, apresentada na terceira pessoa:

“Seus princípios estéticos estão explicados em *Technique de mon langage musical*, publicada em 1944. Com base em sua pesquisa musical, ‘ampliou, amplificou certas noções anteriores’ (relacionadas a pedal, acento, célula, ritmo) e buscou ‘leis universais’, ou seja, leis que se aplicam à melodia, à harmonia e ao ritmo” (Messiaen 2001b: 4).⁴¹⁸

No Prefácio do livro *Technique de mon langage musical* (Messiaen 1944a: 5),⁴¹⁹ Messiaen detalha essas informações. Considera o termo *linguagem* a partir de um triplo aspecto: rítmico, melódico e harmônico. Afirma que a publicação em questão não constitui um tratado de composição. Declara que no decorrer de sua explanação, reporta-se a formas menos usuais – especialmente às formas do cantochão – e não se refere à interação entre inflexões da poesia e da música, ou à orquestração e ao timbre, ou ainda à religiosidade e ao misticismo. Em relação a esta última, comenta: “trataremos de técnica e não de sentimento” (Messiaen 1944a: 5).⁴²⁰ Observa que, em sua obra, os valores rítmicos são invariavelmente notados com exatidão, logo, devem ser executados exatamente como estão escritos.

Messiaen admite uma soberania da melodia em suas composições, de maneira que a rítmica e a harmonia devem ser condescendentes com a primeira. Observa que as concepções harmônicas, formais e rítmicas, historicamente precedentes ao período em que vivemos nunca devem ser rejeitadas. Ao contrário, precisam ser ampliadas através da inserção de elementos resultantes de pesquisas, realizadas em relação a materiais que não integram o conteúdo composicional vigente – na ocasião, o cantochão, as rítmicas indianas e os procedimentos utilizados por Debussy, descritos por Messiaen como contemporâneos.

O autor associa a expressão “fascínio das impossibilidades” (*charme des impossibilités*) a algumas impraticabilidades matemáticas intrínsecas a domínios modais e rítmicos, os quais o atraíram desde o início de sua carreira. Associa tal expressão aos modos que não podem ser transpostos além de certo número de vezes, porque sempre atingem novamente as mesmas notas, bem como aos ritmos que não podem ser usados de maneira retrógrada, porque encontram novamente a mesma ordem de valores. Observa a existência de uma analogia e uma complementaridade entre essas duas impossibilidades, uma vez que os o fenômeno rítmico ocorre na direção horizontal (quando realiza um retrógrado) o os modos, na direção vertical (quando transpostos).

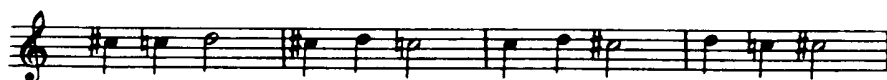
No âmbito melódico, Olivier Messiaen se posicionou favoravelmente à presença da melodia em composições musicais contemporâneas - em uma época em que a importância da melodia para a composição musical vinha sendo questionada:

“Supremacia à melodia! O elemento mais nobre da música, a melodia deve ser o principal objeto de nossa investigação. Trabalhem sempre melodicamente; o ritmo permaneça flexível e conceda precedência ao desenvolvimento melódico, a harmonia escolhida representando a ‘verdadeira’, ou seja, escolhida pela melodia e resultante desta” (Messiaen 1944a: 23).⁴²¹

Messiaen elegeu como seus intervalos preferidos: a *quarta aumentada descendente*, por constituir uma ressonância natural da fundamental e ser, portanto, atraída em sua direção, formando uma resolução igualmente natural; a *sexta maior descendente*, mantendo o uso

que adveio de Jean-Philippe Rameau, Claude Debussy e Wolfgang Amadeus Mozart; e manteve o uso do que denominou “fórmulas cromáticas que retornam” (Messiaen 1944a: 23) usadas por Béla Bartók, 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 (Figura 64).

Contorno (SEGC): ^{lxxxv} <102>	<120>	<021>	<201>
Conjuntos: [0,1,2]	[0,1,2]	[0,1,2]	[0,1,2]
Classe dos conjuntos: 3-1 (012)	Vetor intervalar: 210000	Graus de simetria: 1,1	



Apresentou sua **primeira fórmula de cadência melódica** (Figura 65) e incluiu exemplos desse uso em sua obra, nomeadamente em *La Nativité du Seigneur* (1935): n. 1, *La Vierge et l'Enfant*^{lxxxvi} e *Les Corps glorieux* (1939): n. 1, *Subtité des Corps glorieux*, ambas para órgão, nas quais associou as fórmulas cadenciais a valores adicionados e modos de transposições limitadas (Figura 66).

Contorno (SEGC):^{lxxxvii} <02130>
 Conjunto: [9,0,1,3]
 Classe do conjunto: 4-12 (0236) 112101 1,0



Figura 66 – Primeira fórmula de cadência melódica de Messiaen e seu uso em *Les Corps glorieux*: n. 1, *Subtité des Corps glorieux*.

Messiaen elegeu o contorno melódico utilizado por Edvard Grieg em *Chanson de Solveig* sua **segunda fórmula de cadência melódica** (Figura 67).

^{lxxxvi} No corpo do texto do livro em questão, Messiaen cita as peças que compôs sem mencionar a obra da qual fazem parte, o ano de composição, ou sua instrumentação. Optamos por incluir sempre o nome da obra antes de cada peça e reservamos as informações relacionadas ao ano de composição e à instrumentação à primeira vez que uma peça é citada.

^{lxxxvii} Messiaen deixou claro que se pautou no contorno de *Boris Godounov* para criar a **primeira fórmula de cadência melódica**, sem que as relações intervalares fossem mantidas. Por isso a segmentação do contorno de ambos é igual, <02130>, mas o conjunto é diferente, o que implica em relações intervalares e graus de simetria distintos.

Contorno (SEGC): <1013425>
 Conjunto: [11,0,2,4,7]
 Classe do conjunto: 5-27 (01358) 122230 1,0



Associou-as às fórmulas cromáticas que retornam, bem como aos seus intervalos preferidos (anteriormente apresentados) e os incluiu em passagens de obras como *Prélude n. 6*, *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*, para piano (1929) e *Les Offrandes oubliées* (1930), para orquestra, com transcrição para piano (Figura 70).



Figura 70 – Uso da terceira fórmula de cadência melódica de Messiaen, combinada com o intervalo de sexta maior descendente, em *Les Offrandes oubliées*.

A **quarta fórmula de cadência melódica** contém o cromatismo que retorna (sob a letra B) e dois trítomos (A e C). O compositor a utilizou em *Les Offrandes oubliées*, e no *Prélude n. 2*, *Chant d'extase dans un paysage triste*, dentre outras obras (Figura 71).

Contorno (SEGC): <02431>
 Conjunto: [5,6,7,11,0]
 Classe do conjunto: 5-7 (01267) 310132 1,0

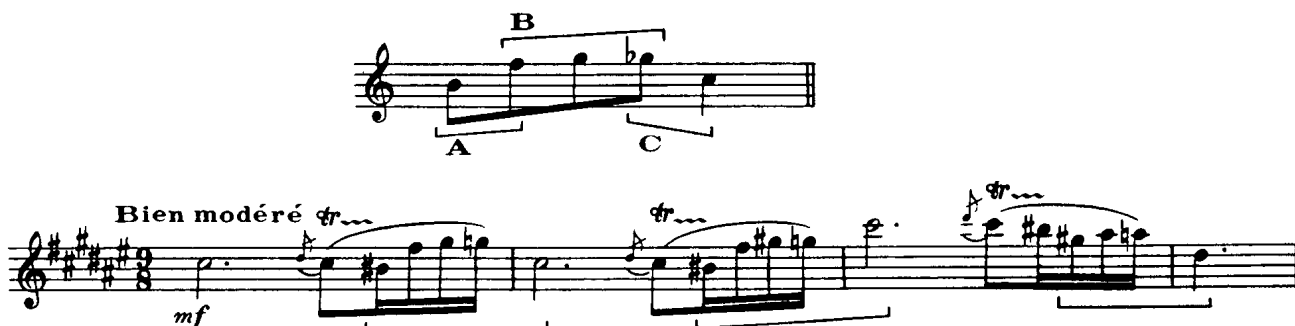


Figura 71 – Quarta fórmula de cadência melódica e seu uso no *Prélude n. 2*, *Chant d'extase dans un paysage triste*.

Messiaen se voltou, ainda, a canções francesas antigas e a melodias populares russas, associando algumas de suas características a procedimentos próprios de seu estilo pessoal. Nesse retorno às origens, observou que passagens do cantochão poderiam ser fontes para a elaboração de contornos melódicos, destituiu-as de seus modos e rítmica, associou-as aos modos de transposições limitadas e a fórmulas de cadência melódica, e usou o material resultante na composição de peças como *La Nativité du Seigneur: n. 1, La Vierge et l'Enfant*. De maneira semelhante, analisou contornos melódicos de ragas indianas, que considerou curiosas e inesperadas, acresceu-lhes rítmicas com notas adicionadas e compôs algumas passagens de *Les Corps glorieux: n. 3, L'Ange aux parfums*.

Desde a juventude, Messiaen demonstrou apreço e admiração ao canto de pássaros, tendo observado seu contorno e a organização melódica. No livro *Technique de mon langage musical*, expôs sucintamente sua maneira de transformá-los em material composicional:

“(…) Através da mistura de suas canções, os pássaros produzem amálgamas extremamente refinados de pedais rítmicos. Seus contornos melódicos, especialmente os do Melro, sobrepujam em fantasia a imaginação humana. Uma vez que eles usam intervalos não temperados, menores de semitom, e como seria ridículo copiar fielmente a natureza, iremos dar alguns exemplos de melodias do gênero ‘pássaro’ que serão transcrição, transformação e interpretação dos volteios e *trillos* desses pequenos que nos trazem alegria imaterial” (Messiaen 1944a: 27).⁴²²

Ao reportar-se às técnicas de *desenvolvimento melódico*, Messiaen denominou *fragmentos* os motivos musicais e observou que a técnica de *eliminação*, “criada por Beethoven” (Messiaen 1944a: 28),⁴²³ consiste em repetir um fragmento do tema, extraíndo dele sucessivamente uma parte de suas notas para que exista uma concentração sobre ele mesmo. Referiu-se, ainda, ao que chamou técnica de *inversão de notas* e à técnica de *mudança de registro*, segundo a qual as notas graves do tema passam ao extremo agudo, as agudas ao extremamente grave, realizando saltos abruptos. Ao voltar-se aos procedimentos de *organização melódica*, conceituou:

“A frase musical é uma sucessão de períodos.”⁴²⁴ O tema é a síntese dos elementos contidos na frase, da qual geralmente constitui o primeiro período. Podemos encontrar

infinitas formas de frases diversas. Frases com um, dois ou três períodos diferentes; uma frase com quatro períodos diferentes, ou frase quadrada; uma suíte com variações ornamentais de um tema e seu comentário (...); frases originárias de formas do canto-chão (...); frases crescentes ou decrescentes, com períodos longos e longos ou curtos e curtos (...)" (Messiaen 1944a: 30).⁴²⁵

Messiaen apresentou, ainda, alguns tipos principais de frases. A *frase-lied*, que pode ser dividida em tema (antecedente e conseqüente), período intermediário (cuja inflexão segue em direção à dominante) e período conclusivo (originário do tema). O *comentário* traz um desenvolvimento melódico do tema, em que alguns *fragmentos do tema*^{lxxxviii} são repetidos e variados rítmica, melódica e harmonicamente, podendo ainda desenvolver elementos estranhos ao tema, que apresentem certa conformidade de acento em relação a ele. A *sentença binária* pode ser dividida em tema, primeiro comentário, tema e segundo comentário. Finalmente, a *sentença ternária* pode ser dividida em: (a¹) tema; (a²) conseqüente do tema; (b¹) comentário; (b²) conseqüente do comentário; (c¹) tema; (c²) conseqüente do tema.

Em relação às *formas musicais e processos composicionais*, Messiaen se ateu a características mais essenciais e/ou menos usuais. Ao se voltar à *fuga*, concentrou-se no *stretto* e no *divertimento* (ou *episódio*), esse último descrito como "(...) uma progressão harmônica ocultada por entradas em imitação canônica, reproduzidas a intervalos simétricos, geralmente a quinta ou a quarta (...)" (Messiaen 1944a: 33).⁴²⁶ Sobre a *sonata*, observou que "todas as formas instrumentais livres são mais ou menos derivadas dos quatro movimentos da sonata (...)" (Messiaen 1944a: 33).⁴²⁷ Assinalou a existência de dois tipos de desenvolvimento, o *modulatório central* e o *conclusivo*, geralmente construído sobre pedais implícitos de dominante e de tônica; assinalou a possibilidade do *desenvolvimento de três temas, preparando um tema final a partir do primeiro*; e finalmente, lembrou a possibilidade do uso de *variações do primeiro tema, separado do segundo por desenvolvimentos*.

^{lxxxviii} Desse ponto em diante, Messiaen chama de fragmentos do tema ora os motivos, ora as frases. Para se referir a eles na partitura, faz uso de letras maiúsculas (Messiaen 1944a: 31-2).

Dentre as *formas do cantochão* destacadas por Messiaen, estão as Alleluias e grandes Anthems.⁴²⁸ Das Alleluias, Messiaen extraiu o que denominou *vocalise alleluiático*, associando-o a valores adicionados, a uma interpretação da rítmica indiana *râgavardhana*, ao uso da sexta maior e da quarta aumentada descendentes, da primeira fórmula de cadência melódica e de volteios em estilo pássaro. Considerou que todas as passagens que parecem pertencer ao domínio do recitativo são *salmódias* e que qualquer palavra especialmente rica em significado deveria ser ornamentada com um *vocalise* longo. Teceu, ainda observações a respeito do *Kyrie* e da *seqüência*.

Ao focar os sete *modos de transposições limitadas*, Messiaen estabeleceu que a escolha de um modo devesse ser associada à sua eficiência para a formação de melodias e harmonias, indistintamente. Formou-os a partir do sistema temperado cromático, tendo esgotado todas as possibilidades de formações escalares simétricas, que após certa quantidade de transposições cromáticas não podem mais ser mais transpostas.^{lxxxix} Os modos que aceitavam menos transposições geravam maior interesse em Messiaen, uma vez que “sua impossibilidade de transposição tem um estranho fascínio” (Messiaen 1944a: 51).⁴²⁹ Ao sobrepor os modos às escalas diatônicas, não há a ocorrência de politonalidade, uma vez que há diversas alturas comuns, e é possível a incidência e determinação de notas auxiliares. Acrescentou que os modos de transposições limitadas não possuem afinidades com os sistemas modais da Índia, China, Grécia antiga e do cantochão.

O primeiro modo de transposições limitadas é a escala de tons inteiros, segundo Messiaen utilizada transitoriamente por Claude Debussy em *Pelléas et Mélisande* e efetivamente por Paul Dukas em *Ariane et Barbe-Bleue*. Pode ser transposto duas vezes – uma vez que, por exemplo, uma terceira transposição, iniciada por *ré*, terá as mesmas alturas encontradas na primeira transposição (T_0), iniciada por *dó*; uma transposição iniciada por *fá* terá as alturas constantes em T_1 e assim por diante. Pode, ainda, ser dividido em seis grupos simétricos com duas notas cada um (por exemplo, em T_0 teremos *dó-ré; ré-mi; mi-fá#; fá#-sol#; sol#-*

^{lxxxix} Messiaen referiu-se anteriormente aos *modos de transposições ilimitadas* no Prefácio da obra *Nativité du Seigneur*, para órgão (1935).

lá#; lá#-dó). Messiaen declarou ter reservado seu uso para sobreposições de modos que o descaracterizassem (Figura 72).

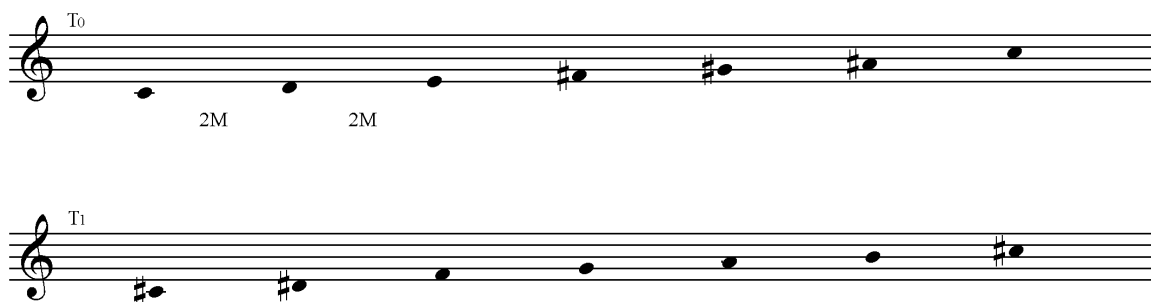


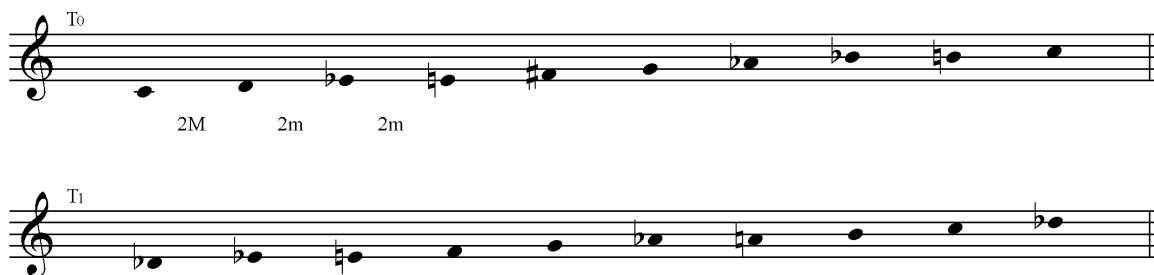
Figura 72 – Transposições possíveis do *primeiro modo de transposições limitadas* de Olivier Messiaen.

O *segundo modo de transposições limitadas* é a escala octatônica iniciada por segunda menor. O compositor verificou que havia sido empregada anteriormente, enquanto efeitos modais, por Nikolai Rimsky-Korsakov em *Sadko*, de maneira mais consciente por Alexander Scriabin e transitoriamente por Maurice Ravel e Igor Stravinsky. Pode ser transposto três vezes, como ocorre com a téttrade diminuta (uma quarta transposição, iniciada por *mi b*, terá as mesmas alturas encontradas na transposição iniciada por *dó*). Pode, ainda, ser dividido em quatro grupos simétricos com três notas cada um (por exemplo, na primeira transposição, *dó-réb-mib; mib-mi-fá#; fá#-sol-lá; lá-sib-dó*). Messiaen o empregou em obras como os *Préludes: n. 5, Les sons impalpables du rêve* e *n. 6, Cloches d'angloisse et larmes d'adieu* (Figura 73).



Figura 73 – Transposições possíveis do *segundo modo de transposições limitadas* de Olivier Messiaen.

O *terceiro modo de transposições limitadas* pode ser transposto quatro vezes (como o acorde de quinta aumentada), ser dividido em três grupos simétricos com quatro notas cada um (por exemplo, na primeira transposição, *dó-ré-mib-mi*; *mi-fá#-sol-láb*; *láb-sib-si-dó*) e esses, por sua vez, podem ser divididos em três intervalos com um tom e dois semitons (Figura 74).



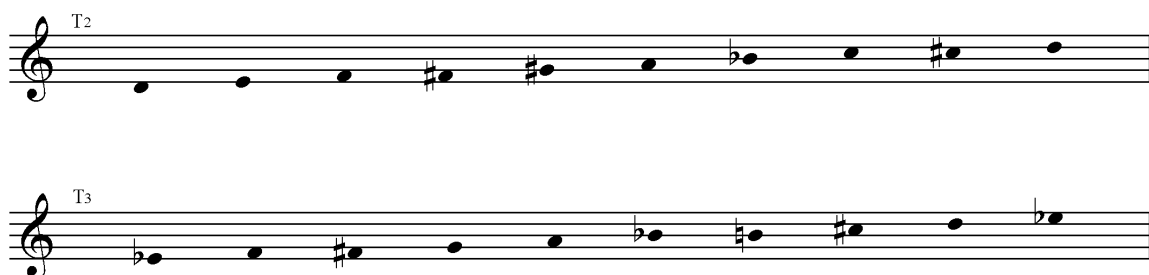


Figura 74 – Transposições possíveis do *terceiro modo de transposições limitadas* de Olivier Messiaen.

O processo de utilização do *terceiro modo de transposições limitadas* em *Thème et variations*, para violino e piano (1932) incluiu a organização de uma sucessão paralela de acordes a partir de sobreposições de transposições do modo, a formação individual de acordes e a elaboração de fórmulas cadenciais (Figura 75).



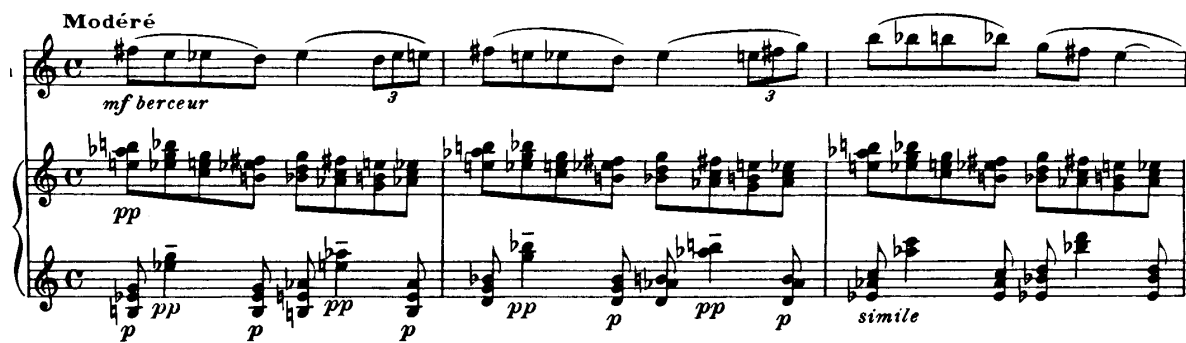


Figura 75 – Terceiro modo de transposições limitadas e seu uso por Messiaen: na sucessão paralela de acordes, na formação de acordes, em fórmulas cadenciais e na peça *Thème et variations*.

Os modos de transposições limitadas quatro, cinco, seis e sete podem ser transpostos seis vezes (como o intervalo de quarta aumentada) e ser divididos em dois grupos simétricos (Figuras 76 a 79).

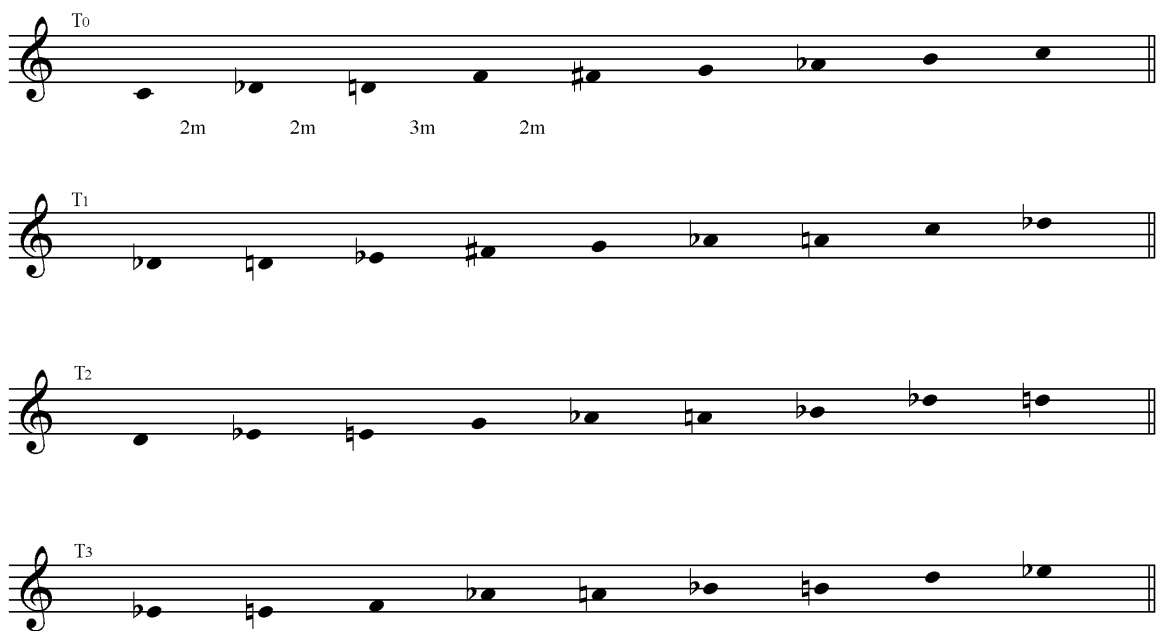




Figura 76 – Transposições possíveis do *quarto modo de transposições limitadas* de Olivier Messiaen.

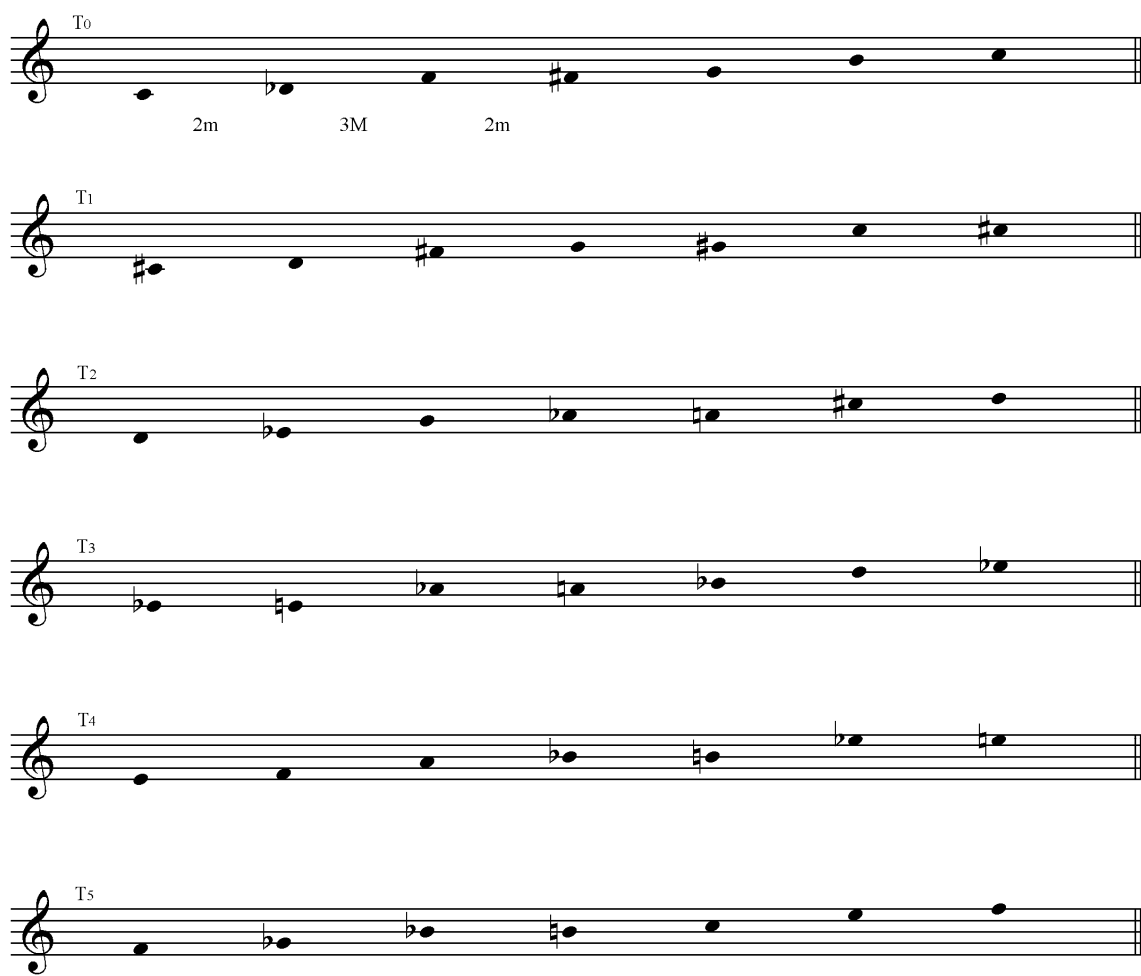


Figura 77 – Transposições possíveis do *quinto modo de transposições limitadas* de Olivier Messiaen.

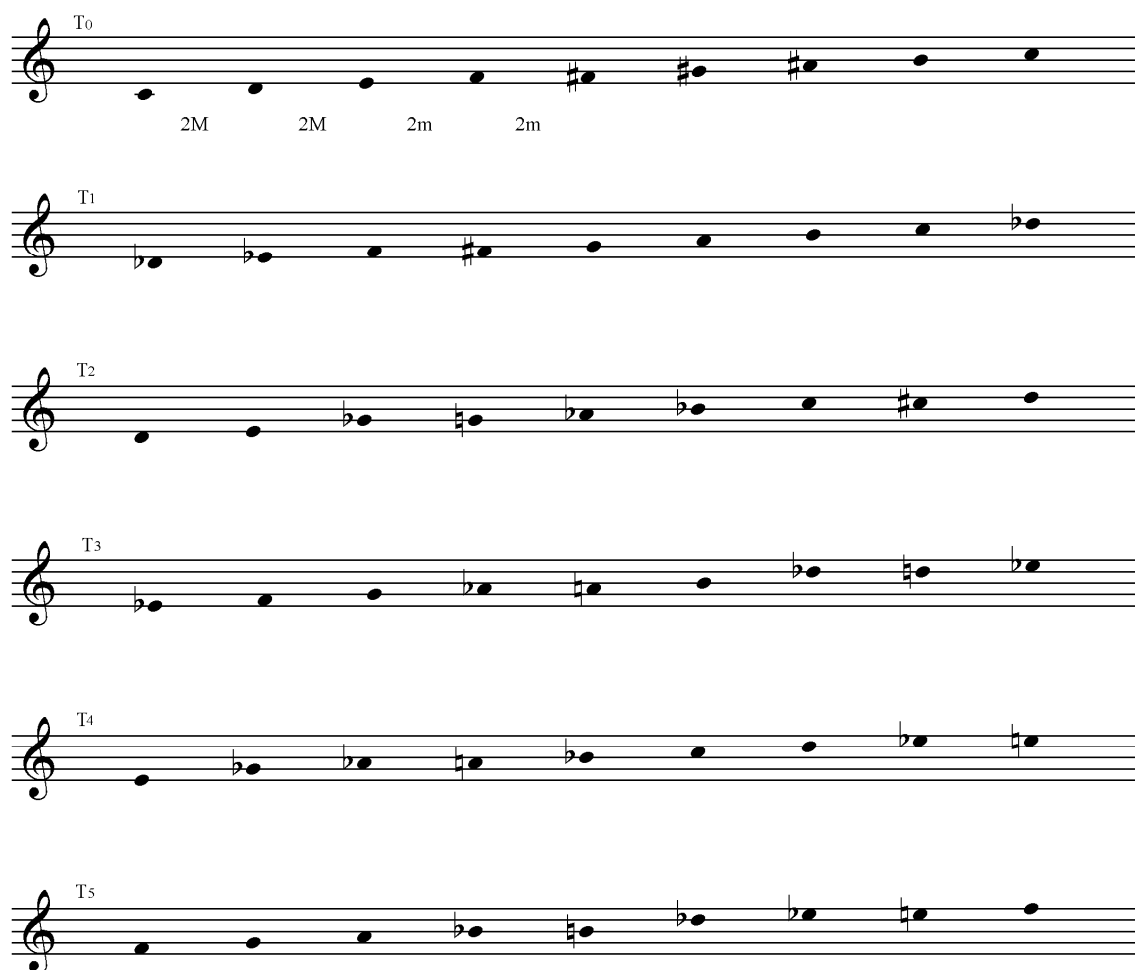
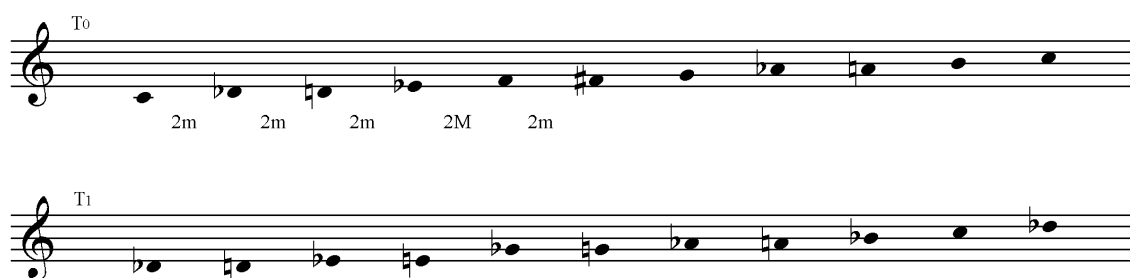


Figura 78 – Transposições possíveis do *sexto modo de transposições limitadas* de Olivier Messiaen.



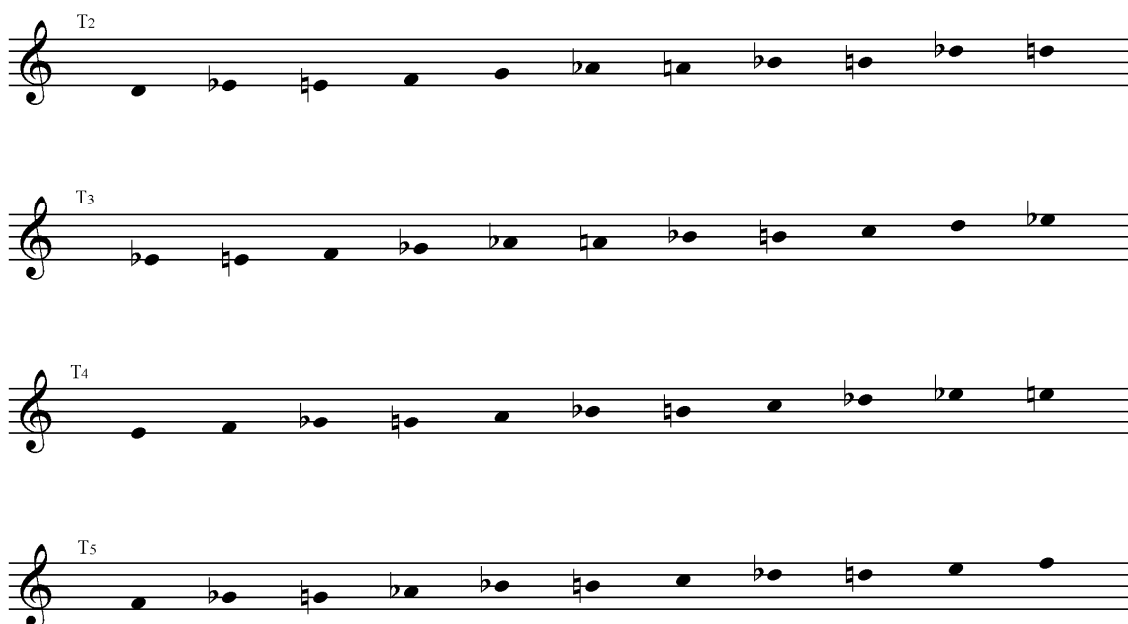


Figura 79 – Transposições possíveis do *sétimo modo de transposições limitadas* de Olivier Messiaen.

No que se refere a modulações realizadas pelos modos e seu relacionamento com a tonalidade, Messiaen observou que uma tonalidade poderia ser combinada aos modos de transposições limitadas, podendo mesmo ser predominante e ter suas relações hierárquicas obscurecidas pelo modo. Um centro pode ser escolhido, um modo pode modular para ele mesmo por transposição e pode haver modulações entre os modos de transposições limitadas. No entanto, são igualmente possíveis relacionamentos com os modos gregos, eclesiásticos, indianos e chineses, com a atonalidade, com a politonalidade e com o uso de quartos de tom. Em relação à sobreposição de modos de transposições limitadas, ou polimodalidade, Messiaen citou a ocorrência de dois modos sobrepostos no *Prélude n. 5, Les sons impalpables du rêve* e na *Fantaisie burlesque* para piano (1932). Neste trabalho, verificamos a ocorrência de polimodalidade também no *Prélude n. 6, Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*.

Em relação à *harmonia*, Messiaen partiu de usos que observou em obras como *Pelléas et Mélisande*, *Estampes*, *Préludes* e *Images* para piano de Claude Debussy e *Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel. Considerou o emprego de appoggiaturas e notas auxiliares sem uma preparação ou uma resolução, sem um acento expressivo particular, passando a fazer parte do acorde e mudando seu timbre. Observou que, ao mesmo tempo essas notas mantinham características de intrusão e possuíam uma identidade com o acorde, ou seja, ao mesmo tempo constituíam ornamentos, notas adicionadas ao acorde e resultantes da ressonância da fundamental. Finalmente, focou a sexta e a quarta aumentada adicionada, considerando que Debussy e Ravel estabeleceram definitivamente seu uso, antevisto por Rameau e empregada por Chopin e Wagner.

Nesse contexto, determinou *acorde perfeito* para seu próprio uso aquele formado, por exemplo, por *dó-sol-mi-lá-fá#*, por considerar que existe uma atração entre o fá # e o dó, com o primeiro tendendo a ser resolvido pelo segundo. Somou a isso a constatação de que esse acorde perfeito (com sexta adicionada e quarta aumentada) era associável ao segundo modo de transposições limitadas e os intervalos de quarta aumentada descendente e de sexta maior descendente já haviam sido eleitos como seus preferidos para a composição melódica.^{xc} Finalmente, relacionou as *notas adicionadas* aos acordes aos *valores adicionados* às rítmicas. Utilizou tais conceitos no *Prélude n. 2*, *Chant d'extase dans un paysage triste*, dentre outras peças.

Partindo da afirmativa segundo a qual o acorde de dominante contém todas as notas da escala maior, por exemplo, *sol-lá-dó-ré-fá-si-mi*, Messiaen determinou este último como *dominante*, para seu próprio uso. Demonstrou que ornamentos cromáticos podiam ser acrescentados e resolvidos por esse acorde e que ele suportava o acréscimo de notas adicionadas cromáticas.

^{xc} Observamos que Messiaen refere-se a uma unidade associada às alturas, de maneira que o material que forma os acordes e a melodia é tanto indistinto quanto estruturante. Bastante semelhante ao conceito de conjunto, apresentado logo mais nesse texto. Por isso associamos ambos os procedimentos em nossas análises musicais.

Somou ao seu material harmônico o *acorde de ressonância*, que segundo Messiaen, inclui todas as ressonâncias perceptíveis por um ouvido extremamente refinado, aproximadas pelo sistema temperado e formando, por exemplo, *dó-mi-sol-sib-ré-fá#-sol#-si*. Observou que esse acorde possui todas as alturas do terceiro modo de transposições limitadas. Classificou sucessões desses acordes como *clusters* de acordes (*grappes d'accords*). Acatou também o *acorde formado por quartas*, que contém todas as notas do quinto modo de transposições limitadas. Concluiu que uma *harmonia natural* é sempre determinada pela melodia, resultante dela, pré-existente nela, estando mesmo incluída nela, esperando para manifestar-se.^{xcii}

Nesse contexto de acordes complexos, Messiaen afirmou ser possível e mesmo imprescindível a presença de *ornamentos*, uma vez que seriam indispensáveis à existência expressiva e contrapontística da música. Então propôs uma preservação do conceito através de sua ampliação - como *agrupamento pedal*, *agrupamento de passagem*, *agrupamento ornamental* e a combinação *impulso-acento-terminação* (abaixo explicados). Observou que cada um desses grupos formava *um todo musical*, com ritmo, harmonia e melodia, podendo ser analisados, portanto, como elementos únicos.

No *Prélude n. 5, Les sons impalpables du rêve*, Messiaen utilizou uma textura em camadas em que as vozes superiores realizam ostinato, a que Messiaen denomina *agrupamento pedal*, argumentando que, nesse contexto, repetição equivale a sustentação. Ao mesmo tempo, nesse exemplo, trabalhou com o polimodalismo, por sobrepor dois modos de transposições limitadas, o terceiro modo e o segundo (Figura 80).

^{xcii} Novamente ressaltamos uma semelhança com o conceito de conjuntos.



Figura 80 – Uso do agrupamento pedal no *Prélude n. 5, Les sons impalpables du rêve*.

Seguindo o mesmo raciocínio, Messiaen considerou os *agrupamentos de passagem*, seqüências equivalentes a movimentos simétricos de grupos de notas de passagem, ascendentes ou descendentes (Figura 81).



Figura 81 – Uso do agrupamento de passagem. ^{xcii}

^{xcii} Messiaen não mencionou o nome da peça da qual extraiu essa passagem.

Em relação aos *agrupamentos ornamentais*, estabeleceu que amplos arabescos constituíam um único ornamento iniciado e finalizado na mesma altura (Figura 82).

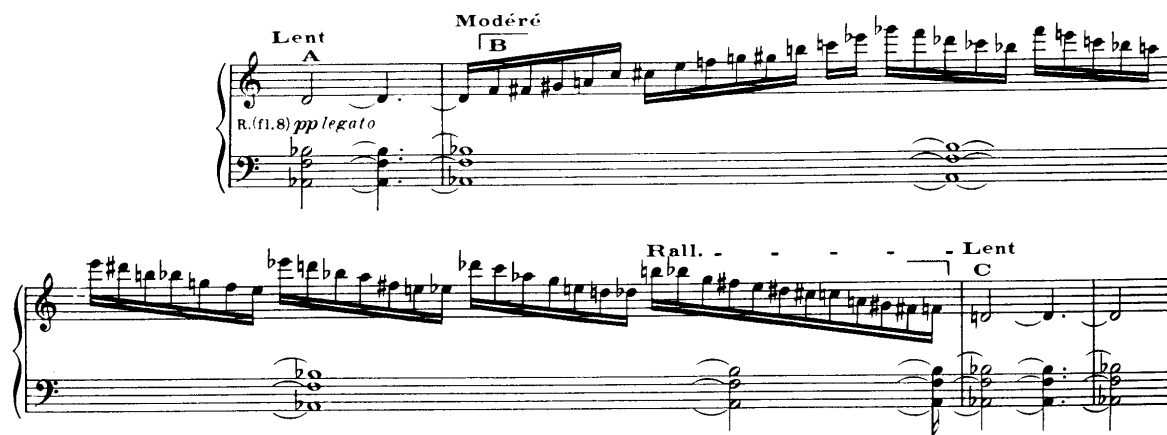


Figura 82 – Uso do agrupamento ornamental em *La Nativité du Seigneur: n. 1, La Vierge et l'Enfant*.

No que se refere à combinação *impulso-acento-terminação* (Figura 83), Messiaen a considerou originária do movimento essencial da *appoggiatura*. Salientou que Mozart foi seu precursor mais remoto, Arnold Schoenberg e Alban Berg o utilizaram com uma intensidade emocional rara e Arthur Honegger o potencializou. Colocou que o acento deveria ser preparado por meio de um extenso impulso e resolvido por uma ampla terminação, com foco no acento expressivo, tido como o centro e a razão da combinação.



Figura 83 – Uso da combinação *impulso* (A) – *acento* (B) – *terminação* (C) em *Offrandes Oubliées*, por Messiaen.

2.3.2. Técnica de análise segundo a Teoria dos Conjuntos, a Teoria do Contorno, os Ciclos Intervalares e a Teoria Serial

Referenciais teóricos:

- Joseph Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*
- Jack Boss, *Schoenberg's Op. 22 Radio Talk and Developing Variation in Atonal Music*
- Christopher Hasty, *Segmentation and Process in Post-Tonal Music*
- Joel Lester, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*
- Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*
- Michael Friedman, *A Response: My Contour, Their Contour*

Nesta seção do presente trabalho, apresentamos uma explanação voltada à aplicação da Teoria dos Conjuntos da matemática à análise musical. Optamos por empregar os conceitos na maneira apresentada por Joseph Straus e, a cada passo do procedimento, ressaltamos semelhanças e diferenças existentes em relação à abordagem de Joel Lester e Stefan Kostka. Ao nos reportarmos às origens da formação de conjuntos, apresentamos as idéias de Schoenberg registradas por Jack Boss; durante o processo de segmentação dos conjuntos, voltamos a Christopher Hasty.

Entendemos que nossa contribuição ao assunto está associada à escolha bibliográfica – mais musical e interpretativa e menos matemática –, à disponibilização deste material em língua portuguesa e, principalmente, à indicação dos procedimentos envolvidos entre a apresentação da teoria por Joseph Straus e o resultado final, uma vez que, no livro *Introduction to Post-Tonal Theory*, os passos envolvidos em cada aspecto formador da técnica de análise muitas vezes não nos pareceram explícitos, gerando controvérsias.

A seguir, apresentamos alguns apontamentos a respeito dos autores e livros supracitados.

Joseph Straus é professor no Graduate Center, da City University of New York (CUNY). Teórico e analista musical com PhD pela Yale University, presidiu a Society for Music Theory (1997-99). É autor, entre outros, dos livros *Introduction to Post-Tonal Theory* (1ª edição, 1990; 2ª edição revisada, 2000; 3ª edição revisada, 2005) e *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition* (1990) - este último, vencedor do *Wallace Berry Award*, concedido pela Society for Music Theory.⁴³⁰

Na terceira edição do livro *Introduction to Post-Tonal Theory*, publicada em 2005, Joseph Straus atualizou os conceitos teóricos básicos relacionados à análise do repertório pós-tonal dos séculos XX e XXI, de acordo com o estado corrente da teoria pós-tonal, com sua gama rica de conceitos e técnicas analíticas. Apresentou detalhadamente os processos que envolvem a aplicação da matemática Teoria dos Conjuntos à análise musical, bem como associou aspectos da Teoria do Contorno, da Teoria Serial e dos Ciclos Intervalares à Teoria dos Conjuntos. Esclareceu a intenção de evidenciar os relacionamentos que tanto fundamentam a superfície quanto fornecem unidade e coerência a obras musicais. Observou que uma compreensão mais completa da música pós-tonal necessita de uma abordagem segundo seus próprios termos.

Jack Boss é professor associado de teoria da música e composição na University of Oregon, egresso das universidades Brigham Young University (1992-95), Ball State University (1991-92) e Yale University (1990-91), nos Estados Unidos. PhD em teoria da música pela Yale University (1991), suas publicações têm como foco a música pós-tonal, com especial ênfase à obra de Arnold Schoenberg. Desempenhou funções editoriais e administrativas junto ao *Music Theory Online* da Society for Music Theory (2001-06), Professional Development Committee da SMT (1995-2000), *Journal of Music Theory* (1989-91), *Journal of Music Theory Pedagogy* (desde 2005), West Coast Conference of Music Theory and Analysis (desde 2003) e Rocky Mountain Society for Music Theory.⁴³¹

No artigo intitulado *Schoenberg's Op. 22 Radio Talk and Developing Variation in Atonal Music*, publicado em 1992, Jack Boss associou os motivos descritos por Arnold Schoenberg

aos conjuntos empregados pelo compositor na composição de suas obras. Demonstrou como as variações em desenvolvimento geraram uma peça atonal - *Four Orchestral Songs, Op. 22* de Arnold Schoenberg - destacando similaridades entre os meios de produção de variações nos contextos tonal e atonal. Esclareceu que o título do artigo adveio do fato do compositor ter se referido a alguns poucos componentes da variação atonal em uma conferência sobre as *Four Orchestral Songs, Op. 22*, preparada em 1932 para ser apresentada em um programa da Rádio Frankfurt.

Christopher Hasty é professor no Departamento de Música da Universidade Harvard, nos Estados Unidos, desde 2002, egresso da University of Pennsylvania. Suas publicações tratam de questões relacionadas à teoria e análise da música pós-tonal. Seu livro *Meter as Rhythm* (1997) foi premiado com o *Wallace Berry Award*, concedido pela Society for Music Theory, como o estudo teórico mais representativo de 1998. Hasty foi editor do *Journal of Music Theory* (1987-90) e fez parte do corpo editorial do periódico *Music Theory Spectrum* (1982-87).⁴³²

O termo *segmentação* se refere à escolha, pelo analista musical, do material considerado relevante para a organização de uma composição pós-tonal. No corpo do artigo intitulado *Segmentation and Process in Post-Tonal Music*, publicado na revista *Music Theory Spectrum* em 1981 (Hasty 1981: 54-73), Christopher Hasty foi formando gradativamente uma definição de segmentação, sendo a primeira delas determinada como a divisão de uma obra musical em componentes estruturais (Hasty 1981: 54). Observou que, no contexto da música pós-tonal, a segmentação refere-se mais especificamente à seleção de alturas ou classes de alturas estruturalmente significativas.

Joel Lester é decano no Mannes College of Music de New York, Estados Unidos, desde 1996. Foi professor de música nas universidades The City College e The City University Graduate School (1969-95), professor visitante na Eastman School of Music (1977-78) e na Juilliard School (1994-95), violinista na orquestra Da Capo Chamber Players (1970-91, vencedora do Naumburg Chamber Music Award, 1973) e editor do periódico *Music Theory*

Spectrum (1995-97). É autor dos livros: *Author of Harmony in Tonal Music* (1982), *The Rhythms of Tonal Music* (1986), *Analytic Approaches to 20th Century Music* (1989), *Between Modes and Keys* (1989), *Compositional Theory in the 18th Century* (em 1992, agraciado com o *Wallace Berry Outstanding Publication Award*, concedido pela Society for Music Theory), *Bach's Works for Solo Violin* (em 1999, vencedor do ASCAP-Deems Taylor Award).⁴³³

O enfoque teórico apresentado por Joel Lester no livro *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music* (Lester 1989: 3-14 e 65-301) associa a percepção de obras compostas durante o século XX a uma terminologia inerente às suas características, contribuindo para a compreensão desse repertório.^{xciii} Lester dispensou o uso de argumentos que pudessem constituir uma distorção da retórica da música tonal e apresentou a aplicação da técnica de análise em passagens de obras como o Prelúdio *La cathédrale engloutie* de Claude Debussy, o segundo movimento do *Concerto Op. 24* de Anton Webern, *Compositions for Four Instruments* de Milton Babbitt e o *Quatuor pour la fin du Temps* de Olivier Messiaen.

Observou que em obras tonais, o uso de progressões harmônicas e de vozes condutoras é comum a todas as peças e interage com a formação de motivos. Em obras não tonais, não há uma organização de alturas comum a todas as peças e o material melódico e harmônico, muitas vezes, é determinado a partir do conteúdo motivico. Concluiu que essa diferença fundamental no uso do material implica em uma organização composicional diversa, que por sua vez, conduz à elaboração de contextualização e terminologia adequadas.

Nesse contexto, Lester defendeu que o termo *conjunto* seja empregado em substituição a *motivo*, significando um agrupamento de *classes de alturas*, que caracteriza um motivo estrutural, e por sua vez fundamenta e sustenta a música não tonal. Observou que, na

^{xciii} Ciente de um uso algumas vezes abusivo de jargões por autores que tratam da teoria dos conjuntos, Lester buscou se ater apenas à terminologia indispensável para a compreensão das obras compostas durante o século XX, “(...) enfatizando os aspectos que conduzem a uma audição mais informada da estrutura e do conteúdo dessa música”. “(...) emphasizing those aspects that lead to more informed hearing of this music’s structure and content” (Lester 1989: ix).

música não tonal, toda peça cria uma interação única e própria entre harmonia e melodia, cuja matéria-prima é fornecida pelos conjuntos. Afirmou que os resultados de uma análise segundo a Teoria dos Conjuntos dependem em grande medida dos conjuntos selecionados e sua localização depende diretamente da percepção da peça. Delegou ao analista a função de observar a constituição de padrões harmônicos, melódicos, rítmicos, de dinâmica e outros, e perceber os agrupamentos de alturas que emergem, importantes para a sonoridade da passagem, cujas escolhas podem ser justificadas.

Lester enfatizou que, uma vez que a análise segundo a Teoria dos Conjuntos *não é* um procedimento mecânico, mas um estudo interpretativo da peça, a função do analista consiste em determinar quais alturas serão incluídas no conjunto e quais delas se inter-relacionam, explicar as variedades de contraste e unidade existentes na peça, relacionar estas características com a natureza orgânica da peça, bem como com a tonalidade, a modalidade, o dodecafonismo e outros. Observou que, nos casos em que o material é exposto no início da peça, o uso de conjuntos pode gerar unidade na composição, por estabelecer uma identidade sonora que estará presente em todas as passagens posteriores. Finalmente, Lester concluiu: “O propósito da análise segundo a teoria dos conjuntos, se não de toda análise musical, é suplementar a audição da passagem, auxiliando a compreensão da organização da peça e da criação de eventos sonoros”. Nesse sentido, “uma procura pelos conjuntos constituem um subsídio para a audição e o entendimento da peça” (Lester 1989: 89-90).⁴³⁴

Stefan Kostka é professor de teoria da música na University of Texas em Austin, nos Estados Unidos, tendo ensinado anteriormente na Eastman School of Music, da University of Rochester.⁴³⁵ No capítulo 9 do livro *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (Kostka 2006: 175-92), Stefan Kostka apresentou, de maneira concisa e objetiva, a técnica e a terminologia básica envolvidas no uso da Teoria dos conjuntos para a análise musical.

O teórico, pianista e compositor Michael Friedmann é professor na Yale University desde 1989, tendo ensinado anteriormente no New England Conservatory of Music, University of Pittsburgh e Hartt School of Music. No artigo *A Response: My Contour, Their Contour*, publicado em 1987, Friedmann apresentou os pontos principais de sua abordagem em relação à Teoria do Contorno, assinalando semelhanças e diferenças em relação aos procedimentos adotados, na mesma ocasião, por Elizabeth West Marvin e Paul Laprade.

Na sequência, apresentamos conceitos extraídos dos referenciais teóricos supracitados que, combinados, formam o suporte teórico para a análise do material melódico das peças para piano destacadas no Capítulo 1 do presente trabalho. Esclarecemos que tratam-se de palavras formuladas pelos autores de cada referencial e que nosso objetivo é informar o leitor, auxiliando a compreensão das análises, ressaltando que a intenção não é tornar nossas as palavras de cada autor, o que constituiria plágio, mas sim preparar quem faz a leitura.

Partindo da contextualização contida nos livros de Arnold Schoenberg a respeito do uso da variação em desenvolvimento na música tonal, Jack Boss observou que, segundo o compositor, esta desempenharia um papel de realizadora das implicações do material inicial (*Grundgestalt*), realização esta que constituiria a consumação da idéia musical (*Gedanke*). Lembrou que, mesmo sendo o autor de tais afirmativas, Schoenberg nunca demonstrou mais do que poucos componentes da variação em desenvolvimento ao analisar suas próprias composições.

Com o intuito de empreender tal atividade, Boss dá início ao processo apontando características definidoras de um motivo (ou frase que funciona motivicamente) presentes no livro *Fundamentos da composição musical*, demonstrando haver ambigüidades.^{xciv} Buscou estabelecer em que sentido essas variações se desenvolvem, voltando-se a funções específicas das formas do motivo em relação à forma musical. Nesse ínterim, concluiu que

^{xciv} Consideramos desnecessária a inclusão de uma resenha a respeito do livro *Fundamentos da composição musical* de Arnold Schoenberg neste trabalho, por considerarmos a publicação bastante divulgada no meio analítico musical brasileiro.

duas considerações governam a sucessão de formas do motivo produzidas por variação: as formas mais tardias devem realizar as implicações sugeridas pelas formas iniciais, e as sucessões devem delimitar um segmento da forma musical, tornando-o apto a desempenhar sua função no interior da forma.

Em seguida, Jack Boss lançou mão das considerações pontuais de Schoenberg no supracitado programa de rádio. Schoenberg usou o termo “motivo” para se referir apenas a pequenas partículas - tendo estabelecido, assim, um limite para o termo no contexto atonal - e considerou que a sobreposição de motivos e frases não ocorre de maneira paralela ao contexto atonal.

Trabalhando a partir dessas afirmativas, Jack Boss se reportou ao relacionamento entre motivo e frase, lembrando a concepção de Schoenberg no livro *Fundamentos da composição musical*, segundo a qual as menores partículas motívicas são combinadas entre si para formar motivos mais amplos, os quais, por sua vez, são combinados para formar frases, cujas finalizações são assinaladas por meios convencionais. Boss observou que, na música atonal, o relacionamento entre frase e motivo é mais flexível, sendo a finalização da frase o único critério para sua identificação, sem haver relação de extensão com o motivo.

Quanto ao relacionamento entre o motivo e a harmonia, com base no livro *Theory of Harmony* de Schoenberg, Boss afirmou que ambos os domínios, o motívico e a estrutura harmônica, co-existem na música atonal. Assim sendo, a música atonal é diferenciada devido ao fato dos elementos harmônicos não serem definidos principalmente na dimensão vertical e os elementos da estrutura motívica não serem definidos principalmente na dimensão horizontal. Tais domínios constituem classes de conjuntos, as quais podem ser expressos horizontalmente (sem serem pensados enquanto arpejos) e uma variação de um motivo atonal pode ser expressa verticalmente, sem ser pensada como melodia verticalizada.

xcv

^{xcv} Na crítica ao livro escrito por Joel Lester, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music (by Joel Lester): Review*, publicada em 1991, Boss chamou a atenção para a necessidade de uma diferenciação entre

Na sequência, apresentamos o procedimento teórico de Joseph Straus, que adotamos para as análises constantes no presente trabalho.^{xvii}

Ao apresentar sua aplicação da teoria dos conjuntos à música pós-tonal, Joseph Straus partiu dos conceitos de Allen Forte e atentou para o fato de que, em suas análises, “(...) os números nunca serão manipulados sem que exista um significado musical intrínseco (...)” (Straus 2005: 5). Observou que o trabalho de segmentação e análise está inerentemente associado a um processo de audição da peça a ser analisada e acrescentou: “É necessário entrarmos no mundo da peça, ouvindo, tocando e cantando-a, até percebermos as idéias musicais que são fundamentais e recorrentes” (Straus 2005: 59).⁴³⁶ Isso posto, vamos nos reportar aos conceitos básicos e às maneiras de operá-los individualmente.

No contexto da música pós-tonal, o termo *altura* se refere a uma sonoridade que possui certa frequência. Duas alturas separadas por uma ou mais oitavas, integrando uma linha melódica ou um acorde, são consideradas *equivalentes*, tanto por soarem de maneira semelhante como por serem geralmente tratadas como funcionalmente equivalentes na música ocidental. Um grupo de alturas que possuem o mesmo nome é denominado *classe de alturas*. Por constituir uma abstração, uma classe de alturas não pode ser grafada em um pentagrama, mas uma representação que faça uso da notação musical é possível (por exemplo, uma cabeça de nota sem a haste). Na música pós-tonal, alturas como *sol#* e *láb* são consideradas enarmônica e funcionalmente equivalentes.

As equivalências enarmônica e à oitava conduzem a doze classes de alturas diferentes, representadas por números inteiros de 0 a 11. Nesse livro, o número zero é sempre associado à nota *dó* (*si#* e *rébb*) e as demais classes de alturas seguem no sentido

conjunto e motivo, indicando a razão que levam ao rompimento de tal analogia: “(...) Na música atonal, a tonalidade funcional desaparece, o que leva a estrutura motivica a gerar por si a melodia e a harmonia (...)”. “(...) In atonal music, functional tonality disappears, leaving the motivic structure to generate melody and harmony by itself (...)” (Boss 1991: 283).

^{xvii} Ressaltamos que nos valem da terceira edição revisada e ampliada do livro escrito por Straus, que traz algumas diferenças, notadamente conceituais, em relação às edições anteriores.

ascendente a partir desta, uma vez que o autor opta pelo uso da notação com *dó fixo*.^{xcvii} As doze classes de alturas são manipuladas de acordo com o *módulo 12* aritmético (*mod12*), ou seja, qualquer número maior do que 11 ou menor do que 0 é *equivalente* a algum número inteiro de 0 a 11. Para calcular o valor equivalente de um número basta somar ou subtrair 12, ou seja, $-12 = 0 = 12 = 24$, assim como $-13 = -1 = 11 = 23$, $-10 = 2 = 14$ e assim por diante. O *espaço de classes de alturas* modular pode ser apresentado visualmente, em um formato que se assemelha ao mostrador de um relógio (Figura 84):

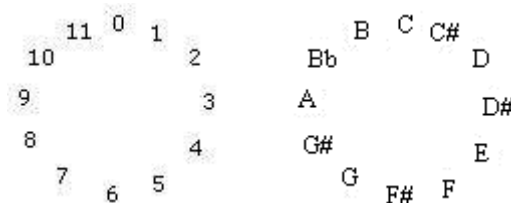


Figura 84 - Apresentação das doze alturas cromáticas ao *mod12*.

Em relação aos *intervalos entre duas alturas* (*ia*),^{xcviii} delegamos a eles nomes de quatro maneiras distintas, tendo como base o conceito de equivalência enarmônica, a quantidade de semitons que possuem e observando a importância de seu sentido ascendente ou descendente no contexto da peça musical. Assim sendo, Straus observa que um intervalo como o existente entre dó# central e o láb na 1ª linha complementar superior da clave de sol pode ser denominado: +19, sendo considerado um *intervalo ordenado entre alturas* (se o intervalo fosse descendente, usaríamos - 19); 19, enquanto *intervalo não ordenado entre alturas*; 7, como *intervalo ordenado entre classes de alturas*, equivalentes e

^{xcvii} Straus (2005) opta pelo uso do *dó fixo* (dó = zero, sempre), enquanto Lester (1989) e Stefan Kostka (2006) preferem o *dó móvel* (dó = ao centro da passagem, ou à altura mais grave do conjunto, dependendo do contexto). Essa decisão implica em alguns ajustes relacionados ao uso da técnica segundo a Teoria dos Conjuntos, posteriormente explícitos neste trabalho. De maneira geral, o *dó móvel* possibilita maior detalhamento durante a análise e o uso do *dó fixo* é comparativamente mais fácil. Neste trabalho, optamos pelo uso do *dó móvel*, bem como pelos procedimentos decorrentes deste, da maneira como são apresentados por Straus.

^{xcviii} Straus abrevia *pitch interval* por *ip* (Straus 2005: 8). Usaremos *ia* para *intervalos entre duas alturas*.

complementares ao mod12; e 5, como *intervalo não ordenado entre classes de alturas*, ou *classes de intervalos*. Em relação a este último, segundo o conceito de *classes de intervalos*, os intervalos mais largos do que 6 são considerados equivalentes aos seus complementos ao mod 12, ou seja, **0** = 12, **1** = 11, **2** = 10, **3** = 9, **4** = 8, **5** = 7, **6** = 6. ^{xcix}

Assim sendo, os *intervalos ordenados entre alturas* chamam a atenção ao contorno da linha melódica, ao balanço de sua curvatura e ao seu movimento de queda. Os *intervalos não ordenados entre alturas* ignoram o contorno e se concentram inteiramente nos espaços existentes entre as alturas. Os *intervalos ordenados entre classes de alturas* podem ser manipulados ao mod12. Já as seis classes de intervalos resumem todas as possibilidades existentes e integram a formação do chamado *vetor de classes de intervalos* (Figura 85). ^c

O *vetor de classes de intervalos* sintetiza a sonoridade intervalar predominante em uma passagem musical, através da catalogação do número de ocorrências de cada uma das seis classes de intervalos. Uma condensação como esta se faz necessária, se quisermos comparar estruturas de semelhança intervalar, uma vez que é grande a variedade de idéias musicais presente na música pós-tonal.

Classe de intervalos	1	2	3	4	5	6
Número de ocorrências	0	1	0	0	2	0

Figura 85 – A passagem *ré-mi-lá* possui o vetor de classes de intervalos 010020, ^{ci} que inclui um intervalo da classe 2 (ré-mi) e dois intervalos da classe 5 (ré-lá e mi-lá). ^{cii}

^{xcix} Lester (1989) classifica os intervalos, ainda, como *intervalos simples* e *compostos* - respectivamente, menores e maiores do que uma oitava - e observa que na análise segundo a Teoria dos Conjuntos os intervalos compostos são transformados em simples. No presente trabalho não usaremos tais denominações.

^c Lester (1989: 99) usa o termo *conteúdo intervalar* e notifica o uso de *vetor intervalar* por Allen Forte. Straus e Kostka empregaram *vetor intervalar* (“interval vector”) na segunda edição de seus livros e *vetor de classes de intervalos* (“interval-class vector”) na terceira edição (respectivamente, de 2005 e 2006). Alinhamo-nos com estas últimas e usamos *vetor de classes de intervalos* no presente trabalho.

^{ci} A apresentação do vetor de classes de intervalos com os seis números seguidos (Straus 2005: 14) difere da de Kostka, que os apresenta entre ângulos – por exemplo, <010020> (Kostka 2006: 187). Straus reserva os ângulos para referir-se ao contorno, seguindo os preceitos da Teoria do Contorno (apresentada a seguir). Lester (1989: 99) os apresenta em uma tabela. Nesse trabalho, seguiremos os procedimentos de Straus, uma vez que a Teoria do Contorno faz uso dos ângulos desde seu surgimento e de maneira reconhecida.

Dando continuidade à apresentação da técnica de análise musical segundo a Teoria dos Conjuntos, Straus observa que a estrutura de grande parte da música pós-tonal faz uso de uma idéia musical que pode ser apresentada tanto melódica quanto harmonicamente, ou combinando os dois procedimentos. Verifica que essa concepção fez parte dos procedimentos adotados por Arnold Schoenberg, que considerava como unidade a apresentação de uma idéia musical em dois ou mais espaços dimensionais (por exemplo, a apresentação das classes de alturas *ré-mi-lá* como harmonia e também como linha melódica na mesma peça musical). Essas idéias musicais utilizam agrupamentos de alturas, denominados *conjuntos*.^{ciii}

Um conjunto corresponde a um motivo cujas características de identidade como registro, ritmo e ordem se esvaíam, restando a identidade da classe de alturas e da classe intervalar básica de uma idéia musical. O uso de conjuntos pode unificar uma composição, se forem empregados como uma unidade estrutural básica. Por outro lado, a superfície musical pode ser variada através de transformações a partir da unidade básica. Assim sendo, a manipulação de conjuntos pode gerar tanto multiplicidade quanto unidade, sempre de maneira coerente – e de fato, em grande parte da música pós-tonal, a coerência é obtida através do uso de conjuntos com classes de alturas.

O processo de percepção e escolha das idéias musicais fundamentadas e recorrentes é denominado *segmentação*. Após reconhecermos um conjunto no interior de uma composição, devemos dispô-lo em uma forma mais simples, compacta e facilmente inteligível, denominada *forma normal*.^{civ} A disposição na forma normal facilita tanto a observação dos atributos essenciais de uma sonoridade como a comparação com outras sonoridades. Para obtê-la, basta:

^{cii} As ocorrências dos intervalos da classe 0 são omitidas por corresponderem à quantidade de classes de alturas da passagem.

^{ciii} Kostka comenta que a literatura teórico-musical traz os termos *célula*, *célula básica*, *sonoridade de referência*, *conjunto*, *conjunto de alturas* e *conjunto de classes de alturas* (Kostka 2006: 175).

^{civ} O termo inglês *normal form* (Straus, 2005: 35) foi traduzido por *forma normal*. Kostka (2006) e Lester (1989) chamam esta fase de *normal order* (*ordem normal*), sendo que Kostka a divide em duas fases: *ordem normal* (as alturas organizadas no menor espaço possível) e *melhor ordem normal* (a representação genérica de todas as possíveis transposições e inversões de um conjunto) (Kostka 2006: 179 e 182).

- (1) Excluir dobramentos e escrever as classes de alturas de maneira ascendente, no âmbito de uma oitava, começando por qualquer uma dentre as classes de alturas do conjunto.
- (2) Escolher a ordem que possui o menor intervalo entre a primeira e a última altura, de maneira ascendente.
- (3) Se houver um empate na regra 2, escolher a ordem que possui a maior aglomeração de alturas em seu início e, na maneira ascendente, comparar os intervalos entre a primeira e a penúltima altura; se forem iguais, comparar o intervalo entre a primeira e a antepenúltima altura, e assim por diante.^{cv}
- (4) Se houver um empate na regra 3, escolher a ordem que começa com a classe de alturas representada pelo menor número inteiro.^{cvi}

Imaginar as alturas do conjunto em um teclado ou fazer uso do mostrador *mod12* são procedimentos que substituem os passos supracitados para a obtenção da forma normal. Por exemplo, na Figura 86 (abaixo), o conjunto *dó-sol#-si-mi-lá*^{cvi} fica com as alturas visivelmente mais condensadas à esquerda se iniciarmos sua ordenação por *sol#* (correspondente ao oitavo semitom a partir de *dó*). Assim sendo, a ordenação mais condensada desse conjunto é *sol#-lá-si-dó-mi*, ou seja, sua forma normal é [8,9,11,0,4].

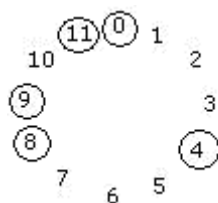


Figura 86 - Apresentação das doze alturas cromáticas ao *mod12*.

^{cv} Aqui houve uma mudança em relação à segunda edição (2000) do título escrito por Straus. Anteriormente, a técnica previa uma comparação entre a primeira e a segunda altura, depois entre a primeira e terceira, e assim por diante - procedimento este compartilhado por Lester (1989: 85). Kostka alinhou-se a Straus, respectivamente, nas edições de 1999 e 2006.

^{cvi} Lester (1989) e Kostka (2006) não se reportam ao último passo por empregarem o zero móvel.

^{cvi} Este é o exemplo apresentado por Straus (2005: 37).

A *transposição* de um conjunto utiliza a fórmula T_n , em que T se refere à transposição e n , ao intervalo da transposição, sem preservar a ordem ou o contorno, mas mantendo o conteúdo intervalar. Para transpor um conjunto, some um intervalo a cada um de seus membros. Por exemplo, para transpor $[8,9,11,0,4]$ a uma classe de intervalos 8, basta adicionar 8 a cada um de seus elementos: $[(8 + 8), (9 + 8), (11 + 8), (0 + 8), (4 + 8)]$. Assim sendo, $[4,5,7,8,0] = T_8 [8,9,11,0,4]$, ou “[4,5,7,8,0] é a T_8 de $[8,9,11,0,4]$ ”, ou ainda, “ T_8 mapeia $[8,9,11,0,4]$ em $[4,5,7,8,0]$ ”. Este processo está associado ao termo *Mapear*, que significa transformar um objeto em outro através da aplicação de uma operação. Dois conjuntos relacionados desta maneira são *equivalentes por transposição*.^{cvi}

Uma particularidade da transposição ocorre quando um conjunto é transposto pelo intervalo n : o número de alturas comuns será igual ao número de vezes que o intervalo n ocorre no conjunto (a exceção fica por conta do trítone, que gera duas alturas comuns). Por exemplo, o conjunto $[8,9,11,0,4]$ possui os intervalos 1 (entre as classes de alturas 8 e 9), 2 (entre 9 e 11), 1 (entre 11 e 0) e 4 (entre 0 e 4), então terá dois sons comuns nas transposições T_1 e T_{11} - ou seja, em $T_1 [1,2,4,5,8]$ as alturas 4 e 8 são comuns a $[8,9,11,0,4]$ e em $T_{11} [11,0,2,3,7]$ as alturas comuns são 11 e 0. Assim sendo, para cada ocorrência a um determinado intervalo n , haverá um som comum a T_n .

A *inversão* pode empregar a fórmula $T_n I$ (em que n é o *número de índice*) ou a fórmula I_y^x . A inversão de um conjunto ocorre ao redor de zero (por exemplo, a classe de alturas 3 inverte em -3, ou 9 ao mod12) e deve preceder a transposição. Assim sendo, para aplicar a operação $T_5 I$ ao conjunto $[8,9,11,0,4]$, faça $[(12 - 8) + 5, (12 - 9) + 5, (12 - 11) + 5, (12 - 0) + 5, (12 - 4) + 5] = [9,8,6,5,1] = [1,5,6,8,9]$, no sentido ascendente. Geralmente, quando invertemos um conjunto na forma normal, o resultado será a forma normal escrita de trás para adiante^{cix} - no entanto, segundo Straus, existem exceções a essa regra.^{cx}

^{cvi} A transposição é desnecessária quando o analista está usando a notação com zero móvel, como fazem Lester (1989) e Kostka (2006). Por conseguinte, no caso desses autores, as doze possibilidades decorrentes das possíveis transposições estarão ausentes durante a análise da peça musical.

^{cix} O procedimento de inversão proposto por Straus (2005) diverge em relação a Kostka e Lester. Lester (1989) considera que inverter um conjunto se refere a trocar cada intervalo (e não cada classe de intervalo)

Em relação ao *número de índice* (n), Straus considera que quando dois conjuntos são relacionados pela inversão e escritos de maneira que um seja o reflexo intervalar em espelho do outro, a primeira nota em um conjunto corresponde à última nota no outro (o mesmo ocorre entre a segunda e a antepenúltima nota, e assim por diante), e a soma desses fatores correspondentes é denominada número de índice – ou seja, se $T_n I(a) = b$, então $n = a + b$. Por exemplo, entre $[8,9,11,0,4]$ e $[1,5,6,8,9]$, o número de índice é 5, porque ao mod12: 8 (o primeiro elemento do primeiro conjunto) + 9 (o último elemento do segundo conjunto) = 5 , $9 + 8 = 5$, $11 + 6 = 5$, $0 + 5 = 5$ e $4 + 1 = 5$.

Outra possibilidade para a inversão é denominada I_y^x e faz uso do mostrador mod12. O x e o y são classes de alturas que invertem entre si, por exemplo, I_A^A , $I_{G\#}^{Bb}$, I_G^B e assim por diante, não importando a disposição das alturas na notação, se em cima ou embaixo (Figura 87):

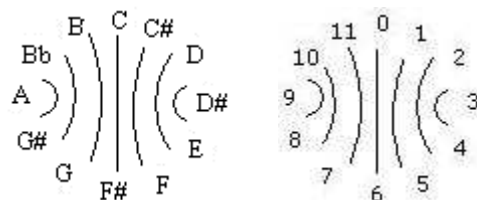


Figura 87 - Exemplo de Inversão I_y^x .

Todos os conjuntos relacionados pela transposição e inversão podem ser agrupados em uma única *classe de conjuntos*, uma vez que um conjunto produz onze transposições e doze inversões, somando 24 possibilidades com o mesmo conteúdo intervalar.^{cx}

por seu complemento, por exemplo, de *fá-sol-si* $[0,2,6]$ para *fá-mib-si* $[0,10,6]$ e observa que as inversões transpostas de um conjunto podem ser classificadas, por exemplo, como $[D=0]$ $[0,10,6]$ I3. De maneira mais direta e considerando *equivalentes* um conjunto e sua inversão, Kostka (1999 e 2006) inverte os conjuntos através da reversão de seus intervalos (por exemplo, um conjunto com os intervalos $0,4,5$ inverte em $0,1,5$, ou seja, $3M+2m$ inverte em $2m+3M$).

^{cx} Straus afirma que existem exceções, mas não as apresenta (Straus 2005: 47). Por precaução, adotamos o procedimento proposto por Straus.

^{cx} Na edição de 2005, Straus observa que as *classes de conjuntos* podem também ser chamadas *tipo-Tn* e *tipo-TnI*, ou ainda *tipo-Tn/I* ("Tn-type", "TnI-type", ou "Tn/I-type"), mas usa a primeira opção durante as

As classes de conjuntos podem ser nomeadas a partir da transposição da forma normal de maneira que comece por zero, obtendo a chamada *forma primária* e apresentado-a entre parênteses. Por exemplo, os conjuntos [4,5,7,8,0] e [8,9,11,0,4] fazem parte da classe de conjuntos (01348), ou seja, ambos possuem 2m, 2M, 2m, 3M. ^{cxii} Para a obtenção da forma primária, basta: (1) Colocar o conjunto na forma normal; (2) Transpor o conjunto até que o primeiro elemento seja zero; (3) Inverter o conjunto e repetir os passos 1 e 2; (4) Comparar os resultados dos passos 2 e 3 e escolher o exemplar que tiver a forma mais compacta à esquerda. O uso do mostrador mod12 ou de um teclado imaginário facilita este processo (semelhante ao apresentado na Figura 87).

O resultado deve ser expresso entre parênteses (como foi dito anteriormente) ou a classe de conjuntos deve ser identificada na listagem com classes de conjuntos elaborada por Allen Forte (Figura 88), na qual o primeiro número se refere à quantidade de classes de alturas e o segundo, à posição na catalogação (os demais fatores serão explicados no decorrer deste texto). Por exemplo, podemos nos referir ao conjunto formado pela escala de tons inteiros como classe de conjuntos (02468T) ou classe de conjuntos 6-35. ^{cxiii} Consideramos que o ideal seria encontrar a classe de conjuntos explícita e conferir sua posição na listagem de Allen Forte. Se a classe de conjuntos não for encontrada na listagem, será necessário refazer o procedimento.

análises. Kostka (2006) menciona apenas o termo *classe de conjuntos*. No presente trabalho adotaremos apenas esta designação.

^{cxii} Straus (2005) apresenta a *forma normal* dos conjuntos entre colchetes, com os números separados por vírgulas; já a *forma primária* das classes de conjuntos é escrita entre parênteses, sem vírgulas e com as letras T e E se referindo aos números dez (*ten*) e onze (*eleven*) – por exemplo, a classe de conjuntos (02468T). Adotamos esse formato para o presente trabalho.

Kostka (2006) apresenta o que denomina *ordem normal* (assim como sua *melhor ordem normal*) com os nomes das notas entre colchetes e separados por vírgulas e espaços – por exemplo, [B, C, E]; a *forma primária* é expressa entre colchetes, sem vírgulas e incluindo as letras T e E – por exemplo, [02468T] (Kostka 2006: 178-186).

