

A TRINDADE NA MÚSICA

por JORGE ALVES BARBOSA

A relação com o mundo sobrenatural é conatural à música, ao ponto de em muitas culturas se pensar que a música tem origem directa na divindade; tal relação pode ver-se em duas vertentes que se completam: por uma parte numa dimensão psicológica da música, pela qual o homem sai de si mesmo, vivendo uma espécie de arrebatamento; por outra, na dimensão mítica, filosófica ou mesmo teológica da música, na medida em que esta se afirma como veículo de comunicação do divino com o humano. É assim que a estética romântica nos apresenta o músico numa dupla dimensão: o compositor é visto como uma inerte harpa eólia, como uma boca da natureza, passiva embora sensível, como instrumento solitário pendurado num bosque com as cordas à mercê do vento que passa; mas é também visto qual Prometeu que toma os céus de assalto, desafiando a Deus e a natureza, uma figura trágica condenada pela sua ousadia. Era esta dimensão romântica da música que levava o próprio Beethoven a dizer que se tratava de "uma linguagem mais nobre que a Teologia".

De facto, "enquanto o artista plástico ou gráfico tende a viver num mundo de imagens, o músico vive num mundo de sons ainda que não exclusivamente. As atitudes de ordem afectiva e todas as tendências em ordem a uma reacção/resposta afectiva são incrementadas e intensificadas por meio do seguimento dos pontos fortes da acção musical na pessoa".¹ Aquilo que, hoje em dia, é unanimemente assegurado pela psicologia da estética correspondia tradicionalmente

¹ C. SEASHORE, *Psychology of Music*, Ed. Dover, New York, 1967, p. 179-180.

a uma concepção mitológica ou filosófica da música: ao som da sua harpa, Orfeu conseguia dominar os animais e animar as próprias pedras; ao dirigir-se aos Infernos para resgatar a sua amada Eurídice, amansou as próprias Fúrias.² Não admira pois que o mito de Orfeu tenha encontrado um lugar privilegiado em vastos âmbitos da literatura musical de todos os tempos, com particular relevo para a ópera. A música pode proporcionar-nos também uma dimensão "atemporal" da existência, na medida em que age fundamentalmente sobre o tempo psicológico. Um dos aspectos mais fáceis de atingir nesta capacidade da música para nos transportar, é a sensação de "arrebatemento" que a música provoca e que foi desenvolvida particularmente pelos compositores românticos, embora já presente no "movere", um dos efeitos apontados à música medieval. Sendo a beleza uma realidade metafísica, ela é também realidade religiosa na medida em que se torna, através de diferentes expressões artísticas, como que uma "sarça ardente", qual lugar cósmico da irradiação do divino.

A música como "analogia do mistério trinitário"

A relação entre a linguagem musical, e particularmente a experiência estética, e o divino permitiu desenvolver toda uma relação entre a música e o culto sagrado, e de modo especial entre a música e a própria teologia enquanto expressões de uma relação de Deus com o homem e do homem com Deus. Não vamos aqui abordar esta questão, já tratada noutros lugares,³ mas simplesmente apresentar alguns exemplos de obras musicais que tiveram como referência o Mistério da Santíssima Trindade quer no estrito âmbito da música

² Interessante que esta concepção já se apresenta bastante evoluída, face a outras anteriores onde as forças do mal só eram apaziguadas mediante uma música de carácter ruidoso, com muito movimento e uso de tambores, etc. O falar-se de uma música suave que amansa as feras é bastante inovador.

³ JORGE ALVES BARBOSA, "A música no diálogo entre Deus e o homem" (iné.); "Música divina ou diabolus in música", in *Memória*, X, 2003, p. 69-92 e "O canto litúrgico como expressão sublime do diálogo com Deus e com os irmãos" (iné.).

sacra ou litúrgica, quer no âmbito mais alargado da criação musical, motivada por questões estritamente estéticas.

O mistério trinitário guarda uma relação particular com a linguagem musical em si mesma, particularmente no que se refere ao mundo ocidental, ao ponto de podermos falar mesmo da música como “analogia do mistério trinitário” a par das analogias cósmicas, psicológicas, sociológicas e outras. De facto, o sistema tonal em que se encontra estruturada a linguagem musical ocidental assenta numa relação triádica de sons (notas musicais) tanto do ponto de vista melódico, como harmónico, bem como nas consequências de carácter formal daí resultantes. A tríade *tónica-dominante-tónica* representa a base estruturante de uma melodia bem como a estrutura base do acorde – precisamente denominado *tríade* – e é ponto de referência fundamental da linguagem harmónica e contrapontística até ao nível das grandes formas: Fuga e Sonata. A primeira desenvolve-se numa relação *pergunta* (sujeito) – *resposta* com base na utilização da tónica e dominante e segundo uma estrutura ternária: Exposição, Desenvolvimento e Stretto. A Sonata, desenvolvendo-se, por sua vez, numa estreita relação entre tónica e dominante, utiliza a estrutura ternária: Exposição, Desenvolvimento e Recapitulação.

