

TÉCNICA DA MINHA LINGUAGEM MUSICAL

Olivier Messiaen

Introdução

1) É sempre perigoso falar de si mesmo. No entanto, diversas pessoas têm ou me elogiado ou me criticado vigorosamente, geralmente se referindo a coisas que eu não fiz - de outra parte, alguns alunos particularmente ávidos por novidades me tem colocado numerosas questões relativas a minha linguagem musical - me decidi então, escrever esta pequena "teoria". Afora algumas raríssimas exceções assinaladas de passagem, todos os exemplos citados aqui serão retirados de minhas próprias obras (passadas ou futuras!). Na esperança de que meus alunos retomarão algumas das idéias que irei desenvolver aqui - seja por utilizá-las melhor do que eu, seja por se valer de suas decorrências, seja por rejeitá-las definitivamente se o futuro prová-las inviáveis - eu redijo meu tratado tomando o leitor pelas mãos, procurando junto com ele, guiando-o docemente nas sombras onde eu esperei, por uma luz restrita e preparatória à este "melhor" que ele poderá encontrar em seguida. Se o leitor está munido de sólidos conhecimentos de harmonia, contraponto e fuga, composição, orquestração, sem se esquecer também da rítmica e da acústica, ele me seguirá com muito mais facilidade. Se ele for chamado pela "inspiração elevada", na qual acredito ser - ao menos no que toca à um pequeno ponto - o seu precursor, minha tarefa será preenchida e além disto...

As melodias (cantos e piano ou canto e orquestra) constituem um bom terço da minha produção; elas abordam formas bastante variadas (Salmodias, vocalize, antiga, estrofes, coplas e refrão, forma trio, forma Arco: A B C B A, desenvolvimento de ordem dramática, quadros em demais *volets segundo as divisões de um poema) e apresentam segundo suas proporções e caráter, o aspecto da cena teatral sintetizada. No entanto - alheio a qualquer palavra sobre Salmodia e Vocaliza - eu tratarei minhas idéias especiais sobre o teatro, as formas vocais, a prosódia e a união da linha musical com inflexões vivas da fala. - Supondo a Fuga e a Sonata como bem conhecidas pelos leitores, eu passarei sobre elas com relativa rapidez, e falarei mais detidamente sobre as formas menos usuais, notadamente as formas do cantochão.

Porque este silêncio?

Técnica da minha linguagem musical, linguagem considerada de um triplo ponto de vista, rítmicos, melódico e harmônico. Esta obra não é um tratado de composição. Eu descartei igualmente tudo que toca à orquestração. Nas minhas obras poderemos encontrar orquestrações bastante requintadas, importantes pesquisas vocais e instrumentais, uma escritura pianística, o uso de registros de órgão ainda desconhecidos, e até mesmo efeitos de Onda Martenot. Esqueçamos tudo isto e respeitemos o título escolhido: ele trata da linguagem e não do timbre. - Por mais que eu tenha escrito um grande número de obras

religiosas - misticamente, cristãmente, catolicamente religiosas - eu deixarei esta preferência de lado: falaremos então técnica e não sentimento. Me contentarei, sobre este último ponto, a citar um artigo onde outrora glorifiquei a música sacra. Após ter clamado "por uma música verdadeira, isto é, uma música que seja um ato de fé; uma música que toque à todos os sujeitos sem deixar de tocar a Deus; uma música original enfim, onde a linguagem traga algumas portas, desprenda algumas estrelas ainda longínquas", constatei "que existe lugar ainda, o próprio cantochão ainda não disse tudo", e então concluí: " Para expressar com uma potência durável nossas trevas com o Espírito Santo, para elevar sobre as montanhas as portas de nosso cárcere cativo, para dar ao nosso século a água viva do qual tem sede, será necessário um grana artista, que seja tão grande artesão quanto cristão." Apressemos de nosso voto a vinda do libertador. E, antes de mais nada, ofereçamo-lhe duas palavras. Aquela de Reverdy, primeiramente: "Que ele aspire o céu de uma só vez!" E depois, aquela de Hello: "Não há algo tão grande quanto aquele de quem Deus fala, e no momento em que Deus fala."

2) Não gostaria de terminar esta introdução sem agradecer: - Meus professores: Jean et Noel Gallon que aguçaram em mim o sentido da "verdadeira" harmonia, Marcel Dupré que me orientou para o contraponto e para a forma, Paul Dukas que me ensinou a desenvolver, a orquestrar, a estudar a história da linguagem musical dentro de um espírito de humildade e imparcialidade. - Aqueles de que me influenciaram: minha mãe (a poetisa Cécile Sauvage), minha mulher (Claire Delbos), Shakespeare, Claudel, Reverdy e Eluard, Hello e Dom Columba Marmion (ousaria citar os "Livros Sagrados" que contém a única "verdade"?), os pássaros, a música russa, o genial "Pelléas e Mèlisande" de Claude Debussy, o cantochão, a rítmica hindu, as montanhas do Dauphiné, enfim tudo o quanto é vitral e arco-íris. - Meus intérpretes os mais devotos: Roger Désormière (regente), Marcel Bunlet (cantora), Etienne Pasquier (violoncelista), Yvonne Loriod (pianista). - Enfim, todos aqueles que me incitaram a escrever esta obra e, particularmente ao meu amigo André Jolivet.

Capítulo I

Charme da impossibilidades e relações entre diferentes materiais

Sabendo que a música é uma linguagem, procuraremos primeiramente fazer "falar" a melodia. A melodia é o ponto de partida. Que ela reste soberana! e que qualquer que seja a complexidade de nossos ritmos e de nossas harmonias, que eles não a engatem em suas trilhas, mas, ao contrário, que a obedeçam como fiéis servidores; a harmonia sobretudo permanecerá sempre sendo a "verdadeira", aquela que existe latente na melodia, e que surja sempre dela. Não rejeitaremos as velhas regras da harmonia e da forma: nos lembraremos constantemente, seja para observar, seja para expandi-las, seja para acrescentar-lhes outras ainda mais antigas (como a do cantochão e da rítmica hindu) ou mais recentes (aquelas sugeridas por Debussy e por toda a música contemporânea). UM ponto fixara a princípio a nossa atenção: o charme da impossibilidades. é uma música inquietante que nos

procuramos, dando ao sentido da audição prazeres voluptuosamente refinados. Ao mesmo tempo, esta música deve poder exprimir sentimentos os mais nobres (e especialmente os mais nobres de todos, os sentimentos religiosos exaltados pela teologia e as verdades de nossa fé católica). Este chame, ao mesmo tempo voluptuoso e contemplativo, reside particularmente em certas impossibilidades matemáticas dos domínios modais e rítmicos. Os modos que não podem ser transpostos além de um certo número de transposições por recaírem sempre sobre as mesmas notas; os ritmos, que não podem ser retrogradados por se reencontrarem novamente sobre a mesma ordem de valores: aqui estão duas impossibilidades marcantes - nós os estudaremos mais profundamente no Capítulo V (ritmos não retrogradáveis) e no Capítulo XVI (Modos de transposições limitadas). Frisamos a seguir a analogia destas duas impossibilidades e como elas se completam: os ritmos realizam no sentido horizontal (retrogradação) aquilo que os modos realizam no sentido vertical (transposição). Após esta primeira relação, surge uma outra entre os valores acrescentados aos ritmos e as notas acrescentadas aos acordes (Capítulo III: Ritmos com valores acrescentados; Capítulo XIII: Harmonia, Debussy, Notas acrescentadas). Enfim, sobreporemos nossos ritmos (Capítulo VI: Poliritmia e Pedais rítmicos); sobreporemos também nossos modos (Capítulo XIX: Polimodalidade).

CAPÍTULO II

Râvagavardhana, ritmo Hindu

Antes de prosseguirmos, é necessário que precise que em minha música, e em todos os exemplos deste tratado, os valores são sempre notados com grande exatidão: pois, tratando-se de passagem mesuradas ou não, o leitor e o executante têm apenas que executar exatamente os valores marcados. Nas passagens não mesuradas, que são as mais numerosas, conservei o uso de barras de compasso para marcar os períodos e dar uma maior definição para a questão dos acidentes (sustenidos, bemóis, etc.). Se se desejar um ensinamento mais amplo, reportar-se ao Capítulo VII: Notações rítmicas.

1) música não mesurada

Maurice Emmanuel e Dom Mocquereau souberam trazer à luz, a variedade da métrica da Grécia Antiga, assim como, as neumas do cantochão. Esta variedade nos inspira de saída uma predileção por ritmos em números primos (5, 7, 11, 13, etc.). Indo mais adiante, nós substituiremos a noção de "medida" (measure) e de "tempo" pelo sentimento de um valor curto (a semicolcheia, por exemplo) e suas multiplicações livres. O que nos conduzirá para uma música mais ou menos "não mesurada", necessitando de regras rítmicas precisas. Nos lembrando de que Igor Sytravinsky (consciente ou inconscientemente) obteve um de seus processos rítmicos os mais marcantes, o aumento e a diminuição de um ritmo a partir de duas partes: exemplo 1

(diminuição de A em A+, B não muda)do ritmo hindu "simhavikrîta": exemplo 2

(A aumentado e diminuído progressivamente, B não muda), nós voltaremos então à rítmica hindu para deduzir nossas primeiras regras.

2) Râgavardhana

Çârngadeva, teórico hindu do século XII, nos deixou um quadro de 120 Demi-Talas ou ritmos hindus. Neste quadro encontramos o ritmo "râgavardhana": exemplo 3

Invertamos este ritmo: exemplo 4

Invertido deste modo, ele contém 3 semínimas (A), e 3 colcheias (B) - diminuição clássica de 3 semínimas; mais o ponto de aumento acrescido à segunda colcheia (assinalada com +), o que a torna uma diminuição inexata, nos abre uma nova perspectiva de aumento ou diminuição (por acréscimo ou subtração do ponto de aumento) e sobretudo constitui um "valor acrescentado"; enfim o fragmento B é um ritmo não retrogradável: exemplo 5

Desta constatação, aparentemente bem anódinas, nós podemos concluir: 1o) é possível acrescentar à um ritmo qualquer um pequeno valor breve que transforme seu balanceamento métrico; 2o) todo ritmo pode ser seguido de sua aumento ou diminuição segundo formas mais complexas do que os simples desdobramentos clássicos; 3o) existem ritmos impossíveis de se retrogradar. Estudemos tudo isto em detalhe.

Capítulo III

Ritmos com valores acrescentados

1) valor acrescentado

O que vem a ser "valor acrescentado"? É um valor breve, acrescido à um ritmo qualquer, seja por uma nota, seja por um silêncio, seja por um ponto de aumento. Suponhamos três ritmos bem simples, onde a unidade de tempo seja a colcheia: exemplo 6

transformemo-no por um "valor acrescentado"; acrescentado ao primeiro desses ritmos por uma nota: exemplo 7

ao segundo por um silêncio: exemplo 8

ao terceiro por um ponto: exemplo 9

Na prática, nós raramente ouviremos o ritmo simples *avant adjonction do "valor acrescentado"; ele será quase sempre imediatamente apresentado (*pourvu).

2) emprego do valor acrescentado exemplo 10

Exemplo de "música não mesurada": o ritmo em liberdade absoluta. Reparar aos fragmentos A, imediatamente seguido de suas aumentações em B (ver Capítulo IV); e em C, o longo trinado em semibreve interrompendo o discurso rítmico. Os valores acrescentados são indicados pelo sinal +. Os dois primeiros compassos utilizam um ritmo em 5 colcheias (encadeamento principal), depois uma semicolcheia (valor acrescentado). A sonoridade cintilante dos harmônicos do "plein-jeu" acentua a vivacidade dos chamados: si bemol, sol, no pauta superior. exemplo 11

Mesmo caráter. Os valores acrescentados sendo ainda indicados pelo sinal +. exemplo 12

Exemplo inteiramente escrito sobre o "6o modo de transposição limitada" (ver Capítulo XVI). Os colchetes sublinham as grandes divisões rítmicas: 7 colcheias, 8 colcheias, 7 colcheias. Os valores acrescentados (aos sinais +) vêm a complexificar estas divisões. Nos voltaremos a este exemplo no parágrafo 3. exemplo 13

"Irresistível movimento do aço", assim descrevi no prefácio de meu "Quatuor pour la fin du temps". Nosso fragmento não pode dar uma idéia exata deste "formidável granito sonoro". Mas ele é um modelo de emprego dos valores acrescentados (sempre indicados com +). Em A, valores acrescentados pelo ponto de aumento. O valor acrescentado suscita pequenos agrupamentos de 5 (em B), 7 (em C), 11 (em D), ou 13 semicolcheias (em E) - 5, 7, 11, 13: números primos; lembremos aqui nossa predileção por estes números.

3) preparação e terminação rítmicas

A preparação rítmica precede o acento, a terminação o segue. Nós reencontraremos esta idéia no Capítulo XV, tomado num sentido melódico. Lá, a apojatura será aumentada até que se torne a combinação: "anacruze-acentuação-desinência". Existe aqui uma analogia evidente, de uma parte entre as acanudes e as desinências melódicas, de outra entre as preparações e as terminações rítmicas. Nos exemplos precedentes, notemos: - no exemplo 12 (as pastoras): em B, acentos, em C, terminações, em A as preparações rítmicas prolongadas por valores acrescentados (assinalado com +) - no exemplo 13 (Dança do furor, para sete trompetes): em A, os valores acrescentados (+) amortecendo as terminações ao alongar sua penúltima nota.

Outros exemplos de preparação assim prolongadas; em A acento, em B terminações, em C preparação (valor acrescentado assinalado com +): exemplo 14

Outros exemplos de terminações: precipitadas em A, retardadas em B, por valores acrescentados (+): exemplo 15

Em A: acentos, longos gritos de angustia; duas terminações, B e C; a segunda está em retardo pelo acréscimo do ponto de aumento (+): exemplo 16

Preparação prolongada em A (valor acrescentado assinalado com +); em B acento; C e D, terminações retardadas por acréscimo de ponto de aumento (+): exemplo 17

último exemplo de terminação em retardo, triplicando o penúltimo valor: exemplo 18

Este tema, que é todo construído em forma de terminação, deveria, normalmente, ser finalizado da seguinte maneira: exemplo 19

Mas ele teria perdido sua força, grandeza e serenidade.

4) relação entre notas acrescentadas

Nós constatamos, acima, uma analogia entre preparações e terminações rítmicas, e anacruzes e desinências melódicas. Lembremos então - para verificar o que foi dito no Capítulo I - a relação dos valores acrescentados aos ritmos com as notas acrescentadas aos acordes: nós voltaremos a isto no Capítulo XIII.

Capítulo IV

Ritmos aumentados ou diminuídos e quadro de ritmos

1) ritmos aumentados ou diminuídos

J.S.Bach praticou o cânon por aumentação ou diminuição: os valores do tema proposto geralmente dobrados, ou diminuídos à metade. Nós, nos faremos seguir o enunciado do ritmo, de sua aumentação ou diminuição imediata, e ainda segundo formas mais ou menos complexas. Exemplo de aumentação simples: exemplo 20

A vale 5 semicolcheias, B vale 5 colcheias, C vale 5 semínimas; B é a aumentação de A, C a sua dupla aumentação variada. - A aumentação por acréscimo de ponto de aumento seria ainda mais interessante.

