

A TEOLOGIA NA MÚSICA DE OLIVIER MESSIAEN (1908-1992)

por Jorge Alves Barbosa¹

Pretendo escrever uma música que seja um acto de fé

1. Contexto sociocultural do Compositor e da sua obra:

1.1 Novos rumos da linguagem musical:

A evolução da sociedade, o progresso vertiginoso da ciência e técnica, verificados a partir de meados do séc. XIX, uma nova mentalidade e mundivisão se foram criando. Centrado sobre si mesmo, e levado pelos exageros românticos a um quase endeusamento, antropolatria que teria que só poderia redundar num tremendo fracasso, o homem moderno, colocando simplesmente ao serviço do seu bem-estar e do progresso material todas as capacidades aplicadas da técnica e da ciência, perde a sua mais digna dimensão: a transcendência, a liberdade de passar para além de si mesmo. O movimento antropocêntrico que acompanhou o progresso social veio a desembocar na crise dos valores transcendentais e finalmente na própria proclamação da morte de Deus... Perante este estado de coisas, a única conclusão foi o absurdo da vida e do homem. A arte que "nunca existe no vazio, mas está inexoravelmente ligada à vida da sociedade como um todo",² terá forçosamente que ser o reflexo deste estado de coisas. O Romantismo musical, já anunciado na espectacularidade da obra musical de Hector Berlioz é levado às últimas possibilidades na obra de Johannes Brahms, Richard Wagner, e por fim, na grandiosidade das sinfonias de Gustav Mahler A aspiração à liberdade e expressão de grandeza, ideal anunciado em Beethoven, levou a que o músico romântico acabasse por ficar prisioneiro da própria música, qual aprendiz de feiticeiro que não consegue dominar as forças que magicamente desencadeara... Ao contrário da posição de intérprete dos ideais da humanidade, o indivíduo romântico torna-se numa espécie de bode expiatório em que se descarregam todos os males dos outros, fenómeno expresso na tensão interior inerente à música romântica (ao contrário da importância do Baixo ou do Canto nos autores clássicos) representada nomeadamente no cromatismo wagneriano, vindo a explodir nas orquestrações de Mahler ou no próprio atonalismo. À consciência desse estado de coisas chega o homem do séc. XX, logo procurando libertar-se dessa teia que lhe condiciona a liberdade. Para isso

¹ O presente texto faz parte de um trabalho apresentado em 1979 como "exercitação" para Bacharelato / Licenciatura em Teologia, no Seminário Conciliar, Instituto Superior de Teologia de Braga, e que tinha por título *A Música no diálogo entre Deus e o Homem; projecto para uma Teologia da Música*. Feito a partir dos limitados recursos então disponíveis, recorrendo sobretudo à disponibilidade da biblioteca pessoal do Dr. Manuel Faria, e sob a orientação do Dr. Manuel Moreira da Costa Santos. Por outro lado, temos apenas em conta a obra do compositor escrita até então. Apesar de ter depois realizado outros estudos, contando com as partituras, e tendo em conta obras posteriores, mantenho aqui intacto esse texto, apenas com algumas correcções a partir da respectiva digitalização.

² READ, Herbert, *Filosofia da Arte Moderna*, Ed. Ulisseia, Lisboa, s.d., p. 14.

há um único remédio: procurar um novo caminho para a arte. E como? Voltar ao antigo? Mas se Deus morreu e a dimensão espiritual e a orientação para Ele é que conduzia a arte dos tempos anteriores? A arte deverá continuar a ter o homem como centro, sendo necessário procurar um meio de o exprimir, fora do espírito que tinha animado o Romantismo que se acreditava condenado ao fracasso.