Referências trinitárias na literatura musical

No campo estrito da literatura musical ao nível da relação teológico-litúrgica com o mistério trinitário, a hinologia litúrgica oferece-nos dois exemplos marcantes, que remontam já ao séc. VI, o *Hino “O lux beata, Trinitas”* e o *Hino “Tu, Trinitatis Unitas”*. Numa derivação do primeiro, quer do ponto de vista textual quer melódico, encontramos um exemplo particularmente belo na compositora e mística medieval

Hildegard von Bingen (1098-1179), o *Hino "Laus trinitati"*⁴ que, no texto, afirma algumas propriedades ou atribuições de Deus: "*Louvada seja a Trindade que é vibração, vida e força criadora em tudo o que existe; objecto de louvor das hostes angélicas, maravilhoso clarão dos mistérios desconhecidos para o homem, energia que penetra todas as coisas*". Poderemos identificar nas primeiras palavras do hino a referência às três pessoas divinas: "sonus" (= vibração, som) com o Filho, palavra, voz; "vita" (=vida) com o Espírito, já professado no Credo como "Senhor que dá a vida" e "creator omnium" com o Pai habitualmente relacionado com a obra criadora, apesar de sabermos que ela envolve a Trindade. Em *Symphonia harmonia celestium revelationum*, da mesma autora temos "cânticos para a Trindade". O mesmo tema será tratado ainda em obras de compositores renascentistas e barrocos com relevo para *O lux beta Trinitas* de Francisco Guerrero, Joacobus Handl ou Giovanni Pierluigi da Palestrina⁵, o motete *O beata et gloriosa Trinitas* do mesmo autor indo até às Cantatas "*Sancta et individua Trinitas*" de Giacomo Carissimi e *Der harmonische Gottesdienst (Kantaten aus dem Trinitatiszeit)* de Georg Philipp Telemann.

Para além desta presença do mistério da Santíssima Trindade no repertório litúrgico, nomeadamente no que deriva dos exemplos anteriores onde poderemos destacar *Hymn to the Trinity* de P. I. Tchaikovsky, ou *O Trinity of Blessed Light* de Willan Healey, ou na mais recente *Messe von der Heiligste Dreifaltigkeit* de Max Eham (1965) e sobretudo a clara teologia trinitária presente em obras de música sacra como no "Credo" das Missas, especialmente em

⁴ Do ponto de vista musical, este hino representa uma curiosa paráfrase do *Hino "O lux beatae Trinitas"*, como tive ocasião de demonstrar, num trabalho em que abordei, em tempos, o processo de composição de Hildegard de Bingen no contexto da evolução da monodia no ambiente litúrgico germânico.

⁵ Este hino constitui-se como um dos temas trinitários mais tratados pelos compositores quer do ponto de vista da música coral quer como paráfrase organística: Heinrich Scheidmann, Michel Corrette, Pretorius, Matthias Weckmann, antónio de Cabezon, etc.

Mozart,⁶ que dedica a *Missa em Dó Maior KV 167* à Santíssima Trindade. Finalmente referiremos três compositores particularmente sensíveis à teologia do Mistério de Deus: Johann Sebastian Bach (1685-1750) Jean Langlais (1907-1991) e Olivier Messiaen (1908-1992).