2) acréscimo e supressão do ponto de aumento

Exemplo de aumentação por acréscimo de ponto de aumento: exemplo 21

Em A, um ritmo simples; em B o mesmo ritmo com todas as notas pontuadas; assinalado, o valor acrescentado. Exemplo de diminuição por supressão do ponto de aumento: exemplo 22

Existem ainda outras formas de aumento e diminuição. Apresentamos, a seguir, um quadro de possibilidades.

3) quadro de algumas formas de aumento ou diminuição de um ritmo

Este quadro compreende:

a) acréscimo de um quarto dos valores - b) acréscimo de um terço dos valores - c) acréscimo do ponto de aumento (ou acréscimo da metade dos valores) - d) aumento clássica (ou acréscimo dos valores a si mesmo) - e) acréscimo do dobro dos valores - f) acréscimo do triplo dos valores - g) acréscimo do quádruplo dos valores. - Eis o quadro de aumentações.

Tudo o que concerne a Diminuição, comporta exemplos inversos, do ponto de vista de seus precedentes, e que são: a) supressão de um quinto dos valores - b) supressão de um quarto dos valores - c) supressão do ponto de aumento (ou supressão de um terço dos valores) - d) diminuição clássica (ou supressão da metade dos valores) - e) supressão de $\frac{2}{3}$ dos valores - f) supressão de $\frac{3}{4}$ dos valores - g) supressão de $\frac{4}{5}$ dos valores.

Este quadro figura, um pouco abreviado, no prefácio de meu "Quatuor pour la fin du temps". Utilizei de modo particular suas formas rítmicas em "Joie et clarté des Corps Glorieux" ("Les Corps glorieux") e em "Danse de la fureur, pour sept trompettes" ("quatuor pour la fin du temps"). As aumentações ou diminuições excessivas nos conduzirão a valores muito longos ou muito breves e que tornariam os exemplos pouco propícios à audição: nós nos limitamos então a algumas formas somente, todas baseadas sobre um mesmo ritmo inicial: uma longa, uma breve, uma longa: exemplo 23

Cada exemplo situado à esquerda do quadro apresenta primeiro o ritmo normal, depois sua aumento; cada exemplo situado à direita apresenta primeiro o ritmo normal, depois sua diminuição. exemplo 24

4) aumento inexatas

Nós vimos, no Capítulo II (artigo 1), a aumento de um ritmo sobre dois, o que já predizia o parágrafo presente. Eis agora exemplos de aumento inexatas mais marcantes. Primeiro exemplo: exemplo 25

B é a aumento inexata de A; normalmente, o fá susinado deveria ter o valor de uma semínima pontuada. Segundo Exemplo: exemplo 26

Assinalada o valor acrescentado; B é a aumento de A, C a aumento de B; a aumento normal seria: exemplo 27

Notemos, de outro modo, nessas passagens, o emprego de acorde de quarta e sexta com 6a acrescentada e 4a aumentada acrescentada (ver Capítulo XIII). - Com aumentações ou diminuições muito inexatas, chegamos a fazer variantes rítmicas ao invés de aumentações ou diminuições propriamente ditas.

capítulo V

Ritmos não retrogradáveis

1) ritmos retrogradados

Sabemos que a retrogradação é um procedimento contrapontístico que consiste a ler da direita para a esquerda o que, normalmente, deveria ser lido da esquerda para a direita. Aplicado apenas ao ritmo, ele resulta numa curiosa inversão de valores. Suponhamos uma fórmula rítmica: exemplo 28

Nós a reencontraremos nos Capítulos VI, XV, XIX. Fórmula-típica das nossas paixões rítmicas, ela contém uma combinação dos ritmos aumentados e de valores acrescentados, e, ao mesmo tempo, aumentações e diminuições inexatas; além disso, ela se inicia por uma interpretação do "râgavardhana", visto no Capítulo II; enfim, a totalidade de seus valores são 13 semínimas (número primo). Todos os fragmentos B são diminuição ou aumento dos fragmentos A, os valores acrescentados são indicados pelo sinal +. Retrogrademos nossa fórmula: a ordem dos valores está completamente invertida, as diminuições se transmutam em aumentações e vice-versa: exemplo 29

Nós veremos no Capítulo VI a sobreposição de um ritmo à sua retrogradação.

2) ritmos não retrogradáveis

Já falei deles, de modo bastante claro, no prefácio de meu "Quatuor pour la fin du temps". Se os lermos da direita para a esquerda ou da esquerda para a direita, a ordem dos valores permanecerá a mesma. Um exemplo muito simples: exemplo 30

Valores extremos idênticos, valores centrais livres. Todos os ritmos de 3 valores assim dispostos, são não retrogradáveis: exemplo 31

Se ultrapassamos a cifra de 3 valores, o princípio será alargado, e devemos dizer: todos os ritmos divisíveis em 2 grupos retrogradáveis um em relação ao outro, com "valor central comum", são não retrogradáveis. exemplo 32

O grupo B é a retrogradação do grupo A; a semínima ligada à uma semicolcheia (valor central cuja duração equivale à de cinco semicolcheias) é comum aos 2 grupos. Sucessão de ritmos não retrogradáveis (um por compasso): exemplo 33

O movimento melódico: exemplo 34

se repete e põe em jogo (sofrendo deste modo) importantes variantes rítmicas.

3) relações dos ritmos não retrogradáveis e dos modos de transposições limitadas

Já falei, no prefácio de minha "Nativité du Seigneur", dos meus queridos "modos de transposições limitadas". Nós os estudaremos com atenção nos Capítulos XVI, XVII, XVIII, e XIX. Reportemo-nos às reflexões do Capítulo I, e examinemos a relação que se estabelece entre esses modos e os ritmos não retrogradáveis. Esses modos realizam num sentido vertical (transposição) o que os ritmos não retrogradáveis realizam no sentido horizontal (retrogradação). Em efeito, esses modos não podem ser transpostos além de um certo número de vezes, sob pena de recair sobre as mesmas notas (enarmonicamente falando); do mesmo modo, os ritmos citados não podem ser lidos em sentido retrógrado sem que reencontremos exatamente a mesma ordem de valores existentes no sentido original. Os modos não podem ser transpostos porque se encontram - sem politonalidade - dentro de uma atmosfera modal onde coexistem diversos tons, e contém em si mesmos pequenas retrogradações. Os modos são divisíveis em grupos simétricos; os ritmos também, com a diferença de que a simetria dos grupos rítmicos é uma simetria de retrogradação. Enfim, a última nota de cada grupo desses modos é sempre "comum" com a primeira do grupo seguinte; e os grupos de ritmos enquadram um valor central "comum" `cada grupo. A analogia está então completa.

Pensem agora, num ouvinte de nossa música modal e rítmica: ele não terá tempo, num concerto, de verificar as não-transposições e não retrogradações, e, neste momento, tais questões não lhe interessarão: ser seduzido, este será o seu único desejo. E, é precisamente isto que se produzirá: ele sofrerá graças a isto o estranho charme das impossibilidades: um certo efeito de ubiqüidade tonal na não-transposição, uma certa unidade de movimento (onde início e fim se confundem porque são idênticos) e não-retrogradação, coisas que o trarão progressivamente à esta espécie de "arco Íris teológico" que procura ser a linguagem musical onde nós procuramos a edificação e a teoria.

Capítulo VI

poliritmia e pedais rítmicos

A superposição de diversos ritmos complicados nos obrigará a seguir, i.e. no curso deste Capítulo, a "retornar" nossos ritmos para dentro dos compassos. Explicando: se trata, por meio de sincopas, de inscrever num compasso normal, ritmos que não têm nenhuma relação com ele. Multiplicando as indicações de ligaduras, articulações, acentos, lá onde

nós os queremos precisamente, o efeito de nossa música será produzido sobre o ouvinte. (esta notação tem o defeito de estar em contradição com o conceito rítmico do compositor, e nós voltaremos a falar dela no Capítulo VII: mas certos exemplos não podem ser escritos de outra maneira). Para a compreensão do leitor, antes dos exemplos serem enquadrados em compassos - notando-os tais quais foram concebidos, ou seja sem compasso - escreverei separadamente cada ritmo destinado a ser em seguida superposto a um ou demais ritmos.

1) superposição de ritmos de comprimento desigual

Todas as formas rítmicas detalhadas nos Capítulos precedentes se misturam constantemente na prática. é interessante também sobrepor-las, e nós chegamos assim a uma polifonia bastante rebuscada. Nossa primeira experiência de polifonia, a mais simples, a mais infantil, será a de sobrepor dois ritmos de comprimentos desiguais, repetidos até que retornem à coincidência do ponto de partida. No exemplo seguinte (que está escrito no "3o modo de transposições limitadas" - ver Capítulo XVI), a parte superior repete um ritmo baseado sobre o acréscimo e a supressão do ponto de aumento (ver Capítulo IV), e de um total de 10 semicolcheias; os acordes da pauta inferior repetem um ritmo de 9 semicolcheias; serão necessárias 9 repetições do ritmo superior, e 10 do inferior, para reencontrar a combinação de partida. exemplo 35

Resumindo a citação. - Outro exemplo. Primeira sucessão rítmica: exemplo 36

Em B, diminuição de A por supressão de $\frac{2}{3}$ dos valores. As tercinas e as quintinas valem cada um, ao todo, uma semínima. Segunda sucessão rítmica: exemplo 37

Em B, aumento de A por acréscimo de um quarto do valor. Em C, diminuição de B por supressão do $\frac{5}{10}$ dos valores (ver Capítulo IV). Normalmente, B deveria ser: exemplo 38

Em D, ritmo não retrogradável, divisível em 2 grupos retrogradados um em relação ao outro, com valor central comum assinalado com + (ver Capítulo V). - A segunda seqüência rítmica é bem mais curta que a primeira. Vamos sobrepor-las, repetindo-as, encaixando o todo em $\frac{2}{4}$: exemplo 39

2) superposição de um ritmo à suas diferentes formas de aumento e diminuição

suponhamos o ritmo: exemplo 40

Reunindo algumas das formas de aumento e diminuição oriundas deste ritmo (ver Capítulo IV, exemplo 24), nós teremos a seguinte série: exemplo 41

Combinemos agora esta série com a repetição do ritmo inicial, "encaixando" o todo em $\frac{5}{8}$: exemplo 42

Os colchetes da parte superior (série das diferentes formas de aumento e diminuição) marcam essas diferentes formas; a parte inferior repete o ritmo inicial.

3) superposição de um ritmo à sua retrogradação

exemplo 43

Muito a falar sobre este exemplo. Afora sua curiosa fusão de timbres, e sobrepõe ritmos e modos diferentes, aliando assim politonalidade e poliritmia. Do ponto de vista modal: todos os acordes do pauta superior são escritos no "modo de transposições limitadas nº2" (ver Capítulo XVI): exemplo 44

todos os acordes do pauta intermediário são escritos no "modo de transposições limitadas nº3": exemplo 45

e o inferior (parte de pedal, que soa uma oitava mais aguda que a notação) utiliza a gama por tons. Existe então a sobreposição de 3 "modos de transposições limitadas". Nós nos recordaremos deste exemplo no Capítulo XIX (Polimodalidade). - Do ponto de vista rítmico: a mão direita repete o ritmo: exemplo 46

a mão esquerda repete a retrogradação deste ritmo: exemplo 47

Existe então uma sobreposição de um ritmo à sua retrogradação - a combinação aparecendo diversas vezes seguidas, e se apresentando a cada vez uma colcheia mais distante do que da vez precedente.

Quanto à pauta de baixo, ela repete um ritmo "não retrogradável" (ver Capítulo V), divisível em 2 grupos retrogradados um em relação ao outro, tendo valor central comum (assinalado com +): exemplo 48

Eis três ritmos que se repetem incansavelmente, em "ostinato": é o princípio do pedal rítmico; estamos aqui na presença de três pedais rítmicos sobrepostos, a 2ª sendo retrogradação da 1ª, a 3ª sendo não retrogradável. - A partir de A, as entradas em ritmo direto dos acordes da pauta superior se encurtam, perdendo progressivamente em duração, segue o princípio do desenvolvimento por eliminação (ver capítulo X, artigo 1). A partir de B, as entradas em ritmo retrogradado dos acordes da pauta intermediária são privadas de uma semi-suspiro que as separa, e se estreitam da mesma maneira. - O ritmo "não retrogradável" da base não muda nunca.

4) Canons rítmicos

Eles podem existir fora do cânon melódico. Eis um exemplo: exemplo 49

Pauta superior: a mão direita repete uma sucessão melódica e harmônica de 6 acordes; pauta inferior: a mão esquerda repete uma sucessão melódica e harmônica de 5 acordes; o todo inteiramente independente do cânon rítmico, estabelece entre as duas mãos uma mínima de distância. Em A, o cânon cessa. Emprego do "valor acrescentado" (assinalado com +), e justaposição dos "modos de transposições limitadas" nº3 (acordes da pauta superior) sobre o nº2 (acordes da pauta inferior) - ver Capítulo XVI e XIX a respeito desses modos e da polimodalidade. Em B, emprego do "modo de transposições limitadas nº6", criando uma modulação modal e situando toda a passagem em Lá maior.

- Outro exemplo. exemplo 50

Sobreposição dos "modos de transposições limitadas" nº2 (pauta superior) sobre o de nº3 (pauta inferior). Sem cânon melódico. Cânon rítmico à uma semínima de distância. Os colchetes marcam as divisões rítmicas e facilitam a visualização do cânon.

Lembremo-nos da formula-tipo de nossos amores rítmicos, longamente analisadas no Capítulo V (artigo 1): exemplo 50

Tratemos esta formula em triplo cânon, e disponhamos o todo num compasso à 2/4.

As letras A, B, C, D, E, F, colocadas sobre o exemplo 51, indicam as pequenas divisões rítmicas. Reproduzindo-as sobre cada parte do exemplo 52, facilitamos a visualização do triplo cânon. Este tendo lugar duas vezes no exemplo, e sua reprise indica que nós podemos recomeçá-lo infinitamente. exemplo 52

5) cânon por acréscimo do ponto de aumento

Porque não escrever também canons rítmicos por aumentação ou diminuição, utilizando as "formas" classificadas no Capítulo IV, artigo 3 ? Experimentemos um cânon por acréscimo do ponto de aumento. Ritmo proposto, de um valor total de 13 colcheias (número primo): exemplo 53

Resposta, todos os valores pontuados: exemplo 54

Três repetições do ritmo proposto combinadas com duas repetições do ritmo resposta, o todo "encaixado" em 3/4: exemplo 55

Os colchetes marcam cada repetição.

