

O SAGRADO E O PROFANO EM OLIVIER MESSIAEN

THE SPIRITUAL AND THE SECULAR IN OLIVIER MESSIAEN

Rosário Santana* e Helena Santana**

RESUMO

Neste artigo pretendemos mostrar de que forma o sagrado e o profano se manifestam na obra de Olivier Messiaen. Sabendo que o autor é fortemente influenciado pela Natureza que, para ele, reflecte o Divino, mostraremos de que forma os seus elementos se transmutam num universo de som que, próprio, reflecte uma mestria técnica, estilística e estética incomparável. Sendo um dos maiores e mais inovadores compositores da História da Música, a sua obra contribui para a manifestação do Divino numa vivência plena de fé e contrastes.

Palavras-chave: Olivier Messiaen, música, canto dos pássaros, Natureza, Divino

ABSTRACT

In this article we want to show how the spiritual and the secular are used in the work of Olivier Messiaen. This author employs the nature as an element that reflects the divine. These elements transform the sound and reflect his techniques, style and aesthetics. As a great composer of the 20th century, his work contributes to the divine manifestations of his faith.

Key-words: Olivier Messiaen, music, bird's songs, Nature, Divine

* Docente ESEG do Instituto Politécnico da Guarda

** Docente da Universidade de Aveiro

A música de Olivier Messiaen (1908-1992) prima pela originalidade. As estruturas sonoras e linguísticas que integra fogem dos cânones mais convencionais desenvolvendo universos sonoros únicos e pioneiros. Qualquer som, acorde, vivência, quer se revele de natureza material, humana, animal ou outra, transforma-se em estruturas de som que o compositor utiliza na significação da obra de arte que, reconhecível ao primeiro som, acorde, ritmo ou intervalo, nos desnuda universos nunca imaginados. A influência de universos diversos do musical, permite-lhe conceber uma natureza sonora que, desenha e desmultiplica a forma de abordagem de um mesmo objecto. Olivier Messiaen, assim como todos os autores cuja formação, e produção musical, se materializa desde o início do século precedente, encontra-se frente a um volte-face das formas de organização do universo sonoro e musical. Sedenta de inovação, a "nova" geração procura novas formas de expressão e organização do material musical. O cromatismo exacerbado, o uso de novos acordes, de agregados que podiam comportar em simultâneo várias tonalidades, o elevado número de dissonâncias não resolvidas, a suspensão do universo tonal, o vasto desenvolvimento rítmico, métrico e temporal que as novas estruturas musicais revelam, ou a influência de culturas extraeuropeias, desencadeiam, e presenteiam todos os músicos, com um caldo de factores que se revelarão primordiais para o incremento da nova música.

No seu desenvolvimento enquanto músico e compositor, Olivier Messiaen sofrerá a influência não só da sua formação académica e musical, como das suas estruturas familiar e espiritual que se revelarão, de forma marcada, tanto na sua obra, como na maneira como estrutura e vivifica os seus universos de som. Neste sentido, diversos autores e compositores aí concorrem. De entre eles destacamos Claude Debussy (1862-1918). Para alguns autores, "L'impact de Debussy a été le plus fort de tous, et le plus durable, le plus fécond. En cela, Messiaen ne constitue nullement une exception, car aucun compositeur n'a exercé une influence plus vaste et plus bienfaisante [...] que l'auteur de *Pelléas*, le plus grand libérateur de la musique occidentale" (Halbreich, 1980 : 90). Esta libertação faz-se através de novas formas de formalização discursiva, nomeadamente através do abandono da tonalidade tradicional, do desenvolvimento rítmico, da criação de novas formas musicais, do uso

¹ No entanto, o timbre, a cor, encontra-se condicionado pelas harmonias que, paralelas, originam blocos sonoros cujo interesse se baseia precisamente no colorido de que se impregnam, e não na harmonia que sustentam.

do modalismo e da melodia de acordes, bem como, do reconhecimento da cor como elemento fundamental na definição e criação de uma obra musical. Debussy utiliza ainda diferentes acordes alterados como forma de abalar os suportes da tonalidade tradicional enunciando, e empregando, novas formas de elaborar o discurso, criar uma forma, uma arquitectura musical. Como « Libérateur sur le plan de l'harmonie, affranchie de ses serviteurs fonctionnels, de ses règles scolaires, de la limitation au majeur et au mineur classiques [Debussy exerce uma forte influência sobre os jovens compositores.] Surtout, l'accord, [...] accède à la dignité d'objet sonore autonome, se suffisant à lui-même » (Halbreich, 1980 : 90). Outrossim, a sua concepção estática da harmonia influi de forma marcada Olivier Messiaen, sendo fundamental para a determinação do seu pensamento musical. No entanto, Messiaen não se satisfaz unicamente no estudo da harmonia, encontrando, na obra de Claude Debussy, "des intuitions géniales en matière d'harmonies-couleurs et d'harmonies-timbres" (Halbreich, 1980 : 90)², elementos estes que se anunciam fundamentais para o seu desenvolvimento, tanto linguístico, como musical.

² Contudo, para Messiaen, Mozart é o compositor que mais inova rítmica e temporalmente em toda a produção musical pós Idade Média. Todavia, « c'est surtout le phrasé et l'articulation de la phrasé mélodique qui fascinent Messiaen. qui y voit non sans raison une liberté et une souplesse rappelant celles de ses chers oiseaux ». (Halbreich, 1980 : 91).

³ O silêncio, enquanto elemento definidor dos fraseados discursivos na obra de Heitor Berlioz, estará presente no discurso de Olivier Messiaen.