Johann Sebastian Bach

Johann Sebastian Bach deixou-nos um conjunto diversificado de obras onde o tema trinitário é tratado a partir da importância litúrgica dos textos e com a inerente incidência descritiva muito frequente na música deste autor: para a festa litúrgica da Santíssima Trindade e em contexto do culto luterano, de que o autor era um fervoroso e sincero seguidor, temos as Cantatas "*Ach Gott vom Himmel*" BWV 2, "*O Ewigkeit du Donnerwort*" BWV 20, "*Gelobt sei der Herr*" BWV 129 e "*Es ist ein trotzig*" BWV 176. A estas, e dentro da temática que nos ocupa, poderemos acrescentar ainda o Coral "*Vós sois Três numa Unidade*". Particularmente significativas, do ponto de vista teológico, são duas grandes obras onde já aflora uma certa aproximação à teologia católica – *A Missa em Si menor* e o *Magnífica em Ré Maior* – onde encontramos alguns exemplos da teologia trinitária: da primeira destas obras sobressai o dueto do Credo "*Et in unum Dominum*" em que a *consustancialidade* entre o Filho e o Pai são apresentados por Bach através de um cânon estreito a duas vozes; mais clara nos aparece a teologia trinitária no "Gloria Patri" do *Magnificat* onde Bach utiliza linhas melódicas muito aproximadas no tratamento referente ao Pai e ao Filho, numa construção por meio de linhas melódicas gradualmente ascendentes; para o Espírito Santo reserva uma estrutura de sentido inverso que deriva, em grande parte, das anteriores, evocando certamente a teologia do "*filioque*", numa

⁶ Ver JORGE ALVES BARBOSA, "Entrar no jogo de um homem crente; sobre a música religiosa de Wolfgang Amadeus Mozart", in *Revista Estudos*, Centro Académico da Democracia Cristã, Coimbra, 2006, p. 375-399.

ondulação que não deixará de evocar também a simbologia da pomba referida ao Espírito Santo, simbologia essa que haveremos de encontrar mais tarde em outros autores, particularmente no tratamento musical do Credo às palavras "*et incarnatus est de Spiritu Sancto*", como acontece por exemplo na *Missa Solemnis*, op. 123, de Beethoven.

Da música organística de Bach sobressai uma obra particularmente significativa pela estreita relação com a teologia trinitária: O *Triplo Prelúdio e Tripla Fuga em Mi bemol maior* que emolduram a grande obra intitulada "*O Dogma em Música*". Nesta, a um grande *Prelúdio* dotado de três temas interligados, segue-se um conjunto de corais para órgão baseados nos grandes temas das teologia cristã, particularmente o Credo, a partir da evocação das três pessoas divinas, em paráfrases do "*Kyrie - Christe - Kyrie*". A obra conclui com a célebre *Tripla Fuga*. Esta consta de três partes e três temas: um primeiro - que seria dedicado ao Pai - caracteriza-se pela grandiosidade decorrente da utilização de notas longas, num andamento lento e solene e com a sonoridade plena do órgão; a este segue-se um tema um pouco mais movimentado e de características ondulantes - que poderíamos relacionar com o Espírito Santo - ao qual, numa segunda parte, se vem ajuntar o primeiro tema, caminhando agora os dois a par, numa dupla fuga até se chegar ao terceiro tema - que relacionaríamos com o Filho - caracterizado pela vivacidade e também pelos grandes saltos em sentido descendente da melodia a evocar possivelmente a Incarnação. Após a exposição baseada no terceiro tema, dão entrada os dois outros, construindo uma tripla-fuga, expoente máximo da habilidade contrapontística do compositor, onde a pluralidade dos temas - as pessoas divinas - se funde numa unidade estética impressionante e solene - a unidade de natureza - dando-nos uma bela e eficaz representação musical da "pericorese" trinitária. A isto poderemos acrescentar a não menos importante dimensão simbólica referente à Trindade, bem como a

teologia das apropriações divinas: ao nível da simbologia, temos a utilização da tonalidade de *Mi bemol* que, para além da solenidade a ela inerente, tem a particularidade de apresentar três bemóis na armação de clave; também a segunda e a terceira parte da Fuga seguem um ritmo ternário, em elementos que se vão estreitando progressivamente ao nível das unidades de tempo: mínima, semínima e colcheia. Do ponto de vista das apropriações, poderíamos relacionar a gravidade e grandiosidade do primeiro tema com a figura do Pai, o Deus Criador e Senhor, particularmente na linguagem do Antigo Testamento; as características ondulantes do segundo tema, que por isso se refere habitualmente ao Espírito Santo, bem como a horizontalidade do mesmo tema não apenas ressaltam a simbologia da Terceira pessoa – a pomba – mas também a sua acção particular na relação de Deus com a pessoa humana, ao nível da santificação que nos eleva, lenta e progressivamente, tal como o tema para a dimensão do divino.