A sucessão rítmica seguinte explora todas as "formas de aumentação ou diminuição de um ritmo" do quadro do Capítulo IV (artigo 3): exemplo 56

A: ritmo inicial - B: acréscimo de um quarto dos valores à cada valor do ritmo precedente. Todos os ritmos que Vêm a seguir serão assim, aumentação ou diminuição do ritmo que os precede, segundo uma ou outra das "formas" do Capítulo IV: indico a cada vez a forma escolhida - C: supressão do 5º dos valores - D: supressão de um quarto dos valores - E: acréscimo de um terço dos valores - F: diminuição clássica -G: acréscimo do ponto de aumento - H: supressão do ponto de aumento - I: aumentação clássica - J: supressão dos 3/4 dos valores - K: acréscimo do dobro dos valores - L: supressão dos 4/5 dos valores - O: acréscimo do triplo dos valores, formando ao mesmo tempo uma última lembrança do ritmo inicial - Tratemos esta sucessão em triplo cânon, "encaixada" num 2/4. Reproduzindo ainda sobre cada parte as letras que marcam as divisões rítmicas, nós facilitamos a compreensão do exemplo. exemplo 57

6) Cânon de ritmos não retrogradáveis

Experimentemos um cânon de ritmos não retrogradáveis. Lembremo-nos do exemplo 33 do Capítulo V: sucessão de ritmos não retrogradáveis (um por compasso): exemplo 58

Eis esta mesma seqüência, em triplo cânon, "encaixados" num 2/4: exemplo 59

Cada ritmo não retrogradável está enquadrado.

7) Pedal rítmico

Ritmo que se repete incansavelmente, em "ostinato" - como disse ao parágrafo 3 - sem se ocupar dos ritmos que o circundam. O pedal rítmico pode então acompanhar uma música de ritmo totalmente diferente; ou se fundir à ela, como no exemplo 310 do Capítulo XV; ele pode ainda se sobrepor a outros pedais rítmicos (ver exemplo 43 do Capítulo VI). Consideremos agora o fragmento seguinte: exemplo 60

A clarineta canta a melodia principal (não esquecer que ela soa um tom abaixo da notação). As formulas ligeiras do violino criam um contraponto secundário. As harmonias em "vibrato" do violoncelo (que soam 2 oitavas acima que a notação em notas redondas) são um 1º pedal rítmico, onde a sonoridade aérea amalgama e unifica todo o resto em seu halo misterioso; Eis o ritmo deste pedal. exemplo 61

Ele se divide em dois ritmos não retrogradáveis A e B; o 2º destes ritmos sendo composto de 2 grupos retrogradados um em relação ao outro, com valor central comum assinalado com + (este valor central é em realidade uma mínima, dividida em quatro colcheias, o que não altera em nada a não-retrogradação). Assim sendo, o ritmo se repete diversas vezes seguidas ao longo deste trecho, constituindo assim um pedal rítmico: o fragmento citado contém em X, Y, Z, os 2 primeiros termos e o início do 3º termo. Este pedal rítmico de 15 valores é ao mesmo tempo um pedal melódico de 5 notas: existe então desproporção entre o ritmo e a melodia - em M, N, O, P, Q, R, R, T, 8 termos do pedal melódico. (como o

pedal rítmico repete um ritmo independente dos ritmos que o circundam os pedais melódicos e harmônicos repetem melodia e seqüência de acordes independentes das melodias e dos acordes que o circundam: ver o artigo 1 do Capítulo XV que trata dos "grupos-pedais") - O piano, por sua vez, executa uma sucessão repetida de acordes, formando ao mesmo tempo pedal rítmico e pedal harmônico. Aqui ainda, o número de acordes: 29, é diferente daquele dos valores rítmicos: 17. Os acordes sofrem assim variações rítmicas inesperadas ("rítmifiquem suas harmonias", disse Paul Dukas à seus alunos!). Eis o ritmo deste 2º pedal rítmico: exemplo 62

Nos reconhecemos esta seqüência de valores, já comentados no Capítulo V. Em A, B, C, D, quatro termos do pedal rítmico. Em H e I, duas primeiras repetições dos 29 acordes. - Vejamos novamente os acordes do piano: da 1ª à 2ª cruz (+), são "acordes sobre dominantes" apojaturas, segundo o efeito de vitral do Capítulo XIV (artigo 1) - da 3ª à 4ª cruz, eles utilizam o "3º modo de transposições limitadas" (ver Capítulo XVI) - da 5ª à 6ª cruz, o 2º desses modos. - Notemos também que o pedal melódico do violoncelo está escrito na "gama por tons", onde o emprego pode ser tolerado quando ela está de tal maneira misturada à combinações harmônicas que lhe são estranhas. - Assinalemos, enfim que as formulas do violino cortadas por silêncios (uma espécie de pedal) são escritas em : "style-oiseau" (); como o canto principal da clarineta (modelo deste estilo): nós retomaremos no Capítulo IX (Canto dos pássaros).

capítulo VII

Notações rítmicas

1) primeira notação

Esses ritmos, os quais nós detalhamos sua teoria desde o Capítulo II podem ser notados de quatro maneiras. A primeira consiste em escrever os valores exatos, sem compasso nem tempo, conservando somente a utilização de barras de compasso para marcar os períodos e dar um limite à validade dos acidentes (sustenidos, bemóis, etc.). Esta notação é evidentemente a melhor para o compositor, pois ela é expressão exata de sua concepção musical. Ela é excelente para um ou alguns poucos executantes agrupados. Como ressaltai no prefácio de meu "Quatuor pour la fin du Temps", os interpretes, que se sentem um pouco incomodados pelos ritmos, podem assim contar mentalmente todos os valores breves (as semicolcheias, por exemplo), mas isto somente para o início de seu trabalho: tal procedimento poderá entorpecer deploravelmente a execução em público e se tornará para eles um verdadeiro quebra-cabeças; eles deverão, em seguida, interiorizar a sensação dos valores, sem mais (o que lhes permitirá observar as nuances, os acelerandos, os ralentandos, tudo aquilo que torna uma interpretação viva e sensível). - Utilizarei esta primeira notação em minhas obras para órgão ("La Nativité du Seigneur", "Les Corps Glorieux"), em minhas obras vocais ("Poèmes pour Mi" - versão de canto e piano -,

"Chants de terre e de Ciel") e em diversos movimentos de meu "Quatuor pour la fin du Temps".

2) Segunda notação

Na orquestra, as coisas se complicam. No momento em que todos os instrumentistas realizam os mesmos ritmos e que esses ritmos se encaixam num compasso normal, poderemos acumular mudanças de compassos; é isto que fez Stravinsky na "Sagração de Primavera". Essas mudanças de compasso são muito cansativas para o regente. - Utilizei desta segunda notação em minhas "Offrandes Oubliées".

3) Terceira notação

Ainda na orquestra, se todos os integrantes realizam o mesmo ritmo e estes ritmos não se encaixam num compasso normal, será necessário subdividir a música em compassos curtos; com uma cifra inscrita na cabeça de cada compasso indicando o número de pulsos. Esses batimentos serão de durações iguais ou desiguais: será necessário então recorrer à sinais rítmicos, colocados sobre os ritmos, para indicar sua duração exata. Na versão para canto e orquestra des meus "Poèmes pour Mi" - aconselhado por Roger Désormière, regente de orquestra e inventor destes sinais - me utilizarei dos sinais rítmicos seguintes: exemplo 63

Com esses três sinais e sua duplicação exemplo 64

podemos notar os ritmos mais difíceis. - Esta notação necessita de um acordo prévio entre os músicos e o regente e um esforço bastante ingrato na primeira leitura. Ele é, no entanto, bastante realizável.

4) quarta notação

A mais fácil para o executante pois não altera em nada os seus hábitos. Ela consiste, por meio de sincopas, a escrever dentro de um compasso normal um ritmo que não tenha nenhuma relação com ele. Este procedimento é indispensável quando se trata de fazer executar por muitos músicos uma sobreposição de diversos ritmos complexos e muito diferenciados uns dos outros. Para que o efeito seja produzido, basta multiplicar as indicações de ligaduras, de articulações, e sobretudo de acentuações lá onde os queremos exatamente. Esta notação é falsa, já que entra em contradição com a concepção rítmica do compositor: mas se os executantes observarem bem os acentos indicados, o ouvinte ouvirá o ritmo verdadeiro. - Utilizei desta notação em diversos movimentos de meu "Quatuor pour la fin du Temps".

Eis um fragmento rítmico, tal qual o concebeu o compositor; está na 1ª notação: exemplo 65

3ª notação - o mesmo fragmento com sinais rítmicos: exemplo 66

2ª notação - outro fragmento, com mudanças de compasso: exemplo 67

Outro fragmento, tal qual o concebeu o compositor; é ainda a 1ª notação: exemplo 68

O mesmo, inscrito num compasso falso, com acentuação exata; é a 4ª notação: exemplo 69

Acrescento que encontraremos em minhas obras, e nos exemplos deste tratado, passagens mesuradas e concebidas em tais compassos, que são absolutamente independentes de meu sistema rítmico. Por outro lado, - remarquemos - que na minha música seja ela compassada ou não, os valores são sempre notados com exatidão: o executante tem apenas que realizar os valores indicados.

5) alguns ritmos compassados

Em apêndice ao presente Capítulo e à todos aqueles sobre ritmo, eis alguns exemplos suplementares que não obedecem estritamente às leis de meu sistema rítmico. exemplos A, B, C, D, E, F, G

Os ritmos de A, B, C e D conservam um caráter impressionante. A nota curta ligada à longa no exemplo C (assinalado com +) é de essência Debussista; ela contrasta com a sonoridade Stravinskyana da passagem. Os exemplos E e F são em "style oiseau" (ver Capítulo IX). G nos oferece um "efeito de ressonância" (ver Capítulo XIV, artigo 4); ainda temos: X, Y, Z se aproximando das variantes rítmicas de um Jolivet: Y sendo uma aumentação inexata de X, Z sendo uma aumentação inexata de Y (ver Capítulo IV, artigo 4).

capítulo VIII

Melodias e contornos melódicos

Primeiramente a melodia. Elemento o mais nobre da música, tanto que a melodia é a finalidade principal de nossas pesquisas. Trabalhem sempre melodicamente; o ritmo permanecendo servil e cedendo seu passo ao desenvolvimento melódico, a harmonia escolhida sendo a "verdadeira", o mesmo que se dizer vontade da melodia e oriundo dela. Paul Dukas falava seguidamente a seus alunos dos "intervalos" e de sua escolha. Sigamos seus conselhos e vejamos quais serão nossos intervalos prediletos.

1) intervalos

Antecipemos um pouco o assunto do Capítulo XIII, e veremos que um ouvido acurado percebe nitidamente um fá sustentado na ressonância de um dó grave. exemplo 70

Este fá sustentado é dotado de uma atração para o dó, o qual devem sua resolução normal: exemplo 71

Estamos então diante da escolha de um 1º intervalo: a quarta aumentada descendente. exemplo 72

Sobre a importância da sexta acrescentada num acorde perfeito, apresentada por Rameau e instaurada por Debussy (ver também Capítulo XIII), e visto que Mozart, este grande melodista, se serviu bastante da sexta acrescentada descendente, escolheremos também este intervalo: exemplo 73

Não esqueçamos, enfim, certas formulas cromáticas circundantes, que fizeram a paixão de um Bartok: exemplo 74

2) Contornos melódicos

Sempre conservando nossa escolha de intervalos, vejamos agora alguns contornos melódicos desejados, e nos encarreguemos de procurar o nosso mel. Na sombra das 5 notas que abrem Boris Godounov de Moussorgsky: exemplo 75

Experimentemos nossa 1ª fórmula de encadeamento melódico: exemplo 76

Apliquemos sobre ela um, "valor acrescentado" - assinalado - (ver Capítulo III) e as harmonias do "2º modo de transposições limitadas" (ver Capítulo XVI): exemplo 77

Um outro exemplo desta encadeamento melódico: exemplo 78 exemplo 79

- A "Canção de Solveig" de Grieg: exemplo 80

será o ponto de partida deste tema: exemplo 81

Outros empregos da mesma fórmula: exemplo 82 exemplo 83 exemplo 84

As 3 notas inscritas por Debussy na cabeça de seus "Reflets dans l'eau": exemplo 85 nos pondo a encadear um turbilhão de contornos melódicos: exemplo 86 exemplo 87 exemplo 88 exemplo 89

- Eis um exemplo onde abundam as 4as aumentadas descendentes: exemplo 90

e um outro onde cantam as 6as maiores descendentes: exemplo 91

- Pensemos agora nas fórmulas cromáticas circundantes. Um primeiro exemplo: exemplo 92

Enquadrados os cromatismos circundantes. Nós reencontramos aqui o "valor acrescentado" (assinalado), e uma interpretação do "râgavardhana" hindu (ver Capítulo II): exemplo 93

- Outra fórmula também típica, contendo nosso cromatismo circundante em B, e 2 intervalos de 5ª diminutas em A e C (a 5ª diminuída, enarmonicamente, sendo o mesmo que a 4ª aumentada): exemplo 94

Emprego desta mesma fórmula: exemplo 95, 96, 97, 98, 99

O exemplo 99 desenvolve nossa fórmula por movimento contrário em A, por movimento direto em B, por movimento retrógrado em D, por intersetivação das notas em C e E (ver no Capítulo X um longo exemplo desta última forma de desenvolvimento melódico); ele sobrepõe dois "modos de transposições ilimitadas": o "modo 5" ao "modo 6" (ver Capítulo XVI).

3) Canções populares

Nas velhas canções francesas, no folclore russo sobretudo, encontramos melodias notáveis. Detenhamo-nos sobre elas, para passá-las sob o prisma deformante de nossa linguagem. A canção russa: "Point n'était de vent" encantou minha juventude; nós encontramos nela as 5 notas de "Boris" que inspiraram nossa primeira fórmula de encadeamento melódico: exemplo 100

Poderemos criar também falsas melodias populares, sem se esquecer do pequeno refrão em onomatopéias: exemplo 101

4) Cantochão

O cantochão é uma mina inesgotável de contornos melódicos raros e expressivos, tais quais: exemplo 102, 103, 104, 105, 106, 107

Nós nos serviremos deles, esquecendo seus modos e seus ritmos em proveito dos nossos. Um só exemplo deste gênero de transformação; sobre um fragmento do Intróito de Natal: exemplo 108

teremos: exemplo 109

A escolha estranha dos timbres, o "modo 6 de transposições limitadas" (ver Capítulo XVI), as repetições da dominante melódica final, o fundo de acordes que se repetem de 11 em 11 colcheias, enfim as variações rítmicas do carrilhão agudo do pedal acentuando a mudança. Lembremos que este carrilhão do pedal é baseado sobre o fragmento: exemplo 110

no qual reconhecemos nossa primeira fórmula de encadeamento melódico (ver exemplo 76 deste Capítulo); e não esqueçamos que ele soa uma oitava acima do que está escrito. - Mais do que sobre os contornos melódicos do cantochão, nós nos deteremos a suas formas: Antifonas, Aleluias, Salmódias, Kírie, Seqüências, etc. O que será tratado mais longamente no Capítulo XII.

5) Ragas hindus

A música hindu abunda em contornos melódicos curiosos, rebuscados, inesperados, que os improvisadores hindus repetem e variam segundo as regras do "râga". Eis dois exemplos arrebatadores, que terminam sobre notas repetidas: exemplo 111. 112

Tema onde se unem o "valor acrescentado" (ver Capítulo III) e a cor melódica hindú: exemplo 113

Os valores acrescentados estão assinalados com +.

CAPÍTULO IX

Canto dos pássaros

Paul Dukas disse uma vez: "Escutem os pássaros, eles são grandes mestres." Confesso não ter sido este conselho que me levou a admirar, analisar e notar cantos de pássaros. Pela fusão de seus cantos, os pássaros compõem um emaranhado de pedais rítmicos extremamente refinados. Seus contornos melódicos, como o dos merles sobretudo (), ultrapassando em fantasia a imaginação humana. Os seus modos de empregar os intervalos não temperados menores que o semi-tom, e o fato que de é ridículo e vão copiar servilmente a natureza, daremos então algumas exemplos de melodias do gênero "oiseau", que são transcrições, transformações, interpretações dos volteios e trilos de nossos pequenos servidores da alegria imaterial.