É necessário então inventar uma nova linguagem e uma nova sintaxe musical que exprima o homem, agora "atormentado pelas dúvidas e problemas, pobre de fé e mesmo de grandes ideais, minado pela amarga consciência de ser conduzido para a renúncia e para o fracasso"³. "Após os efeitos maciços das grandes orquestras mahlerianas prefere-se agora um desejo de clareza e transparência necessária à comunicação de um pensamento polifónico. A melhor solução será o emprego de meios musicais reduzidos, fazendo ressaltar essa clareza através da diversificação de timbres e outros processos quer rítmicos quer harmónicos, de modo a permitir diferenciações mais rápidas pelas quais se diga mais em menos tempo. A tonalidade, a melodia tradicional, os conceitos de consonância e de dissonância, o ritmo, a forma e a estrutura tornam-se problemáticos. O novo conceito de beleza deve ser destacado do concreto, levado sobre o plano do abstracto, subtraído do que era norma e costume."⁴ Este espírito está de acordo com as últimas aquisições da Psicologia, nomeadamente no campo do inconsciente, levadas a cabo pela psicanálise freudiana e daí que seja preciso à arte moderna "tentar conseguir um mundo sonoro que não esteja limitado pelos reflexos dos nossos sentimentos, mas que englobe ao mesmo tempo o homem total, compreendendo mesmo a sua parte mais obscura, e este universo que é daqui em diante o objecto da sua investigação, conquista e sonho".⁵

Ao contrário do que anteriormente se considerava como reflexo da mesma dimensão temporal e espacial no homem, agora a arte vai, por sua vez, procurar libertar o homem da limitação do tempo, arrancá-lo para fora do seu próprio espaço, numa tentativa de lhe mostrar o transcendente, lhe oferecer caminhos de liberdade numa abertura ao absoluto. Para tal, a linguagem musical procura libertar-se de tudo o que possa significar rigidez de forma e meios, usando de liberdade quer rítmica, quer melódica ou harmónica, cortando radicalmente com tudo o que possa ser relação intrínseca das coisas, com tudo o que possa ser atracção ou sinal de finitude ou acabamento. É este o sentido filosófico inerente à música dodecafónica cujo sistema arreda de vez com a atracção da sensível, com a base natural da tónica, ou com a corrente melódica entre a tónica e a dominante. O ritmo liberta-se da rigidez do compasso, de modo que deixa de haver uniformidade, procurando-se pelo contrário variar o mais possível.⁶ Tudo isto que começa a

³ MILA, Massimo, "Caratteri della musica moderna" in STUCKENSCHMIDT, Heinrich, *La Musica Moderna*, Ed. Einaudi, Torino, 1960 p. 335-336.

⁴ STUCKENSCHMIDT, Heinrich, *op. cit.*, p. 17 e COLLAER, Paul, *La Musique Moderne*, Ed. Elsevier, Bruxelles, 1966, p. 8.

⁵ GOLDRON, Romain, *Musique d'aujourd'hui*, Ed. Rencontre, Lausanne, 1966, p. 8.

⁶ Este movimento está inerente a toda a arte e mormente à pintura antes limitada à dimensão de espaço e agora em busca também de uma dimensão temporal. É o que se passa por exemplo no 'cubismo' que pretende no mesmo quadro representar os diversos aspectos e momentos que um determinado objecto pode imprimir na mente do artista. Vejam-se as diferentes "faces" nos retratos realizados por Pablo Picasso.

manifestar-se embrionariamente na música do séc. XIX, no contexto do romantismo alemão, é agora representado pela chamada segunda escola de Viena.⁷ Usando em maior ou menor escala esta nova linguagem, os compositores do séc. XX servem-se das suas propostas mais importantes, sendo uma das características que se lhes pode apontar o facto de ter dado oportunidade a um sem número de formas segundo a perspectiva em que cada compositor se quis exprimir. Por isso mesmo a Segunda Escola de Viena não foi seguida na sua pureza senão pelos seus componentes primeiros: Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern. Na verdade, ao procurar criar um sistema livre e capaz de exprimir por completo o estado de espírito do homem moderno, o serialismo puro redundaria num sistema que ao pretender "dizer muito em pouco tempo" nos oferece afinal uma linguagem imperceptível e de uma rigidez matemática sem precedentes na arte musical. A mesma filosofia antropocêntrica que lhe deu origem foi sendo ultrapassada, pois o artista acaba por perceber que o transcendente pode ser encontrado para além dele sem que se tenha de abandonar ou prescindir da sua condição, doutrina decorrente em particular do sistema filosófico de Émile Blondel.

Porém, o processo de formação da linguagem musical e a corrente moderna não poderão parar e muito menos voltar para trás, havendo por isso que empreender a tarefa de, através destes meios musicais, pelo menos aplicando alguns, exprimir a nova filosofia e orientação do homem já não encerrado em si mesmo e no racionalismo matemático do processo anterior, mas aproveitando de tudo o que o rodeia e de tudo o que pode conseguir ultrapassar o seu mundo, aquilo que o possa conduzir a uma nova visão do mundo, do homem e de Deus. É neste contexto que poderemos colocar o compositor Olivier Messiaen que agora nos ocupa.