⁴ Lembramos que Olivier Messiaen foi prisioneiro nos campos de concentração Nazis. Este facto, entre outros, leva-o a manifestar uma fé imensa. Fé essa que, segundo ele, se manifesta a razão última da sua obra. Enquanto permanece detido, encontra nas mesmas instâncias três eminentes músicos – um violinista, um clarinetista e um violoncelista. Nestas condições escreve para o grupo uma pequena peça que integrará futuramente a obra *Quatuor pour la fin du Temps*, obra que marcará uma nova etapa criativa. Nela, utiliza, pela primeira vez, o canto dos pássaros. *Quatuor pour la fin du temps*, para violino, clarinete, violoncelo e piano, contém oito andamentos contrastantes nas suas dimensões, carácter e instrumentação: *Liturgie de Cristal*; *Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du temps*; *Abîme des Oiseaux*; *Intermède*; *Louange à l'Éternité de Jésus*; *Danse de la Fureur, pour sept trompettes, fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps* e, *Louange à l'Immortalité de Jésus*. Em *Liturgie de Cristal*, Olivier Messiaen sobrepõe quatro estratos musicais diferentes, totalmente autónomos rítmicamente e compostos por cantos de pássaros no violino e no clarinete, sons harmónicos em glissando no violoncelo e acordes modais seguindo três talas distintas, *râgvardhana*, *candrakalâ* e *lakshmiçã*, ao piano. Harmonia e ritmo revelam-se independentes. A um ciclo de 17 durações o compositor contrapõe um ciclo de 29 harmonias. A parte do violoncelo encontra-se concebida sobre ritmos não retrogradáveis que, quando lidos na sua forma original ou retrograda, são iguais.

Mais importante ainda é a ascendência que exerce a nível rítmico. Neste sentido, a sua estruturação liberta de simetrias periódicas, e da clausura da quadratura e regularidade impostas pela tradicional barra de compasso, redimensiona a frase musical que revela, agora, o encanto e mestria de um universo musical semelhante ao proposto pelo Canto Gregoriano. Única, a obra de Claude Debussy permite uma nova percepção do tempo musical, percepção essa que se encontra marcada por fortes influências da Cultura Oriental e por sistemas harmónicos diversos do tonal². Determinando-se como corolário das liberdades supracitadas, estas influências assumem para nós particular importância pois agem sobre a escrita para piano de Olivier Messiaen, nomeadamente na sua obra *Catalogue d'Oiseaux* (1956-58). Messiaen sofrerá não só estas influências, como aquelas que redimensionam uma forte liberdade formal. A nível rítmico Ludwig van Beethoven (1770-1827) produz obras de uma intensa actividade e riqueza como são os seus últimos quartetos, nomeadamente a *Grande Fuga do seu Opus 130*, ou o seu *Allegretto* do Sétimo Quarteto, onde é notória a intuição revolucionário decorrente do uso de um tema predominantemente rítmico. Messiaen não lhe ficará alheio. Heitor Berlioz (1803-1869) manifesta-se a nível tímbrico. Enquanto emancipador do timbre e do objecto sonoro, Berlioz anuncia as características sonoras dos objectos utilizados posteriormente na música electroacústica. Composta em 1964, *Et exspecto resurrectionem mortuorum* (1964) é a obra que, para Harry Halbreich, dirige uma homenagem directa ao *Requiem* deste autor, manifestando as características técnicas e estilísticas de obras anteriores³. O autor desenvolve contudo uma obra subordinada a uma intenção: a obra foi uma encomenda do Ministério da Cultura

² Esta liberdade, inerente à concepção e escolha dos materiais, à definição das técnicas discursivas e compositivas, encontra-se presente e diversamente manifesta ao longo de toda a obra.

³ Sendo a música um diálogo perpétuo entre espaço e tempo, entre som e cor, diálogo esse "qui aboutit à une unification [sendo que,] le Temps est un espace, le son est une couleur, l'espace [...] complexe de Temps superposés [e que,] les complexes de sons existent simultanément comme complexes de couleurs, [concluimos que,] Le musicien qui pense, voit, entend, parle au moyen de ces notions fondamentales, peut, dans une certaine mesure, s'approcher de l'au-delà. [Para S. Tomás, a música torna-se uma arte que nos eleva a Deus] « par défaut de vérité », jusqu'au jour où Lui-même nous éblouira, « par excès de vérité ». Tel est peut-être le sens signifiant – et aussi le sens directionnel – de la musique... » (Halbreich, 1980 : 59).

⁴ Para George Eliot, « le signe le plus manifeste de la joie est dans la vitesse. [Segundo Jacques de Voragine :] La fin de toute sainteté est dans la joie ». (Halbreich, 1980 : 90).

Francês, na pessoa de André Malraux, visando homenagear a memória de todas as vítimas das duas Grandes Guerras Mundiais⁴. Pela análise da obra constatamos que, à complexidade e heterogeneidade dos elementos técnicos, estilísticos e estéticos, se justapõe uma liberdade e flexibilidade de utilização magnificas⁵. A mestria técnica conseguida e atingida em *Turangalila Symphonie* (1946-48) permitem-lhe atingir e desenvolver novos patamares organizativos, tanto a nível melódico e harmónico, como rítmico e tímbrico. A nível rítmico e temporal, Olivier Messiaen enceta uma cruzada das mais frutuosas. As suas tendências criativas e organizativas, fundamentais na concepção e organização da obra de arte, levam-no a profundos e determinados estudos do ritmo e do tempo musical, estudos estes que culminaram na redacção de um Tratado do Ritmo, obra fundamental da literatura teórica e musical da música do século XX. Concomitante, podemos afirmar que Messiaen foi um dos compositores que mais se preocupou na sua estruturação e

⁵ Ce dernier procédé poursuit, en l'amplifiant, le développement beethovénien type, ou « développement par élimination » ». (Samuel, 1967 : 204).