Outros compositores para Órgão

Depois de algumas referências ao mistério trinitário, de que podemos destacar *Hymne de la Trinité* e *Fuga* sobre o mesmo tema do compositor oitocentista francês Alexandre Boëly (1785-1858), é na música do século XX que o tema mais se encontra presente e, curiosamente, ao nível da música puramente instrumental, sobretudo organística. De facto, a Santíssima Trindade serve, temática e estruturalmente, a "*Office de la Fête de la Sainte Trinité*", obra de 1957, e sobretudo a "*Trois Meditations sur la Sainte Trinité*" do compositor francês Jean Langlais (1907-1991), que abordaremos adiante, estando ainda presente na terceira das *Three Voluntaries*, "Voluntary Sainte Trinité"⁷. Poderíamos ainda referir "Prélude

⁷ Obra de 1969. Não deixa de ser relevante o facto de a *III Voluntary* ser dedicada ao organista da Église de la Trinité, Olivier Messiaen, contemporâneo e grande amigo de Langlais.

Dominical a la Gloire de la Sainte Trinité” na *Messe Symphonique Dominicale pour Orgue* de Dominique A. Rivolta, *Prière a la Sainte Trinité* (op. 24) de Rolande Falcinelli (1920-2006), o *Triplo Coral “Sancta Trinitas”* e as paráfrases gregorianas de Charles Tournemire (1870-1939), desenvolvidas a partir do Próprio do Domingo da Santíssima Trindade em *Orgue Mystique*, com particular relevo para o “Tryptique” final, e ainda a *Fantasia Coral “O Heiligste Dreifaltigkeit”*⁸ do alemão Hermann Schroeder. Porém, será Olivier Messiaen (1908-1992) – um dos maiores compositores e organistas do século XX, caracterizado pela afirmação pública e quase ostensiva da sua catolicidade, tanto na vivência individual da sua fé como no empenhamento colocado nos serviços litúrgicos da Église de la Trinité, em Paris – que marcará consideravelmente a sua produção musical por este tema, mesmo que por meio de uma especial e difícil linguagem. Vejamos agora em pormenor algumas das obras mais significativas.

Jean Langlais

Jean Langlais foi um “compositor bretão de fé católica e de nacionalidade francesa”, como ele gostava de se afirmar, organista na Basílica de Santa Clotilde em Paris, profundamente consciente da sua função litúrgica e particularmente marcado pela temática litúrgica e teológica, tendo no Canto Gregoriano a sua principal fonte de inspiração. A obra *“Trois Meditations sur la Sainte Trinité”* (1962) não só se inspira, em grande parte, nas melodias gregorianas, mas é

⁸ Nesta *Fantasia Coral “O Heiligste Dreifaltigkeit”*, apenas o texto do Coral tem a referência à Santíssima Trindade, um coral cujo texto é atribuído a Just Gesenius e que diz, na primeira estrofe: O heiligste Dreifaltigkeit / Voll Majestät und Ehren / Wie kann doch deine Christenheit / Dein Lob genut vermehren? / Du bist sehr hoch und wundersam, / Ganz unbegreiflich ist dein Nam, / Dein Wesen unerforschlich. [Ó Santíssima Trindade / Plena de majestade e de glória / Como se poderá louvar a tua cristianidade / Ou proclamar suficientemente o teu louvor? / Tu és altíssima e maravilhosa / Incompreensível é o teu nome / A tua sabedoria insondável]. Ao contrário de outras obras, não encontramos nesta partitura qualquer intenção teológica, seguindo os cânones normais de uma Fantasia para Órgão na tradição organística alemã. Apenas o Andante, em Canon à Oitava sobre um baixo por graus conjuntos, se poderia aproximar da estrutura de um Trio com alguma intencionalidade teológica.

também reveladora de uma clara intencionalidade teológica tanto pela escolha dos temas como estrutura e processos de composição. Ao contrário do que foi afirmado pelo Cónego Jean Revert, mestre de capela de Notre Dame de Paris, na oração fúnebre em honra do compositor⁹, nesta obra ressalta, logo à partida, uma especial e amadurecida intencionalidade teológica ao se inspirar precisamente na *Tripla Fuga em Mi Bemol* de Johann Sebastian Bach, cujo significado anteriormente apontámos¹⁰. Cada meditação centra-se numa das três pessoas divinas. A primeira, dedicada ao Pai, tem como tema – um pouco transfigurado – o primeiro tema da *Tripla Fuga em Mi bemol*, também aí conotado com a primeira pessoa da Trindade, a que acrescenta a melodia do *Pater Noster* gregoriano. O canto gregoriano vai servir também para referenciar as outras duas pessoas: uma velada evocação do tema do *Kyrie II* (“Fons bonitatis”, melodicamente aproximado ao *Pater Noster*) é associado à melodia de um antigo *Natal provençal*, para representar a pessoa do Filho na segunda meditação; finalmente, o célebre Hino “*Veni Creator Spiritus*” informará a terceira peça, dedicada ao Espírito Santo. Para além do significado dos temas escolhidos – que poderiam, em si mesmos, abordar as pessoas divinas mas não o mistério trinitário, esta intencionalidade teológica mais profunda é patente na estrutura global da obra bem como no desenvolvimento de cada uma das partes – um pouco ao jeito da citada obra de Bach – na medida em