1.2 Esboço, biográfico de Olivier Messiaen:

Filho de Pierre Messiaen, professor de inglês e tradutor de Shakespeare e da poetisa Cécile Sauvage, Olivier Messiaen, nasceu a 10 de Dezembro de 1908, em Avinhão; pode assim considerar-se inserido num bom excelente ambiente cultural. Na verdade, ainda que o seu ambiente familiar não pareça apresentar qualquer relação com a música, o certo é que, do mesmo modo que mais tarde as montanhas do Dauphinée, tal ambiente, nomeadamente a influência de sua mãe, desempenhou um papel importante na sua orientação. Atraído desde criança para a fé católica, apesar do agnosticismo da mãe, para a música e para o teatro, "só as duas primeiras paixões acabariam por subsistir" como ele próprio diz. Nos primeiros estudos de composição, ao frequentar, muito jovem ainda, o Conservatório de Paris, teve oportunidade de contactar com os movimentos musicais do tempo cujas linhas de rumo vimos anteriormente. Após uma fulgurante carreira no Conservatório, começa por estudar os ritmos gregos e indús ao lado do folclore exótico sem esquecer as descobertas científicas do seu tempo como a teoria da relatividade ou as mais recentes aquisições da física atómica, interessando-se pelo ritmo dos átomos como do corpo

⁷ Prescindimos de caracterizar as diversas correntes de tipo nacionalista, mais ou menos isoladas, procurando dar apenas uma ideia da evolução da arte moderna sem nos introduzirmos nos seus diversos aspectos e correntes estilísticas.

humano. Mais tarde, estudaria de perto o canto das aves mais exóticas, transcrevendo e utilizando na sua obra todo este material. Já após ter lançado os alicerces do seu estilo peculiar, foi nomeado organista da *Igreja de la Trinité*, em Paris, onde doravante haveria de oferecer aos participantes das missas das 11.00h e 12.00h, bem como ao grande número de alunos de todo o mundo que o rodeavam a novidade da sua música ao lado de magistrais improvisações e da interpretação dos grandes mestres clássicos. A maior parte da produção musical deste compositor centra-se em motivos religiosos, parecendo ser essa para ele a finalidade principal da música: cantar a sua fé.⁸ Ao lado da sua condição de organista profissional, que contribui de modo relevante para a sua orientação musical, influi sobremaneira a sua particular predilecção pela Natureza onde ele encontra "no canto das aves o direito que elas lhe dão de ser novamente músico". Na sua obra já abundante predominam as composições para Órgão e Piano e pequenos agrupamentos de câmara sem descurar as obras para grandes formações orquestrais.

2. Linguagem musical de Olivier Messiaen

Não podemos dizer que haja grande dependência da linguagem musical de Messiaen relativamente aos compositores que o precederam. Pela sua ligação ao grupo "Jeune France" que ele funda juntamente com outros colegas franceses poder-se-ia relacioná-lo com o movimento musical moderno decorrente da Segunda Escola de Viena, mas já no seio do referido grupo musical ele acaba por se destacar dos outros componentes efectuando uma síntese de elementos, vocabulário musical e sintaxes sonoras conhecidas.⁹ Por outro lado, Messiaen tira partido daqueles recursos que foi acumulando pelo contacto com os costumes exóticos ou pelo estudo e notação do canto das aves. Todos esses elementos lhe proporcionam uma linguagem musical original e rica de cambiantes sonoros em que o uso de ritmos não retrogradáveis, os modos de transposições limitadas, as prolongações dos valores normais das notas conduzem o ouvinte a uma sensação de ubiquidade tonal, de unidade de movimento, a uma espécie de "arco-íris teológico".¹⁰ Surge-nos aqui uma expressão complexa e mesmo confusa à primeira vista: arco-íris teológico ou 'arc-en-ciel théologique'. Trata-se de uma expressão que Messiaen utiliza no seu discurso, ao lado de tantas outras, neologismos também, para exprimir a inefabilidade da sua linguagem musical. Quando fala de arco-íris ou de 'irisações' ou vocábulos afins pretende exprimir

⁸ "As pesquisas científicas, as provas matemáticas, as experiências biológicas acumuladas não nos salvaram da incerteza. Pelo contrário aumentaram a nossa ignorância mostrando sempre novas realidades sobre aquilo que se acreditava ser a realidade. De facto a única realidade é de outra ordem: situa-se no domínio da *Fé*. Note-se, a propósito, o contacto que Messiaen teve com as descobertas da ciência atómica ou mesmo de toda a Física moderna como se pode constatar das notas apostas à partitura dos *Vingt Regards sur L'Enfant Jesus*. (Cfr. PERIER, Alain, *Messiaen*, Ed. du Seuil, Paris, 1979, p. 172).

