

# ANÁLISE MUSICAL DO PRÉLUDE Nº 1, LA COLOMBE, DE OLIVIER MESSIAEN

MUSICAL ANALYSIS OF THE PRELUDE Nº 1, LA COLOMBE, BY OLIVIER MESSIAEN

Adriana Lopes da Cunha Moreira - USP  
adrianalopes@usp.br

**Resumo:** Este trabalho propõe uma associação de técnicas de análise musical desenvolvidas durante os séculos XX e XXI, utilizadas por analistas como Felix Salzer e Joseph Straus, a conceitos teóricos de Olivier Messiaen, para a análise do *Prélude nº 1, La Colombe*. A análise justifica-se por ampliar a vertente teórica do compositor. A Conclusão reporta-se à formação de uma sonoridade autoral por Olivier Messiaen.

**Palavras-chave:** Olivier Messiaen; Música para piano – Análise; Música para piano – Século XX.

---

**Abstract:** This work proposes an association between musical analysis techniques developed during the twentieth and the twenty-first centuries, presented by authors like Felix Salzer and Joseph Straus, and the musical theory concepts presented by Olivier Messiaen, for the analysis of *Prélude nº 1, La Colombe*. The analysis contributes to broaden the theory concepts presented by the composer. In the Conclusion we trace lines of an authorial sonority by Olivier Messiaen.

**Keywords:** Oliver Messiaen; Piano music – Analysis; Piano Music – Twentieth century.

---

O primeiro Prelúdio para piano foi concebido por Olivier Messiaen (1908-92) quando o compositor contava com apenas doze anos de idade. Desde 1919, quando ingressou como estudante no Conservatório de Paris (onde permaneceu durante onze anos), manteve aulas particulares de harmonia com Noël Gallon (por aproximadamente dez anos). Foi para Noël que Messiaen tocou o então recém-composto primeiro Prelúdio para piano. Segundo Elsa Barraine, sua colega de classe no Conservatório, as demais peças que formam a obra *Huit Préludes* foram sendo concebidas nos anos seguintes e eram apresentadas durante as aulas com Paul Dukas (Hill & Siemeone 2005: 17-8 e 24).<sup>1</sup>

Em 1930, Messiaen finalizou os estudos no Conservatório de Paris e considerou os *Préludes* para piano seu Op. 1, delegando o ano de 1929 como a data oficial da conclusão desta obra. Na entrevista concedida ao poeta e musicólogo belga José Bruyr em outubro de 1931, reportou-se às suas obras iniciais:

“Escrevi os *Préludes* enquanto era ainda aluno de Dukas. Eles não formam uma suíte no sentido usual da palavra, mas são essencialmente uma coleção de sucessivos estados da alma e de sentimentos pessoais. Além disso, considero que com *Diptyque* para órgão, eu já estava apto e direcionado a expandir os horizontes de minha arte: pela primeira vez, almejei o contraste existente entre a vida terrestre e a vida eterna” (Messiaen. Apud: Simeone 2001: 21).<sup>2</sup>

Quanto a associar cores a cada Prelúdio, Messiaen declarou:

“Eu contava com vinte anos na época. Ainda não havia iniciado a pesquisa rítmica que iria transformar minha vida. Amava os pássaros apaixonadamente, no entanto sem saber ainda como anotar seu canto. Mas já era uma música de sons e cores. Através dos modos harmônicos, cuja transposição é possível por apenas certa quantidade de vezes e transparecendo suas cores particulares devido a esse fato, obtive sucesso ao opor discos de cores, mesclando cores do arco-íris e descobrindo ‘cores complementares’ na música. Os títulos dos *Préludes* ocultam um estudo de cores. (...)” (Messiaen 2001: 5).<sup>3</sup>

“Alguns detalhes a respeito das cores de cada *Prélude*: I - *La Colombe* [A Pomba]: laranja, com veios em violeta. (...)” (Messiaen 2001: 5-6).<sup>4</sup>

O *Prélude n° 1, La Colombe (A Pomba)*, possui 23 compassos, organizados sob a forma *A-B-A-B<sup>1</sup>-Coda* (Tabela 1).

Seções	A	B	A	B1	Coda
Compassos	1-5	6-10	11-15	16-20	21-23
Acordes estruturais	Mi M (I)	Si M (V)	Mi M	Si M	Mi M

Tabela 1: Forma do *Prélude n° 1, La Colombe*, de Olivier Messiaen.