Curiosamente, Lester denomina *forma primária* a primeira abordagem ao conjunto, diferenciando-a da inversão e da transposição. Tanto para a *forma primária* como para a *ordem normal*, Lester usa números precedidos pelo nome da nota igualada a zero, por exemplo, [B=0] [0, 1, 5] (Lester 1989: 82 e 87).

^{cxiii} Straus (2005) inclui a listagem de classes de intervalos de Allen Forte nas páginas 265-7 e Kostka (2006), a partir da página 319. Lester (1989) não a inclui.

TRICORDES					NONACORDES	
(012)	3-1	210000	1,1	87663	9-1	(012345678)
(013)	3-2	111000	1,0	777663	9-2	(012345679)
(014)	3-3	101100	1,0	767763	9-3	(012345689)
TETRACORDES					OCTACORDES	
(0123)	4-1	321000	1,1	765442	8-1	(01234567)
(0137)	4-Z29	111111	1,0	555553	8-Z29	(01235679)
(0146)	4-Z15	111111	1,0	555553	8-Z15	(01234689)
(0167)	4-9	200022	2,2	644464	8-9	(01236789)
(0369)	4-28	004002	4,4	448444	8-28	(0134679T)
PENTACORDES					SEPTACORDES	
(01234)	5-1	432100	1,1	654321	7-1	(0123456)
(01348)	5-Z17	212320	1,1	434541	7-Z17	(0124569)
(02479)	5-35	032140	1,1	254361	7-35	(013568T)
HEXACORDES						
P R I RI						
1 1 1 1	(012345)	6-1	543210	1,1		
0 1 0 0	(012347)	6-Z36	433221	1,0	6-Z3	(012356)
3 3 3 3	(014589)	6-20	303630	3,3		
6 6 6 6	(02468T)	6-35	060603	6,6		

Figura 88 – Exemplos extraídos da listagem com classes de conjuntos de Allen Forte.

Através do movimento de conjuntos no interior de uma classe de conjuntos, um compositor pode criar um movimento musical coerente e direcionado. Um recurso que contribui para a continuidade musical constitui-se na manutenção de algumas alturas entre dois membros diferentes de uma mesma classe de conjuntos. Por outro lado, a ausência de alturas comuns pode enfatizar o contraste entre dois membros diferentes de uma mesma classe de conjuntos.

Alguns poucos conjuntos, como a escala de tons inteiros (02468T), possuem *simetria transposicional*, ou seja, são capazes de se mapear inteiramente neles mesmos através da transposição. No caso da escala de tons inteiros, $T_0 = [0,2,4,6,8,10]$ mapeia-se inteiramente em $T_2 = [2,4,6,8,10,0]$, em $T_4 = [4,6,8,10,0,2]$ e assim por diante. Para sabermos quais são as transposições simétricas, basta observar o mostrador mod12 (Figura 89) ou o teclado imaginário.

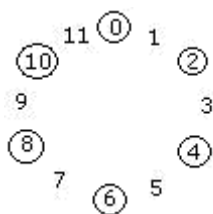


Figura 89 – Pela observação do mostrador mod12 é possível perceber que $[0,2,4,6,8,10]$ mapeia em $[2,4,6,8,10,0]$, que por sua vez mapeia em $[4,6,8,10,0,2]$ e assim por diante.

Segundo Joseph Straus, o vetor de classes de intervalos indica se a classe de conjuntos possui simetria transposicional. Se um vetor de classes de intervalos contiver um fator igual à quantidade de alturas de um conjunto (ou a metade da quantidade, no caso do trítono), o conjunto possui essa propriedade. Por exemplo, o vetor da escala de tons inteiros é 060603 e a escala de tons inteiros possui seis alturas; como o número seis (referente às seis alturas) está presente no vetor de classes de intervalos, sabemos que este conjunto é de *transposição simétrica*. Apenas doze conjuntos possuem essa propriedade.^{cxiv}

Algumas classes de conjuntos possuem *simetria inversional*, ou seja, contêm conjuntos que podem mapear inteiramente neles mesmos por inversão. Dentre as 220 classes de conjuntos listadas por Allen Forte, 79 são *inversamente simétricas* (também chamadas classes de conjuntos *de inversão simétrica*). Os conjuntos inversamente simétricos são *palíndromos*, ou seja, possuem a mesma sucessão de intervalos quando lidos normalmente ou de trás para diante. Todas as alturas são mapeadas em outras alturas ou nelas mesmas por T_nI e possuem um par inversional no conjunto. Olivier Messiaen explorou extensivamente conjuntos palíndromos em suas obras (Figura 90).

^{cxiv} Straus (2005) lista os doze conjuntos, na página 82.

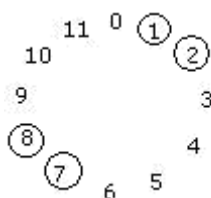


Figura 90 – Pela observação do mostrador mod12 é possível perceber que [1,2,7,8] mapeia em si mesmo e em [7,8,1,2] por transposição, assim como mapeia em [2,1,8,7] e [8,7,2,1] por inversão.

A catalogação com classes de conjuntos de Allen Forte traz a classe de conjuntos seguida por sua numeração, vetor de classes de intervalos e dois números separados por uma vírgula (na Figura 88, apresentada anteriormente). O número anterior à vírgula mensura o *grau de simetria transposicional*, ou seja, a quantidade de níveis transposicionais aos quais a classe de conjuntos daquela linha do Apêndice irão mapear em si mesmas (o numeral é sempre pelo menos um, porque todo conjunto mapeia nele mesmo a T_0); o número após a vírgula mede o *grau de simetria inversional*. Por exemplo, o conjunto (01348) possui um grau de simetria (1,1), ou seja, mapeia em si mesmo a um nível transposicional (T_0) e a um nível inversional - no caso, T_4 I.^{cxv}

Os conjuntos relacionados pela Inversão (T_n I) possuem, ainda a propriedade de terem sons comuns. O procedimento para descobrirmos as notas comuns sob inversão (T_n I) consiste na soma dos elementos do conjunto e para cada soma haverá duas alturas comuns relacionadas por T_n I para o valor de n . Por exemplo, no conjunto [0,1,3,4,8], a soma de cada par de elementos é um número de índice: $0 + 0 = 0$, $0 + 1 = 1$, $0 + 3 = 3$, $0 + 4 = 4$, $0 + 8 = 8$, $1 + 0 = 1$, $1 + 1 = 2$, $1 + 3 = 4$, $1 + 4 = 5$, $1 + 8 = 9$, $3 + 0 = 3$, $3 + 1 = 4$, $3 + 3 = 6$, $3 + 4 = 7$, $3 + 8 = 11$, $4 + 0 = 4$, $4 + 1 = 5$, $4 + 3 = 7$, $4 + 4 = 8$, $4 + 8 = 0$, $8 + 0 = 8$, $8 + 1 = 9$, $8 + 3 = 11$, $8 + 4 = 0$, $8 + 8 = 16 = 4$. Portanto, temos três ocorrências de 0, duas de 1, uma de 2, duas de

^{cxv} O índice 4 (de T_4 I) pode ser encontrado da seguinte maneira: a partir da observação do mostrador mod12 (ou do teclado imaginário), percebemos que a transposição simétrica de [0,1,3,4,8] é [8,0,1,3,4]; em seguida, aplicamos a fórmula $n = a + b$ (nesse caso, $a + b = n$): $0 + 4 = 4$, $1 + 3 = 4$, $3 + 1 = 4$, $0 + 4 = 4$ e $8 + 8 = 4$.

3, cinco de 4, e assim por diante, formando o *vetor de índices* 321252123202. Se tomarmos o número de índice 3 e formarmos T_3I de $[0,1,3,4,8]$, ou seja, $[7,11,0,2,3]$, observaremos que existem duas alturas comuns aos dois conjuntos relacionados por inversão, 0 e 3, e ambos mapeiam um no outro, formando um som comum. Se n for a soma da classe de alturas com ela mesma, cada classe de alturas irá mapear nela mesma. Assim sendo, no conjunto $[0,1,3,4,8]$, se somarmos $0 + 0 = 0$, $1 + 1 = 2$, $3 + 3 = 6$, $4 + 4 = 8$ e $8 + 8 = 4$, depois escolhermos, por exemplo, 6 e compararmos $[0,1,3,4,8]$ com T_6I $[10,2,3,5,6]$, veremos que o 3 mapeia nele mesmo; se compararmos $[0,1,3,4,8]$ com T_8I $[0,4,5,7,8]$, 4 mapeia em si mesmo e assim por diante (assim sendo, as somas de elementos diferentes mantêm dois sons comuns, enquanto as somas dos elementos com eles mesmos mantêm um som comum). Uma maneira mais simples de se descobrir a quantidade de alturas comuns sob T_nI consiste na construção de uma tabela de adição. Cada ocorrência representa uma altura comum, de maneira que, como o número 11 ocorre duas vezes, existem duas alturas comuns a $T_{11}I$ (Figura 91).

	0	1	3	4	8
0	0	1	3	4	8
1	1	2	4	5	9
3	3	4	6	7	11
4	4	5	7	8	0
8	8	9	11	0	4

Figura 91 - Tabela de adição que tabula todos os vetores de índice de um conjunto.

O apêndice 2 apresentado por Straus (2005: 265-7) lista os vetores de índice para a forma primária de cada classe de conjuntos e para o conjunto relacionado à forma primária por T_0I . Uma vez que o vetor de índice não é o mesmo para cada membro de uma classe de conjuntos, mas se conhecemos o vetor de índice para a forma primária e para sua T_0I , os vetores de índice para todos os demais membros podem conseguidos por rotação, de

maneira que para um conjunto a T_n a transposição deve ocorrer a $2n$, da esquerda para a direita, com rotação no final da seqüência numérica. Por exemplo, vimos que o conjunto $[0,1,3,4,8]$ possui o vetor de índices 321252123202. Se quisermos saber qual é o vetor de índices de T_3 basta pensarmos que $2 \times 3 = 6$ e iniciarmos a seqüência numérica a partir da sétima ocorrência, ou seja, 123202321252.

Assim sendo, os vetores de classes de intervalos do Apêndice 1 e os vetores de índice do Apêndice 2 (Figura 92) nos tornam aptos a encontrarmos a quantidades de sons comuns que todo conjunto com classes de alturas mantém sob T_n ou T_nI .

012	3-1	123210000000	100000001232
013	3-2	121220100000	100000102212
0137	4-Z29	122220122020	102002102222
0167	4-9	242000242000	200024200024
01348	5-Z17	321252123202	320232125212
02479	5-35	123050321404	140412305032
012347	6-Z36	124454343222	122234345442
014589	6-20	363036303630	303630363036
02468T	6-35	606060606060	606060606060
434541	7-Z17	245434743454	245434743454
254361	7-35	263452725436	263452725436
448444	8-28	484484484484	448448448448

Figura 92 – Exemplos extraídos da listagem com vetores de índices de Allen Forte.

Dois conjuntos quaisquer relacionados por transposição ou inversão possuem o mesmo conteúdo intervalar, mas o inverso não é verdadeiro. Alguns pares de conjuntos (um par de tetracordes e octacordes, três pares de pentacordes e septacordes e quinze pares de hexacordes) possuem o mesmo conteúdo e vetor intervalar, soam de maneira similar, mas

não estão relacionados uns com os outros por transposição ou por inversão, nem são membros de uma mesma classe de conjuntos. São denominados *conjuntos com relacionamento-Z* (de “zygotic”, ou gêmeos). Todo conjunto que traz um Z em seu nome na listagem de classes de conjuntos de Allen Forte possui um *correspondente-Z*, ou seja, outro conjunto com uma forma primária diferente, mas com o mesmo vetor de classes de intervalos (encontrado através da observação da listagem). Por exemplo, o “tetracorde com todos os intervalos”, amplamente usado durante o século XX por sua versatilidade, constitui um 4-Z15 (0146) e 4-Z29 (0137), cujo vetor intervalar é 111111 (ambos estão na Figura 88, anteriormente apresentada).

As classes de alturas que um conjunto exclui constituem seu *complemento*. Assim, o complemento do conjunto [0,1,3,4,8] é [2,5,6,7,9,10,11] e seus vetores são complementares - no caso, 212320 e 434541. Considerando que a diferença entre a quantidade de ocorrências de cada intervalo é igual à diferença entre o tamanho dos conjuntos (exceto para o trítone, em que o fator do conjunto corresponde à metade do fator do complemento), 4 (primeiro elemento do segundo vetor) menos 2 (primeiro elemento do primeiro vetor) = 2 , $3 - 1 = 2$, $4 - 2 = 2$, $5 - 3 = 2$, $4 - 2 = 2$ e $1(x2) - 0 = 2$. Na lista de classes de conjuntos de Allen Forte, os conjuntos complementares aparecem de frente um para o outro, já que compartilham os graus de simetria e de simetria inversional, são complementares e seus vetores também o são. Mesmo que um dos conjuntos envolvido na complementaridade seja transposto, haverá ainda uma forte ligação intervalar entre eles, de maneira que o termo *complemento abstrato* pode ser empregado, em oposição a *complemento literal*. Há ainda os hexacordes auto-complementares, em que ambos são membros da mesma classe de conjuntos, como [0,2,4,6,8,10] e [1,3,5,7,9,11].

Os conjuntos relacionam-se, ainda, como *subconjuntos* e *superconjuntos*, ou seja, se X está contido em Y, então X é um *subconjunto* de Y, e Y é um *superconjunto* de X. Um conjunto com n elementos irá conter 2^n subconjuntos. Por exemplo, um conjunto com cinco alturas irá conter $2^5 = 32$ subconjuntos: um conjunto vazio, cinco conjuntos com uma altura, dez conjuntos com duas alturas, dez conjuntos com três alturas, cinco conjuntos com quatro

alturas e um conjunto com cinco alturas (o próprio conjunto original).^{cxvi} De maneira semelhante ao tratamento prestado aos complementos, X é considerado *subconjunto literal* de Y se todas as notas de X estiverem contidas em Y e um *subconjunto abstrato* se estiver transposto. Por exemplo, o conjunto [0,1,3,4,8] tem [0,1,4] como *subconjunto literal* e [5,6,9] como *subconjunto abstrato*.

Ainda quanto ao processo de se combinar conjuntos, sempre que dois conjuntos relacionados por inversão são combinados, um conjunto *inversamente simétrico* é obtido, e vice-versa. A combinação de um conjunto com uma ou mais transposições de si mesmo, criando um conjunto mais amplo, constitui uma *combinação transposicional*. Por exemplo, [0,1,4] combinado com [5,8,9] resulta em [0,1,4,5,8,9].

Podemos, ainda, combinar a Teoria dos Conjuntos com a Teoria do Contorno e explorar as maneiras segundo as quais as linhas melódicas, conjuntos e classes de alturas se movem e se relacionam tanto com o espaço de alturas quanto com o espaço de classes de alturas. Estes são aspectos relacionados ao *contorno* musical. Por exemplo, *segmentações do contorno*, ou *SEGCs* (de “contour-segments”, ou “CSEG”) que possuem intervalos distintos e representam classes de conjuntos diferentes, mas cujo contorno começa pela segunda altura mais grave da passagem, continua pela mais grave e pela segunda altura mais grave,

^{cxvi} Segundo Straus, o conjunto vazio, o conjunto com uma altura e o conjunto original normalmente não têm um interesse particular como subconjuntos.

Observamos que, mesmo tendo pouco interessantes como subconjuntos que geram superconjuntos, ao citar o conjunto vazio, Joseph Straus valida a existência - o que nos foi de grande valia, já que não os havíamos encontrado em outros autores.

Ampliamos esta questão ao olharmos para essas três opções como conjuntos. Ao analisar *Petites esquises d'oiseaux* de Olivier Messiaen pudemos constatar a importância da seção de pausas gerais, ou seja, do conjunto vazio, para uma obra do século XX; ao analisar os *16 Poesilúdios* de Almeida Prado, por diversas vezes encontramos conjuntos vazios, com uma ou com duas alturas. Com base em nossa experiência, consideramos que há um uso representativo dos conjuntos vazio, unitário e com dois elementos na literatura musical.

Lester (1989) refere-se à classificação dos *conjuntos*, que podem conter entre 1 e 12 classes de alturas, em *tricorde* (formado por três classes de alturas), *tetracorde*, *pentacorde*, *hexacorde*, *heptacorde* e *octacorde*. Considera dispensável a nomeação de conjuntos com uma ou duas classes de alturas por se tratarem de simples alturas ou intervalos cujas estruturas são evidentes, assim como os conjuntos com doze ou onze classes de alturas, por constituírem, respectivamente, uma escala cromática completa e uma escala cromática destituída de uma altura. Os conjuntos com nove e dez classes de alturas constituiriam *regiões com classes de alturas*.

No presente trabalho consideraremos válidos conjuntos que trazem entre zero e doze alturas.

sendo finalizada pela altura mais aguda, é representada por <2013>. O uso de segmentos do contorno contribui para a unificação da melodia. Os SEGCs podem ser usados para dimensionar durações e níveis de dinâmica, por exemplo, em partituras gráficas, de maneira que o <2013> poderia se prestar à comparação entre quadros cronométricos com 20"-5'-10'-25", ou a indicações como *f-p-mf-ff*. Ao traçarmos paralelos entre o contorno e as classes de alturas, poderemos discutir tanto a similaridade de movimentos na apresentação de classes de conjuntos diferentes, como a disparidade dos movimentos produzidos por membros de uma mesma classe de conjuntos.

No artigo *A Response: My Contour, Their Contour* (1987), Michael Friedmann reafirmou os conceitos fundamentais que adotou em relação ao contorno musical (posteriormente adotados por Straus), uma vez que a terminologia utilizada nessa área de estudo ainda não havia sido sedimentada. Atentou para o fato de diferentes terminologias estarem sendo usadas por Marvin e Laprade, nos dois anos anteriores, para designar idéias similares às que ele havia apresentado. Segundo Friedmann, os segmentos do contorno são entidades comparáveis aos conjuntos com classes de alturas de Allen Forte, guardados os respectivos focos de interesse, uma vez que a ordem é um aspecto central para o contorno e um aspecto secundário ou irrelevante para os conjuntos (Friedmann 1987: 268-71).⁴³⁷

Uma vasta gama de obras pós-tonais são *cêntricas*. Focam alturas, classes de alturas ou classes de conjuntos específicos, com a finalidade de dar forma e organizar a composição. De maneira geral, as notas que são utilizadas com maior frequência, longamente sustentadas, localizadas em um registro extremo, tocadas em intensidade mais forte, bem como enfatizadas rítmica ou metricamente tendem a obter prioridade sobre as outras notas, constituindo *centros*.^{cxvii}

^{cxvii} Straus (2005: 131) usa os termos *centro referencial* ("referential center"), *altura central* ("pitch center") e *função cêntrica* ("centric function") para referir-se ao centro. Kostka (2006: 102) usa *centro tonal* ("tonal center"), no sentido de som ("tone") central. No entanto, na língua portuguesa, a palavra tonal é fortemente associada à tonalidade, de maneira que o termo *centro tonal* gera grande confusão terminológica. Por isso, adotamos a terminologia de Straus.

A centricidade na música pós-tonal pode estar baseada na simetria inversional, uma vez que um conjunto inversamente simétrico possui um *eixo de simetria* (ponto médio ao redor do qual todas as notas são estabelecidas, como ocorre na Figura 93) e este pode contribuir para a determinação de um centro. Em obras cêntricas, as notas podem irradiar para além de um som central, em um movimento *expansivo* (de “expanding wedge”) ou podem convergir em direção à nota axial, em um movimento de *contração* (de “contracting wedge”), podendo gerar forte cadência. A seguir, um exemplo de *eixo de simetria* (Figura 93).

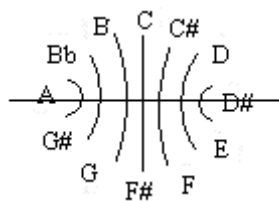


Figura 93 – Eixo de simetria indicativo dos centros *lá* e *ré#*, bem como da simetria inversional entre *lá-lá*, *sib-sol#*, *si-sol*, *do-fá#* e assim por diante.

O senso de centricidade muitas vezes emerge do uso de *coleções de referência* estáveis, ^{cxviii} como as coleções *diatônica*, *octatônica*, *de tons inteiros* e *hexatônica*, a partir das quais, são formados conjuntos menos amplos, gerando unidade. Estas quatro coleções são muito recorrentes na obra de Olivier Messiaen, por isso sua manipulação é de interesse para este trabalho.

Todas as escalas maiores, menores e os modos são *coleções diatônicas*. Vale lembrar que na música pós-tonal as coleções diatônicas são empregadas sem o uso da harmonia funcional ou a condução tonal de vozes, apenas constituindo recursos referenciais a partir dos quais os motivos de superfície são delineados. Quando a determinação de um som cêntrico for difícil ou musicalmente irrelevante, a referência à coleção diatônica pode ser

^{cxviii} Lester (1989) classifica as *coleções de referência* como *região com classes de alturas*.

mais neutra, sem que exista uma alusão a um centro ou ordenação, através da simples declaração da quantidade de acidentes: 0 sustenido, 1 sustenido, 2 sustenidos, 3 sustenidos, 4 sustenidos, 5 sustenidos ou 6 bemóis, 5 bemóis, 4 bemóis, 3 bemóis, 2 bemóis e 1 bemol.

Quando escrita em forma de escala, a *coleção octatônica*, alterna 1s e 2s, ou 2s e 1s e pode ser pensada como uma combinação de duas tétrades diminutas relacionadas por semitom. Essa coleção 8-28 (0134679T) é transposicional e inversamente simétrica e mapeia nela própria em quatro níveis de transposição e em quatro de inversão. Por conseguinte, possui três formatos distintos (assim como seu complemento, o acorde de sétima diminuta): $OCT_{0,1}$ [0,1,3,4,6,7,9,10]; $OCT_{1,2}$ [1,2,4,5,7,8,10,11]; $OCT_{2,3}$ [2,3,5,6,8,9,11,0]. Sua estrutura de subconjuntos é comparativamente restrita e redundante, uma vez que muitos são transposicional e/ou inversamente simétricos e cada subconjunto pode ser transposto apenas a T_0 , T_3 , T_6 e T_9 sem que nenhuma altura estranha à coleção seja introduzida. Por outro lado, é possível gerar a coleção octatônica através da sucessiva transposição de qualquer dos subconjuntos a T_0 , T_3 , T_6 e T_9 . A coleção octatônica contém ampla possibilidade para a construção de acordes, permitindo a formação da tríade maior ou menor, tétrade maior ou menor, tétrade meio-diminuta e seu complemento, a tétrade diminuta.

A *coleção de tons inteiros*, cuja classe de conjuntos é a 6-35 (02468T), possui o mais alto grau de simetria possível, transposicional e inversional, e suporta apenas duas transposições, TI_0 e TI_1 .^{cxix} A estrutura intervalar e de subconjuntos é restrita e redundante, uma vez que contém apenas os intervalos das classes 2, 4 e 6, dispondo de apenas três classes de tricordes diferentes, 3-6 (124), 3-8 (026) e 3-12 (048), três classes de tetracordes diferentes, 4-21 (0246), 4-24 (0248) e 4-25 (0268), e uma única classe de pentacordes, 5-33 (02468).

Quando escrita em forma de escala, a *coleção hexatônica* alterna 1s e 3s e pode ser pensada como uma combinação de duas tríades aumentadas relacionadas por semitom. Sua classe de

^{cxix} Em inglês, "whole tone" resulta nas abreviaturas WT_0 e WT_1 .

conjuntos é a 6-20 (014589) e possui simetria transposicional e inversional em três diferentes níveis, de maneira que existem apenas quatro membros distintos dessa classe de conjuntos: $HEX_{0,1}$ [0, 1, 4, 5, 8, 9]; $HEX_{1,2}$ [1, 2, 5, 6, 9, 10]; $HEX_{2,3}$ [2, 3, 6, 7, 10, 11]; $HEX_{3,4}$ [3, 4, 7, 8, 11, 0]. Devido à simetria interna e às redundâncias, possui limitada estrutura de conjuntos e, dentre os subconjuntos incluem a téttrade maior, a tríade maior ou menor e a tríade aumentada.^{cxx}

Uma interação entre as quatro coleções supracitadas pode ocorrer. As coleções diatônicas e octatônicas formam pares particularmente efetivos por produzirem diversos subconjuntos comuns. O uso da tríade para enfatizar classes de alturas no interior da coleção octatônica pode produzir uma polaridade estática entre centros competitivos, gerada pela simetria da coleção, e classes de alturas relacionadas por trítone podem competir por prioridade.

Comparamos os *modos de transposições limitadas* organizados por Olivier Messiaen aos conjuntos e coleções de referência acima expostos. Reportamo-nos aos dados contidos na listagem de Allen Forte e pudemos perceber que os únicos conjuntos que trazem graus de simetria transposicional e inversional igual ou superior a 2,2 são os pares 3-12 e 9-12, 4-9 e 8-9, 4-25 e 8-25, 4-28 e 8-28, 6-7, 6-20 e 6-35.^{cxxi} Observamos que tais pares correspondem aos *modos de transposições limitadas*, do primeiro ao sexto (constituem exceções o sétimo modo, que possui dez alturas, por isso não foi listado por Forte e o conjunto 6-20, correspondente à coleção hexatônica, não catalogada por Messiaen). Os dados levantados estão expostos na Tabela 8, apresentada a seguir:

^{cxx} A segunda edição dos livros escritos por Straus (2000) e por Kostka (1999) não incluíam a coleção hexatônica. Livros teóricos mais antigos da literatura musical, como *Harmonia del siglo XX* de Vincent Persichetti consideravam sinônimos os termos *escala de tons inteiros* e *escala hexatônica* (Persichetti 1985: 51). No entanto, atualmente, a teoria reconheceu o amplo uso da coleção hexatônica no repertório do século XX e concedeu-lhe merecido espaço ao lado das outras três coleções citadas.

^{cxxi} Os três últimos conjuntos apresentados não estão acompanhados de seus pares por constituírem seus próprios complementos.

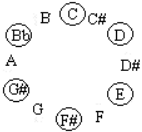
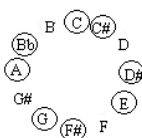
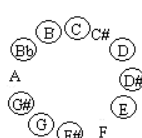
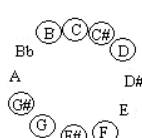
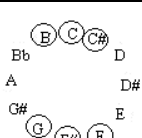
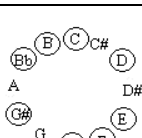
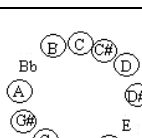
Modos de transposições limitadas	Mostrador mod12	Conjunto	Complemento
Modo 1 		(02468T) 6-35 060603 6,6 Coleção de tons inteiros	É seu próprio complemento
Modo 2 		(0134679T) 8-28 448444 4,4 Coleção octatônica	(0369) 4-28 004002 4,4 Tétrade diminuta
Modo 3 		(01245689T) 9-12 666963 3,3	(048) 3-12 000300 3,3 Triáde aumentada
Modo 4 		(01236789) 8-9 644464 2,2	(0167) 4-9 200022 2,2
Modo 5 		(012678) 6-7 420243 2,2	É seu próprio complemento
Modo 6 		(0124678T) 8-25 464644 2,2	(0268) 4-25 020202 2,2
Modo 7 		(012346789T) 10 sons 888885 2,2	(06) Trítono 000001 2,2

Tabela 8 – Associação entre *modos de transposições limitadas* e conjuntos.

Retornando às técnicas expostas por Joseph Straus, podemos focar os intervalos formados pelas coleções *diatônica*, *octatônica*, *de tons inteiros* e *hexatônica*, e formar Ciclos

Intervalares. Nesse contexto, o movimento por semitons produz um ciclo de semitons, ou C1; dois ciclos C2 formam as duas coleções de tons inteiros; três ciclos C3 correspondem aos três acordes de sétima diminuta; quatro ciclos C4 compõem as quatro tríades aumentadas; o ciclo C5 é único e corresponde ao ciclo de quartas e quintas tonal, comum às coleções diatônicas; e cada um dos seis C6 corresponde aos seis trítonos. A combinação de ciclos intervalares pode resultar no surgimento de uma coleção. Por exemplo, a escala cromática corresponde a C1; as duas coleções de tons inteiros correspondem aos dois ciclos C2; a coleção octatônica é resultante da combinação de dois dentre os três ciclos de C3; a coleção hexatônica é resultante da combinação de um dentre os ciclos pares de C4 (C4₀ ou C4₂) com um dos ciclos ímpares de C4 (C4₁ ou C4₃); a coleção de tons inteiros corresponde à combinação de dois ciclos pares ou ímpares de C4; coleção diatônica corresponde a qualquer segmento de sete notas contíguas de C5; a coleção pentatônica, a qualquer segmento de cinco notas de C5; e os ciclos C6 podem ser combinados de diversas maneiras para a produção das coleções de tons inteiros ou octatônica. O chamado *conjunto cíclico* consiste em um ciclo inteiro ou no segmento de um ciclo. Por exemplo, uma coleção diatônica é um conjunto cíclico porque consiste em um segmento de C5 com sete notas. Os ciclos intervalares podem, ainda, ser usados como guias de movimentos em larga escala na música pós-tonal.

No contexto dos Ciclos Intervalares, podemos considerar a formação de *sucessões triádicas*.^{cxix} As sucessões não tonais de tríades maiores e menores figuram em diversas obras pós-tonais, incluindo as de tendência neoclássica, neotonal e as minimalistas. Existem dois tipos principais de sucessão triádica na música pós-tonal. Na *sucessão triádica motívica*, as tríades de mesma qualidade^{cxix} são projetadas ao longo de determinados caminhos bem definidos, por exemplo, tendo as classes de alturas de um ciclo

^{cxix} Straus (2005) usa o termo *progressão* triádica. Neste trabalho, reservamos *progressão* para obras tonais em que há a resolução das dissonâncias (naquele contexto) e usamos *sucessão* (Kostka 2006) para as obras não tonais.

^{cxix} Na definição teórica, Straus (2005) não menciona o fato das tríades serem de mesma qualidade. No entanto, os exemplos esclarecem essa questão e nos pautamos neles para tecer tal afirmativa.

de intervalos como suas fundamentais, ou tendo as tríades arrançadas simetricamente ao redor do centro referencial da peça.

Na *sucessão com transformações triádicas* que conectam tríades de qualidades diferentes, as transformações são definidas pelo movimento das *vozes condutoras com economia de meios* (movendo-se o mínimo possível, como ocorre com os encadeamentos tonais) e pela *inversão contextual* (durante o movimento de uma tríade a outra, há uma inversão ao redor de uma ou duas das notas da primeira tríade). Por exemplo, em um movimento entre as tríades de Dó maior e Mi menor há uma inversão ao redor da terça menor compartilhada por elas e o movimento por semitom de dó para si produz um movimento de vozes condutoras com economia de meios.^{cxxiv} Os quatro tipos de transformações triádicas são: (1) Paralelo (P), em que as tríades maior e menor compartilham a fundamental, invertendo ao redor da quinta justa comum e uma voz se move por semitom (por exemplo, *dó-mi-sol* e *dó-mib-sol*); (2) Sensível (S), em que a terça de uma tríade maior se torna a fundamental de uma tríade menor, invertendo ao redor da terça menor comum e uma voz se move por semitom (por exemplo, *dó-mi-sol* e *si-mi-sol-si*, em que *mi-sol* é a terça comum e *dó-si* movem-se por semitom); (3) Relativo (R), em que a fundamental de uma tríade maior se torna a terça de uma tríade menor, invertendo ao redor da terça maior comum e uma voz se move por dois semitons (por exemplo, *dó-mi-sol* e *dó-mi-lá*); (4) Semitom (St), em que as tríades maior e menor compartilham a terça, invertendo ao redor da terça, nota comum a ambas as tríades e duas vozes se movem por um semitom (por exemplo, *dó-mi-sol* e *dó#-mi-sol#*).^{cxxv}

O trabalho com ciclos conduz a algumas possibilidades abstratas, como o *ciclo Paralelo*, *por Sensível e Relativo*, ou *ciclo-PSR*,^{cxxvi} que traz seis tríades (três maiores e três menores)

^{cxxiv} Straus (2005) usa o símbolo + para indicar tríade maior e – para tríade menor. Por exemplo, D+ para Ré maior e D- para Ré menor. Neste trabalho, usaremos, por exemplo, Ré Maior e Ré menor.

^{cxxv} Em inglês, os termos usados são: “P (Parallel)”; “L (Leading-tone)”, traduzido por sensível (S); “R (Relative)”; e “S (Slide)”, traduzido por semitom (St).

^{cxxvi} Straus (2005) apresenta este mesmo exemplo na página 163.

que dividem a classe de alturas dó, cada uma delas diferindo das vizinhas por apenas um ou dois semitons (Figura 94).

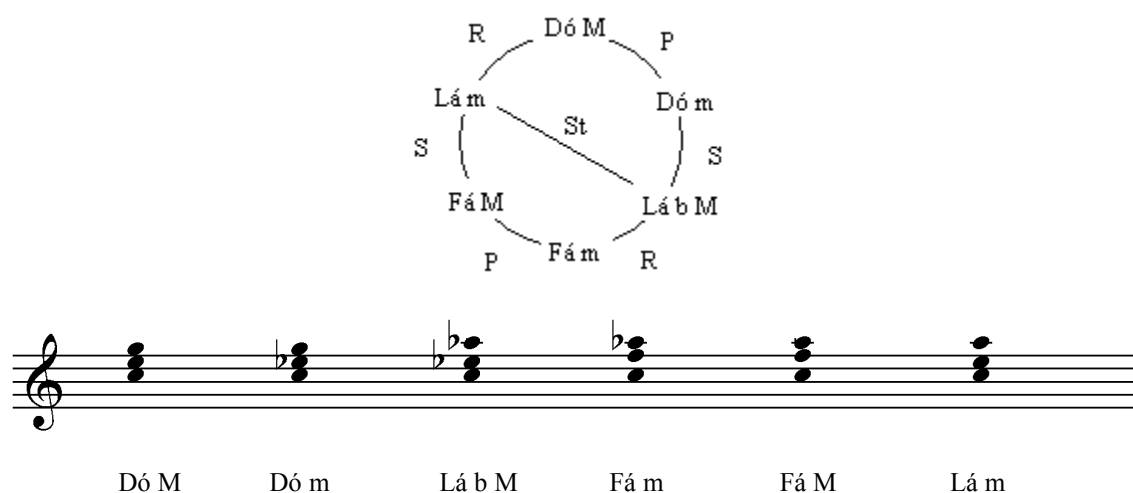


Figura 94 – *Ciclo Paralelo, por Sensível e Relativo (ciclo-PSR)* com as classes de alturas comuns à classe de alturas dó.

Subconjuntos *não ordenados* de classes de alturas podem integrar os conjuntos *ordenados* denominados *séries*, que integram a Teoria Serial. Por serem ordenadas, as séries não constituem conjuntos. Podem ter qualquer comprimento (desde que ordenada) e sua versão mais comum, com as doze classes de alturas, constitui a estrutura referencial básica da música *dodecafônica*. Nesse contexto, a série pode atuar como: um tema reconhecível, por recorrência; uma coleção de referência, da qual as harmonias e melodias são retiradas; ou um repositório de motivos. Por ser pouco compartilhada entre obras musicais, constitui fonte das relações estruturais de uma peça específica. Podem ser submetidas a operações como transposição e inversão, para a obtenção de desenvolvimento, contraste e continuidade, sem que seu conteúdo intervalar seja mudado.

A percepção de obras seriais está mais fortemente associada aos subconjuntos de superfície formados a partir da série, uma vez que os subconjuntos modelam a estrutura serial.⁴³⁸ As relações musicais preservadas em diferentes disposições e transposições da série são chamadas *invariantes*, em que um subconjunto simétrico por inversão irá permanecer intacto por mapear-se nele próprio, fortalecendo a invariância. Olivier Messiaen explorou extensivamente conjuntos com essa propriedade em suas obras, que não eram seriais.

Nos anos imediatamente seguintes à Segunda Guerra Mundial, diversos compositores buscaram novas maneiras de trabalhar com a série. Partindo da observação de que, na música tonal, a forma, o ritmo, a dinâmica, o registro, e a instrumentação estão intimamente integrados à harmonia e às vozes condutoras, Milton Babbitt e Pierre Boulez demonstraram ter objetivos semelhantes, mas criaram meios distintos.

Influenciado pelo contato com o estudo rítmico *Modes des valeurs et d'intensités* de Olivier Messiaen, e tendo analisado obras seriais de Webern, Schoenberg e Berg, Pierre Boulez construiu séries com doze elementos de durações, dinâmicas e articulações, depois as manipulou como se fossem séries de classes de alturas. Por exemplo, na série de durações de *Structures Ia* de Boulez, é delegado o número 1 à fusa, então o número 2 é associado à semicolcheia (duas fusas), o número 3 à semicolcheia pontuada (3 fusas) e assim por diante; depois a série segue uma ordem numérica não linear, voltada ao resultado musical - no caso, 12-11-9-10-3-6-7-1-2-8-4-5.⁴³⁹

Uma série pode, ainda, fazer uso da *multiplicação de classes de alturas*, de maneira que a série é gerada pela transposição de seus subconjuntos segmentados em níveis definidos por eles. Por exemplo, a série da obra *Le Marteau sans Maître*, de Pierre Boulez, é dividida em cinco segmentos passíveis de serem multiplicados uns pelos outros. A multiplicação envolve a transposição de notas de um segmento para o nível de notas definidas por outro segmento, ou seja, o segmento A [*mib*, *fã*] e pode ser multiplicado pelo segmento B [*sib*, *si*, *dó#*, *ré*], lembrando que multiplicar A por B significa transpor A (um tom inteiro) para começar em cada uma das notas do Segmento B, formando [*sib*, *dó*], [*si*, *dó#*], [*dó#*, *ré#*] e

[ré, mi]. Combinando esses quatro conjuntos e eliminando as duplicações, obtemos [sib, si, dó, dó#, ré, ré#, mi]. Se multiplicarmos B por A teremos outro membro da mesma classe de conjuntos, relacionado por transposição ao anterior. Os segmentos podem, ainda, ser multiplicados por eles mesmos e os cinco *multiplicandos* incluem um ou mais subconjuntos relacionados por transposição a cada um dos *multiplicadores* relevantes - por exemplo, o multiplicando BA inclui quatro formas de A e duas de B. O último passo de Boulez foi transpor cada um dos cinco multiplicandos pelo intervalo entre uma constante, no caso fá (a última nota do primeiro segmento), e a primeira nota de cada segmento. Boulez variou cada estágio no decorrer da obra, conseguindo grande multiplicidade de maneira que a série deixou de ser explícita.

Finalizando, Joseph Straus observou que, no contexto da música pós-tonal, é possível a separação das classes de alturas de um conjunto no espaço musical, de maneira que os conjuntos motivicos da superfície musical são *projetados* a um nível mais profundo da estrutura, segundo a linha de pensamento explorada por **Heinrich Schenker**. Em outras palavras, pode envolver a projeção linear de um conjunto, de maneira que cada altura pode ser associada por registro, timbre, disposição métrica, dinâmica, ou articulação. E as vozes condutoras podem envolver um contraponto de classes de alturas criado por transposição e inversão.

Identificamos uma ligação entre o conceito de *projeção* de Straus e as considerações a respeito dos *domínios musicais* no processo de *segmentação* apresentado por Christopher Hasty. Voltamo-nos, portanto, às considerações de Hasty a respeito da *segmentação* de conjuntos em obras pós-tonais, a partir da qual pode ser desencadeado todo o processo de investigação analítica em obras pós-tonais.

Hasty apresentou alguns problemas que devem ser resolvidos pelo analista que se presta a segmentar uma obra musical: Como executar a seleção de relativamente poucos conjuntos com classes de alturas dentre um número relativamente grande de possibilidades? Como relacionar outros parâmetros com as alturas e os intervalos? Qual é o significado dos

relacionamentos selecionados para a escuta musical? E como abordar os problemas relacionados ao desenvolvimento musical e à forma?

O autor propôs, então, algumas soluções possíveis. Em relação a uma seleção estruturalmente significativa de relações intervalares, propôs o uso de um método analítico constituído por dois passos distintos. O primeiro passo consiste em ouvir a música com muita atenção e procurar perceber diversos aspectos estruturais. O segundo passo visa apresentar considerações relativas a essas percepções, que podem revelar tanto interpretações que contradizem a percepção, quanto revelar percepções que inicialmente haviam ficado ocultas. Observou que uma teoria deve ser geral e flexível o bastante para acomodar as percepções auditivas.

Ao selecionar auditivamente os conjuntos mais relevantes, Hasty observou que a determinação de um conjunto pode ser definida por sua inserção em um contexto, que pode incluir sua separação do restante da música por um silêncio, ou uma mudança de instrumentos e de registro. Em seguida, identificou o conjunto na classificação de Allen Forte. Finalmente, incitou o analista a buscar relacionamentos intervalares dominantes. Para tanto, a atuação de outros *domínios musicais* deve ser considerada, incluindo o timbre, a dinâmica, as associações intervalares, o registro e o contorno.

Cada *domínio musical* é caracterizado por uma gama de valores diferenciados entre si, que podemos ouvir como uma qualidade particular de sonoridade musical. A definição de cada domínio é uma questão estilística e a importância de certos domínios não é universalmente fixa. Por isso, uma obra, ou mesmo uma seção no interior de uma peça pode dar margem a definições particulares relacionadas aos diversos domínios, de maneira que analistas diferentes podem segmentar uma mesma peça de maneiras distintas. No entanto, é importante frisar que, enquanto algumas segmentações são efêmeras, outras podem acarretar consequências profundas na audição e compreensão da peça, e as segmentações mais fortes são normalmente mais proeminentes para a audição, podendo mesmo ser determinantes para a *qualidade* expressiva da música.

Encerramos esta grande explanação citando uma passagem da entrevista concedida por Joseph Straus à pesquisadora brasileira Cíntia Albrecht. Ao tecer comentários a respeito de uma possível contribuição desta técnica de análise para a performance, Straus ponderou, dizendo que alguns tipos de observações analíticas referentes ao processo composicional são interessantes para os teóricos e de pouca valia para os intérpretes. Por outro lado, informações resultantes do processo analítico – como o agrupamento dos elementos musicais mais relevantes – podem ser auxiliares a decisões relacionadas, por exemplo, ao fraseado. Concluindo, Straus enfatizou: "Nunca diria que a única forma válida de análise é a que tem implicações para a performance, (...) mas acho que há muitas análises que têm o que dizer à performance" (Albrecht & Straus 2006: 176-8).

Em referência à legitimidade do uso da teoria dos conjuntos, Joseph Straus sugeriu a substituição de uma invalidação antecipada – devido ao uso de números, ou sob a alegação de que tais conceitos não estavam em voga na época em que a maioria das obras pós-tonais foram compostas – por uma consulta aos resultados de algumas análises que fazem uso desta técnica.

2.4 Análise da rítmica

2.4.1 Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*^{cxxvii} e *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie* (Tomos I a III)

No livro *Technique de mon langage musical*, Messiaen referiu-se à *música amétrica*^{cxxviii} como a originária da variedade dos padrões rítmicos da Grécia antiga, dos neumas e do cantochão, e afeita ao uso de ritmos que incluem a ocorrência de números primos. Com base no conceito de *ametria*, propôs que as noções de compasso e pulsação fossem substituídas pela percepção de um valor curto, que requer o emprego de regras rítmicas precisas, como ocorre no ritmo indiano *râgavardhana*, nos sentidos original e invertido (Figura 95).

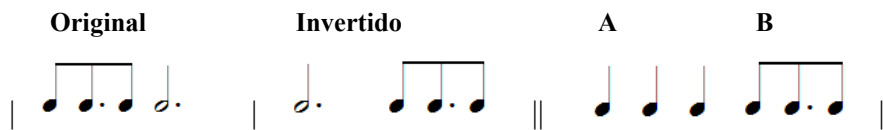


Figura 95 – Transcrição do ritmo indiano *râgavardhana*, seguido por sua inversão e variação.

A maneira reversa e variada do *râgavardhana* contém três semínimas (letra A, na Figura 95) e três colcheias (letra B), que constituem a *diminuição inexata* de A, pela adição do ponto à segunda colcheia. De maneira semelhante, é possível a obtenção de uma

^{cxxvii} Essa resenha foi formulada com base na apreensão do conteúdo que integra o Prefácio e os Capítulos 2 a 7 da publicação *Technique de mon langage musical* de Olivier Messiaen (1944a: 6 a 26). Todos os exemplos são extraídos deste exemplar.

^{cxxviii} Em uma nota inserida na publicação *The Technique of My Musical Language*, o tradutor para a língua inglesa, John Satterfield, acrescenta: “A frase ‘música amétrica’ é usada aqui com o sentido de música com padrões rítmicos livres, mas precisos, em oposição à música ‘mensurada’ (ou seja, com barras dividindo compassos de tamanhos iguais)”. “The phrase ‘ametical music’ is here used to mean music with free, but precise, rhythmic patterns, in opposition to ‘measured’ (*i.e.* equally barred) music” (Satterfield. In: Messiaen 1966: 9).

aumentação inexata. O ponto em si constitui um *valor adicionado*, que pode ser qualquer duração curta – uma nota, pausa, ou ponto – acrescentada ou suprimida em qualquer padrão rítmico (por exemplo, o ponto de aumento na segunda colcheia da Figura 95).^{cxxix}

Esse conjunto de procedimentos rítmicos abriu nova perspectiva à técnica de *aumentação e diminuição*, sendo um recurso útil à transformação do equilíbrio métrico de qualquer padrão rítmico. Em suas obras, raramente Messiaen apresenta o ritmo simples antes da passagem com valor adicionado. Geralmente, utiliza o procedimento padrão, com uma preparação rítmica que precede um acento e uma rítmica com durações decrescentes, formando uma combinação *impulso-acento-terminação*. No entanto, comentou que quando há um valor adicionado, as preparações rítmicas podem ser alongadas, as acentuações, aceleradas, e as terminações, atrasadas, mudando consideravelmente o equilíbrio da passagem.

Na Figura 95 (acima), o fragmento B como um todo forma um *ritmo não retrogradável*, ou seja, ao ser lido da direita para a esquerda, há uma repetição do que foi lido no sentido convencional, não sendo justificada, portanto, sua retrogradação. Além disso, esses ritmos podem conter pequenas retrogradações simétricas em seu interior, sua intersecção produz um valor comum, geram certa unidade no movimento e, segundo Messiaen, submetem o ouvinte ao “estranho *fascínio das impossibilidades*” (Messiaen: 1944a: 13) (Figura 96).

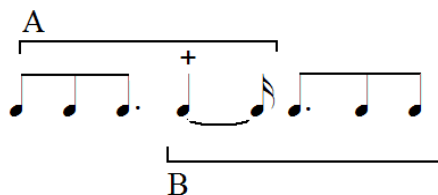


Figura 96 – Exemplo de *ritmo não retrogradável*.

^{cxxix} O Prefácio da partitura do *Quarteto para o fim do Tempo* (Messiaen 1941: III) inclui uma tabela com aumentações e diminuições, bem como considerações referentes ao uso de *ritmos não retrogradáveis*. Essa tabela foi ampliada e consta no livro *Technique de mon langage musical* (Messiaen 1944b: 3).

No que se refere à *polirritmia*, Messiaen observou que os ritmos supracitados podem ser sobrepostos e/ou agrupados em um metro, fazendo uso de ligaduras, indicações de dinâmicas e acentos, para que soem exatamente como o compositor os concebeu. Nesse ínterim, considerou desde a polirritmia a que faz uso de dois ritmos com tamanhos desiguais e repetidos de maneira que retornam à combinação do início,^{cxxx} até a polirritmia que inclui a sobreposição de um ritmo sobre formas diferentes de aumento e diminuição, ou mesmo a sobreposição de um ritmo sobre seu retrógrado. *Cânones rítmicos* podem incluir um agrupamento em sucessão de ritmos não retrogradáveis, alguns deles com valores adicionados, em aumento, ou diminuição. E um *pedal rítmico* pode ser organizado com base na repetição em ostinato de um ou mais ritmos, podendo acompanhar uma passagem que possua um ritmo inteiramente diferente, ou ser sobreposto a outros pedais rítmicos.

Messiaen identificou quatro tipos de *notação* que se adequam às formações rítmicas citadas. A *primeira notação* valoriza a escrita das durações rítmicas exatamente como foram concebidas, dispensando o uso da indicação de compasso e da pulsação, e reservando a utilização da barra de compasso apenas para indicar períodos ou assinalar o final do efeito de acidentes. Messiaen considerou esta a melhor notação para peças solo ou para um pequeno grupo, tanto em relação aos intérpretes, como no que diz respeito ao compositor – uma vez que constitui a expressão exata de sua concepção musical.^{cxxxi}

A *segunda notação* é utilizada em obras para orquestra, nas quais os ritmos devem ser agrupados no interior de compassos usuais, podendo haver mudanças métricas. A *terceira notação*, também orquestral, requer uma divisão da peça em pequenos compassos, cuja cabeça traz um numeral que indica a quantidade de tempos (com durações iguais ou desiguais) contida em seu interior. É necessário o uso de signos, posicionados acima dos

^{cxxx} Por exemplo, um ritmo que some sete semicolcheias, sobreposto a outro que some oito semicolcheias, terão seus primeiros tempos concomitantes após oito ocorrências na voz superior e sete na voz inferior.

^{cxxxi} No Prefácio do *Quatuor pour la fin du Temps*, Messiaen sugeriu aos intérpretes que sentissem certo estranhamento frente a essa escrita, que contassem mentalmente todos os valores curtos (as semicolcheias, por exemplo). No entanto, observou que isso deveria ser feito apenas no início do trabalho do intérprete, uma vez que esse procedimento pode tornar enfadonha a apresentação em público (Messiaen 1944a: 20).

tempos, que indiquem sua duração rítmica exata, e cuja compreensão deve ser assegurada preliminarmente (Figura 97).

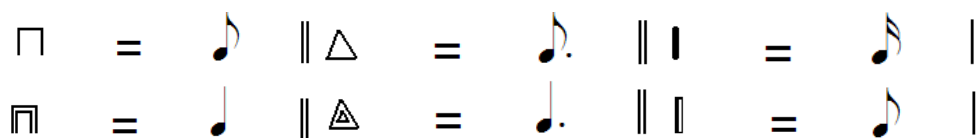


Figura 97 – Signos rítmicos referentes à *terceira notação*, utilizada por Olivier Messiaen na obra *Poèmes pour Mi*.

A *quarta notação*, comumente usada em obras tonais, consiste em escrever em uma métrica convencional ritmos que nem sempre possuem afinidade com ela, fazendo uso de ligaduras, indicações de dinâmica e acentos. Messiaen considerou que a leitura dessa notação tende a ser mais fácil, uma vez que não desordena os hábitos do intérprete, mas a escrita contradiz a concepção rítmica do compositor. Assim sendo, recorria à quarta notação apenas quando a peça seria executada por muitos músicos.

O *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie* foi organizado em sete Tomos. Os Tomos I a III foram dedicados principalmente a aspectos rítmicos; o Tomo IV, ao cantochoão; o Tomo V, aos cantos dos pássaros; o Tomo VI traz análises de obras de Claude Debussy e Maurice Ravel; e o Tomo VII foi dedicado aos modos, acordes e cores. Vamos explorar aqui o conteúdo dos três primeiros Tomos.

No Tomo I, Messiaen reportou-se aos conceitos rítmicos e temporais anteriormente expostos e exemplificados no livro *Technique de mon langage musical*, tornando possível a percepção dos caminhos por ele trilhados durante sua concepção rítmica. Inicialmente, apresentou considerações a respeito do *tempo*, através da apreciação de obras escritas por pensadores de áreas diversas – como São Tomás de Aquino, Bergson, Louis de Broglie,

Émile Borel, o astrônomo Téo Varlet e o psicólogo Alexis Carrel – tendo se voltado à idéia de eternidade; noções do tempo presente e tempo passado; tempo biológico, relativo e psicológico; tempo do Universo, estrelas e montanhas; tempo microfísico; periodicidade e alternância; polirritmia; ritmo musical.

Ao se referir especificamente ao ritmo, Messiaen buscou raízes etimológicas em fontes Ocidentais e Orientais. Focou os diferentes aspectos do que chamou *linguagens rítmicas*: “(...) a linguagem rítmica das durações (longas e breves – ordem quantitativa) (...)” (Messiaen 1994a: 46); linguagem rítmica das intensidades (ordem dinâmica); das densidades (quantidade de simultaneidades, pertencente à ordem dinâmica); alturas; timbres (ordem fonética); ataques; movimento rítmico (*arsis* e *thesis*, ordem cinemática); andamentos (pertencente à ordem cinemática); intervenções de durações (todas as permutações e inversões possíveis); polirritmia; harmonia; localização (“lieux”) musical (correspondente a modalidade, tonalidade, polimodalidade, atonalidade e assim por diante); e finalmente, a linguagem rítmica do silêncio (ordem rítmica do nosso interior).

Em seguida, detalhou sua pesquisa a respeito dos *ritmos presentes na natureza*, correspondentes aos ruídos da natureza; cantos dos pássaros; reino mineral; reino vegetal; reino animal; dança; linguagem e poesia; e às artes plásticas, incluindo aqui os vitrais da Catedral de Chartres e da Saint-Chapelle, em Paris, bem como a associação entre sons e cores. Ao reportar-se ao reino mineral, tomou como ponto de partida os Choros de **Villa-Lobos**:

“Consideramos que Villa-Lobos compôs seus Chôros por inspiração das melodias e ritmos populares do Brasil. Sabemos, ainda, que utilizou em suas orquestrações brilhantes instrumentos de percussão típicos do Brasil: chocalho, reco-reco etc. Conhecemos seu trabalho rítmico sobre o reino mineral. Ele mesmo me disse que encontrou os ritmos ao contemplar as altas cadeias de montanhas que se avista ao longo da costa Atlântica (nos estados da Bahia e de São Paulo). Fiz o mesmo em Dauphiné (...)” (Messiaen 1994a: 55).⁴⁴⁰

Ao estudar com maior acuidade a *rítmica grega*, Messiaen traçou um paralelo da mínima com o signo longo (–) e da semínima com o signo curto (∪). Em seguida, agrupou e listou as rítmicas gregas tendo como referência a quantidade de semínimas: com dois tempos, apresentou o *pirríquio* (∪ ∪ , ou semínima-semínima); com três tempos, *trocaico* (– ∪ , ou mínima-semínima), *iâmbico* (∪ –) e *tríbraco* (∪ ∪ ∪); com quatro tempos, *espondeu* (– –), *dactílico* (– ∪ ∪), *anapesto* (∪ ∪ –), *proceleusmático* (∪ ∪ ∪ ∪) e *anfibraco* (∪ – ∪); e assim por diante até atingir sete tempos.

Messiaen considerou, então, a justaposição das variáveis anteriormente expostas, bem como a *métrica* resultante destas, formando versos – com métrica simples (como o *dactílico hexamétrico*), composta (como o *arquilóquio maior*), ou que misturam as duas métricas (como os *logaódicos*). O uso dessas métricas em sua obra o levou a empregar barras pontilhadas (Figura 98):



Figura 98 – Rítmica formulada com base em um verso da *Antígona*, de Sófocles, que justapõe um *tríbraco* e um *dactílico* (∪ ∪ ∪ ; – ∪ ∪), mais dois *dactílicos* (– ∪ ∪ ; – ∪ ∪) e finalmente dois *trocaicos*, destituídos da última figura curta (– ∪ ; –) (Messiaen 1994a: 81).

Como precedentes do uso de rítmicas gregas – mesmo que não consciente, mas enquanto herança cultural –, Messiaen citou e apresentou passagens da *Sétima Sinfonia* de Ludwig van Beethoven; *Petrouchka*, *História do Soldado*, *Le Sacre du Printemps* e *Les Noces* de Igor Stravinsky; *El amor brujo* de Manuel de Falla; *Daphnis et Chloé* e *Gaspard de la Nuit* de Maurice Ravel e *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy. Destacou semelhanças existentes entre as métricas grega e latina, depois apresentou particularidades intrínsecas à métrica latina e identificou forte presença da métrica grega em peças folclóricas búlgaras, algumas delas identificadas na obra de Béla Bartók. Analisou, ainda, *Le Printemps* de

Claude Le Jeune que, juntamente com Antoine de Baïf, “(...) inventou os ‘*vers grecs nouveaux*’” (novos versos gregos – as aspas e o itálico são de Messiaen) (Messiaen 1994a: 173) (Figura 99).

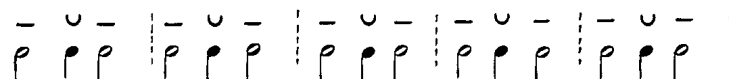


Figura 99 – Primeiro verso (*Pentapodie Crétique*) da Estrofe (na formação Estrofe, Anti-estrofe e Épode) da *Triade Inventada* de Antoine de Baïf e Claude Le Jeune (Messiaen 1994a: 173).

Messiaen apresentou, então, passagens de *Turangalila-Symphonie* e *Messe de la Pentecôte*, dentre outras obras, nas quais fez uso da métrica grega (Figura 100).

Figura 100 – Uso da métrica grega por Olivier Messiaen, nos compassos iniciais de *Entrée (Les langes de feu)* da *Messe de la Pentecôte*, para órgão (Messiaen 1994a: 238 e 241).

Em relação à rítmica indiana, o compositor esclareceu que os exemplares por ele pesquisados estiveram em uso 6.000 anos antes de nossa era, quando foi atribuído ao próprio deus *Shiva* o ensino da música e da dança aos homens. Observou que o complexo musical derivado destas, denominado *Gandharva Veda*, era formado por quatro sistemas musicais (devidamente registrados por Messiaen, em escrita mensurada, com base em um exemplar escrito por Joanny Grosset). Os quatro sistemas, por sua vez, são conferidos aos deuses *Shiva*, *Soma*, *Hanumant* e *Bharata*.^{cxviii} O sistema *Shiva* é formado por dez modos com cinco sons. *Soma* corresponde ao sistema *Karnârique*, usado ao sul da Índia, formado por 72 modos com sete sons, em que Messiaen curiosamente identificou dominantes e subdominantes; os 72 modos são divididos nas classes *Çaddha-madhyama* (36 modos com quarta justa) e *prati-madhyama* (36 modos com quarta aumentada). O sistema *Hanumant* é identificado com a música tradicional do noroeste da Índia.

Finalmente, *Bharata* está relacionado ao tratado *Gîtâlmakara*, redigido em sânscrito no século V a.C e, segundo Messiaen, constitui o primeiro tratado de música da Índia. *Bharata* seria também o autor do tratado *Nâtya-Çâstra*, formado por uma compilação de obras anteriores. Dentre as obras que se seguiram, todas escritas em sânscrito, há o *Samgîtaratnâkara* (Oceano da música ou Mina de diamantes da música), escrito por *Śarîgadeva* na primeira metade do século XIII e segundo Messiaen, “(...) o mais considerável tratado da Índia, em quantidade e qualidade (...)” (Messiaen 1994a: 250). É organizado em sete volumes e o quinto deles, dedicado ao ritmo (*tâla*), traz uma tabela com 120 *deśitâlas*,^{cxviii} que Messiaen considerou “(...) o mais extraordinário catálogo de ritmo de toda a história da música (...)” (Messiaen 1994a: 250).

^{cxviii} Messiaen denominava *rítmica Hindú* a rítmica indiana, talvez com a intenção de valorizar o aspecto religioso.

^{cxviii} Messiaen usou as designações *Samgîta-Ratnâkara*, *Çarîgadeva*, *tâla* e *Deçi-tâlas*. Optamos por empregar, respectivamente, *Samgîtaratnâkara*, *Śarîgadeva*, *tâla* e *deśitâlas* após termos entrado em contato com os artigos escritos por Mirjana Šimundža (1987 e 1988) e Julian Hook (1998).

Lembramos que a palavra *tâla* se refere a um espaço de tempo fixo, repetido ciclicamente e o *deśī*, enquanto prefixo, está associado a uma variação regional (Hook 1998: 98).

O compositor listou os ritmos do *Nâtya-Çâstra*, analisou-os segundo os signos gregos e a rítmica mensurada, associou-os aos modos anteriormente citados e identificou seu uso – mesmo que inconsciente, por tradição – por Béla Bartók no *Mikrokosmos* para piano e por Igor Stravinsky na *Sagração da Primavera*. Em seguida, traduziu e explicou as designações dos 120 *deśītālas*, bem como identificou a escrita original com a notação mensurada. Nesse contexto, os *mâtrās* indianos foram associados a colcheias (Figura 101).

4) *Caturthaka* – traduction : le quatrième.



Figura 101 – Associação do quarto *deśītāla* à escrita mensurada.

O (|) é relacionado à colcheia e o (○), à semicolcheia. Ao todo, somam dois *mâtrās* e meio, ou seja, duas colcheias e uma semicolcheia (Messiaen 1994a: 274).

Ao analisar o 118º *deśītāla*, denominado *Râjamârtanda* (o Rei Sol – Figura 102), Messiaen percebeu que havia uma organização crescente de durações e chamou tal característica de *cromatismo de valores* (“chromatisme de valeurs”) (Messiaen 1994a: 304). Observou que, se considerasse a correspondência dos três *mâtrās* e meio a sete semicolcheias, conseguiria um valor único para a subdivisão. Então associou a idéia do cromatismo de valores à medida em semicolcheias e criou uma ordenação que lembra a ordem de durações empregada na peça *Modes de valeurs et d’intensités*. Finalmente, ressaltou o uso das rítmicas indianas em obras como *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus: Noël*, dentre outras (Figura 102).

118) *Râjamârtanda* – traduction : le Roi-soleil.

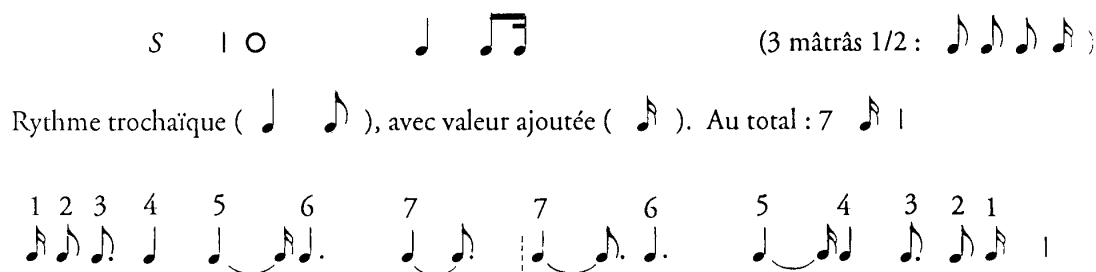


Figura 102 – Origem do *cromatismo de valores* na análise de rítmicas indianas (Messiaen 1994a: 274).

No Tomo II do *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie*, Messiaen detalhou sua concepção dos *ritmos não retrogradáveis*, *pedais* e *cânones rítmicos* anteriormente expostos e exemplificados no livro *Technique de mon langage musical*. Ademais, contemplou especificamente a formação e análise do que chamou *personagens rítmicas* (“personnages rythmiques”).

A designação *personagem rítmica* se justifica por conduzir diretamente à sua concepção. Para explicá-la, Messiaen reportou-se à prática teatral, em que os sentimentos e ações de uma personagem influem diretamente nos sentimentos e ações das demais, mesmo que ambas não estejam atuando na mesma cena. Por exemplo, uma primeira personagem, muito ativa, pode obscurecer a presença de uma segunda, com quem interage, e resta a uma terceira apenas a observação imóvel e passiva da cena. Ao transpor esta cena ao plano rítmico, Messiaen sugeriu que as três personagens se repetissem em alternância – a primeira com a rítmica muito diversificada, usando durações que se tornariam cada vez mais longas; a segunda, com durações menos numerosas e cada vez mais curtas; e a terceira constituiu um ostinato (Messiaen 1994b: 112).

Dentre os precedentes do uso de personagens rítmicas, observou que as personagens podiam sofrer variações através do emprego das técnicas de desenvolvimento por *ampliação* e *eliminação* (“amplification et élimination”) de Ludwig van Beethoven, as quais consistem, respectivamente, em ampliar um tema ou um fragmento do tema pela adição sucessiva de sons e durações, suplementares ao tempo que ocupavam; ou excluir sucessivamente sons e durações. Para Messiaen, as personagens rítmicas de Beethoven eram como heróis, que nascem, morrem e ressuscitam. Messiaen verificou, ainda, que o contato de Igor Stravinsky com as personagens do balé o teriam levado a criar personagens rítmicas semelhantes a células vivas, que crescem e decrescem, em decorrência de um perpétuo combate em que suas durações díspares competem entre si. Identificou sua própria concepção de personagens rítmicas com a de Stravinsky e a apresentou em associação aos conceitos rítmicos gregos e indianos anteriormente expostos (Figura 103).

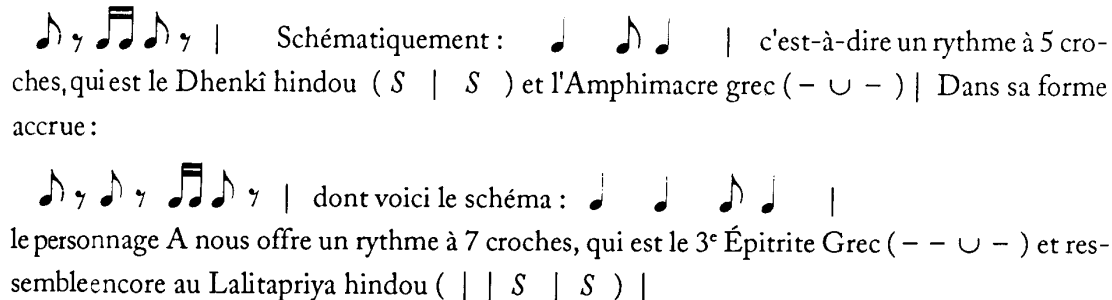


Figura 103 – Associação da *personagem rítmica* a aspectos da rítmica grega e indiana (Messiaen 1994b: 113).

Messiaen considerou que a cada ataque presente na personagem rítmica corresponde um *contra-ataque* (Figura 104).

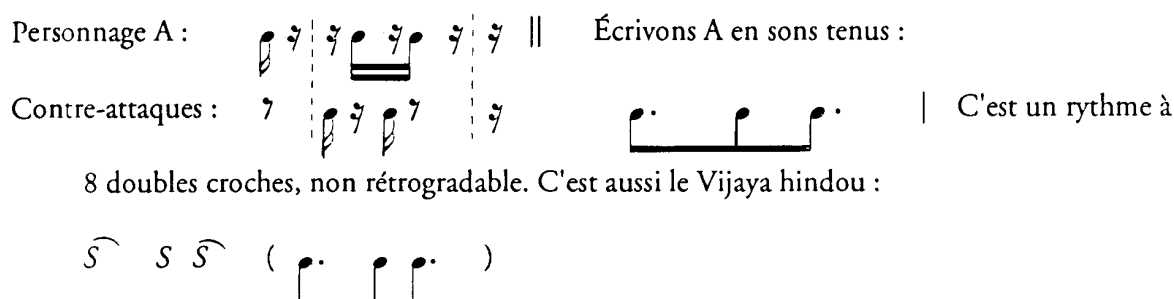


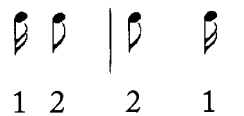
Figura 104 – Messiaen explorou os silêncios encontrados no interior de cada personagem rítmica. Depois os associou a aspectos da rítmica grega e indiana (Messiaen 1994b: 127).

Finalmente, apresentou uma extensa análise de *Turangalila-Symphonie*, dentro outras obras, ressaltando a concepção e o uso dos conceitos anteriormente apresentados. Expôs sua concepção de *valores racionais* e *valores irracionais*, ou quiálteras (Messiaen 1994b: 407) e os identificou em obras de Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, dentre outros. No Tomo III, Messiaen conceituou e exemplificou as denominadas *permutações simétricas*, resultantes de *intervenções* aplicadas aos ritmos não retrogradáveis, com o intuito de produzir variações. Inicialmente, a quantidade de variações possíveis para cada combinação foi listada (Figura 105). Em seguida, cada possibilidade foi exposta, consideradas as durações: (1) semicolcheia, (2) colcheia, (3) colcheia pontuada, (4) semínima e (5) semínima ligada à semicolcheia (Figura 106), destacando a intervenção que parte da duração central de um determinado ritmo (Figura 107). Finalmente, foram apresentadas análises extensivas de obras como *Quatre Études de Rythme* e *Visions de l'Amén*, dentre outras.

2 = 2 inversions.
 3 = 2 x 3 = 6 inversions.
 4 = 6 x 4 = 24 inversions.
 5 = 24 x 5 = 120 inversions.
 6 = 120 x 6 = 720 inversions.
 7 = 720 x 7 = 5.040 inversions.
 8 = 5.040 x 8 = 40.320 inversions.
 9 = 40.320 x 9 = 362.880 inversions.
 10 = 362.880 x 10 = 3 millions 628.800 inversions.
 11 = 3.628.800 x 11 = 39 millions 916.800 inversions.
 12 = 39.916.800 x 12 = 479 millions 001.600 inversions.

Figura 105 – Listagem com as possibilidades de formação de *permutações rítmicas* (Messiaen 1994c: 7).

Pour les 2 premières valeurs, 2 inversions :



Pour 5 : 120 formes –

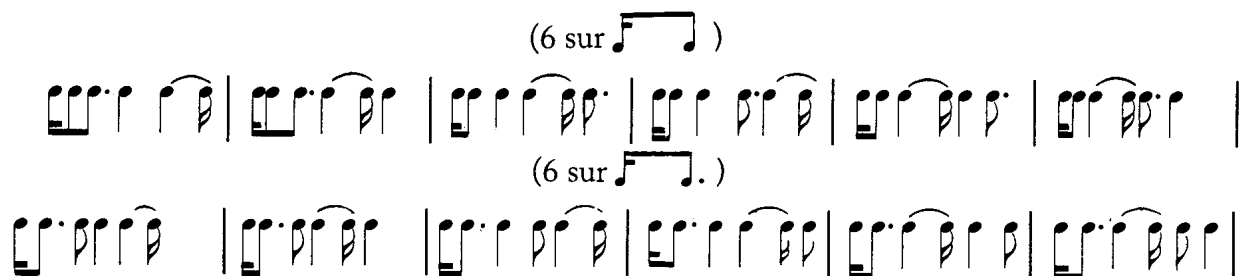


Figura 106 – *Permutações rítmicas* com duas (1-2; 2-1) e cinco durações (1-2-3-4-5; 1-2-3-5-4; 1-2-4-5-3; 1-2-4-3-5 e assim por diante), organizadas a partir da duração inicial 1, depois a partir de 2 e assim sucessivamente (Messiaen 1994c: 7 e 9).

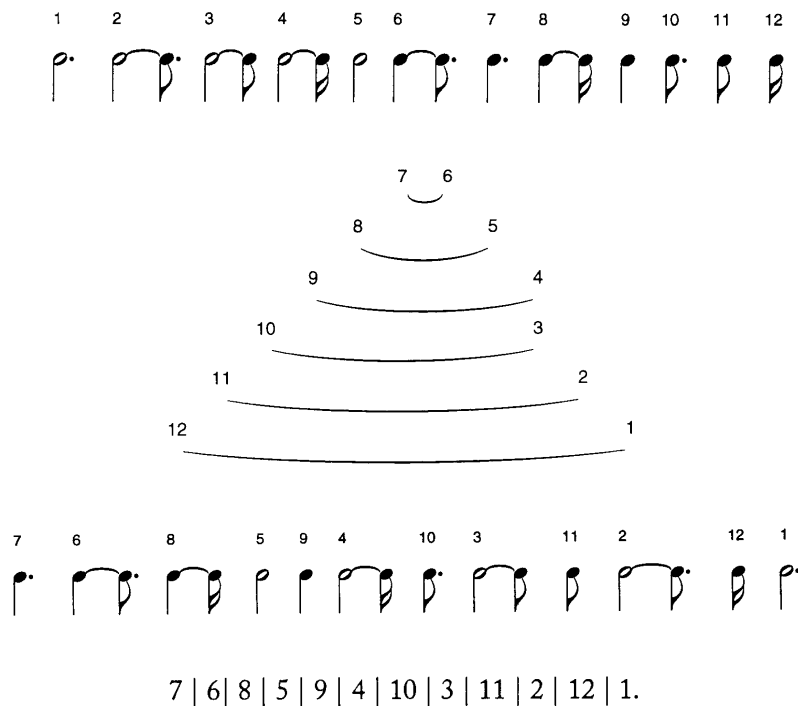


Figura 107 – *Permutação rítmica* com início nas durações centrais de uma série (Messiaen 1994c: 325-6).

Em caráter conclusivo, Messiaen teceu observações a respeito dos conceitos apresentados. Assinalou que os *números* representam durações, manifestas através de sons e silêncios, ressaltando números que considerou especiais: por exemplo, o 1 representa a Unidade Divina; o 3, a Santíssima Trindade; o 7, a Criação; e o 10, por somar $3 + 7$, simboliza Deus e o Mundo. Ponderou que as *durações*, obtidas através da notação proporcional, poderiam formar *valores irracionais* (quálteras) e manifestar-se por som, silêncio, intensidade, dinâmica, densidade, timbre, qualidades harmônicas e ataques. Finalmente, acrescentou que o *tempo* poderia ser *estriado* (medido por pulsações regulares, ou irregulares), *liso* (não mensurável, ou contado em segundos), ou *estendido*, ou seja, não mensurável sempre à mesma unidade e incluindo a mistura *liso-estriado* (Messiaen 1994c: 347, 351-2).

2.4.2. Técnicas para a análise da rítmica em obras amétricas: Terminologia própria às obras dos séculos XX e XXI, e Teoria do Contorno Rítmico

Referenciais teóricos:

- Joel Lester, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*
- Wallace Berry, *Structural Functions in Music*
- Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*
- Elizabeth West Marvin, *The Perception of Rhythm in Non-Tonal Music: Rhythmic Contours in the Music of Edgard Varèse*

Dentre os autores e livros supracitados, tecemos comentários a respeito dos que não foram apresentados no tópico anterior deste trabalho.

O compositor, teórico, educador e pianista Wallace Berry (1928-91) estudou com Nadia Boulanger em Paris entre 1953-4. Foi professor nas Universidades Southern California (1956-7), Michigan (1957-77) e British Columbia (1978-84). Presidiu a Society for Music Theory (SMT) entre 1982 e 85. Em sua homenagem foi criado o Wallace Berry Award, prêmio anualmente concedido pela SMT ao livro de maior destaque na área musical.

O livro *Structural Functions in Music* (1987) tem como principal objetivo a compreensão da estrutura e da experiência musical através de uma abordagem sistemática dos elementos estruturais e suas inter-relações, valorizando aspectos rítmicos e texturais. Neste livro, Berry defendeu “a análise lógica”, bem como a necessidade da busca por uma investigação racional no interior da experiência musical, sem, no entanto, ignorar a presença da intuição do analista, enquanto fusão criativa da aquisição de conhecimento e experiência. Afirmou que “o discernimento lógico em relação à estrutura e ao efeito está na base de toda a investigação estética produtiva”. E concluiu que “a função da análise musical é considerar a

natureza das *funções do efeito expressivo* das alturas e rítmicas que constituem a música” (Berry 1987: 1-3).

Elizabeth West Marvin é professora na Eastman School of Music da University of Rochester, atuando também no Brain and Cognitive Sciences Department.

No artigo *The Perception of Rhythm in Non-Tonal Music: Rhythmic Contours in the Music of Edgard Varèse* (1991), Elizabeth West Marvin apresentou uma técnica para a análise do contorno rítmico. Partiu da revisão de trabalhos contemporâneos de Robert Morris (1985) e David Lewin (1987), e deu continuidade ao assunto introduzido por Joel Lester (1989) e explorado por Wallace Berry (1987). Considerou que, até a década de 1990 a ênfase dos trabalhos de análise musical esteve fortemente voltada à altura e à estrutura formada por classes de alturas, em detrimento da estrutura rítmica, apesar das inovações rítmicas ocorridas na música ocidental durante o século XX. No entanto, observou que desde então o estudo sistemático da estrutura na música não tonal veio passando por mudanças.

Na sequência, apresentamos os conceitos elaborados pelos autores supracitados, escolhidos por serem condizentes e complementares.

No Capítulo 2 do livro *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music* (Lester 1989: 15-32), Joel Lester partiu do princípio de que a *continuidade e fluência* dos gestos musicais são derivados das durações e acentuações presentes em uma obra. Assim sendo, considerou *ritmo* o domínio que diz respeito aos aspectos da música que interagem com o tempo e a organização do tempo. Refere-se às *durações* de notas individualmente, harmonias, vozes condutoras, segmentos da frase, mudanças na dinâmica, na textura e assim por diante. Pode, ainda, se aplicar à *acentuação* métrica, bem como aos acentos causados pela ocorrência de notas longas, notas agudas e graves, mudanças harmônicas e ênfases na dinâmica.

Nesse contexto, Lester relacionou a *regularidade métrica* à fluência contínua de pulsações fortes e fracas, tanto no que diz respeito à indicação de compasso, quanto a cada pulsação.

Considerou que a presença da *regularidade métrica* em composições tonais reforça as finalidades direcionais harmônico-melódicas, através da determinação de pontos de apoio específicos no tempo, e que os *motivos rítmicos* podem ser determinantes ao movimento da obra. Observou que, no século XX, o uso de motivos rítmicos foi mantido em grande parte das obras, mas destacou a forte presença de segmentos variáveis, correspondentes a expansões e contrações dos motivos melódicos, produzindo *irregularidade métrica* – como ocorre nas obras em que Olivier Messiaen emprega células rítmicas com *valores adicionados*.