Um primeiro exemplo, retirado de meu "quatuor pour la fin du Temps": exemplo 114

Em A, um arpejo do "acorde sobre dominante" appoggiatura (Capítulo XIV, artigo 1): exemplo 115

Ver também no Capítulo VI, artigo 7, o exemplo 60 ("Liturgie de cristal"), igualmente retirado de meu "Quatuor": ler a fantástica melodia da clarineta, particularmente típica do estilo oiseau.

Chamado de um merle: exemplo 116

Quatro variações ornamentais de um tema e de seu comentário (ver Capítulo XI, artigo 2) que me foram sugeridos pela improvisação de um merle: exemplo 117

*Tireli verdadeiro, sempre agudo, do alouete: exemplo 118

Hino da çpassarinhada, ao amanhecer: exemplo 119

CAPÍTULO X

Desenvolvimento melódico

1) Eliminação

O desenvolvimento melódico por eliminação foi verdadeiramente criado por Beethoven. Ele nos deixou alguns exemplos imortais: lembremos somente o desenvolvimento central do 1º movimento da 5ª Sinfonia em dó menor. Este procedimento está na base de toda a vida temática. Ele consiste a repetir um fragmento do tema, retirando-lhe sucessivamente uma parte de suas notas, até que esteja concentrado sobre si-mesmo, deduzido à um estado esquemático e contraído de luta, de crise. Vincent d'Indy explicou isto devida-mente em seu "Curso de composição musical". Suponhamos o seguinte tema: exemplo 120

Eliminemos: exemplo 121

Os fragmentos temáticos estão entre colchetes; nós vemos que são de 8 notas, depois 4 notas, depois 2. Sobre esta seqüência ascendente do baixo, se sobrepõe uma verdadeira onda de acordes em semi-colcheias o quais não será possível citar aqui. Em seguida, o tema se corta em dois: exemplo 122

e ocorre uma nova eliminação: exemplo 123

buscando suas harmonias no "acorde de ressonância" (ver Capítulo XIV). - A ampliação seria o procedimento exatamente inverso do que foi visto acima.

2) interversão das notas

Este procedimento, analisado por Marcel Duprè em seu notável "Tratado de improvisação", já foi visto no Capítulo VIII. Retomemos o fragmento de então agora em movimento contrário e direto: exemplo 124

Encontramos todas as notas do "modo de transposições limitadas nº5": exemplo 125

Procuremos apresentar as notas desse modo ordenados de maneiras distintas: exemplo 126

Poderemos multiplicar as combinações. Notemos que, nos dois últimos, os valores acrescentados assinalado, e as finalizações alongadas com o auxílio de ponto de aumento em A, B e C (ver Capítulo III).

2) mudança de registro

As notas graves do tema passam ao extremo-agudo, as notas agudas ao extremo-grave, em saltos bruscos. Alban Berg se utilizou desse procedimento em sua "Suite lyrique: certas passagens de "Mana" de André Jolivet apresentam alguns traços de preocupações análogas.

exemplo 127

Aumentação e mudança de registro transmitem a esse tema uma força esmagadora: exemplo 128

CAPÍTULO XI

Frase-*lied*, frases binárias e ternárias

A frase musical é uma sucessão de períodos. O tema é a síntese generalizada dos elementos contidos na frase, onde constituem geralmente o primeiro período. Frases à um, dois, três períodos diferentes; frases à quatro períodos diferentes ou frases quadradas; sequências de variações ornamentais de um tema e de seu comentário (ver exemplo 117 do Capítulo IX); frases nascidas de formas do canto-chão (ver Capítulo XII); frases crescentes ou decrescentes, com períodos pouco a pouco mais longos ou curtos: nós podemos encontrar infinitas formas de frases diversificadas. Para nosso trabalho de análise, escolhamos três, bastante características: a frase-*lied*, citada por d'Indy em seu "Curso de composição", as frases binária e ternária, detlhadas no "tratado de improvisação" de Marcel Dupré.

1) Frase-*lied*

Se divide assim: a) tema (antecedente e conseqüente) - b) período intermediário, flexionado em direção à dominante - c) período conclusivo, oriundo do tema. Exemplo de frase-*lied*; tema (antecedente): exemplo 129

Esse tema se repete com uma terminação melódica diferente (conseqüente); em seguida, a parte intermediária, excepcionalmente longa e divisível em três períodos: exemplo 130

Após uma cadência em Si maior (ton da dominante), uma linha ascendente em crescendo atinge o período conclusivo sobre a "quarta e sexta" de Mi maior (ton inicial): exemplo 131

e a frase termina num pianíssimo absoluto. Outro exemplo: exemplo 132

Em A1, o antecedente do tema; em A2, o conseqüente do tema; e B, período intermediário, desenvolvendo o fragmento Y entre colchetes no tema: Y é repetido seis vezes sobre graus diferentes - a primeira vez uma variante melódica, a segunda vez uma variante rítmica; em C, período conclusivo, oriundo do tema: ele repete X duas vezes e Z uma vez, sobre graus diferentes - Y, desenvolvido no período intermediário, está ausente.

2) Comentário

O comentário é um desenvolvimento melódico do tema. Um ou demais fragmentos do tema são repetidos sobre diversos graus diferentes de um ton original, ou ainda em outros tons, e variado ritmicamente, melódica e harmonicamente. O comentário pode também desenvolver elementos estranhos ao tema, mas que apresentem com este uma certa concordância de acentuação. O período intermediário do exemplo 132 ("tema e variações") é um comentário. As frases binária e ternária alternam tema e comentários.

3) Frase binária

Se divide assim: a) tema - b) primeiro comentário mais ou menos modulante flexionado para a dominante do ton inicial - c) tema - d) segundo comentário concluindo sobre a tônica do ton inicial. Exemplo de frase binária. Tema e sua repetição um grau mais baixo com variante harmônica: exemplo 133

Primeiro comentário: exemplo 134

Inteira e estabelecido sobre esse fragmento do tema: exemplo 135

ele utiliza de X em X o "2º modo de transposições limitadas" (ver Capítulo XVI). Em seguida, retomada do tema. O segundo comentário desenvolve o mesmo fragmento que o primeiro: exemplo 136

Inicializando mais grave, ele se eleva para o agudo e conclui no tom inicial no extremo-agudo.

4) Frase ternária

Se divide em: a1) tema - a2) conseqüente do tema - b1) comentário - b2) conseqüente do comentário - c1) tema - c2) conseqüente do tema. Exemplo de frase ternária: exemplo 137

Em A, tema. Em B, conseqüente do tema: o fragmento w finaliza antecedente e conseqüente, em movimento direto no primeiro, em movimento contrário no segundo. Conduz g. Comentário C, começando junto com x (ritmo da cabeça do tema), junto a h, e desenvolvendo os fragmentos x, y, z. Em D, conseqüente do comentário, flexionado em direção à dominante e desenvolvendo sobretudo o fragmento y. A lembrança de h conduz à reintrodução do tema em E (foi necessário abreviar a citação). *No antecedente do tema sucedem o conseqüente, idêntico ao anterior e seguido de uma breve coda no extremo agudo, sobre o fragmento w. Toda esta frase fund a tonalidade de Mi maior e o "2º modo de transposições limitadas" vagando constantemente em suas divergentes transposições. Notemos a disposição orquestral desta passagem: todos os primeiros violinos soli e cinco violas soli, todos igualmente em surdina, numa auréola de acordes misteriosos: tapete harmônico de tamanha sutileza que o ouvimos a duras penas!

5) Lista de períodos melódicos

Montemos uma "lista de períodos melódicos". Cada exemplo da lista compreenderá um ou mais períodos encadeados. No parágrafo 6 do Capítulo XIV, intitulado: "Olhar sobre outros estilos", nós nos encarregaremos de tirar nosso mel dos procedimentos de autores contemporâneos. Aqui, também, veremos flutuar algumas sombras dos tempos antigos, saudaremos alguns grandes nomes dos tempos modernos: mas todo este esforço - como aqueles do parágrafo 6 - passarão pelo prisma dformante de nossa linguagem, receberão de nosso estilo um cangue diferente, uma cor rítmica e melódica imprevista, onde fantasia e pesquisa se unirão para destruir o menor traço de semelhança com o modelo. exemplo 138 a 150

Os exemplos 138 e 139 evocam Ravel; quem teria acreditado nisso? Os exemplos 140 e 141 têm Adam de la Halle por padrão: o que é ainda mais inverossímil. 140, com suas oposições de intensidade, recorre às alternâncias de solo e tutti. Os dois períodos A e B, de 141, poderiam servir como refrão; notemos sua curiosa simetria rítmica; B responde aos intervalos descendentes de A com intervalos ascendentes e vice-versa. 142 funde Mozart e Manuel de Falla. 143 amalgama Bartock e André Jolivet, com toques de "style oiseau" (ver Capítulo IX). 144 e 145 são de fato "style oiseau". As notas repetidas de 146 sa aparentam com a música hindú. 147 e 148 são procedentes de canções russas. 147 e 150 se proclamam de Rameau: eles estão bastante longe!

O exemplo 150 é uma frase completa em 5 períodos, onde a *coupe tem alguma semelhança com a de um Rigaudon. A1, primeiro período, iniciando sobre x; A2, repetição do primeiro período concluído sobre o seu 3º grau. Período B, iniciando sobre o retrógrado de x, e modulando para a dominante. Retomada do período A, ligeiramente variado. Período C, desenvolvendo sobretudo x que servirá de conclusão em um rápido arpejo; as notas entre colchetes y, do primeiro período, são retomadas em uma nova ordem.

CAPÍTULO XII

Fuga, sonata, formas de canto-chão

1) Fuga

Repeito minha Introdução: "Supondo a Fuga e a Sonata como bem conhecidas pelos leitores, eu passarei sobre elas com relativa rapidez, e falarei mais detidamente sobre as formas menos usuais" - Sem nos ater a fazer fugas regulares, nós conservamos o mais essencial: o Divertimento, o Stretto. O Divertimento é uma marcha harmônica, dissimulada por entradas em imitação canônica se reproduzindo a intervalos simétricos, geralmente de 5ª em 5ª: veja-se em apoio a esta definição o 2º Kyrie da Missa em Si menor, o 1º movimento da 6ª Sonata em trio para órgão, a grande Fuga em Sol menor também para órgão de J.S.Bach. Exemplos de Divertimento: exemplo 151

Ao piano: marcha harmônica, entradas simétricas de 5ª em 5ª sobre a cabeça do Sujeito alongada por uma Coda; ao violino: frase descendente entrando na cabeça do Contra-sujeito. - Exemplo de Stretto em triplo canone à oitava, com uma nota de distância: exemplo 152

A partir de A, emprego do "3º modo de transposições limitadas", na sua 3ª transposição.

2) Sonata

Todas as formas instrumentais livres derivam mais ou menos dos quatro movimentos da Sonata. "O Allegro bitemáticos" sintetiza toda a Sonata. Tendo escrito "Allegros bitemáticos" absolutamente regulares, constatamos que uma coisa envelheceu nesta forma: a Reexposição. Procuraremos então, ainda mais uma vez, conservar o que há de mais essencial: o Desenvolvimento. Existem dois no Allegro: o desenvolvimento central modulante; o desenvolvimento final, geralmente estabelecido sobre pedais de dominante e de tónicas-subentendidas. Poderemos escrever peças feitas somente sobre este desenvolvimento final: tentei isso em "les Enfants de Dieu", da "Nativité du Seigneur". Analise esta peça: a) Primeiro elemento sobre pedal de dominante de Si maior. Desenvolvimento por ampliação do segundo compasso do tema: exemplo 153

b) Grande grito de fortíssimo, sobre uma espécie de aum,entação esquemática do tema. c) Frase doce, formando uma conclusão, estabelecida sobre pedal de tônica de Si maior: exemplo 154

Nós poderemos também iniciar diretamente sobre o desenvolvimento central modulante, e terminar sobre uma grande frase dormando ao mesmo tempo a conclusão, primeira exposição completa do temaprincipal, e estabelecimento definitivo da tonalidade principal: utilizei isto em "Combat de la Mort e de la Vie" , de "Corps glorieux". Análise desta peça: a) Primeiro elemento do Desenvolvimento. Tema em Dó menor, a uma voz: exemplo 155 seguido de um embate entre acordes tumultuadamente alternados. b) Tema em Mi menor, a duas vozes, em canon. Depois novo tumulto de acordes. c) Tema em, Lá bemol maior, a três vozes, em canon. Tema em Ré menor no baixo, seguido do tumulto de acordes. d) Uma onda de acordes aparece em movimento contrário sobre uma linha ascendente do tema do baixo. Longo desenvolvimento por eliminação (ver exemplo 121 do Capítulo X que cita esta eliminação). e) O tema se corta em dois e continua a se eliminar, em grandes gritos do fortíssimo. Esse último elemento do desenvolvimento é um pedal de dominante de Fá sustenido maior subentendido. f) Grande frase binária (ver Capítulo XI, artigo 3), muito lento e muito longo, onde ouvimos enfim, num estado de repouso, o tom principal: Fá sustenido maior; e sobretudo o tema completo, do qual a frase se origina. (Veremos no Capítulo XIII dois fragmentos desta frase: exemplos 194 e 199).

Nos dois artigos seguintes, estudaremos duas formas livres interessantes, procedentes do Desenvolvimento do Allegro de Sonata.

3) Desenvolvimento com três temas, preparando um final com origem no primeiro tema

Esta forma se assemelha à precedente. Utilizei-a na 9ª parte de "Nativité du Seigneur": "Dieu parmi nous". Análise desta peça: a) Exposição condensada dos 3 temas, em 8 compassos. Primeiro tema rítmico: exemplo 156

Esse primeiro tema se divide em A e B; A está escrito no "modo de transposições limitadas nº4"; B está escrito no 2º desses modos; B contém 3 semínimas e 3 colcheias (diminuição das 3 semínimas). ritmo que nos remete ao "ragâvardhana" hindú e que será a base da toccata final. Como no Coral de Bach "*Par la chute d'Adam" (para órgão), como na descida de Ariane-la-lumière em meio às sombras onde sofrem as mulheres de Barba-Azul (na ópera de Paul Dukas), este elemento B associa a precipitação rítmica e a passagem do agudo ao grave a idéia de terminação; mas trata-se aqui de uma terminação gloriosa e inefável da segunda pessoa da Santa trindade em uma natureza humana (se me permite empregar esse termo ao sujeito da Encarnação do Verbo!). - Segundo tema melódico e harmonico, exprimindo o amor por Jesus Cristo do *comungante, da Virgem, da Igreja inteira: exemplo 157

(Sem o "valor acrescentado" por ponto de aumento, assinalado - ver Capítulo III - que transforma o andamento do ritmo, esse tema poderia ser escrito em 5/8.