⁶ Se por um lado, o estudo de diferentes autores e obras durante a adolescência lhe transmitem universos diversos e distintos dos veiculados no meio musical predominante, não podemos esquecer que, no início do século, a atenção se fixava em compositores como Eric Satie (1866-1925) ou o *Groupe des Six*. Neles, desenvolve-se um Neoclassicismo que se caracteriza fundamentalmente pela distorção de um modelo de base. Este modelo consiste num objecto sonoro, num material, numa forma, num estilo... consiste, na sua essência, num olhar crítico face ao objecto, prevalecendo no entanto o desejo de clareza e equilíbrio. Este facto justifica a utilização das formas musicais mais antigas, formas de uma clareza e concisão extremas como a suite, a sonata, o concerto, a sinfonia, ou o quarteto, empregues, nomeadamente, por Francis Poulenc (1899-1963) em *Suite en ut pour piano* (1920), Arthur Honegger (1892-1955) em *Sonate pour alto et piano* (1920) e alguns dos seus quartetos e sinfonias, e por Germaine Tailleferre (1892-1983) na sua obra *Concerto pour piano* (1924). Por outro lado, a representação da obra *L'Homme et son Désir* (1917) de Darius Milhaud (1892-1974) e Paul Claudel (1868-1955) influenciará a concepção formal da obra *Couleurs de la Cité céleste* (1963) de Olivier Messiaen. Em *L'Homme et son Désir* Milhaud utiliza simultaneamente a politonalidade, a polimítmia e a independência de grupos instrumentais. Através destes recursos chega a uma complexidade discursiva bastante elevada. Segundo Messiaen deveremos ainda citar a influência dos espectáculos de *Le Sacre du Printemps*, *Les Noces* (1923) e *Pulcinella* (1919) de Igor Stravinsky. *Pulcinella*, interpretado sobre um cenário napolitano do século XVIII desenhado por Pablo Picasso, e escrito sobre temas de Giovanni Pergolesi (1710-1736), Fortunato Chelleri e Alessandro Parisotti (1835-1913), marca um novo rumo composicional na produção musical de Stavinsky, rumo esse que culmina com obras como *Concertino* (1920) para quarteto de cordas, *Octour* (1923) para instrumentos de sopro, *Concerto para piano e orquestra de harmonia* (1924), *Oedipus Rex* (1927) e *Rake's Progress* (1951).

organização. Nele, o tempo ganha um sentido espiritual⁶, sendo « l'une des plus étranges créatures de Dieu que est éternel par essence, à Celui que est sans commencement, sans fin, sans succession » (Halbreich, 1980 : 50). O tempo, no sentido espiritual do termo, ocupa lugar de destaque em numerosas das suas obras, nomeadamente na terceira das suas *Trois Petites Liturgies* (1943-44), no nono dos seus *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* (Regard du temps) (1944), e em *Quatuor pour la fin du Temps* (1940-41). O tempo encontra-se ainda adstrito à velocidade de execução, signo de alegria e contentamento⁷.

Por outro lado, sabemos que Claude Debussy, Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Domenico Scarlatti (1685-1757), Isaac Albéniz (1860-1909), Frédéric Chopin (1810-1849) ou Maurice Ravel (1875-1937) estão presentes de alguma forma na sua escrita para piano. A nível rítmico, Guillaume de Machaut (1300/1305-1377) e os seus sucessores da *Ars Nova* tardia, nomeadamente da Escola de Avignon, estão presentes nos domínios da isoritmia e da combinatória de ritmos complexos e que, Igor Stravinsky (1882-1971) e a sua rítmica do *Sacre du Printemps* (1913) será fundamental na sua evolução enquanto compositor pois, segundo palavras suas, « Stravinsky est d'une immense importance parce qu'il fut le premier à remettre l'accent sur le *rythme*: par l'emploi de thèmes uniquement rythmiques, d'*ostinati* rythmiques superposés, et surtout en

⁶ Heitor Villa-Lobos é hoje um nome maior da História da Música Brasileira. Sendo uma nação de inspirados folcloristas, o Brasil revela-se um país com um riquíssimo folclore alicerçado na confluência de, por um lado, os ameríndios indígenas, e por outro, as influências inerentes à chegada dos Portugueses como colonizadores, dos escravos africanos e, posteriormente, da vaga de emigrantes de vários países europeus. Villa-Lobos, que começou por se tentar afirmar como compositor de música erudita de tradição europeia, é um herdeiro natural deste ambiente miscigenado, repleto de linguagens multifacetadas e rítmicamente profícuo. Indígena no carácter e livre na atitude criativa, Heitor Villa-Lobos é hoje um compositor confundido com a própria identidade musical brasileira.

⁷ Surgido na década de 70 do século XIX, o Choro subordina-se, como em muitos outros géneros populares, à forma *rondó*, em cinco secções ABACA. Originalmente, era uma terminologia aplicada a grupos de executantes de rua chamados Chorões. Estes agrupamentos eram constituídos basicamente pelos instrumentos flauta, violão e cavaquinho, aos quais se juntaram, posteriormente, outros instrumentos de sopro. As suas actuações, a sua maneira peculiar de tocar o repertório quer fosse a polca, o *schottisch*, o tango, a valsa, etc... fez com que se passasse a denominar o que tocavam como Choros, e o choro algo que os emprestavam aos temas que interpretavam.

⁸ O uso do « thème-státue » em *Turangalilâ-Symphonie* revela-se uma homenagem às *catacombes de Tableaux d'une exposition* (I), sem no entanto perder de vista os ensinamentos retirados do estudo da obra orquestral de Maurice Ravel.

créant (consciemment ou inconsciemment) le procédé des « *personnages rythmiques* »⁸. Sabendo que Richard Wagner (1813-1883) se revela um compositor de primaz importância na caracterização técnica e estilística do autor, nomeadamente no seu gosto pela natureza revelada na sua *Tetralogia*, obra "qui le fascine [a ele, Olivier Messiaen] : c'est là que la nature est la plus présente, c'est là également que le système des *leitmotive* arrive à son plus grand épanouissement, système où il reconnaît un premier essai de « langage communicable » en musique, annonçant celui mis au point dans les *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (1969). [...] [Sabendo ainda que, a sua admiração incide igualmente sobre] cet amour de la nature qui tient compte des heures et des éclairages du jour et de la nuit, [...] où chaque pierre, chaque arbre, chaque oiseau sont typés par une esthétique particulière » (Halbreich, 1980 : 92)⁹, como não produzir uma obra de inegável valor e riqueza imagética.

Por outro lado, Edgard Varèse (1883-1965), para além de um notável estruturador rítmico, revela-se um precursor de novos sons, de sonoridades inusitadas características da música electroacústica, concebidos unicamente com meios puramente instrumentais. De Béla Bartók (1881-1945), de cuja obra é um inegável admirador, dará a conhecer, conjuntamente com Claire Delbos, as *Sonates pour violon et piano*. Todavia, é Heitor Villa-Lobos (1887-1959)¹⁰ que Olivier Messiaen atenta como um dos maiores orquestradores da História da Música, ao considerar os seus *Choros* como "des plus grands chefs-d'œuvre de l'orchestration"¹¹. [Para alguns,] il est certain que, de *Turangalilâ-Symphonie aux Canyons*, on retrouve plus d'une fois chez lui ce foisonnement sonore à la fois luxuriant et clair, cette joie dionysiaque de la couleur et du rythme, qui font la beauté des grandes fresques orchestrales du maître brésilien aujourd'hui si méconnu » (Halbreich, 1980: 97). Modesto Moussorgsky (1839-1881) permite-lhe uma forte liberdade rítmica e modal¹². De Liszt, toma a sua grandiosa liberdade rítmica e formal, o uso da Cantochão, a livre integração de escalas modais numa tonalidade frequentemente suspensa, a beleza e pureza de certas inspirações religiosas, assim como o redimensionamento de uma técnica pianística ímpar.