⁹ A reacção de Olivier Messiaen face às propostas das estéticas contemporâneas encontra-se resumida na citada obra de Alain Périer, a p. 132-133.

¹⁰ Cfr. MESSIAEN, Olivier, *Tecniq ue de mon Langage Musical*, Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1944, p. 3-4. Para aí remetemos o leitor mais interessado na explicação do que se entende pelos diversos aspectos e processos técnicos da linguagem musical do compositor. Não o exponho aqui porque o objectivo é apresentar os aspectos teológicos e porque a sua complexidade ultrapassa as competências musicais da maior parte dos melómanos medianos.

aquela característica da sua linguagem musical que se parece com a realidade óptica do arco-íris, um complexo de cores difusas e misturadas que se vão transformando sucessivamente na luz branca e de novo nas componentes desta, uma linguagem musical que pela variedade de melodias, timbres e ritmos, cria a sensação de sumptuosidade e luminosidade comparável à que é oferecida ao olhar pela contemplação das variadas cores de uma rosácea, resumidas depois a uma cor fundamental. A isto está subjacente um especial sentido de ordem sinestésica característico de Messiaen, algo que ele haveria de explorar na sua música e tentar explicar nos próprios textos que ele elabora para as suas obras, onde a veia poética herdada de sua mãe, vai mostrando também a sua influência.¹¹

Quanto ao sentido teológico desse arco-íris – quando ele fala de *arc-en-ciel théologique* – o significado mais preciso, apenas o poderemos encontrar, por agora, numa leitura global das suas afirmações acerca da própria arte. Estamos em presença do primeiro compositor que pretende dar à sua música um carácter e uma expressão teológica. Efectivamente, um propósito bem definido orienta toda a produção musical deste compositor conhecida até ao momento: "Pretendo escrever uma música que seja um acto de fé, uma música que toque toda a gente sem deixar de tocar a Deus... Para exprimir com uma potência durável as nossa trevas aos arrebatamentos do Espírito Santo, para elevar sobre as montanhas as portas da nossa prisão de carne, para dar ao nosso século a água viva de que ele precisa, seria necessário um grande artista que fosse ao mesmo tempo um grande cristão".¹² Com esse objectivo em mente, Messiaen propõe-se escutar a voz divina em tudo aquilo onde ela se possa ouvir, fundamentando a sua música tanto nas fugas de Bach como no canto do vento, no ruído do mar, no canto das aves, nos 'ragas' indús ou nos modos gregos. Para ele toda a natureza é expressão da voz divina.¹³ Nele a música torna-se intérprete de sentimentos e pensamentos metafísicos, representante sinestésica de imagens, de cores e de formas, situadas no limite entre a vigília e o sonho".¹⁴ Através dos meios mais diversos, "uma sumptuosidade mágica na harmonia, o uso habitual das misturas do Órgão,¹⁵ o uso frequente de orquestrações cintilantes, vai conduzindo para estas espadas de fogo, correntes de lava azul-laranja, estrelas cadentes, redemoinhos de sons e cores numa confusão de arco-íris", com o simples propósito de cantar a Deus e o mistério de Cristo.¹⁶

¹¹ Cfr. PERIER, *op. cit.* p. 76-78.

¹² MESSIAEN, *Tecniq ue de mon Langage musical*, p. 4

¹³ GOLDRON, R., *op. cit.*, p. 79.

¹⁴ STUCKENSCHMIDT, H., *op. cit.*, p. 253.

¹⁵ "Mistura" é um vocábulo da linguagem técnica organística para definir um Jogo de Registos compostos. A finalidade do emprego das misturas é dar um pouco de cintilação, de colorido aos registos fundamentais pois se baseiam em combinações de tubos de diversos tamanhos e sonoridades, que proporcionam uma peculiar síntese de harmónicos. Para maiores esclarecimentos sobre este ponto, importante para a compreensão da música organística, sobretudo de Messiaen, cfr. DUFOURC, Norbert, *L'Orgue*, Coleção "Que sais-je?", P.U.E. Paris, 1948, p.13 e seguintes.