⁹ « Il a chanté le mystère de la Sainte-Trinité, non pas dans des considérations théologiques transcendentes, mais tout simplement en mêlant le ‘Pater Noster’, le ‘Verbe incarné’ évoqué par un Noël et le Saint Esprit par le ‘Veni Creator’, toujours ce sens du signe musical simple a comprendre et révélateur du mystère, le sens sacramental » (in MARIE-LOUISE JAQUET LANGLAIS, *Ombre et Lumière, Jean Langlais, 1907-1991*, Ed. Combre, Paris, 1995, p. 307).

¹⁰ Alguns destes aspectos teológicos presentes na estrutura das *Trois Méditations* são apontados pela organista Marie-Louise Langlais na biografia do autor, de quem foi segunda esposa, nos seguintes termos: “trois thèmes combinés en un bouquet final pour démontrer l’unité et l’indissolubilité de la Sainte-Trinité (sic), un peu à la manière de Jean-Sébastien Bach dans sa monumentale triple fugue”. Apesar da evidente falta de rigor teológico no vocabulário utilizado, notamos a sensibilidade da autora para a questão teológica. Nesta mesma obra poderemos dar-nos conta da importância e da impressionante presença dos temas teológicos e sobretudo litúrgicos na obra deste compositor e organista (MARIE-LOUISE JAQUET LANGLAIS, *Ombre et Lumière, Jean Langlais, 1907-1991*, Ed. Combre, Paris, 1995, p. 240).

que os diversos temas se vão concatenando, justapondo, sobrepondo, à medida que a obra avança, numa relação “pericorética” surpreendente e com um efeito musical que ultrapassa a mera abordagem analítica¹¹.

A primeira meditação, dedicada ao Pai, revela a solenidade e gravidade características da obra de Bach, uma das preferidas do organista Langlais, quase como alicerce e apoio harmónico da melodia do *Pater Noster* apresentada muito próxima da melodia original gregoriana. Estes mesmos temas vão surgindo depois, em diversas transformações, na segunda meditação – dedicada ao Filho – representada particularmente pela melodia popular natalícia e num estilo que revela uma frescura verdadeiramente contrastante com a gravidade da primeira meditação. Iniciada com uma passagem ao estilo da “tocata”, a terceira meditação baseia-se na melodia do *Hino “Veni Creator Spiritus”* anunciada imediatamente a seguir, com a gravidade estilística de um Coral. Este tema irá sofrendo várias transformações de carácter rítmico (nomeadamente para valores mais breves) assemelhando-se às passagens em estilo “tocata”, quase em “scherzando”, ao mesmo tempo que surgem justapostos os temas das meditações anteriores.

Sendo verdade que a singularidade de cada tema apontaria para a distinção das pessoas divinas, não deixa de ser teologicamente notória a relação estreita – para não dizermos “igualdade de natureza” – entre os temas da primeira e da segunda pessoas bem como a apresentação do *Veni Creator* ao estilo “coral”, numa alusão ao tema bachiano referente ao Pai. Por outro lado, o carácter especial do tema principal da segunda pessoa – uma canção popular natalícia – apontará seguramente para a teologia da encarnação: um tema

¹¹ O breve comentário à obra, apresentado no CD French Organ Music, única gravação existente da obra, afirma que esta “representa, na música, a natureza inclusiva do conceito teológico da Santíssima Trindade”. Embora não nos diga como é que isso acontece, utiliza pelo menos uma linguagem mais adequada e vai mais longe que outros autores já citados. Aliás, estamos em presença de uma obra já da maturidade do compositor que encontrou na técnica da paráfrase a melhor forma de abordar os temas gregorianos, muito utilizada também na improvisação em cuja arte Langlais era exímio. Aqui procuramos efectivamente mostrar essa relação entre a estrutura da obra e a teologia trinitária.

humano e profano, de sabor popular, mas onde a estrutura modal – *protus autêntico* – aponta para uma proximidade ao divino canto litúrgico. O estilo particularmente “tocatístico” dos incisos que pontuam a estrutura da terceira peça não deixará também de evocar o “vento impetuoso” com que o Espírito se manifestou em dia de Pentecostes, de acordo com a narrativa do Livro dos Actos dos Apóstolos (Act 2, 2).¹²