Embora seja evidente e clara a simpatia que nutria pelas músicas extraeuropeias, nomeadamente da Índia, do Bali ou do Japão, pelo uso do Canto-Chão e pelo uso de elaboradas transcrições do canto dos pássaros, Olivier Messiaen trabalhará sempre, e no domínio das alturas sonoras, com o sistema cromático temperado. Parecendo contraditório, sabemos todavia que sempre que transcreve objectos sonoros, nomeadamente

o canto dos pássaros, o faz « à l'échelle humaine » e dentro do sistema temperado. Por outro lado, os "constrangimentos" que Messiaen permite, e aplica, à criação e manipulação dos materiais sonoros, são aqueles inerentes ao que ele chama de "*charme des impossibilités*" (encanto das impossibilidades). Concomitante afirma que: « J'ai toujours considéré qu'un procédé technique possédait d'autant plus de force – et une force quasiment occulte, nous revenons à la magie – qu'il se heurtait

¹² *Mode de Valeurs et d'intensités*, composta em Darmstadt em 1949, foi interpretada em Paris no ano seguinte. Fundamental na definição e estruturação de um novo pensamento criador, esta obra marca forçosamente compositores mais jovens, nomeadamente Pierre Boulez (n. 1925) ou Karlheinz Stockhausen (n. 1928). As suas formas de pensar o ritmo modificar-se-ão aquando do seu estudo, análise e audição. Segundo Harry Halbreich, « ce fut la découverte commune en été 1951 d'un compositeur belge, Karel Goeyvaerts, et du tout jeune Karlheinz Stockhausen, qui en fut impressionné au point de passer l'hiver de 1952 à Paris, à la classe de Messiaen ! Celui-ci, bien malgré lui, se trouva donc être à l'origine du bref, mais rigoureux courant de la musique sérielle la plus stricte, celle des *Kontrapunkte* et des premiers *Klavierstücke* de Stockhausen, mais aussi celle de *Polytonia-Monodia-Ritmica* de Luigi Nono, et surtout celle de *Polytonia X* et du premier livre des *Structures* de Pierre Boulez, toutes œuvres de 1951 et 1952. Or le témoignage d'Antoine Goléa est formel : ce fut le disque 78 tours de *Mode de Valeurs et d'intensités* qu'il apporta à Darmstadt en 1951 qui mit tout en branle » (Halbreich, 1980 : 39). Destas afirmações percebemos a importância e influência exercida por Olivier Messiaen junto da jovem geração de compositores, e da relevância da sua obra enquanto formador.

¹³ *Chronochromie*, para grande orquestra, integra, segundo Antoine Goléa, « les recherches rythmiques, modales, ornithologiques des partitions précédentes dans une générosité de l'inspiration qui n'a d'égale que son énergique concision. [Esta obra releva ainda] les rapports sons couleurs [...], tandis que les prétextes ouvertement religieux de l'inspiration reviennent au premier plan, après une existence longtemps plus souterraine » (Halbreich, 1980 : 41).¹⁴ Para Olivier Messiaen, "Seul le plain-chant possède à la fois la pureté, la joie, la légèreté nécessaires à l'envol de l'âme vers la Vérité [reunindo as características de uma verdadeira e profícua música litúrgica. Para o compositor, embora se releve de forma sistemática a componente melódica, nomeadamente nas suas formas de organização base, os modos.] La chose merveilleuse du plain chant : ce sont les "Neumes" (Messiaen, 1978 : 3). Para Olivier Messiaen os Neumas são fórmulas melódicas análogas ao que os tratados de harmonia chamam de ornatos, apoietura, notas de passagem, embora com uma função e caracterização mais vasta. Estes elementos encontram-se, segundo o autor, no canto dos pássaros, desenvolvendo uma flexibilidade rítmica admirável. Segundo Messiaen, "cette souplesse rythmique qui nous vient de l'Anaclyse des vers ioniques (métrique grecque), du *Candrakata* et de ses ajouts du point (decis-tâles de l'Inde), et que Chopin a essayé de retrouver dans son rubato, elle s'exprime ici de plusieurs façons : par le mélange du binaire et du ternaire, par les groupes inégaux en durée, par les valeurs doublées et fortes des Pressus, par les valeurs doublées et douces de l'*Oriscus*, par le joyeux cançon des *Distropha* et *Tinstropha*, par l'extraordinaire ralenti qui précède le *Quiisma*. Tout cela engendre des variations de rythme et de tempo extrêmement délicates » (Messiaen, 1978 : 4).

davantage, dans son essence même, à un obstacle infranchissable [...] *C'est là le charme des impossibilités*... Elles possèdent une puissance occulte, une emprise chiffrée, temporelle et sonore » (Samuel, 1967 : 45-47). Este *encanto das impossibilidades* define as suas mais importantes inovações no campo musical, nomeadamente a criação dos modos de transposições limitadas, dos ritmos não-retrogradáveis e, mais tarde, o uso das chamadas permutações simétricas.