O termo *polímetro* foi relacionado por Lester ao uso simultâneo de metros diferentes. O conceito de *ametria* está relacionado a obras em que o senso de pulsação está ausente. Foi associado pelo autor a composições que não possuem padrões rítmicos recorrentes ou cujos eventos estão tão extensamente separados que a continuidade de uma pulsação não pode ser mantida. Lester considerou que tal fenômeno se deve ao fato de nossa percepção do tempo estar mais vinculada à velocidade da percepção da pulsação básica em uma passagem do que à velocidade das notas nesta passagem.^{cxixiv}

No Capítulo 3 do livro *Structural Functions in Music* (Berry 1987: 301-424), intitulado *Rhythm and Meter*, Berry contribuiu significativamente para a terminologia e organicidade referentes ao assunto em questão. Partiu da premissa de que a valoração e as implicações dos aspectos métricos e rítmicos são decorrentes de sua importância para performance, na construção da interpretação, fraseado e articulação, permeando, assim, toda a gama dos elementos constitutivos da projeção musical.^{cxixv}

^{cxixiv} Lester (1989) explica o termo *ametria* da maneira corrente. Berry (1987: 318) considera possível que o termo *ametria* tenha aplicabilidade análoga ao termo *atonal*, com referência a estruturas de relativamente extrema instabilidade e ambigüidade. As colocações de Messiaen sobre *ametria*, anteriormente apresentadas, constituem a visão pessoal do compositor acerca desse recurso composicional. Em nossas análises, iremos procurar deixar sempre claro a qual delas estamos nos referindo.

^{cxixv} No livro *Meter as Rhythm* (1997), Christopher Hasty explora a projeção rítmica. No entanto, optamos por não trabalhar com este exemplar no presente trabalho.

Berry conceituou *ritmo* como uma classe genérica que engloba o passo, a padronização e o agrupamento de todos os eventos rítmicos em todos os níveis. Assim sendo, inclui: (1) O *Tempo*, tanto como a totalidade da música (*tempo-atividade*), como em relação à frequência da pulsação em algum nível determinado (*pulso-tempo*), referentes, respectivamente, à qualidade do movimento e ao direcionamento rítmico. (2) *Padrões ou motivos*, estes últimos, combinações de durações e intensidades, que possuem um significado motivico no contexto. Inclui os conceitos de *ostinato rítmico* e *isorritmo*. (3) Mudanças que envolvem padrões e proporções, como o ritmo harmônico, ou um ritmo textural. (4) *Agrupamentos*, ou fracionamentos no tempo musical, formados por associações internas e muitas vezes articulados através da métrica.

A *métrica* foi conceituada como uma das classes de técnicas e fenômenos rítmicos, definida por agrupamentos delineados por acentos, cujas funções estruturais e expressivas são manifestas tanto em relações proporcionais de unidades métricas, como em associações fraco-fortes internas a essas unidades. Pode ser ordenada simetricamente, assimetricamente, ou de maneira ambígua, podendo ser simétrico em um nível e assimétrico em outro. No entanto, *não* pode ser equiparada a regularidade, uma vez que a flutuação métrica, mesmo que extrema, não sofre de ausência métrica (Berry 1987: 318). Berry observou que uma análise da métrica deve conjecturar a respeito de suas *funções* para o delineamento do conteúdo expressivo, no contexto da unidade estrutural e da diversidade nos níveis mais próximos da superfície, e sugeriu o *agrupamento* do metro com base em um *acento* ou *impulso*, de relativa superioridade em comparação com os impulsos ao redor. Em seguida detalhou *agrupamento*, *impulso* e *acento*.

Os *agrupamentos* foram identificados como fatores através dos quais os eventos musicais são percebidos como entidades, reunidas em unidades estruturais com níveis (Berry 1987: 320-2). Classificou-os em: (1) *Agrupamento de elementos-eventos de classes afins* – por exemplo, os eventos reunidos no interior de um determinado sistema tonal, ou atividade textural (como a imitação), ou unidade timbrística. (2) *Agrupamento de eventos afiliados por tendências* – por exemplo, a concentração de eventos (um complexo de elementos)

unificando um processo dado e intensificando elementos em algum nível. (3) *Agrupamento de estruturas de alturas* em vários níveis. (4) *Fatores extra-musicais*, que podem condicionar o agrupamento de eventos musicais, notavelmente em obras que incluem um texto. (5) *Fraseologia formal*, ou seja, o delineamento das unidades formais em frase, motivo, dentre outras. (6) *Agrupamento expresso na métrica delineada por acentos*, associada à percepção de projeções de impulsos relativamente fortes como “absorventes” dos impulsos mais fracos que compõem o entorno.

O termo *unidade métrica* foi usado em referência ao agrupamento em algum nível, indicado em um determinado contexto de referência. Nesse contexto, os *pulsos* (“pulses”) são unidades perceptíveis de contagem, relacionadas a um nível estrutural de referência, constituindo disposições psicológicas de recorrência, indiferenciadas e geralmente ocorrendo em espaços regulares, exceto em situações anômalas ou em altos níveis da estrutura. A *pulsção* (“beat”) foi definida como o pulso do nível mensural (o denominador da indicação métrica), portanto específica deste nível e passível de mudanças no decorrer da peça. O *impulso* (estímulo) foi estabelecido como o evento em si (ataque, ou silêncio integral), estando sujeito, por diferenciação e pré-condicionamento, a agrupamentos e associações fraco-fortes. Assim sendo, o impulso em altos níveis estruturais compõe uma unidade formal inteira, com dois ou três deles constituindo um nível de referência.

Tendo o contexto como referência, os tipos de *impulso* foram classificados por Berry com o intuito de serem usados como base para uma “identidade e diferenciação funcional” (Berry 1987: 326-7): (1) O *impulso iniciativo* pode começar uma unidade métrica, determinando sua posição, sendo forte no nível da unidade iniciada. (2) O *impulso conclusivo* é fraco no nível da unidade que conclui. (3) O *impulso reativo* simplesmente conduz adiante, no interior da unidade; relativamente passivo, vai ficando cada vez mais fraco no interior da unidade. (Pode ocorrer, ainda, um ritmo *iterativo*, ou *neutro*, entre os impulsos sucessivos.) (4) O *impulso antecipativo* (anacruse) pode focar sua energia em direção a um iniciativo, sendo fraco no nível da unidade iniciada pelo impulso que prepara.

O *acento* foi definido como um termo teórico que denota relativo vigor projetivo e qualitativo de determinado impulso, se comparado com outros que o precedem e seguem, e com ele formam uma unidade métrica em determinado nível. Berry listou alguns critérios de acentuação (Berry 1987: 335-44): (1) As *mudanças de elementos em direção a valores “superiores” no que se refere à acentuação* (os itálicos são do autor), que incluem: mudanças para um andamento mais rápido, ou um *a tempo* após um *ritardando*; mudanças pronunciadas de altura; saltos na linha melódica; durações mais longas (acento agógico); ênfases na articulação; mudanças para um timbre mais intenso; mudanças para uma textura mais densa ou mais intensa; mudanças tonais ou harmônicas (em obras tonais) para um grau ou distância pouco usual; e dissonâncias. (2) As *associações de funções de impulsos* incluem: o impulso precedente *antecipativo* (anacruse); e eventos temporalmente muito próximos, seguindo e elaborando o *iniciativo*. (3) Os *fatores de acentuação de conjectura particular, mas de significado muito provável*, incluem: o primeiro em uma série de eventos contíguos; a relativa proximidade de unidades; um contexto inesperado; a relação de um evento com o pulso pré-condicionado ou a unidade métrica; e a posição de um evento como o objeto de progressão acelerativa.

Como vimos anteriormente, Berry considerou a *métrica* apenas uma dentre as diversas manifestações de agrupamentos e dependente da acentuação. Assim sendo, o termo *mensural* se refere a agrupamentos que se aproximam, ou derivam, ou correspondem à indicação de compasso anotada, constituindo um julgamento de comparabilidade de relações; *intramensural* se refere às unidades menores e aos níveis mais baixos (próximos da estrutura); *intermensural* se refere a unidades mais amplas e níveis mais altos (próximos da superfície). Definiu *agrupamento funcional* como aquele delineado pelo acento, que absorve os eventos ao redor (antecipativo e reativo), formando uma unidade métrica governada pelo acento. E observou que um agrupamento pré-condicionado e prevalecente ao qual é sobreposto outro agrupamento com acentos em posições divergentes envolve a ocorrência de *síncopas* e pode levar a *flutuações na estrutura métrica*. As assimetrias foram tidas como *incongruências* horizontais e verticais, tendo ligação com o potencial para o alinhamento exato das figuras em superposição e forte vínculo com o efeito musical.

Quando localizadas em pontos simultâneos e sobrepostos na textura musical, criam estruturas *polimétricas*, em que há instabilidade, manifesta em algum nível estrutural determinado – um efeito da chamada *dissonância métrica*.

Em relação às decisões analíticas, o autor observou que a determinação de níveis estruturais diz respeito à comparação entre unidades, impulsos e acentos, de maneira que estabelecer um alto nível na estrutura métrica corresponde a identificar um impulso acentuado mais proeminente e de longo alcance. Assim sendo, a estrutura métrica por níveis (assim como outros elementos da estrutura) possui implicações tanto de *amplitude* (em relação ao espaço temporal sobre o qual um acento primário prevalece) como de *profundidade* (na aproximação do primeiro plano). Um acento de nível alto condiciona e delinea uma unidade *ampliada*, sendo abrangente a todos os níveis através da *profundidade* estrutural e constitui o ponto ao qual a energia é direcionada e para o qual ela retrocede.

Ao voltar-se para obras compostas durante o século XX, Berry observou que os problemas relacionados à métrica estão centrados nos extremos da flutuação. De maneira que a análise da métrica desse repertório, em relação à contrapartida tonal, pode revelar: aumento na assimetria e não congruência nas dimensões horizontal e vertical; aumento na fragmentação da estrutura métrica resultante de um aumento nas tendências da superfície motivica, condicionando a métrica e os agrupamentos; ocasional inexplicabilidade da unidade referencial da recorrência regular da pulsação; e em algumas obras, a serialização pré-determinante (ou outra permutação) das durações rítmicas e dos agrupamentos métricos.

Em um enfoque conclusivo, Berry lembrou que uma análise rítmica mais aprofundada é conseguida através da associação do ritmo aos demais parâmetros musicais; da observação de aspectos rítmicos acelerativos, estáticos, ou desacelerativos; de inter-relações de assimetria ou simetria e relativa intensidade de projeção; das funções rítmico-harmônicas (em obras tonais) no nível do detalhe mais imediato e também no nível das amplas mudanças. Observou que não se trata da simples obtenção de valores absolutos, mas de avaliação das relações contextuais, que diferem em cada situação musical. Nesse ínterim, a

avaliação das inter-relações de eventos e seu significado funcional-expressivo constitui aspecto essencial para a análise e a experiência musical.

No Capítulo 6 do livro *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (Kostka 2006: 114-35) Stefan Kostka apresentou a listagem abaixo relacionada, de procedimentos rítmico-composicionais inerente a obras compostas durante os séculos XX e XXI.

Em relação aos números superiores nas indicações métricas, quantidades não divisíveis por 2 ou por 3, como 5 ou 7, têm sido especialmente valorizadas e constituem exemplos de *métrica assimétrica*. As passagens em que algumas alturas de pequena duração permanecem constantes, mas formam agrupamentos de comprimentos variáveis são exemplos de *rítmica aditiva*. Quando uma indicação métrica tradicional é transformada em não tradicional por estar associada a ondulações métricas não usuais, o compositor pode recorrer ao uso de acentos e indicações de frase, quando isso é possível. No entanto, um procedimento corrente consiste na indicação do novo acento métrico através da utilização de *linhas pontilhadas*. Outra alternativa seria o emprego da *métrica complexa*, em que o novo padrão de acentos métricos aparece prescrito na própria indicação métrica – como faz Béla Bartók no sexto volume da série *Mikrokosmos*, ao usar as indicações métricas como

$\overset{4+2+3}{8}$. As obras que trazem mudanças na indicação métrica (por exemplo, quatro compassos em $\overset{2}{4}$, depois dois em $\overset{9}{8}$ e assim por diante) constituem exemplos de *métrica mista*. Estão relacionadas a este procedimento as obras que fazem uso de mudanças métricas implícitas, através de um *deslocamento de acentos* ou pelo uso de *síncopas*.

A *polimetria* está associada ao uso simultâneo de duas ou mais indicações métricas distinguíveis auditivamente. Existem três possibilidades para o uso da polimetria: (1) a indicação métrica é a mesma, mas as barras de compasso não são coincidentes – por exemplo, ambas as vozes estão escritas em $\overset{3}{4}$, mas as barras de compasso são díspares; (2)

as indicações métricas são diferentes, mas as barras de compasso são coincidentes – por exemplo, a voz superior está escrita em $\frac{3}{4}$ e a inferior, em $\frac{6}{8}$; ou (3) as indicações métricas são diferentes e as barras de compasso não são coincidentes – por exemplo, a voz superior está escrita em $\frac{3}{4}$ e a inferior, em $\frac{2}{4}$. Embora estas três combinações sejam usuais, o terceiro tipo é talvez o mais evidente auditivamente, sendo usado com maior frequência. Como a leitura das obras que utilizam barras de compasso não coincidentes podem ser problemáticas para uma orquestra, por exemplo, muitas vezes a polimetria é anotada de maneira implícita, através do uso de ligadura e acentos. Dois procedimentos que podem ser confundidos com a polimetria, mas que guardam especificidades que os definem, são: o *politempo*, uso simultâneo de dois ou mais andamentos distinguíveis auditivamente, e a *polidivisão* de uma métrica simples – por exemplo, o uso simultâneo de $\frac{2}{4}$ e $\frac{6}{8}$.

Voltando-se a obras específicas, Kostka citou Pierre Boulez, Luciano Berio, Anton Webern e Elliott Carter. A *indicação métrica fracionária* foi utilizada por Boulez em *Le marteau sans maître* (1955) e, nesse caso, consiste no uso de $\frac{4}{3}$ $\frac{2}{2}$ significa quatro pulsações, cada uma das quais ocupando um terço de uma mínima. Na *Sequenza I* (1958), Berio empregou um tipo de *notação proporcional*, em que a duração é determinada pela distância existente entre cada nota com igual aparência. No caso da *Sequenza I*, uma barra de compasso que cruza apenas a quinta linha do pentagrama, com a indicação inicial trazendo apenas a inscrição 70 M.M. e todas as durações são anotadas como colcheias – no entanto, as colcheias que trazem um espaço maior após seu ataque devem ser executadas de maneira que fiquem mais longas. O segundo movimento da *Sinfonia Op. 21* (1928) de Webern é iniciado por um tema de onze compassos que consiste em um palíndromo rítmico, técnica usada em boa parte do movimento em questão, podendo ser considerado um exemplo de *ritmo não retrogradável*. Elliott Carter usou uma técnica particular para mudanças de andamento, a *modulação de andamento*, em que os valores de algumas das notas de um primeiro andamento se igualam a notas de valores diferentes de um segundo, suavizando a

transição. Por exemplo, para “modular” de ♩ = 80 para ♩ = 120, pode-se usar tercinas de colcheias no primeiro andamento, de maneira que as tercinas de colcheias têm a duração de 240 por minuto (três vezes a medida ♩ = 80) e esta medida de 240 passa a ser a medida da divisão da pulsação (a colcheia) no novo andamento.

Encerrando esta passagem, Kostka conceituou o *ritmo serializado*, associado a peças em que os aspectos rítmicos são governados por algumas séries de durações pré-concebidas. Associou *isorritmo* ao uso de um padrão rítmico que se repete usando diferentes alturas, que podem formar um padrão que se repete apenas se sua abrangência for diferente do alcance do padrão rítmico. Se o padrão rítmico e o de alturas tiverem a mesma abrangência, deve-se empregar o termo *ostinato*.

Frente à percepção do tempo musical em obras *amétricas*, no artigo *The Perception of Rhythm in Non-Tonal Music: Rhythmic Contours in the Music of Edgard Varèse* (1991), Elizabeth West Marvin assumiu que, embora a presença de pontos temporais espaçados igualmente seja necessária para que a música seja métrica, o ritmo corresponde a uma sucessão de durações que podem ou não ser métricas, assim como podem ou não conter um pulso perceptível. Nesse contexto, os *contornos rítmicos*, padrões com *durações relativas presentes em obras amétricas*, estão associados às estratégias perceptivas utilizadas na ausência de uma estrutura rítmica. Possuem a capacidade de ajustar-se a diferentes estruturas e mudanças de tempo, e são percebidos de acordo com a proximidade temporal, ou seja, cada duração é percebida quantitativamente por seu relacionamento com a duração precedente e a sucessiva.

Um segmento de durações (*SEGD*) corresponde a um conjunto ordenado de durações em um espaço de durações. A numeração das durações, da curta para a longa, é feita de um ataque a outro, independente do intervalo temporal da altura em questão ser mantido ou interrompido por uma pausa (Figura 108).⁴⁴¹

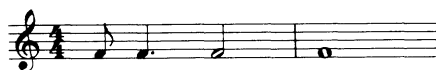


Figura 108 – Exemplo de realização do *SEGD* <0123>. ^{cxxxvi}

Os SEGDs podem conter um ou mais sub-segmentos de durações (*subseg-d*). Dois SEGDs podem ser equivalentes, bem como ser submetidos a retrógrado e inversão - por exemplo, o original <0132> é equivalente à inversão <3201>, ao retrógrado da inversão <1023> e ao retrógrado <2310>.

Na comparação entre o contorno e a duração no espaço, Elizabeth Marvin aponta que enquanto os contornos melódicos são facilmente percebidos e memorizados, a percepção dos contornos rítmicos pode ser obscurecida se suas estruturas métricas forem diferentes. Enquanto um som no contorno pode ser imediatamente definido, uma duração não pode ser mensurada até o segundo ataque. Finalmente, a percepção das operações de inversão e inversão retrógrada é mais difícil no segundo caso. No entanto, a análise simultânea do contorno melódico e rítmico mostra-se válida por permitir a comparação de estruturas com base em uma linha de conduta uniforme e coerente.

^{cxxxvi} Este exemplo foi utilizado por Elizabeth Marvin no artigo em questão. No entanto, substituímos a designação *seg-d* por *SEGD* com o intuito de gerar conformidade em relação ao *SEGC* apresentado anteriormente por Joseph Straus.

2.5. Análise da textura

2.5.1 Terminologia para a análise da textura em obras dos séculos XX e XXI

Referenciais teóricos:

- Joel Lester, *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*
- Wallace Berry, *Structural Functions in Music*
- Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*
- David Cope, *Techniques of the Contemporary Composers*

Dentre os autores e livros supracitados, tecemos comentários a respeito do único que não foi apresentado nos tópicos anteriores deste trabalho: David Cope.

A pesquisa de David Cope – compositor, pianista e professor emérito da University of California, em Santa Cruz, nos Estados Unidos – tem como principais focos a música dos séculos XX e XXI, e a composição com algoritmos.⁴⁴² No livro *Techniques of the Contemporary Composers*, Cope apresentou de maneira sucinta técnicas de composição que podem ser úteis aos estudantes da área.

No Capítulo 3 do livro *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music* (Lester 1989: 33-55), Joel Lester definiu textura como a interação entre linhas vocais ou instrumentais de existência independente, mas de sonoridade concomitante. Observou que categorizações como monofonia, polifonia e homofonia nem sempre podem ser associadas a obras compostas durante o século XX. Atribuiu essa particularidade à interação da textura com os demais domínios, cujo tratamento foi ampliado desde então.

A noção do que constitui uma voz individual em uma textura foi expandida. As possibilidades de *registro* e *timbre* foram ampliadas pela grande quantidade de deslocamentos nas vozes individuais, combinada com mudanças de *timbre*, *dinâmica* e

articulação. O *ritmo* pode trazer níveis de atividade bastante desiguais entre as vozes e mudanças não sincronizadas nas diferentes vozes; e o *timbre* pode ser intensamente compacto ou, por outro lado, enfaticamente contrastado.

Essa interação da textura com os demais domínios, combinada à ausência de progressões harmônicas nas obras não tonais, muitas vezes implicou no uso das mudanças na textura como os indicadores do fraseado, das divisões seccionais e do direcionamento no movimento. A ausência da necessidade de uma sincronização de todas as vozes, decorrente da ausência de progressões harmônicas, resultou na possibilidade de um direcionamento individual dos componentes da textura. Nesse íterim, a *combinação timbrística* pode enfatizar a unidade na textura de uma passagem, enquanto *timbres contrastantes* auxiliam na independência nas linhas da textura, sendo bastante recorrente o uso da *textura em camadas*, formada pela sobreposição de extratos de som diferenciados e independentes.

No segundo capítulo do livro *Structural Functions in Music* (Berry 1987: 184-300), o tratamento analítico que Wallace Berry dedicou à textura envolveu seus eventos e mudanças, bem como o significado destes para a estrutura da obra musical. Assim sendo, a análise da textura deve avaliar tanto a interação entre as vozes (com exceção da textura *monofônica*), quanto a rítmica, o material motivico, o conteúdo intervalar, a oposição direcional, a dissonância e a densidade.

Berry definiu *textura* relacionando-a à *densidade*, e esta última à *dissonância* e ao *timbre*.

Estabeleceu que a *textura* da música consiste em seus componentes sonoros,^{cxvii} sendo condicionada em parte pela quantidade desses componentes, que podem soar simultaneamente ou em concorrência. Considerou que as qualidades da textura são determinadas pelas interações, inter-relações, projeções e substâncias de suas linhas componentes, ou de outros fatores sonoros constituintes, como a ressonância.

^{cxvii} Berry empregou o termo *componente* em referência a qualquer elemento formador da textura.

A *densidade* é formada pelo número de eventos concorrentes (ou ocorrências simultâneas) somado ao grau de compressão desses eventos no interior de um espaço intervalar. É, portanto, definida como o parâmetro quantitativo e mensurável da textura, condicionada tanto pela quantidade de componentes simultâneos ou concorrentes (denominado *número-densidade*), quanto pela extensão do espaço vertical envolvido (*compressão-densidade*).

Ao associar *densidade* com *dissonância*, o autor reconheceu que a relativa intensidade de um complexo textural altamente comprimido é tanto um produto da severidade da dissonância quanto da densidade. Observou que a distância vertical entre os componentes horizontais é fator *determinante* da densidade (uma vez que, por exemplo, a superposição de segundas é mais densa em relação à de quintas) e a dissonância é fator *condicionante* da densidade (por exemplo, trítonos superpostos são mais densos do que terças).

Ao relacionar *densidade* com *timbre*, identificou que duas alturas simultâneas soando em uma compressão compacta (como uma segunda maior) irão projetar diversos níveis de intensidade, dependendo da relativa homogeneidade do timbre – em oposição a timbres com colorações diferentes, em que a proximidade no espaço musical é atenuada por separações inerentes à disparidade de coloração.

Durante o processo de categorização das diferentes texturas, Berry observou que, desde o momento em que soa uma única altura, uma textura é estabelecida. Se uma segunda altura passar a soar simultaneamente, a densidade dessa textura é ampliada. Se, por exemplo, duas alturas que estão a uma segunda de distância são sucedidas por duas alturas à distância de um intervalo mais amplo, ambas movendo-se em direções contrárias, ocorre um *evento textural*.

Propôs o uso dos prefixos *homo-*, *hetero-* e *contra-* em associação a ritmo, direção e conteúdo intervalar, com o intuito de formar termos que reflitam com maior precisão a ocorrência dos diferentes eventos texturais. Por exemplo, o termo *homointervalar* refere-se à manutenção de uma *classe de intervalos* em uma passagem; a *heterofonia* (em que as

vozes delineiam contornos semelhantes, mas não idênticos) gera branda diversidade textural; e um movimento *contradirecional* (em que uma voz mantém a linearidade enquanto outra se move em direções diversas) produz um contraste textural mais pronunciado.

Isso posto, Berry apresentou sua catalogação: (1) *Polifonia* refere-se à textura com multi-vozes, com uma independência interlinear considerável, muitas vezes imitativa. (2) *Homofonia* reporta-se à textura na qual uma voz primária é acompanhada por um tecido subordinado, algumas vezes interativo, com o baixo normalmente estabelecendo uma relação contra-direcional ou contrapontística em relação à voz principal. (3) O termo *por acordes* (do inglês “chordal”) está associado à textura que consiste essencialmente de acordes, cujas vozes muitas vezes estão relacionadas por homorritmia. (4) *Dobramento* (ou *duplicação*) pode ser usado para denotar linhas homorrítmicas, homodirecionais e homointervalares. (5) A associação *reflexiva* (ou *em espelho*, do inglês “mirror”) é normalmente considerada estrita e envolve uma relação homorrítmica e contradirecional;^{cxxxviii} (6) A *heterofonia* denota um relacionamento homodirecional (paralelo no contorno), mas heterointervalar (nesse caso, com pouca diversidade no conteúdo intervalar); (7) A *heterorritmia*, possui rítmicas diversas; (8) O termo *sonoridade* pode ser definido como a característica sonora total, determinada pela textura (incluindo os dobramentos) e pelo timbre (incluindo a articulação e a intensidade das dinâmicas); (9) O *contraponto* denota uma condição de interação interlinear, que envolve o conteúdo intervalar, a direção, o ritmo e outras qualidades ou parâmetros de diversificação, sendo o uso tradicional do termo contrapontístico comparável do uso do termo polifônico;^{cxxxix} (10) O termo *monofonia* refere-se à textura constituída por uma única voz, ou seja, monolinear. O autor acrescenta, ainda, o termo *multilinear* (e também *bilinear*, *trilinear*) em referência a uma textura com mais do que um componente simultâneo ou concorrente. E observa que os tipos correntes

^{cxxxviii} Wallace Berry descreveu a associação reflexiva como homorrítmica, homointervalar e contradirecional. No entanto, excluímos o termo intermediário por considerarmos não ser possível a manutenção de um mesmo intervalo quando há um movimento em espelho.

^{cxxxix} Berry acata o uso do termo *contraponto* como sinônimo de *polifonia*. No entanto, no presente trabalho, iremos manter a diferenciação inerente ao fato de que o uso da *técnica* do contraponto produz uma *textura* polifônica.

de textura na música acústica se estendem da *monofonia*, associada à *polifonia com multivozes*, *contrarrítmica*, *contraintervalar* e *contradirecional*, associada à condição textural mais complexa.

Na associação da *textura* com o *movimento*, as *progressões* e *recessões* constituem mudanças orgânicas, funcionais e expressivas na estrutura textural, tanto *qualitativas* quanto *quantitativas*. Nesse contexto, o termo *ritmo textural* está vinculado ao acréscimo de vozes, como ocorre durante a exposição imitativa (ou “paralelismo motivico em separação temporal”) de um sujeito nas diversas vozes de uma fuga. E o termo *textura-motivo* refere-se às passagens em que, por exemplo, uma melodia temática faz uso de vozes duplicadas à terça de maneira interdependente.

As duplicações estão fortemente ligadas à *interdependência interlinear* e qualquer duplicação a qualquer intervalo compromete uma relativa independência das linhas, especialmente quando existe uma duplicação à oitava, terças e sextas. Por outro lado, as duplicações ao uníssono não afetam a textura como um todo, tampouco seu aspecto espacial, apenas a sonoridade; e nas duplicações a intervalos dissonantes, os componentes individuais possuem certo grau de independência.

Wallace Berry concluiu seu pensamento afirmando que a relativa *independência* e *interdependência* dos componentes de uma textura constituem um critério fundamental e significativo para a qualidade textural. Tal critério está relacionado à conformidade ou à disparidade direcional, intervalar e rítmica, bem como a fatores de complementaridade ou oposição, como: dissonância; imitação; timbre; distância e compressão espacial; dinâmica e distinção de articulação; dentre outros parâmetros. O autor lembrou ser necessária uma hierarquia pertinente à textura – como ocorre com os outros domínios – de maneira que os ápices, a finalidade de um movimento, a fluência, os movimentos progressivo e recessivo devem ser considerados. Finalmente, enfatizou a necessidade de se explorar todos os eventos musicais, para a compreensão do *processo* musical seja intensificada.

No Capítulo 11 do livro *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, intitulado *Timbre and Texture: Acoustic* (Kostka 2006: 222-44), e no Capítulo 9 do livro *Techniques of the Contemporary Composers*, denominado *Texture and Modulations* (Cope 1997: 99-121), respectivamente, Stefan Kostka e David Cope ampliaram a catalogação de timbres apresentada anteriormente por Wallace Berry, ao relacionarem termos criados no século XX para referência à textura de obras acústicas contemporâneas.

Kostka justificou seu subtítulo ao observar que, no repertório em questão, a linha divisória entre o timbre e a textura muitas vezes é pouco clara, especialmente quando um grupo muito numeroso está envolvido. Lembrou a contribuição de Arnold Schoenberg, através da idéia de *Klangfarbenmelodie*,^{exl} em que as progressões de timbres equivalem em função à sucessão de alturas em uma melodia, havendo uma constante re-orquestração de uma linha melódica ou sonoridade, quando da sua produção ao longo do tempo. Reportou-se, ainda, aos *efeitos espaciais* (no espaço físico), que envolvem a concomitância de múltiplas orquestras, como ocorre na *Sinfonia para três orquestras* (1977), de Elliott Carter.

Focando o aspecto da textura, comentou que o *pontilhismo*, a *estratificação* e a *massa sonora* são abordagens à textura desenvolvidas durante o século XX, mesmo havendo precedentes históricos, como o *hoqueto* em relação ao *pontilhismo*.

O termo *pontilhismo* faz alusão à técnica surgida na França, no final do século XIX, com pintores como Georges Seurat (1859-91) e Paul Signac (1863-1935), que faziam uso de pontos coloridos em substituição às linhas, para a representação de cenas pictóricas. Assim sendo, uma *textura pontilhista* na música é aquela que apresenta pausas e saltos amplos, isolando os sons de maneira que se assemelham a pontos no espaço sonoro. A textura pontilhista para orquestra freqüentemente envolve a *Klangfarbenmelodie*, uma vez que as mudanças timbrísticas podem resultar no surgimento de pontos sonoros, que parecem estar isolados uns dos outros, mas formam um todo coerente.

^{exl} Termo comumente usado em alemão, que pode ser traduzido por *melodia formada pela cor sonora* ou *melodia de timbres*.

O conceito de *estratificação* refere-se à justaposição de texturas musicais contrastantes, ou, mais freqüentemente, de sons contrastantes. A contigüidade entre passagens com texturas ou timbres díspares produz contrastes cuja relevância permite que sejam tidos como elementos fundamentais à elaboração da peça.

O termo *massa sonora* pode ser usado para descrever *clusters* amplos, ou o início da *Dances des Adolescentes* de *Le Sacre du Printemps* (1913), de Igor Stravinsky.

Em seu subtítulo, David Cope associou textura a modulação, por considerar mudanças nos domínios que não a altura – com grande freqüência, a textura – determinantes na forma da peça pela intensidade de sua atuação, podendo ser consideradas modulações. Tendo como referência textos literários escritos por compositores como Debussy e Ligeti, baseou sua idéia no fato de tais modulações (na textura, por exemplo) permitirem aos compositores contemporâneos a criação de transições que levam em conta níveis hierárquicos.

Prestando sua contribuição à nomenclatura, Cope definiu o que chamou *microfonia*, além de ter conceitualizado as modulações por parâmetros: *modulação espacial*, *modulação pelo timbre* (em inglês, “timbre modulation”), *modulação rítmica*, *modulação pela articulação*, *modulação pela dinâmica*, *modulação pela textura* e assim por diante.

No âmbito das texturas mais densas, a *microfonia* é uma técnica de composição resultante de uma simultaneidade de diferentes linhas, rítmicas e timbres, sem que nenhuma delas prevaleça, resultando, por exemplo em *clusters* em bloco, cuja justaposição forma linhas em movimento, sem que exista a ocorrência de eventos estáticos.

A *modulação espacial* foi definida por Cope como uma transição suave de um estado a outro (em referência à modulação de um centro a outro na música tonal), envolvendo os efeitos espaciais.^{cxli} Assim sendo, a passagem de uma linha melódica entre seis violinos

^{cxli} Os *efeitos espaciais* foram anteriormente descritos, nesta seção.

espalhados por uma sala de concertos, por exemplo, pode fazer uso de um leve diminuendo no início e no final da passagem executada por cada um deles. A *modulação pelo timbre* envolve sutil mudança na cor sonora, geralmente por envolver instrumentos com timbres diferentes, como ocorre nas *Ten Pieces for Wind Quintet*, de György Ligeti. Cope interpretou o que chamou *modulação rítmica* de Elliott Carter de maneira semelhante, e observou que, nesse caso, é necessária a existência de um período de tempo extenso (em relação à modulação espacial) para que ocorra a estabilidade rítmica, que suaviza a transição. De maneira semelhante, a *modulação pela articulação* ocorre quando as articulações são mudadas suavemente de um tipo a outro, levando, para isso, um período de tempo; a *modulação pela dinâmica* normalmente ocorre em combinação com as modulações espacial e timbrística; e a combinação de duas ou mais dentre as modulações anteriores gera a *modulação pela textura*.

2.6 Análise da estrutura e do movimento

2.6.1 Técnicas para a análise da estrutura e do movimento

Referenciais teóricos:

- Felix Salzer, *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*
- Wallace Berry, *Structural Functions in Music*

O teórico musical e musicólogo austro-norte-americano Felix Salzer (1904-86) foi um dos principais revisores da obra de Heinrich Schenker. Durante a juventude, foi aluno de musicologia de Guido Adler na Universidade de Viena, tendo estudado, concomitantemente, teoria e análise musical com Heinrich Schenker e Hans Weisse. Nos Estados Unidos, foi professor no Mannes College of Music e na City University of New York (CUNY).

No livro *Strucutral Hearing: Tonal Coherence in Music*, Salzer apresentou de maneira aprofundada e detalhada sua interpretação da técnica de análise por vozes condutoras desenvolvida anteriormente por Heinrich Schenker. Ampliou o repertório Schenkeriano ao incluir primorosas análises de obras compostas desde o Renascimento até o Século XX, tendo reforçado, durante toda sua explanação, o aspecto da percepção associada à compreensão – o que justifica o título.

A concepção da análise por vozes condutoras desenvolvida por Heinrich Schenker, na maneira exposta por Felix Salzer, baseou-se na ênfase da direção musical e no estabelecimento da distinção entre *estrutura* e *prolongamento*. O prolongamento apresenta os elementos que elaboram a direção básica determinada pela estrutura, de maneira que esses dois fatores arquitetônicos estão inter-relacionados, são interdependentes e formam a coerência orgânica de uma obra musical.

Durante o uso dessa técnica, é necessário o estabelecimento de uma hierarquia, que diferencie as alturas constituintes do contorno da peça – por exemplo, no primeiro nível o prolongamento mais próximo da superfície está presente (e também os prolongamentos intermediários e os acordes estruturais); no segundo nível, o prolongamento de superfície não é escrito, para que possamos perceber com maior clareza os prolongamentos intermediários; um terceiro nível traz apenas os acordes que compõem a estrutura da peça, para que possamos observar o direcionamento geral da peça. Essas vozes condutoras são apresentadas sobrepostas, em gráficos, com o rico propósito de expor visualmente e de maneira imediata, tanto os fatores estruturais relacionados à unidade como os prolongamentos formativos da multiplicidade e organicidade da peça. Principalmente, um gráfico com vozes condutoras visa mostrar a coerência e a organicidade que permeia o processo arquitetônico da inter-relação entre a unidade estrutural e a gradual formação do movimento nos prolongamentos. Nesse ínterim, reforça as audições criativa e interpretativa, decorrentes da percepção e compreensão da organização musical como um todo (Figura 109).

The image displays a musical score for the beginning of the Piano Sonata n. 2 by Paul Hindemith, as analyzed by Felix Salzer. The score is presented in three levels of analysis, labeled 'a', 'b', and 'c', which are superimposed on the original musical notation. The original notation is marked 'Lively' and shows a complex, rhythmic passage. Level 'a' highlights the first level of prolongation, showing the initial melodic and harmonic contours. Level 'b' shows the second level, focusing on the intermediate prolongations. Level 'c' shows the third level, highlighting the structural chords that form the basis of the piece. The analysis is presented in a clear, hierarchical manner, allowing the reader to see the relationship between the surface melody and the underlying structure.

Figura 109 – Análise das vozes condutoras dos compassos iniciais da *Piano Sonata n. 2* de Paul Hindemith, por Felix Salzer.^{cxlii}

^{cxlii} Este exemplo foi utilizado por Felix Salzer no livro em questão (Salzer 1982: 177).

Na Introdução do livro *Structural Functions in Music* (Berry 1987: 1-26), Wallace Berry apresentou conceitos relacionados ao movimento presente em uma obra musical, que podem ser utilizados enquanto técnica de análise.

Berry partiu da idéia segundo a qual uma compreensão da estrutura e da experiência musical pode ser adquirida através de uma abordagem sistemática dos elementos da estrutura e suas inter-relações mais importantes. Focou a *estrutura* musical de acordo com suas conseqüências funcionais e expressivas no interior de uma *curva de intensidades*, esta última delineada por agrupamentos e associações controladas de eventos que fundamentam quase toda a música composta. Considerou que o sentido de *movimento* em música – ou a passagem de um evento ou estado a outro – depende ampla, mas não exclusivamente, de uma mudança no interior de um ou mais elementos em sucessão. Assinalou que a condição usual do movimento é produzir uma atividade conduzida por linhas de crescimento ou declínio em vários níveis e comentou que a pontuação e a proporcionalidade dessas linhas de mudança constituem aspecto importante do *ritmo*. Finalmente, associou a função estrutural em música às linhas de mudanças na intensidade do movimento. Afirmou que a estrutura musical consiste em um contorno pontuado de tempo e espaço no interior de linhas hierarquicamente ordenadas de *progressão* (aumento na intensidade do movimento), *recessão* (diminuição na intensidade do movimento) e *estase* (originária do termo *estático*, referente às sucessões de eventos que não envolvem mudanças nos níveis de intensidade, mas que nem sempre resultam em estagnação).

Nesse contexto, um *elemento* refere-se a qualquer grupo de parâmetros estruturais primários. O termo *função* está associado ao papel processual e estrutural de um *evento* ou *sucessão*, em relação à importância do conteúdo e do significado expressivo da obra. *Sucessão* denota um conceito genérico que agrupa *progressão* e *recessão*. Todo *evento musical* possui um significado discernível, indissolivelmente aliado ao seu impacto expressivo. O *significado expressivo da obra* exprime a substância do evento, assim como constitui suas características percebidas e compreendidas por cognição. O conceito de *projeção* é usado em referência a um evento, sem necessariamente considerar seu conteúdo

expressivo ou seu papel funcional, sendo resultante da percepção originária da experiência musical. Finalmente, o termo *complementar* denota relações entre elementos-ação que possuem tendências funcionais aliadas e o vocábulo *compensatório* refere-se à contrapartida destas, com tendências funcionais resistentes em algum nível.

Wallace Berry forneceu, então, os subsídios para uma técnica de análise do movimento. Considerando a *forma* musical um “roteiro temático-desenvolvimentista” e a *estrutura* musical, a confluência de linhas de elementos em sucessão, reportou-se a uma formulação multi-dimensional a partir de *níveis hierárquicos* de elementos estruturais, que permite a formação de imagens como *primeiro plano*, *plano de fundo*, *plano intermediário*, *profundidade*, *foco* e *obscurecimento*. Associou essa idéia principalmente às considerações analíticas de Felix Salzer e a Carl Schachter. Com base na formação de níveis hierárquicos, interpretou as linhas recessiva e progressiva como níveis de significado funcional, e considerou o significado dependente de inter-relações entre as qualidades sonoras (Figura 110).

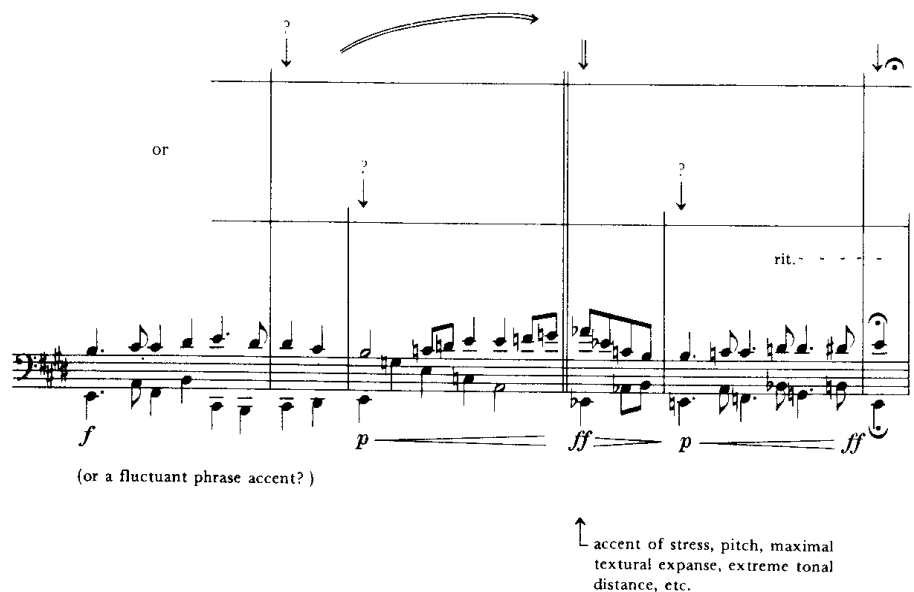


Figura 110 – Exemplo de representação do movimento no *Prelúdio em Mi Maior, Op. 28, n. 9*, de Frédéric Chopin, por Wallace Berry. ^{cxliii}

^{cxliii} Este exemplo foi utilizado por Wallace Berry no livro em questão (Berry 1987: 396).

CONCLUSÃO

O interesse comum pelas leis da construção musical, que nutre o relacionamento entre a análise musical e a teoria da composição, bem como a complementaridade inerente às abordagens analíticas e interpretativas, levaram-nos a associar os conceitos teóricos de Olivier Messiaen às técnicas de análise que consideramos pertinentes às obras a serem analisadas. Nesse contexto, partimos das considerações teóricas publicadas pelo compositor, associadas à sua concepção musical (Messiaen 1944a; 1994b; 1994a; 1994b; 1994c), que indicaram quais peças eram mais representativas no total da obra para piano, bem como quais aspectos musicais seriam relevantes e deveriam, portanto, ser examinados. Valemo-nos da percepção da música em si, procurando definir a constituição e operação dos elementos formativos das peças. Sendo o aspecto polarizador do trabalho, a análise pôde contribuir para um nível aprofundado de compreensão das estruturas musicais.

No entanto, as análises necessitaram de ambientação biográfica e teórico-analítica. Em relação à vertente teórico-analítica que norteia as técnicas de análise que escolhemos, valemo-nos de técnicas instituídas por acumulação e filtragem seletiva histórica, que possibilitassem uma abordagem à substância real da música.

Buscamos a origem da técnica de análise motívica, que por sua vez, antecede a análise que faz uso da teoria dos conjuntos. Verificamos que houve uma abordagem à *forma* musical desde o surgimento da análise musical autônoma, no início do século XVIII, que serviu como base para os conceitos de modelos formais de autores como Joseph Riepel, Heinrich Christoph Koch, Johann Philipp Kirnberger e Jérôme-Joseph de Momigny. Mais especificamente, no final do século XVIII, Riepel reportou-se às *figuras melódicas* como unidades da construção formal; Koch, à construção da forma através de *incisos*, combinados para formar períodos, mantendo a coerência e a compreensibilidade.

No século XIX, Adolf Bernhard Marx verificou no planejamento musical, o uso de *motivos*, tendo-os considerado os germes das frases. No final deste mesmo século, tais idéias foram retomadas por Hugo Riemann e no início do século XX, por Hugo Leichtentritt, que recobrou idéias referentes à *lógica e coerência na música*. Na primeira metade do século XX, tal vertente conduziu aos conceitos teóricos ligados a motivo, lógica e coerência expostos por Arnold Schoenberg, que propôs, ainda, a emancipação da dissonância. Na segunda metade do século, ao verificar que algumas obras pós-tonais faziam uso de combinações de alturas temperadas que se assemelhavam aos motivos anteriormente usados em obras tonais, Allen Forte organizou, com base na teoria dos conjuntos, uma técnica de identificação dessas estruturas. Posteriormente, analistas musicais como Joel Lester, Christopher Hasty e Joseph Straus exploraram tais conceitos, elaborando a técnica; Stefan Kostka contribuiu para definições terminológicas e Jack Boss, para a associação entre as idéias de Schoenberg e segmentação dos conjuntos. Por essa razão, recorreremos a estes autores ao nos reportarmos às alturas formativas das obras analisadas.

Paralelamente, ao final do século XIX, Christian von Ehrenfels valeu-se da psicologia da Gestalt e teceu observações a respeito do contorno melódico. No início do século XX, Arnold Schering dedicou-se a um processo de *desornamentação* das linhas melódicas, buscando revelar tanto a progressão melódica como sua *célula* geradora. Heinrich Schenker, por sua vez, reportou-se à *estrutura fundamental* de peças musicais e sua elaboração, por meio de *prolongamentos*, considerando a composição elaboração de um design contrapontístico básico, apresentado a análise em gráficos e favorecendo a audição de longo alcance e a compreensão do todo musical. Em meados do século XX, os conceitos de Schenker foram estendidos ao repertório pré e pós tonal, por analistas musicais como Felix Salzer, constituindo a vertente Schenkeriana de análise musical.

A partir dos anos 1980, aspectos das técnicas Schenkerianas e da teoria dos conjuntos foram usadas em associação. No mesmo período, teorias sobre o contorno melódico e rítmico de obras atonais e dodecafônicas estiveram em evidência, em publicações de autores como Michael Friedmann e Elizabeth West Marvin. No início do século XXI, foi mantido o

interesse da análise em relação à estrutura musical, com o que nos alinhamos. Por esta razão, reportamo-nos a Felix Salzer e Wallace Berry, ao tratarmos da estrutura, textura e movimento em algumas de nossas análises; a Michael Friedmann e Elizabeth West Marvin ao nos referirmos ao contorno melódico e rítmico.

Nas obras da primeira fase (1927-46) percebemos que, desde seu Op. 1, Olivier Messiaen buscou, de maneira consciente, a formação de uma sonoridade autoral. Nas peças analisadas desta fase, notamos forte presença do fator simétrico nas coleções de referência empregadas – marcadamente nas passagens que fazem uso dos *modos de transposições limitadas*; presença constante de centros de convergência relacionados e equilibrados por simetria; formação de acordes que incluem fatores como a quarta aumentada e a sexta maior, como *notas pertencentes ao acorde perfeito*, bem como *acordes de dominante*, que contêm todas as notas da escala maior, e *acordes de ressonância*; predileção pelo uso do trítono descendente nas cadências; apresentação do material de acordo com o que denominou *procedimento padrão*, com uma preparação rítmica que precede um acento e uma rítmica com durações curtas, formando a combinação *impulso-acento-terminação*; agrupamentos pedal e fórmulas cadenciais facilmente identificáveis auditivamente, podendo ser responsáveis por uma conformidade sonora; presença de *rítmicas não retrogradáveis*, simétricas e com valores adicionados, decorrentes do estudo das métricas gregas e da rítmica indiana. No *Prelúdio Op. 1, n. 1, La Colombe*, ressaltamos a clareza na organização formal, intensificada pela formação de atmosferas distintas através do uso de intensidades, texturas, articulações e timbres; bem como a presença de material originário da percepção dos cantos dos pássaros, mesmo que ornamental. No *Prelúdio Op. 1, n. 6, Cloches d'angoisse et larmes d'adieu* destacamos o primeiro uso de *valor adicionado* na obra para piano de Olivier Messiaen. Em *Regard de l'Église d'Amour*, salientamos o uso da *primeira notação*, que valorizou a multiplicidade do fluxo musical; e novamente a inserção ornamental de material originário da percepção dos cantos dos pássaros.

Com base nos criteriosos estudos sobre simetria e permutação, que foram sendo desenvolvidos cotidianamente desde o início da carreira do compositor e estão registrados

nos volumes iniciais do *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie*, a sistematização presente em obras da segunda fase (1946-52) de Olivier Messiaen promoveu uma ampliação na concepção rítmica e de alturas. Destacamos, nesse ínterim, a dedicação de Messiaen à análise musical de obras com tendências diversas, bem como à manutenção da audição interna e à memorização musical.

A terceira fase (1952-61), marcada pela intensificação da pesquisa ornitológica, trouxe uma ampliação no material tímbrico, uma vez que o material decorrente da observação do canto dos pássaros foi empregado como material estrutural, em obras como *Catalogue d'oiseaux*. Nesse contexto, Messiaen explorou o uso de *clusters*, de regiões extremas concomitantes e da ressonância; recorreu ao uso de texturas em camadas, tanto no sentido horizontal, como no sentido vertical, formando uma estratificação.

A quarta fase (1962-92) inclui a consolidação da pesquisa ornitológica, bem como de todo o material anterior. Em *Petites Esquisses d'oiseaux n. 1 e 2*, observamos a constituição do material decorrente do contato de Messiaen com o canto dos pássaros, através do uso de conjuntos de classes de alturas. Tanto os conjuntos como os outros domínios musicais foram empregados de maneira motívica, ou seja, os conjuntos com classes de alturas aparecem associados a rítmica, andamento, articulação, dinâmica, textura e timbre, de maneira que todos os domínios apresentados pelo conjunto principal tendem a ser mantidos em todas as variações. Os conjuntos escritos em “estilo pássaro” produziram grande número de variações distintas entre si e suscitaram o emprego de um timbre brilhante pelo intérprete; a recorrência da apresentação desses conjuntos sobrepostos à ressonância do material anterior, gerou uma ampliação da textura-espço. O total cromático foi a coleção de referência, havendo pouca recorrência à simetria e total ausência de centros de referência. Messiaen empregou a *primeira notação*, de maneira que a diversidade presente nos agrupamentos rítmicos interferiu diretamente no equilíbrio métrico da peça, tornando-o assimétrico. Os movimentos de intensidade progressiva e recessiva, combinados a um uso motívico de pausas gerais delimitaram as seções determinantes da forma.

Observamos que, desde a infância, o compositor manteve contato estreito e pouco convencional com clássicos do drama literário e grego, rituais católicos, a beleza natural das regiões em que residiu, bem como partituras de ópera e do piano. Assim sendo, naturalmente, percebeu de maneira *indistinta* o drama literário, a poesia grega, a ópera, os sons e as formas da natureza, as cores refletidas por vitrais, os serviços religiosos, o amor divino e o amor materno. Consideramos, portanto, legítimos os discursos em que aparecem indiferenciados fatores religiosos, pictóricos, musicais e pessoais.

Destacamos a constante dedicação à criação, através da improvisação durante os serviços religiosos, a audição de quase todos os concertos realizados em Paris, com obras contemporâneas e a análise musical das obras que considerou relevantes para as aulas que ministrou. Por conseguinte, manteve constante a renovação de seu conhecimento.

Esta postura aberta perante os acontecimentos artísticos levou-o a conduzir seus alunos a descobertas diárias, sobretudo auto-descobertas. Assim, Messiaen não se voltou ao estabelecimento e uma escola de composição com uma estética comum centrada nele próprio, mas transmitiu aos alunos sua postura frente ao fenômeno musical, em que toda experiência vivida pode tornar-se música.

BIBLIOGRAFIA

- AIELLO, Rita & SLOBODA, John Ed. **Musical Perceptions**. NY: Oxford University Press, 1994.
- ALBRECHT, Cíntia Macedo & STRAUS, Joseph. Maria Lúcia Pascoal (Ed.). Uma conversa com Joseph Straus. **Revista Opus**. v. 12, 2006, pp. 169-197.
- ANDERSON, Julian. Writ Small. Review. **The Musical Times**. v. 136, n. 1830. p. 434-5, Aug. 1995.
- _____. Olivier Messiaen (1908-1992). The Recent Death of a World Figure in Music Has Drawn This Appreciation from Julian Anderson. **The Musical Times**. v. 133, n. 1795. p. 449-51, Sep. 1992.
- AUSTIN, William W. Messiaen (by Robert Sherlaw). Review. **Notes**. v. 33, n. 1, p. 61-3, Sep. 1976.
- BATE, Jennifer. Messiaen First. **The Musical Times**. v. 140, n. 1869. p. 4, Winter 1999.
- BENITEZ, Vincent. Simultaneous Contrast and Additive Designs in Olivier Messiaen's Opera 'Saint François d'Assise'. **Music Theory Online**. v. 8, n. 2, Aug. 2002.
- BENT, Ian & POPLÉ, Anthony. Analysis. In: SADIE, Stanley, Ed. **The New Grove dictionary of music and musicians**. Vol. 1 London: Macmillan, 2001, pp. 526-89.
- BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. NY: Dover, 1987.
- _____. **Musical Structure and Performance**. New Haven and London: Yale University Press, 1989.
- BLASIUS, Leslie. **Mapping the Terrain**. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 27-45.
- BOIVIN, Jean. **La classe de Messiaen**. Paris: Christian Bourgeois éditeur, 1995.
- BORTHWICK, Alastair. Theories of Musical Texture in Western History (by John D. White). Review. **Music & Letters**. v. 77, n. 3, p. 440-2. Aug. 1996.

- BOSS, Jack. Schoenberg on Ornamentation and Structural Levels. **Journal of Music Theory**. v. 38, n. 2, p. 187-216, Autumn 1994.
- _____ Schoenberg's Op. 22 Radio Talk and Developing Variation in Atonal Music. **Music Theory Spectrum**. v. 14, n. 2, p. 125-49, Autumn 1992.
- _____ Analytic Approaches to Twentieth-Century Music (by Joel Lester). Review. **Journal of Music Theory**. v. 35, n. 1/2, p. 283-90, Spring-Autumn 1991.
- BOULEZ, Pierre; MENDER, Pierre-Michel & BERNARD, Jonathan W. From the Domaine Musical to IRCAM. **Perspectives of New Music**. v. 28, n. 1, pp. 6-19. Winter 1990.
- BURBANK, Richard D. The Messiaen Companion (by Peter Hill). Review. **Notes**. v. 53, n. 1, p. 76-7, Sep. 1996.
- BURNHAM, Scott. **Form**. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). The Cambridge History of Western Music Theory. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- CAGE, John. **Silence: Lectures and writings**. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1973, pp. 880-906.
- CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). **The Cambridge History of Western Music Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- COELHO, João Marcos. O músico das cores, da fé e dos pássaros: DVD discute a obra do original Olivier Messiaen no ano de seu centenário. **O Estado de São Paulo**. Cultura, p. 11. Domingo, 13 de Janeiro de 2008.
- COHEN, Albert. Performance Theory. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). **The Cambridge History of Western Music Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 534-53.
- CONE, Edward T. Analysis Today. **The Musical Quarterly**. v. 46, n. 2, Special Issue: Problems of Modern Music. The Princeton Seminar in Advanced Musical Studies. (Apr., 1960), pp.172-88.
- _____ Beyond Analysis. **Perspectives of New Music**. v. 6, n. 1, pp. 33-51. Autums-Winter, 1967.

- _____ **Musical Form and Musical Performance: A Lucid and Penetrating Study** of the Nature of Musical Form and Its Presentation in Performance. NY: W. W. Norton, 1968.
- COOK, Nicholas. Words about Music, or Analysis Versus Performance. In: DEJANS, Peter (Ed.). **Theory into Practice: Composition, Performance and The Listening Experience**. Collected writings of the Orpheus Institute. Leuven: Leuven University Press, 1999, pp. 9-52.
- _____ Meter as Rhythm (by Christopher Hasty). Review. **Music & Letters**. v. 80, n. 4, p. 606-8. Nov. 1999.
- COOKE, Mervyn. **New Horizons in the Twentieth Century**. In: The Cambridge companion to the piano. Edited by David Rowland. NY: Cambridge University Press, 1998.
- COPE, David. **Techniques of the Contemporary Composer**. NY: Schirmer Books, 1997.
- DELAERE, Mark. Olivier Messiaen's Analysis Seminar and the Development of Post-War Serial Music **Music Analysis**. v. 21, n. 1, p. 35-51, Mar. 2002.
- DINGLE, Christopher. Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie (1949-1992), Tome II; Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie (1949-1992), Tome III (by Olivier Messiaen); La classe de Messiaen (by Jean Boivin). Review. **Tempo**. n. 202, p. 25-6, Oct. 1997.
- _____ Charm and Simplicity: Messiaen's Final Works. **Tempo**. n. 192, p. 2-7, Apr. 1995.
- DINGLE, Christopher & SIMEONE, Nigel. **Olivier Messiaen: Music, Art, and Literature**. Aldershot: Ashgate, 2007.
- DUNSBY, Jonathan. **Performing Music: Shared Concerns**. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- _____ Thematic and Motivic Analysis. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). **The Cambridge History of Western Music Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 907-26.
- FANNING, David. Olivier Messiaen and the Music of Time (by Paul Griffiths). Review. **Music & Letters**. v. 67, n. 4, p. 414-6. Oct. 1986.

- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. RJ: Nova Fronteira, 1999.
- FISK, Josiah (Ed.). Olivier Messiaen: 1908-1992. **Composing on Music**: Eight centuries of writings. 2 ed. Boston: Northeastern University Press, p. 364-9, 1997.
- FOLKMAN, Benjamin. **Turangalila Symphony**: Toronto Symphony Orchestra, Seiji Ozawa conductor. Compact Disc. s/l: BMG Classics, 2004.
- FORTE, Allen. Olivier Messiaen as a Serialist. **Music Analysis**. v. 21, n. 1, p. 3-34, Mar. 2002.
- _____. **The structure of atonal music**. New Haven: Yale University Press, 1973.
- FREEMAN, Robin. Courtesy towards the Things of Nature: Interpretations of Messiaen's Catalogue d'oiseaux". **Tempo**. n. 192, 9-14, Apr. 1995.
- FRIEDMANN, Michael L. A Response: My Contour, Their Contour. **Journal of Music Theory**. v. 31, n. 2, p. 268-74, Autumn 1987.
- GALKIN, Elliott W. The Technique of My Musical Language (by Olivier Messiaen). Review. **Notes**. v. 14, n. 4, p. 575-6, Sep. 1957.
- GOLÉA, Antoine & MESSIAEN, Olivier. **Reencontres avec Olivier Messiaen**. Paris: René Julliard, 1960.
- GRAMANI, José Eduardo. **Rítmica**. 3 ed. 1ª reimpr. SP: Perspectiva, 2004.
- GRIFFITHS, Paul. Messiaen, Olivier (Eugène Prosper Charles). In: SADIE, Stanley (Ed.). **The New Grove dictionary of music and musicians**. Vol. 16. London: Macmillan, 2001, pp. 491-504.
- _____. **Olivier Messiaen and the Music of Time**. NY: Cornell University Press, 1985.
- _____. Catalogue de Couleurs: Notes on Messiaen's Tone Colours on His 70th Birthday. **The Musical Times**. v. 119, n. 1630, p. 1035-7, Dec. 1978.
- _____. Visions and Méditations: A Messiaen Festival. **The Musical Times**. v. 114, n. 1564, p. 592-4, Jun. 1973.
- _____. Poèmes and Haïhaï: A Note on Messiaen's Development. **The Musical Times**. v. 112, n. 1543, p. 851-2, Sep. 1971.

- _____Messiaen: Conférence de Notre-Dame by Olivier Messiaen; L'oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen by Michèle Reverdy. Review. **The Musical Times**. v. 120, n. 1637, p. 580, Jul. 1979.
- HAKIM, Naji. **Catálogo de obras**. Waltham Abbey, UK: United Music Publishers Ltd, 2005.
- _____ **Catálogo de obras**. Paris: Alphonse Leduc Éditions Musicales, Décembre 2004.
- HALBREICH, Harry. **Olivier Messiaen**. Paris: Fyard / Fondation SACEM, 1980.
- HANSLICK, Eduard. **Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.
- HASTY, Christopher F. **Meter as Rhythm**. NY: Oxford University Press, 1997.
- _____Segmentation and Process in Post-Tonal Music. **Music Theory Spectrum**. v. 3, 1981, pp. 54-73.
- HAYES, Malcolm. Messiaen: Harawi (Jane Manning, David Miller, piano); Complete Piano Music, Vol. 1, Préludes, Pièce 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 & SIMEONE, Nigel. **Messiaen**. New Haven: Yale University Press, 2005.
- _____ **Olivier Messiaen: Oiseaux exotiques**. Aldershot: Ashgate, 2007.
- HILL, Peter (Ed.). **The Messiaen Companion**. Portland: Amadeus Press, 1994.
- HILL, Peter. Music and color: conversations with Claude Samuel. Review. **The Musical Times**. v. 136, n. 1827, p. 243-4, Mai. 1995.
- _____For the Birds: Peter Hill, Who Recently Finished Recording the Complete Piano Music of Messiaen, Talks about Performing the French Master's Music. **The Musical Times**. v. 135, n. 1819, p. 552-5, Sep. 1994.
- HOLD, Trevor. Messiaen's Birds. **Music & Letters**. v. 52, n. 2, p. 113-22, Apr. 1971.
- HOOK, Julian L. Rhythm in the Music of Messiaen: An Algebraic Study and an Application in the "Turangalîla Symphony". **Music Theory Spectrum**. v. 20, n. 1, p. 97-120, Spring 1998.

- HYDE, Martha M. Twentieth-Century Analysis during the Past Decade: Achievements and New Directions. **Music Theory Spectrum**. Special Issue: The Society for Music Theory: The First Decade. v. 11, n. 1, p. 35-9, Spring 1989.
- JOHNSON, Robert Sherlaw. **Messiaen**. Berkeley: University of California Press, 1989.
- _____. L'Ouvre pour piano d'Olivier Messiaen (by Michèle Reverdy). Review. **Music & Letters**. v. 61, n. 3/4, p. 350. Jul-Oct. 1980.
- KNUSSEN, Olivier. Messiaen's 'Des Camyons aux Etoiles...'. Review. **Tempo**. New Ser. n. 116, p. 39-41, Mar. 1976.
- KOHN, P. Francis (Ed.). **L'Église de la Sainte Trinité**. Paris: Diocèse de Paris, 1993.
- KOSTELANETZ, Richard (Ed.). **John Cage: Writer**. New York: Cooper Square, 2000.
- KOSTKA, Stefan M. **Materials and techniques of twentieth-century music**. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2006.
- LAKATOS, Eva Maria, MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia do trabalho científico**. 6 ed. SP: Editora Atlas, 2001.
- LESTER, Joel. **Analytic approaches to Twentieth Century music**. NY: W. W. Norton, 1989.
- _____. Performance and Analysis: Interaction and Interpretation. In: RINK, John (Ed.). **The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, pp. 197-216.
- LEWIN, David. **Generalized Musical Intervals and Transformations**. New Haven: Yale University Press, 1987.
- LUSTINGER, Cardinal Jean-Marie et al. **Olivier Messiaen home de foi: Regard sur son oeuvre d'orgue**. Paris: Tinité Média Communication, 1995.
- MARVIN, Elizabeth West. The Perception of Rhythm in Non-Tonal Music: Rhythmic Contours in the Music of Edgard Varèse. **Music Theory Spectrum**. v. 13, n. 1, p. 61-78, Spring 1991.
- MEAD, Andrew. The State of Research in Twelve-Tone and Atonal Theory. In: **Music Theory Spectrum**. Special Issue: The Society for Music Theory: The First Decade. v. 11, n. 1, p. 40-48, Spring 1989.

- MASSIN, Brigitte. **Messiaen: Une poetique du merveilleux**. Aix-en-Provence: Alinea, 1989.
- McCRELESS, Patrick. **Music and Rhetoric**. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 847-79.
- McCRELESS, Patrick & MEAD, Andrew. The State of Research in Twelve-Tone and Atonal Theory. In: **Music Theory Spectrum**. Special Issue: The Society for Music Theory: The First Decade. v. 11, n. 1, p. 40-8, Spring 1989.
- MENEZES, Flo. **Apoteose de Schoenberg**: tratado sobre as entidades harmônicas. SP: Ateliê editorial, 2002.
- MESSIAEN, Olivier. **Préludes pour Piano**. Partitura. Paris: Éditions Durand, 1930.
- _____ **Quatuor pour la Fin du Temps**. Partitura. Paris: Éditions Durand, 1941.
- _____ **Technique de mon langage musical**. 1er Volume. Texte. Paris: Alphonse Leduc, 1944a.
- _____ **Technique de mon langage musical**. 2^e Volume. Exemples Musicaux. Paris: Alphonse Leduc, 1944b.
- _____ **Vingt Regards sur L'Enfant-Jésus**. Partitura. Paris: Durand, 1947.
- _____ **Vingt leçons d'harmonie**: Dans le style de quelques auteurs importants de "l'Histoire Harmonique" de la musique depuis Monteverdi jusqu'à Ravel. Paris: Alphonse Leduc, 1951.
- _____ **The Technique of my Musical Language**. Text with musical examples. Translated by John Satterfield, 1956. First French edition, 1944. Paris: Alphonse Leduc, 1966.
- _____ **Petites Esquisses d'Oiseaux pour piano**. Partitura. Paris: Alphonse Leduc, 1988.
- _____ **Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie**: (1949-1992) en Sept Tomes. Tome I. Paris: Alphonse Leduc, 1994a.
- _____ **Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie**: (1949-1992) en Sept Tomes. Tome II. Paris: Alphonse Leduc, 1994b.

- _____ **Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie:** (1949-1992) en Sept Tomes. Tome III. Paris: Alphonse Leduc, 1994c.
- _____ **Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie:** (1949-1992) en Sept Tomes. Tome IV. Paris: Alphonse Leduc, 1994d.
- _____ **Yvonne Loriod, piano:** Olivier Messiaen: Vingt regards sur l'Enfant Jésus, Petites esquisses d'oiseaux, Huit préludes, Quatre études de rythme. Compact Disc. Enregistrements réalisés en 10/1973 (CD 1 & CD 2); 10/1987 & 01/1968 (CD 3), Eglise Notre-Dame du Liban, Paris. France: Erato Disques, 1994e.
- _____ **Roger Muraro, piano:** Olivier Messiaen: Vingt regards sur l'Enfant Jésus. Compact Disc. Enregistrement: Décembre 1998, Auditorium du Conservatoire National de Gennevilliers. Paris. France: Accord, Musidisc Universal Music, 1999.
- _____ **Roger Muraro, piano:** Olivier Messiaen: Catalogue d'Oiseaux. Compact Disc. Enregistrement public Radio France réalisé en février 1999, Salle Olivier Messiaen de Radio France, pendant le Festival Présences 99. Paris. France: Accord, Musidisc Universal Music, 2000.
- _____ **Yvonne Loriod 1er piano, Olivier Messiaen 2ème piano:** Visions de l'Amen, Cantéyodjayâ. Compact Disc. Enregistrements réalisés à Paris en 1958 (Cantéyodjayâ) et en 1962. France: Accord, Musidisc Universal Music, 2001a.
- _____ **Roger Muraro, piano:** Olivier Messiaen: Huit Préludes, La Fauvette des Jardins. Compact Disc. Enregistrement Radio France réalisé en public le 15 février 2001, pendant le Festival Présences et le 22 février 2001, Salle Olivier Messiaen, Paris. France: Accord, 2001b.
- _____ **Paul Kim, piano:** Olivier Messiaen (1908-1992): Complete Works for Piano, Vol. 4: The Early Works. Compact Disc. Recorded January 2004 at Patrych Sound Studios, New York City. NY: Centaur Records, 2005.
- MESSIAEN, Olivier & GAVOTY, Bernard. Who are you, Olivier Messiaen? **Tempo**. New Ser. n. 58, p. 33-6, Summer 1961.
- MESSIAEN, Olivier & WATTS, Harriet. Canyons, Colours and Birds: An Interview with Olivier Messiaen. **Tempo**. New Ser. n. 128, p. 2-8, Mar. 1979.

- Messiaen Edition.** 18 CD set. Recordings made between 1963 and 2000 by the Warner labels Erato and Teldec. Warner Classics, 2005.
- MEYER, Leonard B. **Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture.** Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- _____. **Emotion and Meaning in Music.** In: AIELLO, Rita & SLOBODA, John Ed. *Musical Perceptions.* NY: Oxford University Press, 1994, pp. 3-39.
- MILLE, Olivier. **Olivier Messiaen: La Liturgie de Cristal:** Un film de Olivier Mille. DVD. France: Idéale Audience International, 2007.
- MIRANDA, Eduardo Reck. **Composing music with computers.** Oxford: Focal Press, 2001.
- MOLINO, Jean. Analisar. In: **Analyse Musicale.** Paris: Societ  Française d'Analyse Musicale. 3e. trimestre, Juin, 1989.
- MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado:** análise musical. Dissertação (Mestrado). 2 v. 411 p. Campinas: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes, Departamento de Música, 2002.
- _____. Uma interpretação da terminologia espectro-morfológica de Denis Smalley e seu uso aplicado   análise musical de Aquatisme, de Bernard Parmegiani. **Cadernos da Pós-Graduação da UNICAMP.** Programa de Pós-Graduação em Artes, Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Programa de Pós-Graduação em Música. Ano 7, vol. 7, n. 1 (2005). Campinas: Instituto de Artes / Unicamp, pp. 132-142, 2005.
- MOREIRA, Adriana & MONTEIRO, Eduardo. Cartas Celestes para piano de Almeida Prado: Inter-relação entre performance e análise musical. **Anais do XVII Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Música da ANPPOM,** 2007, pp. 1-16.
- MORGAN, Robert. The Concept of Unity and Musical Analysis. **Music Analysis.** V. 22, n. 1-2, p. 7-50, Mar-Jul 2003.
- _____. Equivalence and Similarity in Pitch and Their Interaction with PCSet Theory. **Journal of Music Theory.** v. 39, n. 2, p. 207-43, Autumn 1995.

- MORRIS, Robert. **Composition with Pitch Classes: A Theory of Compositional Design**. New Haven: Yale University Press, 1987.
- MOSCOVICH, Viviana. French Spectral Music: An Introduction. In: **Tempo**. New Ser., n. 200, p. 21-7, Apr., 1997.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. **Semiologia musical e pedagogia da análise**. Tradução de Régis Duprat. V.2, nº2. Porto Alegre: Opus, jun, 1990, p.54.
- NICHOLS, Roger. Messiaen. Reviewed Works: Un vitrail et des oiseaux, Pièce pour piano et quatuor à cordes. **The Musical Times**. v. 134, n. 1810, p. 697, Dec. 1993.
- _____. Authoritative Messiaen. Review. **The Musical Times**. v. 130, n. 1762, p. 753-4, Dec. 1989.
- _____. Crossley's Messiaen. Review. **The Musical Times**. v. 130, n. 1754, p. 220, Apr. 1989.
- _____. Messiaen's "Le Merle noir": The Case of a Blackbird in a Historical Pie. **The Musical Times**. v. 129, n. 1750, p. 648-50, Dec. 1988.
- _____. Messiaen's Birds. **Music & Letters**. v. 53, n. 2, p. 233-4. Apr. 1972.
- OLIVEIRA, João Pedro. **Teoria analítica da música do século XX**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.
- PALISCA, Claude & BENT, Ian. Theory, theorists. In: SADIE, Stanley, Ed. **The New Grove dictionary of music and musicians**. Vol. 25. London: Macmillan, 2001, pp. 359-385.
- PASCOAL, Maria Lúcia. A Prole do Bebê n. 1 e 2 de Villa-Lobos: estratégias da textura como recurso composicional. **Per Musi**. N. 11, jan-jun 2005. Belo Horizonte: UFMG, 2005, PP. 95-105.
- PÉRIER, Alain. **Messiaen**. Paris: Solfèges, 1979.
- PERLE, George. Reviewed Works: Since Debussy: A View of Contemporary Music by André Hodeir. **The Musical Quarterly**. v. 47, n. 4, p. 544-8, Oct. 1961.
- _____. Pitch-Class Set Analysis: An Evaluation. **The Journal of Musicology**. v. 8, n. 2, p. 151-172, Spring 1990.
- PERSICHETTI, Vincent. **Armonia del Siglo XX**. Madrid: Real Musical, 1985.

- REVERDY, Michèle. **L'oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen**. Paris: Alphonse Leduc, 1978.
- RINK, John (Ed.). **The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- ROSEN, Charles. **Sonata forms**. NY: W. W. Norton, 1988.
- ROTHFARB, Lee. **Energetics**. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 927-55.
- ROUBINET, Michel. Olivier Messiaen: Oeuvres pour orgue. In: **Messiaen par lui-même**. Compact Disc. Paris: EMI France, 1992.
- SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Grove de Música**: Edição concisa. RJ: Jorge Zahar, 1994.
- SALZER, Felix. **Structural hearing**. NY: Dover, 1982.
- SAMUEL, Claude & MESSIAEN, Olivier. **Music and color**: conversations with Claude Samuel. 2 ed (1ª edição de 1986). Portland: Amadeus Press, 1994.
- _____. **Olivier Messiaen Interviewed by Claude Samuel**. Interview with Messiaen recorded in 1988. CD. Warner Classics, Erato disques, 2005.
- SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. SP: Editora da UNESP, 1991.
- SCHOENBERG, Arnold. STEIN, Leonard (Ed.). **Style and Idea**. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- SIMEONE, Nigel. La Spirale et La Jeune France: Group Identities. **The Musical Times**. v. 143, n. 1880, p. 10-36, Autumn 2002a.
- _____. Music at 1937 Paris Exposition: The Science of Enchantment **The Musical Times**. v. 143, n. 1878, p. 9-17, Spring 2002b.
- _____. Messiaen, Boulanger, and André Bruyr. Offrandes Oubliées 2. **The Musical Times**. v. 142, n. 1874, p. 17-22, Spring 2001.
- _____. Messiaen and the Concerts de la Pléiade: 'A Kind of Clandestine Revenge against the Occupation. **Musical & Letters**. v. 81, n. 4, p. 551-84, Nov. 2000a.

- _____Messiaen in the 1930s: Offrandes Oubliées. **The Musical Times**. v. 141, n. 1873, p. 33-41, Winter 2000b.
- SIMMS, Bryan R. **Music of the twentieth-century: Style and structure**. NY: Schirmer Books, 1986.
- ŠIMUNDŽA, Mirjana. Messiaen's Rhythmical Organisation and Classical Indian Theory of Rhythm (I). **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**. v. 18, n. 1, 117-44, Jun. 1987.
- _____Messiaen's Rhythmical Organisation and Classical Indian Theory of Rhythm (II). **International Review of the Aesthetics and Sociology of Music**. v. 19, n. 1, 53-73, Jun. 1988.
- SMALLEY, Denis. **Spectro-morphology and Structuring Processes**. In: Emmerson, Simon. (Ed.). *The Language of Electroacoustic Music*. London: Macmillan, 1986, pp. 61-93.
- SMALLEY, Roger. Portrait of Debussy. 8: Debussy and Messiaen. **The Musical Times**. v. 109, n. 1500, p. 128-31, Feb. 1968.
- SOLEIL, Jean-Jacques & LELONG, Guy. **As obras-primas da música**. SP: Martins Fontes, 1992.
- SOLOMON, Bryan. Composition with Pitch Classes: A Theory of Composition Design (by Robert D. Morris). Review. **Music Analysis**. v. 9, n. 1, p. 88-95, Mar. 1990.
- STRAUS, Joseph. **Introduction to post tonal theory**. 3 ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.
- STREET, Donald. The Modes of Limited Transpositions. **The Musical Times**. v. 117, n. 1604, p. 819-23, Oct. 1976.
- The Chicago Manual of Style: The Essential Guide for Writers, Editors, and Publishers**. 15th ed. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- TOOP, Richard. Messiaen/Goeyvaerts, Fano/Stockhausen, Boulez. **Perspectives of New Music**. v. 13, n. 1, p. 141-69, Autumn - Winter 1974.
- TREITLER, Leo. **Music and Historical Imagination**. Chapter 3: Music Analysis in a Historical Context. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

- TUREK, Ralph. **The elements of music: concepts and applications**. NY: McGraw-Hill, 1996.
- WAI-LING, Cheong. Messiaen's Triadic Colouration: Modes and Intervention. **Music Analysis**. v. 21, n. 1, p. 53-86, Mar. 2002.
- WALKER, Rosemary. Modes and Pitch-Class Sets in Messiaen: A Brief Discussion of "Première Communion de la Vierge". **Music Analysis**. v. 8, n. 1/2, 159-68, Mar-Jul. 1989.
- WAUMSLEY, Stuart. Messiaen's Harmonies. **The Musical Times**. v. 107, n. 1476, p. 127, Feb. 1966.
- WEBERN, Anton. **O caminho para a música nova**. Trad. Carlos Kater. Prefácio e Posfácio de Willi Reich. SP: Novas Metas, 1984.
- WILLIAMS, J. Kent. **Theories and Analyses of Twentieth-Century Music**. Orlando: Harcourt Brace College Publishers, 1997.
- WHITTALL, Arnold. Meter as Rhythm (by Christopher Hasty). Review. **Journal of Music Theory**. v. 43, n.2, p. 359-71, Autumn 1999.
- <http://oliviermessiaen.net> - **Olivier Messiaen: Boston University Messiaen Project**. Acessos diversos entre 2007 e 2008.
- <http://www.jstor.org/> - **Jstor: Journal Storage: The Scholarly Journal Archive**. Acessos diversos entre 2005 e 2008.
- <http://books.google.com/> - **Pesquisa de livros Google**. Acessos diversos em 2008.
- <http://www.bsc-eoc.org/avibase/avibase.jsp?lang=PT&pg=checklist&region=fo&list=clements> - **Avibase: Lista de aves de todo o mundo**, de Denis Lapage. Acessos diversos entre 2005 e 2008.
- <http://ibc.hbw.com/ibc/> - **IBC: The Internet Bird Collection**. Acessos diversos entre 2005 e 2008.
- <http://www.aultimaarcadenoe.com/pocone%20ingles.htm> - **Programa ambiental: A última arca de Noé**, de Antonio Silveira. Acessos diversos entre 2005 e 2008.

ANEXO 1:

CONSIDERAÇÕES DE OLIVIER MESSIAEN SOBRE O PIANO

Na entrevista que Olivier Messiaen concedeu a Claude Samuel, o compositor fez menções ao piano que merecem ser traduzidas. Por trazerem o olhar do compositor sobre particularidades tímbricas do piano, a literatura pianística, assim como sobre as próprias obras compostas para o instrumento, reforçam a justificativa do presente trabalho.