Olivier Messiaen

A produção musical de Olivier Messiaen e a estreita relação do próprio compositor com o mistério da Santíssima Trindade não são alheias ao facto de ele ter sido durante décadas organista da igreja parisiense dedicada à Santíssima Trindade. Não sendo compositor de música litúrgica ou especialmente destinada ao culto – apenas escreveu uma ou duas obras propriamente litúrgicas¹³ –, vivendo o seu catolicismo de uma forma muito pessoal, mais inclinada para um certo misticismo, e não tendo uma relação tão notória e abrangente com o canto gregoriano como o seu amigo e contemporâneo Jean Langlais, ele próprio afirmava o propósito singular de compor uma “música teológica”:¹⁴ aí, tanto a selecção de temas como a estrutura da composição se definem por critérios estritamente teológicos que o autor concretiza, muitas vezes, na introdução às suas obras.¹⁵ Nesse

¹² Note-se a semelhança com a última peça da “*Messe de la Pentecôte*” de Olivier Messiaen, intitulada precisamente “*Le vent de l’Esprit*”, mas também com algumas passagens de “*Fantaisie*” na sua obra *Hommage à Frescobaldi*.

¹³ Nomeadamente o breve motete “*O Sacrum convivium*” em estilo coral para coro a quatro partes.

¹⁴ No já citado trabalho, “A música no diálogo entre Deus e o homem”, tivemos oportunidade de estudar alguns aspectos da “música teológica” de Olivier Messiaen. Foi, por assim dizer o primeiro contacto não só com a obra deste autor francês, mas também porventura imã das primeiras abordagens da temática teológica no contexto da linguagem musical entre nós. Estávamos em 1978.

¹⁵ As obras “teológicas” de Messiaen são sempre encabeçadas por citações bíblicas, de autores sagrados ou ainda de textos do Missal – os recursos de que um organista litúrgico dispunha naturalmente – e que lhe servem não só de inspiração mas também de fundamento da própria estrutura e processos de composição. Algumas vezes o autor precede as suas obras de introduções desenvolvidas onde oferece não

sentido, encontramos já na sua obra organística *Les Corps Glorieux*, a VII peça que intitula “Le Mystère de la Sainte Trinité”. A mesma teologia trinitária, na perspectiva de S. Paulo e de S. João, é tratada em duas peças pertencentes à colecção *Le Livre d’Orgue*: II – “Agora vemos como num espelho...” e V – “Dele, por Ele e para Ele tudo foi feito”, escritas para o Domingo da Santíssima Trindade. Aqui, a intencionalidade teológica não é tão patente dadas as características marcadamente técnicas e estilísticas da obra indo de encontro à expressão da linguagem musical própria do compositor: modos, ritmos, estruturas. Porém, a presença das citações bíblicas no *Livre d’Orgue* bem como no contexto da peça intitulada “O Mistério da Santíssima Trindade” em *Les Corps Glorieux*, aponta para a relação especial entre as três pessoas divinas, não apenas na mútua contemplação e identidade de natureza, mas também na relação *pericorética* ou inabitação divina. A estrutura desta última obra torna patente a relação de independência / proximidade entre as três melodias que a compõem: trata-se efectivamente de uma peça “em trio”, algo muito pouco usual neste autor. Além desta alusão simbólica à Trindade, acrescenta-se o facto de estarmos perante um trecho em três partes onde cada uma delas se poderá subdividir em três. Simbólico também o facto de a voz intermédia – referente ao Filho – ser construída a partir da melodia gregoriana do *Kyrie X* intitulado “Alme Pater” numa citação quase literal embora com transformações de acordo com a linguagem musical do autor.¹⁶

apenas indicações de ordem técnica ao nível da composição e da interpretação, mas também de ordem teológica. Caso típico a estrutura das obras organísticas *La Nativité du Seigneur e Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité*, marcadas pelo número 9 (3x3). Não deixará de representar uma relação particular com o mistério de Deus, embora centrada mais na figura de Jesus Cristo, a obra *Trois petites liturgies de la présence divine*, para coro feminino e orquestra, nomeadamente pelo seu carácter contemplativo ou mesmo místico.