Terceiro tema elódico, Magnificat, louvor alleluiante em estilo "oiseau": exemplo 158

b) desenvolvimento do 1º e 3º temas. c) Desenvolvimento do 3º tema em contraponto jubilatório à duas vozes. d) Desenvolvimento mais apaixonado do 2º tema. e) Elemento A do 1º tema sobre pedal de dominante de Mí maior. O elemento B em movimento contrário eclode como um raio e engendra uma alegre e vigorosa toccata. f) Esta toccata em Mí maior é apenas um pedaço restrito, todo o grande desenvolvimento que a precede não passando de uma preparação. Salvo um traço que lembra o 3º tema, e um novo elemento melódico: exemplo 159

toda a toccata está montada sobre o elemento B do 1º tema: exemplo 160

onde as quatro últimas notas são longamente desenvolvidas, repetidas, trituradas, esitantes ao baixo em torno de Fá bequadro, antes de concluir sobre Mí (tonica) numa alegria triunfante.

4) Variações do primeiro tema, separado por desenvolvimentos do segundo

Forma utilizada na 7ª parte de meu "Quatuor pour la fin du Temps": "Fouillis d'ar-en-ciel, pour l'Ange qui annonce le fin du Temps". Análise desta peça: a) Exposição do 1º tema (melódico): exemplo 161 Frase completa, no 2º modo de transposições limitadas, vagando entre a tonalidade de Lá maior, Fá sustenido maior, Mí bemol maior. (Ver exemplo 359 do Capítulo XVII onde ela é citada por inteiro, com suas harmonias). b) Exposição do 2º tema (rítmico) pelos quatro instrumentos (violinos, clarineta em si bémol, violoncelo e piano): exemplo 162

Esse 2º tema foi extraído do 2º movimento do Quarteto. c) Primeira variação do 1º tema (acompanhada de um contraponto de clarineta), sempre no "2º modo", e vagando entre as tonalidades de Fá sustenido, Mí bemol e Dó maior. (Os primeiros compassos estão citados no exemplo 326 do Capítulo XVI). d) Desenvolvimento dos elementos rítmicos A, B, C, D, todos extraídos do 2º tema: exemplo 163

1º compasso do 2º tema. Desenvolvimento de A (nas cordas), sobre um cacho de acordes X (no piano) extraído do 2º movimento do Quarteto: exemplo 164

2º compasso do 2º tema. Desenvolvimento de B e de D (no piano), sobre o cacho de acordes X retrogrado com a voz aguda dos acordes no violino e na clarineta (o violoncelo retrograda parcialmente as duas vozes graves), com emprego do "acorde de dominante apoggiatura" em B e "efeitos de ressonância inferior" em D (ver Capítulo XIV, artigos 1 e 4): exemplo 165

Ainda temos, a eliminação de C. (No compasso 164 e 165, a clarineta soa um tom abaixo da notação.) e) 2ª variação do 1º tema. Arabesco do violino e do piano se opondo à clarineta no grave, e o "col legno" do violoncelo. f) Combinação do Comentário do 2º tema: exemplo 166

com esse ritmo do primeiro: exemplo 167

e uma lembrança na clarineta, em valores iguais, do 6º movimento do Quarteto: exemplo 168

Desenvolvimento dos acordes em trinados que finalizam o Comentário do 2º tema. O cacho de acordes X em movimento direto e retrogrado ao mesmo tempo. Depois, novas sucessão de acordes extraídos do 2º tema e do 2º movimento do Quarteto. (Temos também, rerepresentado por fragmentos, no curso dos Desenvolvimentos, todo o 2º tema.) Enfim, a "alegria". Acordes, cascatas de acordes. A clarineta repete uma fórmula de arpejo de "acorde sobre dominante", já ouvida nos 2º e 3º movimentos do Quarteto. Violino e violoncelo, realizam esta diminuição sobre o 1º tema: exemplo 169

fazendo um movimento ascendente em "eliminação" (ver Capítulo X) que conduz naturalmente à variação final. g) Última variação do 1º tema. mesmo modo e mesma flutuação tonal. A frase está inteiramente em trinado. Curta recordação do 2º tema para concluir.

5) Formas canto-chão

Nós podemos, de certo modo, utilizar mais e melhor os temas do canto-chão do que Charles Tournemire em seu "Orgão místico". Deixando um pouco de lado esses temas e seus contornos melódicos (ver Capítulo VIII), nós nos voltaremos para as formas de canto-chão. - Aleluia e grandes hinos nos seduzirão primeiramente. Minha "Subtilité des Corps glorieux" ("Les Corps glorieux") é uma grande antífona ornamentado, a uma voz, sem nenhuma harmonização; cada período finalizada por uma fórmula de cadência melódica repetida em eco: exemplo 170

O primeiro período A é repetido 2 vezes. Seguindo, o período B, igualmente repetido 2 vezes, com, na segunda vez, variantes de acentuação, de terminações, de contornos. Retomada do período A. Período C modulando sobre a dominante e concluindo sobre a tônica. Período A, variado. Período D, modulando para a dominante, com repetições variadas em crescendo e grande vocalise, finalizado pelo período A, omitido o seu início. Período E, começando com um grande vocalise, e concluindo sobre a tônica, com ecos, e alargamento rítmico.

Em "Antienne du silence" ("Chants de terre e de Ciel"), sobrepus a uma melodia em forma de antífona, contornada de um duplo contraponto quase atonal, a frase principal a cargo da voz.

Quanto aos aleluias, nós reteremos o essencial: o vocalise aluiático, de quem nossa música retirará diversas vezes o caráter. Minha "Réssurrection" nos fornecerá todos os exemplos úteis. Melodia aleluiante: exemplo 171

Assinalemos no canto os "valores acrescentados" (com +); ele se divide em pequenos grupos de 5 semicolcheias (numero primo). O vocalise que segue acentua ainda mais o andamento rápido, flexível, triunfante, da passagem. Ao piano, uma espécie de grande carrilhão, brilhante, utilizando uma interpretação do ritmo hindú: "râgavardhana" (ver Capítulo II). Em A, "acorde sobre dominante" apogiatura (ver Capítulo XIV), e provido de um "efeito de ressonância inferior" em B. Em C, "acorde de ressonância" em efeito vital (ver novamente o Capítulo XIV). - Mais adiante, o vocalise inicial é ampliado (em A): exemplo 172

Terceiro exemplo jubilatório: exemplo 173

Notar, no canto, os intervalos das duas terminações melódicas: em A, 6ª maior descendente; em B, 4ª aumentada descendente. Ao piano, "acorde sobre dominante" (ver Capítulo XIV, artigo 1) apogiatura e utilizada em suas diferentes inversões em C, D, E. Ainda ao piano: entradas serradas X; o tema da imitação (nossa primeira fórmula de cadência melódica do Capítulo VIII) muda de ritmo à cada entrada. - Quarto exemplo onde a voz gira em torno de uma dominante melódica (sol sustenido), com uma alegria ensolarada cada vez mais radiante: exemplo 174

A obra é finalizada por esse último crescendo de alegria: exemplo 175

As fusas do "style oiseau" (em A), contrastam com a com o ar fortemente solene dos acordes B, precedidos em C de seu "efeito de ressonância inferior". Em D, acorde de 7ª dominante com 6ª acrescentada (ver Capítulo XIII). Em E, última dusa, como um raio instantâneo de luz!

Vejamos agora como podemos mesclar o vocalise aleluiático à Psalmódia. Nós estudaremos a seguir duas formas canto-chão: o Kyrie, a Sequencia.

6) Psalmódias e vocalises

Sem esquecer que a voz deve primeiramente "cantar". e em seguida se dobrar às exigências do texto e imitar as inflexões da fala, nós poderemos ocasionalmente adotar um certo sistema de declamação, mais facilmente aplicável si escrevermos nós-mesmos os poemas de nossas obras vocais: 1º) tudo aquilo que pertencer ao domínio do recitativo será

psalmodizado (palavras recitadas numa cadência muito rápida, sobre uma mesma nota repetida; a pontuação sublinhada por fórmulas de cadências melódicas vocalizadas) - 2º) todas palavra de especial importancia, comovente, rica de sentidos, e revestida de um longa ou mesmo muito longo vocalise. Exemplo de Psalmodia: exemplo 176

A cadência melódica contém um cromatismo circundante B e um contorno melódico A seguidamente citado neste trabalho (ver Capítulo VIII). No exemplo seguinte, a importante palavra "âme" - é a alma que sofre e que reza - é longamente vocalizada: exemplo 177

7) Kyrie

Nas missas em canto-chão, diversos Kyries são divididos da seguinte maneira: 1º) Três vezes Kyrie eleison (o Pai): A, B, A - 2º) Três vezes Christe eleison (o Filho): C, D, C - 3º) Três vezes Kyrie eleison (o Espírito Santo): E, F; o último Kyrie, mais longo, retoma o período E repetindo-o duas vezes; segue o período uma conclusão melódica. A música reservada à palavra "eleison" (tenha piedade de nós!) permanece a mesma para uma nova invocação. Meu "Mystère de la Sainte Trinité" nos dará em exemplo desta forma. Esta peça para órgão está escrita a três vozes: homenagem suplementar à Trindade, sendo a própria forma tripartite: três vezes três. A voz superior canta um contraponto distante, quase atonal, composto de anacruses e de desinências; o baixo desenrola um longo pedal rítmico (ver Capítuyllo XV exemplo 310, precisamente retirado do "Mystère de la Sainte Trinité"). Cito aqui a voz solo intermediária, contém o canto principal. exemplo 178

É o 1º terceto: A, B, A, está em Ré. A música de X (eleison), permanece idêntica a si-mesma. O 2º terceto: C, D, C, faz soar o tom de Lá. O 3º terceto E, F, E: exemplo 179

parte igualmente em Lá, X estando transposto. F não passa de uma reapresentação de A. Seguindo, E é repetido duas vezes, a segunda vez aumentado por uma variante melódica ornamental. Conclusão em Ré remetendo a D; X (eleison) em Ré, com alargamento rítmico, para finalizar.

8) Seqüência

A Seqüência é um cantico ao modo popular. Cada período é escutado duas vezes, seja consecutivamente, seja alternadamente; tudo terminando sobre o mesmo final. Em "Verbe" (4ª parte da minha "Nativité du Seigneur"), utilizei uma forma muito especial que pertence ao mesmo tempo à Seqüência por suas divisões, às "râgas" hindus por seu caráter, aos Corais ornamentados de J. S. bach por seus arabescos expressivos e auteros que sobrecarregam a solene, longa e lenta melodia. Cada repetição do período está variado, provido de nova ornamentação; "sol", final e cada período, está harmonizado no curso da frase e nove maneiras diferentes. O "2º modo de transposições limitadas" (a melodia) se funde com a tonilidade maior e o 7º modo do canto-chão ou "modo de sol" (as harmonias):

essas fusões serão examinadas mais detalhadamente nos Capítulos XVII e XVIII.

Distribuição dos períodos: Período: exemplo 180

Período 2 repetido duas vezes. - Períodos 3 e 4: exemplo 181

Novamente os períodos 3 e 4 variados. Depois uma reapresentação do período 2 muito alongado e seguido de uma espécie de Amem para concluir:

exemplo 182

CAPÍTULO XIII

Harmonias, Debussy, notas acrescentadas

1) notas acrescentadas

Com o *avènement de Claude Debussy, nós falamos das appoggiaturas sem resolução, de notas de passagem sem finalização, etc. Encontramos isso em suas primeiras obras. Em Pelléas et Mélisande, em Estampes, Prelúdios, Images para piano, trata-se de notas estranhas, sem nenhuma preparação nem resolução, sem acento expressivo particular, que fazem tranquilamente parte do acorde, mudando sua cor, lhe dando um sabor, um perfume novo. Essas notas guardam um caráter de intrusão, de suplemento: a abalha nas flores! No entanto têm um certo direito de localização no acorde, seja por terem a mesma sonoridade que a classificação de tal appoggiatura, seja porque provêm da ressonância fundamental. São as notas acrescentadas.

2) Sexta acrescentada e quarta aumentada acrescentada

A mais usada dessas notas é a sexta acrescentada. Rameau a pressentiu; Chopin, Wagner, a utilizaram (e diversos outros autores de temperamento fácil e ligeiro, notadamente Massenet e Chabrier, o que comprova a qual ponto ela é natural!). Debussy e Ravel a instalaram definitivamente na linguagem musical. Ei-la sobre um acorde perfeito: exemplo 183

sobre o acorde de 7ª de dominante: exemplo 184

sobre o acorde de 9ª: exemplo 185

- Na ressonância de um Dó grave, um ouvido refinado percebe um Fá sustenido. exemplo 186

Estamos autorizados a tratar esse Fá sustenido como nota acrescentada sobre um acorde perfeito, já provido de 6ª acrescentada. Nosso acorde perfeito será então: exemplo 187

e ele conterà uma atração entre o Fá sustenido e o Dó, um tendendo a ser resolvido sobre o outro. exemplo 188

3) Relações das notas acrescentadas e dos valores acrescentados

Voltemos às reflexões do Capítulo I. O acorde perfeito com 6ª acrescentada e 4ª aumentada acrescentada que nós acabamos de escrever será o acorde-tipo do "2º modo de transposições limitadas" (ver Capítulo XVI). No Capítulo VIII, nós tínhamos escolhido entre todos os intervalos a 4ª aumentada descendente e a 6ª maior descendente: uma nova analogia. Enfim, a relação das notas acrescentadas aos acordes e os valores acrescentados aos ritmos nos surpreende. O mesmo charme - um bocvado perverso - se reencontra nesse valore suplementares de fazem quebrar o ritmo, nessas notas estranhas que transformam insidiosamente o colorido do acorde.