Olivier Messiaen citou os compositores e obras de que mais gostava. Observamos uma predileção por obras que possibilitam uma diferenciação tímbrica por parte do intérprete:

“Talvez eu deva primeiro lhe dizer de quais obras para piano gosto. Gosto muito de Rameau e de suas peças para cravo, já que o cravo é o antepassado do piano. Também gosto de Domenico Scarlatti, pela mesma razão. Adoro Chopin, as Baladas, os Prelúdios e os Estudos, tanto os Scherzos quanto a Barcarola, a Berceuse e a Sonata da ‘Marcha Funeral’; amo tudo de Chopin, que é o maior compositor para piano. Ele descobriu as passagens, os dedilhados e as combinações mais extraordinárias.” (Samuel & Messiaen 1994: 114).⁴⁴³

“Amo Chopin como um compositor-pianista e também como um timbrista, uma vez que a meu ver, ele é um grande colorista. (...)” (Samuel & Messiaen 1994: 114).⁴⁴⁴

“Obviamente, amo Debussy, sempre o amei. E também certas páginas de Ravel (estou pensando em *Gaspard de la nuit*, que é certamente uma obra-prima). Finalmente, irei mencionar uma obra que ocupa um grande espaço em meu conhecimento sobre piano: a *Iberia* de Albéniz, que descobri por volta dos dezenove anos de idade! (...)” (Samuel & Messiaen 1994: 114).⁴⁴⁵

O compositor detectou uma fase em que, segundo ele, apenas algumas peças esparsas eram representativas no campo da literatura pianística, seguida por um florescimento a partir das obras para piano compostas por Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Iannis Xenakis, todos seus ex-alunos:

“Depois desses compositores [que citei], não vejo ‘boa’ música para piano; existem, talvez, algumas belas páginas, mas que não têm uma importância pianística particular” (Samuel & Messiaen 1994: 115).⁴⁴⁶

“(…) [Existem] duas ou três inovações interessantes em *Out of Doors* de Bartók, ou no uso do polegar inclinado em algumas passagens de Prokofiev. O que me preocupa, no entanto, é que depois de Chopin tivemos que esperar por Boulez, Stockhausen e Xenakis para sermos testemunhas de uma transformação no piano. Boulez usa saltos bruscos, com ataques com os dedos unidos e com as palmas das mãos em sua escrita para piano, que possuem um dinamismo absoluto e extraordinariamente elétrico. Isso transformou totalmente a sonoridade do piano de uma maneira que nunca havia sido feita” (Samuel & Messiaen 1994: 115).⁴⁴⁷

Messiaen voltou-se à própria obra e teceu comentários a respeito de diferenças existentes entre as obras para piano concebidas nas diversas fases composicionais, citando as mais representativas:

“Você sabe que escrevi muitas obras para piano, e não somente para piano solo – o piano está presente na maioria de minhas obras. Mas, obviamente, há uma enorme distância entre os *Prelúdios* de 1929 e *Visions de l’amen* ou *Vingt regards sur l’enfant Jésus*, que datam de 1943 e 1944. E *Catalogue d’oiseaux*, que compus entre 1956 e 1958 marca outro passo gigante, para além das obras de 1944” (Samuel & Messiaen 1994: 113).⁴⁴⁸

O compositor observou que suas criações para piano incluem uma abordagem orquestral, decorrente de seu aprendizado a partir da leitura da parte orquestral de óperas:

“(…) Sou um pianista decente, ainda assim, e tenho uma leitura à primeira vista muito boa. O que me caracteriza, talvez seja o fato de eu tocar o piano como se estivesse conduzindo uma orquestra, ou seja, tocando o piano imitando uma orquestra, com uma ampla paleta de timbres e acentos. Para mim, essa é uma reação natural, porque toquei diversas transcrições orquestrais quando criança, notavelmente as óperas famosas sobre as quais conversamos, as quais certamente influenciaram minha maneira de tocar” (Samuel & Messiaen 1994: 113-4).⁴⁴⁹

Messiaen comentou que, além da abordagem orquestral, sua escrita para piano possui um componente organístico, presente na formação de clusters, a partir da percepção da ressonância produzida pelo órgão:

“[Minha escrita para piano] é caracterizada primeiramente pelo uso de acordes em clusters, derivados talvez do emprego das misturas [*mixtures*] do órgão. Misturas são registros que compreendem diversos tubos por nota e que presta a cada nota não apenas a altura tocada, mas seus harmônicos: a oitava, a quinta e a terça. A desvantagem desses harmônicos artificiais, que entram em forma de cascata depois que a nota é tocada, é sua simetria, uma vez que, inevitavelmente, obtém-se sempre as mesmas ressonâncias, as mesmas oitavas, as mesmas quintas e as mesmas terças. Em minha escrita para piano, os clusters de acordes normalmente produzem o mesmo resultado, mas os acordes são todos diferentes; então não há simetria e evito uma sucessão ininterrupta de quintas e terças que poderia produzir paralelismos ridículos de ‘quartas e sextas’, ou de acordes perfeitos. Esses clusters de acordes fornecem a mim uma escrita cujo aspecto é o de pedras preciosas, translúcidos, com uma textura de vitrais que lhes são características” (Samuel & Messiaen 1994: 115).⁴⁵⁰

“Nos clássicos, esses clusters de harmônicos eram sempre usados juntamente com o som da fundamental. Mas, mesmo assim, você irá admitir que é uma grande tentação para um compositor moderno ávido por mudanças eliminar o som da fundamental: é o que eu fiz. Usei as misturas do órgão com suas falsas quintas, falsas terças, falsas oitavas, mas sem as notas fundamentais, o que criou uma quarta família, uma família que consiste apenas de harmônicos, de ressonâncias artificiais. Em minha orquestração, também, tenho ressonâncias artificiais, ressonâncias adicionadas propositalmente pelo compositor e imposta ao ouvinte pela escrita orquestral” (Samuel & Messiaen 1994: 56).⁴⁵¹

Messiaen ampliou o leque de procedimentos em sua escrita pianística mencionando figurações, tipos de ataques e dedilhados, alguns deles, segundo o compositor, ausentes da literatura pianística até então:

“Em segundo lugar, menciono inovações de passagens e de dedilhado. Assim, em meus *Vingt regards*, usei passagens em movimento contrário, com ambas as mãos tocando arpejos violentamente, uma contra a outra, com pequenos desencontros. Este é um procedimento muito raro, usado por harpistas em passagens fortes, mas ganham ainda mais força quando executadas ao piano” (Samuel & Messiaen 1994: 115).⁴⁵²

“Outro efeito consiste em assentar a palma da mão quando há um ataque com os quatro dedos longos, sendo o polegar usado como um pivô. A mão gira em torno do polegar e os quatro dedos agora estão à direita, depois à esquerda do polegar; isso produz uma técnica de ‘ricochete’ muito brilhante. Um exemplo desse dedilhado pode ser encontrado no final do ‘Regard de l’esprit de joie’” (Samuel & Messiaen 1994: 115-6).⁴⁵³

Messiaen expandiu ainda mais a quantidade de procedimentos, reportando-se a procedimentos ligados ao timbre e à textura:

“Acredito ter sido um dos primeiros a fazer um uso simultâneo do extremo agudo e do extremo grave do teclado do piano, não apenas para efeitos suaves, mas para efeitos audíveis e contrastantes. Em meus *Vingt regards*, combinei acelerando e rallentando; esse é um efeito extremamente raro que dificilmente existe, exceto em Bali: é encontrado no ‘Regard de l’onction terrible’” (Samuel & Messiaen 1994: 116).⁴⁵⁴

Messiaen estendeu ainda mais sua gama de possibilidades, referindo-se ao material formulado a partir de sua percepção do canto dos pássaros:

“Finalmente, em meu *Catalogue d’oiseaux*, uma vasta quantidade de inovações podem ser percebidas, devido à reprodução do timbre do canto de pássaros, o que me forçou a inventar constantemente novos acordes, sonoridades, combinações de sons e sons complexos, os quais resultam em um piano que não soa ‘harmonicamente’ como os outros pianos. Dentre as centenas de exemplos, um deles – o timbre do melro azul é representado de três maneiras: (a) o canto é tocado em notas duplas e no modo pentatônico pela mão direita; (b) acima do canto, o cruzamento da mão esquerda apresenta uma versão cromática, um pouco mais velada, do mesmo texto; (c) para representar o eco advindo das pedras nas quais o pássaro canta (...), complexos de sons em arpejos duplos criam um halo sonoro sob o canto, como a ressonância de um sino. Esses três procedimentos em combinação resultam em um timbre radiante, iridescente, aureolado em azul” (Samuel & Messiaen 1994: 116).⁴⁵⁵

Messiaen concluiu seu pensamento voltando-se ao respeito pelos limites de cada instrumento:

“Outros compositores contemporâneos (...) têm tentado fazer com que os instrumentos executem coisas que não foram projetados para fazer. Eu também tenho tentado estender o campo de possibilidades instrumentais, mas com o auxílio de instrumentistas e sempre no que diz respeito a elementos fundamentais, como o dedilhado ou a respiração. Podem-se superar técnicas tradicionais, mas não se pode escrever *contra* o instrumento (...)” (Samuel & Messiaen 1994: 181-2).⁴⁵⁶

ANEXO 2:

RELAÇÃO DE OBRAS PARA PIANO DE OLIVIER MESSIAEN

- 1917 *La Dame de Shalott*. Obra não publicada.
- 1925 *La tristesse d'un grand ciel blanc*. Obra não publicada.
- 1929 ***Préludes***: 1 *La Colombe*, 2 *Chant d'extase dans um paysage triste*, 3 *Le nombre léger*, 4 *Instants défunts*, 5 *Les sons impalpables du revê*, 6 *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*, 7 *Plainte calme*, 8 *Un reflet dans le vent*.
- 1930 ***Les Offrandes oubliées***. Redução para piano, da partitura orquestral.^{cxliv}
- 1932 ***Fantaisie burlesque***.
- 1935 ***Pièce pour Le Tombeau de Paul Dukas***.
- 1943 ***Rondeau***.
- 1943 ***Visions de l'Amen***, para dois pianos: 1 *Amen de la Création*, 2 *Amen des étoiles*, 3 *Amen de l'agonie de Jésus*, 4 *Amen du désir*, 5 *Amen des anges, des saints, du chant des oiseaux*, 6 *Amen du jugement*, 7 *Amen de la consommation*.
- 1944 ***Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus***: 1 *Regard du Père*, 2 *Regard de l'étoile*, 3 *L'échange*, 4 *Regard de la Vierge*, 5 *Regard du Fils sur le Fils*, 6 *Par lui tout a été fait*, 7 *Regard de la Croix*, 8 *Regard des hauteurs*, 9 *Regard du*

^{cxliv} Esta peça não consta na catalogação de Paul Griffiths (Griffiths. In: Sadie 2001: 503), mas foi gravada pelo pianista Paul Kim em 2004. Lembramos que o ano de publicação da versão para orquestra de *Les Offrandes oubliées* é 1931. Assim sendo, a partitura para piano é anterior ao exemplar orquestral.

temps, 10 Regard de l'esprit de joie, 11 Première Communion de la Vierge, 12 La Parole Toute-Puissante, 13 Noël, 14 Regard des anges, 15 Le baiser de l'Enfant-Jésus, 16 Regard des prophètes, des bergers et des mages, 17 Regard du silence, 18 Regard de l'onction terrible, 19 Je dors, mais mon coeur veille, 20 Regard de l'Église d'Amour.

1949 ***Cantéyodjayâ.***

1949-50 ***Quatre Études de rythme:*** 1 *Île de feu I*, 2 *Modes de valeurs et d'intensités*, 3 *Neumes rythmiques*, 4 *Île de feu II*.

1956-8 ***Catalogue d'oiseaux:*** 1^{er} Livre: 1 *Le Chocard des Alpes*, 2 *Le Lorient*, 3 *Le Merle bleu*; 2^e Livre: 4 *Le Traquet Stapazin*; 3^e Livre: 5 *La Chouette Hulotte*, 6 *L'Alouette Lulu*; 4^e Livre: 7 *La Rousserolle Effarvate*; 5^e Livre: 8 *L'Alouette Calandrelle*, 9 *La Bouscarle*; 6^e Livre: 10 *Le Merle de roche*; 7^e Livre: 11 *La Buse variable*, 12 *Le Traquet rieur*, 13 *Le Courlis cendré*.

1964 ***Prélude.***^{cxlv}

1970 ***La fauvette des jardins.***

1985 ***Petites esquisses d'oiseaux:*** 1 *Le rouge-gorge*, 2 *Le merle noir*, 3 *Le rouge-gorge*, 4 *La grive musicienne*, 5 *Le rouge-gorge*, 6 *L'alouette des champs*.

^{cxlv} Na catalogação de Paul Griffiths (Griffiths. In: Sadie 2001: 503), esta obra consta como não publicada. No entanto, foi gravada em 2005 por Paul Kim.

ANEXO 3:

ESTRÉIA DOS *PRÉLUDES* PARA PIANO NO BRASIL

A estréia brasileira da obra *Préludes*, pelos pianistas Heloísa Fortes (hoje Heloísa Helena Fortes Zani) e Amílcar Zani Netto, durante o *Festival de Música Francesa*, no Teatro da Aliança Francesa, deu-se no dia 09 de junho de 1969, segunda-feira, às 20 horas.

Transcrevemos a seguir a entrevista concedida pelos pianistas no dia 21 de julho de 2008, por mensagem eletrônica, cujo foco foi a análise, a interpretação e a divulgação no Brasil da música composta durante os séculos XX e XXI.

Adriana Lopes Moreira: Recentemente, assisti a um Recital no Auditório da CPFL, em Campinas, em que vocês tocaram a peça *Sinfonia de Câmara nº 1, Op. 9*, de Arnold Schoenberg, seguida pela apresentação de uma análise musical que incluiu a projeção da partitura com o material temático para o grande público e, na seqüência, reapresentaram a peça. Após a apresentação, diversos ouvintes declararam ter compreendido a análise e um deles afirmou ter realmente ouvido a peça após a explanação. Gostaria que vocês comentassem o fato e discorressem, de maneira sucinta, a respeito do inter-relacionamento entre a análise e a interpretação, de obras tonais e pós-tonais.

Heloísa e Amílcar Zani: Análise e Interpretação são, para nós, algo absolutamente indissociável e imprescindível para a compreensão e execução de qualquer obra musical, seja ela tonal ou atonal. Por um lado, é parte integrante de nosso processo de aprendizado quando vamos preparar determinada obra, uma vez que achamos imprescindível a realização de análise – ou análises – que permitam levar à compreensão da obra. Não

importa o tipo de ferramenta que se utilize. O que interessa é poder saber qual a intenção do compositor ao organizar uma obra desta ou daquela maneira, para que possamos ter condições de desvendá-la e, a partir daí, ter a possibilidade de tomar um partido de interpretação. Com isso queremos dizer dentro de que limites é possível interferir na obra, uma vez que interpretar uma composição musical significa transformar em sons o projeto proposto pelo compositor. Isto é sem dúvida um ato de recriação, portanto a análise vai permitir estabelecer determinadas certezas sobre aquilo que pode ou não ser dito na sua interpretação. Isto compreende um espectro que passa por aspectos objetivos como, por exemplo, questões relativas às intenções de andamento e suas possibilidades de flutuação, dinâmica, fraseado, modos de ataque. A partir do estabelecimento destes parâmetros, os elementos subjetivos não vão oferecer perigo de descaracterizar ou desfigurar a obra. É neste momento que poderemos interferir na execução da obra, recriando-a de acordo com nosso entendimento e direcionamento estéticos. Resumindo: processos de análise na interpretação musical devem servir, na verdade, para que possamos compreender uma obra com a finalidade de executá-la melhor, sempre com o objetivo de respeitar o texto musical. E este processo deverá necessariamente, como consequência inequívoca, se refletir numa maior compreensão da obra por parte do ouvinte, uma vez que poderá oferecer condições de entender, construir e fruir sua escuta.

Adriana Lopes Moreira: Festivais como este, organizado pela Aliança Francesa, são bastante esporádicos no Brasil. Que fatores vocês acreditam estarem contribuindo para isso?

Heloísa e Amílcar Zani: Em primeiro lugar, há sempre a dificuldade do volume de trabalho que estas atividades exigem, desde a idealização da proposta até direção artística e a captação das verbas e a produção. O Festival de Música Francesa – estamos falando em algo realizado há exatamente quarenta anos atrás – foi uma espécie de atitude pioneira de um grupo de intérpretes que teve como motivação apresentar uma série de obras musicais, dos mais variados períodos e tendências, que nunca haviam sido apresentados no Brasil.

Guillaume de Machault, Poulenc, Messiaen, se tornaram repertório de um conjunto composto por instrumentistas, coros, grupos de câmara, de música antiga, que tiveram contato com suas obras pela primeira vez. Na época, este foi sem dúvida grande desafio. Hoje em dia talvez isto não fizesse mais sentido, uma vez que temos tantos festivais acontecendo em nosso país. Talvez festivais voltados para um único tema assustem um pouco as pessoas, pela concentração de uma única tendência e pela especialização de conhecimento que requerem.

Adriana Lopes Moreira: Vocês sempre se dedicaram à divulgação da música composta nos séculos XX e XXI? Gostaria que citassem os eventos mais relevantes de suas carreiras.

Heloísa e Amílcar Zani: Temos nos dedicado nos últimos anos exclusivamente à divulgação de obras originais ou transcritas para piano a quatro mãos e dois pianos, e isto tem incluído obras dos mais variados períodos. Mas como as nossas pesquisas têm se concentrado mais na produção musical contemporânea, apresentamos ineditamente a transcrição de Arnold Schoenberg para piano a quatro mãos de sua *Sinfonia de Câmara nº 1 Op. 9*; a transcrição feita por Edward Steuermann, para dois pianos, coro e solista, da obra *Die glückliche Hand*, também de Arnold Schoenberg. Também apresentamos obras de compositores brasileiros como Eduardo Seicman, Flô Menezes, Willy Correa de Oliveira, e neste momento estamos preparando a primeira audição do *Concerto para piano a Quatro Mãos e Orquestra* de Alfred Schnittke. Talvez seja importante dizer que sempre que nos apresentamos é para mostrar o resultado do trabalho de pesquisa de algum projeto no qual estamos envolvidos.

Adriana Lopes Moreira: Vocês acreditam que a pesquisa em música no Brasil tem contribuído para a divulgação da música composta nos séculos XX e XXI?

Heloísa e Amílcar Zani: Sem dúvida alguma. Os trabalhos de pesquisa realizados nos várias instituições de ensino superior no Brasil, principalmente nos cursos de pós-graduação, têm se detido em sua maioria no estudo das questões relativas à música contemporânea, e na sua divulgação. Isto faz com que este conjunto de estudos e informações tenha a possibilidade de ser disseminado e divulgado de maneira bastante ampla, quer através de sua publicação ou de sua consulta em rede. E também a possibilidade dos meios eletrônicos de comunicação faz com que estes estudos possam ser discutidos diretamente com seus autores, os quais, por sua vez, detêm a possibilidade de fornecer, discutir e compartilhar suas propostas de criação.

No dia 03 de março de 2007, Maria Lúcia Pascoal, Alexandre Pascoal e eu encontramos para um almoço com os pianistas Heloísa Fortes Zani e Amílcar Zani. Nessa ocasião, fomos apresentados com o programa e a cópia da reportagem, reproduzidos a seguir (Figuras 111 e 112).

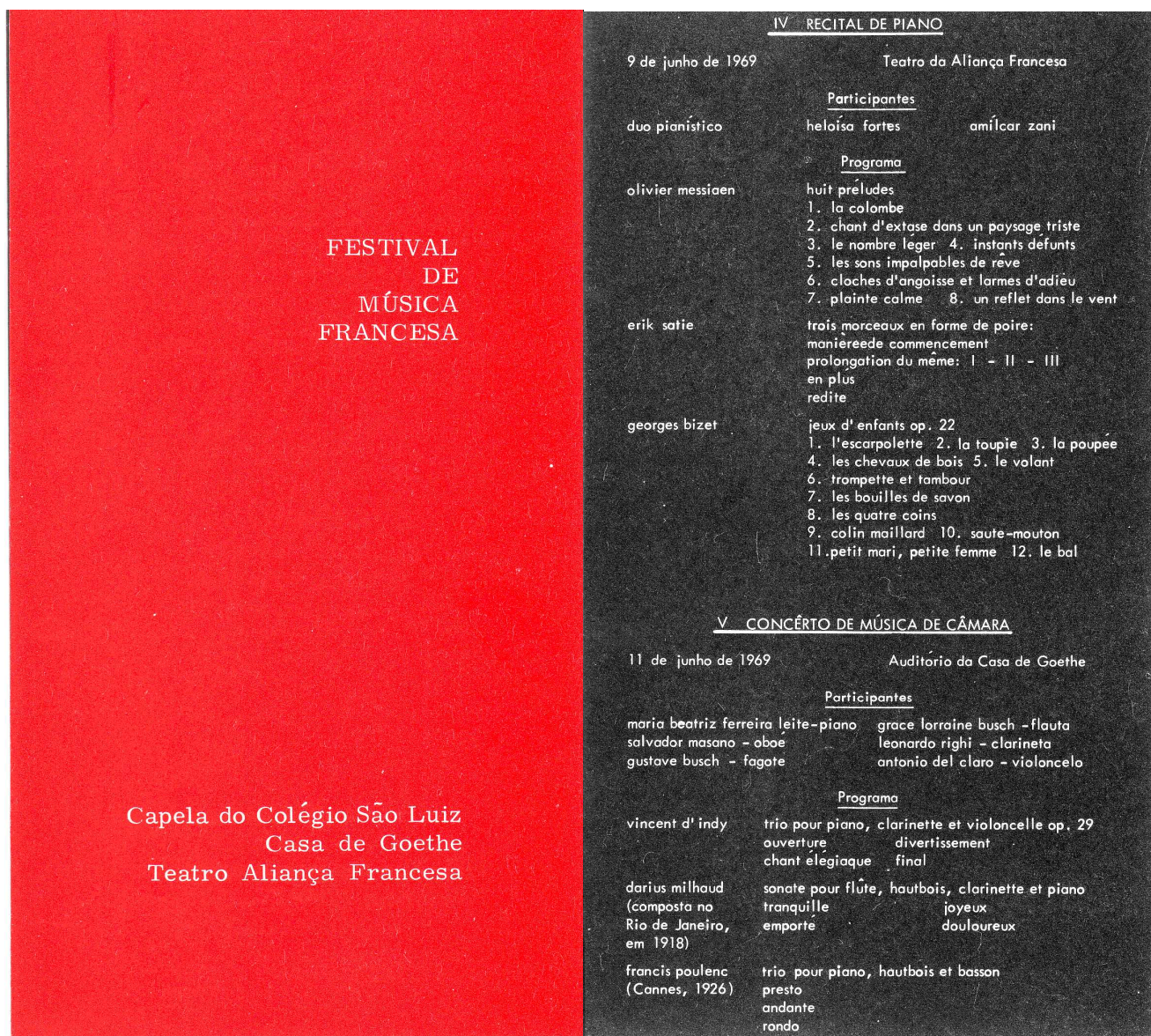


Figura 111 – Reprodução da capa e do programa apresentado durante o *Festival de Música Francesa*, os quais integram o material de divulgação do festival. Original gentilmente cedido pelos pianistas Heloísa e Amílcar Zani, no dia 03 de março de 2007.

Mil anos de musica francesa em festival

Fala-se muito hoje em dia em "musica quente", musica de vanguarda e musica eletrônica, como sintoma exclusivo de nossos dias. Para o maestro Paulo Herculano, entretanto, essa musica não é contemporânea assim e, para prová-lo, vai mostrar a musica francesa que se faz desde o século XI, num Festival que se inicia no próximo dia 31, na capela do Colegio São Luís, na avenida Paulista.

O festival

A Festival de Musica Francesa é uma promoção do Conselho Estadual de Musica, coordenado pelo maestro Paulo Herculano, que cuidou da seleção das peças, elaborando um programa que inclui dez concertos, na maioria com musicas ainda não conhecidas ou divulgadas no Brasil.

Contando com a colaboração da Casa de Goethe e da Aliança Francesa, o Festival será apresentado pelo Gremio Bela Bartok, dos seminarios de musica Pró-Arte, às segundas e quartas, às 20 horas. Os ingressos poderão ser adquiridos nos locais das apresentações — sempre na Aliança às segundas e na Casa de Goethe às quartas — ao preço de 3 cruzetiros novos e 1 para estudantes.

Na abertura do Festival de Musica Francesa, na capela do Colegio São Luís, dia 31 de maio, será apresentada, com entrada franca para o publico, a primeira missa completa

polifônica com 90 vozes e mais 33 instrumentos. A Missa Machault foi composta no século XIV por Guillaume de Machault, para a coroação de Carlos V. Outras composições do século XI ao XIII serão também apresentadas no inicio do Festival.

O programa

O programa já elaborado para o Festival de Musica Francesa inclui ainda:

Dia 2 de junho — Recital de Canto na Aliança Francesa, com o bariton Jarbas Braga e o pianista Paulo Herculano. Serão apresentadas musicas do fim do século XIX, incluindo portanto "la belle époque", terminando com Ravel.

Dia 4 — Na Casa de Goethe, Concerto de Musica Medieval, apresentando-se instrumentos antigos, da época, como o alaude, a viola da gamba e o crum horne.

Dia 9 — Na Aliança, Recital de Piano por Heloisa Fortes e Amílcar Zani, incluindo musicas escritas para piano a quatro mãos. Na 1.ª parte, preludios do vanguardista Oliver Messiaen.

Na 2.ª parte, de Henrik Satie "Três Peças em forma de Péra", que, explica Paulo Herculano, não tem nada a ver com péra e nem são três, mas sete peças, o que revela o expressivo vanguardismo do autor.

Dia 11 — Concerto de Musica de Camera, na Casa de Goethe, apresentando composições do começo do século XX.

Dia 16 — Concerto de Musica Renascentista, com coral e instrumentos da época, na Aliança Francesa.

Dia 18 — Musica Barroca, com flautas e cravo, na Casa de Goethe. No programa destaca-se a «Ordem» de Couperin, em 5 anos, onde o compositor trata com ironia as figuras dos menestrelis e da Menestrancia a qual dedicavam seus cantos.

Dia 23 — Apresentação na Aliança do pianista Pietro Maranca, com peças de Debussy, Poulenc e Ravel.

Dia 25 — Na Casa de Goethe, Concerto de Musica de Camera, incluindo-se também musicas contemporâneas. De Debussy, a obra ainda inédita em apresentações no Brasil «Sonata Trio», para harpa, flauta e viola; de Roussel «Serenata» e o «Quarteto para o Fim dos Tempos» de Messiaen, peça apocalítica, onde o vanguardista contemporâneo do Conservatorio de Paris, revela sua formação cristã pela qual suas peças levam sempre uma dupla explicação: técnica e teológica.

O encerramento do Festival de Musica Francesa será no dia 30 de junho, no Teatro da Aliança Francesa, com um Concerto de Musica Pré-Renascentista. A apresentação será do Collegium Musicum de São Paulo, sob a regencia de Robert Schnorrenberg.

Figura 112 — Reprodução da matéria publicada na página 19 da seção *Folha Ilustrada* do jornal *Folha de São Paulo*, na sexta-feira, dia 23 de maio de 1969. Cópia xerográfica gentilmente cedida pelos pianistas Heloisa e Amílcar Zani, no dia 03 de março de 2007.

ANEXO 4:

DECLARAÇÕES DE ALMEIDA PRADO SOBRE OLIVIER MESSIAEN

Transcrevemos abaixo as declarações proferidas pelo compositor José Antonio Rezende de Almeida Prado durante a defesa de monografia intitulada “Formação de conjuntos nas peças *Le rouge gorge* e *Le merle noir* da obra *Petites Esquisses d’oiseaux* para piano de Olivier Messiaen”, formulada por Adriana Lopes da Cunha Moreira, sob orientação de Maria Lúcia Pascoal e co-orientação de Maurícy Martin. A defesa ocorreu no dia 23 de janeiro de 2005, na sala 1 da Coordenadoria do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (PPGM-IA-UNICAMP).

Na ocasião, Almeida Prado, Maria de Lourdes Sekeff e Maria Lúcia Pascoal compuseram a banca julgadora do trabalho. Tendo sido aluno ouvinte de Olivier Messiaen no Conservatório de Paris durante quatro anos, entre 1970 e 73, espontânea e generosamente o compositor Almeida Prado proferiu a declaração abaixo reproduzida.^{cxlvi}

Inicialmente, Almeida Prado teceu um comentário a respeito de um dos fatores que levaram Messiaen a se reportar musicalmente ao canto dos pássaros da maneira que o fez:

“Ele dizia: não posso fazer o cuco da Quinta Sinfonia de Beethoven (que na época foi moderno). Tenho que ir além!”.

Posteriormente, referiu-se ao *Traité de rythme, de couleur, et d’ornithologie* de Messiaen:

^{cxlvi} A defesa de monografia foi completamente filmada pelo pianista Alexandre Pascoal. Esta transcrição foi formulada com base na gravação. Ressaltamos que, em alguns momentos, nos quais percebemos que uma inversão na ordem dos eventos da frase proferida pelo compositor a tornaria mais clara, optamos pela mudança; e comentários não pertinentes ao nosso tema foram omitidos.

“Quando eu era aluno de Messiaen, ele dizia: tudo o que eu ensino na classe e vocês anotam está escrito em vários cadernos e pastas. Vou publicar um *Grand Traité* proximamente. Isso foi sendo acumulado ano após ano e interrompido quando ele se aposentou, em 1973 – o ano em que eu saí do Conservatório – ou em 74. Ele se aposentou para compor a ópera”.

Almeida Prado voltou-se, então, à ópera *Saint Françoise d'Assise*:

“Ele já estava doente e tinha que ficar curvado sobre o papel da ópera, que era do tamanho dessa mesa. Eram tantos instrumentos – oito marimbas, quatorze trompas, *ondes martenot* – ‘*C’est une folie*’, ele dizia, uma loucura que eu posso me permitir aos oitenta anos. Com isso, ele interrompeu o *Traité de rythme, de couleur*. Mas, após a morte de Messiaen, Yvonne Loriod pegou as pastas, digitalizou, passou a limpo, colocou em ordem – ela conhecia o marido como ninguém – e os publicou em tópicos”.

Em seguida, Almeida Prado focou a obra *Petites Esquisses d’oiseaux* e fez revelações inquietantes sobre o *Catalogue d’oiseaux*:

“Tenho a impressão que, depois que acabou a ópera (Messiaen teve uma grande exaustão, um *stress*, quase foi internado), ele começou a fazer *croquis*, sem desenvolvimento, para descansar. Eu acho que foram as *esquisses*, que eram para ser, talvez, a *nouveau catalogue d’oiseaux*. Porque ele me disse uma vez, em aula, que de 1956 a 58 tinha feito os pássaros da França toda (apenas da França: Normandia, os pássaros marítimos, os pássaros dos fundos de quintal) e que queria vir ao Brasil para anotar os cantos dos pássaros do Brasil, com o ornitólogo francês Jacques Vielliard, da Unicamp”.^{exlvii}

“Quando fui diretor do Instituto de Artes da Unicamp e o Pinotti era Reitor – maravilhoso Reitor – eu disse: ‘Vamos trazer Messiaen e Yvonne Loriod. Messiaen dará aulas de composição e pesquisará os sabiás laranjeira daqui, depois irá ao Amazonas, com o Jacques’. Estava tudo engatilhado: o Benito Juarez ia fazer vários concertos com Yvonne Loriod tocando, etc, ela iria ensinar piano... quando a verba dos patrocinadores não veio. E nós ficamos sem condições de arcar com todas as despesas. Messiaen falou: ‘*Ce n’est pas un pays sérieux*’, ‘Eu deixei de fazer uma turnê pela Austrália e Nova Zelândia para ir ao Brasil!’”.

“Seria o catálogo novo, que começaria com *La fauvette des jardins*. Veja que *La fauvette des jardins* é de 1972, longe do primeiro *Catalogue*. Ela seria parte do segundo *Catalogue*”.

^{exlvii} O ornitólogo Jacques Marie Vielliard é professor de Zoologia do Instituto de Biologia da Unicamp.

“Ele teve uma encomenda inesperada, que foi um grande ciclo para órgão, o *Livre du Saint Sacrement*, que é enorme e fica entre a ópera e *Éclairs sur l’Au-delà*. Então ficou uma espécie de oásis e descanso, *Esquisses*, que eu acho que ele deve ter usado na grande obra final dele que foi *Éclairs sur l’Au-delà* (que não tem piano). É para uma imensa orquestra e é o caminho do homem para o céu. É ele indo para o céu. Ele já estava com câncer, muito doente, sabia que o tempo dele estava terminando... e a obra termina com *Le Crist, Lumière du Paradis*. E então você vai ter, na obra para órgão (que é o *Livre du Saint Sacrement*) esses pássaros – sobretudo pássaros de Israel.

Então Almeida Prado voltou-se à temática dos pássaros:

“Messiaen ficou dois meses em Jerusalém, no deserto, para colher os cantos dos pássaros que Jesus ouvia. Quando foi fazer *Saint Françoise d’Assise*, ficou dois meses em Assis, para saber o que São Francisco ouvia – e estão na ópera os passarinhos de São Francisco. Cada vez que Francisco entra é a *fauvette* de Assis. São correspondentes”.

“Outra coisa que Messiaen dizia: quando um pássaro canta, ele não canta *dó-sol-mi-ré-do-si*. Ele faz *clusters*. É de tal maneira complexo que, se você colocar no computador, vai ver milhões de ressonâncias. Não é uma nota fixa. Ele tem que adaptar. (...) Quando o pássaro faz um intervalo menor do que uma segunda menor, ele tem que usar *dó-réb*. Não tem como não ser. É uma adaptação da garganta do pássaro, que é micro, para o piano, que é macro. Então é muito mais complexo do que está na partitura”.

Almeida Prado abriu um parêntese ao se lembrar do que Messiaen dizia a respeito de *Modes des valeurs et d’intensités*:

“Sabe o que Messiaen dizia? ‘*C’est la musique plus laide que j’ai composé*’. É a música mais feia. Eu não entendo porque *Monsieurs* Boulez e Stockhausen tanto amaram. Ele escreveu: foi um exercício que eu fiz de madrugada para dar uma aula. Mas não interessa! ‘*C’est un coup de génie*’. Você pode fazer um soneto, que vira poesia concreta depois. Para você é um só. Você tem isso em Mozart. A *Fantasia em dó menor* é uma só, mas serviu para todas as sonatas de Beethoven. O pianismo de Mozart nas fantasias é Beethoven (não nas sonatas de Mozart). Veio das fantasias, mas Beethoven organizou enquanto sonatas”.

Na seqüência, Almeida Prado fez uma revelação historicamente importantíssima, associando Olivier Messiaen com Heitor Villa-Lobos:

“Messiaen tirou muitas das texturas do piano da *Prole do bebê nº2* de Villa-Lobos. Você pega o passarinho de pano, está ‘*Catalogue d’oiseaux entière*’... Isso ele não fala, mas eu falo. Ele fala de *Turangalila*, mas não, está tudo lá. O piano de Villa-Lobos da *Prole* é o *Catalogue*. Obviamente não se trata de plágio. É o que Beethoven faz: estudou, comeu e absorveu – e fez Beethoven. Você não pode ser do nada. São Tomás de Aquino tem sua Suma Teológica vinda do filósofo grego. Lacan pegou Freud, bebeu – e fez Lacan. E assim é tudo. Agora, você tem que pegar a *Prole* e dizer que certos mecanismos, certos gestos pianísticos, timbres, Messiaen foi pegar para o seu *Catalogue* – porque ele precisava de cores, não é?”.

“Depois é como ele falava: ‘*La plumage*’. Ele tinha acorde que era vermelho, acorde que era verde com vermelho. Essas correspondências, você tem no *Traité* e pode encontrar na partitura. Pistas coloridas. A tal ponto que ele foi assistir o *ballet* de Béjart (*Turangalila*) e gritava no ensaio: ‘*Non! Ce n’est pas violet! C’est orange!*’. Ele colocou em uma cena de *Turangalila* o bailarinos de roxo. ‘*C’est orange!*’. Era um insulto ao ouvido dele ver os bailarinos de roxo quando o acorde era laranja. Ele tinha um problema ótico. É verdade. Era uma aberração, que para ele foi maravilhosa. Agora, eu não ouço *orange d’or*, mas tenho que respeitar que ele ouvia. Isso ajuda o intérprete, a imaginação do intérprete.

“E de fato é colorido. A orquestração de Messiaen era um leque de cores, de timbres. Mesmo o piano, o piano! Você não vai achar que isso é Debussy, porque não é. Ele tem alguma coisa de Debussy, mas é mais um Villa-Lobos da *Prole nº2*. A tal ponto que, quando eu estava com Messiaen, de 1969 a 73, várias vezes Mindinha Villa-Lobos ia à classe de Messiaen (assistia a aula para depois almoçar com ele e a Yvonne) e trazia os LPs como presentes (*Mandú Sarará*, as *Serestas*, *A Prole 2*). Ele dizia: ‘*Quel cadeau!*’, porque não se gravava tanto Villa-Lobos nos anos setenta. E aquilo que Nadia Boulanger achava prolixo, confuso e que não era filtrado em Villa-Lobos – era o que Messiaen gostava! ‘*C’est le chaos Amazonique*’. Era aquele rrrrr, tudo misturado. Ele guardava isso e organizava – como um bom francês – mas o caos vem de Villa-Lobos”.

“Se você for analisar a *Prole...* é difícilima. Só com conjuntos, só se for com conjuntos! Tema não tem. Ele pega o fragmento de uma ciranda, depois vai embora, deforma. E vira outra coisa”.

Então Maria Lúcia Pacoal observou:

“Na *Prole 2*, todas as peças têm base de ostinato e o que interessa é aquele material. O que você via até agora quando se falava em *Prole* era: aqui aparece a melodia do *Ciranda-cirandinha*, aqui é *Fui no Itororó*, *Vamos maninha...* mas a canção é o que menos interessa. É aquele material de fundo que ele vai acrescentando coisas. Depois,

por cima disso tudo, ele põe uma canção. Ele vai acumulando tudo no material polifônico”.^{cxlviii}

Almeida Prado, concordando, defendeu o uso da teoria dos conjuntos para a análise de obras de Villa-Lobos:

“A canção não tem nada a ver. A *Baratinha* tem a canção *No Itororó*, que não tem nada de barata. Aquele obstinado de trítomos... Ele manda a canção passear e vira outra coisa. E qual é a coda? Ele mata a barata. Eu falo [jocosamente]: ‘coda mata-barata’, ‘coda latido do cachorro’, ‘coda uivo do lobo’... Se você não usar o conjunto... tem que ser por aí. O rato está desesperado, rodando pela casa. Isso Messiaen adorava”.

“A primeira não tem nada a ver com o resto. Ela vem do nada. Ela não vem de nada, não tem nada com *Ciranda* e não tem nada com o que vem depois. É um ET. Veio do céu, ficou, foi embora. É uma obra única. Por que ele fez? E depois os bichinhos são todos terríveis. Não é um bichinho com o qual a criança brinca. A barata é kafkaniana, o lobo engole a criança, o cachorrinho é um *pit bull*, até o ursinho é terrível. Então isso tudo é muito psicanalítico. É quando a criança vê no pequeno, o grande. Com os conjuntos você pode analisar até o fim. Não tem como dizer que a tonalidade é de Ré menor – isso não existe aí”.

Almeida Prado lembrou da orientação concomitante, de Olivier Messiaen e Nadia Boulanger, no período em que residiu em Paris:

“Nadia Boulanger dizia assim: ‘*Oui, mas c’est trop Messiaen*’. E aí eu dizia: ‘Mas Beethoven não é *trop* Beethoven?’. ‘*Oui e non*’, porque você pode pegar Beethoven com certa imparcialidade e colocar o seu. Mas Messiaen é *trop* Messiaen. É como Debussy. Continuar Debussy... usar tons inteiros não dá mais. Nem que você quisesse fazer diferente, soa Debussy. O tonal pode sempre soar diferente, porque ele é neutro. Messiaen usa os modos que ele próprio criou”.

“Messiaen dizia assim: ‘*Excusez moi, je peux rien faire*’. Ele falava de Saint-Saens: *Comment c’est possible, écrive merveilleusement bien, cette musique*’, como é possível escrever tão bem uma música que é um horror, não tem nada? Tem razão! Mas há excessões: os concertos, a ópera e o Carnaval dos Animais”.

“Eu tive dois gênios, Nadia Boulanger e Olivier Messiaen. Nadia me puxava para a forma, para a harmonia tradicional, para a análise (de uma outra maneira). E Messiaen dizia: “Anda! Invente! Faça! Quebre a estrutura!” - e eu não sabia onde ir. Eu tocava uma obra para Messiaen e ele dizia ‘*C’est trop boulangerie, c’est trop Copland, c’est*

^{cxlviii} No artigo intitulado *A Prole do Bebê n. 1 e 2 de Villa-Lobos: estratégias da textura como recurso composicional* (2005), Maria Lúcia Pascoal detalha esse assunto.

trop Bernstein'. Naquele dia eu levava a mesma obra para a Nadia: '*Il y a trop de plume, il y a trop de couleurs*'. Eu dizia, 'Meu Deus, onde eu vou?' Mas isso foi bom para mim. Porque eram duas personalidades tão avassaladoras... e eu nunca tinha tido uma experiência assim. Depois de Messiaen não houve outro professor de composição como ele na Europa, e nenhuma Nadia. Ela trabalhava desde o medieval até o século XX. Foi a primeira mulher a fazer uma *masterclass* tocando ao piano exemplos desde Monteverdi - e isso nos anos 20! Mas quando ela regressou dos Estados Unidos, após oito anos, fugindo da guerra... (Messiaen foi prisioneiro, compôs o *Quarteto*, tornou-se herói e foi para o Conservatório ser professor). Quando ela voltou para Paris, estava *démodé*, porque o momento era serial, era Boulez, Nono. E ela estava ligada à harmonia tonal. Stravinsky era *démodé* nessa época – foi quando ele mudou para o serialismo para ver se tocavam a música dele. Ao que Nadia foi contra. Ela dizia: '*C'est n'est pas pour jouer. Vous êtes très nouveau*'".

Ao final de sua explanação, generosamente Almeida Prado prestou grande credibilidade ao trabalho:

“Quando eu soube que você ia fazer a tese sobre Messiaen, fiquei tão contente, porque não há tese no Brasil sobre ele. Depois de pronta, pode ser um manual para professores de música. Você não tem algo organizado assim, nem da teoria dos conjuntos. Uma coisa é ver a teoria em quem a inventou, aridamente, outra é ver que cabe nos *Poesilúdios*, em *Petites esquisses d'oiseaux*”.

ANEXO 5:

LISTAGEM DOS PÁSSAROS CITADOS NESTE TRABALHO

Apresentamos a seguir uma listagem com especificidades das aves citadas no presente trabalho com o intuito de constituir fonte de consulta para o leitor. Esta relação foi formulada principalmente com base nas seguintes catalogações: *Avibase, listas de aves de todo o mundo*, de Denis Lapage; *IBC, the Internet Bird Collection*; e *Programa ambiental a última arca de Noé*, de Antonio Silveira. A Bibliografia traz os endereços das catalogações.

A primeira coluna, à esquerda, traz os nomes dos pássaros na língua inglesa; a segunda, lista os nomes científicos; a terceira, relaciona as denominações em português. Acrescentamos uma quarta coluna com a designação em francês usada por Messiaen.

Inglês	Denominação Científica	Português (Portugal)	Francês
FALCONIFORMES: Accipitridae			
Black Kite	<i>Milvus migrans</i>		Milan noir
Eurasian Buzzard	<i>Buteo buteo</i>	Águia-d'asa-redonda	Buse variable
GALLIFORMES: Phasianidae			
Common Quail	<i>Coturnix coturnix</i>	Codorniz	Caille
CHARADRIIFORMES: Scolopacidae			
Eurasian Curlew	<i>Numenius arquata</i>	Maçarico-real	Courlis cendré
COLUMBIFORMES: Columbidae			
Rock Pigeon	<i>Columba livia</i>	Pombo-doméstico	Colombe
STRIGIFORMES: Strigidae			
Tawny Owl	<i>Strix aluco</i>	(Espécie de Coruja)	Chouette Hulotte

PICIFORMES: Picidae

Woodpecker		Pica-pau	Pic vert

PASSERIFORMES: Alaudidae

Wood Lark	<i>Lullula arborea</i>	Cotovia-pequena	Alouette Lulu
Sky Lark	<i>Alauda arvensis</i>		Allouette des champs
Short-toed Lark	<i>Calandrella brachydactyla</i>		Alouette Calandrelle

PASSERIFORMES: Troglodytidae

House Wren	<i>Troglodytes musculus</i>	Corruira	Troglodyte

PASSERIFORMES: Turdidae

Eurasian Blackbird	<i>Turdus merula</i>	Melro-preto	Merle noir
Blue Rock Thrush	<i>Monticola solitarius</i>	Melro azul	Merle bleu
	<i>Turdus ericetorum</i>		Grive musicienne
Black-eared Wheatear	<i>Oenanthe hispanica</i>		Traquet Stapazin
Black Wheatear	<i>Oenanthe leucura</i>		Traquet rieur
Littoral Rock-Thrush	<i>Monticola imerinus</i>		Merle de roche

PASSERIFORMES: Sylviidae

Eurasian Reed-Warbler	<i>Acrocephalus scirpaceus</i>	Rouxinol-pequeno-dos-caniços	Rousserolle Effarvatte
Great Reed-Warbler	<i>Acrocephalus arundinaceus</i>	Rouxinol-grande-dos-caniços	Rousserolle turdoïde
Garden Warbler	<i>Sylvia borin</i>	Felosa-das-figueiras	Fauvette des jardins
Cetti's Warbler	<i>Cettia cetti</i>		Bouscarle

PASSERIFORMES: Muscicapidae

European Robin	<i>Erithacus rubecula</i>	Pisco-de-peito-ruivo	Rouge gorge
Common Nightingale	<i>Luscinia megarhynchos</i>	Rouxinol-comum	Rossignol

PASSERIFORMES: Oriolidae

Eurasian Golden Oriole	<i>Oriolus oriolus</i>	Papa-figos	Loriot

PASSERIFORMES: Laniidae

Red-backed Shrike	<i>Lanius collurio</i>	Picanço-de-dorso-ruivo	Pie grièche écorcheur

PASSERIFORMES: Corvidae

Carrion Crow	<i>Corvus corone</i>	Gralha-preta	Corneille
Alpine Chough	<i>Pyrrhocorax graculus</i>		Chocard des Alpes

PASSERIFORMES: Fringillidae

Chaffinch	<i>Fringilla coelebs</i>	Tentilhão-comum	Pinson

Tabela 9 – Listagem dos pássaros citados no presente trabalho, nas designações científica, inglesa, portuguesa e francesa.

NOTAS DE FIM

Capítulo 1

¹ Henry Cowell (1897-1965) foi o primeiro a compor uma obra para ser tocada no encordoamento do piano. As peças *Aeolian harp* (1923) e *The Banshee* (1925) fazem usos distintos desse recurso, respectivamente, no sentido longitudinal e perpendicular. A obra *The Tides of Manaunaun* (1912) é tida por alguns teóricos com a primeira a fazer uso de *clusters* ao piano.

² Com a composição de *Bacchanale* (1940) e *Sonata e Interludes* (1948), dentre outras peças para piano preparado, John Cage (1912-92) diversificou o timbre do piano ao anexar a determinadas cordas do instrumento peças móveis, como parafusos, borrachas e fitas plásticas. Com esse procedimento, conseguiu que um único executante pudesse produzir timbres diversos entre si e em relação ao timbre original do piano. Assim, o timbre do piano é expandido ao interagir com a percussão que ele mesmo produz.

³ “(...) les oiseaux, la musique russe, le génial ‘Pelléas et Mélisande’ de Claude Debussy, le plain-chant, la rythmique indoue, les montagnes du Dauphiné, et enfin tout ce qui est vitrail et arc-en-ciel. (...)” (Messiaen 1944a: 4).

⁴ Consideramos Peter Hill e Nigel Simeone os principais biógrafos de Messiaen até o presente momento.

Hill publicou uma crítica favorável às entrevistas editadas por Claude Samuel no periódico *The Musical Times* em 1995: “(...) *Music and color* é essencialmente uma versão substancialmente ampliada do livro anteriormente escrito por Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen* (1967) (...). As obras *Livre du Saint Sacrement* (1984) e *Petites esquisses d’oiseaux* (1985) recebem apenas uma menção de passagem. Não se trata de uma omissão de Samuel, mas Messiaen demonstrou uma inclinação para discutir seu passado musical, tendo sido notoriamente reticente em relação às obras em progresso (...). O que torna o novo volume indispensável são as discussões de todas as obras compostas desde 1967 (de *La Transfiguration* em diante), com um capítulo sobre *St Francis* bastante longo, que constitui o clímax do livro (...)”. “(...) *Music and color* is essentially a substantially amplified version of Samuel’s *Entretiens avec Olivier Messiaen* (1967) (...). The *Livre du Saint Sacrement* (1984) and *Petites esquisses d’oiseaux* (1985) – receive merely a passing mention. This is no fault of Samuel, for Messiaen, however willing to discuss his musical past, was notoriously reticent about work in progress (...). What makes the new volume indispensable, however, are the discussions of all the works since 1967 (from *La Transfiguration* onwards) with the very full chapter on *St Francis* forming the book’s natural clímax (...)” (Hill 1995: 244).

⁵ “(...) Blanc-Gatti (...) was synthesist, which means that he had a derangement of the optic nerve and whenever he heard sounds, he saw colours. It’s a strange phenomenon, but it’s an actual disease. I don’t have this physical disorder, but I do perceive the colours intellectually. Actually, there are two experiments you can conduct that are related. If you play a very low note on the piano and wait for a moment, you’ll hear the octave, the fifth, the third, the seventh, and since I have a highly trained ear, I hear the ninth, the augmented fourth, etc. I hear a whole series of harmonics. And, the second experiment, which resembles the first: if you look at a colour against a white background,

for example, a red paper against a white paper, at the line of demarcation between the red and the white, if you watch it a long time with great concentration, you'll perceive the line of demarcation as much, much redder than the rest, and afterwards, like electrical emissions, you'll see marvelous greens that leap out all around the red. (...) So, if you have a note a fifth above a yellow note, you'll see a violet; if you have a fifth at blue, you'll see an orange" (Messiaen. In: Messiaen & Watts 1979: 5).

⁶ Incluímos considerações de outros biógrafos em exemplares que trazem o sobrenome do compositor como título. No decorrer do Sumário de seu livro, Sherlaw Johnson sugere a seguinte divisão para produção de Messiaen: obras iniciais; obras para órgão (1935-9); Messiaen o poeta: os primeiros ciclos de canções; obras dos anos de guerra; Messiaen e o mito de Tristão; o período experimental (1949-51); canções dos pássaros; *Catalogue d'oiseaux*; obras dos anos 60 e início dos anos 70; obras mais tardias (Johnson 1975: 5). Em um capítulo denominado *L'oeuvre*, Harry Halbreich sugere a seguinte organização semelhante à anterior, modificada nos enfoques: ascensão (1949-52); uma segunda fase da ascensão (1953-9); síntese (1960-5); monumentos (1966-80) (Halbreich 1980: 195-201). Tanto Paul Griffiths como Peter Hill e Nigel Simeone privilegiam fatos da vida do compositor: a infância e o conservatório (1908-29), A Trinité e o casamento (1930-4), La Jeune France (1935-9) e assim por diante (Griffiths 1985: 9. Hill & Simeone 2005: v).

No entanto, no artigo escrito para o Dicionário Grove de Música dezesseis anos depois, o musicólogo Griffiths identifica cinco fases na produção de Messiaen: a primeira se estende até os 30 anos de idade do compositor, quando escreveu *Les corps glorieux*; a segunda fase inclui as grandes obras dos anos 1940; a terceira refere-se ao desenvolvimento de novas técnicas, entre 1949-52; a quarta fase se estende entre 1953-63, pelas composições escritas com base no material da pesquisa ornitológica; e uma quinta fase segue de 1963-92, quando compôs obras monumentais, segundo as palavras de do musicólogo (Griffiths 2001: 497).

⁷ A data correta do nascimento de Olivier Messiaen (10 de dezembro de 1908, às 11 horas da manhã) está de acordo com o Registro de Nascimentos de Avignon. O registro batismal, da igreja de Saint-Didier traz erroneamente a data de 09 de dezembro (Hill & Simeone 2005: 7 e 384).

Seu pai, Pierre Messiaen, era professor de língua inglesa e efetuou uma tradução crítica da obra completa de Shakespeare (Samuel & Messiaen 1994: 19). Sua mãe, Cécile Sauvage, era poetisa e estudiosa da rítmica grega. Pierre e Cécile se casaram no dia 9 de setembro de 1907, na igreja de Sieyes, em Digne-les-Bains, na Haute-Provence. O casal residiu na casa da família de Cécile até 1908, quando Pierre foi indicado para lecionar no Lycée Frédéric Mistral, em Avignon.

Os poemas de Cécile Sauvage foram publicados – sem dedicatória – em 1910, pela Mercure de France, como parte da coleção *Tandis que la terre tourne*, o segundo livro escrito por Cécile Sauvage. *L'âme en bourgeon* constitui o último capítulo do primeiro volume da coleção. Posteriormente, Cécile afirmou em carta que os poemas haviam sido concebidos por motivação e em homenagem ao seu filho vindouro. Com base nessa informação, o editor incluiu uma dedicatória póstuma a Olivier Messiaen nas edições subsequentes (Hill & Simeone 2005: 9-11 e 15).

No ano seguinte, Pierre foi transferido para uma escola em Ambert, na Auvergne, e a família viveu ali até 1913. Cécile ficou grávida pela segunda vez e escreveu novo ciclo de poemas, *Le Vallon*, que evoca a paisagem de Auvergne. Possui um caráter mais melancólico se comparado ao ciclo anterior e inclui descrições dos pássaros e flores de Provence (Samuel & Messiaen 1994: 15). Em 1912 nasceu Alain Messiaen, que adulto, foi poeta (Anderson 1992: 449).

⁸ "(...) While expected me, my mother had poetic intuitions. That's why she said, without knowing I would become a composer, '*Je souffre d'un lointain musical que j'ignore*' (...). And also, '*Voici*

tout l'Orient qui chante dans mon être – avec ses oiseaux bleus, avec ses papillons” (...). How could she know that I would be an ornithologist and that Japan would fascinate me? (...). I'm convinced that I owe my career to that musical expectancy. It was my mother who pointed me, before I was born, toward nature and art. She did it in poetic terms; being a composer, I translate them later into music” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 15).

⁹ Christoph Willibald Gluck compôs a ópera *Orfeo ed Euridice* em 1762 e efetuou uma versão francesa, *Orphée*, em 1774.

¹⁰ “(...) I was looking at Orpheus's great F-major aria in the first act, probably the most beautiful phrase Gluck ever wrote (...)” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 110).

¹¹ Aos setenta anos de idade, aproximadamente, Messiaen retomou a prática de cantar suas árias preferidas, reportando-se às linhas melódicas de *Saint Françoise d'Assise*, acompanhado ao piano por Yvonne Loriod (Hill & Simeone 2005: 13).

¹² Os livros *Macbeth* e *The Tempest* foram presentes de seu tio André Sauvage (Hill & Simeone 2005: 13-4).

¹³ “(...) I taught myself to play the piano during the First World War, when I was in Grenoble; I then attempted to compose. I've preserved a piano piece from those days called *La dame de Shalott*, after Tennyson's poem. It's obviously a very childish piece; the undefined style and naïve form make me laugh” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 19).

¹⁴ “When I was a child, music was a distraction in the same way as toys are for other children, and, for me, na amusement like the plays of Shakespeare, all of which I recited before an audience of one – my brother – when I was between eight and ten years old” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 20).

¹⁵ “(...) This lyrical expectancy was followed by a fairy-tale education, mainly during the First World War, when my father and uncle were mobilized and I found myself alone in Grenoble with my mother and grandmother. In that period, my mother brought me up in an atmosphere of poetry and fairy tales that, independent of my musical vocation, was the origin of all that I did later (...)” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 109).

¹⁶ Anteriormente, Gibons havia lhe presenteado também com um exemplar do *Traité d'harmonie* de Reber e Dubois (Samuel & Messiaen 1994: 110).

¹⁷ “(...) That was probably the most decisive influence I've received – and it's also an opera, isn't it?” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 110-111).

¹⁸ “(...) It was this score that decided my vocation (...)” (Messiaen. In: Messiaen & Gavoty 1961: 34).

¹⁹ Marcel Dupré e Paul Dukas foram professores de Messiaen somente a partir de 1927. Segundo o compositor, “(...) I worked (...) composition and orchestration with Paul Dukas, who was my main professor” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 112).

²⁰ Essa ausência da cultura germânica na França foi premente até o final da Segunda Grande Guerra e se deve à profunda tensão política e bélica. Os concertos de obras contemporâneas traziam composições do Grupo dos Seis e alguma influência de Stravinsky.

Houve apresentações esparsas e bastante posteriores de obras vienenses. *Pierrot lunaire*, Op. 21 (1912) de Schoenberg foi estreada na França apenas no dia 16 de janeiro de 1922, na sala Gaveau. No dia 22 de abril de 1922 André Caplet regeu as *Cinco peças para orquestra* Op. 16 de Schoenberg. Em dezembro, *Cinco movimentos para quarteto de cordas*, Op. 5 de Webern e uma reapresentação de *Pierrot lunaire* (tocado mais uma vez no outono de 1923). Em dezembro de 1927, Schoenberg foi a Paris participar de um festival dedicado à sua obra.

A partir de 1933, Schoenberg ficou exilado nos Estados Unidos. Em dezembro de 1936 o *Concerto para violino* de Berg foi interpretado em Paris e em junho de 1938, as *Variações para piano* Op. 27 de Webern, na Schola Cantorum.

Milhaud, que esteve exilado nos Estados Unidos até 1948, voltou demonstrando simpatia em relação ao trabalho de Schoenberg (Boivin 1995: 53-4 e 59).

²¹ Um artigo publicado em 1920 pelo crítico Henri Collet referia-se a um grupo de jovens compositores franceses como “Seis”. O Grupo dos Seis, formado por Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre e Louis Durey, aceitou a designação. Embora existissem diferenças consideráveis entre suas obras, trabalharam em conjunto durante alguns anos, sob influência de Eric Satie e Jean Cocteau, com quem compartilharam ideais ligados ao neoclassicismo (Simms 1986: 281-282).

²² Reciprocamente, em um artigo escrito em 1938 (mas não publicado até 1998), Milhaud elegeu Messiaen “uma das personalidades mais surpreendentes da música jovem francesa: sua linguagem harmônica tão livre, seu coração terno, seu profundo misticismo e sua fé ardente estão todos a serviço de seu grande talento (...)”. “In an article by Milhaud dating from early 1938 (but not published until 1998), Messiaen was singled out as ‘one of the most striking personalities of young French music: his harmonic language that is so free, his tender heart, his profound mysticism, and his ardent faith are all at the service of his great talent (...)’ (Hill & Simeone 2005: 65-6).

²³ Três correspondências trocadas entre René Leibowitz e Clara e Edward Steuermann referem-se a concertos organizados em Paris nos anos 1949 e 1950, em que foram apresentadas obras compostas na primeira metade do século XX.

Na carta de 23 de dezembro de 1948, endereçada a Clara, Leibowitz lista as peças apresentadas em um concerto realizado no final de 1948: *Concerto de Brandenburgo nº 6*, de J. S. Bach; *4 Canções*, de W. A. Mozart (orquestradas por René Leibowitz); *Segunda Sinfonia de Câmara*, de A. Schoenberg; *Seis Danças Alemãs*, de F. Schubert (orquestradas por Webern); *Kindertotenlieder*, de G. Mahler e *Sobrevivente de Varsóvia*, de A. Schoenberg. Na carta a Clara Steuermann, de 23 de março de 1949, refere-se à obra apresentada na noite anterior (portanto, em 22 de março de 1949): *Quinteto de Sopros op.26*, de Schoenberg (dedicado ao bebê Arnold, seu primeiro neto, filho de Trudi e Felix Greissle). Finalmente, na carta de 02 de junho de 1949, endereçada a Edward, comenta que apresentou as *Canções Mallarmé*, de M. Ravel e as *Canções Japonesas*, de I. Stravinsky, bem como tocou por duas vezes a obra *Pierrot Lunaire* de Schoenberg – a primeira no início do concerto e a segunda ao final. Tal procedimento era comumente adotado pela Sociedade Particular de Concertos, fundada por Schoenberg em Viena em 1918, em que os intérpretes se dispunham a executar as novas obras apresentadas quantas vezes o público solicitasse.

Fonte: *Projeto Steuermann*, sob a responsabilidade de Heloísa e Amílcar Zani.

²⁴ Paul Griffiths cita os seguintes primeiros prêmios: contraponto e fuga (1926), acompanhamento ao piano (1927), improvisação (1928), história da música (1928) e composição (1929) (Griffiths. In: Sadie v. 16, 2001: 491). Hill e Simeone são mais precisos: Deuxième médaille de piano (1922), Deuxième accessit d'harmonie (1922), Première médaille de piano (1923), Second prix d'harmonie (1924), Second prix d'accompagnement au piano (1924), Premier prix d'accompagnement au piano (1925), Premier prix de fugue (1926), Premier accessit d'orgue (1928), Deuxième accessit de composition (1928), Cours d'histoire de la musique Second prix (1928), Premier prix d'orgue (1929), Second prix de composition (1929), Cours d'histoire de la musique Premier prix (1929), Premier prix de composition (1930) (Hill & Simeone 2005: 16-7).

²⁵ “(...) To me it seems ridiculous and detrimental to contradict one's style, to adopt different aesthetics under the pretext that the subject and the idea expressed have changed” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 21).

²⁶ “In any case, as soon as one writes as a professional, one loses a certain innocence. Personally, I compose to champion, express, and define something, and each work obviously poses new problems, which are more complex in an age of so many controversial aesthetics. I try to be aware of them, yet remain completely outside each and every one” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 20).

²⁷ *Le Banquet celeste* foi publicada em 1928 e revisada em 1960, quando o compositor imprimiu maior ênfase na lentidão da pulsação. Outras obras para órgão, compostas na mesma fase, não foram publicadas: *Esquisse modale* (1927), *Variations écossaises* (1928), *L'hôte aimable des ames* (1928) e *Offrande au Saint-Sacrement* (c.1930-35) (Griffiths. In: Sadie v. 16, 2001: 502). *Variations écossaises* foi composta a partir de um tema dado por Dupré em maio de 1928, ao requisitar que os alunos da classe de composição escrevessem uma peça para órgão. Citada por Messiaen no livro *Technique de mon langage musical* (Messiaen 1944/1966: 110), a partitura manuscrita está perdida (Hill & Simeone 2005: 23).

²⁸ “C'est une oeuvre pour orgue, publiée en 1928, *Le Banquet celeste* qui le revele. Les caractéristiques de son langage y sont déjà présentes: la richesse ambiguë de l'écriture: les modes 'transposition limitée', la sensualité de l'harmonie, l'étirement de la courbe mélodique et l'inspiration religieuse. C'est dans l'improvisation à l'orgue (...) que Olivier Messiaen expérimente ses recherches musicales, en matière d'harmonie surtout” (Messiaen 2001b: 4).

²⁹ O concerto foi intitulado ‘Exercice des élèves’ e trazia uma única obra orquestral denominada *Le Banquet celeste*, de Messiaen. Na verdade, o programa se referia a *Le Banquet eucharistique* (Hill & Simeone 2005: 25).

³⁰ Messiaen havia feito um recital privado dos *Préludes*, no salão da Durand, no dia 28 de Janeiro de 1930 (Hill & Simeone 2005: 26-7).

³¹ “On living the Conservatoire I discovered new horizons: (1) plainchant, necessary for my work as organist; (2) Greek metrics; (3) Hindu rhythm; without ever having been to India, I felt it within me – this rhythmic system is the most highly evolved of all music; (4) folklore of the Chinese, Japanese, Peruvians, Bolivians and Balinese who incorporate pentatonic modes in their work. I worked at all this assiduously. It is said that I have constructed a theory. Perhaps. But then my theory is of such spontaneity, it has been so well absorbed into my veins, that I improvise just as

easily as I write, in the same style. All impressions are transformed into music within me (...)" (Messiaen. In: Messiaen & Gavoty 1961: 34-35).

³² "It was while I was still a pupilo of Dukas that I wrote my *Préludes*. They don't form a suite in the usual sense of the word, but are essentially a collection of successive states of the soul and of personal feelings. Besides, I yink that with my *Diptyque* for organ, I was able, straight away, to expand the horizons of my art: I wanted, for the first time, to contrast terrestrial life with eternal life" (Messiaen. Apud: Simeone 2001: 21).

³³ "J'avais alors vingt ans. Je n'étais pas encore entrepris les recherches rythmiques qui devaient transformer ma vie. J'aimais passionnément les oiseaux, sans savoir encore noter leurs chants. Mais j'étais déjà un musicien du son-couleur. Au moyen de modes harmoniques, transposables seulement un certain nombre de fois, et tirant de ce fait leurs coloris particuliers, j'étais arrivé à opposer des disques de couleurs, à entrelacer des arcs-en-ciel, à trouver en musique des 'couleurs complémentaires'. Les titres des *Préludes* cachent des études de couleurs. Et l'histoiretriste indiquée par le 6^e *Prélude*, '*Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*' est ensevelie dans de somptueuses draperies violettes, oranges, pourpres" (Messiaen 2001b: 5).

³⁴ "Quelques détails sur les couleurs de chaque *Prélude*: I - *La Colombe*: orangé, veiné de violet. II - *Chant d'extase dans um paysage triste*: gris, mauve, bleu de Prusse, pour le début et le fin; le milieu est diamante, argente. III - *Le nombre léger*: orangé, veiné de violet. IV - *Instants défunts*: gris velouté, reflets mauves et verts. V - *Les sons impalpables du rêve*: polymodal, superposant um mode bleu-orange en ostinato et cascades d'accords, à um mode violet pourpore traité en timbre vuvrê; remarquer l'écriture pianistique: triples notes, traits en accords, cànnon par mouvement contraire, mains croisés, staccatos divers, louré cuivré, effets de pierreries. VI - *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*: les cloches mélangelement des quantités de modes; le 'houm' (resultante grave), et tous les harmoniques supérieurs des cloches, se sérolvent en vibrations lumineuses; l'adieu est pourpre, orangé, violet. VII - *Plainte calme*: gris velouté, reflets mauves et verts. VIII - *Un reflet dans le vent*: l apetite tempête que ouvre et concluit la pièce alterne l'orangé veiné de vert avec petites taches noires; le développement central est plus lumineux; le second thème, très mélodique, enrobé d'arpèges sinueux, est bleu orange pour le première présentation, vert orange pour la deuxième présentation. Couleurs dominantes de toute l'oeuvre: violet, orangé, pourpre" (Messiaen 2001b: 5-6).

³⁵ "I recognize that the subtitles are quite like Debussy (...), but the music differs from that of Debussy through the use of my modes of limited transpositions, which are already very distinctive and even combined. There are some polymodal passages, rather 'spicy' for the time, and a certain amount of concern with form; thus, these preludes contain what we do not find in Debussy: a sonata form, a form with a middle section in wich all the phrases are ternary, and a prelude constructed like those of Bach's fugues. Because of the modes used, and perhaps by reason of my being the pupil of Paul Dukas (...), my preludes present a sound-color relationship. In any case, I was rhythmically very far from Debussy's divine freedom" (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 111).

³⁶ Ver a Nota de Fim de nº 56, que traz esclarecimentos a respeito da primeira publicação dos modos de transposições limitadas.

³⁷ "(...) It is quite extraordinary how many features of his mature style are already present in the *Préludes*, and not only latently: *Cloches d'angoisse et larmes d'adieu*, for instance, which

introduces such things as superimposed modes and additive rhythm, is a visionary conception of great beauty and astonishing structural originality (...)” (Hayes 1985: 42).

³⁸ “Transformations of rhythms through added durational values is foreshadowed in Messiaen’s fourth *Prélude*, ‘Instants défunts’ (...)” (Forte 2002: 32).

³⁹ O *Festival de Música Francesa* ocorrido entre 31 de maio e 30 de junho de 1969, sempre às segundas e quartas-feiras às 20 horas, foi organizado pelo Grêmio Béla Bartók dos Seminários de Música Pró Arte, sob patrocínio da Comissão Estadual de Música, Aliança Francesa e Air France, em colaboração com o Consulado Geral da França e o Goethe Institut, sob a coordenação geral de Paulo Herculano. No dia 25 de junho, foi apresentado, ainda, o *Quarteto para o fim do Tempo*, pelo grupo de câmara formado pelo violinista Moacyr del Picchia, o violoncelista Antonio Del Claro, o clarinetista Leonardo Righi e o pianista Paulo Herculano.

⁴⁰ Paul Griffiths cita a possibilidade do acompanhamento orquestral para *L’Enserceuse* (Griffiths. In: Sadie v. 16, 2001: 502).

⁴¹ “(...) Les plus beaux timbres restent ceux de Cavaillé-Coll (...)” (Messiaen. Apud: Roubinet 1992: 10).

⁴² “My services rather sensibly divides up, on account of the different priests in charge. For High Mass on Sundays, I played only plainchant; for the eleven o’clock mass on Sundays, classical and romantic music; for the noon mass, still on Sundays, I was permitted to play my own works; finally, for the five o’clock vespers, I was obligated to improvise because the verses were too short to allow for the playing of pieces between the Psalms and during the Magnificat” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 25).

⁴³ “These improvisations went on for a rather long time, until the day I realized they were tiring me out, that I was emptying all my substances into them. So I wrote my *Messe de la Pentecôte*, which is the summation of all my previous improvisations. *Messe de la Pentecôte* was followed by *Livre d’orgue*, which is a more thought-out work. After that, as it were, I ceased to improvise” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 25).

⁴⁴ Naji Subhy Paul Irénée Hakim nasceu em Beirute, Líbano, em 1955. Recebeu sua educação musical no Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, onde obteve primeiros prêmios em harmonia, contraponto, fuga, órgão, improvisação, análise e orquestração. Foi organista residente na basílica de Sacré-Coeur de Paris entre 1985 e 1993, quando foi chamado a substituir Messiaen na igreja Sainte Trinité. É professor de análise no Conservatoire National de Région de Boulogne-Billancourt, professor visitante na Royal Academy of Music de Londres e Doutor *honoris causa* (2002) pela University Saint-Esprit de Kaslik, no Líbano (Encarte da United Music Publishers 2005: 1).

⁴⁵ “(...) In this unduly traditional ABA piece, the first and third parts are meant to be comic (without succeeding). The middle section is the best: there are many things there which foreshadow the colors of chords and the rhythms in my later works” (Messiaen. Apud: Hill & Simeone 2005: 44).

⁴⁶ “It is possible to be a humorist and a great musician at the same time. Ravel is like that (...)” (Messiaen. Apud: Simeone 2001: 21).

⁴⁷ O nome de batismo de Claire era Louise Justine Delbos. Ela era filha de Victor Delbos, professor de filosofia na Sorbonne (Hill & Simeone 2005: 40-1).

⁴⁸ *Le Tombeau resplandissent* foi publicada apenas em 1997 (Hill & Simeone 2005: 45).

⁴⁹ No final de 1946, Messiaen revisou o *Hymne au Saint-Sacrement* para a publicação em Nova Iorque, em 1947, como *Hymne* (Hill & Simeone 2005: 169-70).

⁵⁰ A partir do outono de 1933, Messiaen dividiu seu tempo com os serviços prestados ao serviço militar compulsório francês (Hill & Simeone 2005: 49-51).

⁵¹ Essa série incluiu vocalises de Fauré, Milhaud, Nielsen, Poulenc, Ravel e outros compositores com carreiras já consolidadas na época (Hill & Simeone 2005: 56).

⁵² No artigo *Olivier Messiaen (1908-1992). The Recent Death of a World Figure in Music Has Drawn This Appreciation from Julian Anderson*, o compositor Julian Anderson afirma que Messiaen incluiu pela primeira vez explicações detalhadas a respeito do material que denominou *modos de transposições limitadas* e dos padrões rítmicos que chamou *ritmos não retrogradáveis* no Prefácio à partitura de *La Nativité du Seigneur* (1935) (Anderson 1992: 450). No entanto, esta citação mostra que houve uma referência anterior a esse material - não detalhada, mas anterior.

⁵³ “1. The enrichment of tonality through the use of 'modes of limited transpositions'. As with the chord of the diminished seventh in the past, these bring a new colour to the melody and the harmony. 2. Extension of accidental notes by the use of 'pedal-fragments' and 'appoggiatura-fragments'. These have their own harmonic and melodic life, independent of the musical substance which they embellish” (Messiaen. Apud: Simeone 2000b: 40).

⁵⁴ “The first movement of *Uscetziotz* is a majestic brass chorale. The solo trumpet sings and rises up on a mode of limited transpositions, supported by spacious dominant[-seventh] chords” (Messiaen. Apud: Simeone 2000b: 40).

⁵⁵ “The construction of the second movement is descended from plainchant graduals and hymns. Through the medium of solo woodwinds, the theme, a kind of vocalise, develops melodically, accompanied by appoggiatura-fragments and pedal-fragments based on the second mode of limited transpositions (...)” (Messiaen. Apud: Simeone 2000b: 41).

⁵⁶ Em carta endereçada a Claude Arrieu, a 12 de setembro de 1935, Messiaen se referiu à composição de *La Nativité du Seigneur*, dizendo ter tido progressos do ponto de vista rítmico. Uma observação mais tardia específica o uso de rítmicas hindus (Hill & Simeone 2005: 56 e 60).

⁵⁷ Os nove ex-alunos de Dukas eram: Tony Albin, Elsa Barraine, Manuel de Falla, Julien Krein, Gabriel Pierné, Joaquín Rodrigo, Guy Ropartz, Florent Schmitt e Olivier Messiaen (Hill & Simeone 2005: 388).

⁵⁸ A página de rosto do programa do primeiro concerto organizado pelo *La Spirale*, a 12 de dezembro de 1935 na Schola Cantorum, trazia a seguinte inscrição: “A intenção do comitê do *La Spirale* é contribuir para a promoção da música contemporânea, através da organização de concertos

com obras francesas e da troca de concertos com compositores de outros países. Almejamos servir à música, por isso teremos diversas estréias; por outro lado, repetiremos apresentações das obras mais significativas”. Os concertos seguintes evidenciaram uma postura universalista e uma aversão ao neoclassicismo (Hill & Simeone 2005: 57-8).

⁵⁹ Durante o primeiro concerto do *Le Jeune France*, um manifesto foi distribuído: “(...) Ao reafirmar o título certa vez empregado por Berlioz, o *La Jeune France* presta continuidade ao caminho trilhado obstinadamente pelo mestre. (...) Propõe a disseminação de obras (...) livres, (...) originárias tanto de fórmulas revolucionárias quanto acadêmicas (...)” (Hill & Simeone 2005: 63). Em 1938, quando a política européia estava bastante problemática, os aristocratas que financiavam o *La Jene France* formaram o *Les Amis de La Jeune France* e os concertos passaram a ser privados. Outra sociedade de amigos, a *Le Sérénade*, apoiada pela alta sociedade parisiense, demonstrou um particular interesse por Messiaen e sua obra continuou sendo executada durante os anos de guerra (Hill & Simeone 2005: 82-3).

⁶⁰ Anteriormente, em 1933, Messiaen havia procurado Désormière para propor a regência de obras compostas por ele, Arrieu, Barraine e Cartan. Mas o maestro pediu um preço altíssimo e o grupo desistiu da idéia (Hill & Simeone 2005: 46-7).

⁶¹ “These two meditations are based on 'modes of limited transposition', chromatic modes, used harmonically, whose strange colours derive from the limited number of possible transpositions. (...) *Les Offrandes oubliées* differs from the *Hymne* through its expressive freedom which is more marked in its rhythm, and in the rhythm of its breathing. In three short sections, the work evokes Sin – which is oblivion - and the Cross and the Eucharist - which are the divine offerings” (Messiaen. Apud: Simeone 2002a: 14).

⁶² “(...) Like many others, Messiaen was powerfully struck by the dynamic orchestral brilliance of Villa-Lobos, who lived in Paris between 1923 and 1930, and who gave sensational concerts there in 1924 and 1927: the fast movements of Messiaen’s early works for orchestra, up to and including even the *Turangalila-Symphonie*, taste the same frenzy and vividness. Another American, Varèse, was back in his home city between 1928 and 1933, composing his *Ionisation* for percussion” (Griffiths 1985: 24).

⁶³ “Yes, they’re composers, great composers, who have had their hour of glory. You can also add a composer who, because he wrote so much, was more eclectic [*mêlé*], a composer who played an essential role: Villa-Lobos” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 194).

⁶⁴ “I know you are fond of this composer because he was a great orchestrator” (Samuel 1994: 194).

⁶⁵ “He was a very great orchestrator!” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 194).

⁶⁶ *Mi* era a maneira carinhosa como Olivier chamava Claire. Em *Poèmes pour Mi*, o amor terreno é visto como parte do amor divino, uma vez que o casamento entre o homem e a mulher é associado à união entre Cristo e a Igreja (Hill & Simeone 2005: 66).

⁶⁷ “(...) [I was born] in Avignon – by accident. In my heart I am a Dauphinois. (...) I love passionately mountains in general and those of the Dauphiné in particular” (Messiaen. In: Messiaen & Gavoty 1961: 34).

⁶⁸ “(...) And if there is more vigour in this work than in previous ones, my favourite 'modes of limited transpositions' are still there, and also my juxtaposed harmonies, my pedal-groups, my cluster-chords. Still in place as well are my customary rhythms, based on added note values, on augmentation, on the absence of measured bars, offering a very simple but completely unconventional use of note-values and duration (...)” (Messiaen. Apud: Simeone 2000b: 41).