¹⁶ Há ainda outros aspectos interessantes, nomeadamente no que respeita ao carácter de cada uma das três vozes: ressaltamos apenas o facto de a voz superior representar o Espírito Santo, uma linha melódica “sinuosa” construída a partir de pequenos fragmentos que se vão apresentando com pequenas variações ao jeito do “maqam” indiano, num processo já presente noutras peças do mesmo ciclo como a I – “Subtilité des corps glorieux”, sobre a “Salve Regina” e a VI – “Joie et clarté des corps glorieux”. Sendo a voz intermédia correspondente ao Filho também ela, com base no mesmo princípio anunciado anteriormente, vai apresentando a melodia gregoriana ou “gregorianizante” para utilizarmos a linguagem

Depois destes primeiros acenos ao mistério trinitário, encontramos a obra mais significativa de Messiaen, não só no presente contexto teológico, mas até no panorama da restante obra do autor: trata-se do grande ciclo de nove peças para órgão intitulado *Méditations sur le Mystère de La Sainte Trinité*. A sua origem remota encontra-se numa série de improvisações, integradas numa paraliturgia realizada na Igreja da Trinité, aquando da inauguração do órgão restaurado, a 23 de Novembro de 1967, e que ele intitulou curiosamente "*Le Mystère de Dieu*".¹⁷ A partir desse material construiu mais tarde uma obra monumental, quer pela dificuldade técnica quer pela profundidade e especificidade da linguagem utilizada, onde aos cantos de pássaros e a outros recursos anteriores, como o "leitmotiv", acrescenta um procedimento a que chama "linguagem comunicável" com que procura transpor para a música algumas expressões da teologia trinitária, nomeadamente da *Summa Theológica* de São Tomás de Aquino.¹⁸ Trata-se de um ciclo de 9 [3x3] peças, cujo sentido teológico o próprio autor vai apresentando na introdução a cada uma delas: I – *O Pai das Estrelas*¹⁹: aborda fundamentalmente a condição de "ingénito" (teologia já presente em São Justino), característica do Pai bem como a relação de paternidade com o Filho e de espiração do Espírito; II – *Deus é Santo*: a santidade é atributo do Pai, mas

do autor em *Tecniqne de mon langage musical*. Já a voz inferior, dedicada ao Pai consta de uma linha melódica cromática descendente, a qual se vai repetindo, mas com entrosamento rítmico sempre diferente na estrutura geral e relação com as partes superiores, ao jeito de *Passacaglia*. (ver FAUSTO CAPORALI, *Il dialogo perpetuo. L'opera per organo de Olivier Messiaen*, Ed. Armelin, Padova, 2007, p. 90).

¹⁷ Cfr. FAUSTO CAPORALI, *Il dialogo perpetuo. L'opera per organo de Olivier Messiaen*, Ed. Armelin, Padova, 2007, p. 146.

¹⁸ Este procedimento – muito em moda nos compositores franceses do século XX com particular relevo para Jean Langlais e mesmo Jehan Alain e Maurice Duruflé – consiste na construção de uma espécie de alfabeto musical, uma prática que vai lançar as suas raízes na notação alfabética antiga e já fora particularmente utilizada na tradição alemã e inglesa. Messiaen alarga o tradicional âmbito da oitava no como já fizera Robert Schumann quer em *Variações Abbe* quer em *Carnaval* com ASCH-SCH. A partitura vai apresentando as palavras de referência, letra a letra sobreposta às respectivas notas musicais da "linguagem comunicável". Uma certa excentricidade, à Messiaen, convenhamos... mas que não deixa afastara obra do estilo característico de outras obras organísticas do compositor.

¹⁹ Este tema utiliza as notas de um acorde com uma particular simbologia cósmica antiga em que a cada planeta é atribuída uma nota (FAUSTO CAPORALI, *o.cit.* p. 152)

também do Filho, para o que o autor cita o *Glória* da Missa “Tu solus Sanctus... Jesu Christe”. III – *A relação real em Deus é idêntica à essência*: esta frase de São Tomás (ST, I, 28), aborda particularmente as relações divinas. Trata-se de uma frase que pode ser um pouco confusa na medida em que são as relações que originam a distinção em Deus ao passo que a essência fundamenta a unidade; o que se quer dizer aqui é que as relações fazem parte da essência divina e não são algo acrescentado, ou seja, Deus é, por natureza, relação. IV – *Deus é...*: evoca particularmente o episódio da Sarça ardente (Ex 3, 1-15) e o significado do nome divino YAHWH: “Eu sou”, insistentemente afirmado. V – *Os atributos divinos*: imenso, imutável, eterno, com uma abordagem particular da questão do *Filioque*, embora não identificada, ou seja a processão do Espírito a partir do Pai e do Filho.²⁰ VI – *No Verbo estava a vida*: trata-se de uma meditação sobre o Filho, com base na teologia de São João, particularmente no Prólogo do Evangelho (Jo 1, 4), e com relevo para a teologia da luz tão cara ao quarto evangelista e presente também na Liturgia da Epifania. VII – *O Pai e o Filho, amam-se, pelo Espírito Santo, a eles e a nós*: também com base na teologia de S. Tomás (ST II, 37) aborda a ideia joanina de que “Deus é amor” através da expressão de “dois olhares que se cruzam” (do Pai e do Filho) sendo o amor o Espírito Santo, algo que não deixa de evocar também a doutrina trinitária de Santo Agostinho, particularmente nas chamadas “analogias trinitárias”: Amado, amante e amor. VIII – *Deus é simples; os Três são Um...*: evocando a teologia paulina (Rom 11, 33) aborda a essência do mistério na afirmação teológica de “um só Deus em três pessoas” já anunciada pela teologia latina de Tertuliano e depois consagrada no II Concílio de Constantinopla, em 553. IX – “Eu