Notamos todavia que, enquanto criador, Messiaen desenvolve objectivos claros e sucintos e o seu pensamento é fluido e coerente. "Qu'il s'agisse de l'homme, de sa pensée, de son langage, de son évolution, de son œuvre enfin, tout se présente avec une grande netteté, avec une clarté sans doute unique [...] » (Halbreich, 1980 : 9). Por outro lado, numa época em que a linguagem musical se reveste de um carácter fortemente abstracto e absoluto, questionamo-nos se Messiaen se poderá considerar um "compositor de programa". Se analisarmos o catálogo das suas obras verificamos que, os títulos que atribui às suas peças são bastante concretos, aludindo a universos específicos, nomeadamente aos que incidem sobre a natureza, as cores, os pássaros, ou a religião. Encontramos ainda, e a par de um conjunto de explicações técnicas e estilísticas de um rigor e clareza únicos, "un monde de sentiments et de sensations, un éblouissement de poésie et de couleurs, qui normalement devraient être extérieurs, ou du moins parallèles à la musique. [Do ponto de vista técnico,] Les vérités de la foi, les chants d'oiseaux, les couleurs, les paysages, ne peuvent s'incarner que grâce aux modes, aux rythmes, aux timbres, patiemment élaborés par le compositeur. Mais faire de ces éléments de hauteur, de durée, de timbre, d'intensité, d'attaque, autre chose que des moyens, que d'efficaces serviteurs de l'esprit, voilà qui relèverait d'une conception essentiellement matérialiste de l'art, aux antipodes de la spiritualité de l'esthétique de Messiaen » (Halbreich, 1980 :

¹² Da mesma forma, "Tout art qui essaye d'exprimer le Mystère divin peut être qualifié de religieux » (Messiaen, 1978 : 5).

¹³ Na Teoria do *Son Couleur*, "ce ne sont pas les sons isolés qui engendrent des couleurs, ce sont les accords ou mieux les complexes de sons. Chaque complexe de sons a une couleur bien définie. Cette couleur va se reproduire à toutes les octaves, mais elle sera normale dans le médium, dégradée vers le blanc (c'est à-dire plus claire) en montant vers l'aigu, rabattue par le noir (c'est à-dire plus sombre) en descendant vers le grave. Au contraire, si nous transposons notre accord de demi-ton, à chaque demi-ton il va changer de couleur » (Messiaen, 1978 : 10).

¹⁴ Resumindo, para Olivier Messiaen, "il n'y a qu'une musique liturgique, et c'est le *plain chant*. Par contre, toute musique qui s'approche avec révérence du Divin, du Sacré, de l'ineffable, est vraiment une musique religieuse dans toute la force du terme » (Messiaen, 1978 : 7).

14). A sua obra relaciona-se ainda, e de forma directa, com a natureza e a humanidade, demonstrando afectos de alegria e generosidade, paz e serenidade, provenientes de uma alma plena de fé e clarividência.

De entre as suas obras mais técnicas, e de cabal importância para o desenvolvimento da música do século XX, destacamos *Modes des Valeurs et d'Intensités* (1949)¹³ e *Neumes rythmiques* (1949). De uma complexidade técnica e expressiva única, revelam a sua mestria composicional. Revelando-se capitais para o desenvolvimento técnico e estilístico da nova música, são para o compositor, a par de *Pièce en Trio* e *Soixante-quatre Durées*, (insiridas no seu *Livre d'orgue* (1951)), « ses plus grandes victoires rythmiques » (Halbreich, 1980: 16). Sem elas não teria desenvolvido os universos sonoros presentes em obras como *Chronochromie* (1959-60)¹⁴ e *Couleurs de la Cité céleste* (1963).

Estes, portadores de uma harmonia brilhante e funcional, ritmos de uma infinita variedade e criatividade, linhas melódicas de uma beleza plástica única, uma combinatória de timbres de uma impressionante clareza e efeito sonoros, relevam ainda uma mestria técnica, uma inovação estilística e estética que se prolonga para além de considerações, tanto místicas, como teológicas. A tradução de universos de cor em som, e de som em cor, único, revela uma tentativa de operar de, e para, Deus, sendo esta, a dimensão capital da sua obra. As características do sobrenatural transparecem. “Messiaen ne se lasse pas de répéter, émerveillé, les qualités des *Corps glorieux*: clarté, force, agilité, subtilité. Il les célèbre dans trois des pièces des *Corps glorieux* pour orgue [1939], y revient dans la troisième des *Trois petites Liturgies*, dans la quatrième partie d'*Et exspecto resurrectionem mortuorum*, dans les deuxième, troisième et sixième parties de la *Transfiguration* [1965-69] (tout particulièrement le don de Clarté), enfin, dans la huitième pièce de *Des Canyons aux Etoiles*

¹³ A definição através da música dos caminhos de uma fé católica inabalável leva a inesgotáveis discussões, nomeadamente, sobre se se deve considerar ou não Messiaen, um mítico. Para Robert Sherlaw-Johnson « le mysticisme cherche l'annihilation de l'être, laquelle, dans sa perfection, est la contemplation dans l'extase et unit l'homme à la Divinité. [Segundo ele, Messiaen não é um mítico pois a sua criação e existência é apenas] concerné par les vérités de la Foi catholique qui traitent de l'acte rédempteur de Dieu dans le monde par l'Incarnation et le Sacrifice du Christ [e.] C'est l'expression de cette relation unissant Dieu à l'homme qui donne à sa musique son orientation théologique plutôt que mystique [que torna Messiaen um músico impar]. (Sherlaw-Johnson, 1975: 40).

¹⁴ Messiaen define um sistema de cores para o seu universo sonoro. Para ele, um acorde possui sempre uma cor que revela a sua atmosfera particular. A sua análise e caracterização técnica são, para ele, secundária. Primordial é o facto de possuir uma cor característica e única.