4) Emprego das notas acrescentadas

Na cabeça desse paragrafo, gostaria de inscrever dois acordes de "Pellèas": exemplo 189

Eles serão a gênese do exemplo seguinte: exemplo 190

As notas acrescentadas são indicadas pela cruz (+). os mesmos acordes com novas notas acrescentadas: exemplo 191

Utilização em uma de minhas melodias: "La maison": exemplo 192

Os dois primeiros compassos contém 4 semínimas, o terceiro 4 semínimas pontuadas, sem que a colcheia tenha mudado de valor. Outro exemplo de notas acrescentadas: exemplo 193

Novamente as notas acrescentadas assinaladas. O fragmento A - já citado no Capítulo VIII - constitúi um "grupo de passagem" (ver Capítulo XV). Em B, 6ª acrescentada sobre um acorde de 9ª; em C, emprego do "2º modo de transposições limitadas" (ver Capítulo XVI). OUTro exemplo (sempre com as notas acrescentadas assinaladas): exemplo 194

- Emprego desconcertante da 6ª acrescentada no acorde de 9ª:

exemplo 195

Todo exemplo está escrito sobre o acorde: exemplo 196

Salvo sua primeira colcheia (o acento) ele é por completo uma terminação rítmica extremamente graciosa e refinada. No primeiro compasso, interpretação do "râgavardhana" hindu, divisível em dois fragmentos, A e B; na segunda variante desses dois ritmos: A está sem sua última colcheia, a terceira semínima de B está pontuada. Esse ponto (valor acrescentado, assinalado) retarda a terminação rítmica, sublinhando a lassitude carinhosa (ver artigo 3 do Capítulo III que trata das "preparações e terminações rítmicas"). - Emprego da 4ª aumentada acrescentada no acorde perfeito em A, da 6ª acrescentada no acorde de 7ª de dominante em B. Emprego de valores acrescentados (não insisto mais sobre seu parentesco com as notas acrescentadas). Do início até X, a citação está escrita no "2º modo de transposições limitadas": exemplo 197

Ainda o emprego da 4ª aumentada acrescentada no acorde perfeito em A, da 6ª acrescentada em B; assinalados os valores acrescentados; último sinal: alongamento por ponto de aumento, amortecendo a terminação rítmica: exemplo 198

Última citação: exemplo 199

Assinalada a 4ª aumentada acrescentada. O contorno inicial A é uma "bordadura" do Ré suspenso (ver Capítulo XV). Toda a citação está escrita no "2º modo de transposições limitadas": exemplo 200

CAPÍTULO XIV

Acordes especiais, cachos de acordes e lista de encadeamento de acordes

1) Acorde sobre dominante

Contém todas as notas da gama maior: exemplo 201

Eis sua resolução sobreposta: exemplo 202

Com as notas acrescentadas em appoggiatura: exemplo 203

Façamos uma multicoloração do acorde, um efeito vitral, e dispomos as diferentes inversões do acorde assim em appoggiatura sobre uma nota comum (Dó suspenso-Ré bemol): exemplo 204

Noutra disposição: exemplo 205

A mesma disposição, transformando as appoggiaturas em notas acrescentadas: exemplo 206

Acrescentado outras notas: exemplo 207

2) Acordes da ressonância

Quase todas as notas percebíveis - para um ouvido extremamente refinado - na ressonância de um Dó grave, aparecendo, "temperadas", neste acorde. exemplo 208

Façamos o precedente efeito vitraal, dispendo as inversões sobre uma nota comum de baixo (Dó sustenido-Ré bemol): exemplo 209

Encadeado com sua segunda inversão: exemplo 210

o acorde da ressonância da todas as notas do "3º modo de transposições limitadas": exemplo 211

Marcha harmônica, alternando nosso acorde e sua primeira inversão: exemplo 212

3) Acordes de quartas

Esqueçamos os classicos acordes de 3as. superpostas, para utilizar um acorde em quartas aumentadas e justas: exemplo 213 Ele contém todas as notas do "modo de transposições limitadas nº 5"(ver Capítulo XVI): exemplo 214

A este acorde e ao modo resulta a formula melódica: exemplo 215

já citada no paragrafo 2 do Capítulo X, a propósito da interversão de notas. - Esta sucessão: exemplo 216

apresenta o emprego - em A, do acorde quartas - em B, o acorde da ressonância.

4) efeitos de ressonância

Paul Dukas falou seguidamente dos "efeitos de ressonância". Efeitos puramente imaginários, assimiláveis por uma longínqua analogia ao fenômeno da ressonância natural. Nós os encontraremos notadamente, mesclado à sábias variações do ritmo, nas "Danses rituelles" e sobretudo em "Mana" de André Jolivet. - Ressonância superior: exemplo 217 O cacho de acordes B está escrito no "modo de transposições limitadas nº 6"; o cacho de acordes C no segunde dos respectivos modos (ver Capítulo XVI). Esses dois cachos de acordes formam a ressonância superior do acorde A. Ressonância inferior (assinalada): exemplo 218

Efeito análogo: exemplo 219

Terceiro exemplo de ressonância inferior: exemplo 220

Em A (arpejo da clarineta e acorde do piano): "acorde sobre dominante" (ver artigo 1 desse Capítulo). Em B, ressonância inferior. Em C, contornos melódicos estilo "oiseau". - Último efeito de ressonância: exemplo 221

5) Cachos de acordes

Ver exemplo 217 do parágrafo precedente. Outra citação: exemplo 222

Numa cascata doce de acordes azul-alaranjado próxima a um carrilhão distante a melopéia quase em canto-chão das cordas, notemos: em A, quartas superpostas; em B, marcha harmônica sobre o acorde da ressonância (ver exemplo 212 desse mesmo Capítulo); em C, 2º modo de transposição limitada.

6) Olhar sobre outros estilos

Recordemos que esses dois acordes de Pellèas: exemplo 223

suscitaram a "Danse général" de Daphnis (Ravel) e uma politonalidade particularmente cara a Milhaud. É curioso notar como, após Orfeo e os extraordinários madrigais de Mopnteverde, a ciência harmônica, evoluiu de um compositor a outro. Na nossa vez, olhemos as obras de nossos contemporâneos e atrefemo-nos de tirar delas o nosso mel. Dois exemplos desse "olhar" transformados. Um compasso de Debussy: exemplo 224

Com ele fiz um encadeamento: exemplo 225

Outra transformação: exemplo 226

Um compasso de Ravel: exemplo 227

Faço a inverção do encadeamento: exemplo 228

Outra transformação: exemplo 229

7) Harmonia natural

Iremos agora traçar uma lista de enacadeamentos de acordes. Nos Capítulos seguintes, tentaremos aumentar nosso horizonte harmônico ainda mais, através do uso do "modos de transposições limitadas", e da combinação "anacruse-acento-desinância". - Todas essas buscas não nos devem fazer esquecer a harmonia natural: a verdadeira, a única, a voluptuosamente bela por essência, a querida pela melodia, nascida dela, preexistente nela,

para sempre centrada nela, segundo suas manifestações. - Meu desejo secreto de suntuosidade feérica na harmonia me colocou frente a essa espada de fogo, essas brucas estrelas, essa fusão de lavas azul-alaranjado, esses planetas turquesa, esses violetas, esses vermelhos-escarlates de longas arborescências, esses sons circundados e coloridos numa profusão de arco-íris os quais descrevi com ardor no Prefácio de meu "Quatuor pour la fin du Temps": uma tamanha efervescência de acordes deve necessariamente se filtrar: é o instinto sagrado da harmonia natural e verdadeira que, só ela, se encarrega.

8) Lista de encadeamentos de acordes

exemplo 230 a 245

Marcha harmônica. Os exemplos 230 e 231 retrogradam o segundo termo da marcha. Nós já os vimos nos exemplos 233 e 238 do parágrafo 6. O exemplo 236 é particularmente expressivo. Em 237, o "Mi" - pedal médio - e o movimento contrário das duas vozes superiores, mudam o aspecto da marcha harmônica, situada nas quatro vozes inferiores. Em 238, 244 e 245, o segundo termo varia o ritmo do primeiro. 241 e 243 foram extraídas de "Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps". O exemplo 244 superpõe em A, dois "modos de transposições limitadas": o modo nº3 sobre o modo nº2; em B, a superposição está transposta um tom abaixo; ele foi retirado de "Tua voz", e o exemplo 245 também. exemplo 246 a 251

Litanias harmônicas. (A litania harmônica é um fragmento melódico de duas ou mais notas, repetidas com harmonizações diferentes). Os exemplos 247 e 248 foram extraídos de "Bail avec Mi"; 246 figura em "Un reflet dans le vent", 249 em "Louange à l'Immortalité de Jésus", 250 em "Fouillis d'ar-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps". exemplo 252 a 276

Encadeamentos diversos. O exemplo 253 está escrito no "modo de transposições limitadas" nº7; o exemplo 256 no segundo desses modos. 258 figura em "le Collier". 262 está em Lá maior, apesar de sua aparência politonal. 269 se originou de 268. 272 superpõe dois "modos de transposições limitadas": o modo nº3 (pentagrama superior) sobre o modo nº2 (pentagrama inferior); no os reencontraremos, transposto, e ritmicamente diferenciado, em "Ar-en-ciel d'innocence". 274 é politonal. 276 é uma contração do tema de Mélisande, de Debussy. exemplo 277 a 283

Sobreposição de quartas justas e aumentadas, de quintas justas e diminutas. 277 figura em "Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps"; ele superpõe 4as. justas; assinalado, de baixo para cima, 4ª justa, 4ª aumentada, 4ª justa. Os exemplos seguintes superpõem 5as justas e diminutas. Se montarmos os acordes de 282 e 283 em posição aberta, encontramos as mesmas superposições. exemplo 284 a 287

Exemplos de maior duração. Els nos dão uma pequena amostragem da efervescência dos acordes descritos no parágrafo 7. O exemplo 287 funde curiosamente três estilos harmônicos: A evoca Ravel - B, Debussy - C, Honegger. exemplo 288 a 293

Exemplos mais refinados. Exemplo 288: o compasso A surge de um fragmento de "Fouillis d'arc-en-ciel, pour l'Anje qui annonce la fin du Temps" (exemplo 289); o compasso B contrai a ressonância do exemplo 290 (retirado da mesma obra). O exemplo 291 é uma transformação de três acordes de Ravel (exemplo 292, Ravel, "Ma mère l'Oye"). Enfim, o exemplo 293 utiliza: em A, os encadeamentos de 288; em C, aqueles de 291; em B, o "acorde sobre dominante" appoggiatura (ver exemplo 204, artigo 1 desse Capítulo). exemplo 294 a 301

Formulas de acompanhamento. Poderemos escrever um tema médio, no miolo de 294. 295 ("Le nombre léger") pede por um canto sobre e sob ele. 296 ("Paysage") está escrito no "2º modo de transposições limitadas": o tema se colocará acima dele, dentro do mesmo modo. O leve sussurar de 297 superpõe uma fórmula melódica no "modo de transposições limitadas nº5" à arpejos utilizando o 6º desses modos: ouvimos um canto sobre e sob ele. 298 é um estilo "oiseau": ele pressupõe um canto debaixo dele, como a sonoridade de carrilhão de 299 e 300. 301 nos faz ouvir um canto e seu acompanhamento.

CAPÍTULO XV

Ampliação da idéia de notas estranhas, anacruses e desinências

Dissonância ou notas estranhas, é a mesma coisa. Em nossos acordes complexos, seria possível uma dissonância? E, na multitude de "notas acrescentadas", no que se tornam as velhas notas estranhas: pedais, notas de passagem, bordaduras, appoggiaturas? Elas são indispensáveis à vida expressiva e contrapontística da música: conservemo-las ampliando-as. O pedal se tornará: grupo-pedal; a nota de passagem: grupo de passagem; a bordadura: grupo-bordadura. Cada um desses grupos compreenderá demais notas estranhas, formando um "todo musical" completo (ritmo, harmonia, melodia), e analisando-o: um só pedal, uma só nota de passagem, uma só bordadura. - Nós deixaremos de lado a antecipação e a *escapada que não são mais que índices de "notas acrescentadas". O retardo também se desfará pouco a pouco frente à appoggiatura. Esta última, a mais importante e a mais expressiva das notas estranhas no estilo clássico, se tornará a combinação: "anacruse-acento-desinência".

1) Grupo-pedal

Ao invés de uma nota *tenue, estranha ao acorde que a envolve, teremos uma música repetida (repetição e *tenue se equivalendo), estranha à uma outra música colocada acima ou abaixo dela; essa duas músicas terão cada qual seu ritmo, sua melodia, suas harmonias. exemplo 302

Neste exemplo, a música do pentagrama superior é repetida de compasso em compasso, independente da música do pentagrama inferior: trata-se de um grupo pedal. Toda a passagem está em Lá maior. Existe ao mesmo tempo politonalidade e superposição de dois modos de transposições limitadas: o terceiro modo para o pentagrama superior: exemplo 303

e o segundo modo no pentagrama inferior: exemplo 304

Falaremos novamente desta politonalidade no Capítulo XIX.

2) Grupo de passagem

A repetição *sur place equivale ao *tenue, foi o que dissemos a respeito dos grupos-pedais. Do mesmo modo, a reprodução de termos de uma marcha equivale ao movimento simétrico, ascendente ou descendente, grau por grau, das notas de passagem. exemplo 305

Na voz intermediária, em B, grupo-pedal. Nas duas vozes extremas, em A, grupos de notas estranhas, se reproduzem simetricamente, em marcha ascendente para a parte superior, descendente para o baixo: esses são grupos de passagem.

3) Grupo-bordadura

exemplo 306

Em A e em C, Ré, nota real. Em B, imensa voluta formando uma só bordadura do Ré: esse é o grupo-bordadura.

4) Anacruse e desinencia

Mozart é de longe o seu precursor. Schoenberg e Alban Berg utilizaram com uma rara intensidade emotiva. Mas foi Arthur Honegger sobretudo que os levou a seu máximo efeito (ver notadamente Judith, Horade victorieux, Antigone, Danse des morts). - Conservemos na appoggiatura o que ela tem de mais essencial: o acento expressivo. Preparemos esses acentos para uma imensa anacruse e resolvamo-lo com uma imensa desinencia: seu poder expressivo será suficientemente aumentado. Nós obtemos assim a combinação: "anacruse-acento-desinencia". A anacruse e a desinencia são uma vez mais grupos de notas estranhas; o acento é também uma nota estranha. A anacruse e a desinencia podem ser separados do acento por um silêncio - ou mesmo existir na ausência de todo acento. - No grupo-bordadura, início e chegada têm motivo sobre uma mesma nota, real e longa; aqui a última nota é curta, diferente da primeira, e todas as notas são estranhas. O grupo-bordadura (assim como o grupo pedal e o grupo de passagem) podem possuir seus harmônicos próprios; a combinação "anacruse-acento-desinencia" é, ao

contrário, exclusivamente melódica. Enfim, - e é isto o principal - nossa combinação gira em torno do acento expressivo, que é o seu centro e razão de existir; ao passo que o grupo-bordadura não possui acento. exemplo 307

Caminho de angustia, de desejo e de horror; em A, anacruse arquejante; em B, acento; em C, desinencia. exemplo 308

O movimento direto e a aspereza dos acordes dão a este exemplo um grande poder expressivo. O acento B é lancinante. Em A, anacruse e precipitação rítmica; em C, desinencia. exemplo 309

Em B, acento. A anacruse A e a desinencia C são cortadas pelo silêncio; impressão de esforço para um, de esgotamento para o outro. Apesar dessa divisão, é um exemplo de caráter mais vigoroso que o precedente. Excepcionalmente, a combinação começa e acaba pela mesma nota: "mi". exemplo 310

Aqui, o acento B está longínquo, e a anacruse A mais calma. Em C, uma desinencia muito longa, de estilo quase atonal. Em D, desinencia não precedida de acento. Remarquemos, no baixo, a sucessão rítmica: exemplo 311

Já citada no Capítulo VI a propósito dos "pedais rítmicos". Ela tem a função de pedal rítmico no curso da obra.

CAPÍTULO XVI

Modos de transposições limitadas

Já falei desses modos no Prefácio de "Nativité du Seigneur". Retomemos esta exposição, ampliando-a consideravelmente com exemplos, com explicações mais detalhadas sobre o mecanismo dos modos. Para tornar o texto mais leve, não me utilizarei constantemente do termo: "modos de transposições limitadas", que é um pouco longo; mas designarei cada modo por seu número: 2º modo, 3º modo, etc. - ou modo 2, modo 3, etc. - Todos os exemplos desse Capítulo utilizam melódica e harmonicamente o modo escolhido, ou seja, todas as notas pertencerão ao modo. Em casos contrários, indicarei as notas estranhas ao modo.