¹⁶ COLLAER, Paul, *op. cit.* p. 201.

Para cantar a Deus, Messiaen situa-O, de preferência, envolto no Seu mistério, na sua inefabilidade;¹⁷ procura sobretudo criar um ambiente ou estado psicológico no ouvinte que o conduza ao contacto com o transcendente, com Deus, mesmo que não possa exprimir algo de concreto, algo que se possa conceptualmente afirmar. Na sua música "há elementos independentes que criam, pela sua simultaneidade, uma sensação de espaço infinito, uma vibração contínua, provocando irisações continuamente modificadas, mas sem deslocação ou movimento, melodias cuja lentidão e duração provocam uma espécie de êxtase tal como a contemplação de um vitral que abre perspectivas sobre um espaço misterioso atingindo as regiões obscuras do subconsciente".¹⁸ Recorde-se o que se afirmou sobre o tempo psicológico e a sua relação com a música. Deste modo, a música em vez de nos fazer penetrar no mistério de Deus, nos faz envolver e ficar inebriados por esse mesmo mistério estando aqui, talvez, todo o seu valor. Será este o sentido do 'arc-en-ciel théologique' que ela pretende manifestar: criar uma sensação de transcendentalidade e atemporalidade no homem que o leve a envolver-se no mistério de Deus exposto à consideração pelo texto.

3. A Teologia na Música de Olivier Messiaen

3.1 O Conceito de Teologia aplicável à obra do compositor

A partir do que acabamos de expor, há autores e comentadores que afirmaram estarmos perante uma "música mística", enquanto outros negam todo e qualquer expressão da religiosidade confessado e defendido pelo compositor. Contudo, Messiaen sustenta que a sua música é *teológica* e não *mística* porque "o misticismo – diz ele – implica uma aniquilação (fr. "anéantissement") do ser, ao ponto de, no seu estado perfeito, a contemplação e o êxtase, unir misteriosamente o homem com a divindade. A Teologia, por seu lado, e a ciência da religião supõe o homem não no estado de êxtase, supõe não o homem perfeito ou o homem excepcional, mas abrange todas as relações do homem com Deus no contexto e de acordo com a sua própria natureza mortal. A Teologia assenta neste corpo e esta carne que lhe não parecem solúveis porque ele não é um místico. Este elemento material humano impõe-se-lhe como uma força singular".¹⁹ A música de Messiaen é *teológica* na medida em que pretende ser um sinal com

¹⁷ Nota-se a influência, confessada por Messiaen, dos escritos de Dom Columba Marmion, nomeadamente a obra *Le Christ dans ses Mystères*. Uma posição parecida com certas propostas de Edward Schillebeeckx e Karl Rahner nos tempos de hoje. (Cfr. SCHILLEBEECKX, E., *Révélation et Théologie*, Ed. du C... E. P., Bruxelles, 1965, p. 107-109.

¹⁸ COLLAER, Paul, *ibidem*.

¹⁹ ROSTAND, Claude, *Olivier Messiaen*, Ed. Ventadour, Paris, 1957, p. 23. Todo este sentido de aniquilação do homem na vivência mística tem o seu fundamento no conceito de Libertação como 'saída', já patente na teologia do Êxodo sobre a libertação do povo de Israel saindo da terra do Egipto para ir para a terra prometida, teologia que tem os seus reflexos em S. Paulo, 2Cor 5, 4-5 em que se fala da libertação do corpo. Na mesma linha se encontra a mística de S. João da Cruz que alude a esse "sair de si mesmo", ao "libertar-se" que facilita o encontro com Deus: "... Quando a alma suprimir em si tudo o que desagrade a Deus e não está conforme com a vontade divina, ficará toda transformada em Deus por amor" (S. JOÃO DA GRUZ, *Subida del Monte Carmelo*, Livro II, Cap. V). Há aliás uma relação entre a música e a Mística que se pode explorar, a qual levou Lamaitre a afirmar que S. João da Cruz "tem música na alma e