(*Les Ressuscités et le Chant de l'Etoile Aldébaran*) [1971-74]. Et la dixième pièce du même cycle (*La Grive des bois*) célèbre l'homme nouveau, « lavé dans le sang de l'Agneau », pleinement réalisé après la Résurrection » (Halbreich, 1980: 48). Os mistérios da fé católica e os princípios que a regem, encontrando-se descritos em numerosas das suas obras, revelam uma fé sem limites. Assim, a celebração do Mistério da Omnipresença de Deus encontra-se descrito em *Dieu parmi nous*, nona peça de *La Nativité du Seigneur* (1935) (descrevendo a sua Omnipresença entre nós). Quando descreve a sua Omnipresença em Ele-mesmo realiza a terceira das suas *Méditations sur le Mystère de la Sainte-Trinité* (1969). Quando foca a presença de Deus em todas as coisas, descreve os mistérios da criação de todas as coisas, nomeadamente a natureza que, revelando-se um tema de inspiração, traduz a grande paixão de Deus, e de seu Filho Jesus Cristo, por todas as coisas. Messiaen torna-se « le grand musicien de la Nature [para] la glorification de Dieu dans la splendeur de sa Création » (Halbreich, 1980: 49). No entanto, o seu amor pela natureza, não é de natureza panteísta, segundo a qual Deus e o mundo constituem uma unidade e uma só substância, pois, como ele próprio afirma, « J'aime la nature pour elle-même. Bien sûr, comme Saint Paul, je vois dans la nature une manifestation d'un des visages de la divinité, mais il est certain que les créations de Dieu ne sont pas Dieu lui-même » (Samuel, 1967 : 26). A sua lucidez e distanciamento face às coisas são notáveis. A sua visão, e vivência dos mistérios da fé, não o limitam na percepção dos fenómenos e de todas as coisas. No texto decorrente da conferência proferida, em Notre-Dame, a 4 de Dezembro de 1977, distingue não só o que define por música litúrgica¹⁵ e música religiosa¹⁶, como os conceitos de “*son-couleur*”¹⁷ e “*éblouissement*”, ou seja, o acesso ao invisível e ao sublime, ao senhor de todas as coisas¹⁸. Este ponto, fundamental, é revelador da aliança entre a terra e os céus, sendo através dela « qu'intervient la complémentarité des sons et des couleurs, la synesthésie, qui constitue

¹⁵ Não é de todo estranho verificar que um dos mais originais criadores de toda a História da Música se baseie no uso e exploração de modelos extramusicais, neste caso, da Natureza, pois “il n'existe pas d'opposition essentielle entre un produit de la Nature et un produit de l'art et ce que nous entendons par œuvre d'art et appelons ainsi n'est au fond autre chose qu'un produit de la Nature universelle. O seu estudo profundo, o seu vínculo à criação, são fruto de inumeráveis estudos desde a Antiguidade, na ânsia de explicar tanto o Humano como o Divino. Neste sentido, tanto as Ciências Exactas, como a Metafísica ou a Filosofia, possuem como objectivo o estudo da Natureza, assim como a realização de uma reflexão profunda sobre as leis que a regem.

¹⁶ Em relação a este assunto, devemos ter presente o que nos determina, e confirma, nas entrevistas tidas com Claude Samuel.

le fondement de tout langage et de la pensée musicale de Messiaen, et qu'il met ici au service d'une quête de vérité, une conception unique en son genre de l'art musical » (Halbreich, 1980: 58). Contudo, como experiência espiritual, os *sons-couleurs*, ajudam-nos «à mieux vivre, à mieux préparer notre mort, à mieux préparer notre résurrection des morts et la vie nouvelle qui nous attend. Ils sont un excellent « passage », un excellent « prélude » à l'indicible et à l'invisible » (Messiaen, 1978 : 13), concluindo que: « Cette connaissance [aquela que nos permitirá atingir a vida eterna] sera un éblouissement perpétuel, une éternelle musique de couleurs, une éternelle couleur de musiques » (Messiaen, 1978 : 15). Todavia, encontramos-nos, e segundo ele, privados de uma fruição plena da realidade musical se nunca tivermos experimentado dois fenômenos: visualizado as cores complementares e ouvido a ressonância natural dos corpos sonoros. Para Messiaen, “ces deux phénomènes sont liés au sentiment du sacré, à l'éblouissement qui engendre la Révérence, l'Adoration, la Louange » (Messiaen, 1978 : 9).

Sendo um compositor de uma fé inabalável¹⁹, ao ponto de esta se revelar um aspecto fundamental da sua criatividade, aspecto este que engloba e circunscreve todos os outros “bien plus, qui les rend possibles et qui les valide [, a sua produção artística revelar-se-à um] fantastique édifice d'intelligence, de poésie, de sensualité chatoyante, [que] n'a pour seule fin que de louer Dieu dans la splendeur de sa création. [...] [Enquanto revelador das cores e forças da natureza, bem como da existência física das coisas, a sua linguagem harmônica], premier élément de son langage musical à s'être défini en toute originalité dès les premiers essais de ses vingt ans, est entièrement conditionné par son association (sur le plan de la vision intérieure) entre sons et couleurs²⁰. [...] Et s'il s'est forgé d'abord un système harmonique cohérent et « clos », c'est pour pouvoir écrire une musique de couleurs. [Enquanto definidor e criador de estruturas rítmicas novas, constatamos que,] Les toutes premières œuvres [...] participaient déjà d'une notion neuve, et à vrai dire plus orientale qu'occidentale, du temps musical. La coïncidence de ce temps « expansif » et d'une harmonie de couleurs largement dépourvue de la dynamique tension-détente propre à l'harmonie tonale fonctionnelle classico-romantique fit rapidement apparaître des problèmes concernant la grande forme musicale. » (Halbreich, 1980: 17) Por outro lado, enquanto investigador de novos processos criativos, emerge num universo distinto dos demais, um universo natural e naturalista, um universo repleto de canto de pássaros. O seu estudo pormenorizado, a sua transcrição e análise faz com que o compositor encontre “des modèles de mélodies,

de rythmes, de timbres d'une richesse et d'une variété surpassant de loin toute musique humaine. [A partir dos anos 40, nomeadamente depois do seu *Quatuor pour la fin du Temps*, de 1940-1941, o canto dos pássaros] ont ajouté à son langage musical un élément irremplaçable, et qui à lui seul le situerait déjà en marge de tous les autres compositeurs passés et présents. » (Halbreich, 1980: 18). O primeiro a realizar um estudo sistematizado do canto dos pássaros presentes na obra de Olivier Messiaen foi Robert Sherlaw-Johnson. Este estudo engloba não só o canto de cada um dos animais, como a sua descrição física detalhada. A obra do compositor, sendo uma representação de sons e cores, necessita de uma descrição detalhada da plumagem de cada animal. Esta, não aparecerá nunca destituída de um conjunto de outros factores que representam o seu habitat natural, « le plus souvent, les oiseaux sont situés dans leur cadre naturel, évoqué par les sons-couleurs et les divers rythmes du langage de Messiaen (*Catalogue d'Oiseaux, la Fauvette des jardins*), ou alors ils viennent prêter le concours de leurs chants à l'illustration de graves médiations théologiques (*Couleurs de la Cité céleste ; Et exspecto resurrectionem mortuorum ; la Transfiguration ; Meditations sur le Mystère de la Sainte-Trinité ; Des Canyons aux Etoiles*), à moins que ces chants ne soient destinés à faciliter la perception de structures rythmiques particulièrement complexes et abstraites (*Soixante-quatre Durées, septième pièce du Livre d'Orgue ; Chronochromie*) » (Halbreich, 1980: 82).