1) Teoria dos modos de transposições limitadas

Baseado sobre3 nosso sistema cromático atual - sistema temperado, de 12 sons - esses modos são formados de diversos grupos simétricos, a última nota de cada grupo sendo sempre "comum" com a primeira do grupo seguinte. Ao final de um certo numero de transposições cromáticas que varia com cada modo, não será mais possível a sua transposição - a 4ª transposição dando exatamente as mesmas notas de a 1ª, po exemplo, a

5ª dando exatamente as mesmas notas que a 2ª, etc. (quando digo "as mesmas notas", falo enharmonicamente e sempre segundo nosso sistema temperado, Dó sustenido equivalendo a Ré bemol). Eles são três. Mais quatro outros, seis vezes transpostos, e apresentam menor interesse, em razão mesma de seu enorme número de transposições. Todos os "modos de transposições limitadas" podem ser utilizados melodicamente - e sobretudo harmonicamente, melodia e harmonia não fugindo jamais às notas do modo. Nós falamos no Capítulo I do charme das impossibilidades: suas impossibilidades de transposição faz seu estranho charme. Eles estão numa atmosfera de diversas tonalidades ao mesmo tempo, sem politonalidade - o compositor estando livre de dar predominância a uma das tonalidades, ou de deixar a impressão de tonalidade vagante. Sua série é fechada. É matematicamente impossível de encontrar outras, ao menos em nosso sistema temperado de 12 semi-tons. No sistema temperado em quarto de tom, preconizado por Haba e Wischnegradsky, existe uma série correspondente (não posso, infelizmente, me ocupar disso aqui, não mais que de outras particularidades da música em quarto de ton, nada mais de que das relações entre a música temperada e a não temperada, todas essas questões apaixonarão os músicos do futuro, mas ultrapassam os quadros desta obra). - Acrescento que os "modos de transposições limitadas" não têm nada de comum com os três grandes sistemas modais da Índia, da China e da Grécia antiga; nada a ver com os modos do canto-chão (aparentados dos modos gregos): todas essas escalas permitem 12 transposições.

2) Primeiro modo de transposições limitadas

O primeiro modo é divisível em 6 grupos, de 2 notas cada um; ele permite duas transposições; é a "escala de tons inteiros". Cal;aude Debussy (em "Pelléas et Mélisande") e após ele Paul Dukas (em "Ariane et Barbe-Bleue") o utilizaram de modo tão notável que nada temos a acrescentar. Nós evitaremos então cuidadosamente de nos servir deles. - A não ser que seja dissimulada numa transposição de modos que a torne irreconhecível, como no exemplo 43 do Capítulo VI (paragrafo 3).

3) Segundo modo de transposições limitadas

Encontramos traços já em "Sdco" de Rimsky-Korsakow; Scriabine o utilizou de modo mais consciente; Ravel, Strawinsky, se utilizaram dele de passagem: mas tudo isso permanece no estágio de um simples esboço, o efeito modal tendo sido mais ou menos absorvido por sonoridades classificadas anteriormente.

O "modo 2" permite 3 transposições, como o acorde de 7ª diminuta. É divisível em 4 grupos simétricos, de 3 notas cada um./ Esses "tricordes", tomados em movimento ascendente, se sub-dividem em 2 intervalos: um meio-tom, um tom. Eis a sua 1ª transposição: exemplo 312

Eis a 2ª e a 3ª transposições: exemplo 313 exemplo 314

A 4ª transposição dá exatamente as mesmas notas que a 1ª (enharmonicamente falando): exemplo 315

A 5ª transposição dá as mesmas notas da 2ª; a 6ª, as mesmas que a 3ª, e assim por diante. Nós podemos começar a escala pelo seu 2º grau; nós teremos assim, em cada grupo os intervalos um tom, um semi-tom (ao invés de um semi-tom, um tom, como anteriormente); mas isso não muda em nada os acordes suscitados pelo modo, e recairemos, enharmonicamente, nas notas da 1ª transposição: exemplo 316

Modo 2, 1ª transposição, em sucessão de acordes paralelos (cada voz realiza um modo por inteiro partindo de um grau diferente): exemplo 317

Esta sucessão alterna: acorde de quarta e sexta com de quarta aumentada acrescentada, e acorde de 7ª dominante com sexta acrescentada (ver Capítulo XIII). exemplo 318

Acorde-tipo do modo, mesma transposição: exemplo 319

Acorde contendo todas as notas do modo, na sua 2ª transposição: exemplo 320

Diversas formulas cadenciais pertencentes ao segundo modo: exemplo 321, 322, 323, 324

A 1ª formula é a cadencia-tipo da 1ª transposição; nós já a vimos no Capítulo VIII (exemplo 77, "la Vierge et l'Enfant"). A 2ª formula utiliza o modo em sua 2ª transposição. A 3ª formula é uma marcha harmônica: em A, 1º termo, 3ª transposição; assinalado, o valor acrescentado, dando maior força à preparação do acento - em B, 2º termo, 1ª transposição, variação rítmica; assinalado, o valor prolongado por acréscimo do ponto de aumento, aoprtecedo a terminação. A 4ª formula utiliza a 2ª transposição. - Já assinalei, nos exemplos dos Capítulos precedentes, os freqüentes empregos do 2º modo. Eis um novo exemplo do seu emprego: exemplo 325, 326, 327

Esses três exemplos são apenas extraídos do modo na sua 1ª transposição. O 3º exemplo contém (ao piano) uma interessante formula de acompanhamento (ver Capítulo XIV, paragrafo 8): comparar seu movimento melódico com o do exemplo 113 do Capítulo VIII ("l'Ange aux parfums"). exemplo 328

Esse último exemplo utiliza o modo 2: em A, na sua 3ª transposição; em B, na sua 1ª transposição.

4) Terceiro modo de transposições limitadas

Permite quatro transposições, tal qual o acorde de 5ª aumentada. Divisível em 3 grupos simétricos, de 4 notas cada. Esses "tetracordes", tomados em movimento ascendente, se

sub-dividem em 3 intervalos: um tom e dois semi-tons. Eis a sua 1ª transposição: exemplo 329

Eis a 2ª, a 3ª e a 4ª transposições: exemplo 330, 331, 332

A 5ª transposição resulta nas mesmas notas da 1ª, a 6ª nas mesmas notas da 2ª, e assim por diante, tal o fenômeno observado no modo 2. Podemos começar a escala pelo 2º ou 3º grau, mas (como vimos para o modo 2), prossegue somente uma nova ordem de tons e semi-tons de cada grupo: nenhuma mudança nas notas constituintes do modo ou aos acordes suscitados por ele. - Modo 3, 1ª transposição, em sucessão paralela dos acordes (cada voz efetua o modo por completo partindo de m grau diferente): exemplo 333

Movimento contrário, 2ª transposição: exemplo 334

Acorde-tipo, 1ª transposição: exemplo 335

Acorde contendo todas as notas do modo, mesma transposição: exemplo 336

Duas formulas de cadencia, a 1ª na 4ª transposição: exemplo 337

a 2ª, em movimento contrário, na 1ª transposição: exemplo 338

Emprego do 3º modo: exemplo 339

Esse fragmento na foge às notas do modo na sua 1ª transposição. O cacho de acordes, que se repete de compasso em compasso no pentagrama superior do piano, constitui um "grupo-pedal" (ver Capítulo XV). Outro emprego do 3º modo: exemplo 340

Utilização das formulas de cadência dos exemplos 337 e ee8, do movimento contrário no exemplo 334. Em A, 4ª transposição; em B, 1ª transposição; em C, 2ª transposição. As três letras D indicam as notas estranhas ao modo, formando efeito de ressonância superior e inferior (ver Capítulo XIV, artigo 4).

5) Modos 4, 5, 6 e 7

Esses modos permitem seis transposições, tal qual o intervalo de 4ª aumentada. Eles se dividem em dois grupos simétricos. São quatro, o que leva o número total de "transposições limitadas" à sete. Não podemos encontrar outros que permitam seis transposições, todas as outras combinações dividem a oitava em dois grupos simétricos concluem: seja no início da escala dos modos 4, 5, 6 e 7 sobre outros graus que não o primeiro (o que apenas muda a ordem dos intervalos, mas não as notas ou os acordes dos modos - nós já contatamos isso); seja nos arpejos de acordes classificados, seja em modos 2 truncados, tais que: exemplo 341, 342

seja nos modos 5 truncados: exemplo 343, 344

Eis o modo 4: exemplo 345

O próprio em sucessão paralela de acordes: exemplo 346

Utilizei esse modo em "Prière exaucée", de meus "Poèmes por Mi". - A mesma escala, com excessão de duas notas: esse é o modo 5: exemplo 347

Esse modo 5, sendo um modo 4 truncado, é citado aqui apenas pelo fato de que engendra a formula melódica (já vista no Capítulo X): exemplo 348

e o "acorde em quartas", analisado no Capítulo XIV, paragrafo 3: exemplo 349

Acorde em quartas e formula melódica contém ambas todas as notas do modo 5. Eis agora o modo 6: exemplo 350

Movimento contrário sobre esse modo: exemplo 351

Outro movimento contrário: exemplo 352

Mesmo modo, sucessão paralela de acordes sobre um acorde sustentado de 4ª aumentado: exemplo 353

Para o emprego do modo 6: ver ns Capítulo III (paragrafo 2), o exemplo nº 12 ("les bergers") que se utiliza do modo na sua 5ª transposição; e no Capítulo VIII (paragrafo 4), o exemplo nº 109 ("la Vierge et l'Enfant"), que utiliza o modo na sua 1ª transposição.

Enfim, eis o modo 7: exemplo 354

O mesmo, em sucessão de acordes paralelos: exemplo 355

Utilizei esse modo na 4ª parte de "Ascension": "Prière du Christ montant vers son Père". Recordemos o exemplo 253 da "lista de encadeamentos de acordes" (Capítulo XIV, paragrafo 8): exemplo 356

que utiliza todas as notas do modo 7 na sua 5ª transposição: exemplo 357

6) Relações dos modos de transposições limitadas e dos ritmos não retrogradáveis

Retomemos as reflexões do Capítulo V (artigo 3). La se diz que: " Os modos de transposições limitadas realizam num sentido vertical (transposição) o que os ritmos não

retrogradáveis realizam no sentido horizontal (retrogradação). Em efeito, esses modos não podem ser transpostos além de um certo número de vezes, sob pena de recair sobre as mesmas notas (enarmonicamente falando); do mesmo modo, os ritmos citados não podem ser lidos em sentido retrógrado sem que reencontremos exatamente a mesma ordem de valores existentes no sentido original. Os modos não podem ser transpostos porque se encontram - sem politonalidade - dentro de uma atmosfera modal onde coexistem diversos tons, e contém em si mesmos pequenas retrogradações. Os modos são divisíveis em grupos simétricos; os ritmos também, com a diferença de que a simetria dos grupos rítmicos é uma simetria de retrogradação. Enfim, a última nota de cada grupo desses modos é sempre "comum" com a primeira do grupo seguinte; e os grupos de ritmos enquadram um valor central "comum" `cada grupo. A analogia está então completa.

Ainda nesse mesmo artigo 3 do Capítulo V: "Pensemos agora, num ouvinte de nossa música modal e rítmica: ele não terá tempo, num concerto, de verificar as não-transposições e não retrogradações, e, neste momento, tais questões não lhe interessarão: ser seduzido, este será o seu único desejo. E, é precisamente isto que se produzirá: ele sofrerá (*subirá) graças a isto o estranho charme das impossibilidades: um certo efeito de ubiquidade tonal na não-transposição, uma certa unidade de movimento (onde início e fim se confundem porque são idênticos) na não-retrogradação, coisas que o trarão progressivamente à esta espécie de "arco iris teológico" que procura ser a linguagem musical onde nós procuramos a edificação e a teoria."

Atingido o presente ponto de nosso tratado, não seria útil repetir essas linhas?

CAPÍTULO XVII

Modulações dos modos e sua relação com a tonalidade maior

Como anteriormente, todos os exemplos desse Capítulo utilizam melódica e harmonicamente o modo escolhido, o que quer dizer que todas suas notas pertencerão ao modo. Indicarei sempre as mudanças de modo e as notas estranhas aos modos.

1) Relação com a tonalidade maior

Já ressaltamos que os "modos de transposições limitadas" estão "numa atmosfera de demais tonalidade ao mesmo tempo, sem implicar em politonalidade - o compositor está livre de dar como predominante uma ou outra tonalidade, ou deixar uma impressão tonal flutuante". Assim, o "modo 2" na sua primeira transposição: exemplo 358

pode esitar entre as quatro tonalidades maiores de Dó, Mí bemol, Fá sustenido e Lá. Emprego desta indecisão do modo 2, mesma transposição (que resumindo, ditarei apenas o canto do violoncelo e os acordes, deixando de lado a fórmula de acompanhamento do piano): exemplo 359

Não nos afastaremos das notas do modo; as três respirações (*arrêts) sobre as quartas e sexta de La, Fá sustenido e Mi bemol maiores, acentuam a flutuação.

Para o retorno freqüente à tônica do ton escolhido, ou para a utilização de acorde de 7ª de dominante desse ton (sendo esse último meio o mais eficaz), nós mixaremos o modo à tonalidade maior. exemplo 360

Este exemplo, inteiramente escrito no modo 2, 3ª transposição, permanece em Si maior, com o Si sustentado no baixo determinando fortemente a tonalidade. (As ligaduras entre notas comuns se referem à execução em órgão). - No parágrafo seguinte, o exemplo 363 ("le Banquet célestes") nós provaremos que nada vale mais do que a 7ª de dominante para a afirmação de uma tonalidade maior.

Nos podemos assim misturar nossos modos com tonalidades onde não figurem as tônicas nas notas do modo escolhido. exemplo 361

O canto dos dois primeiros compassos está no "modo 2", 3ª transposição; as notas MI, Sol (tônica e terça), que o acompanham, não fazem parte do modo. O compasso X está no "modo 3", 2ª transposição; sua força expressiva e profundamente dolorosa se apazigua sobre a quinta: Si, Fá sustenido, dominante de Mi. Impressão tonal de Mi menor. - No mesmo sentido, veja-se um pequeno fragmento no modo 2, 3ª transposição, excepto o Si bemol (no pentagrama superior), sobreposto à acordes montados por quartas justas estranhas ao modo (pentagrama inferior): exemplo 362

2) Modulação de um modo a ele mesmo

Nossos modos podem modular para si mesmo, ou se realocar em suas diferentes transposições. O exemplo 137 do Capítulo XI ("Les Offrandes oubliées"), onde o modo 2 se realoca praticamente a cada acorde, é um testemunho. Outro exemplo: exemplo 363

Primeiro compasso: 7ª de dominante de Fá sustenido maior, modo 2 na sua 2ª transposição: exemplo 364

Segundo compasso: acorde perfeito de Fá sustenido maior, modo 2 na sua 1ª transposição: exemplo 365

O Mi sustenido do segundo compasso não pertence ao modo. Intensa impressão tonal de Fá sustenido maior, e modulação do modo a si mesmo sem que a tonalidade seja abalada. O pedal - em carrilhão *"alá gota d'água" - soa umja 8a acima do que está escrito: o verdadeiro baixo é então a mão esquerda. - Último exemplo, utilizando exatamente o mesmo efeito, mais de modo mais marcante: exemplo 366

Em A - pentagrama superior: modo 2, 2ª transposição; pentagrama inferior: 3ª inversão do acorde de 7ª de dominante de Fá sustenido maior. Em B - pentagrama superior: modo 2, 1ª transposição; pentagrama inferior: primeira inversão do acorde perfeito de Fá sustenido maior.