⁶⁹ Em uma nota publicada no periódico *The Musical Times* em 1999, a organista Jennifer Bate declara ter ficado surpresa ao ler publicações escritas por Nigel Simeone que trazem novembro de 1943 como a data de estréia de *Les corps glorieux*. Bates diz ter sido bastante próxima de Messiaen durante os dezessete últimos anos da vida do compositor e afirma ter uma carta na qual o compositor comenta que a estréia de *Les corps glorieux* se deu no Palais Chaillot no dia 15 de abril de 1945. Comenta que a partitura foi enviada à Alphonse Leduc imediatamente, ainda com as anotações dos registros condizentes com o órgão da estréia. E observa que por várias vezes conversaram a respeito de nova edição que contemplasse as possibilidades do órgão da Sainte Trinité. No entanto, o compositor faleceu antes que esse projeto tivesse sido concretizado (Bate 1999: 4).

⁷⁰ “(...) ‘Religious matters’, he has written, ‘include everything: they are God and his entire creation.’ (...) It is precisely Messiaen’s love for nature (...) that gives listeners to his music that hallucinatory impression of making contact with the heart, with the essence of things. (...) Messiaen (...) is also a passionate reader of the latest textbooks on physics and astronomy, the sites of the ‘marvellous’ in our times” (Bernard. In: Hill & Simeone 2005: 95-6).

⁷¹ Messiaen associa o ano de 1941 à composição do *Quatuor* (Messiaen 1944a: 65). Griffiths (Griffiths. In: Sadie v. 16, 2001: 502), Hill e Simeone indicam os anos de 1940-1, uma vez que a obra foi totalmente organizada e finalizada em 1940, e estreada em 15 de janeiro de 1941 (Hill & Simeone 2005: 92-100). Adotamos a data de composição dos musicólogos.

A instrumentação utilizada em *Quatuor pour la fin du Temps*, resultante da disponibilidade no campo, resultou em uma associação de timbres de difícil equilíbrio. Pela primeira vez, Messiaen incluiu na partitura indicações de cores, cuja visão pode se dever tanto ao elemento motivador da composição, a Revelação, quanto à sua admiração em relação à manifestação natural das Luzes do Norte. A partitura traz também citações de pássaros, cujos cantos motivaram a concepção de linhas melódicas delegadas ao clarinete e ao violino (Hill & Simeone 2005: 98-9). Esses elementos foram mantidos e expandidos por Messiaen em obras posteriores.

⁷² “Several years ago, during a seminar on contemporary French composers, Claude Delvincourt (...) observed that there was in France only one composer whose work reflect the influence of the ‘mysticism and exotic impressionism of Debussy’: Olivier Messiaen. (All the others, said Delvincourt, have adopted Ravel in one way or another, as their *maître*.) Messiaen alone is interested in the exploitation of color by combining solo instruments with each other rather than by massing sections of instruments in the style of Richard Strauss or Ravel; Messiaen, like Debussy, has looked to Musorgsky and the Russian as sources of inspiration, and has in fact fused many Eastern musical elements into his style” (Galkin 1957: 575).

⁷³ A partir de dezembro de 1941, a vida diária em Paris tornou-se extremamente difícil, devido à imposição do toque de recolher. Nesse período, obras de Messiaen foram executadas em diversos

concertos privados, apoiados principalmente por Virginie Bianchini e pelo Comte Étienne de Beaumont (Hill & Simeone 2005: 117 e 131-2).

⁷⁴ Messiaen organizou meticulosamente o andamento de sua carreira como compositor, organista, concertista e professor. Desde 1939, anotava em diários o planejamento de suas obras, concertos, aulas e improvisações, assim como detalhes da vida cotidiana (Hill & Simeone 2005: 2 e 6).

⁷⁵ “Messiaen’s growth during the past ten years, as an important figure commanding international attention, has been a consistent one. In France, as organist at *L’Église de la Trinité* and as professor at the Paris Conservatory, he is one of the most active and respected personalities in the musical scene. (...) He is recognized by his colleagues as one of the most erudite and thoroughly trained composers in France” (Galkin 1957: 575).

⁷⁶ “*The Technique of My Musical Language* appeared originally in 1941 and was written in response to requests from composition students at the Conservatory who wished to study Messiaen’s style. It is not an elementary work. (...) It is a highly concentrated presentation; in 70 pages of text and 61 pages of examples the composer has presented an outline of the complicated principles of construction he employs in his composing” (Galkin 1957: 575).

⁷⁷ “(...) My music, then, juxtaposes the Catholic faith, the myth of Tristan and Iseult, and a highly developed use of bird songs. But it also employs Greek metrics; provincial rhythms, or ‘deçi-tâlas’, of ancient India; and several personal rhythmic techniques such as rhythmic characters, nonretrogradable rhythms, and symmetrical permutations. Finally, there is my research into sound-color – the most important characteristic of my musical language” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 21).

⁷⁸ “I think that today the most important thing is not to destroy tonality but to enrich it. In this regard we have terribly neglected Gregorian chant: a source which is still living. By returning to it, this is how a musician of the age (...) has been able to create such a special mood in his work, just as other composers in other countries have been able to base music on folk songs. However, I think it’s above all in the mystic sense that this source can give life to our art (...)” (Messiaen. Apud: Simeone 2001: 21).

⁷⁹ Os Concerts de la Pléiade foram organizados pelo editor Gaston Gallimard e a produtora de cinema e empresária musical Denise Tual, com o intuito de constituir um espaço para a apresentação de obras de compositores franceses que se mantiveram desconhecidas durante a Ocupação nazista. Os concertos possibilitavam, ainda, o encontro de personalidades artísticas e literárias – como Jean Cocteau, Luis Buñuel, Alfred Hitchcock – que se reuniam regularmente antes da ocupação, mas no período da guerra as reuniões foram consideradas subversivas. Para a consultoria musical, Tual inicialmente chamou Roger Désormière, que por falta de tempo devido ao trabalho como regente principal no Opéra-Comique indicou André Schaeffner.

Messiaen estreou *Visions de l’Amen* e *Trois petites liturgies de la Présence Divine* em concertos dessa série. Désormière havia regido anteriormente *Les offrandes oubliées* e *Hymne au Saint Sacrement* no concerto inaugural do La jeune France (a 3 de junho de 1936), tendo reapresentado a primeira obra em outras duas oportunidades; a *Action de grâces de Poèmes pour Mi* no segundo concerto do La jeune France (4 de junho de 1937); *Trois petites liturgies de la Présence Divine* (nos Concerts de la Pléiade de 21 de abril de 1945) e *Turangalila-symphonie* em sua estréia européia (no Festival de Aix-en-Provence, a 25 de julho de 1950).

Posteriormente, no início dos anos 1970, Messiaen e a cineasta Denise Tual trabalharam juntos novamente, durante as filmagens do documentário *Olivier Messiaen et les oiseaux* (Simeone 2000a: 551-2, 554, 560 e 568).

⁸⁰ “Amen revêt quatre sens différents: (1) que cela soit! L’acte créateur. (2) je me soumetts, j’accept. Que votre volonté soit faite! (3) le souhait, le désir, que cela soit, que vous donniez à moi et moi à vous! (4) *cela est*, tout est fixe pour toujours, consommé dans le Paradis. En y joignant la vie des creatures qui dissent Amen par le fait meme qu’elles existent, j’ai essayé d’exprimer les richesses si variées de l’Amen en 7 visions musicales” (Messiaen 1962: s/p).

⁸¹ Os musicólogos Peter Hill e Nigel Simeone consideraram que, na obra *Visions de l’Amen*, o material temático fica a cargo do segundo piano (Hill & Simeone 2005: 124). O texto publicado por Messiaen no encarte que acompanha a supracitada gravação traz a informação sobre a apresentação temática pelos dois pianos (Messiaen 1962: s/p). Após ouvir a obra, concordamos com o compositor.

⁸² “(...) Le *Thème d’accords* se trouve partout, fractionnée, concentre, aureole de résonances, combine avec lui-même, changé de rythme et registre, transformé, transmuté de toutes sortes de laçons: c’est un complexe de sons destine à de perpetuelles variations, préexistant dans l’abstrait comme une série, mais bien concret et très aisément reconnaissable par ses couleurs: um gris bleu d’acier traversé de rouge et d’orangé vif, un violet mauvre tache de brun cuir et cerclé de pourpre violacée” (Messiaen 1994b: 438).

⁸³ “(...) XV) Le baiser de l’Enfant-Jésus (manifestation visible du Dieu invisible) – XX) Regard de l’Église d’Amour (qui prolongue le Christ) (...)” (Messiaen 1994b: 438).

⁸⁴ No entanto, ao invés de considerar a ocorrência de tríades um dos materiais à disposição do compositor no século XX, muitas vezes associado à formação de centros de convergência e tonicizações breves, Rosemary Walker os interpreta como uma presença da tonalidade, mesmo tendo sido formados a partir dos modos de transposições limitadas (Walker 1989: 159).

⁸⁵ “(...) For him the function of absolute pitch in defining colour is comparable to its function in defining keys (...)” (Walker 1989: 164).

⁸⁶ “(...) Messiaen is a most meticulous composer, and (...) in his control of pitch organization: every detail counts. This is why any exploration of pitch structure in his music, particularly those pitch components outside the modes, is so inherently compelling” (Walker 1989: 167).

⁸⁷ Segundo Messiaen, tal exemplo constituiu “uma análise feita pelo Autor para o curso ministrado na Musikhochschule de Saarbrücken, em 1954 (...)”, onze anos após a composição da obra. “Cette analyse a été faite par l’Auteur pour des cours donnés à la Musikhochschule de Saarbrücken, en 1954 (...)” (Messiaen 1994b: 437).

⁸⁸ “(...) Le *Thème de Dieu* (...), il est magnifié dans ‘Regard de l’Église d’Amour’ (l’Église et tous les croyants sont le corps du Christ) (...)” (Messiaen 1994b: 438).

⁸⁹ “(*La grâce nous fait aimer Dieu comme Dieu s’aime: après les gerbes de nuit, les spirales d’angoisse, voici les cloches, la gloire et le baiser d’amour... toute la passion de nos bras autour de l’Invisible...*)” (Messiaen 1994b: 492).

⁹⁰ Após a inclusão da dedicatória a Guy Bernard-Delapierre na edição inglesa, em 1956, todas as edições subseqüentes a adotaram (Hill & Simeone 2005: 137).

⁹¹ Roland-Manuel, (amigo e aluno de Ravel), Honegger, Poulenc e Claude Delvincourt (diretor do Conservatório de Paris) fizeram a defesa pública de Messiaen (Hill & Simeone 2005: 144-5, 149 e 165). Posteriormente, em 1954, Poulenc escreveu: “(...) *La Nativité* e *Les Corps glorieux* contêm passagens geniais. Mesmo ficando incomodado quando Messiaen inventa uma linguagem pseudo-hindu misturada com um simbolismo ultrapassado (acima de tudo do ponto de vista literário), (...) saúdo com prazer (...) o grande músico que ele indubitavelmente é”. “(...) *La Nativité* and *Les Corps glorieux* contain passages of genius. If I bristle (above all from a literary point of view) when Messiaen invents a pseudo-hindu language mixed with outdated symbolism, (...) it gives me pleasure to salute, in his organ music, the very great musician that he undoubtedly is” (Poulenc. In: Hill & Simeone 2005: 65).

⁹² O artigo publicado por Julian Anderson em 1992 acrescenta informações a respeito da trilogia: “(...) *Turangalîla-Symphonie* (1946-8) (...) formou o painel central na chamada ‘Trilogia de Tristão’ de Messiaen, uma série de obras seculares que exploram a intensidade do ‘amor fatal que conduz irresistivelmente à morte’, como colocou Messiaen; o ciclo de canções *Harawi* (1945) e a sombriamente melancólica *Cinq Rechants* (1949) formam os painéis externos do ciclo. Essas obras garantiram reputação internacional a Messiaen”. “(...) *Turangalîla-Symphonie* (1946-8) (...) formed the central panel in Messiaen’s so-called ‘Tristan-trilogy’, a series of secular works exploring the intensity of ‘a fatal love which leads irresistibly to death’, as Messiaen put it; the song-cycle *Harawi* (1945) and the darkly melancholic *Cinq Rechants* (1949) form the outer panels of the cycle. These works secured Messiaen’s international reputation” (Anderson 1992: 450).

⁹³ A composição da canção *Amour oiseaux d’étoile* foi motivada pela pintura surrealista *Seeing is Believing* (ou *L’Île invisible*) de Roland Penrose. Messiaen a viu reproduzida no jornal suíço *Formes et couleurs*. A obra *Harawi* passou então a ser associada ao Surrealismo ligado às artes plásticas, tanto pelo compositor como pelo artista plástico surrealista Ernst de Gendebach (Hill & Simeone 2005: 154-9 e 167-8).

⁹⁴ “*Harawi* is still a quite rarely performed piece, for technical and artistic reasons which aren’t hard to find: it demands a voice of true soprano altitude which is capable of sustained power in the middle register, and the piano part even by Messiaen’s standards is quite satanically difficult” (Hayes 1985: 41).

⁹⁵ “(...) En effet, il y a deux façons d’utiliser le folklore: une façon purement imitative, qui consiste, à la manière, d’un Falla ou d’un Bartók, à créer l’atmosphère de la musique populaire, par l’utilisation très étudiée de modes et de rythmes appropriés” (Messiaen. In: Goléa & Messiaen 1960: 149).

⁹⁶ O diário de Messiaen do ano de 1944 é aberto com diversos apontamentos a respeito de dois projetos, posteriormente compostos: *Turangalîla-Symphonie* (cuja composição foi iniciada de fato

apenas no dia 17 de julho 1946) e *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, para piano (Hill & Simeone 2005: 133).

Inicialmente, Messiaen denominou *Symphonie-Tālae* a sinfonia que estava compondo. O nome *Turangalīla* foi escolhido em 1948, pela maneira como soa e por unir duas palavras em sânscrito associadas, respectivamente, ao tempo e ao amor: *turanga* refere-se ao nosso uso do tempo e *lilā*, à força da vida, ao jogo da criação, ao ritmo e ao movimento. Uma seleção apresentada diversas vezes em concertos, denominada *Trois Talas*, referia-se aos movimentos 3-5 da obra acabada (Hill & Simeone 2005: 172; Folkman 2004: 6).

⁹⁷ Julian Hook observa que, assim como algumas partes do tratado não são completamente compreensíveis mesmo para músicos eruditos indianos modernos, a maioria do tratado era incompreensível para Messiaen (Hook 1998: 98). O livro intitulado *Messiaen*, escrito por Johnson traz os 120 *deśītāla* (Johnson 1989: 206-10).

⁹⁸ “(...) The concept of a beat is replaced, in effect, by a smallest note value (...) of which all other rhythmic values are multiples, often in irregular groupings” (Hook 1998: 98).

⁹⁹ “(...) to describe the elements of these constructions, reflecting his conviction that each rhythm has its own ‘personality’ and that the character of the whole passage is strongly influenced by the characters of the individual rhythms” (Hook 1998: 99).

¹⁰⁰ “Olivier Messiaen is the first Western composer to investigate Indian rhythmic patterns or *tālas*, and to use them consciously in his works. After studying 120 *deśītālas* which the 13th-century Indian theorist *Śarīṅadeva* presented in the discussion *Samgītaratnākara*, Messiaen discovered and developed the general rhythmic principles, applied afterwards in his own works”.

“In earlier stage of using Indian *tālas* (*Quatuor pour la fin du Temps*) is presented the simple organisation of three *deśītālas* (*rāgavardhana*, *candrakalā*, *lakṣmīśa*), while in the *Turaṅgalīla symphonie* he introduced new methods in the organisation of the same *tālas* and superpositioned rhythms” (Šimundža 1987: 117).

¹⁰¹ “Although he adopts Indian rhythmic periods in theory, Messiaen treats these borrowed treasures in a way which is quite individual. He does not adopt Indian musical practice, nor does he really come close to this foreign culture. The final result is Western music with a broadened material foundation. Rhythmical organization in Messiaen’s works cannot be analysed and interpreted on the basis of the classical Indian *tāla* system. But it is fascinating to observe the creation of a new rhythmical language, which comes into being through integration of the Indian material. In this, Messiaen changed his musical opinion. His rhythmic system knows neither the measures of the bar, nor the measure of time in the traditional Western sense” (Šimundža 1988: 69).

¹⁰² “For many people rhythm is a sensation arising from the incessant repetition of the same duration; this is a mistake. Others confuse rhythm and measure; another mistake - but more serious. Rhythm is a matter of intelligencethe more perfect the human brain becomes, the more one will be able to use complex rhythms. One will be able to appreciate more easily the difference between very short values of only slight divergence, and, more difficult, between very long values of only slight divergence. Everyone can achieve this with patience and study (...)” (Messiaen. In: Messiaen & Gavoty 1961: 35).

¹⁰³ Durante os anos 1930, Messiaen e Nadia Boulanger foram colegas na École Normale de Musique. Entre 1931 e 1935, trocaram algumas correspondências profissionais cordiais (arquivadas no Departamento de Música da Bibliothèque Nationale de France). No entanto, posteriormente Boulanger passou a desaprovar publicamente a abordagem teórica, as improvisações e a excelência da música de Messiaen (Simeone 2001:17-20 e 22).

¹⁰⁴ “(...) It has allowed me to come to the aid of young composers who were seeking direction and, at the same time, to complete my education by analyzing scores sometimes very foreign to me (...)” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 175).

¹⁰⁵ “(...) In my harmony class, in addition to harmonizing bass lines and melodies, I was already doing analysis; and in the composition class, after seeing the students’ works, I would do still more analysis. So I’ve more or less always analyzing music. In fact, my analysis class was a class in ‘super-composition’, designed for young men and women from eighteen to twenty-eight who already possessed substantial music knowledge. (...) For instance, in the organ class, improvisation and performance practice had relegated the study of neumas and plainchant rhythms. (...) In composition classes (...) analyzing works of the masters and exotic, ancient, and ultramodern music (...)” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 176).

¹⁰⁶ “I even devoted one year entirely to rhythm; that was really a revolution, much more difficult than discussing Boulez (...). That year, I spoke of the *arses* and *theses* of plainchant, of accentuation in Mozart, of rhythmic undulation in Debussy, of the rhythmic characteristics in Stravinsky’s *Rite of Spring*, all rounded off with a complete analysis of the 120 ancient Indian *deçî-tâlas*, as well as an conduction to Greek metrics. (...) We also did joint research on irrational note-values and their polyrhythmic combinations” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 179).

¹⁰⁷ “(...) Sa manière d’analyser les œuvres du passé, aussi, toute différente des approches traditionnelles, a été pour moi une source de réflexions sur le phénomène musical. Mais l’essentiel n’est pas là. Il est que Messiaen, comme il l’a fait pour quelques autres, m’a révélé à moi-même, a su me dire, au moment q’il fallait: c’est là qu’est votre voie. C’est pourquoi je considère Olivier Messiaen, non comme un professeur de composition (notion qui n’a d’ailleurs guère de sens), mais comme un maître, presque au sens oriental du mot” (Murail. Apud: Halbreich 1980: 514).

¹⁰⁸ A partitura impressa de *Cinq Rechants* traz a data de dezembro de 1948. Parece um pouco próximo demais da data de finalização de *Turangalîla*. No entanto, *Cinq Rechants* pode ter sido finalizada no início de fevereiro, quando Messiaen recebeu um pagamento de Salabert, editor da obra. Em declarações posteriores, Messiaen se mostrou confuso ao se reportar à cronologia das obras compostas nessa época, surpreso com tantas peças escritas em datas tão próximas (Hill & Simeone 2005: 180).

¹⁰⁹ Nos dias 24 e 25 de fevereiro de 1949, Messiaen interpretou *Visions de l’Amen* com Loriod e esteve presente durante a execução de *Trois Tala*, em Barcelona. Nos dias 7 e 9 de março, Loriod executou a suíte *Ibéria* de Isaac Albéniz e *Vingt Regards* de Messiaen no Conservatório de Paris, após o compositor haver apresentado análises das duas peças nas aulas. A 18 de junho, Messiaen e Loriod fizeram a primeira gravação de *Visions de l’Amen* (para o selo Dial). No dia seguinte, Messiaen gravou na Trinité *Le Banquet celeste* e três peças que integram *Nativité*, para a BBC. No dia 20, o casal foi a Baden-Baden realizar uma gravação para a rádio. No dia 23 de junho, apresentaram *Visions de l’Amen* em Darmstadt.

No final de 1949, Messiaen e Loriod fizeram nova viagem aos Estados Unidos, dessa vez para assistir dois concertos: *Trois petites Liturgies* no Carnegie Hall em New York, nos dias 17 e 18 de novembro, com regência de Stokowsky, e a estréia de *Turangalila-Symphonie*, no Symphony Hall de Boston no dia 2 de dezembro de 1949, sob regência de Leonard Bernstein. Na classe de Walter Piston, na Harvard University, Messiaen apresentou uma análise de *Turangalila*. No dia 8 de dezembro, o casal interpretou *Visions de l'Amen* no Institut Français de New York e no dia 10 de dezembro, houve a reapresentação de *Turangalila*, no Carnegie Hall (Hill & Simeone 2005: 184-193).

¹¹⁰ “(...) It was a brilliant idea without far-reaching effects, except indirectly, with the appearance of electroacoustic techniques. Cage was an experimenter and a true musician” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 171).

“Cage has a lofty musical conscience, but he realizes the radical impotence of individual creation in the face of the mysteries which surround us. It’s an attitude”. Mais à frente, Messiaen conclui: “Ultimately, Cage is a despairer. He acts like Figaro: he hastens to laugh at everything from fear of being obliged to cry over it” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 173).

¹¹¹ “For me, Pierre Boulez is the greatest musician of his generation – perhaps of the half-century – and the greatest composer of serial music; I’d even say he’s the only one. He is also, in a certain sense, my successor in the field of rhythm. (...) Beyond that, he is very far from my musical universe” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 182).

¹¹² “It seems that the serial trend didn’t suffice as an international grammar. But, as you know, I also believe that purely tonal language has never existed, that enormous differences exist between the classicists and the romantics and even among the classicists themselves, who nevertheless all used the so-called tonal language” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 184).

¹¹³ Messiaen fez uma cópia final de *Cantélyodjayâ* apenas em 1952. A publicação ocorreu em 1953 e a primeira apresentação, a 23 de fevereiro de 1954, com Loriod (Hill & Simeone 2005: 190). De acordo com a partitura impressa, *Cantélyodjayâ* foi composta em Tanglewood em 1948 e *Modes de valeurs et d’intensités*, em Darmstadt, em 1949. A primeira data certamente está incorreta, uma vez que Messiaen esteve em Tanglewood em julho e agosto de 1949. Quanto a *Modes de valeurs et d’intensités*, nos três dias em que Messiaen realmente esteve em Darmstadt, em junho de 1949, apresentou *Visions de l'Amen* em um concerto e participou de conferências. É mais plausível que *Modes de valeurs* tenha sido concebida - e talvez esboçada - em Darmstadt, mas finalizada no início do outono de 1949. O mesmo se aplica a *Cantélyodjayâ* (Hill & Simeone 2005: 180).

¹¹⁴ A crítica publicada pelo musicólogo Robert Sherlaw Johnson é bastante desfavorável, por considerar que “Cada obra, cada movimento é descrito e analisado muito superficialmente. Mme Reverdy vai muito pouco além da informação que Messiaen fornece no prefácio de suas obras, ou além do que é absolutamente óbvio a qualquer músico inteligente (...)”. “Each work, each movement, is described and rather superficially analysed. Mme Reverdy goes very little beyond the information that Messiaen gives in the prefaces of his work, or beyond what is fairly obvious to any intelligent musician (...)” (Johnson 1980: 350).

Michèle Reverdy (1943) estudou nas classes de Olivier Messiaen e Claude Bellif no Conservatório de Paris, tendo obtido os primeiros prêmios de contraponto, análise e composição. Foi produtora da Radio France (1978-91), professora de análise e orquestração no Conservatório de

Paris (1983-91) e compositora residente no Conservatório Nacional de Strasbourg (1993) (Fonte: www.musicologie.org, acessado em 26 de abril de 2007).

¹¹⁵ Podemos citar, por exemplo, a presença de tal afirmativa no artigo de Richard Topp (Topp 1974: 142).

¹¹⁶ “(...) Il ne s’agit pas non plus d’opposer modalité à série ou à tonalité. L’itinérêt du ‘Modes de valeurs et d’intensités’ consistait en trois événements: 1º) les attaques, les intensités, et les durées ou valeurs étaient mises sur le même plan que les sons (...). 2º) l’ensemble dun mode constituait une couleur, très différent des couleurs orchestrales ou couleurs de timbres (...). 3º) dans les séries primitives, le changement d’octave ne comptait pas (...) – ici, chaque son de même nom change de durée, d’attaque, et d’intensité, à chaque région sonore qu’il occupe. La chose nouvelle était précisément ce changement, cette influence du registre sur l’état quantitatif, phonétique et dynamique du son (...)” (Messiaen 1994c: 131).

¹¹⁷ Ao interpretar *Modes de valeurs et d’intensités*, curiosamente, Messiaen usava o pedal direito extensivamente, modificando as durações que havia calculado tão cuidadosamente durante a composição (Hill & Simeone 2005: 191).

¹¹⁸ “Having explored the extremes of harmonic lushness and melodic warmth in these works, Messiaen chose to explore very different áreas in 50s. Finding himself under fire from several former pupils, including Boulez who described *Turangalila* as ‘brothel music’, and Stockhausen, who referred witheringly to the ‘Jesuslein mit sicte ajoutée’ side of Messiaen, he changed direction dramatically and pushed his rhythmic explorations much further than before. The resulting series of works such as the *Quatre Études de rythme* e *Livre d’orgue* (1950 and ’51 respectively) were acclaimed by the younger generation and put Messiaen in the forefront of the *avant-garde*. However, he seems to have felt this alley to have been a dead end, although he did return to this more abstract style with vehemence in the orchestral *Chronochromie* (1960), he later came to regret some of these works, especially the *Modes des Valeurs et d’intensités*, which the younger generation had hailed as the progenitor of total serialism” (Anderson 1992: 450).

¹¹⁹ Segundo Hill e Simeone, a data delegada por Messiaen a *Livre d’orgue*, 1951, não está correta, uma vez que a partitura traz anotações que se reportam a espécies de pássaros e localidades, sendo uma delas o jardim do ornitólogo Jacques Delamain em Gardépée. E Messiaen visitou a propriedade em abril de 1952 (Hill & Simeone 2005: 201-2).

Quanto à data de estréia, Allen Forte, no artigo em que analisa a obra, delega-lhe o ano de 1955, na Saint-Trinité, pelo próprio Messiaen (Forte 2002, 5). Três anos depois, Hill e Simeone não confirmaram essa informação, notificando a estréia no dia 23 de abril de 1953, durante a inauguração do novo órgão da estação de rádio de Südwestfunk na Villa Berg, em Stuttgart (Hill & Simeone 2005: 207).

¹²⁰ “(...) In one way the *Livre d’orgue* was the culmination, at least of the time being, of the years of rhythmic experiment. Many of its techniques followed directly from *Quatre Études* or the *Messe de la Pentecôte*. For example, the idea of ‘personnages rythmiques’ (...) is taken to extraordinary levels of complexity, and the fan-shape developments of de *Île de feu 2* and *Turangalila* are refined so that (...)” (Hill & Simeone 2005: 197).

¹²¹ “(...) Messiaen’s major serial opus, the *Livre d’orgue* (...). Boulez would have had to know about this work directly from the composer, since the score was not published until 1953 (...)” (Forte 2002: 4-5).

“(...) He found it lacking in harmony, too oriented towards individual pitches, and, in general, dark in colour or gray” (Forte 2002: 5).

¹²² “(...) this system did away with the phenomenon of resonance” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 242).

¹²³ “From this historical perspective, it is not too problematic to suggest that in addition to his purely musical motivations for composing *Livre d’orgue* in a highly innovative serial manner, Messiaen had a strong desire to show how serial methods might produce a music totally different from that of the Viennese, and thus stand as a model for the younger generation of avant-garde composers who were so strongly dedicated to serialismo (...)” (Forte 2002: 5).

¹²⁴ “(...) There is a clear instance of it in *Livre d’orgue* III, ‘Les mains del’abîme’” (Forte 2002: 13).

¹²⁵ “(...) Each group of three bars (...) may be regarded as a twelve-note row, so that Section 1 of *Livre d’orgue* consists of a succession of six different twelve-note rows – a remarkable and, I believe, unique serial structure in the large repertoire of dodecaphonic music (...)” (Forte 2002: 9).

“(...) Messiaen’s permutations (...) are not only ‘irregular’, but also differ considerably from one other, specially in their cellular *configurations* - that is, the number of order position numbers in each cell (...)” (Forte 2002: 11).

“(...) A musical object that has quite different consequences in the hands of Messiaen” (Forte 2002: 17).

“(...) Innovative character of this large-scale manipulation of form” (Forte 2002: 23).

¹²⁶ “(...) Olivier Messiaen’s role in this historical epoch would surely have been larger had he continued along the remarkable ‘experimental’ path he staked out in his *Livre d’orgue*. That, however, was not the case, and Messiaen turned, abruptly it is believed, to quite a different aesthetic methodology, represented in his major keyboard work, the *Catalogue d’oiseaux* (...)” (Forte 2002: 29).

¹²⁷ “Then I’m going to criticize electroacoustic music, which I prefer to call simply electronic music. Electronic music brought us some absolutely marvelous timbres (...). But where are the compositions? Certainly a few successes have emerged, and as far as the French are concerned, I salute the work of a trailblazer like Pierre Schaeffer; Pierre Henry’s *Voyage*, (...) Guy Reibel, François Bayle, and Luc Ferrari, all composers of great quality. But, frankly, I find nothing in the entire electronic literature that will endure in musical history like Mozart’s G-minor symphony or Wagner’s *Tristan und Isolde*” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 59).

¹²⁸ Na partitura, Messiaen anotou 1951, mas o referido exame de flauta ocorreu em 1952 (Hill & Simeone 2005: 199).

¹²⁹ As encomendas de Delvincourt nos três primeiros anos na direção do Conservatório, *Agrestide* (1942) de Bozza, *Sonatine* (1943) de Dutilleux e *Chant de Linos* (1944) de Jolivet, demonstram sua simpatia em relação às idéias musicais de vanguarda (Nichols 1988: 648).

¹³⁰ O material formulado por Messiaen a partir da pesquisa ornitológica esteve presente em obras anteriores, no entanto não como elemento formativo da peças, mas como elementos de passagem. Os pesquisadores da obra de Messiaen apresentam alguma discordância em relação ao primeiro uso desse material pelo compositor: Michèle Reverdy declara que os cantos dos pássaros aparecem pela primeira vez em *Visions de l'amen* (1943) (Reverdy 1978: 26-35). Já Sherlaw Johnson lembra que os cantos dos pássaros acompanhados de seus nomes já aparecem em *Quatuor pour la fin du Temps*, de 1940 (Johnson 1980: 350).

¹³¹ Durante quarenta anos, Messiaen completou quase 200 *cahiers*, os quais foram cuidadosamente preservados. As anotações evidenciam o apreço do compositor pelo timbre, que o levou a registrar, além dos cantos de pássaros, a sonoridade de insetos, águas e ventos. Meticulosamente datadas, tornam possível a constituição de uma evolução das idéias musicais de Messiaen com considerável precisão (Hill & Simeone 2005: 4).

¹³² “It is na instinctive passion. Bird-song is also my refuge. In dark hour, when my uselessness is brutally revealed to me and all the musical languages of the world seem to be merely an effort of patient research, without there being anything behind the notes to justify so much work – I go into the forest, into fields, into mountains, by the sea, among birds... It is there that music dwells for me; free, anonymous music, improvised for pleasure” (Messiaen. In: Messiaen & Gavoty 1961: 35).

¹³³ “(...) Rather than the imitations or ‘impressions’ one might expect, Messiaen’s approach is to translate from nature, inventing parallels or ‘metaphors’ which have their own purely musical integrity (...)” (Hill 1994: 552).

¹³⁴ A 6 de maio de 1954, faleceu Claude Delvincourt, diretor do Conservatório de Paris e Marcel Dupré, seu sucessor, designou a Messiaen a “Classe de Filosofia Musical” (Hill & Simeone 2005: 209-10).

¹³⁵ Em relação às diferenças existentes entre o uso do material formado com base no canto dos pássaros em *Réveil des oiseaux* e *Oiseaux exotiques*, podemos ressaltar que na primeira prevalece o uso da monodia, enquanto na segunda a heterofonia é empregada. O direcionamento de *Réveil des oiseaux* foi organizado de acordo com eventos da natureza, observados entre a meia-noite e o meio-dia, enquanto *Oiseaux exotiques* privilegiou o efeito dramático (Hill & Simeone 2005: 215-7).

¹³⁶ A série de concertos do Domaine Musical foi antecédida pelo concerto privado ocorrido no dia 5 de maio de 1953, na residência de Suzanne Tézanas, do qual participou Yvonne Loriod, tocando obras de J. S. Bach, Boulez, Messiaen e Albéniz. Estavam presentes Boulez, Jean-Louis Barrault, Madeleine Renaud, Antoine Goléa, a condessa de Polignac e Henri Michaux (Hill & Simeone 2005: 207). *Oiseaux exotiques*, *Sept Haïkai* e *Couleurs de la Cité Céleste* foram estreadas em concertos da Domaine Musical (Griffiths. In: Sadie v. 16, 2001: 493).

¹³⁷ “(...) The use of timbre – instead of tones – is a choice based on technological and cultural parameters” (Moscovich 1997: 21).

¹³⁸ “By thinking of sound as a perceived object, (...) to mix the sounds into sound-fields of different lengths”, “(...) focusing on the notation of the instant and on its acoustic qualities” (Moscovich 1997: 21-2).

¹³⁹ “(...) Sound is an essential structural element in music (...)” (Moscovich 1997: 22).

¹⁴⁰ “(...) considered sound as na entity we have to explore and compose with, to feel its pulse at every instant of the piece (...)” (Moscovich 1997: 22).

¹⁴¹ A pesquisadora Viviane Moscovich observa que na música espectral, o espectro – ou grupo de espectros – substitui a harmonia, a melodia, o ritmo, a orquestração e a forma, e conclui: “o espectro está sempre em movimento e a composição é baseada no desenvolvimento do espectro através do tempo e exercendo uma influência no ritmo e nos processos formais”. No texto original, “(...) The spectrum is always in motion, and the composition is base don spectra developing throughtime and exerting and influence on rhythm and formal processes” (Moscovich 1997: 22).

¹⁴² Em abril de 1957, o compositor se desentendeu com a Durand e estabeleceu um contato com o editor Alfred Schlee (Hill & Simeone 2005: 218 e 222).

¹⁴³ Em relação às pesquisas ornitológicas, durante o verão de 1955, Messiaen e Loriod estiveram na região de Sologne e na costa britânica e no verão de 1956, no santuário de Camargue, na região de Provence, na costa do Mediterrâneo e em Forez. A partir do final de março de 1958, nova expedição ao sul e ao centro da França e no verão de 1959, o casal foi às montanhas de La Clusaz, a Aiguille du Midi, em frente ao Mont Blanc e a Col d’Iseran. Em abril de 1960, Messiaen e Loriod estiveram na Île de Rouzie, na Grã-Bretanha. Na primavera de 1961, viajaram pelo sul da França, de Bordogne à Provence e em maio, Messiaen foi a Hérault em companhia do ornitólogo François Hüe (Hill & Simeone 2005: 232 e 238-240).

¹⁴⁴ No dia 13 de setembro de 1958, Messiaen proferiu uma conferência publicada no exemplar “Conférence de Bruxelles”, em que discorreu acerca de rítmica, tempo, inspiração através do contato com a natureza e o futuro da música (Hill & Simeone 2005: 226).

¹⁴⁵ “Transcribing the timbres was especially difficult, particularly on the piano: we all know that timbre comes from the greater or lesser number of harmonics, so I had to resort to unusual combinations of notes. On the other hand, because of its wide range and the immediacy of its attack, the piano was the only instrument capable to speaking at the great speed and in the very high registers called for by some of the more virtuosística birds (...)” (Messiaen. Apud: Hill & Simeone 2005: 227).

¹⁴⁶ “(...) Messiaen had said that he was preparing a second collection to add to the *Catalogue d’oiseaux*, but there is no indication in the score of *La fauvette des jardins* (...)” (Griffiths 1973: 593).

¹⁴⁷ “What makes the *Catalogue d’oiseaux* the supreme challenge in Messiaen’s piano music is that the essentially simple principle underlying the *Études* is here deployed with infinite imaginative resource. The ideal in each piece is a fluid interplay of differing degrees of momentum; above all, it is vital that the performance does not degenerate into a series of ‘snapshots’. As in all Messiaen, the pacing of vast spaces and the timing of moments of revelation are paramount; and the key to them is in realizing that the relationship between Messiaen’s music and the inspiration from nature finds its most complete expression in the very structure of the music, not merely in details (...)” (Hill 1994: 554-555).

¹⁴⁸ “To the pianist, the ornithological details of the *Catalogue*, daunting at first, should help if they encourage a release of the imagination (...). For example, the garden warbler (...). Here its musical function is melodic, (...) yet also harmonic, and therefore structural (...)” (Hill 1994: 555).

¹⁴⁹ A denominação inicialmente escolhida para *Chronochromie* foi “Postlude”, por isso Messiaen pode tê-la planejado como uma Coda ao *Catalogue d’oiseaux*. A forma com Estrofe, Antístrofe (segunda parte das Odes antigas) e Epodo (parte de uma Ode lírica) havia sido usada antes, em *Le Chocard des Alpes*, do *Catalogue d’oiseaux*. O Epodo incluiu a polifonia com cantos de pássaros mais complexa composta por Messiaen até então. O principal aspecto que diferencia *Chronochromie* de *Catalogue* é a complexidade rítmica, que faz uso de padrões numéricos (Hill & Simeone 2005: 233-4).

No dia 16 de outubro de 1960, *Chronochromie* foi estreada, sob a regência de Hans Rosbaud, em Baden-Baden, Alemanha e no dia 13 de setembro de 1961, foi estreada na França. Nos dois casos, a apreciação da platéia ficou dividida. O jornal *L’Express* acusou Messiaen de estilizar as vozes da natureza. Em entrevista a Robert Siohan, do mesmo jornal, Messiaen ponderou: “(...) Acima de tudo, não seria a música, como a poesia ou qualquer arte, sempre uma forma de estilização? (...)”. “(...) After all, isn’t the music, like poetry or any art, always a form of stylization? (...)” (Messiaen. Apud: Hill & Simeone 2005: 233-4 e 238)

¹⁵⁰ A 23 de setembro de 1960, Herbert von Karajan regeu *Réveil des oiseaux* em Berlim e no dia 29, *Trois Petites Liturgies* foi executada na Perugia, Itália. Com muitas atividades na agenda, Messiaen passou os próximos quinze meses após a estréia de *Chronochromie* sem tempo para compor, tendo completado apenas uma peça curta para órgão: *Verset pour la Fête de la Dédicace* em 1960. No segundo semestre de 1961, o casal participou de uma série de concertos e gravações. Em dezembro de 1961, *tour* com concertos e conferências pela Suíça; no início de 1962, Munique, depois Japão (Hill & Simeone 2005: 238, 245-51).

¹⁵¹ Do Japão, foram ao Festival de Aspen de 1962, para as comemorações do aniversário de 70 anos de Milhaud (Hill & Simeone 2005: 240-242).

¹⁵² A obra *Sept Haïkai* foi estreada no dia 30 de outubro de 1962, com relativo sucesso (Hill & Simeone 2005: 253).

¹⁵³ Comparando os *cahiers* com a partitura de *Sept Haïkai*, os cantos dos pássaros do Japão foram incorporados quase exatamente da maneira como foram anotados no original, mesmo no caso do canto de dois ou mais pássaros soando em conjunto (Hill & Simeone 2005: 251-3). No artigo *Poems and Haikai: a Note on Messiaen’s Development*, publicado no periódico *The Musical Times* em 1971, Paul Griffiths apontou as peças em que Messiaen apresenta motivações advindas da paisagem japonesa (II e V) e da música Gagaku (IV) (Griffiths 1971: 851-852).

¹⁵⁴ *Couleurs de la Cite Celeste* foi estreada no dia 17 de outubro de 1964 (Hill & Simeone 2005: 260).

¹⁵⁵ Na Introdução deste trabalho discorremos sobre o fato de Messiaen *não* sofrer de distúrbios sinestésicos.

¹⁵⁶ “(...) the chorale-like wind music, in dense chords, is ‘red, lilac, and violet-tinged purple’; the violins use a set of three chords, ‘orange’, ‘gre and gold’, and ‘red’ (...), with tubular bells doubling

the top notes an octave below; and the piano is also restricted to three chords, 'blue', 'pale green, and silver' and one unmarked (...)" (Griffiths 1978: 1035).

¹⁵⁷ "(...) each of string chords can be paired with one of the piano chords to form a chromatic aggregate: 'orange is thus the complement of 'pale green, and silver', 'red' is that of 'blue' and 'grey and gold' is that of the unmarked chord (...)" (Griffiths 1978: 1035).

¹⁵⁸ "(...) the 'red' chord (...) [and] a chord closely similar to that marked 'pale green, and silver' (...)" (Griffiths 1978: 1035-1036).

¹⁵⁹ "(...) 'an orange with red and green pigmentations, flecks of gold and also a milky white with iridescent reflections like opals' (...)" ¹⁵⁹ (Griffiths 1978: 1037).

¹⁶⁰ De Gaulle foi o único político que contou com o apoio público de Messiaen (Hill & Simeone 2005: 263).

¹⁶¹ "(...) The early works are personal visions (presenting a mystery), while the later ones are theological meditations (defining a mystery) (...)" (Griffiths 1973: 592).

¹⁶² "Having progressively extended his frontiers during a period of 30 years, Messiaen has been engaged in these latest works in exploring the domain conquered (...)" (Griffiths 1973: 594).

¹⁶³ No dia 7 de novembro de 1972, Lioriod fez a estréia de *La Fauvette des jardins*, no Espace Pierre Cardin (Hill & Simeone 2005: 294).

¹⁶⁴ "(...) [*La Fauvette des jardins*] was a piece dedicated to the garden warbler, a bird of such virtuosity that in his *cahiers* Messiaen had no device a unique mode of notation, cramming down the notes – without indicating rhythm, timbre, or dynamic (...)" (Hill & Simeone 2005: 285).

¹⁶⁵ "Entre la muraille casquée de l'Obiou (au Sud), et l'éperon de Chamechaude (au Nord), Quatre lacs – c'est Matheysine en Dauphiné. A la fin du grand lac de Leffrey, au pied de la montagne du Grand Serre (à l'Est). Voici les champs de Petichet" (Messiaen 2001b: 6).

¹⁶⁶ "Fin juin, début juillet. Il fait encore nuit. Les dernières vagues du grand lac viennent s'éteindre sous les saules. La montagne du Grand Serre est là, avec ses taches d'arbres au bas de son crâne chauve. Vers 4 heures du matin, la caille fait entendre son appel en rythme créatique. Le rossignol termine une strophe: notes lointaines et lunaires, conclusion brusquement forte et victorieuse, longs roulements jusqu'à perdre haleine. Les frênes surveillent le passage aux roseaux du grand lac. Au milieu du pré, les aulnes grisâtres voisinent avec les noisetiers. Puis l'aurore couvre de rose le ciel, les arbres, le pré. Le grand lac aussi devient rose. Chant de la fauvette des jardins, cachée dans les frênes, les saules, les buissons, au bord du grand lac. Deux premiers essais, puis un solo. Le petit troglodyte lance quelques notes rapides et fortes, avec un trille au milieu de sa strophe. La fauvette des jardins chante encore, de sa voix limpide, des traits toujours nouveaux" (Messiaen 2001b: 6).

¹⁶⁷ "5 heures du matin. L'arrivée du jour dessine le feuillage argenté des aulnes, avive l'odeur et la couleur de la menthe mauve et de l'herbe verte. Un merle siffle. Le pic vert rit avec force. De l'autre côté du talus, près du lac de Petichet, une alouette des champs s'élève en plein ciel, enroulant sa jubilation autour d'une dominante aiguë. La fauvette des jardins entame un nouveau solo: ses

vocalises rápidas, sa virtuosité sans fatigue, le flot régulier de son discours, semblent arrêter le temps...” (Messiaen 2001b: 6-7).

¹⁶⁸ “Cependant, la matinée avance, et voici une menace d’orage. Le grand lac de Laffrey se partage en bands vertes et violettes. Deux Pinsons se répondent, avec des variantes dans leur codetta. Soudain, une voix râpeuse, grinçante, acidulée, s’élève dans les roseaux du grand lac, alternant les rythmes graves et les cris aigus – c’est la rouserolle turdoïde. Mais le soleil est revenu, et voici une autre voix, inattendue, merveilleusement dorée, riche en harmoniques. C’est un Loriot de passage, qui vient manger des cerises. La fauvette des jardins continue ses soli, interrompue de temps à autre par les croassements rauques des Corneilles, les alarmes dures et sèches de la pie grièche écorcheur, les cris tremblés du Mial noir (...)” (Messiaen 2001b: 7).

¹⁶⁹ Em junho de 1967, os Messiaen estiveram em Oxford e em novembro, efetuaram gravações na França. A 13 de setembro de 1969, estiveram em Ghent, na Bélgica, depois na França. No final de abril de 1970, estiveram na Itália, para uma série de concertos e Messiaen anotou cantos de pássaros de Assis em seu *cahier*. Em julho de 1970, foram à Inglaterra para ouvir *La Transfiguration* e Messiaen recebeu o grau honorário da Royal Academy of Music (Hill & Simeone 2005: 282-6).

Em meados de maio de 1971, os Messiaen estiveram em Florença e apreciaram os afrescos de Fra Angélico. No dia 29 de novembro de 1971, foram a Annecy, para uma apresentação de *Visions de l’Amen* e *Regards*. Depois estiveram em Chambéry e Dole.

Em março de 1972, voaram para Washington, New York, Appleton, San Francisco e Los Angeles. Entre 29 de maio e 3 de junho de 1972, Messiaen realizou a gravação de *Méditations sur le Mystère de la Sainte-Trinité*.

Nos dias 8 e 9 de fevereiro de 1973, Loriod gravou *Sept Haïkai*, ambos para a Erato. No dia 3 de abril, *Méditations sur le mystère de la Sainte-Trinité* foi publicada pela Leduc. Em 23 de abril, os Messiaen viajaram para Londres para a realização de concertos. Entre 14 de outubro e 2 de novembro, estiveram novamente nos Estados Unidos para um *tour* pelos cânions.

A 29 de julho de 1974, Messiaen e Marc Denayer passaram quatro dias em Mont Blanc. Nos dias 19 e 20 de outubro, estiveram em Madrid, para estréia espanhola de *Turangalila-Symphonie* (Hill & Simeone 2005: 287-9 e 301-2).

¹⁷⁰ “(...) The juxtaposition of static blocks of music became ever more fundamental to Messiaen from now on, and whatever attempts he may have occasionally made to smooth over this tendency disappeared (...)” (Anderson 1992: 451).

¹⁷¹ No dia 30 de Março de 1977, ao ir de metrô ao Conservatório para a aula da manhã, Messiaen teve uma queda e machucou o rosto e o tornozelo. No dia 11 de abril a situação do tornozelo piorou e ele passou por uma cirurgia que, embora bem sucedida na época, a longo prazo resultou em sucessivas ocorrências de ulcerações. Somou-se a isso um cálculo biliar cujas dores o acometiam periodicamente desde o outono de 1955 (Hill & Simeone 2005: 214, 224, 310, 316-7). Em Bordeaux, onde foi homenageado pelo Ministério da Cultura, sentiu grande dor e os médicos recomendaram uma cirurgia na próstata, que ocorreu no dia 5 de dezembro de 1978, no hospital de Paris. No dia do aniversário de 70 anos, Loriod e Boulez participaram da apresentação de *Des Canyons aux étoiles*, mas Messiaen não esteve presente por estar ainda internado (Hill & Simeone 2005: 319-22).

¹⁷² Desde o dia 3 de outubro de 1973, os diários de Messiaen trazem referência à compra de livros ligados a São Francisco de Assis: “Cantique des créatures”, de E. Leclerc, “Le pauvre d’Assise”, de

Monseigneur Pézéril e o “Monastic Peace” de Thomas Merlon, além de cópias dos preces de São Francisco como os “Fioretti”, “Considerations on the Holy Stigmata” e “Canticle of Brother Sun”. Assim sendo, as próprias palavras de São Francisco puderam ser usadas no libreto da ópera (Hill & Simeone 2005: 297 e 306-12). O compositor se dedicou à composição da ópera durante doze anos.

Sem preder seu foco principal, que era a composição da ópera, Messiaen manteve sua presença nos concertos e a preparação das aulas. Nos primeiros três meses de 1975, acompanhou um *tour* de Ozawa com diferentes orquestras da Europa e EUA, que executaram *Turangalila-Symphonie*. Nas aulas de Composição do Conservatório, apresentou análises de *Ramifications*, *Aventures*, *Nouvelles Aventures*, *Réquiem* de Ligeti, *Le Marteau sans maître* de Boulez, *Turangalila* e *Sept Haïkai* dele próprio, *Circles* e *Sequenza 3* de Berio, *Dies Irae* de Penderecki, assim como *Metastasis* e *Pithoprakta* de Xenakis. No dia 18 de setembro de 1975, Messiaen e Lioriod foram à Caledônia pesquisar o canto de pássaros tropicais. A partir do dia 29 de setembro, exploraram a Ilha de Pines. No início de 1976, foram a Assis e Florença e os últimos retoques no libreto da ópera foram concluídos (Hill & Simeone 2005: 305-8, 317-8).

¹⁷³ Ocorreram concertos no Japão, Boston, Cleveland, Detroit, Philadelphia, Parawan, New York, Montreal, Aspen, Paris e Bordeaux (Hill & Simeone 2005: 319-21).

¹⁷⁴ Dentre as diversas homenagens que Messiaen recebeu, a designação Messiaen Mount a uma das montanhas de Utah foi bastante significativa (Griffiths. In: Sadie v. 16, 2001: 494).

¹⁷⁵ “(...) ‘Composer’ is exactly the right word for Messiaen, in that it suggests the word ‘composite’. His personality resembles some great baroque building: he fascinates us by the diversity of his options and the elaborate simplicity of his choices (...)” (Boulez. Apud: Hill & Simeone 2005: 322).

¹⁷⁶ “(...) At this time of celebration, we should remember Messiaen not only as one of the great composers of our time but also as the most remarkable teacher of composition. (...) An appreciation written by (...) Pierre Boulez: ‘He has taught us (...) to look around us and understand that *all* can become music’ (Griffiths 1978: 1035).

¹⁷⁷ Além dos problemas de ulcerações no tornozelo, seqüelas de uma queda, a partir da década de 1980, uma artrite lhe trouxe uma disfunção na mão direita, sua visão estava ruim, a ansiedade gerava taquicardia e ele necessitava de pílulas para dormir. A crise veio em dezembro de 1981, quando disse a Lioriod estar convencido de que a ópera jamais seria finalizada (Hill & Simeone 2005: 333-4). Posteriormente, durante o verão de 1985, a artrite afetou severamente sua coluna, o que o fazia sentir sempre cansado e abalava sua auto-estima (Hill & Simeone 2005: 353).

No entanto, mesmo doente, Messiaen comparecia às dezenas de compromissos que requeriam sua presença. Dentre as dezenas de compromissos cumpridos pelo compositor, destacamos a entrega da encomenda a Liebermann: *Sigle*, para flauta solo, a 5 de dezembro de 1982. A peça de 30 segundos foi gravada por Alain Marion no dia 16 de dezembro, pela Erato. Fragmentos dessa peça podem ser encontrados no sétimo movimento de *Éclairs sur l’Au-delà* (Hill & Simeone 2005: 337-8). Houve ainda o recebimento do prêmio da Wolf Foundation, em maio de 1983, por parte de Vladimir Horowitz e do compositor israelense Josef Tal, quando Messiaen e Lioriod estiveram em Israel pela primeira vez (Hill & Simeone 2005: 338).

Em maio e junho de 1985, Messiaen teve diversos compromissos fora de Paris: o concurso Glenn Gould de piano em Toronto, concertos regidos por Nagano em Los Angeles e uma semana na Itália (Hill & Simeone 2005: 353).

No dia 7 de novembro de 1985, o compositor voou para Osaka, para o recebimento do prêmio Inamori. De março a julho de 1986, esteve novamente no Japão, depois Berlim, Boston, New York, Viena, Roma e Detroit, além de uma série de concertos com Ozawa, por diversos continentes. No outono, foi a Bonn, para o Beethoven-Messiaen Festival. Em seguida, concertos por toda a Europa. No início de 1987, *Saint François d'Assise* foi gravada em CD e o livro de sua mãe foi impresso (Hill & Simeone 2005: 353-7).

Em janeiro de 1988, Messiaen foi a New York assistir a concertos regidos por Zubin Mehta. Depois foi a Nantes e a uma viagem de seis semanas à Austrália. Enquanto ainda estava na Austrália, Messiaen teve uma crise de labirintite. Em La Sauline, mais duas crises e Messiaen ficou hospitalizado entre os dias 10 e 26 de setembro de 1988, e teve tempo para transcrever as gravações recém recebidas de pássaros da Malásia. A 26 de novembro de 1988, *Un Vitral et des oiseaux* foi estreada no Théâtre des Champs-Élysées. Em dezembro, *Saint François d'Assise* foi executada em Londres, com regência de Nagano. No dia do aniversário de Messiaen, em uma cerimônia na Trinité, Jean Leduc apresentou a primeira cópia da *Conférence de Kyoto*, em francês e japonês (Hill & Simeone 2005: 370-1).

Durante o verão de 1990, o compositor esteve em Israel para uma série de apresentações de *Turangalila-Symphonie* regidas por Zubin Mehta (Hill & Simeone 2005: 374).

¹⁷⁸ “(...) ‘The whole audience stood to applaud for twenty minutes!!! Colossal success!!!!!’” (Messiaen. Apud: Hill & Simeone 2005: 341).

Uma curiosidade em relação ao procedimento de Messiaen a partir dos anos 1980, refere-se à classificação em seus diários da intensidade de aplausos durante a apresentação de suas obras, através do uso de pontos de exclamação, os quais chegaram a quatorze (Hill & Simeone 2005: 5-6).

¹⁷⁹ “(...) Messiaen suddenly revealed a new and finished work for piano, the *Esquisses*. It was Sunday morning, after they had returned from Mass at Bourges Cathedral. She recalled his diffidence as he sat at the piano (‘I’m tired, I can no longer write, the pieces are not very good’), and her excitement at finding in their sparseness a completely new style, with a new kind of pianism, ‘poetic and sublime’” (Loriod. Apud: Hill & Simeone 2005: 353).

¹⁸⁰ Pássaro da ordem *Passeriformes* e da família *Turdidae*, o *Erithacus rubecula* (nome científico) atinge 14 centímetros de altura e sua longevidade é de 13 anos. Encontrado na Europa, norte da África e Oriente Médio, frequenta regiões arborizadas, matas, florestas, parques e jardins, assim como regiões urbanas mais isoladas. É conhecido pelos seguintes sinônimos: Rougegorge Familier, Magnon Foireuse, Magnon Fouroule (francês); Rotkehlchen (alemão); European Robin (inglês); Pettiroso (italiano); Pisco de Peito Ruivo (português).

Reproduções fotográficas e informações:

<http://www.oiseaux.net/oiseaux/passeriformes/rougegorge.familier.html> e

<http://www.arthurgrosset.com/europebirds/robin.html>.

Reproduções sonoras: <http://aves.desdeinter.net/petirro02.htm>, ou

<http://www10.goteborg.se/tynnered...id/rodhake.html>, ou

<http://home.hccnet.nl/wim.rougoor/cnr/opnamen.htm>

(Acessados em 09/11/2005).

¹⁸¹ A quantidade de classes de alturas presente em um conjunto pode ser verificada através da observação da numeração designada por Allen Forte, na qual o primeiro número indica a quantidade de alturas e o segundo refere-se ao posicionamento do conjunto em questão na listagem elaborada pelo autor. A forma primária refere-se à configuração intervalar em sua conformação mais

compacta. Esta forma permite a comparação entre estruturas cujo contorno pode parecer dispar, mas cujo conteúdo intervalar é idêntico, gerando uma identidade sonora. O vetor intervalar indica os intervalos que serão percebidos auditivamente com maior frequência, bem como os que estarão menos presentes (Figura 57).

¹⁸² O conjunto 7-20 com a forma primária (0124789) - nesse caso, *lá, sib, si, dó#, mi, fá, fá#* - consta na classificação efetuada por Allen Forte no livro *The Strucutre of Atonal Music* (Forte 1973: 180). O mesmo conjunto 7-20 aparece na listagem que integra o livro *Introduction to Pos-Tonal Theory*, de Joseph Straus (Straus 2005: 261-4), mas está associado a outra forma primária, (0125679), formada a partir da ordem: *mi, fá, fá#, lá, sib, si, dó#*. Optamos por usar a concepção de Forte, por trazer os intervalos mais estreitos no início da sequência intervalar.

¹⁸³ Como a fusa é a menor duração da peça, nesse contexto, pode ser utilizada como pulsação. No entanto, durante o estudo, o intérprete pode considerar um agrupamento de duas ou três pulsações formando seqüências de semicolcheias (retângulo vermelho vivo, comp. 1, Figura 58) e semicolcheias pontuadas (retângulo vermelho escuro, comp. 3 e 12, Figura 58). No livro *The Technique of my Musical Language*, Messiaen observa: “(...) Os intérpretes que sentirem certo estranhamento frente aos ritmos podem contar mentalmente todos os valores curtos (as semicolcheias, por exemplo), mas apenas no início de seu trabalho; esse procedimento pode tornar enfadonha a apresentação em público (...)”. “(...) Interpreters who feel a little strained by the rhythms can mentally count all the short values (the sicteen-notes, for example), but only at the beginning of their work: this procedure could make the performance in public disagreeably dull (...)” (Messiaen 1966: 29).

Consideramos que José Eduardo Gramani fez uso de rítmicas com valores adicionados nos exercícios formulados a partir da Série 2-1, contida em seu livro intitulado *Rítmica* (Gramani 2004: 15-55). Citamos uma sugestão de Gramani, que pode contribuir para a interpretação de passagens cujas características são semelhantes às supracitadas por Messiaen: “A idéia musical (...) só é atingida se, na sua execução, a personalidade individual de cada uma dessas estruturas for respeitada. Em outras palavras, respeitar a acentuação natural de cada célula rítmica (...)” (Gramani 2004: 15).

¹⁸⁴ Messiaen reserva essa característica às ocorrências nas quais C1 ou C6 mantêm sua ressonância na região média do teclado do piano, sobre as quais são sobrepostas formas de C2 ou C5, nas regiões aguda e extremo-aguda (comp. 1-2, 7-8, 15-16, 28-29, 34-35, 44-45, 49-50, 59-60, na Figura 59). Há uma exceção no comp. 28-29, nos quais uma variação de C5 é sobreposta à ressonância de uma variação de C2.

¹⁸⁵ Pássaro da ordem *Passeiformes* e da família *Turdídeas*, o *Turdus merula* (nome científico) atinge cerca de 25 centímetros de altura e sua longevidade é de 16 anos. É conhecido pelos seguintes sinônimos: Merle Noir, Ermèle, Mouviar (francês); Eurasian blackbird ou Common Blackbird (inglês); Amsel (alemão); Merlo (italiano); Melro Preto ou apenas Melro (português).

Reproduções fotográficas e informações:

<http://www.oiseaux.net/oiseaux/passeriformes/merle.noir.html>.

Reproduções sonoras:

http://www.putni.lv/lvp_turner.htm ou

<http://karpatkert.kismester.hu/ha...deo.php?tipus=2>

(Acessados em 09/11/2005).

¹⁸⁶ Berry propõe que os prefixos (1) homo- (uni- e co-), (2) hetero- e (3) contra- sejam adotados em associação a ritmo, direção e conteúdo intervalar linear, com a intenção de denotar, respectivamente, (1) identidade, (2) diversidade branda e localizada (como em “heterofonia”) e (3) contraste mais pronunciado (Berry 1987: 193-4). Para mais esclarecimentos, ver tópico 2.4.2, no Capítulo 2 do presente trabalho.

¹⁸⁷ Com base na análise que realizou da obra *A Sagração da Primavera* de Stravinsky e de rítmicas indianas, Messiaen observou que “(...) deveríamos substituir nossas conceitos relacionados a ‘compasso’ e ‘pulsção’ pela percepção de uma duração menor (a semicolcheia, por exemplo) e sua livre multiplicação, que nos conduzirá em direção a uma música mais ou menos ‘amétrica’ (...)” “(...) We shall replace the notions of ‘measure’ and ‘beat’ by the feeling of a short value (the sixteen-note, for example) and its free multiplications, which will lead us toward a music more or less ‘ametrical’ (...)” (Messiaen 1966: 9).

¹⁸⁸ Entre 1987 e 1989, Messiaen recebeu diversas premiações relevantes. No início de 1987, em Nantes, recebeu das mãos de seu admirador Jacques Chirac a Grand-Croix da Légion d’Honneur. Em março foi homenageado pela Royal Academy de Londres. Dois anos depois, em março de 1989, Messiaen recebeu o *Prix Paul VI* (Prêmio Paulo VI), das mãos do Cardeal Lustiger, em uma cerimônia na catedral de Notre Dame de Paris (Figuras 29 e 30, na página 64) (Hill & Simeone 2005: 357-61 e 371-2).

¹⁸⁹ No dia 17 de novembro de 1989, Boulez e a BBC Symphony Orchestra fizeram a estréia de *La Ville d’en-Haut* na Salle Pleyel em Paris. Depois Messiaen os acompanhou durante os concertos em Milão, Londres e no Huddersfield Festival, onde se encontrou com Cage (Hill & Simeone 2005: 371-4).

¹⁹⁰ Durante o verão de 1990, Messiaen esteve em Israel para uma série de apresentações de *Turangalila-Symphonie* regidas por Zubin Mehta (Hill & Simeone 2005: 371-4).

¹⁹¹ No dia 5 de dezembro, a *première* de *Un sourire* foi um desapontamento. Não entenderam a leitura de Messiaen sobre o sorriso Mozart. Em Paris, ainda em dezembro de 1991, diversos concertos bem sucedidos (Hill & Simeone 2005: 374-7).

¹⁹² A editora Alphonse Leduc divulga a data 1949-92 em seu catálogo de venda desse título. No entanto, Hill e Simeone verificaram que existem anotações que se reportam ao *Traité* no diário do compositor de 1942.

¹⁹³ “(...) Is my love for the piano. The piano, which a priori seems like an instrument devoid of timbres, is, precisely because of its lack of personality, an instrument conducive to the pursuit of timbres, for timbres doesn’t come from the instrument, but from the player. So it’s as expressive as the player is. And because I loved the piano and played to it a lot, I was led to create not melodies of timbres but melodies of complexes of timbres” (Messiaen. In: Samuel & Messiaen 1994: 55-6).

Capítulo 2

¹⁹⁴ “(...) By hearing one judges the magnitude of intervals, by intellect one contemplates the functions of notes (...)” (Palisca & Bent 2001: 361).

¹⁹⁵ “(...) True analysis works through and for the ear. The gratest analyses (like Schenker at his best) are those with the keenest ears (...)” (Cone 1960: 174).

¹⁹⁶ Principais publicações de Jean-Philippe Rameau (1683-1764) ligadas à análise musical (Fonte: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople):

Rameau, Jean-Philippe. *Traité de l’harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris, 1722.

Rameau, Jean-Philippe. *Génération harmonique, ou Traité de musique théoretique et pratique*. Paris, 1737.

¹⁹⁷ Principais publicações ligadas à análise musical de Nicholas Cook (1950), professor na Royal Holloway, University of London, onde dirige o Centre for the History and Analysis of Recorded Music, CHARM (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.charm.rhul.ac.uk/content/staff/nc.html; www.rhul.ac.uk/Music/Staff/NickCook.html; www.jstor.org/; www.amazon.com/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. London and New York, 1987.

Cook, Nicholas. *Structure and Performance Timing in Bach’s C-minor Prelude (WTC I): an Empirical Study*. MAn, vi 1987, pp. 257–72.

Cook, Nicholas. *Musical Form and the Listener*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, v. 46, n. 1, Autumn, 1987, pp. 23-9.

Cook, Nicholas. *Liszt’s Second Thoughts: “Liebestraum” No. 2 and Its Relatives*. 19th-CM, v. 12, n. 2, Special Liszt Issue. Autumn, 1988, pp. 163-72.

Cook, Nicholas. *Music Theory and “Good Comparison”: a Viennese Perspective*. JMT, xxxiii. 1989, pp. 117-4.

Cook, Nicholas. *Schenker’s Theory of Music as Ethics*. JM, vii. 1989, pp. 415-39.

Cook, Nicholas. *Music, Imagination, and Culture*. Oxford U. Press, 1990.

Cook, Nicholas. *The Editor and the Virtuoso, or Schenker versus Bülow*. Journal of the Royal Musical Association, v. 116, n. 1, 1991, pp. 78-95.

Cook, Nicholas. *Beethoven: Symphony No. 9*. Cambridge U. Press, 1993.

Cook, Nicholas. Heinrich Schenker, Polemicist: a Reading of the Ninth Symphony Monograph. MAn, xiv. 1995, pp. 89-105.

Cook, Nicholas. *Analysis Through Composition: Principles of the Classical Style*. USA: Oxford U. Press, 1996.

Cook, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. 1st Edition, 1998. Oxford U. Press, 2001.

Cook, Nicholas & Everist, Mark. *Rethinking Music*. USA: Oxford U. Press, 1999.

Cook, Nicholas. *At the Borders of Music Identity: Schenker, Corelli and the Graces*. MAn, xviii. 1999, pp. 179-233.

Cook, Nicholas. *Music: A Very Short Introduction*. 1st Edition, 1998. USA: Oxford U. Press, 2000.

Cook, Nicholas. *Theorizing Musical Meaning*. MTS, v. 23, n. 2. Autumn, 2001, pp. 170-95.

Cook, Nicholas & Clarke, Eric. *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. USA: Oxford U. Press, 2004.

Cook, Nicholas & Pople, Anthony. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge U. Press, 2004.

Cook, Nicholas. *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*. USA: Oxford U. Press, 2007.

¹⁹⁸ Principais publicações ligadas à análise musical de David Epstein (1930-2002), maestro da MIT Symphony Orchestra desde 1965 e professor do Departamento de Música do Massachusetts Institute of Technology (MIT) desde 1971 (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://books.google.com/>; www.amazon.com; <http://web.mit.edu/newsoffice/2002/epstein.html>; <http://www.jstor.org/> - acessos em fevereiro/2008):

Epstein, David. *Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure*. Cambridge: The MIT Press, 1979.

Schachter, Carl; Epstein, David & Benjamin, W.E. *Review Symposium: Schenker, "Free Composition"*. JMT, xxv. 1981, pp. 115-73.

Epstein, David. *Tempo Relations: a Cross-Cultural Study*. MTS, vii. 1985, pp. 34-71.

Epstein, David. *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*. Belmont: Wadsworth Publishing, 1995.

Epstein, David. "Shaping Time: Music, the Brain, and Performance", a Response to William Rothstein. JMT, v. 43, n. 1, Spring 1999, pp. 165-90.

¹⁹⁹ Principais publicações ligadas à análise musical de John Rink, professor de Music na Royal Holloway, University of London, diretor associado do Centre for the History and Analysis of Recorded Music, CHARM e diretor dos projetos Chopin's First Editions Online (AHRC Resource Enhancement scheme, 2004-07) e Online Chopin Variorum Edition (Andrew W. Mellon Foundation Scholarly Communications Program, 2003-08), dentre outras atividades (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.charm.rhul.ac.uk/content/staff/jr.html; www.jstor.org/; www.rhul.ac.uk/Music/Staff/JohnRink.html; <http://books.google.com/>; www.amazon.com - acessos em fevereiro/2008):

Rink, John. *Schenker and Improvisation*. JMT, xxxvii. 1993, pp. 1-54.

Rink, John. *Chopin's Ballades and the Dialectic: Analysis in Historical Perspective*. JMT, xxxvii. 1993, pp. 99-115.

Rink, John, Ed. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge, 1995.

Rink, John. *Chopin: The Piano Concertos*. Cambridge Music Handbook. Cambridge U. Press, 1998.

Rink, John. *Chopin in Performance: Perahia's Musical Dialogue*. MT, v. 142, n. 1877. Winter, 2001, pp. 9-13, 15.

Rink, John. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge U. Press, 2003.

Rink, John. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. 1st Edition, 1995. Cambridge U. Press, 2005.

Rink, John & Samson, Jim. *Chopin Studies 2*. Cambridge Composer Studies. 1st Edition, 1994. Cambridge U. Press, 2006.

²⁰⁰ Principais publicações ligadas à análise musical do musicólogo, pianista e compositor Edward Cone (1917-2004), professor na Music Faculty da Princeton University (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; www.amazon.com; www.independent.co.uk/news/obituaries/edward-cone-534892.html; <http://books.google.com/>; www.revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/1738 - acessos em fevereiro/2008):

Cone, Edward T. *Analysis Today*. MQ, v. 46, n. 2, Special Issue: Problems of Modern Music. The Princeton Seminar in Advanced Musical Studies. (Apr., 1960), pp. 172-88.

Cone, Edward T. *Stravinsky: The Progress of a Method*. PNM, v. 1, n. 1. (Autumn, 1962), pp. 18-26.

-
- Cone, Edward T. *The Uses of Convention: Stravinsky and His Models*. MQ, v. 48, n. 3, Special Issue for Igor Stravinsky on His 80th Anniversary. (Jul., 1962), pp. 287-299.
- Cone, Edward T. *A Budding Grove*. PNM, v. 3, n. 2. (Spring - Summer, 1965), pp. 38-46.
- Cone, Edward T. *Toward the Understanding of Musical Literature*. PNM, v. 4, n. 1. (Autumn - Winter, 1965), pp. 141-51.
- Cone, Edward T. & Sessions, Roger. *Conversation with Roger Sessions*. PNM, v. 4, n. 2. (Spring - Summer, 1966), pp. 29-46.
- Cone, Edward T. *Webern's Apprenticeship*. MQ, v. 53, n. 1. (Jan., 1967), pp. 39-52.
- Cone, Edward T. *Beyond Analysis*. PNM, v. 6, n. 1. (Autumn - Winter, 1967), pp. 33-51.
- Cone, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. NY: W. W. Norton, 1968.
- Cone, Edward T. & Copland, Aaron. *Conversation with Aaron Copland*. PNM, v. 6, n. 2. (Spring - Summer, 1968), pp. 57-72.
- Cone, Edward T. *In Honor of Roger Sessions*. PNM, v. 10, n. 2. (Spring - Summer, 1972), pp. 130-41.
- Cone, Edward T. *The Composer's Voice*. Berkeley, 1974.
- Cone, Edward T. *Sound and Syntax: An Introduction to Schoenberg's Harmony*. PNM, v. 13, n. 1. (Autumn - Winter, 1974), pp. 21-40.
- Cone, Edward T. *Berlioz's Divine Comedy: The Grande Messe des morts*. 19th-CM, v. 4, n. 1. (Summer, 1980), pp. 3-16.
- Cone, Edward T. *The Authority of Music Criticism*. JAMS, v. 34, n. 1. (Spring, 1981), pp. 1-18.
- Cone, Edward T. *Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics*. 19th-CM, v. 5, n. 3. (Spring, 1982), pp. 233-41.
- Cone, Edward T. *Beethoven's Orpheus--Or Jander's?* 19th-CM, v. 8, n. 3. (Spring, 1985), pp. 283-86.
- Cone, Edward T. *"Musical Form and Musical Performance" Reconsidered*. MTS, v. 7, Time and Rhythm in Music. (Spring, 1985), pp. 149-58.
- Cone, Edward T. *On Derivation: Syntax and Rhetoric*. MAn, v. 6, n. 3. (Oct., 1987), pp. 237-55.
- Cone, Edward T. *Music: A View from Delft. Selected Essays*. Chicago: The U. of Chicago Press, 1989.
- Cone, Edward T. *Stravinsky: o progresso de um método*. Tradução de Antenor Corrêa e Graziela Bortz. Música Hodie, v. 7, No 1, 2007. Texto na íntegra disponível em www.revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/1738 (acesso em fevereiro/2008).

²⁰¹ Principais publicações ligadas à análise musical de Wallace Berry (1928-91), ex-presidente da Society for Music Theory, professor da University of Southern California (1956-7), da University of Michigan (1957-77) e professor de Teoria da música no Departamento de Música da University of British Columbia (1978-84). Em sua homenagem foi criado o Wallace Berry Award, prêmio anualmente concedido ao livro de maior destaque na área musical (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.amazon.com; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/; www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=U1ARTU0000295; <http://societymusictheory.org/index.php?pid=30> - acessos em fevereiro/2008).

Berry, Wallace & Chudacoff, Edward. *Eighteenth Century Imitative Counterpoint: Music for Analysis*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1969.

Berry, Wallace and others. *Analysis Symposium: Mozart Symphony no.40*. ITO, i/7. 1975, pp. 8-36.

Berry, Wallace. *Rhythmic Accelerations in Beethoven*. JMT, v. 22, n. 2. (Autumn, 1978), pp. 177-236.

Berry, Wallace. *Symmetrical Interval Sets and Derivative Pitch Materials in Bartok's String Quartet No. 3*. PNM, v. 18, n. 1/2. (Autumn, 1979 - Summer, 1980), pp. 287-379.

Berry, Wallace. *On Structural Levels in Music*. MTS, v. 2. (Spring, 1980), pp. 19-45.

Berry, Wallace. *Text and Music in the Alto Rhapsody*. JMT, v. 27, n. 2. (Autumn, 1983), pp. 239-253.

Berry, Wallace. *Metric and Rhythmic Articulation in Music*. MTS, v. 7, Time and Rhythm in Music. (Spring, 1985), pp. 7-33.

Berry, Wallace. *Form in Music: an Examination of Traditional Techniques of Musical Structure and their Application in Historical and Contemporary Styles*. 1st Edition, 1966. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1986.

Berry, Wallace. *Structural Functions in Music*. 1st Edition, 1976. NY: Dover Publications, 1987.

Berry, Wallace. *Formal Process and Performance in the "Eroica" Introductions*. MTS, v. 10, 10th Anniversary Issue. (Spring, 1988), pp. 3-18.

Berry, Wallace. *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale U. Press, 1989.

²⁰² “(...) An analysis is a direction for a performance” (Cone 1960: 174).

²⁰³ Principais publicações de Joachim Burmeister (1566-1629) ligadas à análise musical:

Burmeister, Joachim. *Hypomnematum musicae poeticae*. Rostock, 1599.

Burmeister, Joachim. *Musica autoschediastike*. Rostock, 1601.

Burmeister, Joachim. *Musica poetica*. Rostock, 1606/R.

²⁰⁴ “Analysis of a composition is the resolution of that composition into a particular mode and a particular species of counterpoint [*antiphonorum genus*], and into its affections or periods. ... Analysis consists of five parts: 1. Determination of mode; 2. of species of tonality; 3. of counterpoint; 4. Consideration of quality; 5. Resolution of the composition into affections or periods” (Burnmeister 1606: pp.71ff. Apud: Bent & Pople 2001: 530).

²⁰⁵ Desenvolvida entre os séculos XVI e XVIII, a teoria dos gêneros foi associada aos tratados *Regionamento di musica* (1588) de Pietro Pontio, *El melopeo y maestro* (1613) de Pietro Cerone, *Syntagma musicum* (iii, 1618) de Michael Praetorius, *Vollkommene Capellmeister* (1739) de Johann Mattheson e *Der critische Musicus* (1737-40) de Johann Adolph Scheibe. Esses tratados suscitaram discussões acerca de padrões associados à composição de motetes, missas, recitativos e concertos grossos, dentre outros gêneros e formas musicais (Palisca & Bent 2001: 378).

²⁰⁶ Principal publicação de Joseph Riepel (1709-82) ligada à análise musical:

Riepel, Joseph. *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, i: De Rhythmopoeia*. Regensburg, 1752. ii: *Grundregeln zur Tonkunst insgemein*. Frankfurt, 1755. iii: *Gründliche Erklärung der Tonordnung*. Frankfurt, 1757. iv: *Erläuterung der betruglichen Tonordnung*. Augsburg, 1765. v: *Unentbehrliche Anmerkungen zum Contrapunct*. Regensburg, 1768.

²⁰⁷ A teoria do ritmo foi desenvolvida entre os séculos XVII e XIX, através de tratados como *Battuta della musica dichiarata* (1611), de Agostino Pisa, e *Principes du clavecin* (1702) de Michel de Saint-Lambert (*Principes du clavecin*, 1702), voltados às noções de andamento vigentes. Riepel contribuiu com a teoria (em 1752-68) ao observar que a repetição dos valores das notas nos temas e seu movimento em direção a uma cadência estavam relacionados aos fatores melódico e harmônico (Palisca & Bent 2001: 378-9).