²⁰ Apresenta uma alusão particular ao Espírito Santo a que chama “o sopro do Espírito” explorando o facto de em hebraico a palavra ser a mesma. De notar que já em *Messe de la Pentecote* obra de 1950, a última peça tem como título *Sortie “Le vent de l’Esprit”*. O Filho, por sua vez, vem mencionado como desenvolvimento do atributo “Deus amor” e a partir do texto joanino: “ninguém tem maior amor do que aquele que dá a vida pelos amigos” (Jo 15, 13).

sou aquela que sou”: retoma a afirmação do nome de Deus e o episódio da sarça ardente já abordada na peça IV, nome de Deus que aqui, em função da estrutura da peça e em jeito de síntese de todo o ciclo, é aplicado às três pessoas divinas ou seja ao Deus Trino.²¹ O significado teológico dos temas referidos é claro; no entanto a subtileza compositiva que envolve o seu tratamento na partitura musical escapa, pela sua enorme dificuldade, quer a um ouvido menos preparado quer a um tratamento analítico mais preciso neste contexto concreto, pelo que nos limitamos aqui a referir a sua existência como repertório musical pela relevante relação com o mistério trinitário.

Uma outra alusão ao mistério trinitário na obra de Messiaen encontra-se na grande Cantata sobre *La Transfiguration de Notre-Seigneur Jesus-Crist*, obra encomendada pela Fundação Gulbenkian de Lisboa. Assim, o Quadro XIII tem por título “*Totta Trinitas apparuit*”, evocando certamente a cena da Transfiguração (Mc 9, 7) em paralelo (e confundindo-a com a cena do Baptismo do Senhor onde se ouviu a voz do Pai e o Espírito desceu sobre o Filho, em forma de pomba, Mc 1, 10-11), já que na Transfiguração não se fala da descida do Espírito Santo

Conclusão:

Uma abordagem estético-musical e sobretudo a análise das obras, que aqui referimos poderiam levar-nos um pouco mais longe na compreensão da verdadeira dimensão teológica desta música, e particularmente na expressão musical da teologia trinitária. Porém, como conclusão, será suficiente, neste pequeno texto, transcrever a

²¹ Sem entrarmos em questões – por demais difíceis e que aqui viriam a despropósito – de linguagem musical, é interessante verificar que os temas do Pai, do Filho e do Espírito apresentam “semelhanças e diferenças” curiosas: temos um elemento rítmico único (unidade) para três elementos melódicos diferentes (distinção); o tema do Filho (dois elementos ascendentes) é melodicamente inverso ao do Pai (dois elementos descendentes) enquanto que o do Espírito Santo tem um primeiro elemento descendente e um segundo ascendente. De certa forma, faz recordar o procedimento de Johann Sebastian Bach no “Gloria Patri” do *Magnificat* em Ré Maior.

visão estética e espiritual de um teólogo particularmente sensível ao mistério de Deus na sua expressão artística, teológica e espiritual, o padre capuchinho Raniero Cantalamessa: “A beleza trinitária é todo um campo para explorar é, como as próprias pessoas, uma beleza de relação. Consiste em relações belas: é a síntese entre unidade e diversidade. As imagens menos inadequadas para esta beleza são a música e a dança: no acorde musical, cada nota retira a sua beleza da relação que cria com as outras. Na dança a dois, cada movimento retira a sua beleza da coordenação com o movimento do ‘partner’. Beleza são as três Pessoas divinas, desde o princípio voltadas umas para as outras, num olhar alegre e silencioso”.²²

²² RANIERO CANTALAMESSA, *Contemplando la Trinità*, p. 77