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



Figura 1: Acordes estendidos de Mi, Si e Mi Maior, nos compassos 1, 10-11 e 20-21.

A seguir, teceremos nossas considerações levando em conta a subdivisão em Seções.

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

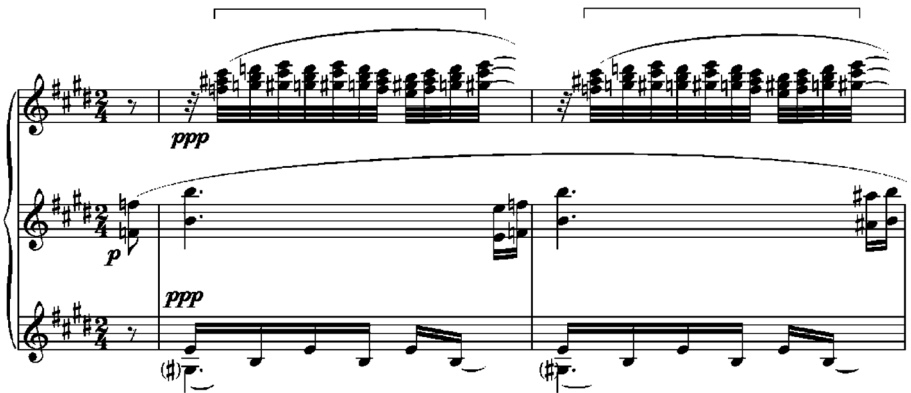


Figura 2: No destaque, prolongamento organizado com base na escala octatônica  $OCT_{1,2}$  [1,2,4,5,7,8,10,11] (comp. 1-2).

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

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

A somatória das alturas da linha melódica principal da *Seção A* produz a escala octatônica  $OCT_{1,2}$  [1,2,4,5,7,8,10,11], desprovida da nota *sol* (Straus 2005: 144-145). No entanto, uma vez que o prolongamento anteriormente citado (na Figura 2, acima) traz a nota *sol* e é ouvido em sobreposi-

ção à linha melódica principal, a sonoridade da escala octatônica é completa e compreende a coleção de referência da *Seção A*. Por conseguinte, a voz condutora mais aguda do prolongamento em questão pode ser interpretada como uma linha melódica secundária, ou segunda voz, em relação à linha melódica principal.

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

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

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

Figura 3: Linha melódica principal da *Seção A* (comp. 1-5 e 11-15).

Nos destaques (+), semitons são acrescentados ao trítono inicial (comp. 1-2) e à téttrade de Mi maior (comp. 3-5); os (x), considerados notas pertencentes ao *acorde perfeito* pelo compositor.

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

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

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

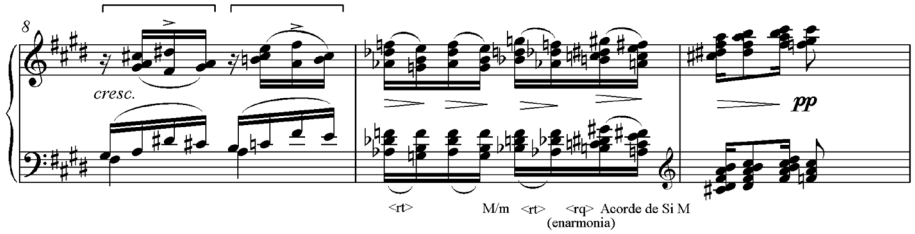


Figura 4: Na *Seção B*, seqüências (nos destaques) como um recurso que vai conduzir à região do acorde de Si Maior (comp. 8-10).

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

SEGC: < 3 4 0 1 0 1 0 5 6 2 3 2 3 2 7 8 5 9 11 7 11 9 11 9 12 10 13 11 14 15 16 17 >

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



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

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

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

A *Coda* traz a variação C2.2 superposta por sua transposição, meio tom abaixo, produzindo a textura heterofônica (Figura 6). Percebemos aqui um germe do tipo de escrita posteriormente usada por Messiaen ao se reportar ao material originário da percepção dos cantos dos pássaros, como ocorre nas passagens heterofônicas de *Petites esquisses d'oiseaux*, por exemplo.<sup>6</sup>



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

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

(b)

(c)

(d)

I

I

1. 2.