-
- ²⁰⁸ Principal publicação de Heinrich Christoph Koch (1749-1816) ligada à análise musical:
Koch, H. C. *Versuch einer Anleitung zur Composition*, i. Rudolstadt, 1782/R. ii-iii. Leipzig, 1787-93/R.
- ²⁰⁹ Principais publicações de Johann Philipp Kirnberger (bat. 1721-83) ligadas à análise musical:
Kirnberger, J. P. *Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist*. Berlin, 1757.
Kirnberger, J. P. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sicheren Grundsätzen hergeleitet*. Berlin, 1771-9/R.
Kirnberger, J. P. *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie ... als ein Zusatz zu der Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Berlin and Königsberg, 1773/R.
- ²¹⁰ Principais publicações de Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842) ligadas à análise musical:
Momigny, Jérôme-Joseph. *Cours complet d'harmonie et de composition*. Paris, 1806.
Momigny, Jérôme-Joseph. *La seule vraie théorie de la musique*. Paris, 1821/R.
- ²¹¹ Principal publicação de E.T.A. Hoffman (1776-1822) ligada à análise musical:
Hoffman, E.T.A. *Review of Beethoven's Fifth Symphony*. AMZ, xii, 1809-10, 630ff, 652ff.
- ²¹² "The use of analysis to serve an interest in musical objects themselves, rather than to supply models for the study of composition, reflected a new spirit of historical awareness that arose with Romanticism (...)"(Bent & Pople 2001: 536).
- ²¹³ Principal publicação de Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) ligada à análise musical:
Forkel, J. N. *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, 1802.
- ²¹⁴ Principal publicação de Giuseppe Baini (1775-1844) ligada à análise musical:
Baini, Giuseppe. *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*, 1828.
- ²¹⁵ Principais publicações ligadas à análise musical de Antoine Reicha (1770-1836), compositor, teórico e influente professor do Conservatório de Paris (1818-30), que teve entre seus alunos Berlioz e Liszt (Burnham. In: Christensen 2007: 884):
Reicha, Antoine. *Practische Beispiele: ein Beitrag zur Geistescultur des Tonsetzers*. Vienna, 1803.
Reicha, Antoine. *Traité de melodie*. Paris, 1814.
Reicha, Antoine. *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique*. Paris, 1816-18.
Reicha, Antoine. *Traité de haute composition musicale*. Paris, 1824-5.
Reicha, Antoine. *Art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale*. Paris, 1833.
- ²¹⁶ Principal publicação de Gottfried Weber (1779-1839) ligada à análise musical:
Weber, Gottfried. *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*. Mainz, 1817-21.
- ²¹⁷ Principais publicações de Carl Czerny (1791-1857) ligadas à análise musical:
Czerny, Carl. Ed. *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition ... von A. Reicha*. Vienna, 1834.
Czerny, Carl. *School of Practical Composition*. London, c1849/R.

²¹⁸ Principais publicações de Adolf Bernhard Marx (1795-1866) ligadas à análise musical:
Marx, A. B. *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, i. Leipzig, 1837.
ii. Leipzig, 1838. iii. Leipzig, 1845. iv. Leipzig, 1847.
Marx, A. B. *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*. Leipzig, 1841.
Marx, A. B. *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege*. Leipzig, 1855.
Marx, A. B. *Ludwig van Beethoven: Leben und Schaffen*. Berlin, 1859/R.
Marx, A. B. *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*. Berlin, 1863.
Marx, A. B. *Musikalische Schriften über Tondichter und Tonkunst*. Hildburghausen, 1912-22.

²¹⁹ Principais publicações de Moritz Hauptmann (1792-1868) ligadas à análise musical:
Hauptmann, Moritz. *Erläuterungen zu Johann Sebastian Bachs 'Kunst der Fuge'*. Leipzig, 1841.
Hauptmann, Moritz. *Die Natur der Harmonik und der Metrik*. Leipzig, 1853.
Hauptmann, Moritz. *Die Lehre von der Harmonik*. Leipzig, 1868.

²²⁰ Principais publicações do pianista Charles Rosen (1927) ligadas à análise musical. Rosen ocupou a cadeira de Charles Eliot Norton Chair na (1980-1), foi professor visitante na George Eastman (1988) e na Oxford University, professor de Music and Social Thought na University of Chicago (1991-6) e atualmente ocupa da cadeira de International Chair in Performance and Musicology na Royal Northern College of Music (por três anos) (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; acervo pessoal; www.jstor.org/; www.amazon.com/; <http://books.google.com/>; www.owenwhitemanagement.com/pianists/Charles-Rosen/ - acessos em fevereiro/2008):

Rosen, Charles. *The Proper Study of Music*. PNM, v. 1, n. 1. (Autumn, 1962), pp. 80-8.
Rosen, Charles & Kerman, Joseph. *"The Proper Study of Music": A Reply*. PNM, v. 2, n. 1. (Autumn - Winter, 1963), pp. 151-60.
Rosen, Charles. *Ornament and Structure in Beethoven*. MT, v. 111, n. 1534, Beethoven Bicentenary Issue. (Dec., 1970), pp. 1198-1201.
Rosen, Charles. *Homage to Milton*. PNM, v. 14, n. 2, Sounds and Words. A Critical Celebration of Milton Babbitt at 60. (Spring - Summer, 1976), pp. 37-40.
Rosen, Charles. *Influence: Plagiarism and Inspiration*. 19th-CM, v. 4, n. 2. (Autumn, 1980), pp. 87-100.
Rosen, Charles. *Sonata forms*. 3 ed. NY: W. W. Norton, 1988.
Rosen, Charles. *The First Movement of Chopin's Sonata in Bb Minor, Op. 35*. 19th-CM, v. 14, n. 1. (Summer, 1990), pp. 60-6.
Rosen, Charles. *Arnold Schoenberg*. 1st Edition, 1976. Chicago: The U. of Chicago Press, 1996.
Rosen, Charles. *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. Expanded Ed. NY: W. W. Norton, 1997.
Rosen, Charles. *The Romantic Generation*. The Charles Eliot Norton Lectures. Cambridge: Harvard U. Press, 1998.
Rosen, Charles. *A geração romântica*. Trad. SEINCMAN, Eduardo. SP: Edusp, 2000.
Rosen, Charles. *Critical Entertainments: Music Old and New*. Cambridge: Harvard U. Press, 2001.
Rosen, Charles. *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. New Haven: Yale U. Press, 2001.
Rosen, Charles. *Beethoven's Piano Sonatas: A short Companion*. New Haven: Yale U. Press, 2002.
Rosen, Charles. *Piano Notes: The World of the Pianist*. Simon & Schuster, 2004.

²²¹ Principal publicação de Simon Sechter (1788-1867) ligada à análise musical:
Sechter, Simon. *Die Grundsätze der musikalischen Komposition*. Leipzig, 1853-4.

-
- ²²² Principais publicações de Johann Christian Lobe (1797-1881) ligadas à análise musical:
Lobe, Johann Christian. *Compositions-Lehre, oder Umfassende Theorie von der thematischen Arbeit*. Weimar, 1844.
Lobe, Johann Christian. *Lehrbuch der musikalischen Komposition, i: Von der ersten Elementen der Harmonielehre an bis zur vollständigen Komposition des Streichquartetts und aller Arten von Klavierwerken; ii: Die Lehre von der Instrumentation; iii: Lehre von der Fuge, dem Kanon und dem doppelten Kontrapunkte; iv: Die Oper*. Leipzig, 1850–67.
- ²²³ Principal publicação de Salomon Jadassohn (1831-1902) ligada à análise musical:
Jadassohn, Salomon. *Musikalische Kompositionslehre*. Leipzig, 1883-9.
- ²²⁴ Principal publicação de A.J. Goodrich ligada à análise musical:
Goodrich, A.J. *Complete Musical Analysis*. Cincinnati, 1889.
- ²²⁵ Principais publicações de Percy Goetschius (1853-1943) ligadas à análise musical:
Goetschius, Percy. *Models of the Principal Musical Forms*. Boston, 1894.
Goetschius, Percy. *Lessons in Music Form: a Manual of Analysis*. New York, 1904/R.
- ²²⁶ Principais publicações ligadas à análise musical do teórico, historiador, esteta e analista musical Hugo Riemann (1849-1919):
Riemann, Hugo. *Über das musikalische Hören*. Diss., U. of Göttingen, 1873. Pubd as *Musikalische Logik*. Leipzig, 1874.
Riemann, Hugo. *Musikalische Syntaxis: Grundriss einer harmonischen Satzbildungslehre*. Leipzig, 1877/R.
Riemann, Hugo. *Der Ausdruck in der Musik*. Leipzig, 1883.
Riemann, Hugo. *Musikalische Dynamik und Agogik: Lehrbuch der musikalischen Phrasierung*. Hamburg, 1884.
Riemann, Hugo. *Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre*. Hamburg, 1887.
Riemann, Hugo. *Katechismus der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre)*. Leipzig, 1889.
Riemann, Hugo. *Katechismus des Generalbass-Spiels*. Leipzig, 1889.
Riemann, Hugo. *Katechismus der Harmonie- und Modulationslehre*. Leipzig, 1890.
Riemann, Hugo & Fuchs, C. *Katechismus der Phrasierung (Praktische Anleitung zum Phrasieren)*. Leipzig, 1890.
Riemann, Hugo. *Katechismus der Fugen-Komposition, i–ii*. Leipzig, 1890–91. iii. Leipzig, 1894.
Riemann, Hugo. *Vereinfachte Harmonielehre, oder Die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*. London and New York, 1893.
Riemann, Hugo. *Präludien und Studien: gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik, i*. Frankfurt, 1895/R. ii–iii. Leipzig, 1900-01/R.
Riemann, Hugo. *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert, iii: Die Harmonielehre*. Leipzig, 1898.
Riemann, Hugo. *Grosse Kompositionslehre, i: Der homophone Satz*. Berlin, 1902. ii: *Der polyphone Satz*. Berlin, 1903. iii: *Der Orchestersatz und der dramatische Gesangstil*. Berlin, 1913.
Riemann, Hugo. *Beethovens Streichquartette*. Berlin, 1903.
Riemann, Hugo. *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Leipzig, 1903/R.
Riemann, Hugo. *Ludwig van Beethovens sämtliche Klavier-Solosonaten: ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notizen*. Berlin, 1918–19.

-
- ²²⁷ Principal publicação de Stewart Macpherson ligada à análise musical:
Macpherson, Stewart. *Form in Music: with Special Reference to the Designs of Instrumental Music*. London and New York, 1908.
- ²²⁸ “The most comprehensive theory of functions in music was developed by Hugo Riemann (...)” (Burnham. In: Christensen 2007: 892).
- ²²⁹ Principais publicações de Ebenezer Prout (1835-1909) ligadas à análise musical:
Prout, Ebenezer. *Musical Form*. London, 1893-7/R.
Prout, Ebenezer. *Applied Forms*. London, 1895/R.
Prout, Ebenezer. *Analysis of J.S. Bach's Forty-Eight Fugues (Das Wohltemperirte Clavier)*. London, 1910.
- ²³⁰ Principal publicação de Hugo Leichtentritt (1874-1951) ligada à análise musical:
Leichtentritt, Hugo. *Musikalische Formenlehre*. Leipzig, 1911.
- ²³¹ Principais publicações de Hermann Kretzschmar (1848-1924) ligadas à análise musical:
Kretzschmar, Hermann. *Führer durch den Konzertsaal*, i. Leipzig, 1887. ii/1. Leipzig, 1888. ii/2. Leipzig, 1890.
Kretzschmar, Hermann. *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1902, pp. 45-66; Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1905, pp. 73-86. *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchen der Musikbibliothek Peters*, i. Leipzig, 1911, pp. 168-92. ii. Leipzig, 1911, pp. 280-93.
- ²³² “Hermeneutics as a critical method – as distinct from its etymological roots in a more general ‘interpretation’ – is generally acknowledged to have first been formulated in the work of Friedrich Schleiermacher and later developed by Wilhelm Dilthey. It was most likely the latter who influenced Kretzschmar in his use of the term to describe his own analytical writing, and in his identification of Hoffmann and Schumann (...) as being among his earlier precursors” (Bent & Pople 2001: 543).
- ²³³ Principais publicações de Hans von Wolzogen (1848-1938) ligadas à análise musical:
Wolzogen, Hans. *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagners Festspiel ‘Der Ring des Nibelungen’*. Leipzig, 1876.
Wolzogen, Hans. *Thematischer Leitfaden durch die Musik von Richard Wagners Tristan*. Leipzig, 1880.
Wolzogen, Hans. *Thematischer Leitfaden durch die Musik von Richard Wagners Parsifal*. Leipzig, 1882.
- ²³⁴ Principais publicações de Gustav Nottebohm (1817-82) ligadas à análise musical:
Nottebohm, Gustav. *Ein Skizzenbuch von Beethoven*. Leipzig, 1865.
Nottebohm, Gustav. *Beethoveniana*. Leipzig, 1872/R.
Nottebohm, Gustav. *Zweite Beethoveniana*. Leipzig, 1887.
- ²³⁵ Principal publicação de George Grove (1820-1900) ligada à análise musical:
Grove, George. *Beethoven and his Nine Symphonies*. London, 1896.

-
- ²³⁶ Principal publicação de Johann Friedrich Herbart (1776-1841) ligada à análise musical:
Herbart, Johann Friedrich. *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre*. Königsberg, 1811.
- ²³⁷ Principais publicações de Eduard Hanslick (1825-1904) ligadas à análise musical:
Hanslick, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen*. Leipzig, 1854/R. Tradução para português: Hanslick, Eduard. *Do belo musical: uma contribuição para a revisão da estética musical*. Campinas: Ed. Unicamp, 1989.
- ²³⁸ Principais publicações de Christian von Ehrenfels (1859-1932) ligadas à análise musical:
Ehrenfels, Christian. *Die musikalische Architektonik*. Bayreuther Blätter, xix. 1896, pp. 257-63.
Ehrenfels, Christian. *Richard Wagner und seine Apostaten*. Vienna, 1913.
- ²³⁹ Principais publicações de Arnold Schering (1877-1941) ligadas à análise musical:
Schering, Arnold. *Die Lehre von der musikalischen Figuren*. KJb, xxi. 1908, p. 106-14.
Schering, Arnold. *Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören*. Leipzig, 1911.
Schering, Arnold. *Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento*. SIMG, xiii. 1911-12, pp. 172-204
Schering, Arnold. *Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik*. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, ix. 1914, pp. 168-75.
Schering, Arnold. *Bach und das Symbol*. Bach-Jahrbuch 1925, pp. 40-63; Bach-Jahrbuch 1928, pp. 119-37.
Schering, Arnold. *Musikalische Analyse und Wertidee*. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1929, pp. 9-20.
Schering, Arnold. *Das Symbol in der Musik*. Leipzig, 1941.
Schering, Arnold. *Vom Wesen der Musik: ausgewählte Aufsätze*. Stuttgart, 1974.
- ²⁴⁰ Principais publicações de Guido Adler (1855-1941) ligadas à análise musical:
Adler, Guido. *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, i. 1885, pp. 5-20.
Adler, Guido. *Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit*. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, ii. 1886, pp. 271-346.
Adler, Guido. *Richard Wagner: Vorlesungen*. Leipzig, 1904.
Adler, Guido. *Der Stil in der Musik, i: Prinzipien und Arten des musikalischen Stils*. Leipzig, 1911.
- ²⁴¹ Principal publicação de Wilhelm Fischer Herbart ligada à análise musical:
Fischer, Wilhelm. *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*. Habilitationsschrift, U. of Vienna, 1915.
- ²⁴² Principais publicações de Ernst Bücken ligadas à análise musical:
Bücken, Ernst. *Anton Reicha als Theoretiker*. ZMw, ii. 1919-20, pp. 156-69.
Bücken, Ernst & Mies, Paul. *Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde*. ZMw, v. 1922-3, pp. 219-25.
E. Bücken: *Der galante Stil: eine Skizze seiner Entwicklung*. ZMw, vi. 1923-4, pp. 418-30.
- ²⁴³ Principais publicações de Paul Mies ligadas à análise musical:
Bücken, Ernst & Mies, Paul. *Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde*. ZMw, v. 1922-3, pp. 219-25.
Mies, Paul. *Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles*. Leipzig, 1925.

-
- ²⁴⁴ Principais publicações de Hans Gál (1890-1987) ligadas à análise musical:
Gál, Hans. *Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven*. SMw, iv. 1916, pp. 58-115.
Stöhr, Richard; Gál, Hans & Orel, Aaron. *Formenlehre der Musik*. Leipzig, 1933.
- ²⁴⁵ Principal publicação de Ludwig Schiedermair ligada à análise musical:
Schiedermair, Ludwig. *Der junge Beethoven*. Leipzig, 1925/R.
- ²⁴⁶ Principal publicação de August Halm (1869-1929) ligada à análise musical:
Halm, August. *Die Symphonie Anton Bruckners*. Munich, 1914.
- ²⁴⁷ Principais publicações de Walter Engelsmann (1881-1952) ligadas à análise musical:
Engelsmann, Walter. *Die Sonatenform Beethovens: Probleme in der Klaviersonate As-Dur opus 110*. Neue-Musik-Zeitung, xlv. 1925, pp. 203-6, 222-5.
Engelsmann, Walter. *Beethovens Kompositionspläne, dargestellt in den Sonaten für Klavier und Violine*. Augsburg, 1931.
- ²⁴⁸ Principais publicações de Werner Danckert (1900-70) ligadas à análise musical:
Danckert, Werner. *Stil als Gesinnung*. Bärenreiter-Jb, v. 1929, pp. 24-32.
Danckert, Werner. *Personale Typen des Melodiestils*. Kassel, 1931. *Enlarged as Ursymbole melodischer Gestaltung*, 1932.
Danckert, Werner. *Beiträge zur Bachkritik*. Kassel, 1934.
- ²⁴⁹ Principais publicações de Knud Jeppesen (1892-1974) ligadas à análise musical:
Jeppesen, Knud. *Palestrinastil med særligt henblik paa dissonansbehandlingen*. Copenhagen, 1923.
Jeppesen, Knud. *Zur Kritik der klassischen Harmonielehre*. IMSCR IV: Basle 1949, pp. 23-34.
- ²⁵⁰ Principais publicações de Ernst Kurth (1886-1946) ligadas à análise musical:
Kurth, Ernst. *Die Jugendoper Glucks bis "Orfeo"*. SMw, I, 1913, pp. 193-277.
Kurth, Ernst. *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*. Berne, 1913/R.
Kurth, Ernst. *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*. Berne, 1917, 5/1956/R.
Kurth, Ernst. *Zur Motivbildung Bachs*. Bach-Jahrbuch 1917, pp. 80-136.
Kurth, Ernst. *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*. Berne, 1920.
Kurth, Ernst. *Bruckner*. Berlin, 1925/R.
Kurth, Ernst. *Musikpsychologie*. Berlin, 1931/R.
- ²⁵¹ Principais publicações de Alfred Lorenz (1868-1939) ligadas à análise musical:
Lorenz, Alfred. *Gedanken und Studien zur musikalischen Formgebung in R. Wagners "Ring des Nibelungen"*. Diss., U. of Frankfurt, 1922.
Lorenz, Alfred. *Die formale Gestaltung des Vorspiels zu Tristan und Isolde*. ZMw, v. 1922-3, pp. 546-57.
Lorenz, Alfred. *Betrachtungen über Beethovens Eroica-Skizzen*. ZMw, vii. 1924-5, pp. 409-22.
Lorenz, Alfred. *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*. Berlin, 1924-33.
Lorenz, Alfred. *Das Finale in Mozarts Meisteroper*. Die Musik, xix. 1926-7, pp. 621-32.
- ²⁵² Principais publicações de Karl Grunsky (1871-1943) ligadas à análise musical:
Grunsky, Karl. *Wagner als Sinfoniker*. Richard Wagner-Jb 1906, pp. 227-44.

Grunsky, Karl. *Vorspiel und I. Akt von "Tristan und Isolde"*. Richard Wagner-Jb. 1907, pp. 207-84.

²⁵³ Principal publicação de Karl Mayrberger (1828-81) ligada à análise musical:
Mayrberger, Karl. *Die Harmonik Richard Wagners an den Leitmotiven des Vorspiels zu Tristan und Isolde erläutert*. Bayreuther Blätter, iv. 1881, pp. 169-80.

²⁵⁴ Principais publicações ligadas à análise musical do teórico musical austríaco Heinrich Schenker (1868-1935) (Fontes: www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; www.britannica.com/eb/article-9066110/Heinrich-Schenker - acessos em fevereiro/2008):

Schenker, Heinrich. *Ein Beitrag zur Ornamentik als Einführung zu Ph. Em. Bachs Klavierwerken*. Vienna, 1903.

Schenker, Heinrich. *Neue musikalische Theorien und Phantasien, i: Harmonielehre*. Stuttgart, 1906/R. ii/1: *Kontrapunkt I: Cantus firmus und zweistimmiger Satz*. Vienna, 1910/R. ii/2: *Kontrapunkt II: Drei- und mehrstimmiger Satz*. Vienna, 1922/R. iii: *Der freie Satz*. Vienna, 1935.

Schenker, Heinrich. *Johann Sebastian Bach: Chromatische Fantasia und Fuge: kritische Ausgabe mit Anhang*. Vienna, 1910.

Schenker, Heinrich. *Beethovens neunte Sinfonie: eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur*. Vienna, 1912/R.

Schenker, Heinrich. *Die letzten fünf Sonaten Beethovens ['Erläuterungsausgaben']*. Vienna, 1913-21.

Schenker, Heinrich, Ed. *Der Tonwille: Flugblätter zum Zeugnis unwandelbarer Gesetze der Tonkunst*. Vienna, 1921-4.

Schenker, Heinrich. *Beethoven: Fünfte Sinfonie: eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücks.* Vienna, 1925/R. [Orig. pubd in *Der Tonwille* (1921-4)].

Schenker, Heinrich. *Das Meisterwerk in der Musik: ein Jahrbuch*. Munich, 1925-30/R. [Incl. analyses of Mozart: Symphony no.40, ii, 105-59 and Beethoven: Symphony no.3, iii, 25-99].

Schenker, Heinrich. *Fünf Urlinie-Tafeln*. Vienna, 1932.

Schenker, Heinrich. *Harmony*. Chicago: The U. of Chicago Press, 1954.

Schenker, Heinrich & Grossman, Orin. *Organic Structure in Sonata Form*. JMT, v. 12, n. 2. (Winter, 1968), pp. 164-183.

Schenker, Heinrich. *Five Graphic Music Analyses*. Felix Salzer (Col.). Courier Dover, 1969.

Schenker, Heinrich. *A Contribution to the Study of Ornamentation*. Music Forum, iv, 1976, pp. 1-140.

Schenker, Heinrich. *The Largo of J.S. Bach's Sonata No. 3 for Unaccompanied Violin [BWV 1005]*. Music Forum, iv, 1976, pp. 141-59.

Burkhart, Charles & Schenker, Heinrich. *Schenker's "Motivic Parallelisms"*. JMT, v. 22, n. 2. (Autumn, 1978), pp. 145-175.

Schenker, Heinrich & Bent, Ian. *Essays from 'Das Meisterwerk in der Musik,' v. 1 (1925)*. MAn, v. 5, n. 2/3. (Jul. - Oct., 1986), pp. 151-169+171-185+187-191.

Schenker, Heinrich; Dunsby, Jonathan & Loeschmann, Horst B. *Three Essays from 'Neue Revue' (1894-7)*. MAn, v. 7, n. 2. (Jul., 1988), pp. 133-141.

Schenker, Heinrich. *Haydn: Sonata in E-flat Major*. Theoria, iii, 1988, pp. 105-60.

Schenker, Heinrich. *The Spirit of Musical Technique*. Theoria, iii, 1988, pp. 86-104.

Schenker, Heinrich; Siegel, Hedi & Schachter, Carl. *Schenker Studies*. Cambridge U. Press, 1990.

Schenker, Heinrich. *The Art of Performance*. Oxford U. Press, 2000.

Schenker, Heinrich. *Counterpoint*. Musicalia Press, 2001.

²⁵⁵ “(...) His analyses were designed primarily for the performer and were always pedagogical in function. They encouraged a new way of hearing music – long-range listening – and, by the time of his final graphic method, attempted to lead the reader stage by stage from the familiar text of a work through to an understanding of it as a complex organic whole” (Bent & Pople 2001: 553).

²⁵⁶ Publicações de Olivier Messiaen (1908-92) e também textos não publicados (Fontes: www.amazon.com; <http://oliviermessiaen.net>; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Messiaen, Olivier. *L'Ascension*. Le Monde musical, 28 Feb, 1935, pp. 48-9.

Messiaen, Olivier. “*Ariane et Barbe-bleu*” de Paul Dukas. Revue musicale, no.166 (1936), pp. 79-86.

Messiaen, Olivier. *La Nativité du Seigneur*. Le Monde musical, 30 April 1936, pp. 123-4.

Messiaen, Olivier. *La Nativité du Seigneur*. Tablettes de la Schola Cantorum, Jan-Feb, 1936, 2 pages.

Messiaen, Olivier. *Derrière ou devant la porte?... (Lettre ouverte à M. Eugène Berteaux)*. La Page musicale, 26 February 1937.

Messiaen, Olivier. *Musique religieuse*. La Page musicale, 19 February 1937.

Messiaen, Olivier. *L'Orgue*. Le Monde musical, 31 March 1938.

Messiaen, Olivier. *L'Orgue mystique de Tournemire*. Syrx (Brussels), May 1938.

Messiaen, Olivier. *Un Spectacle Darius Milhaud*. Syrx (Brussels), March 1938, pp. 25-6.

Messiaen, Olivier. *Le Premier Livre d'orgue de Georges Migot*. La Revue musicale, March 1938.

Messiaen, Olivier. *Contre la paresse*. La Page musicale, 17 March 1939.

Messiaen, Olivier. *Autour d'une œuvre d'orgue*. L'Art sacré, April 1939.

Messiaen, Olivier. *Autour d'une parution*. Le Monde musical, 30 April 1939.

Messiaen, Olivier. *De la musique sacrée*. Carrefour, vol.1, no.4, June-July 1939.

Messiaen, Olivier. *Le Rythme chez Igor Stravinsky*. La Revue musicale, no 191, June 1939, pp. 91-2.

Messiaen, Olivier. *Les Amis de l'Orgue et la guerre*. L'Orgue, nos. 40-41, Dec 1939-March 1940, pp. 30-8.

Messiaen, Olivier. *Quatuor pour la fin du Temps*. Lumignon: Bi-mensuelle du Stalag VIIIA, no.1, 1 April 1941, pp. 3-4.

Messiaen, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Article. Musique et radio, vol. 33, no. 386, Nov 1942, pp. 253-4.

Messiaen, Olivier. *Sur mon traité de composition*. Comœdia, 5 Dec 1942, pp. 1, 4.

Messiaen, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1944.

Messiaen, Olivier. *L'Inspiration musicale*. Opéra, 19 Dec 1945.

Messiaen, Olivier. *Querelle de la musique et de l'amour*. Volontés, 16 May 1945.

Messiaen, Olivier. *Béla Bartók (Obituary)*. Images musicales, 19 October, 1945.

Messiaen, Olivier. *Le 2e Concerto de Béla Bartók*. Lumières de la Ville, 18 Dec 1945.

Messiaen, Olivier. *Réponses à une enquête*. Contrepoints, no. 3, March-April 1946.

Messiaen, Olivier. *Concert Line Zilgien (Concert de La Revue musicale)*. La Revue musicale, no. 201, Sept 1946.

Messiaen, Olivier. *Maurice Emmanuel: Ses Trente Chansons bourguignonnes*. La Revue musicale, no. 206, 1947, pp. 107-8.

Messiaen, Olivier. *Orgue*. La Trinité, May 1951.

Messiaen, Olivier. *Hommage à un Maître disparu: Jean de Gibon*. Écho du Pays de Redon, 26 Jan 1952.

-
- Messiaen, Olivier. *Conférence de Bruxelles, prononcée à l'Exposition Internationale de Bruxelles en 1958*.
- Messiaen, Olivier. *Preface to "Experiences musicales: Musiques concrète, électronique, exotique"*. La Revue musicale, no.244, 1959, pp. 5-6.
- Messiaen, Olivier. *La Nature, les chants d'oiseaux*. Guide du concert, no.229, 3 April 1959, pp. 1093-4.
- Messiaen, Olivier. *Conférence de Bruxelles: prononcée à l'Exposition internationale de Bruxelles*. Paris: Alphonse Leduc, 1960.
- Messiaen, Olivier & Gavoty, Bernard. *Who are you, Olivier Messiaen?* Tempo. New Ser. n. 58, p. 33-6, Summer 1961.
- Messiaen, Olivier. [*Hommage à Roger Désormière*]. Les Lettres françaises, no.1001, 8 Oct-6 Nov 1963.
- Messiaen, Olivier. *Situation artistique et sociale du musicien en 1964*. Institut de France, Académie des Beaux-Arts, Communications 20 mai - 25 novembre 1964.
- Messiaen, Olivier. *The Technique of my Musical Language*. Text with musical examples. Translated by John Satterfield, 1956. First French edition, 1944. Paris: Alphonse Leduc, 1966.
- Messiaen, Olivier. *Hommage d'Olivier Messiaen aux artistes de l'orchestre*. L'Artiste musicien Paris, 64^e année, nouvelle série, no.14, 1966, pp. 15-7.
- Messiaen, Olivier. *Matière-lumière espace-temps, son-couleur...* Preuves, no.179, Jan 1966, pp. 39-41.
- Messiaen, Olivier. *Notice sur la vie et des travaux de Jean Lurçat [...] lue à séance de mercredi 15 mai 1968*.
- Messiaen, Olivier. *Preface. François Gervais "Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy"*. La Revue musicale, no. 272, 1971.
- Messiaen, Olivier. *Discours de M. Olivier Messiaen, Président, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, séance publique annuelle du 14 novembre 1973*.
- Messiaen, Olivier. *Discours pour la réception de M. Marc Saltet: élu membre de la section d'architecture en remplacement de M. Charles Lemaire [..] 23 mai 1973*.
- Roustit, Albert & Messiaen, Olivier. *Prophecy in Music: Prophetic Parallels in Musical History*. s/l: s/e, 1975.
- Messiaen, Olivier. *La musique sacrée*. Paris: Alphonse Leduc, 1977.
- Messiaen, Olivier. *Conférence de Notre-Dame prononcée à Notre-Dame de Paris le 4 décembre 1977*.
- Messiaen, Olivier. *Olivier Messiaen analyse ses œuvres*. Hommage à Olivier Messiaen: novembre-décembre 1978.
- Messiaen, Olivier & Xenakis, Iannis. *Arts/sciences, alliages*. Casterman, 1979.
- Messiaen, Olivier & Watts, Harriet. *Canyons, Colours and Birds: An Interview with Olivier Messiaen*. Tempo. New Ser. n. 128, p. 2-8, Mar. 1979.
- Messiaen, Olivier. *Evocation de Cécile Sauvage*. Annales de Haute-Provence, vol.50, no.291, 1^{er} semestre 1981, pp. 114-8.
- Messiaen, Olivier. *Discours pour la cérémonie du 20 janvier 1984 à Grenoble*.
- Messiaen, Olivier. *Conférence de Kyoto: November 12, 1985*.
- Xenakis, Iannis & Messiaen, Olivier. *Arts-sciences, Alloys: The Thesis Defense of Iannis Xenakis Before Olivier Messiaen*. NY: Pendragon Press, 1985.
- Messiaen, Olivier & Rössler, Almut. *Contributions to the Spiritual World of Olivier Messiaen: With Original Texts by the Composer*. Gilles & Francke, 1986.
- Messiaen, Olivier. *Preface. L'Itinéraire*. La Revue musicale, nos.421-4 [quadruple issue], 1991.
- Messiaen, Olivier. *Every Angel's Terrifying*. The UNESCO Courier, July 1991.

-
- Messiaen, Olivier. *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie: (1949-1992) en Sept Tomes*. Paris: Alphonse Leduc, 1994.
- Samuel, Claude & Messiaen, Olivier. *Music and color: conversations with Claude Samuel*. 1st Edition, 1986. Portland: Amadeus Press, 1994.
- Messiaen, Olivier & Joan Tower. *Très Lent: Hommage à Messiaen: for Cello and Piano*. Hal Leonard Pub. Corp, 1995.
- Messiaen, Olivier; Loriod, Yvonne & Ravel, Maurice (Colaborador). *Ravel, analyses des œuvres pour piano de Maurice Ravel*. Durand, 2003.
- Messiaen, Olivier; Loriod, Yvonne & Griffiths, Paul. *Ravel: Analyses of the Piano Works of Maurice Ravel*. Durand, 2005.
- Messiaen, Olivier. *Absence et présence de Roger Désormière*. s/l: s/e, s/d.
- Messiaen, Olivier. *Arts-Sciences alliages: Iannis Xenakis, Olivier Messiaen, Michel Ragon, Olivier Revault d'Allonnes, Michel Serres, Bernard Teyssède*. s/l: s/e, s/d.
- Messiaen, Olivier. *Bien Cher Félix... Letters from Olivier Messiaen and Yvonne Loriod to Félix Aprahamian*. s/l: s/e, s/d.
- Messiaen, Olivier. *Des paroles d'esprit: Entretien avec Olivier Messiaen*. Charles de Gaulle, Cahiers de L'Herne, no.21. s/l: s/e, s/d, pp. 44-6.
- Messiaen, Olivier. *Disc notes. D'Après Wols, by Alain Weber; Houles, by Alain Louvier, Cinq fois je t'aime, by Didier Denis*. Inédits ORTF 995040. s/l: s/e, s/d.
- Messiaen, Olivier. *Discours prononcés dans la séance publique tenue par l'Académie des Beaux-Arts présidée par M. Xenakis*, s/d, pp. 9-11.
- Messiaen, Olivier. *Hommage à Suzanne Balguerie*. s/l: s/e, s/d.
- Messiaen, Olivier. *Isaac Albéniz Iberia*. s/l: s/e, s/d.
- Messiaen, Olivier. *Images*. s/l: s/e, s/d.
- Messiaen, Olivier. *Jean Langlais: Messe solennelle (analyse par Olivier Messiaen)*. s/l: s/e, s/d.
- Messiaen, Olivier. *L'Émotion, la sincérité de l'œuvre musicale*. s/l: s/e, s/d.
- Messiaen, Olivier. *L'Intuition du premier jour*. Éclats, Boulez. s/l: s/e, s/d, pp. 6-7.
- Messiaen, Olivier. *Le Basson français*. s/l: s/e, s/d.
- Messiaen, Olivier. *Les 22 Concertos pour piano de Mozart*. s/l: s/e, s/d.
- Messiaen, Olivier. *Les Grandes Orgues de l'église de la Sainte-Trinité à Paris*. s/l: s/e, s/d.
- Messiaen, Olivier. *Messiaen on Messiaen: The Composer Writes about his Works*. s/l: s/e, s/d.
- Messiaen, Olivier. *Notes de travail pour l'accompagnement musical de Matins du monde à l'église de la Trinité*. Matins du Monde, by R. Michael, s/l: s/e, s/d, pp. 109-12.
- Messiaen, Olivier. *Notes for Jacques Charpentier: Études karnatiques (extraits)*. Club National du Disque CND 58. s/l: s/e, s/d.
- Messiaen, Olivier. *Obstacles*. 20^e siècle: Images de la musique française, s/l: s/e, s/d, pp. 168-72.
- Messiaen, Olivier. *Olivier Messiaen*. Dictionnaire de la musique, ii. Les Hommes et leurs œuvres, s/l: s/e, s/d, pp. 819-20.
- Messiaen, Olivier. *Preface*. Albert Roustit's La Prophétie musicale dans l'histoire de l'humanité. s/l: s/e, s/d.
- Messiaen, Olivier. *Preface*. Chansons folkloriques françaises au Canada: Leur langue musicale. s/l: s/e, s/d.
- Messiaen, Olivier. *Preface*. Dichrostachys: Pièces pour orgue, by Francine Guiberteau. s/l: s/e, s/d.
- Messiaen, Olivier. *Preface*. Flûtes au présent: Traité des techniques contemporaines sur les flûtes traversières, à l'usage des compositeurs et des flûtistes, by Pierre-Yves Artaud & Gérard Geay. s/l: s/e, s/d.
- Messiaen, Olivier. *Preface*. L'Âme en bourgeon, by Cécile Sauvage. s/l: s/e, s/d, pp. 7-15.
- Messiaen, Olivier. *Preface*. L'Histoire de la langue musicale, by Maurice Emmanuel. s/l: s/e, s/d.

Messiaen, Olivier. *Preface*. Marcel Dupré's Recollections. s/l: s/e, s/d.

Messiaen, Olivier. *Preface*. Musique à chanter pour les classes de formation musicale (9 volumes), by Jean-Paul Holstein, Pierre-Yves Level & Alain Louvier. s/l: s/e, s/d.

Messiaen, Olivier. *Preface*. Olivier Messiaen: L'Ascension, by Anne Le Forestier (Cahiers d'analyse et de formation musicale, vol.1). s/l: s/e, s/d.

Messiaen, Olivier. *Preface*. Technique de l'onde électronique, type Martenot. Volume I: Le Clavier, by Jeanne Loriod. s/l: s/e, s/d.

Messiaen, Olivier. *Preface*. Variations pour piano (ut dièse mineur); Deux mélodies, by Denis Joly. s/l: s/e, s/d.

Messiaen, Olivier. *Réponse de Monsieur Olivier Messiaen*. s/l: s/e, s/d.

Messiaen, Olivier. *Saint François d'Assise: Scènes Fransiscaines*. s/l: s/e, s/d.

Messiaen, Olivier. *Secours pour la remise de la Croix de Commandeur de l'Ordre National du Mérite à Gaston Litaize*. s/l: s/e, s/d.

Messiaen, Olivier. *The life and works of Jean Lurçat (1892-1966)*. pp. 279-88. s/l: s/e, s/d.

Messiaen, Olivier. *Vingt Leçons d'Harmonie: Dans le style de quelques auteurs importants de 'l'Histoire Harmonique' de la musique depuis Monteverdi jusqu'à Ravel*. Paris: Alphonse Leduc, s/d.

Messiaen, Olivier. *Vingt leçons de solfège moderne*. s/l: s/e, s/d.

²⁵⁷ “(...) Three factors that can be identified behind the growth of this phenomenon are: the difficulties of lay comprehension of modern styles, the function of analysis as elucidation that had been established by around 1910, and the propensity of composers to write about their own music in ways that were newly amenable to appropriation by analysts (...)” (Bent & Pople 2001: 553).

²⁵⁸ Principais publicações ligadas à análise análise musical de Arnold Schoenberg (1874-1951) (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; acervo pessoal; www.amazon.com; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Schoenberg, Arnold. *Models for Beginners in Composition*. Los Angeles, 1942. Enlarged, 1943. Rev. by L. Stein, 1972. NY: Schirmer, 1943.

Schoenberg, Arnold. *Arnold Schoenberg: Letters*. Faber, 1964.

Schoenberg, Arnold. *Style and idea*. New York, 1950. Enlarged by L. Stein, 1975. Berkeley: U. of California Press, 1984.

Schoenberg, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. London, 1967. SP: Edusp, 1991.

Schoenberg, Arnold. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*. Colaborador Severine Neff. Traduzido por Charlotte M. Cross. U. of Nebraska Press, 1994.

Schoenberg, Arnold. *Contraponto*. SP: Via Lettera, 2001.

Schoenberg, Arnold. *Harmonia*. 1st Edition, 1911. SP: Editora Unesp, 2001.

Schoenberg, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. London, 1954. Rev. by L. Stein, 1969. SP: Via Lettera, 2004.

Schoenberg, Arnold. *The Musical Idea and the Logic, Technique and Art of Its Presentation*. Colaborador Walter Frisch. Traduzido por Severine Neff. Indiana U. Press, 2006.

²⁵⁹ Principais publicações ligadas à análise análise musical de Walter Frisch, professor no Department of Music da Columbia University desde 1982. Sua pesquisa tem como foco a música auto-germânica dos séculos XIX e XX, especialmente Schubert, Brahms, Wagner, and Schoenberg. Foi Editor of the journal *19th-Century Music* (1984-92) (Fontes: Artigo *Analysis*, de

Ian Bent e Anthony Pople; www.music.columbia.edu/people/bios/frisch-walter - acesso em fevereiro/2008):

Frisch, Walter. *Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition*. 19th-CM, v. 1981-2, pp. 215-32.

Frisch, Walter. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley, 1984.

Frisch, Walter (Ed.). *Schubert: Critical and Analytical Studies*. Lincoln: U. of Nebraska Press, 1986.

Frisch, Walter (Ed.). *Brahms and His World*. Princeton: Princeton U. Press, 1990.

Frisch, Walter. *The Early Works of Arnold Schoenberg, 1893–1908*. Berkeley: U. of California Press, 1993.

Frisch, Walter. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley: U. of California Press, 1993.

Frisch, Walter. *Brahms: The Four Symphonies*. NY: Schirmer Books, 1996.

Frisch, Walter (Ed.). *Schoenberg and His World*. Princeton: Princeton U. Press, 1999.

²⁶⁰ Principais publicações de Paul Hindemith (1895-1963) ligadas à análise musical (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; acervo pessoal; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/; http://www.halfvalue.com/wiki.jsp?topic=Paul_Hindemith - acessos em fevereiro/2008):

Hindemith, Paul. *Unterweisung im Tonsatz*. 3 vols. Mainz, Schott, 1937. Os dois primeiros volumes foram traduzidos para a língua inglesa, como *The Craft of Musical Composition*. New York: Associated Music Publishers; London: Schott & Co., 1941-42.

Hindemith, Paul & Mendel, Arthur. *Methods of Music Theory*. MQ, v. 30, n. 1. (Jan., 1944), pp. 20-8.

Hindemith, Paul & Muser, Frani B. *The Recent Work of Paul Hindemith*. MQ, v. 30, n. 1. (Jan., 1944), pp. 29-36.

Hindemith, Paul. *Music of the Fifteenth Century*. Bulletin of the American Musicological Society, n. 11/12/13. (Sep., 1948), pp. 23-4.

Hindemith, Paul. *A Composer's World, Horizons and Limitations*. Cambridge: Harvard U. Press, 1952.

Hindemith, Paul. *Treinamento elementar para músicos*. 3 ed. SP: Ricordi, 1983.

Hindemith, Paul. *Curso condensado de harmonia tradicional: Com predomínio de exercícios e um mínimo de regras*. 13 ed. SP: Irmãos Vitale, 1998.

Hindemith, Paul & Forte, Allen. *Paul Hindemith's Contribution to Music Theory in the United States*. JMT, v. 42, n. 1. (Spring, 1998), pp. 1-14.

²⁶¹ Principais publicações ligadas à análise musical do pianista, crítico e analista Donald Francis Tovey (1875-1940), crítico musical, compositor e professor de música na Reid School of Music (desde 1914) (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.naxos.com/composerinfo/bio23894.htm; www.classical-composers.org/comp/tovey; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Tovey, Donald F. *Permanent Musical Criteria*. Proceedings of the Musical Association, 30th Sess. (1903-4), pp. 129-154.

Tovey, Donald F. *Some Aspects of Beethoven's Art Forms*. Donald Francis Tovey. Music & Letters, v. 8, n. 2, Beethoven. (Apr., 1927), pp. 131-155.

Tovey, Donald F. *A Companion to "The Art of Fugue" (Die Kunst Der Fugue) of J. S. Bach*. Oxford U. Press, 1931.

Tovey, Donald F. *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*. London, 1931/R.

-
- Tovey, Donald F. *Essays in Musical Analysis, i: Symphonies; ii: Symphonies (II), Variations and Orchestral Polyphony; iii: Concertos; iv: Illustrative Music; v: Vocal Music; vi: Supplementary Essays, Glossary, and Index*. London, 1935–9/R.
- Tovey, Donald F. *The Training of the Musical Imagination*. *Music & Letters*, v. 17, n. 4. (Oct., 1936), pp. 337–356.
- Tovey, Donald F. *A Musician Talks*. London, 1941/R.
- Tovey, Donald F. *Essays in Musical Analysis: Chamber Music*. ed. H.J. Foss. London, 1944/R.
- Tovey, Donald F. *Musical Articles from the Encyclopaedia Britannica*. 14th edn., ed. H.J. Foss. London, 1944/R.
- Tovey, Donald F. *The Main Stream of Music, and Other Essays*. Oxford U. Press, 1949.
- Tovey, Donald F. *Beethoven*. Oxford U. Press, 1945.
- Tovey, Donald F. *The Classics of Music: Talks, Essays, and Other Writings Previously Uncollected*. Oxford U. Press, 2001.
- Tovey, Donald F. *The Forms of Music*. Meridian Books, 1956. Kessinger Publishing, 2007.

²⁶² Principais publicações ligadas à análise musical de Joseph Kerman (n. 1924), professor no Departamento de Música da University of Califórnia, Berkeley, onde se aposentou em 1994 (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://music.berkeley.edu/Kerman.html>; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

- Kerman, Joseph. *Counsel for the Defense [of Tovey]*. *Hudson Review*, iii. 1950–51, pp. 438–46.
- Kerman, Joseph. *The Elizabethan Madrigal: A Comparative Study*. American Musicological Society, 1962.
- Kerman, Joseph. *Verdi's Use of Recurring Themes*. Princeton, NJ, 1968/R, pp. 495–510.
- Kerman, Joseph. *Tovey's Beethoven*. *American Scholar*. 1975–6, wint.
- Kerman, Joseph. *How we Got into Analysis, and How to Get Out*. *Critical Inquiry*, vii. 1980, pp. 311–31.
- Kerman, Joseph. *The Masses and Motets of William Byrd*. Berkeley: U. of California Press, 1981.
- Kerman, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard U. Press, 1985.
- Kerman, Joseph. *Musicology*. Fontana, 1985.
- Kerman, Joseph. *Music at the Turn of Century: A 19th-Century Music Reader*. Berkeley: U. of California Press, 1990.
- Kerman, Joseph. *Write All These Down: Essays on Music*. Berkeley: U. of California Press, 1994.
- Kerman, Joseph. *Musicologia*. Opus 86. SP: Martins Fontes, 1987.
- Kerman, Joseph. *Narrativity in Music*. *Journal of the Royal Musical Association*, v. 116, n. 1. (1991), p. 159.
- Kerman, Joseph. *American Musicology in the 1990s*. *JM*, v. 9, n. 2. (Spring, 1991), pp. 131–144.
- Kerman, Joseph & Tyson, Alan. *The New Grove Beethoven*. NY: W. W. Norton, 1997.
- Kerman, Joseph. *Concerto Conversations*. Berkeley: U. of California Press, 1999.
- Kerman, Joseph. *Beethoven's Opus 131 and the Uncanny*. *19th-CM* 25 (2002), 155–64.
- Kerman, Joseph. *The Art of Fugue: Bach Fugues for Keyboard, 1715–1750*. Berkeley: U. of California Press, 2005.
- Kerman, Joseph. *Opera as Drama*. 1st Edition, 1956. Berkeley: U. of California Press, 2005.
- Kerman, Joseph & Tomlinson, Gary. *Listen*. 6e Paper & 6 CD Set to Accompany Listen 6e. Bedford/st Martins, 2007.

²⁶³ “Linguistics examines social communication through natural language, seeking to uncover the rules by which a given language operates, the deeper rules by which language as a general

phenomenon operates, and the processes by which individuals intuitively learn the complex rules of their own language. (...) Cybernetics sees all activities, human, animal and machine, in terms of control systems. (...) Information theory measures the capacity of systems to receive, process, store and transmit information. Information is thought of as a choice of one message from a set of possible messages; some messages come more frequently than others, thus setting up different probabilities for the arrival of any one message. (...) In other words, information is generated by non-confirmation of expectation (...)” (Bent & Pople 2001: 556).

²⁶⁴ Principais publicações de Gustav Becking (1894-1945) ligadas à análise musical:
Becking, Gustav. “Hören” und “Analysieren” (über Riemanns Beethoven-Analysen). ZMw, i. 1918-19, pp. 587-603.

Becking, Gustav. *Studien zu Beethovens Personalstil: das Scherzothema*. Leipzig, 1921.

Becking, Gustav. *Über ein dänisches Schul-Liederbuch: über Mitbewegungen und Gestaltanalyse*. ZMw, vi. 1923-4, pp. 100-19.

Becking, Gustav. *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*. Augsburg, 1928.

Becking, Gustav. *Der musikalische Bau des Montenegrischen Volksepos*. Proceedings of the International Congress of Phonetic Sciences [I]: Amsterdam 1932.

²⁶⁵ Principal publicação de Roman Jakobson (1896-1982) ligada à análise musical:
Jakobson, Roman. *Musikwissenschaft und Linguistik (1932)*. Selected Writings, i. Monton, 1962.

²⁶⁶ Principal publicação de Milos Weingart (1890-1939) ligada à análise musical:
Weingart, Milos. *Etude du langage parlé suivi du point de vue musical avec considération particulière du Tchèque*. Travaux du Cercle linguistique de Copenhague, i. 1945, p. 172.

²⁶⁷ Principal publicação de Antonín Sychra ligada à análise musical:
Sychra, Antonín. *Lidová písň s hlediska semiologického*. [Folksong from the semiological angle], Slovo a slovesnost, xi. 1948-9), pp. 7-23.

²⁶⁸ Principal publicação de Bruno Nettl ligada à análise musical:
Nettl, Bruno. *Some Linguistic Approaches to Musical Analysis*. JIFMC, x. 1958, pp. 37-41.

²⁶⁹ Principais publicações do lingüista e crítico Nicolas Ruwet (1933-2001) ligadas à análise musical (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

Ruwet, Nicolas. *Contradictions du langage sériel*. Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap, v. 13, n. 1/4, Musique expérimentale / Experimentele Muziek. (1959), pp. 83-97.

Ruwet, Nicolas. *Fonction de la parole dans la musique vocale*. Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap, v. 15, n. 1/4. (1961), pp. 8-28.

Ruwet, Nicolas. *Note sur les duplications dans l'œuvre de Claude Debussy*. Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap, v. 16, n. 1/4. (1962), pp. 57-70.

Ruwet, Nicolas. *Méthodes d'analyse en musicologie*. Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap, v. 20, n. 1/4. (1966), pp. 65-90.

Ruwet, Nicolas. *Contradictions du langage sériel*. RBM, xiii. 1959, pp. 83-97. Repr. in: *Langage, musique, poésie*. Paris, 1972, pp. 23-40.

Ruwet, Nicolas. *Méthodes d'analyse en musicologie*. RBM, xx. 1966, pp. 65-90. Repr. in: *Langage, musique, poésie*. Paris, 1972. Eng. trans. In: *MAN*, vi. 1987, pp. 3-36.

Ruwet, Nicolas. *Musicologie et linguistique*. Revue internationale des sciences sociales, xix. 1967, pp. 85-93.

Ruwet, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. Paris, 1972.

Ruwet, Nicolas. *Théorie et méthodes dans les études musicales*. Musique en jeu, no.17. 1974, pp. 11-36.

Ruwet, Nicolas & Everist, Mark. *Methods of Analysis in Musicology*. MAn, v. 6, n. 1/2. (Mar. - Jul., 1987), pp. 3-9+11-36.

Ruwet, Nicolas. *Methods of Analysis in Musicology*. MAn, vi. 1987, pp. 3-36.

Ruwet, Nicolas. *Introdução à gramática gerativa*. SP: EDUSP, 1975.

Ruwet, Nicolas. *Língua, discurso e sociedade*. Global Editora, 1983.

Ruwet, Nicolas. *Syntax and Human Experience*. Chicago: The U. of Chicago Press, 1991.

Ruwet, Nicolas. *Francs-tireurs de la linguistique*. Presses universitaires de Vincennes, 1993.

²⁷⁰ Principais publicações de Calvert Bean ligadas à análise musical:

Bean, Calvert. *Information Theory Applied to the Analysis of a Particular Formal Process in Tonal Music*. Diss., U. of Illinois, 1961.

Hiller, Lejaren and Bean, Calvert. *Information Theory Analyses of Four Sonata Expositions*. JMT, x. 1966, pp. 96-137.

²⁷¹ Principais publicações de Werner Meyer-Eppler (1913-60) ligadas à análise musical:

Meyer-Eppler, Werner. *Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie*. Berlin, 1959.

Meyer-Eppler, Werner. *Informationstheoretische Probleme der musikalischen Kommunikationen*. Die Reihe, viii. 1962, pp. 7-10.

²⁷² Principais publicações ligadas à análise musical de Lejaren Hiller (1924-94), professor de Composição no Buffalo Department of Music, da The State University of New York (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://www.music.buffalo.edu/hiller/> - acesso em fevereiro/2008):

Hiller, Lejaren & Isaacson, Leonard M. *Experimental Music: Composition with an Electronic Computer*. NY: McGraw-Hill, 1959. Reprint, Westport, Conn.: Greenwood Press, 1979.

Hiller, Lejaren. *Some compositional techniques involving the use of computers*. In: *Music by Computers*. Heinz von Foerster and James W. Beauchamp (Ed.). NY: John Wiley, 1969, pp. 71-83.

Hiller, Lejaren A. *On the Use of a High-Speed Electronic Digital Computer for Musical Composition*. Diss., U. of Illinois, 1958.

Hiller, Lejaren. *Electronic music at the U. of Illinois*. JMT 7 (1963): pp. 99-126.

Hiller, Lejaren & Baker, Robert A. *Computer cantata: an investigation in compositional procedure*. PNM, 3 (1964): pp. 62-90.

Hiller, Lejaren A. *Informationstheorie und Computermusik*. DBNM, viii. 1964.

Hiller, Lejaren. *An integrated electronic music console*. Journal of the Audio Engineering Society 13 (1965): 142-50.

Hiller, Lejaren and Bean, Calvert. *Information Theory Analyses of Four Sonata Expositions*. JMT, x. 1966, pp. 96-137.

Hiller, Lejaren. *Acoustic and electronic music in the university music curriculum*. American Music Teacher 12, no. 4 (1963): pp. 24-25, 37.

Hiller, Lejaren. *Analysis and Synthesis of Musical Sounds By Analog and Digital Techniques: an Interim Progress Report to the National Science Foundation*. Urbana: U. of Illinois Press, 1967.

Hiller, Lejaren & Fuller, Ramon. *Structure and information in Webern's 'Symphonie, op. 21'*. JMT, 11 (1967): pp. 60-115.

Hiller, Lejaren & Bean, Calvert. *Information theory analysis of four sonata expositions*. JMT, 10;(1966): pp. 96-137.

Hiller, Lejaren. *Observations by the composer*. (discussion and analysis of *Machine music*) In: *Electronic Music : a Listener's Guide*. Schwartz E. (Ed.). NY: Praeger Publishers, 1973, pp. 226-29.

Hiller, Lejaren. *Composing with computers: a progress report*. Computer Music Journal 5, no. 4 (winter 1981): pp.7-21.

Hiller, Lejaren. *The composer and the computer*. Abacus 1, no. 4 (summer 1984): 9-31.

²⁷³ Principal publicação de Fritz Winkel ligada à análise musical:

Winkel, Fritz. *Die informationstheoretische Analyse musikalischer Strukturen*. Mf, xvii. 1964, pp.1-14.

²⁷⁴ Principal publicação de Jens Brincker ligada à análise musical:

Brincker, Jens. *Statistical Analysis of Music: an Application of Information Theory*. STMf, lii. 1970, pp. 53-7.

²⁷⁵ Principal publicação de George P. Springer ligada à análise musical:

Springer, George. *Language and Music: Parallels and Divergences*. For Roman Jakobson, ed. M. Halle and others. The Hague, 1956, pp. 504-13.

²⁷⁶ Principal publicação de Richard C. Pinkerton ligada à análise musical:

Pinkerton, Richard C. *Information Theory and Melody*. Scientific American, xciv. 1956, pp. 77-8, 80, 82, 84, 86.

²⁷⁷ Principais publicações ligadas à análise musical Abraham André Moles (1920-92). O teórico da comunicação francês foi professor na University of Strasbourg e diretor do Institute for Social Psychology (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/; www.medienkunstnetz.de/artist/moles/biography/ - acessos em fevereiro/2008): Moles, Abraham. *Informationstheorie der Musik*. Nachrichtentechnische Fachberichte, iii. 1956, pp. 47-55.

Moles, Abraham. *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris, 1958.

Moles, Abraham. *Perspectives de l'instrumentation électronique*. Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap, v. 13, n. 1/4, Musique expérimentale / Experimentele Muziek. (1959), pp. 11-25.

Moles, Abraham. *Semiologia dos objetos*. Vozes, 1972.

Moles, Abraham. *Approche informationnelle de la perception et de la creation musicale*.

International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, v. 17, n. 2. (Dec., 1986), pp. 273-97.

Moles, Abraham. *Teoria da informação e percepção estética*. Tempo Brasileiro, 1978.

Moles, Abraham. *Arte e computador*. Afrontamento, 1990.

Moles, Abraham & Lima, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. Paz e Terra, 2000.

²⁷⁸ Principal publicação de Joseph E. Youngblood ligada à análise musical:

Youngblood, Joseph. *Style as Information*. JMT, ii. 1958, pp. 24-35.

²⁷⁹ Principais publicações de Wilhelm Fucks ligadas à análise musical:
Fucks, Wilhelm. *Mathematische Analyse der Formalstruktur von Musik*. Cologne, 1958.
Fucks, Wilhelm & Lauter, J. *Exaktwissenschaftliche Musikanalyse*. Cologne, 1965.
Fucks, Wilhelm. *Über formale Struktureigenschaften musikalischer Partituren*. Experimentelle Musik: Berlin 1968, pp. 33-58

²⁸⁰ Principais publicações de David Kraehenbuehl ligadas à análise musical:
Coons, E. and Kraehenbuehl, David. *Information as a Measure of Structure in Music*. JMT, ii. 1958, pp. 127-61.
Kraehenbuehl, David and Coons, E. *Information as a Measure of Experience of Music*. Journal of Aesthetics and Art Criticism, xvii. 1958-9, pp. 510-22.

²⁸¹ Principais publicações ligadas à análise musical de Leonard Meyer (1918-2007) (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; acervo pessoal; <http://books.google.com/www.nytimes.com/2008/01/02/arts/02meyer.html>; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):
Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago, 1956.
Meyer, Leonard B. *Meaning in Music and Information Theory*. Journal of Aesthetics and Art Criticism, xv (1956-7), pp. 412-24. Repr. as *Music, the Arts and Ideas*. Chicago, 1967, chap.1.
Cooper, G. W. & Meyer, Leonard B. *The Rhythmic Structure of Music*. Chicago, 1960.
Meyer, Leonard B. *On Rehearing Music*. JAMS, v. 14, n. 2. (Summer, 1961), pp. 257-267.
Meyer, Leonard B. *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. 1st Edition, 1967. Chicago: The U. of Chicago Press, 1994.
Meyer, Leonard B. *Explaining Music: Essays and Explorations*. Berkeley: U. of California Press, 1973.
Meyer, Leonard B. *Process and Morphology in the Music of Mozart*. JM, v. 1, n. 1. (Jan., 1982), pp. 67-94.
Meyer, Leonard B. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Philadelphia, 1989/R.
Meyer, Leonard B. *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. Chicago: The U. of Chicago Press, 1994.
Meyer, Leonard B. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Univ. of Chicago Press, 1996.
Meyer, Leonard B. *The Spheres of Music: A Gathering of Essays*. Univ. of Chicago Press, 2000.

²⁸² “There is no diametric position (...) between the affective and the intellectual responses made to music. Though they are psychologically differentiated as responses, both depend upon the same perceptive processes, the same stylistic habits, the same modesw of mental organization; and the same musical processes give rise to and shape both types of experience. Seen in this light, the formalist’s conception of musical experience and the expressionist’s conception of it appear as complementary rather than contradictory positions. They are considering not different processes but different wayz of experiencing the same process. (...) Whether a piece of music give rise to affective experience or to intellectual experience depends upon the disposition and training of the listener (...)” (Meyer. In: Aiello 1994: 34).

²⁸³ Principal publicação de Bernard Bronson ligada à análise musical:
Bronson, Bernanrd H. *Mechanical Help in the Study of Folk Song*. Journal of American Folklore, lxii. 1949, pp. 81-6.

²⁸⁴ Principal publicação de John Selleck and Roger Bakeman ligada à análise musical:

Selleck, John and Bakeman, Roger. *Procedures for the Analysis of Form: two Computer Applications*. JMT, ix. 1965, pp. 281-93.

²⁸⁵ Principal publicação de Heinz Heckmann ligada à análise musical:

Heckmann, Heinz. *Neue Methoden der Verarbeitung musikalischer Daten*. Mf, xvii. 1964, pp. 381-3.

²⁸⁶ Principais publicações de Iannis Xenakis (1922-2001) ligadas à análise musical (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Xenakis, Iannis. *Musiques formelles: nouveaux principes formels de composition musicale*. Paris, 1963.

Xenakis, Iannis & Bourgeois, Jacques. *Iannis Xenakis*. Boosey and Hawkes, 1970.

Messiaen, Olivier & Xenakis, Iannis. *Arts/sciences, alliages*. Casterman, 1979.

Xenakis, Iannis & Messiaen, Olivier. *Arts-sciences, Alloys: The Thesis Defense of Iannis Xenakis Before Olivier Messiaen*. NY: Pendragon Press, 1985.

Xenakis, Iannis. *Musique, architecture*. Paris, 1971. NY: Pendragon Press, 1998.

Xenakis, Iannis. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. NY: Pendragon Press, 1992.

Xenakis, Iannis & François Delalande. *Il faut être constamment un immigré: Entretiens Avec Xenakis*. Institut national de l'audiovisuel, 1997.

²⁸⁷ Principais publicações ligadas à análise musical de Pierre Schaeffer (1910-95) (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; acervo pessoal; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Séuil, 1966.

Schaeffer, Pierre. *Solfège de l'objet sonore*. Trois microsillons d'exemples sonores de Guy Reibel assiste par Beatriz Ferreyra illustrant le Traité des objets musicaux. GRM, ORTF. Paris: Seuil, 1966.

Schaeffer, Pierre. *De L'expérience Musicale à L'expérience Humaine*. Richard-Masse, 1971.

Schaeffer, Pierre. *Musique concrète et connaissance de l'objet musical*. Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap, v. 13, n. 1/4, Musique expérimentale / Experimentele Muziek. (1959), pp. 62-67.

²⁸⁸ Principal publicação de Adele T. Katz (n. 1920) ligada à análise musical (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

Katz, Adele T. *Heinrich Schenker's Method of Analysis*. MQ, v. 21, n. 3. (Jul., 1935), pp. 311-29.

Katz, Adele T. *Challenge to Musical Tradition: a New Concept of Tonality*. New York and London, 1945. Read Books, 2007.

²⁸⁹ Principais publicações de Felix Salzer (1904-86) ligadas à análise musical (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Salzer, Felix. *Sinn und Wesen der abendländischen Mehrstimmigkeit*. Vienna, 1935.

Salzer, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York, 1952. NY: Dover, 1982.

Salzer, Felix. *Tonality in Early Medieval Polyphony: towards a History of Tonality*. Music Forum, i. 1967, pp. 35-98.

Salzer, Felix and Schachter, Carl. *Counterpoint in Composition: the Study of Voice Leading*. New York, 1969. Columbia U. Press, 1989.

Salzer, Felix. *The Variation Movement of Mozart's Divertimento K. 563*. Music Forum, v. 1980, pp. 257-316.

Salzer, Felix. *Heinrich Schenker and Historical Research: Monteverdi's Madrigal "Oimè, se tanto amate"*. Aspects of Schenkerian Analysis, ed. D.W. Beach. New Haven, CT, 1983, pp. 135-52.

²⁹⁰ Principais publicações ligadas à análise musical de William J. Mitchell (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/ - acesso em fevereiro/2008):

Mitchell, William J. C. P. E. *Bach's "Essay": An Introduction*. MQ, v. 33, n. 4. (Oct., 1947), pp. 460-80.

Mitchell, William J. *The Study of Chromaticism*. JMT, v. 6, n. 1. (Spring, 1962), pp. 2-31.

Mitchell, William J. *Chord and Context in 18th-Century Theory*. JAMS, v. 16, n. 2. (Summer, 1963), pp. 221-39.

Mitchell, William J. *The Tristan Prelude: Techniques and Structure*. Music Forum, i. 1967, pp. 162-203.

Mitchell, William J. *The Prologue to Orlando di Lasso's Prophetiae Sibyllarum*. Music Forum, ii. 1970, pp. 264-73.

²⁹¹ Principais publicações ligadas à análise musical de Peter Bergquist, professor emérito de História da Música, Teoria da música e Fagote na University of Oregon desde 1964 (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.uoregon.edu/~music/About/bios/bergquistp.html - acessos em fevereiro/2008):

Bergquist, Peter. *Mode and Polyphony around 1500: Theory and Practice*. Music Forum, i. 1967, pp. 99-161.

Bergquist, Peter. *The First Movement of Mahler's Tenth Symphony: an Analysis and Examination of the Sketches*. Music Forum, v. 1980, pp. 335-94.

²⁹² Principais publicações ligadas à análise musical de Lewis Lockwood, professor de música no Department of Music da Harvard University. Anteriormente, foi professor na Princeton (1958-80), presidente da American Musicological Society (1987-88). Seu trabalho foca a música do Renascimento italiano e a obra de Beethoven. Em 2005 a American Musicological Society criou um prêmio anual com seu nome para o melhor livro da área escrito por um jovem autor (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.music.fas.harvard.edu/faculty/facbios.html; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

Lockwood, Lewis. *A Stylistic Investigation of the Masses of Josquin Desprez with the Aid of the Computer: a Progress Report*. Musicology and the Computer, ed. B.S. Brook. New York, 1970, pp. 19-27.

Lockwood, Lewis. *The Autograph of the First Movement of Beethoven's Sonata for Violoncello and Pianoforte, Opus 69*, Music Forum, ii. 1970, pp. 1-109.

Lockwood, Lewis. *Beethoven: The Music and the Life*. NY: W.W. Norton, 2003. Norton, 2005.

Owens, Jessie A. & Cummings, Anthony (Ed.). *Music in Renaissance Cities and Courts: Studies in Honor of Lewis Lockwood*. Detroit, 1997.

Lockwood, Lewis. *Beethoven: Studies in the Creative Process*. Cambridge: Harvard U. Press, 1992.

Lockwood, Lewis & Wolff, Christopher. *History of Music*. Pearson Education, 2007.

Lockwood, Lewis & Kroll, Mark. *The Beethoven Violin Sonatas: History, Criticism, Performance*. U. of Illinois Press, 2004.

Lockwood, Lewis. *The Counter-Reformation and the Sacred Music of Vincenzo Ruffo*. Princeton U., 1959.

-
- Lockwood, Lewis. *Performance and 'Authenticity'*. Early Music, v. 19, n. 4, Performing Mozart's Music I. (Nov., 1991), pp. 501-506+508.
- Lockwood, Lewis. *Adrian Willaert and Cardinal Ippolito I d'Este: New Light on Willaert's Early Career in Italy, 1515-21*. Early Music History, v. 5. (1985), pp. 85-112.
- Lockwood, Lewis. *Aspects of the 'L'Homme armé' Tradition*. Proceedings of the Royal Musical Association, v. 100. (1973 - 1974), pp. 97-122.

²⁹³ Principal publicação de Eric Wen ligada à análise musical:

Wen, Eric. *A Disguised Reminiscence in the First Movement of Mozart's G Minor Symphony*. MAn, i. 1982, pp. 55-71.

²⁹⁴ Principais publicações ligadas à análise musical de Carl Schachter, atualmente professor emérito no Department of Music do Queens College e Graduate School da City University of New York, CUNY (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://books.google.com/www.jstor.org/> - acessos em fevereiro/2008):

- Hughes, M., Moss L. and Schachter, Carl. *Analysis Symposium: Moments Musicals op.94, Franz Schubert*. JMT, xii. 1968, pp. 184-239.
- Salzer, Felix and Schachter, Carl. *Counterpoint in Composition: the Study of Voice Leading*. New York, 1969.
- Schachter, Carl. *More about Schubert's Op. 94/1*. JMT, v. 13, n. 2. (Winter, 1969), pp. 218-29.
- Schachter, Carl. *Landini's Treatment of Consonance and Dissonance: a Study of Fourteenth-Century Counterpoint*. Music Forum, ii. 1970, pp. 130-86.
- Schachter, Carl. *Rhythm and Linear Analysis: a Preliminary Study*. Music Forum, iv. 1976, pp. 281-334.
- Schachter, Carl. *Rhythm and Linear Analysis: Durational Reduction*. Music Forum, v. 1980, pp. 197-232.
- Schachter, Carl., Epstein D. and Benjamin, W.E. *Review Symposium: Schenker, "Free Composition"*. JMT, xxv. 1981, pp. 115-73.
- Schachter, Carl. *Beethoven's "Sketches for the First Movement of Op. 14, No. 1: A Study in Design"*. JMT, v. 26, n. 1. (Spring, 1982), pp. 1-21.
- Schachter, Carl. *Motive and Text in Four Schubert Songs*. JMT, xxvi. 1982, pp. 61-76.
- Schachter, Carl. *The First Movement of Brahms's Second Symphony: The Opening Theme and Its Consequences*. MAn, v. 2, n. 1. (Mar., 1983), pp. 55-68.
- Schachter, Carl. *Rhythm and Linear Analysis: Aspects of Meter*. Music Forum, vi/1. 1987, pp. 1-59.
- Schachter, Carl. *Analysis by Key: Another Look at Modulation*. MAn, v. 6, n. 3. (Oct., 1987), pp. 289-318.
- Schachter, Carl. *The Adventures of an F-sharp: Tonal Narration and Exhortation in Donna Anna's First-Act Recitative and Aria*. T&P, xvi. 1991, pp. 5-20.
- Schachter, Carl. *20th-Century Analysis and Mozart Performance*. Early Music, v. 19, n. 4, Performing Mozart's Music I. (Nov., 1991), pp. 620-26.
- Schachter, Carl. *The Triad as Place and Action*. MTS, v. 17, n. 2. (Autumn, 1995), pp. 149-69.
- Schachter, Carl. *The Triad as Place and Action*. MTS, xvii. 1995, pp. 149-69.
- Schachter, Carl. *Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis*. Ed. J.N. Straus. Oxford, 1999.
- Aldwell, Edward & Schachter, Carl. *Harmony & Voice Leading*. Thomson / Schirmer, 2002.
- Schachter, Carl; Burstein, Poundie & Gagné, David. *Structure And Meaning in Tonal Music: Festschrift for Carl Schachter*. NY: Pendragon Press, 2005.
- Schachter, Carl & Siegel, Heidi. *Schenker Studies 2*. Cambridge U. Press, 2006.

²⁹⁵ Principais publicações ligadas à análise musical de David W. Beach, professor de Teoria da música e diretor (1996-2004) da Faculty of Music da University of Toronto. Anteriormente, foi professor na Yale University, Brooklyn College, City University of New York e Eastman School of Music da University of Rochester. Os focos de sua pesquisa são a análise Segundo Schenker, história da teoria da música (particularmente o século XVIII) e teorias da organização de estruturas na música do século XX (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; http://books.google.com/;www.music.utoronto.ca/faculty/faculty_members/emeritus_faculty/david_beach.htm; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

Beach, David W. *Analysis Symposium. [Analysis of Beethoven, op.53]*. JMT, xiii. 1969, pp. 188-203.

Beach, David W. *The Origins of Harmonic Analysis*. JMT, xviii. 1974, pp. 274-306.

Beach, David W. *Segmental Invariance and the Twelve-Tone System*. JMT, xx. 1976, pp. 157-184.

Beach, David W. *Pitch Structure and the Analytic Process in Atonal Music: an Interpretation of the Theory of Sets*. MTS, i. 1979, pp. 7-22.

Beach, David W. and Jurgen, T. *The True Principles for the Practice of Harmony by Johann Phillip Kirnberger: a Translation*. JMT, xxiii. 1979, pp. 163-225.

Beach, David W. *A Recurring Pattern in Mozart's Music*. JMT, xxvii. 1983, pp. 1-29.

Beach, David W. Ed. *Aspects of Schenkerian Theory*. New Haven, CT. 1983, pp. 1-38.

Beach, David W. *Motive and Structure in the Andante Movement of Mozart's Piano Sonata K.545*. MAn, iii. 1984, pp. 227-36.

Beach, David W. *Motivic Repetition in Beethoven's Piano Sonata Opus 110: Part I: the First Movement*. Intégral, i. 1987, pp. 1-29.

Beach, David W. *The First Movement of Mozart's Piano Sonata in A-minor, K310: some Thoughts on Structure and Performance*. JMR, vii. 1987, pp. 157-79.

Beach, David W. *Motivic Repetition in Beethoven's Piano Sonata op.110; Part II: the Trio of the Second Movement and the Adagio and Arioso*. Intégral, ii. 1988, pp. 75-97.

Beach, David W. *The Fundamental Line from Scale Degree 8: Criteria for Evaluation*. JMT, xxxii. 1988, pp. 271-94.

Beach, David W. *The Cadential Six-Four as Support for Scale-Degree Three of the Fundamental Line*. JMT, xxxiv 1990, pp. 81-99.

Beach, David W. *Schubert's Experiments with Sonata Form: Formal-Tonal Design versus Underlying Structure*. MTS, xv. 1993, pp. 1-18.

Beach, David W. *Phrase Expansion: Three Analytical Studies*. MAn, xiv. 1995, pp. 27-47.

Baker, James M.; Beach, David & Bernard, Jonathan W. *Music Theory in Concept and Practice*. U. of Rochester Press, 1997.

Beach, David W. *Modal Mixture and Schubert's Harmonic Practice*. JMT, v. 42, n. 1. (Spring, 1998), pp. 73-100.

Beach, David W. *Aspects of Unity in J.S. Bach's Partitas and Suites: An Analytical Study*. U. of Rochester Press, 2005.

²⁹⁶ Principais publicações ligadas à análise musical de Roger Kamien (n. 1934), professor de História da Música, Teoria da música e Literatura no Hunter College (por dois anos) e posteriormente, no Queens College da City University of New York (por doze anos), tendo mantido sua carreira como pianista (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://books.google.com/;www.mhhe.com/socscience/music/kamien/author.html> - acessos em fevereiro/ 2008):

-
- Kamien, Roger. *Aspects of the Recapitulation in Beethoven Piano Sonatas*. Music Forum, iv. 1976, pp. 195-235.
- Kamien, Roger. *Aspects of Motivic Elaboration in the Opening Movement of Haydn's Piano Sonata in C-sharp Minor [Hob.XVI:36]*. Aspects of Schenkerian Theory, ed. D.W. Beach. New Haven, CT. 1983, pp. 77-93.
- Kamien, Roger. *Subtle Enharmonic Relationships in Mozart's Music*. JMT, xxx. 1986, pp. 169-83.
- Kamien, Roger & Wagner, Naphtali. *Bridge Themes within a Chromaticized Voice Exchange in Mozart Expositions*. MTS, xix. 1997, pp. 1-12.
- Kamien, Roger. *Music: An Appreciation*. McGraw-Hill College, 2004.
- Kamien, Roger. *Music: An Appreciation: Brief Edition*. McGraw-Hill College, 2007.
- ²⁹⁷ Principal publicação de Naphtali Wagner ligada à análise musical:
 Kamien, Roger & Wagner, Naphtali. *Bridge Themes within a Chromaticized Voice Exchange in Mozart Expositions*. MTS, xix. 1997, pp. 1-12.
- ²⁹⁸ Principal publicação ligada à análise musical de Gregory Proctor, professor na The Ohio State University desde 1978, e Herbert Lee Riggins, (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; http://music.osu.edu/4_our_faculty/profile.php?id=30 - acesso em fevereiro/2008):
 Proctor, Gregory & Riggins, Herbert Lee. *Levels and the Reordering of Chapters in Schenker's "Free Composition"*. MTS, x. 1988, pp. 101-26.
- ²⁹⁹ Principal publicação ligada à análise musical de Richard Littlefield, professor no Department of Music da Central Michigan University:
 Littlefield, Richard & Neumeyer, David. *Rewriting Schenker: Narrative – History – Ideology*. MTS, xiv. 1992, pp. 38-65.
- ³⁰⁰ Principais publicações ligada à análise musical de David Neumeyer, professor de música na School of Music da The University of Texas at Austin (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://uts.cc.utexas.edu/~neumeyer/> - acessos em fevereiro/2008):
 Neumeyer, David. *Liszt's Sonetto 104 del Petrarca: the Romantic Spirit and Voiceleading*. Indiana Theory Review, ii/2. 1979, pp. 2-22.
 Neumeyer, David. *Organic Structure and the Song Cycle: another Look at Schumann's "Dichterliebe"*. MTS, iv. 1982, pp. 92-105.
 Neumeyer, David. *The Music of Paul Hindemith*. New Haven, CT, 1986.
 Neumeyer, David. *The Ascending Urlinie*. JMT, xxxi. 1987, pp. 275-303.
 Neumeyer, David. *The Three-Part Ursatz*. ITO, x/1–2. 1987, pp. 3-29.
 Neumeyer, David. *The Urlinie from 8 as a Middleground Phenomenon*. ITO, ix/5–6. 1987, pp. 3-25.
 Neumeyer, David. *Fragile Octaves, Broken Lines: on some Limitations in Schenkerian Theory and Practice*. ITO, xi/3. 1989, pp. 13-30.
 Littlefield, Richard & Neumeyer, David. *Rewriting Schenker: Narrative – History – Ideology*. MTS, xiv. 1992, pp. 38-65.
 Neumeyer, David & Tepping, S. *A Guide to Schenkerian Analysis*. Englewood Cliffs, NJ, 1992.
 Neumeyer, David. *Melodrama as a Compositional Resource in Early Hollywood Sound Cinema*. Current Musicology, 57 (1995): pp. 61-94.
 Neumeyer, David. *Merging Genres in the 1940s: The Musical and the Dramatic Feature Film*. American Music 22/1 (2004): pp. 122-32.

³⁰¹ Principal publicação de Michael Kassler ligada à análise musical (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://books.google.com/> - acesso em fevereiro/2008):

Kassler, Michael. *A Sketch of the Formalized Use of Languages for the Assertion of Music*. PNM, i/2. 1962-3, pp. 83-94.

Kassler, Michael. *The Decision of Arnold Schoenberg's Twelve-note-class System and Related*. Princeton U., 1961.

Kassler, Michael. *The English Bach Awakening: Knowledge of J.S. Bach and His Music*. Ashgate Publishing, 2004.