Sendo um compositor maioritariamente sensitivo, um sensitivo de sons e cores, dotado de uma sensibilidade musical de contornos ímpares, Olivier Messiaen é, por excelência, “le musicien de la Nature” (Halbreich, 1980: 67)²¹. A natureza em todo o seu esplendor surge retratada de uma forma singular e em toda a sua magnitude. Representando a força e a magnitude divinas, sendo alvo da sua particular atenção, « le phénomène de la nature est merveilleusement beau et pacifiant [...] un élément de

¹⁹ Cfr. (Goléa, 1960 : 226).

²⁰ Cfr. (Samuel, 1967 : 109).

²¹ Cfr. (Goléa, 1960 : 219). Paralelamente afirma ainda que, « Certains oiseaux sont spécialisés dans la contrefaçon, mais c'est une contrefaçon absolument extraordinaire, qui est véritablement une refonte [...]. Ces oiseaux, que l'on appelle vulgairement des « contrefaisants », reproduisent le chant des autres ; ils le font avec des mélanges, des volte-face, et une virtuosité tellement étourdissante que l'analyse en est quasiment impossible. Ce n'est qu'avec un disque et un enregistrement passe au ralenti que l'on peut déceler les imitations. C'est un peu comme si l'on entendait du Debussy réécrit par Stockhausen... » (Samuel, 1967 : 106-107).

réconfort [...] un facteur de santé » (Halbreich, 1980: 68), adquirindo um fundamento moral e psicológico²². Por outro lado, descobrindo um universo sonoro novo, de objectos sonoros de outra natureza que os considerados de musicais, afirma-nos que: « J'ai écouté avec passion les vagues de la mer, les cascades et les torrents de montagne, et tous les bruits que font l'eau et le vent ; et j'ajouterai que je ne fais aucune limitation entre le bruit et le son : tout cela représente toujours pour moi de la musique » (Samuel, 1967 : 28). « La nature, les chants d'oiseaux ! Ce sont mes passions. Ce sont aussi mes refuges. Dans les heures sombres, quand mon inutilité m'est brutalement révélée, quand toutes les langues musicales : classiques, exotiques, antiques, modernes et ultra-modernes, me semblent réduites au résultat admirable de patientes recherches, sans que rien derrière les notes justifie tant de travail – que faire, sinon retrouver son visage véritable oublié quelque part dans la forêt, dans les champs, dans la montagne, au bord de la mer, au milieu des oiseaux ? C'est là que réside pour moi la musique. La musique libre, anonyme, improvisée pour le plaisir, pour saluer le soleil levant, pour séduire la bien-aimée, pour crier à tous que le pré ou la branche sont à vous, pour arrêter toute dispute, dissension, rivalité, pour dépenser le trop-plein d'énergie qui bouillonne avec l'amour et la joie de vivre, pour trouver le temps et l'espace et faire avec ses voisins d'habitat de généreux et providentiels contreponts, pour bercer sa fatigue et dire adieu à telle portion de vie quand descend le soir » (Halbreich, 1980: 76).

A coexistência de vários cantos de pássaros numa mesma obra é

²² Se a Estética Clássica submete a Natureza a supremacia da razão através do uso da tonalidade nascida das "harmonias naturais", de formas simétricas ou de periodicidades e proporções equilibradas, a Estética Moderna interessa-se, preferencialmente, pelo poder da imaginação procurando, fora da Natureza, as suas fontes de inspiração e organização discursiva. Todavia, "En face d'un produit des beaux-arts on doit prendre conscience que c'est la une production de l'art et non de la nature ; mais dans la forme de ce produit la finalité doit sembler aussi libre de toute contrainte par des règles arbitraires que s'il s'agissait d'un produit de la simple nature. C'est sur ce sentiment de la liberté dans le jeu de nos facultés de connaître, qui doit être en même temps final, que repose ce plaisir, qui est seul universellement communicable, sans se fonder cependant sur des concepts. La nature était belle lorsqu'en même temps elle avait l'apparence de l'art ; l'art ne peut être dit beau que lorsque nous sommes conscients qu'il s'agit d'art et que celui-ci nous apparaît cependant en tant que nature ».

Por outro lado, dotado de notáveis dons de improvisador, Messiaen é convidado por Marcel Dupré (1886-1971) para desenvolver o estudo do órgão, obtendo, em 1929, enquanto aluno do Conservatório, dois Primeiros Prêmios - Improvisação e Órgão. Pouco depois, em 1931, torna-se o mais jovem organista de França, tornando-se titular do Cavallé-Coll da Igreja da Santíssima Trindade em Paris.