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



Figura 7: Análise das vozes condutoras: linhas (b), (c) e (d) (segundo Salzer 1982).

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

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

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

## Notas

<sup>1</sup> Assim sendo, a obra *Préludes* para piano começou a ser composta em 1920. Em 1930, Messiaen a considerou seu Op. 1 (SAMUEL & MESSIAEN, 1994, p. 111) e determinou 1929 como o



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

- <sup>2</sup> It was while I was still a pupilo of Dukas that I wrote my *Préludes*. They don't form a suite in the usual sense of the word, but are essentially a collection of successive states of the soul and of personal feelings. Besides, I yhink that with my *Diptyque* for organ, I was able, straight away, to expand the horizons of my art: I wanted, for the first time, to contrast terrestrial life with eternal life" (Messiaen. Apud: Simeone 2001: 21).
- <sup>3</sup> J'avais alors vingt ans. Je n'évais pas encore entrepris les recherches rythmiques qui devaient transformer ma vie. J'aimais passionnément les oiseaux, sans savoir encore noter leurs chants. Mais j'étais déjà un musicien du son-couleur. Au moyen de modes harmoniques, transposables seulement un certain nombre de fois, et tirant de ce fait leurs coloris particuliers, j'étais arrivé à opposer des disques de couleurs, à entrelacer des arcs-en-ciel, à trouver en musique des 'couleurs complémentaires'. Les titres des *Préludes* cachent des études de couleurs. (...) (Messiaen 2001: 5).
- <sup>4</sup> "Quelques détails sur les couleurs de chaque *Prélude*: I - *La Colombe*: orangé, veiné de violet. (...) (Messiaen 2001: 5-6).
- <sup>5</sup> Denominamos "estendido" o acorde que possui nona, décima-primeira e/ou décima-terceira.
- <sup>6</sup> Análises das peças *Petites esquisses d'oiseaux n° 1 e 2* podem ser encontradas na Tese de Doutorado de Adriana Lopes Moreira (Moreira 2008: 181-219).
- <sup>7</sup> A linha (a) da análise por vozes condutoras corresponde à partitura na íntegra.

## Referências:

BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. NY: Dover, 1987.

HILL, Peter & SIMEONE, Nigel. **Messiaen**. New Haven: Yale University Press, 2005.

MESSIAEN, Olivier. **Technique de mon langage musical**. 1<sup>er</sup> Volume. Texte. Paris: Alphonse Leduc, 1944a.

\_\_\_\_\_. **Technique de mon langage musical**. 2<sup>e</sup> Volume. Exemples Musicaux. Paris: Alphonse Leduc, 1944b.

\_\_\_\_\_. **Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie: (1949-1992)** en Sept Tomes. Tome I. Paris: Alphonse Leduc, 1994a.

\_\_\_\_\_. **Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie: (1949-1992)** en Sept Tomes. Tome II. Paris: Alphonse Leduc, 1994b.

\_\_\_\_\_. **Roger Muraro, piano: Olivier Messiaen: Huit Préludes, La Fauvette des Jardins**. Compact Disc. France: Accord, 2001.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. **Olivier Messiaen: inter-relação entre conjuntos, textura, rítmica e movimento em peças para piano**. Tese (Doutorado). Campinas: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes, Departamento de Música, 2008.

SALZER, Felix. **Structural hearing**. NY: Dover, 1982.

SAMUEL, Claude & MESSIAEN, Olivier. **Music and Color: Conversations with Claude Samuel**. 2. ed. (1ª edição de 1986). Portland: Amadeus Press, 1994.

SIMEONE, Nigel. Messiaen, Boulanger, and André Bruyr. *Offrandes Oubliées* 2. **The Musical Times**. v. 142, nº 1874, p. 17-22, Spring 2001.

STRAUS, Joseph. **Introduction to Post Tonal Theory**. 3. ed. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2005.

---

**Adriana Lopes da Cunha Moreira** - Docente no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CMU-ECA-USP/SP). Doutora em Música (Análise Musical) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 2008); Mestre em Artes-Música / Fundamentos Teóricos (UNICAMP, 2002) e Bacharel em Música / Instrumento Piano (UNICAMP, 1993).

---