³⁰² Principais publicações ligada à análise musical de Stephen Smoliar, professor de Ciência da Computação na Technon de Israel e na University of Pennsylvania:

Smoliar, Stephen W. *A Parallel Processing Model of Music Structures*. Diss., MIT, 1971.

Smoliar, Stephen W. *Process Structuring and Music Theory*. JMT, xviii. 1974, pp. 309-35.

Smoliar, Stephen W. & others. *A LISP-Based System for the Study of Schenkerian Analysis*. Computers and the Humanities, x. 1976-7, pp. 21-32.

Smoliar, Stephen W. *Lewin's Model of Musical Perception Reflected by Artificial Intelligence*. Computers in Music Research, ii. 1990, pp. 1-38.

³⁰³ Principais publicações ligada à análise musical de Victor Kofi Agawu, professor de música na Princeton University (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; http://muse.jhu.edu/journals/research_in_african_literatures/v032/32.2agawu03.html; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Agawu, Kofi. *The Musical Language of "Kindertotenlieder" no.2*. JM, ii. 1983, pp. 81-93.

Agawu, Kofi. *Structural "Highpoints" in Schumann's Dichterliebe*. MAn, iii. 1984, pp. 159-80.

Agawu, Kofi. *Tonal Strategy in the First Movement of Mahler's Tenth Symphony*. 19th-CM, ix. 1985-6, pp. 222-33.

Agawu, Kofi. *Mahler's Tonal Strategies: a Study of the Song Cycles*. JMR, vi. 1986, pp. 1-47.

Agawu, Kofi. *Concepts of Closure and Chopin's Opus 28*. MTS, ix. 1987, pp. 1-17.

Agawu, Kofi. *The Rhythmic Structure of West African Music*. JM, v. 1987, pp. 400-18.

Agawu, Kofi. *Schenkerian Notation in Theory and Practice*. MAn, viii. 1989, pp. 275-301.

Agawu, Kofi. *Playing With Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton U. Press, 1991.

Agawu, Kofi. *Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century Lied*. MAn, xi. 1992, pp. 3-36.

Agawu, Kofi. *African Rhythm: a Northern Ewe Perspective*. Cambridge, 1995.

Agawu, Kofi. *The Structural Highpoint as Determinant of Form in Nineteenth Century Music*. UMI, 1998.

Agawu, Kofi. *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. Routledge, 2003.

Agawu, Kofi. *The Landscape of African Music*. Indiana U. Press et. al., 2001.

Herbst, Anri; Nzewi, Meki & Agawu, Kofi. *Musical Arts in Africa: Theory, Practice and Education*. Unisa Press, 2003.

Agawu, Kofi. *How we got out of analysis, and how to get back in again*. MAn, v. 23, n. 2-3, 2004, p. 267-86.

³⁰⁴ Principal publicação de Robert Samuels ligada à análise musical:

Samuels, Robert. *Mahler's Sixth Symphony: a Study in Musical Semiotics*. Cambridge, 1995.

-
- ³⁰⁵ Principais publicações de William Rothstein ligadas à análise musical:
 Rothstein, William. *The Americanization of Heinrich Schenker*. ITO, ix/1. 1986, pp. 5-17.
 Rothstein, William. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York and London, 1989.
- ³⁰⁶ Principais publicações de Robert Snarrenberg ligadas à análise musical:
 Snarrenberg, Robert. *The Play of "Différance": Brahms's Intermezzo op.118 no.2*. ITO, x/3. 1987, pp. 1-25.
 Snarrenberg, Robert. *Competing Myths: the American Abandonment of Schenker's Organicism. Theory, Analysis, and Meaning in Music*, ed. A. Pople. Cambridge, 1994, pp. 29-56.
 Snarrenberg, Robert. *Schenker's Interpretative Practice*. Cambridge, 1997.
- ³⁰⁷ Principais publicações de Steven Gilbert ligadas à análise musical:
 Gilbert, Steven. *An Introduction to Trichordal Analysis*. JMT, xviii. 1974, pp. 338-62.
 Forte, Allen & Gilbert, Steven. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York, 1982.
 Gilbert, Steven. *The Music of Gershwin*. New Haven, CT, 1995.
- ³⁰⁸ Principal publicação de Arthur Maisel ligada à análise musical:
 Maisel, Arthur. *Talent and Technique: George Gershwin's Rhapsody in Blue*. Trends in Schenkerian Research, ed. A. Cadwallader. New York, 1990, pp. 51-70.
- ³⁰⁹ Principal publicação de Walter Everett ligada à análise musical, professor de Teoria da música na School of Music, Theatre & Dance da University of Michigan (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.music.umich.edu/faculty_staff/everett.walter.lasso - acessos em fevereiro/2008):
 Everett, Walter. *Text-Painting in the Foreground and Middleground of Paul McCartney's Beatle Song, "She's Leaving Home": a Musical Study of Psychological Conflict*. ITO, ix/7. 1987, pp. 5-21.
- ³¹⁰ Principais publicações sobre análise musical de Allen Forte (n. 1926) ligadas à análise musical (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.allenforte.com/; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/; www.amazon.com - acessos em fevereiro/2008):
 Forte, Allen. *Contemporary Tone-structures*. Teachers College, Columbia University, 1955.
 Forte, Allen. *Schenker's Conception of Music Structure*. JMT, v. 3, n. 1. (Apr., 1959), pp. 1-30.
 Forte, Allen. *The Compositional Matrix*. Baldwin, NY. 1961/R.
 Forte, Allen. *Context and Continuity in an Atonal Work: a Set-Theoretic Approach*. PNM, i/2. 1962-3, pp. 72-82.
 Forte, Allen. *A Theory of Set-Complexes for Music*. JMT, viii. 1964, pp. 136-83.
 Forte, Allen. *The Domain and Relations of Set-Complex Theory*. JMT, ix. 1965, pp. 173-80.
 Forte, Allen. *A Program for the Analytic Reading of Scores*. JMT, x. 1966, pp. 330-64.
 Forte, Allen. *Computer-Implemented Analysis of Musical Structure*. Computer Applications in Music: Morgantown, WV. 1966, pp. 29-42.
 Forte, Allen. *Sets and Nonsets in Schoenberg's Atonal Music*. PNM, xi/1. 1972-3, pp. 43-64.
 Forte, Allen. *The Basic Interval Patterns*. JMT, xvii. 1973, pp. 234-73.
 Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale U. Press, 1973.
 Forte, Allen. *Tonal harmony in concept and practice*. 2d ed edition. Holt, Rinehart and Winston, 1974.
 Travis, R. & Forte, Allen. *Analysis Symposium: Webern, Orchestral Pieces (1913), Movement I ("Bewegt")*. JMT, xviii. 1974, pp. 2-43.

-
- Forte, Allen. *Schoenberg's Creative Evolution: the Path to Atonality*. MQ, lxiv. 1978, pp. 133-76.
- Forte, Allen. *The Harmonic Organization of 'The Rite of Spring'*. New Haven: Yale U. Press, 1978.
- McNeal, Horace Pitman & Forte, Allen. *A Method of Analysis Based on Concepts and Procedures Developed by Allen Forte*. University Microfilms International, 1979.
- Forte, Allen. *Aspects of Rhythm in Webern's Atonal Music*. MTS, ii. 1980, pp. 90-109.
- Forte, Allen. *The Magical Kaleidoscope: Schoenberg's First Atonal Masterwork, op.11, no.1*. Journal of the Arnold Schoenberg Institute, 1981, pp. 127-68.
- Forte, Allen & Gilbert, Steven E. *Introduction to Schenkerian Analysis*. NY: Norton, 1982.
- Forte, Allen. *Foreground Rhythm in Early Twentieth-Century Music*. MAn, ii. 1983, pp. 239-68.
- Forte, Allen. *Motive and Rhythmic Contour in the 'Alto Rhapsody'*. JMT, xxvii. 1983, pp. 255-71.
- Forte, Allen. *Motivic Design and Structural Levels in the First Movement of Brahms's String Quartet in C Minor*. MQ, lxix. 1983, pp. 471-502.
- Forte, Allen. *Middleground Motives in the Adagietto of Mahler's Fifth Symphony*. 19th-CM, viii. 1984-5, pp. 153-63.
- Forte, Allen. *Pitch-Class Set Analysis Today*. MAn, iv. 1985, pp. 29-58.
- Forte, Allen. *Liszt's Experimental Idiom and Twentieth-Century Music*. 19th-CM, x. 1987, pp. 209-28.
- Forte, Allen. *Pitch-Class Set Genera and the Origin of Modern Harmonic Species*. JMT, xxxii. 1988, pp. 187-270.
- Forte, Allen. "La terrasse des audiences du clair de lune": approche motivique et linéaire. *Analyse musicale*. 1989, no.16, pp.23-9.
- Forte, Allen. *A Major Webern Revision and its Implications for Analysis*. PNM, xxviii/1. 1990, pp. 224-55.
- Forte, Allen. *Musorgsky as Modernist: the Phantasmic Episode in Boris Godunov*. MAn, ix. 1990, pp. 3-45.
- Forte, Allen. *Debussy and the Octatonic*. MAn, x. 1991, pp. 125-69.
- Forte, Allen. *Concepts of Linearity in Schoenberg's Atonal Music: a Study of the Opus 15 Song Cycle*. JMT, xxxvi 1992, pp. 285-382.
- Forte, Allen. *An Octatonic Essay by Webern: Number 1 of the Six Bagatelles for String Quartet, op.9*. MTS, v. 16, n. 2. (Autumn, 1994), pp. 171-195.
- Forte, Allen. *The American Popular Ballad of the Golden Era, 1924-1950*. Princeton, NJ, 1995.
- Forte, Allen. *Milton Babbitt's "Three Theatrical Songs" in Perspective*. PNM, v. 35, n. 2. (Summer, 1997), pp. 65-84.
- Forte, Allen. *The Atonal Music of Anton Webern*. New Haven: Yale U. Press, 1998.
- Forte, Allen. *Olivier Messiaen as a Serialist*. MAn, v. 21, n. 1, p. 3-34, Mar. 2002.

³¹¹ Principais publicações de Rudolph Réti (1885-1957), compositor, musicólogo e crítico musical (jornal austríaco *Das Echo*, entre 1930-8) ligadas à análise musical (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

Réti, Rudolph. *The Thematic Process in Music*. New York, 1951/R. Greenwood Press, 1978.

Réti, Rudolph. *The Role of Duothematicism in the Evolution of Sonata Form*. MR, xvii, 1956, pp. 110-19.

Réti, Rudolph. *Egon Wellesz, Musician and Scholar*. MQ, v. 42, n. 1. (Jan., 1956), pp. 1-13.

Réti, Rudolph. *Tonality, Atonality, Pantonality: a Study of some Trends in Twentieth Century Music*. London and New York, 1958/R. Greenwood Press, 1978.

Réti, Rudolph. *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*. London, 1967/R. Da Capo Press, 1992.

³¹² Principais publicações de Hans Keller (1919-85), influente crítico (ou “anti-crítico”) austríaco entre os anos 1945-85, radicado na Inglaterra, cujo trabalho focava principalmente a música de filmes (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://books.google.com/;www.jstor.org/;http://journals.mup.man.ac.uk/cgi-bin/pdfdisp/MUPpdf/FSS/V5I0/050106.pdf;http://www.plumbago.co.uk/books/k3-film.htm> - acessos em fevereiro/2008):

Keller, Hans. *KV503: the Unity of Contrasting Themes and Movements*. MR, xvii. 1956, pp. 48-58, 120-29.

Keller, Hans. *A Slip of Mozart's: its Analytical Significance*. Tempo, no.42. 1956-7, pp. 12-5.

Keller, Hans. *Functional Analysis: its Pure Application*. MR, xviii. 1957, pp. 202-6.

Keller, Hans. *The Musical Analysis of Music*. The Listener. 29 Aug 1957.

Keller, Hans. *Wordless Analysis*. London Musical Events, xii/12. 1957, pp. 26-7.

Keller, Hans. *Knowing Things Backwards*. Tempo, no.46. 195-8, pp. 14-20.

Keller, Hans. *The Home-Coming of Musical Analysis*. MT, xcix. 1958, pp. 657-8.

Keller, Hans. *Wordless Functional Analysis: the First Year*. MR, xix. 1958, pp. 192-200.

Keller, Hans. *The Principles of Composition (I)*. The Score, no.26. 1960, pp. 35-45.

Keller, Hans. *Wordless Functional Analysis: the Second Year and Beyond*. MR, xxi. 1960, pp. 73-6, 237-9.

Keller, Hans & Michel, Donald. *Benjamin Britten: A Commentary on His Works from a Group of Specialists*. Greenwood Press, 1972.

Keller, Hans. *Schoenberg's Return to Tonality*. Journal of the Arnold Schoenberg Institute, v. 1981, 2-21.

Keller, Hans. *Epilogue/Prologue: Criticism and Analysis*. MAn, i. 1982, 9-31.

Keller, Hans. *Functional Analysis of Mozart's G-minor Quintet*. MAn, iv. 1985, pp. 73-94.

Keller, Hans. *The Great Haydn Quartets: their Interpretation*. New York and London, 1986.

Keller, Hans & Cosman, Milein. *Stravinsky Seen and Heard*. Da Capo Press, 1986.

Keller, Hans. *The Great Haydn Quartets: Their Interpretation*. Dent, 1986. Oxford U. Press, 1995.

Keller, Hans. *Music and Psychology: From Vienna to London, 1939-52*. London: Plumbago, 2003.

Keller, Hans. *Essays on Music*. Cambridge U. Press, 2005.

Keller, Hans. *Film Music And Beyond: Writings on Music and the Screen, 1946-59*. London: Plumbago Books and Arts, 2006.

Publicações sobre Hans Keller:

Wintle, Christopher. *Hans Keller: Film Music and Beyond: Writings on Music and the Screen, 1946-59*. London: Plumbago, 2006.

Wintle, Christopher. *Hans Keller (1919-1985): An Introduction to His Life and Works*. MAn, v. 5, n. 2/3 (Jul. - Oct., 1986), pp. 342-65.

³¹³ Principais publicações ligadas à análise musical de Alan Walker (n. 1930), professor emérito na School of Art, Drama and Music da McMaster University, ligadas à análise musical (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://library.mcmaster.ca/develop/walker.htm> - acessos em fevereiro/2008):

Walker, Alan. *Unconscious Motivation in the Composing Process*. MR, xx. 1959, pp. 277-81.

Walker, Alan. *A Study in Musical Analysis*. London, 1962.

Walker, Alan. *An Anatomy of Musical Criticism*. London, 1966.

³¹⁴ Principal publicação de Deryck Cooke (1919-76) ligada à análise musical:
Cooke, Deryck. *The Language of Music*. Oxford, 1959/R.

³¹⁵ Principais publicações ligadas à análise musical de Leo Treitler, professor na Graduate School da City University of New York, CUNY (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

Treitler, Leo. *Harmonic Procedure in the Fourth Quartet of Béla Bartók*. JMT, iii. 1959, pp. 292-8.

Treitler, Leo. *Methods, Style, Analysis*. IMSCR XI: Copenhagen 1972, i, pp. 61-70.

Treitler, Leo. *Homer and Gregory: the Transmission of Epic Poetry and Plainchant*. MQ, lx. 1974, pp. 333-72.

Treitler, Leo. *About Music*. NY: W. W. Norton, 1976.

Treitler, Leo. "To Worship That Celestial Sound" *Motives for Analysis*. JM, v. 1, n. 2. (Apr., 1982), pp. 153-70.

Treitler, Leo. *Music and the Historical Imagination*. Chapter 3: *Music Analysis in an Historical Context*. Cambridge: Harvard U. Press, 1989.

Treitler, Leo. *The Politics of Reception: Tailoring the Present as Fulfilment of a Desired Past*.

Journal of the Royal Musical Association, v. 116, n. 2. (1991), pp. 280-98.

Treitler, Leo. *Postmodern Signs in Musical Studies*. JM, v. 13, n. 1. (Winter, 1995), pp. 3-17.

Treitler, Leo. *Toward a Desegregated Music Historiography*. Black Music Research Journal, v. 16, n. 1. (Spring, 1996), pp. 3-10.

Treitler, Leo. *History and Archetypes*. PNM, v. 35, n. 1. (Winter, 1997), pp. 115-27.

Strunk, William Oliver; Treitler, Leo; Mathiesen, Thomas J.; McKinnon, James W.; Tomlinson, Gary; Murata, Margaret; Allanbrook, Wye Jamison; Solie, Ruth A. & Morgan, Robert P. *Source Readings in Music History*. Norton, 1998.

Treitler, Leo. *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and how it was*. Oxford U. Press, 2003.

Treitler, Leo. *The Aquitanian Repertories of Sacred Monody in the Eleventh and Twelfth Centuries*. UMI Dissertation Services, 2006.

³¹⁶ Principais publicações ligadas à análise musical de Albert B. Lord (1912-91), professor emérito de Slavic and Comparative Literature na Harvard University (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://journal.oraltradition.org/authors/show/79>; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

Lord, Albert B. *Yugoslav Epic Folk Poetry*. Journal of the International Folk Music Council, v. 3. (1951), pp. 57-61.

Bartók, Béla & Lord, Albert B. *Serbo-croatian Heroic Songs*. Serbian Academy of Sciences, 1953.

Lord, Albert B. *The Singer of Tales*. Cambridge, MA, 1960/R. Atheneum, 1965.

Lord, Albert B & Parry, Milman. *Serbo-croatian Heroic Songs*. Cambridge: Harvard U. Press, 1980.

Albert B. Lord. *Perspectives on Recent Work on the Oral Traditional Formula*. Oral Tradition, 1/3 (1986): 467-503.

Albert B. Lord. *Characteristics of Orality*. Oral Tradition, 2/1 (1987): 54-72.

³¹⁷ Principais publicações ligadas à análise musical de Richard Crocker, professor emérito de History of European musical style no Department of Music da University of California, Berkeley (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://music.berkeley.edu/Crocker.html>; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

Crocker, Richard L. *Musica Rhythmica and Musica Metrica in Antique and Medieval Theory*. JMT, v. 2, n. 1. (Apr., 1958), pp. 2-23.

Crocker, Richard L. *Discant, Counterpoint, and Harmony*. JAMS, v. 15, n. 1. (Spring, 1962), pp. 1-21.

Crocker, Richard L. *A History of Musical Style*. New York, 1966. Courier Dover, 1986.

Crocker, Richard L. *The Troping Hypothesis*. MQ, v. 52, n. 2. (Apr., 1966), pp. 183-203.
 Crocker, Richard L. *Hermann's Major Sixth*. JAMS, v. 25, n. 1. (Spring, 1972), pp. 19-37.
 Crocker, Richard L. *Matins Antiphons at St. Denis*. JAMS, v. 39, n. 3. (Autumn, 1986), pp. 441-90.
 Crocker, Richard L. *The Early Medieval Sequence*. Berkeley: U. of California Press, 1977.
 Crocker, Richard L; Hiley, David et al. *The Early Middle Ages to 1300*. New Oxford History of Music II. Oxford U. Press, 1990.
 Crocker, Richard L. *Studies in Medieval Music Theory and the Early Sequence*. Variorum, 1997.

³¹⁸ Principais publicações ligadas à análise musical de Alan Lomax (1915-2002), conhecido folclorista e antropólogo musical, cuja coleção está disponível desde 2004 na Library of Congress dos Estados Unidos (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.alan-lomax.com/; www.lomaxarchive.com/index.html; <http://www.loc.gov/folklife/lomax/>; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

Lomax, Alan. *Folk Song Style: Notes on a Systematic Approach to the Study of Folk Song*. Journal of the International Folk Music Council, v. 8. (1956), pp. 48-50.
 Lomax, Alan. *Folk Song Style and Culture*. Washington DC, 1968/R. Transaction Publishers, 1978.
 Lomax, Alan. *American Ballads and Folk Songs*. Courier NY: Dover Publications, 1994.
 Lomax, Alan. *The Land Where Blues Began*. Dell Publishing, 1995.
 Lomax, Alan. *Mister Jelly Roll: The Fortunes of Jelly Roll Morton, New Orleans*. Berkeley: U. of California Press, 2001.
 Lomax, Alan & Cohen, Ronald D. *Alan Lomax: Selected Writings, 1934-1997*. Routledge, 2003.

³¹⁹ Principais publicações ligadas à análise musical de Jan LaRue (1918-2004), que desde 1970 foi professor do Department of Music na Faculty of Arts and Science da New York University (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.nyu.edu/gsas/dept/music/about_the_dept.html; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/; www.rhul.ac.uk/Music/Golden-pages/Conferences/05-a-ofc.html - acessos em fevereiro/2008):

LaRue, Jan. *A System of Symbols for Formal Analysis*. JAMS, x. 1957, pp. 25-8.
 LaRue, Jan. *A System of Symbols for Formal Analysis*. JAMS, v. 10, n. 1. (Spring, 1957), pp. 25-8.
 LaRue, Jan. *On Style Analysis*. JMT, vi. 1962, pp. 91-107.
 LaRue, Jan. *Symbols for Analysis: Some Revisions and Extensions*. JAMS, v. 19, n. 3. (Autumn, 1966), pp. 403-08.
 LaRue, Jan; Reese, Gustav. *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday Offering to Gustave Reese*. Oxford U. Press, 1967.
 LaRue, Jan. *Two Problems in Musical Analysis: the Computer Lends a Hand*. Computers in Humanistic Research, ed. E.A. Bowles. Englewood Cliffs, NJ, 1967, pp. 194-203.
 LaRue, Jan. *Fundamental Considerations in Style Analysis*. Notes, xxv. 1968-9, pp. 447-62.
 LaRue, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. NY: W. W. Norton, 1970. 2/199
 LaRue, Jan; Wolf, Eugene K. & Roesner, Edward H. *Studies in Musical Sources and Style: Essays in Honor of Jan LaRue*. A-R Editions, 1990.
 LaRue, Jan. *Harmonic Rhythm in the Beethoven Symphonies*. JM, v. 18, n. 2, A Birthday Salute to Jan LaRue. (Spring, 2001), pp. 221-48.
 LaRue, Jan. *Major and Minor Mysteries of Identification in the 18th-Century Symphony*. JM, v. 18, n. 2, A Birthday Salute to Jan LaRue. (Spring, 2001), pp. 249-67.
 LaRue, Jan. *Bifocal Tonality: An Explanation for Ambiguous Baroque Cadences*. JM, v. 18, n. 2, A Birthday Salute to Jan LaRue. (Spring, 2001), pp. 283-94.
 LaRue, Jan. *Fundamental Considerations in Style Analysis*. JM, v. 18, n. 2, A Birthday Salute to Jan LaRue. (Spring, 2001), pp. 295-312.

LaRue, Jan. *Watermarks and Musicology*. JM, v. 18, n. 2, A Birthday Salute to Jan LaRue. (Spring, 2001), pp. 313-43.

LaRue, Jan. *Multistage Variance: Haydn's Legacy to Beethoven*. JM, v. 18, n. 2, A Birthday Salute to Jan LaRue. (Spring, 2001), pp. 344-60.

³²⁰ “(...) By around 1980, (...) leaving Schenkerian analysis and pitch class set methods supremely prominent, with the additional consequence that repertoires central to the development of those methods were taken as points of reference in the discussion of other musics” (Bent & Pople 2001: 568).

³²¹ Principal publicação do compositor Joseph Matthias Hauer (1883-1959) ligada à análise musical (Fontes: <http://books.google.com/>; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

Hauer, Joseph Matthias. *Deutung des Melos; eine Frage an die Künstler und Denker unserer Zeit*. P. Tal & Co, 1923.

³²² Principais publicações ligadas à análise musical do violinista, regente e orquestrador René Leibowitz (1913-72) (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; acervo pessoal; <http://www.angelfire.com/music2/reneleibowitz/rl.html>; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/; www.amazon.com - acessos em fevereiro/2008):

Leibowitz, René. *A evolução da música: de Bach a Schoenberg*. Coleção Divulgação e Ensaio. s/l: Editorial Presença, s/d.

Leibowitz, René. *Schœnberg, et son école: l'étape contemporaine du langage musical*. J. B. Janin, 1947.

Leibowitz, René. *Introduction à la musique de douze sons*. L'Arche éditeur, 1949. L'Arche éditeur, 1997.

Leibowitz, René. *L'artiste et sa conscience: esquisse d'une dialectique de la conscience artistique*. L'Arche, 1950.

Leibowitz, René. *Schoenberg*. SP: Perspectiva, 1981.

Leibowitz, René. *Le compositeur et son double: essais sur l'interprétation musicale*. Gallimard, 1986.

Leibowitz, René. *L'évolution de la musique de Bach à Schœnberg*. Éditions Corrêa, 1951.

Leibowitz, René. *Alban Berg's Five Orchestral Songs after Post-Card Texts by Peter Altenberg*, *Op. 4*. MQ, v. 34, n. 4. (Oct., 1948), pp. 487-511. MQ, v. 75, n. 4, Anniversary Issue: Highlights from the First 75 Years. (Winter, 1991), pp. 125-131.

³²³ Principais publicações ligadas à análise musical de Josef Rufer (1893-1985), que estudou com Schoenberg entre 1919-29 e dedicou sua obra teórica ao mestre (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.usc.edu/libraries/archives/schoenberg/publists.htm; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Rufer, Josef. *Die Komposition mit zwölf Tönen*. Berlin, 1952.

Rufer, Josef. *Das Werk Arnold Schönbergs*. NY: Bärenreiter, 1959.

Rufer, Josef. *The works of Arnold Schoenberg: a catalogue of his compositions, writings and paintings*. London: Faber and Faber, c1962.

Rufer, Josef & Drabkin, William. *Schoenberg-Yesterday, Today, and Tomorrow*. PNM, v. 16, n. 1. (Autumn - Winter, 1977), pp. 125-138.

Rufer, Josef. *Composition with Twelve Notes Related Only to One Another*. Greenwood Press, 1979.

³²⁴ Principais publicações ligadas à análise musical do compositor George Perle (n. 1915) (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; acervo pessoal; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; www.georgeperle.net/ - acessos em fevereiro/2008):

Perle, George. *Serial Composition and Atonality: an Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern*. Berkeley and London, 1962. 6 ed, revised. Berkeley: U. of California Press, 1991.

Perle, George. *Twelve-Tone Tonality*. Berkely, 1977. 2nd ed, revised. Berkeley: U. of California Press, 1996.

Perle, George. *Krenek*. MQ, v. 77, n. 1. (Spring, 1993), pp. 145-53.

Perle, George. *The Operas of Alban Berg: Wozzeck*. Volume I. Berkeley: U. of California Press, 1980.

Perle, George. *Scriabin's Self-Analysis*. MAn, iii. 1984, pp. 101-22.

Perle, George. *The Operas of Alban Berg: Lulu*. Volume II. Berkeley: U. of California Press, 1985.

Neighbour, Oliver, Griffiths, Paul e Perle, George. *Segunda escola vienense*. Série New Grove. Porto Alegre: L&PM, 1990.

Perle, George. *The Listening Composer*. Berkeley: U. of California Press, 1990.

Perle, George. *Pitch-Class Set Analysis: An Evaluation*. JM, v. 8, n. 2. (Spring, 1990), pp. 151-72.

Perle, George. *Krenek*. MQ, v. 77, n. 1. (Spring, 1993), pp. 145-53.

Perle, George. *The Right Notes: 23 Selected Essays on 20th- Century Music*. NY: Pendragon Press, 1995.

Perle, George. *Style and Idea in the Lyric Suite of Alban Berg*. 1st ed., 1995. 2nd ed, revised and enlarged. NY: Pendragon Press, 2001.

³²⁵ Principais publicações do compositor George Rochberg (1918-2005) ligadas à análise musical (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Rochberg, George. *The Hexachord and its Relation to the Twelve-Tone Row*. Bryn Mawr, PA, 1955. Textbook Publishers, 2003.

Rochberg, George. *The Harmonic Tendency of the Hexachord*. JMT, iii. 1959, pp. 208-30.

Rochberg, George. *Set Structure as a Compositional Determinant*. JMT, v. 1961, pp. 72-94.

Rochberg, George. *Can the Arts Survive Modernism?: (a Discussion of the Characteristics, and Legacy of Modernism)*. The U. of Chicago, 1984.

Reilly, Robert R. & Rochberg, George. *The Recovery of Modern Music: George Rochberg in Conversation*. Tempo, New Ser., n. 219. (Jan., 2002), pp. 8-12.

Rochberg, George. *The Aesthetics of Survival: A Composer's View of Twentieth-Century*. U. of Michigan Press, 2004.

³²⁶ Principais publicações do compositor e regente Pierre Boulez (n. 1925) ligadas à análise musical (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; acervo pessoal; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Boulez, Pierre. *Son, verbe, synthèse*. Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap, v. 13, n. 1/4, Musique expérimentale / Experimentele Muziek. (1959), pp. 5-10.

Boulez, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris, 1964/R.

Boulez, Pierre. *Relevés d'apprenti*. ed. P. Thévenin. Paris, 1966.

Boulez, Pierre. *Le système et l'idée*. In Harmoniques, no.1. 1986, pp. 62-104.

Boulez, Pierre. *Timbre and Composition - Timbre and Language*. CMR, ii/1. 1987, pp. 161-71.

Boulez, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. SP: Editora Perspectiva, 1995.

Boulez, Pierre. *A música hoje*. SP: Editora Perspectiva, 1986.

Boulez, Pierre; Cage, John & Nattiez, Jean Jacques. *Pierre Boulez, John Cage*. Amadeus Press, 1990.

Boulez, Pierre. *A música hoje 2*. SP: Editora Perspectiva, 1992.

Boulez, Pierre. *Points de repère*. C. Bourgois, 1995.

Boulez, Pierre & Vermeil, Jean. *Conversations with Boulez: Thoughts on Conducting*. Amadeus Press, 1996.

Walter, Bruno; Boulez, Pierre; Lièbert, Georges & Gefaell, Soledad Vivanco. *Gustav Mahler*. Alianza Editorial, 1998.

Mawhinney, Simon & Boulez, Pierre. *Composer in Interview: Pierre Boulez*. Tempo, New Ser., n. 216. (Apr., 2001), pp. 2-5.

³²⁷ Principais publicações ligada à análise musical do compositor Donald Martino (n. 1931), professor emérito de música na Harvard University, onde ocupa a cadeira de Walter Bigelow Rosen (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; www.sai-national.org/phil/composers/dmartino.html - acessos em fevereiro/2008):

Martino, Donald. *The Source Set and its Aggregate Formations*. JMT, v. 1961, pp. 224-79.

Martino, Donald. *Notation in General-Articulation in Particular*. PNM, v. 4, n. 2. (Spring - Summer, 1966), pp. 47-58.

Rothstein, William & Martino, Donald. *Linear Structure in the Twelve-Tone System: An Analysis of Donald Martino's "Pianississimo"*. JMT, v. 24, n. 2. (Autumn, 1980), pp. 129-165.

Boros, James & Martino, Donald. *A Conversation with Donald Martino*. PNM, v. 29, n. 2. (Summer, 1991), pp. 212-278.

³²⁸ Principais publicações ligadas à análise musical do teórico, crítico e compositor David Lewin (1933-2003), professor da Harvard University desde 1985, na cadeira de Walter W. Baumburg (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; www.hno.harvard.edu/gazette/2003/05.15/13-lewinobit.html - acessos em fevereiro/2008):

Lewin, David. *Intervallic Relations between Two Collections of Notes*. JMT, iii. 1959, pp. 298-301.

Lewin, David. *The Intervallic Content of a Collection of Notes*. JMT, iv. 1960, pp. 98-101.

Lewin, David. *A Label-Free Development for Pitch-Class Systems*. JMT, xxi. 1977, pp. 29-48.

Lewin, David. *Forte's Interval Vector, my Interval Function, and Regener's Common-Note Function*. JMT, xxi. 1977, pp. 194-237.

Lewin, David. *Some New Constructs Involving Abstract PC-Sets, and Probabilistic Applications*. PNM, xviii. 1979-80, pp. 433-44.

Lewin, David. *On Generalized Intervals and Transformations*. JMT, xxiv. 1980, pp. 243-51.

Lewin, David. *On Harmony and Meter in Brahms's op.76, no.8*. 19th-CM, v. 4, n. 3. (Spring, 1981), pp. 261-265.

Lewin, David. *A Way into Schoenberg's Opus 15, Number 7*. ITO, vi/1. 1981, pp. 3-24.

Lewin, David. *Some Investigations into Foreground Rhythmic and Metric Patterning*. Music Theory: Special Topics, ed. R. Browne. New York, 1981, pp. 101-37.

Lewin, David. *A Formal Theory of Generalized Tonal Functions*. JMT, xxvi. 1982, pp. 23-60.

Lewin, David. *An Example of Serial Technique in Early Webern*. T&P, vii/1 (1982), pp. 40-3.

Lewin, David. *On Extended Z-Triples*. T&P, vii/1 (1982), pp. 38-9.

Lewin, David. *Vocal Meter in Schoenberg's Atonal Music: with a Note on a Serial Hauptstimme*. ITO, vi/4. 1982, pp. 12-36.

Lewin, David. *Auf dem Flusse: Image and Background in a Schubert Song*. 19th-CM, vi. 1982-3, pp. 47-59.

-
- Lewin, David. *Transformational Techniques in Atonal and Other Music Theories*. PNM, xxi. 1982-3, pp. 312-71.
- Lewin, David. *An Interesting Global Rule for Species Counterpoint*. ITO, vi/8. 1983, pp. 19-44.
- Lewin, David. *Amfortas's Prayer to Titirel and the Role of D in "Parsifal": the Tonal Spaces of the Drama and the Enharmonic C-flat/B*. 19th-CM, vii. 1983-4, pp. 336-49.
- Lewin, David. *Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception*. Music Perception, iii. 1985-6, pp. 327-92.
- Lewin, David. *Generalized Musical Intervals and Transformations*. New Haven, CT, 1987.
- Lewin, David. *Some Instances of Parallel Voice-Leading in Debussy*. 19th-CM, xi. 1987-8, pp. 59-72.
- Lewin, David. *Klumpenhouwer Networks and Some Isographies that Involve Them*. MTS, xii. 1990, pp. 83-120.
- Lewin, David. *Some Notes on Analyzing Wagner: the Ring and Parsifal*. 19th-CM, v. 16, n. 1. (Summer, 1992), pp. 49-58.
- Lewin, David. *A Metrical Problem in Webern's op.27*. MAn, xii. 1993, pp. 343-54.
- Lewin, David. *Musical Form and Transformation: 4 Analytic Essays*. New Haven, CT, 1993. Oxford U. Press, 2007.
- Lewin, David. *A Tutorial on Klumpenhouwer Networks, using the Chorale in Schoenberg's Opus 11, no.2*. JMT, xxxviii. 1994, pp. 79-101.
- Lewin, David. *Generalized Interval Systems for Babbitt's Lists, and for Schoenberg's String Trio*. MTS, xvii. 1995, pp. 81-118. Oxford U. Press, 2007.
- Lewin, David. *Cohn Functions*. JMT, xl. 1996, pp. 181-216.
- Lewin, David. *Some Ideas about Voice-Leading Between Pcsets*. JMT, xlii. 1998, pp. 15-72.
- Lewin, David. *Special Cases of the Interval Function between Pitch-Class Sets X and Y*. JMT, v. 45, n. 1. (Spring, 2001), pp. 1-29.
- Lewin, David. *Thoughts on Klumpenhouwer Networks and Perle-Lansky Cycles*. MTS, v. 24, n. 2. (Autumn, 2002), pp. 196-230.
- Lewin, David. *Studies in Music with Text*. Oxford U. Press, 2006.
- Lewin, David. *Group Theory*. s/l: s/e, s/d.

³²⁹ Principais publicações ligadas à análise musical de John Rothgeb, professor emérito na Yale University desde 1973 (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.binghamton.edu/bulletin/2000-2001/music.html; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

- Rothgeb, John. *Some Uses of Mathematical Concepts in Theories of Music*. JMT, x. 1966, pp. 200-15.
- Rothgeb, John. *Some Ordering Relationships in the Twelve-Tone System*. JMT, xi. 1967, pp. 176-97.
- Rothgeb, John. *Design as a Key to Structure in Tonal Music*. JMT, xv. 1971, pp. 230-53.
- Rothgeb, John. *Chopin's C-minor Nocturne, op.48, no.1, First Part: Voice Leading and Motivic Content*. T&P, v/2. 1980, pp. 26-31.
- Rothgeb, John. *Schenkerian Theory: Its Implications for the Undergraduate Curriculum*. MTS, v. 3. (Spring, 1981), pp. 142-149.
- Rothgeb, John. *Thematic Content: a Schenkerian View*. Aspects of Schenkerian Analysis, ed. D.W. Beach. New Haven, CT, 1983, pp. 39-60.
- Rothgeb, John. *Introduction to the Theory of Heinrich Schenker: The Nature of the Musical Work of Art*. Musicalia Press, 2005.

³³⁰ Principais publicações ligadas à análise musical do compositor Milton Babbitt (n. 1916), professor de composição na Princeton University e na Juilliard, além de ser membro do Committee of Direction for the Electronic Music Center of Columbia-Princeton Universities e do corpo editorial do periódico *Perspectives of New Music*. (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; acervo pessoal; www-camil.music.uiuc.edu/Projects/EAM/babbitt.html; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Babbitt, Milton. *Some Aspects of Twelve-Tone Composition*. *The Score*, no.12. 1955, pp. 53-61.

Babbitt, Milton. *Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants*. *MQ*, xlv. 1960, pp. 246-59.

Babbitt, Milton. *Set Structure as a Compositional Determinant*. *JMT*, v. 1961, pp. 72-94.

Babbitt, Milton. *Remarks on Recent Stravinsky*. *PNM*, ii/2. 1963-4, pp. 35-55.

Babbitt, Milton. *The Structure and Functions of Music Theory I*. *College Music Symposium*, v. 1965, pp. 49-60.

Babbitt, Milton. *Contemporary Music Composition and Music Theory as Contemporary Intellectual History*. *Perspectives in Musicology*, ed. B.S. Brook, E.O.D. Downes and S. van Solkema. New York, 1972, pp. 151-84.

Babbitt, Milton. *Since Schoenberg*. *PNM*, v. 12, n. 1/2. (Autumn, 1973 - Summer, 1974), pp. 3-28.

Swartz, Anne & Babbitt, Milton. *Milton Babbitt on Milton Babbitt*. *American Music*, v. 3, n. 4. (Winter, 1985), pp. 467-473.

Babbitt, Milton. *Words about music*. *The Madison Lectures*. Edited by Stephen Dembski and Joseph N. Straus. London: The U. of Wisconsin Press, 1987.

Babbitt, Milton. *Babbitt-Introduction: A Response*. *PNM*, v. 35, n. 2. (Summer, 1997), pp. 129-136.

Babbitt, Milton. *The Collected Essays of Milton Babbitt*. Princeton: Princeton U. Press, 2003.

³³¹ Principais publicações ligadas à análise musical de William Emmanuel Benjamin (n. 1944), professor de Análise e Crítica, com ênfase em *Tonal and Post-Tonal Chromaticism* na Music Theory Faculty da University of British Columbia School of Music, tendo sido diretor da escola entre 1984-91. Dentre suas publicações há estudos a respeito de obras de Debussy, Stravinsky e Bruckner, crítica voltada a métodos de análise usados atualmente, contribuições às teorias da harmonia e da métrica, além de tópicos a respeito da música canadense (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://books.google.com/>; www.music.ubc.ca/index.php?id=2043; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

Benjamin, William E. *Interlocking Diatonic Collections as a Source of Chromaticism in Late Nineteenth-Century Music*. *ITO*, i/11-12. 1976, pp. 31-51.

Benjamin, William E. *Tonality without Fifths: Remarks on the First Movement of Stravinsky's Concerto for Piano and Wind Instruments*. *ITO*, ii/11-12, 1977, pp. 53-70. iii/2, 1977-8, pp. 9-31.

Benjamin, William E. *Pour les sixtes: an Analysis*. *JMT*, xxii. 1978, pp. 253-90.

Benjamin, William E. *Ideas of Order in Motivic Music*. *MTS*, i. 1979, pp. 23-34.

Schachter C., Epstein D. & Benjamin, William E. *Review Symposium: Schenker, "Free Composition"*. *JMT*, xxv. 1981, pp. 115-73.

Benjamin, William E. *Models of Underlying Tonal Structure: How Can they be Abstract, and How Should they be Abstract*. *MTS*, iv. 1982, pp. 28-50.

Benjamin, William E. *A Theory of Musical Meter*. *Music Perception*, i. 1983-4, pp. 355-413.

³³² Principais publicações ligadas à análise musical de Christopher Hasty, professor na Harvard University desde 2002, tendo ensinado anteriormente na University of Pennsylvania (Fontes: Artigo

Analysis, de Ian Bent e Anthony Pople; acervo pessoal; www.jstor.org/; <http://books.google.com/www.hno.harvard.edu/gazette/2003/03.13/03-hasty.html> - acessos em fevereiro/2008):

Hasty, Christopher. *Segmentation and Process in Post-Tonal Music*. MTS, iii. 1981, pp. 54-73.

Hasty, Christopher. *Rhythm in Post-Tonal Music: Preliminary Questions of Duration and Motion*. JMT, v. 25, n. 2. (Autumn, 1981), pp. 183-216.

Hasty, Christopher. *Phrase Formation in Post-Tonal Music*. JMT, v. 28, n. 2. (Autumn, 1984), pp. 167-190.

Hasty, Christopher. *On the Problem of Succession and Continuity in Twentieth-Century Music*. MTS, v. 8. (Spring, 1986), pp. 58-74.

Hasty, Christopher. *An Intervallic Definition of Set Class*. JMT, v. 31, n. 2. (Autumn, 1987), pp. 183-204.

Hasty, Christopher. *Composition and Context in Twelve-Note Music of Anton Webern*. MAn, v. 7, n. 3. (Oct., 1988), pp. 281-312.

Hasty, Christopher F. *Meter as Rhythm*. NY: Oxford U. Press, 1997.

³³³ Principais publicações ligadas à análise musical de Robert Morris (n. 1943), professor de composição na Eastman School of Music, tendo ensinado anteriormente composição, música eletrônica e teoria da música na University of Hawaii e na Yale University, onde foi diretor do Yale Electronic Music Studio. (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; acervo pessoal; <http://ecmc.rochester.edu/rdm/morris.bio.html> - acessos em fevereiro/2008):

Starr, D. & Morris, Robert. *A General Theory of Combinatoriality and the Aggregate, I*. PNM, xvi/1. 1977-8, pp. 3-35.

Starr, D. & Morris, Robert. *A General Theory of Combinatoriality and the Aggregate, II*. PNM, xvi/2. 1978, pp. 50-84.

Morris, Robert. *A Similarity Index for Pitch-Class Sets*. PNM 18/1-2:445-60. 1980.

Morris, Robert. *Combinatoriality without the Aggregate*. PNM, xxi. 1982-3, pp. 432-86.

Morris, Robert. *Composition with Pitch-Classes: a Theory of Compositional Design*. New Haven, CT, 1987.

Morris, Robert. *Composition with Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design*. New Haven: Yale U. Press. 1987.

Morris, Robert. *Pitch-Class Complementation and its Generalizations*. JMT 34/2:175-245. 1990.

Morris, Robert. *Some Compositional and Analytic Applications of T-Matrices*. INT, 3. 1990.

Morris, Robert. *New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour*. MTS, xv. 1993, pp. 205-28.

Morris, Robert. *Recommendations for Atonal Music Pedagogy in General; Recognizing and Hearing Set-Classes in Particular*. JMTP, 8. 1994.

Morris, Robert. *Equivalence and Similarity in Pitch and their Interaction with Pcset Theory*. JMT 39/2. 1995.

Morris, Robert. *Voice Leading Spaces*. MTS, 20/2:175-208, 1998.

Morris, Robert. *Variation and Process in South Indian Music: Some Kritis and their Sangatis*. MTS, 23/1:74-89. 2001.

Morris, Robert. *Pitch-Class Duplication in Serial Music: Partitions of the Double Aggregate*. PNM, 41/2. 2003.

Morris, Robert. *Aspects of Post-Tonal Canon Systems*. INT, 18/19:189-221. 2005.

Morris, Robert. *Architectonic Composition in South Indian Classical Music: The 'Navaragamalika Varnam'*. In: *Analytical Studies in World Music*, Michael Tenzer, ed., Oxford U. Press. 2006.

³³⁴ Principais publicações ligadas à análise musical do compositor e fagotista John Rahn, professor de Composição, Teoria da música, Teoria Crítica e Diretor Associado na School of Music da University of Washington (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; www.music.washington.edu/faculty/faculty_bio.php?ID=8; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Rahn, John. *On Pitch or Rhythm: Interpretations of Orderings of and in Pitch and Time*. PNM, v. 13, n. 2. (Spring - Summer, 1975), pp. 182-203.

Rahn, John. *Logic, Set Theory, Music Theory*. College Music Symposium, xix/1. 1979, pp. 114-27.

Rahn, John. *Relating Sets*. PNM, v. 18, n. 1/2. (Autumn, 1979 - Summer, 1980), pp. 483-98.

Rahn, John. *Basic Atonal Theory*. NY: Schirmer Books, 1980. NY: Schirmer Books, 1987.

Foucalt, Michael; Boulez, Pierre & Rahn, John. *Contemporary Music and the Public*. PNM, v. 24, n. 1. (Autumn - Winter, 1985), pp. 6-12.

Xenakis, Iannis; Brown, Roberta & Rahn, John. *Xenakis on Xenakis*. PNM, v. 25, n. 1/2, 25th Anniversary Issue. (Winter - Summer, 1987), pp. 16-63.

Rahn, John. *New Research Paradigms*. MTS, v. 11, n. 1, Special Issue: The Society for Music Theory: The First Decade. (Spring, 1989), pp. 84-94.

Rahn, John. *Notes on Methodology in Music Theory*. JMT, v. 33, n. 1. (Spring, 1989), pp. 143-154.

Rahn, John. *Music Inside Out: Going Too Far in Musical Essays*. Routledge, 2001.

³³⁵ Principal publicação ligada à análise musical de Charles H. Lord, professor associado de Teoria da música na School of Music da University of Kentucky (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.uky.edu/FineArts/Music/faculty/chuck_lord/; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

Lord, Charles. *An Explication of Some Recent Mathematical Approaches to Music Analysis*. s/l: s/e, 1978.

Lord, Charles. *Intervallic Similarity Relations in Atonal Set Analysis*. JMT, xxv. 1981, pp. 91-111.

Covington, Kate & Lord, Charles. *Epistemology and Procedure in Aural Training: In Search of a Unification of Music Cognitive Theory with Its Applications*. MTS, v. 16, n. 2. (Autumn, 1994), pp. 159-170.

³³⁶ Principal publicação ligada à análise musical de Eric Isaacson, professor adjunto associado de Informática (School of Informatics) e professor associado de Teoria da música (Jacobs School of Music) na Indiana University (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; www.music.indiana.edu/departments/theory/isaacson/ - acessos em fevereiro/2008):

Isaacson, Eric J. *Similarity of Interval-Class Content Between Pitch-Class Sets: the IcVSIM Relation*. JMT, xxxiv. 1990, pp. 1-28.

Scott, Damon & Isaacson, Eric J. *The Interval Angle: A Similarity Measure for Pitch-Class Sets*. PNM, v. 36, n. 2. (Summer, 1998), pp. 107-142.

³³⁷ Principal publicação ligadas à análise musical do compositor e crítico musical Arthur V. Berger (1912-2003), professor no Mills College (1939), Brandeis University (1953-80) e New England Conservatory of Music (até 1999), além de crítico do New York Sun e do New York Herald Tribune (1946). (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.arthurberger.com/; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Berger, Arthur. *Problems of Pitch Organization in Stravinsky*. PNM, ii/1. 1963-4, pp. 11-42.

Berger, Arthur. *The Music of Aaron Copland*. MQ, v. 31, n. 4. (Oct., 1945), pp. 420-447.

Berger, Arthur. *Music as Imitation*. PNM, v. 24, n. 1. (Autumn - Winter, 1985), pp. 108-118.

-
- Berger, Arthur. *New Linguistic Modes and the New Theory*. PNM, v. 3, n. 1. (Autumn - Winter, 1964), pp. 1-9.
- Berger, Arthur. *Some Notes on Babbitt and His Influence*. PNM, v. 14, n. 2, Sounds and Words. A Critical Celebration of Milton Babbitt at 60. (Spring - Summer, 1976), pp. 32-36.
- Berger, Arthur. *Roger Sessions: A Reminiscence*. PNM, v. 23, n. 2. (Spring - Summer, 1985), pp. 117-118.
- Berger, Arthur. *Reflections of an American Composer*. Berkeley: U. of California Press, 2002.

³³⁸ Principais publicações ligadas à análise musical de Richard Lawrence Cohn, professor de Teoria da música no Department of Music da Yale University desde 2005, após ter ensinado por vinte anos na faculdade da University of Chicago (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.yale.edu/yalemus/people/faculty.html; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

- Cohn, Richard. *Transpositional Combination in Twentieth-century Music*. U. of Rochester, 1987.
- Cohn, Richard. *Inversional Symmetry and Transpositional Combination in Bartók*. MTS 10 (1988): 19-42.
- Cohn, Richard. *Properties and Generability of Transpositionally Invariant Sets*. JMT, xxxv. 1991, 1-32.
- Cohn, Richard. *Bartók's Octatonic Strategies: A Motivic Approach*. JAMS 44 (1991): 262-300.
- Cohn, Richard. *The Autonomy of Motives in Schenkerian Accounts of Tonal Music*. MTS, xiv. 1992, pp. 150-70.
- Cohn, Richard. *Transpositional Combination of Beat-Class Sets in Steve Reich's Phase-Shifting Music*. PNM 30/2 (1992), 146-177.
- Cohn, Richard. *The Autonomy of Motives in Schenkerian Accounts of Tonal Music*. MTS 14/2 (1992), 150-170.
- Cohn, Richard. *Dramatization of Hypermetric Conflicts in the Scherzo of Beethoven's Ninth Symphony*. Nineteenth-Century Music 15/3 (1992), 22-40.
- Cohn, Richard. *Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions*. MAn, xv. 1996, pp. 9-40.
- Cohn, Richard. *Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions*. MAn 15.1 (1996), 9-40.
- Cohn, Richard. *Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and their Tonnetz Representations*. JMT, xli. 1997, pp. 1-66.
- Cohn, Richard. *Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and their Tonnetz Representations*. JMT 41.1 (1997), 1-66.
- Cohn, Richard. *As Wonderful as Star Clusters: Instruments for Gazing at Tonality in Schubert*. Nineteenth-Century Music 22.3 (1999): 213-232.
- Cohn, Richard. *Weitzmann's Regions, My Cycles, and Douthett's Dancing Cubes*. MTS 22.1 (2000): 89-103.
- Cohn, Richard. *Complex Hemiolas, Ski-Hill Graphs, and Metric Spaces*. MAn 20.3 (October 2001), pp. 295-326.
- Cohn, Richard. *A Tetrahedral Model of Tetrachordal Voice Leading Space*. Music Theory Online 9.4 (2003).
- Cohn, Richard. *Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age*. JAMS 57.2 (2004): 285-323.

³³⁹ Principal publicação ligada à análise musical de Pieter C. van den Toorn, professor de Teoria da música com ênfase no repertório do século XX (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony

Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; www.music.ucsb.edu/ - acessos em fevereiro/2008):

Toorn, Pieter van den. *The Music of Igor Stravinsky*. New Haven: Yale U. Press, 1983.

Toorn, Pieter van den. *Stravinsky Re-Barred*. MAn, v. 7, n. 2. (Jul., 1988), pp. 165-195.

Toorn, Pieter van den. *Politics, Feminism, and Contemporary Music Theory*. JM, v. 9, n. 3. (Summer, 1991), pp. 275-299.

Toorn, Pieter van den. *Music, Politics, and the Academy*. Berkeley: U. of California Press, 1995.

Toorn, Pieter van den. *What's in a Motive? Schoenberg and Schenker Reconsidered*. JM, v. 14, n. 3. (Summer, 1996), pp. 370-399.

Toorn, Pieter van den. *Stravinsky, "Les Noces (Svadebka)", and the Prohibition against Expressive Timing*. JM, v. 20, n. 2. (Spring, 2003), pp. 285-304.

³⁴⁰ Principais publicações ligadas à análise musical de Martha Hyde, professora associada de Teoria da música no Department of Music da University of Buffalo, The State University of New York (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.music.buffalo.edu/faculty/hyde/index.shtml - acessos em fevereiro/2008):

Hyde, Martha. *Schoenberg's Sketches and the Teaching of Atonal Theory*. College Music Symposium 19 (1980): 130-37.

Hyde, Martha. *The Roots of Form in Schoenberg's Sketches*. JMT 24 (1980): 1-36.

Hyde, Martha. *The Tell-Tale Sketches: Harmonic Structure in Schoenberg's Twelve-Tone Method*. Musical Quarterly 66 (1980): 560-80.

Hyde, Martha. *Schoenberg's Twelve-Tone Harmony: The Suite Op. 29 and the Compositional Sketches*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.

Hyde, Martha. *The Format and Function of Schoenberg's Twelve-Tone Sketches*. JAMS 36 (1983): 453-80.

Hyde, Martha. *A Theory of Twelve-Tone Meter*. MTS, vi. 1984, pp. 14-51.

Hyde, Martha. *Musical Form and the Development of Schoenberg's Twelve-Tone Method*. JMT, xxix. 1985, pp. 85-143.

Hyde, Martha. *Achievements and Directions in Twentieth-Century Analysis*. MTS 11 (1989): 35-39, 44-48.

Hyde, Martha. *Twentieth-Century Analysis during the Past Decade: Achievements and New Directions*. MTS, xi/1. 1989, pp. 35-9.

Hyde, Martha. *Dodecaphony: Schoenberg*. In *Early Twentieth-Century Music*, pp. 56-81. Ed. Jonathan Dunsby. Oxford: Basil Blackwell, 1993.

Hyde, Martha. *Neoclassical and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music*. MTS 18 (1996): 200-35.

Hyde, Martha. *The Neo-classical Works of Igor Stravinsky*. In *The Cambridge Companion to Stravinsky*, ed. Jonathan Cross (Cambridge: Cambridge U. Press, forthcoming 2003): 155-207.

³⁴¹ "(...) One theorist who would seem to be listening is Christopher Hasty, who in a series of articles advocates more complex treatment of musical succession and continuity in twentieth-century music. His discussion of phrase formation finally puts to rest simplistic notions of musical segmentation and begins to reveal the complex process through which we perceive basic phenomena such as rhythm and duration" (Hyde 1989: 38).

³⁴² Principais publicações ligadas à análise musical de Robert P. Morgan, professor de música na Yale University (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; www.ubu.com/papers/morgan.html - acessos em fevereiro/2008):

Morgan, Robert. *Dissonant Prolongation: Theoretical and Compositional Precedents*. JMT, xx. 1976, pp. 49-91.

Morgan, Robert. *The Theory and Analysis of Tonal Rhythm*. MQ, lxiv. 1978, pp. 435-73.

Morgan, Robert. *Dissonant Prolongations, Perfect Fifths, and Major Thirds in Stravinsky's Piano Concerto*. ITO, iv/4. 1978-9, pp. 3-7.

Morgan, Robert. *Theory, Analysis, and Criticism*. JM, v. 1, n. 1. (Jan., 1982), pp. 15-18.

Morgan, Robert. *Twentieth-century music: a history of musical style in modern Europe and America*. NY: W. W. Norton, 1991.

Morgan, Robert. *Anthology of Twentieth-Century Music*. NY: W. W. Norton, 1992.

Morgan, Robert. *Symmetrical Form and Common Practice*. MTS, xx. 1998, pp. 1-47.

Morgan, Robert. *20th-Century Music in Venice*. NY: W. W. Norton, 2001.

³⁴³ Principais publicações ligadas à análise musical de James M. Baker (n. 1935), professor no Departamento de Música da Brown University (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; <http://research.brown.edu/pdf/10309.pdf> - acessos em fevereiro/2008):

Baker, James M. *Scriabin's Implicit Tonality*. MTS, ii. 1980, pp. 1-18.

Baker, James M. *Coherence in Webern's Six Pieces for Orchestra, op.6*. MTS, iv. 1982, pp. 1-27.

Baker, James M. *Schenkerian Analysis and Post-Tonal Music*. Aspects of Schenkerian Theory. Ed. D.W. Beach. New Haven, CT, 1983, pp. 53-86.

Baker, James M. *The Music of Alexander Scriabin*. New Haven, CT, 1986.

Baker, James M. *The Limits of Tonality in the Late Music of Franz Liszt*. JMT, xxxiv. 1990, pp. 145-74.

Baker, James M. *The Limits of Tonality in the Late Music of Franz Liszt*. JMT, v. 34, n. 2. (Autumn, 1990), pp. 145-173.

Baker, James M. *Voice-Leading in Post-Tonal Music: Suggestions for Extending Schenker's Theory*. MAn, ix. 1990, pp. 177-200.

Baker, James M.; Beach, David W. & Bernard, Jonathan W. (Eds.). *Music Theory in Concept and Practice*. Rochester, NY, 1997.

Baker, James M. *Chromaticism, Form, and Expression in Haydn's Quartet Opus 76 No. 6*. JMT 47/1 (2003; actually published 2005): 41-101.

³⁴⁴ Principais publicações ligadas à análise musical do compositor Roy Travis (n. 1922), professor na Mannes College of Music de Nova York (1952-57), depois na University of California, em Los Angeles, UCLA (1957-), onde é professor emérito e trabalhou com Felix Salzer, dedicando-se à análise Schenkeriana e à música africana (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; www.bachlund.org/He_Wishes_for_Yeats.htm - acessos em fevereiro/2008):

Travis, Roy. *Towards a New Concept of Tonality*. JMT, iii. 1959, pp. 257-84.

Travis, Roy. *Directed Motion in Schoenberg and Webern*. PNM, iv/2. 1965-6, pp. 85-9.

Travis, Roy. *Tonal Coherence in the First Movement of Bartók's Fourth String Quartet*. Music Forum, ii. 1970, pp. 298-371.

Travis, Roy. *African Sonata*. Berkeley: U. of California Press, 1973.

Travis, Roy & Forte, Allen. *Analysis Symposium: Webern, Orchestral Pieces (1913), Movement I ("Bewegt")*. JMT, xviii. 1974, pp. 2-43.

³⁴⁵ Principais publicações ligadas à análise musical de Craig Ayrey, professor de Teoria e Análise Musical no Goldsmiths College da University of London (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; acervo pessoal; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; http://assets.cambridge.org/97805216/63304/frontmatter/9780521663304_frontmatter.pdf - acessos em fevereiro/2008):

Ayrey, Craig. *Berg's "Scheideweg": Analytical Issues in op.2/ii*. MAn, v. 1, n. 2. (Jul., 1982), pp. 189-202.

Molino, Jean; Underwood, J. A. & Ayrey, Craig. *Musical Fact and the Semiology of Music*. MAn, v. 9, n. 2. (Jul., 1990), pp. 105-111+113-156.

Ayrey, Craig & Everist, Mark (Eds.). *Analytical strategies and musical interpretation: essays on nineteenth- and twentieth-century music*. NY: Cambridge U. Press, 1996.

Ayrey, Craig. *Berg's 'Warm Die Lüfte' and PC Set Genera: A Preliminary Reading*. MAn, v. 17, n. 2. (Jul., 1998), pp. 163-176.

³⁴⁶ Principais publicações ligadas à análise musical do compositor e teórico musical Anthony Leonard Pople (1955-), professor na Lancaster University (1983-97), Southampton University (1997-99), Nottingham University (1999-2003); Editor do periódico *Music Analysis* (1995-2000) e Director of the Computers in Teaching Initiative Centre for Music de Lancaster (1989-97) (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; acervo pessoal; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/; http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_20031016/ai_n12720564 - acessos em fevereiro/2008):

Pople, Anthony. *Skryabin's Prelude, op.67, no.1: Sets and Structure*. MAn, ii. 1983, pp. 151-73.

Pople, Anthony. *Skryabin and Stravinsky, 1908-1914: Studies in Theory and Analysis*. NY, Garland: 1989.

Pople, Anthony. *Berg: Violoin Concerto*. Cambridge U. Press, 1991.

Pople, Anthony (Ed.). *Theory, Analysis, and Meaning in Music*. Cambridge U. Press, 1994.

Pople, Anthony. *The Cambridge Companion to Berg*. Cambridge U. Press, 1997.

Pople, Anthony. *Messiaen*. Cambridge U. Press, 1998.

Cook, Nicholas & Pople, Anthony. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Cambridge U. Press, 2004.

³⁴⁷ Principais publicações ligadas à análise musical de Joseph Straus, professor no Graduate Center, da City University of New York (CUNY) e ex-presidente da Society for Music Theory (1997-99). Teórico especializado na música do século XX, sua pesquisa inclui: teoria dos conjuntos, vozes condutoras na música pós-tonal e a música de Stravinsky, dentre outros assuntos. Seu livro *Introduction to Post-Tonal Theory* é uma referência a respeito desses tópicos. O livro *Remaking the Past* recebeu o Wallace Berry da Society for Music Theory (SMT). (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://web.gc.cuny.edu/Music/faculty/straus.html>; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Straus, Joseph N. *A Principle of Voice Leading in the Music of Stravinsky*. MTS, iv. 1982, pp. 106-24.

Straus, Joseph N. *Stravinsky's Tonal Axis*. JMT, xxvi. 1982, pp. 261-90.

Straus, Joseph N. *Recompositions by Schoenberg, Stravinsky, and Webern*. MQ, v. 72, n. 3. (1986), pp. 301-328.

Straus, Joseph N. *Listening to Babbitt*. PNM, v. 24, n. 2. (Spring - Summer, 1986), pp. 10-24.

Straus, Joseph N. *The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music*. JMT, xxxi. 1987, pp. 1-21.

Babbitt, Milton. *Words about music*. The Madison Lectures. Edited by Stephen Dembski and Joseph N. Straus. London: The U. of Wisconsin Press, 1987.

-
- Straus, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Englewood Cliffs, NJ, 1990. 3 ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 2005.
- Straus, Joseph N. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard U. Press, 1990.
- Straus, Joseph N. *The Progress of a Motive in Stravinsky's the Rake's Progress*. JM, v. 9, n. 2. (Spring, 1991), pp. 165-185.
- Straus, Joseph N. *The "Anxiety of Influence" in Twentieth-Century Music*. JM, ix. 1991, pp. 430-47.
- Straus, Joseph N. *Anthology of Music by Women for Study and Analysis*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1993.
- Straus, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*. Cambridge: Cambridge U. Press, 1995.
- Straus, Joseph N. *A Strategy of Large-Scale Organization in Stravinsky's Late Music*. *Intégral*, xi. 1997.
- Straus, Joseph N. *Babbitt and Stravinsky under the Serial "Regime"*. PNM, v. 35, n. 2. (Summer, 1997), pp. 17-32.
- Rehding, Alexander. *Towards a 'Logic of discontinuity' in Stravinsky's Symphonis of wind instruments: Hasty, Kramer and Straus reconsidered*. MAn, vol. 17, n. 1. Norwich: Blackwell Publishers, March, 1998, pp.39-65.
- Straus, Joseph N. *Unfoldings: Essays in Schenkerian Theory and Analysis*. Carl Schachter (Ed.). NY: Oxford U. Press, 1998.
- Straus, Joseph N. *Stravinsky's Serial "Mistakes"*. JM, v. 17, n. 2. (Spring, 1999), pp. 231-271.
- Straus, Joseph N. *Stravinsky's "Construction of Twelve Verticals": An Aspect of Harmony in the Serial Music*. MTS, v. 21, n. 1. (Spring, 1999), pp. 43-73.
- Straus, Joseph N. *Stravinsky's Late Music*. Cambridge U. Press, 2001.
- Straus, Joseph N. *Uniformity, Balance, and Smoothness in Atonal Voice Leading*. MTS, v. 25, n. 2. (Autumn, 2003), pp. 305-352.
- Straus, Joseph N. *Composing out in atonal music*. Orpheus Institute, Ghent, Belgium: International Easter Academy of Music theory, April, 2003.
- Lerner, Neil William & Straus, Joseph N. *Sounding Off: Theorizing Disability in Music*. Routledge, 2006.

³⁴⁸ Principais publicações ligadas à análise musical de Edward Pearsall, professor na School of Music da University of Texas, em Austin (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.music.utexas.edu/directory/details.aspx?id=87 - acessos em fevereiro/2008):

- Pearsall, Edward. *Harmonic Progressions and Prolongation in Post-Tonal Music*. MAn 10/3, 1991, pp. 345-55.
- Pearsall, Edward. *Multiple Hierarchies: Another Perspective on Prolongation*. Indiana Theory Review 17/1, 1996, pp. 37-66.
- Pearsall, Edward. *Interpreting Music Durationally: A Set Theory Approach to Rhythm*. PNM 35/1, 1997, pp. 205-30.
- Pearsall, Edward. *Mind and Music: On Intentionality, Music Theory, and Analysis*. JMT 43/2, 1999, pp. 231-55.
- Pearsall, Edward. *Symmetry and Goal-Directed Motion in Music by Two Twentieth-Century 'Colorists', Béla Bartók and George Crumb*. Tempo 58/228, 2004, pp. 32-40.
- Pearsall, Edward. *The Structure of Conflict: Dialectics and the Play of Personae in Chopin's Op. 27, no. 2*. Indiana Theory Review 24/1, 2003, pp. 107-27.
- Pearsall, Edward. *Transformational Streams: Unraveling Melodic Processes in Twentieth-Century Motivic Music*. JMT 48/1, 2004.

Pearsall, Edward & Schaffer, John. *Shape/Interval Contours and Their Ordered Transformations: A Motivic Approach to the Aural Analysis of Twentieth-Century Music*. College Music Symposium 45, 2005, pp. 57-80.

Pearsall, Edward. *Approaches to Meaning in Music*. Byron Almén and Edward Pearsall (Eds.). Bloomington: Indiana U. Press, 2006.

³⁴⁹ Principais publicações ligadas à análise musical de Janet Schmalfeldt, professora associada no Music Department da Tufts University Arts, Sciences and Engineering, foi presidente da Society for Music Theory (1997-99), tem como principais focus de estudo obras de Alban Berg e aspectos relacionados a cadência, forma e vozes condutoras nos séculos XVIII e XIX (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; www.amazon.com/; <http://ase.tufts.edu/faculty-guide/faculty.asp?id=jschmalf&deptId=music> - acessos em fevereiro/2008):

Schmalfeldt, Janet. *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design*. New Haven: Yale U. Press, 1983.

Schmalfeldt, Janet. *On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles op. 126, nos. 2 and 5*. JMT, xxix. 1985, pp. 1-31.

Schmalfeldt, Janet. *Towards a Reconciliation of Schenkerian Concepts with Traditional and Recent Theories of Form*. MAn, v. 10, n. 3. (Oct., 1991), pp. 233-287.

Schmalfeldt, Janet. *Form as the Process of Becoming: the Beethoven-Hegelian Tradition and the "Tempest" Sonata*. Beethoven Forum, iv. 1995, pp. 37-71.

Schmalfeldt, Janet. *In Search of Dido*. JM, v. 18, n. 4. (Autumn, 2001), pp. 584-615.

Schmalfeldt, Janet. *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. Oxford U. Press, 2009. (A data fevereiro/2009 consta nos catálogos da Google e Amazon.)

³⁵⁰ Principais publicações ligadas à análise musical do musicólogo húngaro Ernő Lendvai (1925-93), que focam principalmente aspectos relacionados a proporção (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Lendvai, Ernő. *Bartók stilusa*. Budapest, 1955.

Lendvai, Ernő. *Der wunderbare Mandarin (Werkstattgeheimnisse der Pantomime Béla Bartóks)*. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, T. 1, Fasc. 3/4. (1961), pp. 363-431.

Lendvai, Ernő. *Toscanini and Beethoven: (A Reconstruction of the Seventh Symphony)*. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, T. 8, Fasc. 1/4. (1966), pp. 217-90.

Lendvai, Ernő. *Über die Formkonzeption Bartóks*. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, T. 11, Fasc. 1/4, Bence Szabolsci, Septuagenario. (1969), pp. 271-80.

Lendvai, Ernő. *Béla Bartók: An Analysis of His Music*. Kahn & Averill, 1971.

Lendvai, Ernő. *The Workshop of Bartók and Kodály*. Editio Musica, 1983.

Lendvai, Ernő. *Remarks on Roy Howat's 'Principles of Proportional Analysis'*. MAn, v. 3, n. 3. (Oct., 1984), pp. 255-64.

Lendvai, Ernő. *Verdi and Wagner*. International House, 1988.

³⁵¹ Principais publicações ligadas à análise musical de Jonathan W. Bernard, professor na School of Music da University of Washington (desde 1987), tendo ensinado anteriormente na Amherst College e Yale University. Sua pesquisa tem como interesses principais a teoria e análise da música do século XX, particularmente desde 1945 e incluindo a música popular, assim como a história de teoria desde o século XVIII até o presente. Foi editor do periódico *Music Theory Spectrum* (1988-1991) e atualmente faz parte do corpo editorial dos periódicos *Perspectives of New Music*,

American Music e Twentieth-Century Music (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.music.washington.edu/faculty/faculty_bio.php?ID=4; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

Bernard, Jonathan W. *Pitch/Register in the Music of Edgar Varèse*. MTS, iii. 1981, pp. 1-25.

Bernard, Jonathan W. *Spatial Sets in Recent Music of Elliott Carter*. MAn, ii. 1983, pp. 5-34.

Bernard, Jonathan W. *On 'Density 21.5': A Response to Nattiez*. MAn, v. 5, n. 2/3. (Jul. - Oct., 1986), pp. 207-231.

Bernard, Jonathan W. *Space and Symmetry in Bartók*. JMT, v. 30, n. 2. (Autumn, 1986), pp. 185-201.

Bernard, Jonathan W. *The Music of Edgard Varèse*. New Haven: Yale U. Press, 1987.

Bernard, Jonathan W. *Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem, and his Solution*. MAn, vi. 1987, pp. 207-36.

Bernard, Jonathan W. *The Evolution of Elliott Carter's Rhythmic Practice*. PNM, xxvi/2. 1988, pp. 164-203.

Bernard, Jonathan W. *The Marpurg-Sorge Controversy*. MTS, v. 11, n. 2. (Autumn, 1989), pp. 164-86.

Boulez, Pierre; Menger, Pierre-Michel & Bernard, Jonathan W. *From the Domaine Musical to IRCAM*. PNM, v. 28, n. 1. (Winter, 1990), pp. 6-19.

Bernard, Jonathan W. *Voice Leading as a Spatial Function in the Music of Ligeti*. MAn, v. 13, n. 2/3, Twentieth-Century Music Double Issue. (Jul. - Oct., 1994), pp. 227-253.

Baker J.M.; Beach D.W. & Bernard, Jonathan W. (Eds.). *Music Theory in Concept and Practice*. NY: Rochester, 1997.

Carter, Elliott & Bernard, Jonathan W. *Elliott Carter: Collected Essays and Bernard, Jonathan W. Lectures, 1937-1995*. U. of Rochester Press, 1997.

Bernard, Jonathan W. *Ligeti's Restoration of Interval and Its Significance for His Later Works*. MTS, v. 21, n. 1. (Spring, 1999), pp. 1-31.

Bernard, Jonathan W. *Minimalism, Postminimalism, and the Resurgence of Tonality in Recent American Music*. American Music, v. 21, n. 1. (Spring, 2003), pp. 112-133.

Bernard, Jonathan W. *Zones of Impingement: Two Movements from Bartók's "Music for Strings, Percussion, and Celesta"*. MTS, v. 25, n. 1. (Spring, 2003), pp. 3-34.

Bernard, Jonathan W. *Music of György Ligeti*. Cambridge U. Press, 2004.

Durand, Joël-François & Bernard, Jonathan W. *Joël-François Durand in the Mirror Land*. U. of Washington Press, 2006.

³⁵² Principais publicações ligadas à análise musical do compositor Andrew Mead, professor de Teoria da música na School of Music, Theatre and Dance da University of Michigan (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; www.music.umich.edu/faculty_staff/mead.andrew.lasso - acessos em fevereiro/2008):

Mead, Andrew. *Large-Scale Strategy in Arnold Schoenberg's Twelve-Tone Music*. PNM, v. 24, n. 1. (Autumn - Winter, 1985), pp. 120-57.

Mead, Andrew. *"Tonal" Forms in Arnold Schoenberg's Twelve-Tone Music*. MTS, ix. 1987, pp. 67-92.

Mead, Andrew. *Some Implications of the Pitch Class/Order Number Isomorphism Inherent in the Twelve-Tone System: Part One*. PNM, v. 26, n. 2. (Summer, 1988), pp. 96-163.

Mead, Andrew. *The State of Research in Twelve-Tone and Atonal Theory*. In: MTS, v. 11, n. 1. Spring 1989, pp. 40-8.

Mead, Andrew. *Webern, Tradition, and "Composing with Twelve Tones..."*. MTS, v. 15, n. 2. (Autumn, 1993), pp. 173-204.

-
- Mead, Andrew. *An Introduction to the Music of Milton Babbitt*. Princeton: Princeton U. Press, 1994.
- Mead, Andrew. *Still Being an American Composer: Milton Babbitt at Eighty*. PNM, v. 35, n. 2. (Summer, 1997), pp. 101-126.
- Mead, Andrew. *Bodily Hearing: Physiological Metaphors and Musical Understanding*. JMT, v. 43, n. 1. (Spring, 1999), pp. 1-19.

³⁵³ Principais publicações ligadas à análise musical do teórico, pianista e compositor Michael Friedmann é professor na Yale University (desde 1989), tendo ensinado anteriormente no New England Conservatory of Music, University of Pittsburgh e Hartt School of Music (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; acervo pessoal; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; www.yale.edu/music/depts/pages/theory.html - acessos em fevereiro/2008):

- Friedmann, Michael L. *A Methodology for the Discussion of Contour: its Application to Schoenberg's Music*. JMT, xxix. 1985, pp. 223-48.
- Friedmann, Michael L. *A Response: My Contour, Their Contour*. JMT, v. 31, n. 2. Autumn 1987, pp. 268-74.
- Friedmann, Michael L. *Ear Training for Twentieth-Century Music*. New Haven: Yale U. Press, 1990.

³⁵⁴ Principais publicações ligadas à análise musical de Elizabeth West Marvin, professora da Teoria da música na Eastman School of Music da University of Rochester, atuando também no Brain and Cognitive Sciences Department (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; http://theory.esm.rochester.edu/betsy_marvin/; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

- Marvin, Elizabeth West. *The Structural Role of Complementation in Webern's Orchestral Pieces*. MTS, v. 1983, pp. 76-88.
- Marvin, Elizabeth West & Laprade, Paul. *Relating Musical Contours: Extensions of a Theory for Contour*. JMT, xxxi. 1987, pp. 225-67.
- Marvin, Elizabeth West. *The Perception of Rhythm in Non-Tonal Music: Rhythmic Contours in the Music of Edgard Varèse*. MTS, v. 13, n. 1. Spring 1991, pp. 61-78.
- Wason R.W. & Marvin, Elizabeth West. *Riemann's Ideen zu einer "Lehre von den Tonvorstellungen": an Annotated Translation*. JMT, xxxvi. 1992, pp. 69-117.
- Marvin, Elizabeth West & Laprade, Paul. *Relating Musical Contours: Extensions of a Theory for Contour*. JMT, v. 31, n. 2. (Autumn, 1987), pp. 225-67.
- Marvin, Elizabeth West & Hermann, Richard. *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical*. Boydell & Brewer, 1995.
- Clendinning, Jane Piper & Marvin, Elizabeth West. *The Musician's Guide to Theory and Analysis*. W.W. Norton, 2004.
- Phillips, Joel; Clendinning, Jane Piper & Marvin, Elizabeth West. *The Musician's Guide to Aural Skills*. W.W. Norton, 2005.
- Phillips, Joel; Clendinning, Jane Piper & Marvin, Elizabeth West. *The Musician's Guide to Fundamentals*. W.W. Norton, 2008.

³⁵⁵ Principal publicação ligada à análise musical de Paul Laprade, professor assistente na University of Pennsylvania (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://sru.edu/downloads/upr/rockpride/nov01/11-16-01-rockpride.pdf>; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

Marvin, Elizabeth West & Laprade, Paul. *Relating Musical Contours: Extensions of a Theory for Contour*. JMT, v. 31, n. 2. (Autumn, 1987), pp. 225-67.

³⁵⁶ Principais publicações ligadas à análise musical de Daniel Starr (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):
Morris, Robert & Starr, Daniel. *The Structure of All-Interval Series*. JMT, v. 18, n. 2. (Autumn, 1974), pp. 364-389.

Starr, Daniel & Morris, Robert. *A General Theory of Combinatoriality and the Aggregate, I*. PNM, xvi/1. 1977-8, pp. 3-35.

Starr, Daniel & Morris, Robert. *A General Theory of Combinatoriality and the Aggregate, II*. PNM, xvi/2. 1978, pp. 50-84.

Starr, Daniel. *Sets, Invariance and Partitions*. JMT, v. 22, n. 1. (Spring, 1978), pp. 1-42.

Starr, Daniel. *Derivation and Polyphony*. PNM, v. 23, n. 1. (Autumn - Winter, 1984), pp. 180-257.

³⁵⁷ Principal publicação ligada à análise musical de Bo Harry Alphonse (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):
Alphonse, Bo H. *The Invariance Matrix as an Analytical Tool*. IMSCR XI: Copenhagen 1972, i, pp. 228-35.

Alldahl, Per-Gunnar & Alphonse, Bo H. *Teaching Music Theory: The European Conservatory*. JMT, v. 18, n. 1. (Spring, 1974), pp. 111-12.

Alphonse, Bo H. *Music Analysis by Computer: A Field for Theory Formation*. Computer Music Journal, v. 4, n. 2, Artificial Intelligence and Music Part 1. (Summer, 1980), pp. 26-35.