3) modulação de um modo para outros modos

Modulação do 3º modo para o 2º modo: exemplo 367

Em A, 3º modo, 4ª transposição; em B, 2º modo, 1ª transposição; em C, tonalidade maior; em D, 3º modo. Impressão geral de Sol maior pelo retorno freqüente à tônica: Sol, e pela 7ª de dominante da letra C. - Modulação do 2º modo para o 3º modo: exemplo 368

De A à C, 2º modo, 1ª transposição; em B, formula de cadência desse modo (ver Capítulo XVI, exemplo 321); em C, 3º modo, 1ª transposição; em D, 2º modo, 2ª transposição. - Alternancia do 3º e do 2º modo, em marcha de: exemplo 369

Em A, 3º modo; em B, 2º modo; em C, 3º modo; em D, 2º modo. Em E, 2º modo transposto; em F, outra transposição do 2º modo. - Modulação do modo 2 aos modos 6 e 4: exemplo 370

Contornos melódicos um pouco "Mozart". As harmonias do pentagrama inferior são simples e tonais; os modos que se fundem são o suficiente para lhe conferir uma ternura infinita e um Amor divino. Os números indicam os modos. Passaremos então sucessivamente pelo: modo 2 (3ª transposição), modo 2 (2ª transposição), modo 6, modo 2, modo 6, modo 2 (2ª transposição), modo 2 (1ª transposição), modo 4, modo 2 (2ª, depois 3ª, depois 2ª transposições). É evidente que estamos em Sol maior.

CAPÍTULO XVIII

Relações desse modos com as músicas modais, atonais, politonais e em quarto de ton

Nossos modos podem se fundir à tonalidade maior: é o que acabamos de ver. Podem também a ela se orpôr - o que me pareceu inútil exemplificar. Disse também que eles não têm nada de comum com os três grandes sistemas modais da Índia, da China, e da Grécia Antiga; não menos que com os modos do canto-chão - e é a todos esses modos diferentes que chamo de "musica modal".

Os nossos podem se opôr ou se fundir a todos eles. No parágrafo 8 do Capítulo XII, o exemplo 182 ("Le Verbe") funde o "2º modo de transposições limitadas" (o canto) à harmonias tonais e ao 7º modo do canto-chão ou modo de Sol. - O exemplo 310 do Capítulo XV ("Le Mystère de la Sainte Trinité") nós mostra como podemos misturar nossos modos à música atonal: a melodia principal - confiada à voz intermediária - está

escrita no 2º modo de transposições limitadas (3ª transposição para o primeiro compasso, 1ª transposição para os seguintes); a anacruse e a desinência da voz superior, o pedal rítmico do baixo, estão escritos em estilo atonal; sensação geral do tom de Ré.

Nossos modos oferecem ao ouvinte a atmosfera de demias tonalidades ao mesmo tempo, sem politonalidade - isso já foi dito no Capítulo XVI. Os acordes, as combinações de notas que eles suscitam podem se confundir com sonoridades politonais: mas sempre a força modos os absorverá. Para a "politonalidade" (ver Capítulo XIX), nós sobreposmos nossos modos; e aqui ainda, nós assistiremos à eclosão de agregados politonais, completamente banhados na tonalidade escolhida. - Para a música em quartos de tom, é necessário repetir (ver Capítulo XVI, artigo 1) que o sistema temperado em quartos de tom - preconizada por Haba e Wischnegradsky - nos oferece uma série de modos de transposições limitadas que continuam os nossos: citemos, entre esses modos, a escala de 3/4 de tons de 8 sons, onde cada grau forma com seu vizinho um intervalo de 3/4 de ton ou segunda neutra (uma segunda maior diminuída de um quarto de tom). Esse sistema compreende 24 sons, 24 intervalos, 24 transposições, melodias e acordes inteiramente novos, necessita uma notação especial e instrumentos especiais: não poderei portanto me estender mais demoradamente sobre uma questão que preencheria sozinha diversos volumes.

CAPÍTULO XIX

Politonalidade

Ao longo desse capítulo trataremos apenas da questão dos "modos de transposições limitadas". Veremos assim a superposição desses modos ou seja a polimodalidade; depois, o encadeamento de uma polimodalidade a outra ou modulação polimodal. - Em cada exemplo, os modos serão utilizados melódica e harmonicamente; então, quando disser: pentagrama superior, tal modo: todas as notas do pentagrama superior pertencerão ao modo - e: pentagrama inferior, tal modo: todas as notas do pentagrama inferior pertencerão ao modo.

1) Dois modos sobrepostos

Já assinalamos, no curso do Capítulo precedente, demais sobreposições de modos. Vja ao Capítulo VI (artigo 4), o exemplo 49 ("Action de grâces") que sobrepos o modo 3 (2ª transposição) ao modo 2 (1ª transposição) - salvo o último compasso que está no modo 6, criando assim uma modulação de polimodalidade para modalidade. Esse fragmento é um modelo de "canon rítmico". - Ver no Capítulo XV (artigo 1), o exemplo 302 ("Les sons impalpables du rêve") que sobrepos o modo 3 (3ª transposição) ao modo 2 (1ª transposição). A música do pentagrama superior desse fragmento é um modelo de "grupo-pedal". - Outro exemplo. Pentagrama superior: repetições de um fragmento de 5 acordes no modo 3 (3ª transposição); pentagrama inferior: repetições de um fragmento de 4

acordes no modo 2 (1ª transposição). Esses dois "grupos-pedais" de inigualável duração se repetem um sobre o outro até o reencontro de seu ponto de partida: exemplo 371

O exemplo seguinte procede do mesmo princípio. Com a diferença das variantes rítmicas que os grupos-pedais se interferem mutuamente. Pentagrama superior: repetições de um fragmento de 7 acordes no modo 3 (3ª transposição); pentagrama inferior: repetições de um fragmento de 5 acordes no modo 2 (1ª transposição) - esse segundo fragmento é encurtado a cada repetição: sua duração total e' de 10, depois de 9, depois 7, depois 5 colcheias. exemplo 372

Ainda no modo 3, 1ª transposição (pentagrama superior), sobre o modo 2, 2ª transposição (pentagrama inferior). O segundo compasso transpõe um tom abaixo a polimodalidade: exemplo 373

Sobreposição do modo 2, 2ª transposição (pentagrama superior do piano), ao modo 7, 1ª transposição (canto e pentagrama inferior do piano): exemplo 374

Sobreposição do modo 4, 3ª transposição (pentagrama superior), ao modo 6, 1ª transposição (pentagrama inferior): exemplo 375

Ver ainda, no Capítulo XIV (artigo 4), o exemplo 217 ("Cloches d'angoisse et larmes d'adieu") que sobrepõe o modo 6, 1ª transposição (cacho de acordes B), ao modo 2, 2ª transposição (cacho de acordes C).

2) Três modos sobrepostos

Ver no Capítulo VI (artigo 3), o exemplo 43 ("l'Ange aux parfums") que sobrepõe 3 pedais rítmicos, o segundo sendo retrogradação do 1º, o 3º sendo não retrogradável. Este exemplo alia polirímia e polimodalidade. Ele utiliza, efetivamente: pentagrama superior: o modo 2 (1ª transposição) - pentagrama intermediário: o modo 3 (3ª transposição) - pentagrama inferior: a escala de tons inteiros. (Este último está transformado pela sonoridade polimodal, e isso perdoa o seu uso, proibido em nossa linguagem - ver Capítulo XVI).

3) Modulação polimodal

Corresponde à passagem de uma polimodalidade à outra.

Primeiro caso - Modulação por mudança na transposição dos modos sobrepostos: exemplo 376

Em A: modo 3, 1ª transposição (canto e pentagrama superior do piano) - sobre o modo 2, 2ª transposição (pentagrama inferior do piano). Eis os 2 modos: exemplo 377

Em B: modo 3, 3ª transposição (canto e pentagrama superior do piano) - sobre o modo 2, 3ª transposição (pentagrama inferior do piano). Eis os 2 modos: exemplo 378

Notemos, no último compasso do exemplo 376, assinalada com +, o prolongamento da terminação rítmica por acréscimo de ponto de aumento; e, nos três primeiros compassos, o emprego da sucessão rítmica: exemplo 379

seguidamente citada.

Segundo caso. - Modulação por inversão dos modos sobrepostos. exemplo 380

Nós já vimos esse fragmento no Capítulo III (exemplo 14), à propósito da preparação do acento rítmico prolongado pelo "valor acrescentado". Ele sobrepõe: em A, o modo 3, 1ª transposição (pentagrama superior do piano), ao modo 2, 2ª transposição (pentagrama inferior); em B, o modo 2, 2ª transposição (pentagrama superior), ao modo 3, 1ª transposição (pentagrama inferior). Esta segunda modalidade é exatamente a inversa da precedente. No último compasso do exemplo, uma nova inversão: reencontramos a polimodalidade original.

Terceiro caso. - Modulação para uma modalidade diferente, utilizando no mínimo um modo novo. exemplo 381

Para melhor ler este exemplo, lembremo-nos que a parte de pedal soa uma oitava acima do que está escrito, que o verdadeiro baixo é o contraponto em semicolcheias da mão esquerda, enfim, que este baixo verdadeiro tem um timbre muito particular devido aos harmônicos (5º e 3º) que lhe foram mixados - quanto aos acordes da mão direita, o "16 pés" os dobra à oitava grave. Em A, modo 3 na mão (1ª transposição), sobre o modo 2 no pedal (1ª transposição). Em B, mesma polimodalidade abaixada de um semi-tom: modo 3 na mão (4ª transposição), sobre modo 2 nos pedais (3ª transposição); as semi-colcheias fazem soar algumas notas estranhas ao modo 3; em todo esse fragmento B, não ocorre nenhum Mi natural: a união de nossos dois modos utiliza todas as notas da gama cromática salvo uma, o Mi. A apresentação desta nota aumentará o efeito da modulação seguinte. Em C, nova polimodalidade: modo 2 na mão (2ª transposição), sobre a escala por tons inteiros no pedal; as semicolcheias repetindo o "Mi" inesperado. - Outro exemplo de modulação para uma polimodalidade diferente: exemplo 382

Em A, modo 3, 1ª transposição (acordes em semi-colcheias), sobre o modo 2, 2ª transposição (canto e acordes em colcheias); em B, mesma coisa abaixada de um tm. Em C, nova polimodalidade: modo 2, 2ª transposição (semicolcheias), sobre o modo 3, 2ª transposição (colcheias); em E, acorde de tritono.

ÍNDICE DE MATÉRIAS

INTRODUÇÃO

Capítulo I. CHARME DAS IMPOSSIBILIDADES E DA RELAÇÃO ENTRE MATERIAIS DIFERENTES

Capítulo II. RAGAVARDHANA, RÍTMO HINDÚ

- 1) musica não mesurada
- 2) Râgavardhana

Capítulo III. RÔTMOS COM VALORES ACRESCENTADOS

- 1) valor acrescentado
- 2) emprego do valor acrescentado
- 3) preparações e terminações rítmicas
- 4) Relação entre notas acrescentadas

Capítulo IV. RÔTMOS AUMENTADOS OU DIMINUÏDOS E TABELA DE RÔTMOS

- 1) ritmos aumentados ou diminuïdos
- 2) acréscimo ou subtração do ponto de aumento
- 3) tabela de algumas formas de aumentação ou diminuição de um ritmo
- 4) aumentações inexatas

Capítulo V. RÔTMOS NÒO RETROGRADÔVEIS

- 1) Rítmos retrogradados
- 2) ritmos não retrogradáveis
- 3) relações dos ritmos não retrogradáveis e dos modos de transposições limitadas

Capítulo VI. POLI-RITMIA E PEDAIS RÔTMICOS

- 1) superposição de ritmos de durações desiguais diminuição
- 3) superposição de um ritmo à sua retrogradação
- 4) canon rítmico
- 5) canon por acréscimo do ponto de aumento
- 6) canon de ritmos não retrogradáveis
- 7) pedal rítmico

Capítulo VII. NOTAÇÆES RÔTMICAS

- 1) primeira notação
- 2) segunda notação
- 3) terceira notação
- 4) quarta notação
- 5) quaisquer ritmos mesurados

Capítulo VIII. MELODIA E CONTORNOS MELÔDICOS

- 1) intervalos
- 2) contornos melódicos
- 3) canções populares
- 4) canto-chão
- 5) Râgas hindús

Capítulo IX. CANTO DOS PÔSSAROS

Capítulo X. DESENVOLVIMENTO MELÔDICO

- 1) Eliminação
- 2) Interversão de notas
- 3) Mudança de registro

Capítulo XI. FRASE-LIED, FRASES BINÔRIA E TERNÔRIA

- 1) frase-ried
- 2) comentário
- 3) frase binária
- 4) frase ternária
- 5) lista de períodos melódicos

Capítulo XII. FUGA, SONATA, FORMAS DE CANTO-CHÃO

- 1) fuga
- 2) sonata
- 3) desenvolvimento de três temas, preparando um final com origem no primeiro
- 4) variações do primeiro tema, separadas pelo desenvolvimento do segundo
- 5) formas de canto-chão
- 6) Psalmódia e vocalize
- 7) Kyrie
- 8) seqüência

Capítulo XIII. HARMONIA, DEBUSSY, NOTAS ACRESCENTADAS

- 1) notas acrescentadas
- 2) sexta acrescentada e quarta aumentada acrescentada
- 3) relação entre as notas acrescentadas e dos valores acrescentados
- 4) emprego de notas acrescentadas

Capítulo XIV. ACORDES ESPECIAIS, CACHOS DE ACORDES E LISTA DE ENCADEAMENTO DE ACORDES

- 1) acorde dobre dominante
- 2) acorde da ressonância
- 3) acorde em quartas
- 4) efeitos de ressonância

- 5) cachos de acordes
- 6) um olhar sobre outros estilos
- 7) harmonia natural
- 8) lista de encadeamentos de acordes

Capítulo XV. AMPLIAÇÃO DA IDÉIA DE NOTAS ESTRANHAS, ANACRUSES E DESINANCIAS

Capítulo XVI. MODOS DE TRANSPOSIÇÕES LIMITADAS

- 1) teoria dos modos de transposições limitadas
- 2) primeiro modo de transposições limitadas
- 3) segundo modo de transposições limitadas
- 4) terceiro modo de transposições limitadas
- 5) modos 4, 5, 6 e 7
- 6) relação dos modos de transposições limitadas e dos ritmos não retrogradáveis

Capítulo XVII. MODULAÇÕES DESSES MODOS E SUAS RELAÇÕES COM A TONALIDADE MAIOR

- 1) relação com a tonalidade maior
- 2) modulação de um modo a si mesmo
- 3) modulação de um modo à outro modo

Capítulo XVIII. RELAÇÕES DESSES MODOS COM AS MUSICAS MODAIS, ATONAIS, POLITONAIS E EM QUARTO DE TONS

Capítulo XIX. POLIMODALIDADE

- 1) dois modos sobrepostos
- 2) três modos sobrepostos
- 3) modulação polimodal

notas:

- 1) O "estilo pássaro" é comumente chamada na forma francesa original "style-oiseau", o que será mantido nessa tradução.
- 2) o que Messiaen chama aqui por merle é um parentado dos sabiás brasileiros e outras espécies da família dos Turdídeos, provavelmente um *Turdus merula* (nerle noir).