constante, surgindo, por vezes, o uso de canto de pássaros de regiões distintas tanto do planeta como do país ou região que representam. Para Olivier Messiaen "La coexistence dans une même œuvre d'oiseaux d'origines différentes pose évidemment le problème de l'authenticité du paysage ainsi reconstitué. [Messiaen distingue igualmente] les montages « vrais » (*Réveil des Oiseaux, Catalogue d'Oiseaux, Fauvette des jardins, Epode de Chronochromie, Sept Haï-Kai*, Pièces 4, 5, 7, et 8 de *Des Canyons aux Etoiles*) des « faux » (*Oiseaux exotiques, Transfiguration, Méditations, les autres pièces de Des Canyons aux Etoiles*). Mais il lui arrive même d'utiliser un chant d'oiseux comme un matériau sonore semblable à d'autres (Couleurs de la Cité céleste ; *Chronochromie*) : « là, le chant d'oiseaux subit toutes sortes de manipulations à la façon des musiciens concrets et électroniques » (Samuel, 1967: 114). Sofrendo numerosas manipulações técnico-compositivas, o seu canto não será, no entanto, utilizado nunca como no original, pois a deformação dos materiais será sempre uma consequência do processo e da intencionalidade. Diversas contingências agem sobre a sua percepção e tradução, pois como nos afirma "Il y a inévitablement déformation, même lorsque l'intention du compositeur est de reproduire le chant de la manière la plus fidèle possible : c'est que d'une part notre perception sensorielle et notre rythme biologique ne sont pas ceux de l'oiseau et que d'autre part nos instruments ont des ressources de timbre, de dynamique, d'articulation, de vélocité, également très différentes [...]. [A sua tradução, « à l'échelle humaine », cria deformações inevitáveis, pois o acto de] les adapter à notre taille [...], à notre tessiture auditive [...], enfin à notre rythme biologique [...] (Halbreich, 1980: 83-84), cria inevitáveis transformações ao original. Por outro lado, o facto de a exactidão tímbrica nunca ser alcançada, mesmo quando falamos de um Messiaen, faz com que o autor pense em complexos sonoros onde a harmonia se integra ao timbre criando « la couleur cherchée ». Todavia, "il faut souligner que les agrégats de sons complexes qui en résultent ont une fonction – et d'ailleurs un effet – tout à fait différents de ceux des accords colorés destinés à évoquer les teintes du plumage de l'oiseau ou du paysage dans lequel il vit » (Halbreich, 1980: 84). Neste sentido, utiliza combinatórias harmónicas próprias visando a tradução destas cores e timbres sendo que, cada som, possuindo um complexo harmónico próprio, traduz uma riqueza sonora e tímbrica difícil de igualar. Segundo o autor "Autant de notes, autant d'accords inventés, c'est-à-dire, pour une pièce d'oiseaux comportant mille ou deux mille notes, mille ou deux mille accords inventés." (Samuel, 1967: 113).

Na tradução dos seus cantos Messiaen conta, em entrevista

concedida a Antoine Goléa, que encontra numerosas dificuldades. Sendo necessário perseguir "os seus cantores", é necessário estar em condições limites durante longos períodos de tempo para captar o seu canto. Quando isto acontece, é necessário transcreve-lo rapidamente pois eles não esperam, não repetem, nem sequer facilitam o trabalho...²³. Sabendo ainda que a melhor época para realizar este trabalho é a Primavera, a estação dos amores...²⁴. Refere igualmente que cantam sempre num determinado modo e não diferenciam o intervalo de oitava; os seus contornos melódicos lembram, muitas vezes, as inflexões do Canto Gregoriano e que, os seus ritmos, de uma complexidade e variedade infinita, são de uma precisão e clareza absolutas²⁵. A rítmica assim descoberta leva-o a realizar profundos estudos sobre o ritmo e o tempo traduzidos em numerosos trabalhos de investigação. Todavia, o estudo do ritmo e da métrica grega não surge em consequência do estudo e sistematização do canto dos pássaros, mas, aquando dos estudos realizados na classe de História da Música de Maurice Emmanuel (1862-1938). Por outro lado, Marcel Dupré será o responsável de numerosas improvisações que acicatarão o gosto pelos materiais que agora descobre, e que, revelando-se de uma riqueza inigualável, serão transpostos e redimensionados ao longo da sua produção musical²⁶.

Se, por um lado, Olivier Messiaen procura na natureza, nomeadamente no canto dos pássaros, a sua inspiração e realização, por outro, através da montanha, do vento, dos rios, dos pássaros, da luminosidade, busca a liberdade de um modelo e a estimulação do imaginário (Kant, 1979: 137)²⁷. Através do seu poder imagético e musical, incarnam o Divino sendo que, para ele e muitos outros, o pássaro liberta uma rítmica livre e a certeza de uma improvisação proporcional. Os pássaros tornam-se mensageiros de uma beleza indizível, uma beleza do Divino ao qual aspira. Tornando-se a cada ano mais rica e poderosa, a sua obra não nega nunca os seus primeiros traços. Assim, os modos e ritmos das suas primeiras obras encontram-se nas suas últimas, embora desenvolvam universos sonoros bem mais complexos, ricos e formalizados. De uma liberdade adquirida, sobressai uma fidelidade e flexibilidade organizativas e musicais sem mácula.

Definindo uma nova e marcante forma de abordar e pensar o musical, a ousadia da sua pesquisa, a mestria da sua técnica e a originalidade do seu pensamento, transmitindo uma fé inabalável que dignifica e engrandece, fazem dele um dos maiores compositores de toda a História da Música²⁸. O trabalho sobre a cor, a harmonia, o uso do canto dos pássaros, o desenvolvimento do ritmo e da duração como

parâmetros cuja função estrutural e estruturante se encontra ao mesmo nível da altura, tornam-no único. Nele a duração e estruturação rítmica de uma obra e do discurso musical desenvolvem-se de forma autónoma. A introdução de diversos elementos da natureza, nomeadamente o canto dos pássaros, e a descrição dos ambientes da natureza próprios ao seu habitat são uma constante. Messiaen não só utiliza o seu canto, como descreve do ponto de vista sonoro as regiões onde estes se encontram, as cores e sons desses lugares e, a montanha, elemento essencial na definição da sua personalidade. Assim sendo, e respondendo a um forte apelo criativo, desenvolve uma linguagem onde realiza a simbiose entre duas fortes componentes sensoriais - o som e a cor - dignificando e aspirando ao Divino. Nele, Sagrado e Profano fundem-se num universo sonoro único. Aspirando à união com Deus, revela uma profunda fé e misticismo, realizando um laborioso trabalho de artesão e artista, de crente e escravo, de uma vontade de união com o além, o Uno e Indizível.

BIBLIOGRAFIA

- GOLÉA, Antoine, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Julliard, 1960.
 HALBREICH, Harry, *Olivier Messiaen*, coleção Musicien d'aujourd'hui, Librairie Arthème Fayard, Fondation Sacem, Paris, 1980.
 KANT, Emmanuel, *Critique de la Faculté de Juger* (1790), Vrin, Paris, 1979.
 MÂCHE, François Bernard, *Musique, Mythe, Nature ou les Dauphins d'Arion*, Klincksieck, Paris, 1983.
 MESSIAEN, Olivier, *Conférence de Notre-Dame*, Alphonse Leduc, Paris, 1978.
 SAMUEL, Claude, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Pierre Belfond, Paris, 1967.
 SCHUMANN, Robert, *Sur les musiciens*, Stock, Paris, 1979.
 SHERLAW-JOHNSON, Robert, *Messiaen*, Dent, Londres, 1975.