Alphonse, Bo H. *Computer Applications: Analysis and Modeling*. MTS, v. 11, n. 1, Special Issue: The Society for Music Theory: The First Decade. (Spring, 1989), pp. 49-59.

Alphonse, Bo Harry & Pennycook, Bruce. *Proceedings: ICMC, International Computer Music Conference, Montreal 1991*. McGill U., 1991.

Hambraeus, Bengt; Broman, Per F.; Engebretsen, Nora A. & Alphonse, Bo Harry. *Crosscurrents and Counterpoints: Offerings in Honor of Bengt Hambraeus at 70*. Göteborgs universitet, 1998.

³⁵⁸ Principais publicações ligadas à análise musical do matemático e regente Stefan Bauer-Mengelberg (1928-96) e de Melvin Ferentz, professor de física no Brooklin College (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

Bauer-Mengelberg, Stefan & Ferentz, Melvin. *On Eleven-Interval Twelve-Tone Rows*. Forum: Computer Research. PNM, v. 3, n. 2. Spring - Summer, 1965, pp. 93-103.

Bauer-Mengelberg, Stefan. *Review: Probability. An Introduction, by Samuel Goldberg*. The Journal of Symbolic Logic, v. 36, n. 3. Sep., 1971, pp. 543-4.

³⁵⁹ Principais publicações ligadas à análise musical de Michael Stanfield (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

Stanfield, Michael. *Some Exchange Operations in Twelve-Tone Theory: Part One*. PNM, v. 23, n. 1. Autumn - Winter, 1984, pp. 258-77.

Stanfield, Michael. *Some Exchange Operations in Twelve-Tone Theory: Part Two*. PNM, v. 24, n. 1. Autumn - Winter, 1985, pp. 72-95.

Stanfield, Michael. *Twelve-Tone Phenomena Studied through Smaller Phonic Systems*. PNM, v. 24, n. 2. Spring - Summer, 1986, pp. 322-85.

³⁶⁰ Principais publicações ligadas à análise musical de Christopher Orlo Lewis (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Lewis, Christopher. *Tonal Focus in Atonal Music: Berg's op.5/3*. MTS, iii. 1981, pp. 84-97.

Lewis, Christopher. *Tonal Coherence in Mahler's Ninth Symphony*. UMI Research Press, 1984.

Lewis, Christopher. *Text, Time, and Tonic: Aspects of Patterning in the Romantic Cycle*. *Intégral*, ii. 1988, pp. 37-73.

Lewis, Christopher. *Into the Foothills: New Directions in Nineteenth-Century Analysis*. MTS, xi/1. 1989, pp. 15-23.

Lewis, Christopher. *Mirrors and Metaphors: Reflections on Schoenberg and Nineteenth-Century Tonality*. In: Kerman, Joseph (Ed.). *Music at the Turn of the Century*. Berkeley, 1990, pp. 15-32.

³⁶¹ Principais publicações ligadas à análise musical de Richmond Browne (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Browne, Richmond (Ed.). *Music Theory: Special Topics*. NY: Academic Press, 1981.

Browne, Richmond. *Tonal Implications of the Diatonic Set*. ITO, v/6-7. 1981, pp. 3-21.

Browne, Richmond. *The Dialectic of Good Continuation in Tonal Music*. MAn, iv. 1985, pp. 5-13.

Browne, Richmond. *The Inception of the Society for Music Theory*. MTS, v. 1. (Spring, 1979), pp. 2-5.

³⁶² Principal publicação ligada à análise musical do compositor Philip Batstone (1933-92) (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Batstone, Philip. *Musical Analysis as Phenomenology*. PNM, vii/2. 1968-9, pp. 94-110.

³⁶³ Principal publicação ligada à análise musical de David Kowalski (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/ - acesso em fevereiro/2008):

Kowalski, David. *The Construction and Use of Self-Deriving Arrays*. PNM, v. 25, n. 1/2, 25th Anniversary Issue. Winter - Summer, 1987, pp. 286-361.

³⁶⁴ Principal publicação ligada à análise musical de Marianne Henze (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/ - acesso em fevereiro/2008):

Henze, Marianne. *Studien zu den Messenkompositionen Johannes Ockeghems*. Berlin, 1968.

³⁶⁵ Principal publicação ligada à análise musical de Ernest Helmut Sanders (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Sanders, Ernest H. *Medieval English Polyphony and Its Significance for the Continent*. Sanders, 1968.

Sanders, Ernest H. *The Early Motets of Philippe de Vitry*. JAMS, xxviii. 1975, pp. 24-45.

Sanders, Ernest H. *French and English Polyphony of the 13th and 14th Centuries: Style and Notation*. Ashgate, 1998.

Sanders, Ernest H. *The Sonata-Form Finale of Beethoven's Ninth Symphony*. 19th-CM, v. 22, n. 1. (Summer, 1998), pp. 54-60.

³⁶⁶ Principal publicação ligada à análise musical de Brian Trowell, professor na University of Oxford e Presidente da Royal Music Association entre 1984-89 (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.rma.ac.uk/rma/officers.htm; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Trowell, Brian. *Handel as a Man of the Theatre*. Proceedings of the Royal Musical Association, 88th Sess. (1961 - 1962), pp. 17-30.

Trowell, Brian. *Proportion in the Music of Dunstable*. PRMA, cv. 1978-9, pp. 100-41.

Agricola, Martin & Trowell, Brian. *The Rudiments of Music*. Boethius, 1991.

³⁶⁷ Principal publicação ligada à análise musical de Marcus van Crevel (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Crevel, Marcus van. *Adrianus Petit Coclico*. M. Nijhoff, 1940.

Crevel, Marcus van (Ed.). *Jacob Obrecht: Opera omnia, i/6: Missa 'Sub tuum presidium'*.

Amsterdam, 1959. *Opera omnia, i/7: Missa 'Maria Zart'*. Amsterdam, 1964.

³⁶⁸ Principais publicações ligadas à análise musical de Ulrich Siegele (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Siegele, Ulrich. *Die musiktheoretische Lehre einer Bachschen Gigue*. Archiv für Musikwissenschaft, 17. Jahrg., H. 2./3. (1960), pp. 152-167.

Siegele, Ulrich. *Kompositionsweise und Bearbeitungstechnik in der Instrumentalmusik Johann Sebastian Bachs*. Stuttgart, 1975.

Siegele, Ulrich. *Bachs theologischer Formbegriff und das Duett F-dur*. Neuhausen, 1978.

Siegele, Ulrich. *Ein Editions-konzept und seine Folgen*. Archiv für Musikwissenschaft, 52. Jahrg., H. 4. (1995), pp. 337-346.

Šumski, Alexander & Siegele, Ulrich. *Oberschwäbische Klostermusik im europäischen Kontext: Alexander Šumski zum 70*. P. Lang, 2004.

³⁶⁹ Principal publicação ligada à análise musical de Saul Novack (1918-98), professor no Queens College and established the City University of New York's e professor emérito na Aaron Copland School of Music (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://books.google.com/>; <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=950DEED91130F931A25750C0A96E958260>; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

Novack, Saul. *Fusion of design and Tonal order in Mass and Motet: Josquin Desprez and Heinrich Isaac*. Music forum, ii. 1970, pp. 187-263.

³⁷⁰ Principais publicações ligadas à análise musical de Daniel Leech-Wilkinson, professor de música no King's College London e diretor associado do Centre for the History and Analysis of Recorded Music, CHARM (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/; www.charm.rhul.ac.uk/content/staff/dlw.html - acessos em fevereiro/2008):

Leech-Wilkinson, Daniel. *Related Motets from Fourteenth-Century France*. Proceedings of the Royal Musical Association, v. 109. (1982-83), pp. 1-22.

Leech-Wilkinson, Daniel. *Machaut's "Rose, lis" and the Problem of Early Music Analysis*. MAN, iii. 1984, pp. 9-28.

Leech-Wilkinson, Daniel. *Compositional Techniques in the Four-Part Isorhythmic Motets of Philippe de Vitry and his Contemporaries*. Garland, 1989.

Leech-Wilkinson, Daniel. *Machaut's Mass: an Introduction*. Oxford, 1990.

Leech-Wilkinson, Daniel. *Machaut's Mass: An Introduction*. Oxford U. Press, 1992.

Leech-Wilkinson, Daniel. *The Emergence of ars nova*. JM, v. 13, n. 3. (Summer, 1995), pp. 285-317.

Leech-Wilkinson, Daniel. *Early Music - Observations and Predictions*. Early Music, v. 25, n. 4, 25th Anniversary Issue; Listening Practice. (Nov., 1997), pp. 563-564.

Leech-Wilkinson, Daniel. *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance*. Cambridge U. Press, 2002.

³⁷¹ Principais publicações ligadas à análise musical de Sarah Fuller, professora de história da música e teoria na Stony Brook State University of New York (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://naples.cc.sunysb.edu/cas/music/nsf/pages/fuller>; <http://books.google.com/www.jstor.org/> - acessos em fevereiro/2008):

Fuller, Sarah. *Line, Contrapunctus and Structure in a Machaut Song*. MAN, vi. 1987, pp. 37-58.

Fuller, Sarah. *Tendencies and Resolutions: the Directed Progression in Ars Nova Music*. JMT, xxxvi. 1992, pp. 229-58.

Fuller, Sarah. *Modal Discourse and Fourteenth-Century French Song: A 'Medieval' Perspective Recovered?* Early Music History, v. 17. (1998), pp. 61-108.

Fuller, Sarah. *The European Musical Heritage*. McGraw-Hill, 2004.

³⁷² Principais publicações ligadas à análise musical de Cristle Collins Judd, teórica musical com especial interesse em análise da música antiga, música Renascentista e histórica da teoria da música. Foi o vencedor do Wallace Berry Award 2001 pelo livro *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes* (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; [www.bowdoin.edu/faculty/c/cjudd/](http://books.google.com/www.bowdoin.edu/faculty/c/cjudd/) - acessos em fevereiro/2008):

Judd, Cristle Collins. *Some Problems of Pre-Baroque Analysis: an Examination of Josquin's 'Ave Maria ... Virgo Serena'*. MAN, iv. 1985, pp. 201-39.

Judd, Cristle Collins. *Josquin des Prez: Salve Regina (à5)'*, *Models of Musical Analysis: Music before 1600*. Ed. M. Everist. Oxford, 1992, pp. 114-53.

Judd, Cristle Collins. *Reading Aron Reading Petrucci: The Music Examples of the 'Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni (1525)'*. Early Music History, v. 14. (1995), pp. 121-152.

Judd, Cristle Collins. *Musical Commonplace Books, Writing Theory, and "Silent Listening": The Polyphonic Examples of the "Dodecachordon"*. MQ, v. 82, n. 3/4, Special Issue: "Music as Heard". (Autumn - Winter, 1998), pp. 482-516.

Judd, Cristle Collins. *Tonal Structures in Early Music*. Garland, 1998.

Judd, Cristle Collins. *Reading Renaissance Music Theory: Hearing with the Eyes*. Cambridge U. Press, 2000.

³⁷³ Principais publicações ligadas à análise musical de Fred Lerdahl (n. 1943), professor de composição na Columbia University desde 1994, tendo ensinado anteriormente em instituições como a University of California de Berkeley (1969-71) e a Harvard University (1971-79). Foi o vencedor do Wallace Berry Award 2003 pelo livro *Tonal Pitch Space* (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://composers21.com/compdocs/lerdahlf.htm>; [www.jstor.org/](http://books.google.com/www.jstor.org/) - acessos em fevereiro/2008):

Lerdahl, Fred & Jackendoff, Ray. *Toward a Formal Theory of Tonal Music*. JMT, xxi. 1977, pp. 111-71.

Lerdahl, Fred & Jackendoff, Ray. *On the Theory of Grouping and Meter*. MQ, lxvii. 1981, pp. 479-506.

Lerdahl, Fred & Jackendoff, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA, 1983.

Lerdahl, Fred. *Analyse de "La terrasse des audiences du clair de lune" de Debussy: les relations chromatiques comme moyen d'extension d'une théorie générative de la musique tonale*. *Analyse musicale*, no.16. 1989, pp. 54-60.

Lerdahl, Fred. *Tonality and Paranoia: A Reply to Boros*. *PNM*, v. 34, n. 1. (Winter, 1996), pp. 242-251.

Lerdahl, Fred. *Issues in Prolongational Theory: A Response to Larson*. *JMT*, v. 41, n. 1. (Spring, 1997), pp. 141-155.

Lerdahl, Fred. *Prolonging the Inevitable*. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, v. 52. (1998), pp. 305-309.

Lerdahl, Fred. *Tonal Pitch Space*. Oxford U. Press, 2001.

Lerdahl, Fred. *Two Ways in Which Music Relates to the World*. *MTS*, v. 25, n. 2. (Autumn, 2003), pp. 367-373.

³⁷⁴ Principais publicações ligadas à análise musical de Robert Owen Gjerdingen, professor na The School of Music da Northwestern University, com especial interesse por história da música, teoria da música e cognição (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; acervo pessoal; <http://books.google.com/>; <http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/index.htm>; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

Gjerdingen, Robert O. *The Formation and Deformation of Classic/Romantic Phrase Schemata*. *MTS*, viii. 1986, pp. 25-43.

Gjerdingen, Robert O. *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.

Gjerdingen, Robert O. *Meter as a Mode of Attending: a Network Simulation of Attentional Rhythmicity in Music*. *Intégral*, iii. 1989, pp. 67-91.

Gjerdingen, Robert O. A Guide to the Terminology of German Harmony. In: *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, pp. xi-xv. Princeton: Princeton U. Press, 1990.

Gjerdingen, Robert O. An Experimental Music Theory? In: Nicholas Cook and M. Everest, eds. *Rethinking Music*, vol. 2. Oxford: Oxford Univ. Press, 1999, pp. 161-70.

Gjerdingen, Robert O. The Psychology of Music. In: Thomas Christensen, ed. *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge U. Press, 2002, pp. 956-81.

Gjerdingen, Robert O. *The Craft of Eighteenth-Century Court Music: A Treatise on Various Schemata Characteristic of the Galant Style*. Ashgate Publishing, 2006.

Gjerdingen, Robert O. *Music in the Galant Style*. Oxford U. Press, 2007.

³⁷⁵ Principal publicação ligada à análise musical de Richard Parncutt, professor de musicologia sistemática na University of Graz, Áustria, com especial interesse por psicologia da música (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; www-gewi.uni-graz.at/staff/parncutt/ - acessos em fevereiro/2008):

Parncutt, Richard. *Revision of Terhardt's Psychoacoustic Model of the Root(s) of a Musical Chord*. *Music Perception*, vi. 1988-9, pp. 65-94.

Parncutt, Richard. *Harmony: A Psychoacoustical Approach*. Springer-Verlag, 1989.

Parncutt, Richard. *Chromatic Chord Symbols*. *Computer Music Journal*, v. 14, n. 2, New Performance Interfaces 2. (Summer, 1990), pp. 13-14.

Parncutt, Richard & Strasburger, Hans. *Applying Psychoacoustics in Composition: "Harmonic" Progressions of "Nonharmonic" Sonorities*. *PNM*, v. 32, n. 2. (Summer, 1994), pp. 88-129.

Gellrich, M., & Parncutt, Richard. *Piano technique and fingering in the 18th and 19th centuries: Bringing a forgotten method back to life*. British Journal of Music Education, 15 (1), 1998, pp. 5-23.

Parncutt, Richard. *Listening to music in the real world? A critical discussion of Marc Leman's (95) Music and Schema Theory: Cognitive Foundations of Systematic Musicology*. Journal of New Music Research, 27, 1998, pp. 380-408.

Parncutt, Richard & McPherson, Gary. *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Oxford U. Press, 2002.

Parncutt, Richard. *Can researchers help artists? Music performance research for music students*. Music Performance Research, 1, 2007, pp. 13-50.

³⁷⁶ Principais publicações ligadas à análise musical de Eugene Narmour, professor no Department of Music University of Pennsylvania (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; <http://perception.upenn.edu/faculty/pages/narmour.php> - acessos em fevereiro/2008):

Narmour, Eugene. *Beyond Schenkerism: the Need for Alternatives in Music Analysis*. Chicago: The U. of Chicago Press, 1977.

Meyer, Leonard B.; Narmour, Eugene & Solie, Ruth A. *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*. NY: Pendragon Press, 1988.

Narmour, Eugene. *L'implication et la réalisation mélodique dans "La terrasse des audiences du clair de lune" de Debussy*. Analyse musicale, no.16. 1989, pp. 44-53.

Narmour, Eugene. *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity: the Implication-Realization Model*. Chicago: The U. of Chicago Press, 1992.

³⁷⁷ Principal publicação ligada à análise musical de Irène Deliège, professora da Université de Liège, na Bélgica e editora do periódico The Journal of the European Society for the Cognitive Sciences of Music (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://musicweb.hmt-hannover.de/escom/english/MusicScE/MSstart.htm>; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

Deliège, Irène. *Le parallélisme, support d'une analyse auditive de la musique: vers un modèle des parcours cognitifs de l'information musicale*. Analyse musicale, n. 6. 1987, pp. 73-9.

Deliège, Irène. *Round Table I: Perception and Cognition*. Acta Musicologica, v. 69, Fasc. 1. (Jan. - Jun., 1997), pp. 3-9.

Deliège, Irène & Sloboda, John A. *Musical Beginnings: Origins and Development of Musical*. Oxford U. Press, 1996.

Deliège, Irène & Sloboda, John A. *Perception and Cognition of Music*. Psychology Press, 1997.

Deliège, Irène & Wiggins, Geraint A. *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*. Psychology Press, 2006.

Deliège, Irène & Paddison, Max. *Musique contemporaine: perspectives théoriques et philosophiques*. Mardaga, 2001.

³⁷⁸ Principais publicações ligadas à análise musical de Allan Keiler, professor no Department of Music da Brandeis University, próxima a Boston (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://books.google.com/>; www.brandeis.edu/departments/music/faculty/keil.html; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

Keiler, Allan. *The Syntax of Prolongation I*. ITO, iii/5. 1977, p. 3.

Keiler, Allan. *Bernstein's "the Unanswered Question" and the Problem of Musical Competence*. MQ, lxiv. 1978, pp. 195-222.

Keiler, Allan. *The Empiricist Illusion: Narmour's Beyond Schenkerism*. PNM, xvii/1. 1978, pp. 161-95.

Keiler, Allan. *Music as Metalanguage: Rameau's Fundamental Bass*. Music Theory: Special Topics. Ed. R. Browne. New York, 1981, pp. 83-100.

Keiler, Allan. *Liszt and Beethoven: The Creation of a Personal Myth*. 19th-CM, v. 12, n. 2, Special Liszt Issue. (Autumn, 1988), pp. 116-31.

Keiler, Allan & Schenker, Heinrich. *The Origins of Schenker's Thought: How Man Is Musical*. JMT, v. 33, n. 2. (Autumn, 1989), pp. 273-98.

Keiler, Allan. *Franz Liszt*. Simon & Schuster, 2006.

³⁷⁹ O periódico *Leonardo* disponibiliza uma listagem com publicações que se reportam a estudos sobre sinestesia, no endereço <http://www.leonardo.info/isast/spec.projects/synesthesiabib.html> (acesso em 03 de fevereiro de 2008).

³⁸⁰ Principais publicações ligadas à análise musical do etnomusicólogo, compositor e pianista Kenneth Peacock (1922-2000), one of the first Canadian folk-music collectors with a solid musical training (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Peacock, Kenneth. *A Practical Guide for Folk Music Collectors*. Ottawa 1966.

Peacock, Kenneth. *Twenty Ethnic Songs from Western Canada*. Groupe Communication Canada, 1966.

Peacock, Kenneth. *Establishing Perimeters for Ethnomusicological Field Research in Canada: On-Going Projects and Future Possibilities at the Canadian Centre for Folk Culture Studies*.

Ethnomusicology, v. 16, n. 3, Canadian Issue. (Sep., 1972), pp. 329-334.

Peacock, Kenneth. *Electronic Music Appreciation: Computers Allow Nonmusic Majors to Make the Same Musical Decisions That Composers Make*. Music Educators Journal, v. 70, n. 5. (Jan., 1984), pp. 40-42.

Peacock, Kenneth. *Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation*. Leonardo, v. 21, no. 4, 1985.

Peacock, Kenneth. *Alexander Scriabin's Color Hearing*. Music Perception. Vol 2, no. 4, 1985.

³⁸¹ Principal publicação ligadas à análise musical de Crol Krumhansl (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople):

Krumhansl, Crol. *A Perceptual Analysis of Mozart's Piano Sonata K.282: Segmentation, Tension, and Musical Ideas*. Music Perception, xiii. 1995-6, pp. 401-32.

³⁸² Principais publicações ligadas à análise musical de Mark Schmuckler, professor de psicologia na University of Toronto em Scarborough (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; http://highered.mcgraw-hill.com/sites/0070939683/information_center_view0/about_the_authors.html - acesso em fevereiro/2008):

Krumhansl, C. L., & Schmuckler, Mark A. *The Petroushka chord: A perceptual investigation*. Music Perception, 4, 1986, pp. 153-84.

Schmuckler, M. A. *Testing models of melodic contour similarity*. Music Perception, 16, 1999, pp. 295-326.

Smith, N. A., & Schmuckler, Mark A. Pitch-distributional effects on the perception of tonality. In C. Woods, B. B. Luck, R. Brochard, S. A. O'Neil, & J. A. Sloboda (Eds.), *Proceedings of the*

Sixth International Conference on Music Perception and Cognition. Keele, Staffordshire, UK: Department of Psychology. CD-ROM, 2000.

Smith, N. A. & Schmuckler, Mark A. *The perception of tonal structure by the differentiation and organization of pitches*. Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance, 30, 2004, pp. 268-286.

³⁸³ Principais publicações ligadas à análise musical de Gregory Sandell (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople):

Sandell, Gregory. *Roles for spectral centroid and other factors in determining "blended" instrument pairings in orchestration*. Music Perception, 5(1), 1987, pp. 31-78.

Sandell, Gregory. *Roles for spectral centroid and other factors in determining "blended" instrument pairings in orchestration*. Music Perception, 13(2), 1995, pp. 209-46.

³⁸⁴ Principais publicações ligadas à análise musical de Desmond Sergeant, professor visitante no Institute of Education do International Music Education Research Centre (School of Arts & Humanities of the Institute of Education, University of London) e editor fundador do periódico Psychology of Music (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; acervo pessoal; www.imerc.org/people.php - acesso em fevereiro/2008):

Sergeant, Desmond. *Experimental Investigation of Absolute Pitch*. Journal of Research in Music Education, v. 17, n. 1, Papers of the International Seminar on Experimental Research in Music Education, U. of Reading, Reading, England, July 9-16, 1968. (Spring, 1969), pp. 135-43.

Sergeant, Desmond. *Measurement of Pitch Discrimination*. Journal of Research in Music Education, v. 21, n. 1. Spring, 1973, pp. 3-19.

³⁸⁵ Principais publicações ligadas à análise musical e literária do semiologista Jean Molino (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Molino, Jean. *Fait musical et sémiologie de la musique*. Musique en jeu, no.17. 1975, pp. 37-62.

Molino, Jean. *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*. Presses universitaires de France, 1982.

Molino, Jean. *Analyse Musicale*. Paris: Société Française d'Analyse Musicale. 3e. trimestre, Juin, 1989.

Molino, Jean. *Musical Fact and the Semiology of Music*. MAn, ix. 1990, pp. 105-55.

³⁸⁶ Principais publicações ligadas à análise musical de Jean-Jacques Nattiez (n. 1945), professor na University of Montreal (de 1970 a 1972 no Departamento de lingüística e estudos franceses, e desde então na Faculdade de música) e dirigiu (1974-80) o "Groupe de recherches en sémiologie musicale", a série "Sémiologie et analyse musicales" (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; acervo pessoal; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=U1ARTU0002543 - acessos em fevereiro/2008):

Nattiez, Jean-Jacques. *Is a Descriptive Semiotics of Music Possible?* Language Sciences, no.23. 1972, pp. 1-7.

Nattiez, Jean-Jacques. *La linguistique: voie nouvelle pour l'analyse musicale?* Cahiers canadiens de musique/Canada Music Book, no.4. 1972, p. 101.

Nattiez, Jean-Jacques. *Linguistics: A New Approach for Musical Analysis?* International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, v. 4, n. 1. (Jun., 1973), pp. 51-68.

-
- Nattiez, Jean-Jacques. *Sur les relations entre sociologie et sémiologie musicales*. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, v. 5, n. 1, IMS Symposium Zagreb 1974: Contributions to the Symposium. (Jun., 1974), pp. 61-75.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Analyse musicale et sémiologie: le structuralisme de Lévi-Strauss*. Musique en jeu, no.12. 1973, pp. 59-79.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Trois modèles linguistiques pour l'analyse musicale*. Musique en jeu, no.10. 1973, pp. 3-11.
- Nattiez, Jean-Jacques & Hirbour-Paguette, L. *Analyse musicale et sémiologie: à propos du Prélude de "Pelléas"*. Musique en jeu, no.10. 1973, pp. 42-67.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Densité 21.5' de Varèse: essai d'analyse sémiologique*. Montreal, 1975.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris, 1976.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Paroles d'informateurs et propos de musiciens: quelques remarques sur la place du discours dans la connaissance de la musique*. Yearbook for Traditional Music, v. 13. (1981), pp. 48-59.
- Nattiez, Jean-Jacques. *An Analysis of Debussy's 'Syrinx'*. Toronto Semiotic Circle, iv. 1982, pp. 1-35.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Varèse's Density 21.5: a Study in Semiological Analysis*. MAn, i. 1982, pp. 243-340.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Tétralogies: Wagner, Boulez, Chéreau*. Paris, 1983.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Some Aspects of Inuit Vocal Games*. Ethnomusicology, v. 27, n. 3. (Sep., 1983), pp. 457-475.
- Nattiez, Jean-Jacques. *La sémiologie musicale dix ans après*. Analyse musical, no.2. 1986, pp. 22-33.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris, 1987.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Reflections on the Development of Semiology in Music*. MAn, viii. 1989, pp. 21-75.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton U. Press, 1990.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Can One Speak of Narrativity in Music?* JRMA, cxv. 1990, pp. 240-57.
- Boulez, Pierre; Cage, John & Nattiez, Jean Jacques. *Pierre Boulez, John Cage*. Amadeus Press, 1990.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Semiologia musical e pedagogia da análise*, v.2, nº2. Porto Alegre: Opus, jun, 1990.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Existe-t-il des relations entre les diverses méthodes d'analyse?* Analisi musicale II: Trent. 1991, pp. 537-65.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Simha Arom and the Return of Analysis to Ethnomusicology*. MAn, xii. 1993, pp. 241-65.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Wagner Androgyne: A Study in Interpretation*. Princeton: Princeton U. Press, 1993.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Les trois Nornes et la petite madeleine: Les esquisses de Richard Wagner pour Siegfried's Tod (1850) (suite)*. Revue de musicologie, T. 82e, No. 1er. (1996), pp. 39-122.
- Nattiez, Jean-Jacques. *The Battle of Chronos and Orpheus: Essays in Applied Musical Semiology*. Oxford U. Press, 2004.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Proust as Musician*. Cambridge U. Press, 2006.

³⁸⁷ Principais publicações ligadas à análise musical de Denis Smalley (n. 1946), professor na City University de Londres, tendo sido anteriormente aluno de Olivier Messiaen no Conservatório de

Paris (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; acervo pessoal; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; www.city.ac.uk/music/staff/dsmalley.html - acessos em fevereiro/2008):

Smalley, Denis. *Problems of Materials and Structure in Electro-acoustic Music*.

Elektronmusikstudion, 1981.

Smalley, Denis. *Spectro-morphology and Structuring Processes*. In: Emmerson, Simon. (Ed.). *The Language of Electroacoustic Music*. London: Macmillan, 1986, pp.61-93.

Smalley, Denis. *The Listening Imagination: Listening in the Electro-acoustic Era*. *Contemporary Music Review*. Vol 13, Part 2, 1996, pp.77-107.

Smalley, Denis. *Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes*. *Organised Sound* 2(2). Cambridge U. Pres, 1997, pp.107-26.

Camilleri, Lélío & Smalley, Denis. *Analysis of Electroacoustic Music*. Swets & Zeitlinger, 1998.

Emmerson, Simon & Smalley, Denis. *Electroacoustic Music*. Major entry in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2000.

Austin, Larry & Smalley, Denis. *Sound Diffusion in Composition and Performance: An Interview with Denis Smalley*. *Computer Music Journal*, v. 24, n. 2. (Summer, 2000), pp. 10-21.

³⁸⁸ Publiquei um artigo que inclui o fichamento da publicação *Spectro-morphology and Structuring Processes* de Denis Smalley (1986), em que incluí uma útil *Tabela com termos técnicos*.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. Uma interpretação da terminologia espectro-morfológica de Denis Smalley e seu uso aplicado à análise musical de Aquatisme, de Bernard Parmegiani.

Cadernos da Pós-Graduação da UNICAMP. Programa de Pós-Graduação em Artes, Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Programa de Pós-Graduação em Música. Ano 7, vol. 7, n. 1 (2005). ISSN: 1516-0793. Campinas: Instituto de Artes / Unicamp, pp. 132-142, 2005.

³⁸⁹ Principais publicações ligadas à análise musical de David Osmond-Smith (1946-2007), professor no Music Department da University of Sussex desde o início dos anos 1970 (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.sussex.ac.uk/music/1-5-6.html; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Osmond-Smith, David. *Music as Communication: Semiology or Morphology?* IRASM, ii. 1971, pp. 108-11.

Osmond-Smith, David. *Playing on Words: a Guide to Luciano Berio's 'Sinfonia'*. London, 1985.

Osmond-Smith, David. *Berio*. Oxford U. Press, 1991.

Osmond-Smith, David. *Suonare le parole*. Einaudi, 1994.

Berio, Luciano & Osmond-Smith, David. *Of Sounds and Images*. *Cambridge Opera Journal*, v. 9, n. 3. (Nov., 1997), pp. 295-299.

Osmond-Smith, David. *Here Comes Nobody: A Dramaturgical Exploration of Luciano Berio's "Outis"*. *Cambridge Opera Journal*, v. 12, n. 2. (Jul., 2000), pp. 163-178.

³⁹⁰ Principais publicações ligadas à análise musical do etnomusicólogo francês Simha Arom Simha, diretor emérito do Research at the French National Center for Scientific Research (C.N.R.S.), que trabalhou por vários anos na Central African Republic (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.sibetrans.com/trans/trans11/authors11.htm; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

Arom, Simha. *Essai d'une notation des monodies à des fins d'analyse*. RdM, lv. 1969, pp. 172-216.

Arom, Simha. *De l'écoute à l'analyse des musiques centrafricaines*. *Analyse musicale*, no.1. 1985. pp. 35-9.

Arom, Simha. *"Du pied à la main": les fondements métriques des musiques traditionnelles d'Afrique Centrale*. *Analyse musicale*, no.10. 1988, pp. 16-22.

-
- Arom, Simha. *La "mémoire collective" dans les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale*. Revue de musicologie, T. 76e, n. 2e. (1990), pp. 149-162.
- Arom, Simha. *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. Cambridge U. Press, 1991.
- Arom, Simha. *'L'arbre qui cachait la forêt': Principes métriques et rythmiques en Centrafrique*. Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap, v. 52. (1998), pp. 179-195.
- Arom, Simha & Khalfā, Jean. *Une raison en acte: Pensée formelle et systématique musicale dans les sociétés de tradition orale*. Revue de musicologie, T. 84e, n. 1er. (1998), pp. 5-17.
- Arom, Simha; Thomas, Jacqueline M. C.; Bahuchet, Serge & Epelboin, Alain. *Encyclopédie des pygmées Aka*. Peeters Publishers, 2005.

³⁹¹ Principal publicação ligadas à análise musical do compositor David Lidov, professor na Faculty of Fine Arts da York University, cuja pesquisa foca o relacionamento entre a semiótica e a música (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://books.google.com/www.yorku.ca/finearts/faculty/profs/lidov.htm> - acessos em fevereiro/2008):

Lidov, David. *On Musical Phrase*. Montreal, 1975.

Lidov, David. *Elements of Semiotics*. St. Martin's Press, 1999.

Lidov, David. *Is Language a Music?: Writings on Musical Form and Signification*. Indiana U. Press, 2005.

³⁹² Principal publicação ligada à análise musical de Raymond Monelle, professor de música na University of Edinburgh (1969-2002) (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://webdbdev.ucs.ed.ac.uk/ddm/public/ACEstaff/entry/onemessage.cfm?txt=54>; <http://books.google.com/www.jstor.org/> - acessos em fevereiro/2008):

Monelle, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music*. Philadelphia, 1992.

Monelle, Raymond. *Structural Semantics and Instrumental Music*. MAN, v. 10, n. 1/2. (Mar. - Jul., 1991), pp. 73-88.

Monelle, Raymond. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton U. Press, 2000.

³⁹³ Principais publicações ligadas à análise musical de Eero Tarasti (n. 1948), professor no Department of Art Studies / Musicology da University of Helsinki (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://books.google.com/www.getcited.org/mbrz/11070356/www.jstor.org/> - acessos em fevereiro/2008):

Tarasti, Eero. *Myth and Music: a Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky*. Helsinki, 1978.

Tarasti, Eero. *Pour une narratologie de Chopin*. IRASM, xiv. 1983, pp. 53-75.

Tarasti, Eero. *L'analyse sémiotique d'un prélude de Debussy: "La terrasse des audiences du clair de lune"*. Analyse musicale, n. 16. 1989, pp. 67-74.

Tarasti, Eero. *Music Models Through Ages: A Semiotic Interpretation*. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, v. 25, n. 1/2. (Jun. - Dec., 1994), pp. 295-320.

Tarasti, Eero (Ed.). *Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Berlin, 1995.

Tarasti, Eero. *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. Walter de Gruyter, 2002.

³⁹⁴ Principais publicações ligadas à análise musical do crítico literário e teórico belga Paul de Man (1919-83) (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://books.google.com/www.jstor.org/http://sun3.lib.uci.edu/~scctr/Wellek/deman/> - acessos em fevereiro/2008):

Man, Paul de. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale U. Press, 1979.

Man, Paul de. *The Resistance to Theory*. Yale French Studies 1982.

Man, Paul de. *Critical Writings, 1953-1978*. Edited and with an Introduction by Lindsay Waters. Theory and History of Literature, 66. Minneapolis: U. of Minnesota Press, 1989.

Man, Paul de. *Escritos críticos (1953-1978)*. Tradução de Javier Yagüe Bosch do original de 1989. Literatura y Debate Crítico, 21. Madrid: Visor, 1996.

Man, Paul de. *Alegorias da Leitura: Linguagem Figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Tradução de Lenita R. Esteves, do original de 1979. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

Man, Paul de. *The Resistance to Theory*. In: Robert Con Davis and Ronald Schleifer (Eds.). *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*. NY: Longman, 1998, pp. 100-14.

³⁹⁵ Principal publicação ligada à análise musical de Alan Street (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008): Street, Alan. *Superior Myths, Dogmatic Allegories: the Resistance to Musical Unity*. MAn, viii. 1989, pp. 77-123.

Street, Alan. *The Rhetorico-Musical Structure of the 'Goldberg' Variations: Bach's 'Clavier-Übung' IV and the 'Institutio Oratoria' of Quintilian*. MAn, v. 6, n. 1/2. (Mar-Jul, 1987), pp. 89-131.

Street, Alan. *Schoenberg: Five Orchestral Pieces*. Cambridge U. Press, 2002.

³⁹⁶ Principais publicações ligadas à análise musical de David Montgomery, regente do William and Mary Symphony em Williamsburg (Virginia, Estados Unidos) e da Manassas Bach Orchestra and Chorale. Montgomery foi o último aluno do regente francês René Leibowitz (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://books.google.com/>; <http://dlmont.people.wm.edu/>; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

Montgomery, David. *The Myth of Organicism: From Bad Science to Great Art*. MQ, lxxvi. 1992, pp. 17-66.

Montgomery, David. *Franz Schubert's Music in Performance: A comprehensive guide to performance practices and ideals, with an examination of Viennese pedagogical methods and tutors of the period*. NY: Pendragon Press, 2002.

³⁹⁷ “(...) They agree in advocating repair of what Treitler calls ‘the deplorable rift that now exists in this country between music history and theory’. I do not hear similar calls from our side of the rift (...). We are pleased with our achievements and have reasons to be. (...) I will end by proposing that our diversity can and ought to provide na opening back to (or perhaps into) history” (Hyde 1989: 38-9).

³⁹⁸ Principais publicações ligadas à análise musical de Anthony Newcomb, professor emérito no The Department of Music da University of Califórnia, em Berkeley, e editor do *Journal of the American Musicological Society* (1986-90) <http://music.berkeley.edu/Newcomb.html>; www.jstor.org/; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Newcomb, Antony. *The Birth of Music out of the Spirit of Drama: An Essay in Wagnerian Formal Analysis*. 19th-Century Music, v. 5, n. 1. (Summer, 1981), pp. 38-66.

Newcomb, Antony. *Once More Between Absolute and Program Music: Schumann's Second Symphony*. 19th-CM, v. 7, n. 3, Essays for Joseph Kerman. (Apr. 3, 1984), pp. 233-250.

Newcomb, Antony. *Frescobaldi's Toccatas and Their Stylistic Ancestry*. Proceedings of the Royal Musical Association, v. 111. (1984 - 1985), pp. 28-44.

Newcomb, Antony. *Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies*. 19th-CM, v. 11, n. 2. (Autumn, 1987), pp. 164-174.

Newcomb, Antony. *Narrative Archetypes and Mahler's Ninth Symphony*. Music and Text, Critical Inquiries, ed. P. Sche. Cambridge, 1992, pp. 118-36.

Luzzaschi, Luzzasco & Newcomb, Antony. *Complete unaccompanied madrigals*. A-R Editions, Inc., 2007.

³⁹⁹ Principais publicações ligadas à análise musical de James Hepokoski, professor no Department of Music da Yale University desde 1999, com especialização no contexto histórico, estrutura e hermenêutica da música de c. 1759 até os dias atuais (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.yale.edu/yalemus/people/faculty.html - acessos em fevereiro/2008):

Hepokoski, James. *Giuseppe Verdi: Falstaff*. Cambridge: Cambridge U. Press, 1983.

Hepokoski, James. *Giuseppe Verdi: Otello*. Cambridge: Cambridge U. Press, 1987.

Hepokoski, James. *The Dahlhaus Project and Its Extra-Musicological Sources*. 19th-CM 14 (1991), 221-46.

Hepokoski, James. *Sibelius: Symphony n. 5*. Cambridge: Cambridge U. Press, 1993.

Hepokoski, James. *Jean Sibelius*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. London: Macmillan, 2001, v. 23: 319-47.

Hepokoski, James. *Beyond the Sonata Principle*. JAMS 55 (2002), 91-154.

Hepokoski, James & Darcy, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. NY: Oxford U. Press, 2006.

Hepokoski, James. *The Framing of Till Eulenspiegel*. 19th-CM 30 (2006), 4-43.

⁴⁰⁰ Principais publicações ligadas à análise musical de Lawrence Kramer, professor de língua inglesa e música na Fordham University e co-editor da revista 19th-Century Music (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; www.fadp.vpa.ttu.edu/LKramer.shtml - acessos em fevereiro/2008):

Kramer, Lawrence. *The Mirror of Tonality: Transitional Features of Nineteenth-Century Harmony*. 19th-CM, v. 4, n. 3. (Spring, 1981), pp. 191-208.

Kramer, Lawrence. *Studies of Time and Music: a Bibliography*. MTS, v. 7, 1985, pp. 7-106.

Kramer, Lawrence. *The Time of Music, New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. NY: Schirmer Books, 1988.

Kramer, Lawrence. *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. Berkeley, 1990.

Kramer, Lawrence. *Musical Narratology: a Theoretical Outline*. Indiana Theory Review, xii/1-2, 1991, pp. 141-62.

Kramer, Lawrence. *Haydn's Chaos, Schenker's Order, or: Hermeneutics and Musical Analysis: Can They Mix?* 19th-CM, v. 16, n. 1. (Summer, 1992), pp. 3-17.

Burnham, S. and Kramer, Lawrence. *The Criticism of Analysis and the Analysis of Criticism*. 19th-CM, xvi, 1992-3, pp. 70-6.

Kramer, Lawrence. *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song*. Cambridge U. Press, 1998.

Kramer, Lawrence. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: U. of California Press, 2001.

Kramer, Lawrence. *Powers of Blackness: Africanist Discourse in Modern Concert Music*. Black Music Research Journal, v. 22, Supplement: Best of BMRJ. (2002), pp. 197-214.

Kramer, Lawrence. *Music, Metaphor and Metaphysics*. MT, v. 145, n. 1888. (Autumn, 2004), pp. 5-18.

Kramer, Lawrence. *Opera and Modern Culture: Wagner and Strauss*. Berkeley: U. of California Press, 2004.

⁴⁰¹ Principal publicação ligada à análise musical de Carolyn Abbate, professora de música na Harvard University's Faculty of Arts and Sciences (desde 2005), tendo ensinado anteriormente na Princeton University (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; www.hno.harvard.edu/gazette/2004/12.16/05-abbate.html - acessos em fevereiro/2008):

Abbate, Carolyn & Parker, R. (Eds.). *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*. Berkeley: U. of California Press, 1989.

Abbate, Carolyn. *Wagner, 'On Modulation', and "Tristan"*. *Cambridge Opera Journal*, v. 1, n. 1. (Mar., 1989), pp. 33-58.

Abbate, Carolyn. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton: Princeton U. Press, 1991.

Abbate, Carolyn. *In Search of Opera*. Princeton: Princeton U. Press, 2001.

Abbate, Carolyn. *Richard Wagner: Tristan and Isolde*. Cambridge U. Press, 2001.

⁴⁰² Principais publicações ligadas à análise musical de Warren Darcy, professor de Teoria da música no Oberlin Conservatory of Music (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; www.oberlin.edu/con/faculty/darcy_warren.html - acessos em fevereiro/2008):

Darcy, Warren. "Creatio ex nihilo": *the Genesis, Structure, and Meaning of the Rheingold Prelude*. 19th-CM, xiii, 1989-90, pp. 79-100.

Darcy, Warren. *The Ursatz in Wagner, or: Was Wagner a Background Composer After All?* *Intégral*, iv, 1990, pp. 1-35.

Darcy, Warren. *Wagner's Das Rheingold*. Oxford U. Press, 1993.

Darcy, Warren. *The Metaphysics of Annihilation: Wagner, Schopenhauer, and the Ending of the Ring*. MTS, xvi. 1994, pp. 1-40.

Darcy, Warren. *Rotational Form, Teleological Genesis, and Fantasy-Projection in the Slow Movement of Mahler's Sixth Symphony*. 19th-CM, v. 25, n. 1. (Summer, 2001), pp. 49-74.

James Hepokoski & Warren Darcy. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford U. Press, 2006.

⁴⁰³ Principais publicações ligadas à análise musical de Kevin Ernest Korsyn, professor de Teoria da música na University of Michigan desde 1992 (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.music.umich.edu/faculty_staff/korsyn.kevin.lasso; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

Korsyn, Kevin. *Integration in Works of Beethoven's Final Period*. New Haven: Yale U. Press, 1983.

Korsyn, Kevin. *Schenker and Kantian Epistemology*. *Theoria*, iii, 1988, pp. 1-58.

Korsyn, Kevin. *Towards a New Poetics of Musical Influence*. MAn, x, 1991, pp. 3-72.

Korsyn, Kevin. *Schenker's Organicism Reexamined*. *Intégral*, vii, 1993, pp. 82-118.

Korsyn, Kevin. *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*. Oxford U. Press, 2003.

⁴⁰⁴ Principais publicações ligadas à análise musical de Ian Bent, professor honorário de História da Teoria da música na University of Cambridge, aposentado como professor de música da Columbia University (1986-2003), tendo lecionado anteriormente na University of London King's College, Harvard University e University of Nottingham. Foi editor da série *Cambridge Studies in Music Theory and Analysis* (desde 1986) e foi Senior Consulting Editor for *The New Grove Dictionary of Music & Musicians* (1971-80). Atualmene dirige um projeto de tradução e edição *on line* das

correspondências e cadernos de notas de Heinrich Schenker (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; acervo pessoal; www.mus.cam.ac.uk/external/people/academicstaff/ib252.html; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; www.mus.cam.ac.uk/schenker/ - acessos em fevereiro/2008):

- Palisca, Claude & Bent, Ian. *Theory, theorists*. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove dictionary of music and musicians*. 6 Ed. London: Macmillan, 1980.
- Bent, Ian. *Heinrich Schenker, Chopin and Domenico Scarlatti*. MAn, v, 1986, pp. 131-49.
- Bent, Ian. *Analysis*. London: Macmillan, 1987.
- Bent, Ian. *History of Theory: Margin or Center?* Theoria 6, 1992.
- Bent, Ian. *Momigny's 'Type de la Musique' and a Treatise in the Making*. In: *Music Theory and the Exploration of the Past*. Chicago: Chicago U. Press, 1993.
- Bent, Ian (Ed.). *Music Theory in the Age of Romanticism*. Cambridge: Cambridge U. Press, 1996.
- Bent, Ian. *Plato-Beethoven: a Hermeneutics for Nineteenth-Century Music?* Indiana Theory Review, xvi, 1995, pp. 1-33.
- Bent, Ian. *Music Theory in the Age of Romanticism*. Cambridge, 1996.
- Bent, Ian (Trans.). *Heinrich Schenker: Das Meisterwerk in der Musik, as The Masterwork in Music*. 3 vols. Cambridge: Cambridge U. Press, 1994-97.
- Bent, Ian. *Music Analysis in the Nineteenth Century: vol.1 Fugue, Form and Style; vol.2 Hermeneutic Approaches*. Cambridge: Cambridge U. Press, 1994.
- Bent, Ian. *Der Tonwille*, 2 vols. Oxford U. Press, 2004-06.
- Bent, Ian. "That Bright New Light": *Schenker, Universal Edition, and the Origins of the Erläuterung Series, 1901-1910*. JAMS, 58, 2005, pp. 69-138.
- Bent, Ian. *Steps to Parnassus: Contrapuntal Theory in 1725: Precursors and Successors*. In: Thomas Christensen (Ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 554-602.

⁴⁰⁵ Principais publicações ligadas à análise musical de Alastair Williams, professor na Keele University (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/; www.keele.ac.uk/depts/mu/staff/alastair.htm - acessos em fevereiro/2008):

Williams, Alastair. *New Music and the Claims of Modernity*. Aldershot, 1997.

Williams, Alastair. *Constructing Musicology*. Aldershot: Ashgate, 2001.

Williams, Alastair. *Technology of the Archaic: Wish Images and Phantasmagoria in Wagner*. Cambridge Opera Journal, v. 9, n. 1. (Mar., 1997), pp. 73-87.

Williams, Alastair. *Adorno and the Semantics of Modernism*. PNM, v. 37, n. 2. (Summer, 1999), pp. 29-50.

Williams, Alastair. *New Music and the Claims of Modernity*. Aldershot: Ashgate, 1997.

⁴⁰⁶ Principal publicação do regente suíço Ernest Ansermet ligada à análise musical (1883-1969) (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; www.britannica.com/eb/article-9007725/Ernest-Ansermet - acessos em fevereiro/2008):

Ansermet, Ernest. *Strawinsky's Newest Work*. Tempo, New Ser., n. 10. (Winter, 1948-1949), pp. 6-7.

Ansermet, Ernest. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*. Neuchâtel, 1961.

⁴⁰⁷ Principais publicações ligadas à análise musical de Lionel Pike, professor de música e organista (desde 1969) no College Chapel na Royal Holloway da University of London (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; www.britannica.com/eb/article-9007725/Ernest-Ansermet - acessos em fevereiro/2008):

Pike, Lionel. *Beethoven, Sibelius and the "Profound Logic": Studies in Symphonic Analysis*. With a foreword by Robert Simpson. NJ: Athlone Press, 1978.

Pike, Lionel. *The Tonal Structure of Brian's 'Gothic' Symphony*. *Tempo*, New Ser., n. 138. (Sep., 1981), pp. 33-40.

Pike, Lionel. *Hexachords in Late-Renaissance Music*. Ashgate Publishing, 1998.

Pike, Lionel. *Tonality and Modality in Sibelius's Sixth Symphony*. *Tempo*, New Ser., n. 216. (Apr., 2001), pp. 6-16.

Pike, Lionel. *Purcell's 'Rejoice in the Lord', All Ways*. *Music & Letters*, v. 82, n. 3. (Aug., 2001), pp. 391-420.

Pike, Lionel. *Vaughan Williams and the Symphony*. London: Toccata Press, 2003.

Pike, Lionel. *Pills to Purge Melancholy: The Evolution of the English Ballett*. Ashgate Publishing, 2004.

⁴⁰⁸ Principais publicações ligadas à análise musical de Thomas J. Clifton (1935-78), professor no Buffalo Department of Music, da The State University of New York (1976-78) (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; <http://ublib.buffalo.edu/libraries/units/music/buffmus/aiae.html> - acessos em fevereiro/2008):

Clifton, Thomas. *Training in Music Theory: Process and Product*. *JMT*, v. 13, n. 1. (Spring, 1969), pp. 38-65.

Clifton, Thomas. *An Application of Goethe's Concept of Steigerung to the Morphology of Diminution*. *JMT*, xiv, 1970, pp. 166-89.

Clifton, Thomas. *Music as Heard: a Study in Applied Phenomenology*. New Haven: Yale U. Press, 1983.

⁴⁰⁹ Principais publicações ligadas à análise musical do compositor e teórico musical Robert Cogan (n. 1930), professor de estudos teóricos e composição no New England Conservatory, em Boston. O livro *New Images of Musical Sound* recebeu o Society for Music Theory's Distinguished Publication Award de 1987 (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/; www.sonicdesign.org/cogan.htm - acessos em fevereiro/2008):

Cogan, Robert. *Toward a Theory of Timbre: Verbal Timbre and Musical Line in Purcell, Sessions, and Stravinsky*. *PNM*, v. 8, n. 1. (Autumn - Winter, 1969), pp. 75-81.

Cogan, Robert. *Sonic Design: The Nature of Sound and Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1976.

Cogan, Robert & Escot, Pozzi. *Sonic Design: the Nature of Sound and Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1976/R.

Cogan, Robert. *Tone Color: The New Understanding*. *Sonus*, i/1 (1980), pp. 3-24.

Cogan, Robert. *Sonic Design: Practice and Problems*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1981.

Cogan, Robert. *Music, Science, and Technology*. *MQ*, v. 68, n. 2, The New Grove: A Review. (Apr., 1982), pp. 182-188.

Cogan, Robert. *Stravinsky's Sound: a Phonological View: Stravinsky the Progressive*. *Sonus*, ii/2 (1982), 1pp. -25.

Cogan, Robert. *New Images of Musical Sound*. Cambridge: Harvard U. Press, 1987.

⁴¹⁰ Principais publicações ligadas à análise musical da compositora Pozzi Escot, professora na Graduate School do New England Conservatory (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; www.sonicdesign.org/escot.htm - acessos em fevereiro/2008):

Cogan, Robert & Escot, Pozzi. *Sonic Design: the Nature of Sound and Music*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1976/R.

Wilcox, H & Escot, Pozzi. *A Musical Set Theory*. T&P, iv/2 (1979), pp. 17-37

Escot, Pozzi. *Towards a Theoretical Concept: Non-Linearity in Webern's op.11/1*. *Sonus*, iii/1 (1982), pp. 18-29.

Escot, Pozzi. *The Gothic Cathedral and Hidden Geometry of St. Hildegard*. *Sonus*, v/1 (1984), pp. 14-31.

Escot, Pozzi. *The Poetics of Simple Mathematics in Music*. Publication Contact International, 1999.

⁴¹¹ Principais publicações ligadas à análise musical de Richard S. Bassein e do compositor Larry Polansky (n. 1954), professor no Music Department do Dartmouth College, em Hanover (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; <http://eamusic.dartmouth.edu/~larry/> - acessos em fevereiro/2008):

Polansky, Larry & Bassein, Richard. *Temporal Gestalt Perception in Music*. *JMT*, xxiii (1979), pp. 205-41.

Polansky, Larry & Bassein, Richard. *Possible and Impossible Melody: some Formal Aspects of Contour*. *JMT*, xxxvi (1992), pp. 259-84.

Polansky, Larry. Bedhaya Guthrie/ Bedhaya Sadra for Voices, Kemanak, Melody Instruments, and Accompanimental Javanese Gamelan. *PNM*, v. 34, n. 1. (Winter, 1996), pp. 28-55.

⁴¹² Principal publicação ligada à análise musical de Ian Quinn, professor no Department of Music da Yale University (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; www.yale.edu/yalemus/people/faculty.html - acessos em fevereiro/2008):

Quinn, Ian. *Fuzzy Extensions to the Theory of Contour*. *MTS*, xix (1997), pp. 232-63.

Quinn, Ian. *The Combinatorial Model of Pitch Contour*. *Music Perception*, 16 (1999), pp. 439-56.

Quinn, Ian. *Listening to Similarity Relations*. *PNM*, 39 (2001), pp. 108-58.

Quinn, Ian. *Minimal Challenges: Process Music and the Uses of Formalist Analysis*. *CMR*, 25 (2006), pp. 283-95.

Quinn, Ian. *General Equal-Tempered Harmony*. (Introduction and Part 1.) *PNM*, 44.2 (2006), pp. 6-50.

Quinn, Ian. *General Equal-Tempered Harmony*. (Parts 2 and 3.) *PNM* 45.1 (2007), pp. 6-65.

⁴¹³ “(...) It must be acknowledged that those engaged in the new musicological criticism of the 1980s and 90s were less happy to be seen as formalists than were those whose primary concern was to develop structural analysis. Indeed, the concern of analysis with structure might still be taken as a defining characteristic (...). In these circumstances it seems right to acknowledge that structures are now understood to be asserted rather than discovered, that the analyst is more inclined than ever to see his or her work as the writing down of interpretations from a personal perspective, and that charting the discipline historically has been one catalyst in making the languages of analysis a focus of self-awareness for those who read and write with them” (Bent & Pople 2001: 569-60).

⁴¹⁴ Principais publicações ligadas à análise musical do musicólogo alemão Carl Dahlhaus (1928-89) (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; acervo pessoal; <http://books.google.com/>; www.jstor.org/ - acessos em fevereiro/2008):

Dahlhaus, Carl. *Zur Kritik musiktheoretischer Allgemeinprinzipien*. *Musikalische Zeitfragen*, ix, 1960, p. 68.

-
- Dahlhaus, Carl. *Über das Analysieren neuer Musik: zu Schoenbergs Klavierstücken op.11, 1 und op.33a: Fortschritt und Rückbildung in der deutschen Musikerziehung*. Vorträge der 6. Bundesschulmusikwoche: Bonn, 1965, pp. 224-36.
- Dahlhaus, Carl. *Zur Rhythmik in Beethovens Diabelli-Variationen; Schoenbergs Lied "Streng ist uns das Glück und Spröde"*. *Neue Wege der musikalischen Analyse*, ed. R. Stephan: Berlin, 1967, pp. 18, 45-52.
- Dahlhaus, Carl. *Wagners dramatisch-musikalischer Formbegriff*. Verdi-Wagner: Rome 1969, pp. 290-301.
- Dahlhaus, Carl. *Soziologische Dechiffrierung von Musik zu Theodor W. Adornos Wagnerkritik*. *International Review of Music Aesthetics and Sociology*, v. 1, n. 2. (Dec., 1970), pp. 137-147.
- Dahlhaus, Carl. *Schoenberg and Schenker*. *Proceedings of the Royal Musical Association*, v. 100. (1973 - 1974), pp. 209-215.
- Dahlhaus, Carl. *Some Models of Unity in Musical Form*. *JMT*, xix, 1975, pp. 2-30.
- Dahlhaus, Carl. *Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform*. *AMw*, xxxv, 1978, pp. 155-77.
- Dahlhaus, Carl. *Formenlehre und Gattungstheorie bei A.B. Marx*. Heinrich Sievers zum 70. Geburtstag, ed. R. Jakoby and G. Katzenberger: Tutzing, 1978, pp. 29-35.
- Dahlhaus, Carl. *Satz und Periode: zur Theorie der musikalischen Syntax*. *Zeitschrift für Musiktheorie*, ix/2, 1978, pp. 16-26.
- Dahlhaus, Carl. *Neo-Romanticism*. *19th-CM*, v. 3, n. 2. (Nov., 1979), pp. 97-105.
- Dahlhaus, Carl. *Cantabile und thematischer Prozess: der Übergang zum Spätwerk in Beethovens Klaviersonaten*. *AMw*, xxxvii, 1980, pp. 81-98.
- Dahlhaus, Carl. E.T.A. Hoffmans Beethoven-Kritik und die Aesthetik der Erhabenen. *AMw*, xxxviii, 1981, pp. 79-92.
- Dahlhaus, Carl. *Analysis and value judgment*. NY: Pendragon Press, 1982.
- Dahlhaus, Carl. *Ästhetische Prämissen der "Sonatenform" bei Adolf Bernhard Marx*. *AMw*, xli, 1984, pp. 73-85.
- Dahlhaus, Carl. *Foundations of Music History*. Cambridge U. Press, 1983.
- Dahlhaus, Carl. *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, i: Grundzüge einer Systematik. Darmstadt, 1984.
- Dahlhaus, Carl. *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*. Princeton: Princeton U. Press, 1990.
- Dahlhaus, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.
- Dahlhaus, Carl. *Estética musical*. Série Convite à música. Lisboa: Edições 70, 2003.
- Dahlhaus, Carl. *Das musikalische Kunstwerk als Gegenstand der Soziologie*. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 25, n. 1/2. (Jun. - Dec., 1994), pp. 115-30.

⁴¹⁵ Principal publicação ligada à análise musical do musicólogo e compositor alemão Hermann Erpf (1891-1969), que na juventude estudou com Heidelberg (1909-1911) e com Riemann (1913) (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/; <http://books.google.com/>; www.bach-cantatas.com/Lib/Erpf-Hermann.htm - acessos em fevereiro/2008).

Erpf, Hermann. *Der Begriff der musikalischen 'Form'*. Stuttgart, 1914.

Erpf, Hermann. *Über Bach-Analysen am Beispiel einer Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier*. *Archiv für Musikwissenschaft*, 16. Jahrg., H. 1/2., Wilibald Gurlitt zum siebzigsten Geburtstag. (1959), pp. 70-76.

Erpf, Hermann. *Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik*. Breitkopf & Härtel, 1969.

⁴¹⁶ Principais publicações ligadas à análise musical de Kurt Westphal (Fontes: Artigo *Analysis*, de Ian Bent e Anthony Pople; www.jstor.org/view/00274380/ap030126/03a00180/0; <http://books.google.com/> - acessos em fevereiro/2008):

Westphal, Kurt. *Analyse und Interpretation*. Die Musik, xxiv, 1931-2, pp. 349–55.

Westphal, Kurt. *Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik*. Leipzig, 1934, 2/1971.

Westphal, Kurt. *Barockes und klassisches Formhören*. SMz, lxxv, 1935, pp. 365–71.

Westphal, Kurt. *Genie und Talent in der Musik*. Bosse, 1977.

⁴¹⁷ “A palavra isolada ‘teoria’ possui uma gama de implicações. Sua raiz grega *theōria* forma o verbo *theōreō*, que significa inspecionar, examinar, notar, observar, contemplar, considerar. Um *theōros* é um espectador, em um festival ou em um jogo. Assim, etimologicamente, teoria é um ato de contemplação, ou seja, de observação e especulação a respeito de algo, em oposição a fazer algo”. “The word ‘theory’ itself has broad implications. Its Greek root *theōria* is the noun form of the verb *theōreō*, meaning to inspect, look at, behold, observe, contemplate, consider. A *theōros* is a spectator, as at a festival or game. Etymologically, then, theory is an act of contemplation. It is observing and speculating upon as opposed to doing something” (Palisca & Bent 2001: 360).

⁴¹⁸ “Il explique ses principes esthétiques dans *Techniques* (sic) *de mon langage musical*, publié en 1944. A la suite de ses recherches musicales, il a ‘élargi, amplifié certaines notions anciennes’ (notions de pedale, accent, cellule, rythmique) et cherché ‘des règles universelles’, c’est-à-dire des règles qui s’appliquent à la fois à la mélodie, à l’harmonie et au rythme” (Messiaen 2001b: 4).

⁴¹⁹ Esse livro foi traduzido para a língua inglesa em 1956, sob o título *The Technique of My Musical Language*. Na Introdução à versão inglesa, o tradutor John Satterfield deixa claro o consentimento de Messiaen a esta edição: “Meus agradecimentos ao Sr. Messiaen e à Alphonse Leduc por seu gentil incentivo a este projeto (...)”. O então crítico Elliott Galkin elogiou a tradução: “(...) Com raras exceções, a tradução do Sr. Satterfield do texto escrito em um francês altamente individual e poético é excelente (...)” (Galkin 1957: 576).

⁴²⁰ “(...) nous parlons technique et non sentiment. (...)”. (Messiaen 1944a: 3).

⁴²¹ “Primauté à la mélodie! Élément le plus noble de la musique, que la mélodie soit le but principal de nos recherches. Travaillons toujours mélodiquement; le rythme restant souple et cédant le pas au développement mélodique; l’harmonie choisie étant la ‘véritable’, c’est-à-dire voulue par la mélodie et issue d’elle (...)” (Messiaen 1944a: 23).

⁴²² “(...) Par le mélange de leurs chants, les oiseaux font des enchevêtrements de pédales rythmiques extrêmement raffinés. Leurs contours mélodiques, ceux des merles surtout, dépassent en fantaisie l’imagination humaine. Comme ils emploient des intervalles non tempérés plus petits que le demi-ton, et qu’il est ridicule et vain de copier servilement la nature, nous allons donner quelques exemples de melodies genre ‘oiseau’, que seront transcription, transformation, interpretation des fusées et roulades de nos petits serviteurs de l’immatérielle joie” (Messiaen 1944a: 27).

⁴²³ “Le développement mélodique par élimination a été vraiment créé par Beethoven (...)” (Messiaen 1944a: 28).

⁴²⁴ No livro *Fundamentos da composição musical*, Arnold Schoenberg diferenciou o período da sentença. Considerou que um *tema* pode estar articulado sob a forma de período ou sentença.

Observou que um *período* possui uma construção cíclica, pode ser dividido em *antecedente* (que “introduz um problema”) e *conseqüente* (“uma repetição modificada do antecedente”). Aferiu que a *sentença*, de construção evolutiva, é formada por uma frase e sua repetição (que pode não ser literal), cuja continuação constitui uma espécie de desenvolvimento e pode fazer uso da técnica de *liquidação* - uma eliminação gradual de elementos característicos, até que permaneçam elementos não característicos, que não necessitam de uma continuação. Acrescentou que o final de uma sentença requer um tratamento similar ao do conseqüente de um período. Estabeleceu que o período difere da sentença pelo fato de adiar a repetição (Schoenberg 1991: 47-63). Tais apontamentos foram elaborados por Schoenberg entre 1937-48 e publicados em 1967, em língua inglesa.

⁴²⁵ “La phrase musicale est une succession de periods. Le theme est la synthèse génératrice des éléments contenus dans la phrase, don’t il constitue généralement la première période. Phrases à une, deux, trios périodes différentes; phrase à quatre périodes différentes ou phrase carrée; suite de variations ornementales d’un theme et de son commentaire (...); phrases issues des forms plain-chantiques (...); phrases croissants ou décroissants, aux périodes de plus en plus longues ou courtes (...)” (Messiaen 1944a: 30).

⁴²⁶ “(...) Le Divertissement est une marche d’harmonie, dissimulée par des entrées en imitation canonique se reproduisant à intervalles symétriques, généralement de 5^{te} en 5^{te} (...)” (Messiaen 1944a: 33).

⁴²⁷ “Toutes les formes instrumentales libres dérivent plus ou moins des quatre mouvements de la Sonate (...)” (Messiaen 1944a: 33).

⁴²⁸ O conceito de *anthem* refere-se a uma composição coral, sobre um texto religioso ou moral, em inglês, habitualmente para execução litúrgica. O termo deriva de *antífona*, no rito romano, um canto litúrgico com um texto em prosa associado à salmodia, cantado por dois coros alternadamente (Sadie 1994: 32-3).

⁴²⁹ “(...) leur impossibilité de transposition fait leur charme étrange (...)” (Messiaen 1944a: 51).

⁴³⁰ Fonte: <http://web.gc.cuny.edu/Music/faculty/strauss.html> - Acesso em 02.10.2007.

⁴³¹ Fonte: <http://music.uoregon.edu/About/bios/bossj.html> - Acesso em 02.10.2007.

⁴³² Fonte: Departamento de Música da Harvard University. www.music.fas.harvard.edu/faculty/facbios.html e www.hno.harvard.edu/gazette/2003/03.13/03-hasty.html - Acesso em 27.09.2007.

⁴³³ Fonte: <http://www.newschool.edu/mannes/facultyCollege.aspx?mid=4770> – Acesso em 27.09.2007.

⁴³⁴ “(...) Remember that the purpose of pitch-class sets, if not all music analysis, is to supplement your hearing of the passage, helping you to understand the way it is organized and how it creates its effects (...). We are looking for those sets that enhance our hearing and understanding of the piece” (Lester 1989: 89-90).

⁴³⁵ Fontes: <http://www.utexas.edu/student/registrar/catalogs/ug98-00/ch13/ch13fa.html> e www.mhhe.com/socscience/music/kosta/author.html – Acesso em 27.09.2007.

⁴³⁶ “(...) You have to enter the world of the piece – listening, playing, and singing – until you get a sense of which musical ideas are fundamental and recurring (...)” (Straus 2005: 59).

⁴³⁷ Os principais termos técnicos apresentados por Friedmann são os que seguem:

(1) CAS (*Contour Adjacency Series*, ou série de adjacência do contorno): uma série ordenada de + ou – correspondendo ao movimento ascendente ou descendente em uma unidade musical. <+,+,->.

(2) CASV (*Contour Adjacency Series Vector*, ou vetor da série de adjacência do contorno): uma soma com dois dígitos dos + e – da CAS de uma unidade musical, o primeiro referindo-se à quantidade de movimentos ascendentes em uma unidade musical e o segundo, à quantidade de movimentos descendentes em uma unidade musical.

(3) CC (*Contour Class*, ou classe de contorno): uma série ordenada que indica qual posição do registro uma altura ocupa em uma unidade musical, ou seja, se n = a quantidade de alturas em uma unidade musical, então a altura mais aguda nessa unidade é indicada no CC por $n-1$ e a altura mais grave é indicada por 0, por exemplo, <0-1-3-2>.

(4) CI (*Contour Interval*, ou intervalos do contorno): a distância entre um elemento em uma CC e o elemento posterior é indicada pelos sinais + ou – e um número, por exemplo, no CC <0-1-3-2>, o CI de 0 a 3 é +3 e o CI de 3 a 2 é -1.

(5) CIS (*Contour Interval Succession*, ou sucessão de intervalos do contorno): uma série que indica a ordem dos intervalos do contorno em um determinado CC, por exemplo, o CIS para o CC <0-1-3-2> é <+1, +2 e -1>.

(6) CIA (*Contour Interval Array*, ou ordem dos intervalos do contorno): uma série ordenada de números que indicam a multiplicidade de cada tipo de intervalos do contorno em determinado CC (duas séries ascendentes separadas por uma barra correspondem aos tipos de intervalos do contorno positivos e negativos), por exemplo, a CIA para CC <0-1-3-2> é <2,2,1/1,0,0>.

(7) CCV I (*Contour Class Vector I*, ou vetor da classe de contorno I): uma soma com dois dígitos dos graus de ascendência e descendência expressos em uma CIA, com o primeiro dígito referente ao total dos produtos da frequência e dos tipos de intervalos do contorno encontrados no lado esquerdo da barra no meio da CIA e o segundo dígito relacionado ao total dos produtos da frequência e dos tipos de intervalos do contorno encontrados no lado direito da barra no meio da CIA - por exemplo, o primeiro dígito do CCV I para a CIA <2,2,1/1,0,0> é $2(1) + 2(2) + 1(3)$; o segundo dígito é $1(1)$; e o CCV I é <9,1>.

(8) CCV II (*Contour Class Vector II*, ou vetor da classe de contorno II): uma soma com dois dígitos dos graus de ascendência e descendência expressos em uma CIA, com o primeiro dígito associado ao total da frequência dos tipos de intervalos do contorno encontrados no lado esquerdo da barra no meio da CIA e o segundo dígito, ao total da frequência dos tipos de intervalos do contorno encontrados no lado direito da barra no meio da CIA - por exemplo, o primeiro dígito do CCV II para a CIA <2,2,1/1,0,0> é $2 + 2 + 1$; o segundo dígito é 1; e o CCV II é <5,1> (Friedmann 1987: 272-3).

No presente trabalho usamos os procedimentos de Joseph Straus (2005).

⁴³⁸ As séries formadas a partir da justaposição de tricordes ou tetracordes de uma mesma classe de conjuntos são denominadas séries *derivadas*, as quais tendem a fazer um uso intensivo de poucos intervalos e subconjuntos e a influência dos subconjuntos da série estende-se à instrumentação, registros, e articulações. A simples combinação de doze classes de alturas forma um *agregado* e o termo genérico *combinatorialidade* refere-se à combinação de um conjunto com uma forma transposta ou invertida de si mesmo (ou de seu complemento) para criar um agregado.

⁴³⁹ No sistema de *pontuações no tempo* [*time points*] criado por Milton Babbitt no final de sua carreira, uma série 0–3–11–4–1–2–8–10–5–9–7–6, por exemplo, quando associada a durações, resultava em uma passagem em que primeiro ataque ocorria no tempo forte (zero), o segundo ataque ocorria após 3 semicólicas, o terceiro após 11 semicólicas e assim por diante.

⁴⁴⁰ “On sait que Villa-Lobos a écrit ses Chôros en s’inspirant des mélodies et des rythmes populaires du Brésil. On sait aussi qu’il utilisé dans ses orchestrations flamboyantes des percussions Brésiliennes typiques: Xucalho, Réco-réco, etc. On connaît moins ses travaux rythmiques sur le règne minéral. Il m’a raconté lui-même qu’il trouvait des rythmes en contemplant les hautes chaînes de montagnes qui longent la cote de l’Atlantique (états de Bahia, São [sic] Paulo). J’ai fait la même chose en Dauphiné (...)” (Messiaen 1994a: 55).

⁴⁴¹ Com o intuito de contextualizar o *SEGD*, Elizabeth Marvin cita os três tipos de espaços temporais identificados a três espaços de alturas advindos da Teoria dos conjuntos e da Teoria do contorno por Robert Morris no livro *Composition with Pitch-Classes* (1989): *tempo sequencial* é associado ao contorno, sendo representado por números inteiros de 0 a $n-1$, numerados do menor para o maior, começando por zero e chegando a $(n-1)$, em que n é igual à quantidade de elementos no segmento; *tempo mensurado*, ao espaço entre alturas, sendo identificado com números positivos e negativos; e *tempo modular* ao espaço entre classes de alturas, fazendo uso do *mod n*. Apresenta, ainda, os procedimentos relacionados à construção da matriz de comparação (*COM-matrix*).

O espaço de durações (ou *espaço-d*) corresponde a um tipo de espaço temporal que consiste em elementos arranjados do curto para o longo. Os elementos no *espaço-d* são denominados durações (*durs*) e numerados de 0 a $n-1$. E o segmento de durações (*SEGD*) é associado a um conjunto ordenado de durações em um espaço de durações (*espaço-d*).

No presente trabalho nos atemos somente ao *SEGD*, por ter sido este o conceitos auxiliar às análises apresentadas no Capítulo 1.

⁴⁴² Fonte: <http://arts.ucsc.edu/faculty/cope> (acesso em maio de 2008).

⁴⁴³ “Perhaps I first ought to tell you what sort of piano music I like. I like Rameau and his harpsichord pieces very much, for the harpsichord is the ancestor of the piano. I also like Domenico Scarlatti for the same reason. I adore Chopin, the ballades as well as the preludes and etudes, the scherzos as well as the Barcarolle, the Berceuse, and the ‘Funeral March’ Sonata; I love all Chopin, who is the greatest composer for the piano. He discovered the most extraordinary passagework, fingerings, and combinations” (Samuel & Messiaen 1994: 114).

⁴⁴⁴ “I love Chopin as composer-pianist and also as a colorist, for in my view, he’s a very great colorist (...)” (Samuel & Messiaen 1994: 114).

⁴⁴⁵ “Obviously, I love Debussy; I’ve always love him. I also love certain pages of Ravel (I’m thinking of *Gaspard de la nuit*, which is certainly a masterpiece). Finally, I’ll mention a work that has played a great role in my knowledge of the piano: Albéniz *Iberia*, which I discovered around the age of nineteen! (...)” (Samuel & Messiaen 1994: 114).

⁴⁴⁶ “After them, I see no ‘good’ piano music; there are perhaps some very beautiful pages, but they have no particular pianística importance” (Samuel & Messiaen 1994: 115).

⁴⁴⁷ “(...) Two or three interesting innovations in Bartók’s *Out of Doors*, or the use of the slanted thumb in some of Prokofiev’s passagework. I’m afraid, however, that after Chopin we had to wait for Boulez, Stockhausen, and Xenakis to witness a transformation of the piano. Boulez uses brusque leaps with pawings and underhand attacks in his piano writing, which are of an absolutely extraordinary electrical dynamism. This totally transforms the sonority of the piano in a way that had never been done” (Samuel & Messiaen 1994: 115).

⁴⁴⁸ “You know I’ve written a great deal for the piano, and not only for solo piano – the piano is present in the majority of my works. But there is obviously an enormous distance between 1929’s *Préludes* and *Visions de l’amen* or *Vingt regards sur l’enfant Jésus*, which date from 1943 and 1944. And *Catalogue d’oiseaux*, which I composed from 1956 to 1958, marks another giant step beyond the works of 1944” (Samuel & Messiaen 1994: 113).

⁴⁴⁹ “(...) I’m a decent pianist all the same, and I sight read easily. What characterizes me is, perhaps, that I play the piano as though I were conducting an orchestra, which is to say by turning the piano into a mock orchestra with large palette of timbres and accents. For me, this is a natural reaction, doubtless because I played a lot of orchestral transcriptions when I was a child, notably the famous operas of which we were just speaking and which certainly influenced my way of playing the piano” (Samuel & Messiaen 1994: 113-4).

⁴⁵⁰ “It’s characterized first by the use of chords in clusters, deriving perhaps from the employment of organ mixtures. Mixtures are stops that comprise several pipes per note and that give each note only the pitch played but its harmonics: the octave, the fifth, the third. The drawback of these artificial harmonics, which cascade after a note is played, in their symmetry since, inevitably, one always obtain the same resonances, the same octaves, the same fifths, the same thirds. In my piano writing, chord clusters would normally produce the same result, but the chords are all different; so there is no symmetry, and I’ve avoided an uninterrupted succession of fifths and thirds that would have produced ridiculous parallelisms of ‘fourths and sixths’ or of perfect chords. These chord clusters give my writing an aspect of precious stones, a shimmering, stained-glass texture that is rather characteristic” (Samuel & Messiaen 1994: 115).

⁴⁵¹ “In the classics, these clusters of harmonics were always used with the fundamental sound. But, all the same, you’ll admit that is a great temptation for a modern composer eager for change to eliminate the fundamental sound: that’s what I did. I used the organ mixtures with their false fifths, false thirds, false octaves, but without the fundamental notes, which create a fourth family, a family consisting only of harmonics, of artificial resonances. In my orchestration, too, I have artificial resonances, resonances purposely added by the composer and imposed on the listener by the orchestral writing” (Samuel & Messiaen 1994: 56).

⁴⁵² “Second, I’ll mention innovations of passagework and fingering. Thus, in my *Vingt regards*, I used passages in contrary motion, both hands violently playing arpeggios against each other with tiny clashes. This is a very rare procedure, used by harpists in loud passages, but even more powerful on the piano” (Samuel & Messiaen 1994: 115).

⁴⁵³ “Another effect consists of laying the hand flat when attacking with the four fingers, with the thumb bedded as pivot. The hand is turned around the thumb, and the four fingers are now to the right, now to the left of the thumb; this gives a ‘rebounding’ technique which can be very brilliant.

You'll find an example of this fingering toward the end of 'Regard de l'esprit de joie' (Samuel & Messiaen 1994: 115-6).

⁴⁵⁴ "I believe I was one the first to make simultaneous use of the extreme treble and extreme bass registers of the keyboard, not only for gentle effects but for loud, contrasting effects. In my *Vingt regards*, I even combined *accelerando* and *rallentando*; it's an extremely rare effect that hardly exists except in Bali: it's found in 'Regard de l'onction terrible'" (Samuel & Messiaen 1994: 116).

⁴⁵⁵ "Finally, in my *Catalogue d'oiseaux*, a larger number of innovations may be noted, because reproducing the timbre of bird songs forced me constantly to invent new chords, sonorities, combinations of sounds, and sound complexes that result in a piano that doesn't sound 'harmonically' like other pianos. One of a thousand examples – the timbre of the blue rock thrush is rendered by triple means: a) the song is played in double notes and in the pentatonic mode by the right hand; b) above the song, the left-hand crossover gives a chromatic and slightly quieter version of the same text; c) to render the echo from the rocks where the bird sings (...), complexes of sounds in double arpeggios create a sonorous halo beneath the song, like the resonance of a bell. These three procedures in combination give a radiant, iridescent timbre, haloed in blue" (Samuel & Messiaen 1994: 116).

⁴⁵⁶ "Other contemporary composers (...) have tried to make instruments do things they were not made to do. I too have attempted to broaden the field of instrumental possibilities, but with the help of instrumentalists and always with concern for respecting fundamental elements, like fingerings or breath. One can try to overcome traditional techniques, but one cannot write *against* the instrument (...)" (Samuel & Messiaen 1994: 181-2).