alguma coisa de teologicamente mais profundo e significativo, para além do que ela sugere ao primeiro contacto, sem com isso isolar o homem da sua condição concreta de espírito e matéria, de alma e corpo, e fundamental e estruturalmente baseada numa teologia de conteúdo mais ou menos concreto e preciso, seja, por exemplo, o dogma trinitário ou a encarnação do Verbo. Podemos concluir então que, enquanto uma música mística dissiparia para o homem o mistério de Deus que se desvenda na união contemplativa, a música *teológica* condiz o homem ao contacto com a realidade divina, mas permanecendo o homem no seu mundo e a realidade divina no seu mistério com o qual o homem se relaciona. Não está alheio à esta perspectiva musical de Messiaen um certo nível de simbolismo, como teremos ocasião de verificar, mas o que é essencial, do ponto de vista teológico, é o facto de o nosso autor tentar criar, por meio da música, um estado de espírito, a partir e no contexto de um conjunto de dogmas ou verdades teológicas, relacionando-nos intimamente com elas. Para apreendermos o alcance do significado teológico proporcionado pela sua música devemos estar imbuídos do mistério que lhes deu origem e, para tal, o próprio compositor nos fornece os textos de orientação e apoio. De posse da realidade vivencial oferecida pelo compositor, e que se concretiza na contemplação do mistério, saberemos compreender o sentido da *música teológica* de Messiaen. Uma Teologia que tem em conta o homem na sua realidade existencial, vivificada pela graça, mas sem o tirar do seu modo de ser, é o sentido que tem aqui a *teologia da música*: uma expressão particular daquilo que para o homem e no homem constitui a ressonância das verdades teológicas. Por isso, na música teológica de Messiaen não temos um texto musicado, mas tão só a alusão ao mistério, significado por uma linguagem puramente instrumental. É este o caso das obras que vamos analisar.

3.2 *La Nativité du Seigneur*:

Esta obra para órgão, representa um dos principais mistérios da Religião católica, ou até mesmo o principal, se tivermos em conta perspectivas teológicas como a do próprio Evangelho de S. João, ou dos Padres orientais, nomeadamente da chamada da Escola de Alexandria.²⁰ Por meio deste mistério da Encarnação, Deus comunica-se ao homem de um modo perfeito, tornando-se carne da sua carne, dispondo as bases da igualdade que permita um verdadeiro diálogo do homem com Deus.²¹ É na contemplação deste mistério da Encarnação que tem origem o conjunto de Nove

em certos dias ouve vozes que ninguém antes dele tinha ouvido". (Cfr. P. JAIME DE S. JOSÉ, *Vida e doutrina de Santa Teresa de Ávila e de S. João da Cruz*, Ed. dos Carmelitas Descalços, Elvas, 1948, p. 393-405. Daí que também se diga que toda a Teologia deve levar à mística. Se a entendermos como meio de encontro com Deus, isso é bem verdade. (Cfr. CHENU, Marie-Denis, *La Théologie comme Science au XIII Siècle*, Ed. Philosophie J. Vrin, Paris, 1969, p. 74).

²⁰ Cfr. CHOPIN, C. *El Verbo encarnado y Redentor*, Ed. Herder, Barcelona, 1974, p. 86. Para um estudo mais aprofundado deste Cristologia poderá consultar-se RATZINGER, J. *Introducción al Cristianismo*, Ed. Sígueme, Salamanca, 1976, 195-197; HEMMERLE, Klaus, *Das Wort für uns*, Herder, Freiburg, 1976, p. 11-24; SCHILLEBEECKX, Edward, *Jesus, Die Geschichte von einem Lebenden*, Herder, Freiburg, 1976; DUQUOC, Christian *Christologie, Essai dogmatique, L'Homme Jesus*, Ed du Cerf, Paris, 1968; CULLMANN, Oscar, *Christologie du Nouveau Testament*, Ed. Delachaux et Niestlé, Neuchatel/Paris, 1966; KASPER, Walter, *Jesus, Le Crist*, Ed. du Cerf, Paris, 1976; VÁRIOS, *Mysterium Salutis*, Voi.III, Ed. Cristiandad, Madrid, 1974.

²¹ MOLLAT, Donatien, *S. João Evangelista Mestre de Espiritualidade*, Liv. Apostolado da Imprensa, Porto, s. d., p. 69.

Meditações para Órgão de que aqui tratamos. Do ponto de vista teológico, esta obra baseia-se em cinco pontos fundamentais apresentados já, na introdução, pelo compositor:

1. Predestinação realizada pela Incarnação do Verbo (3.^a peça), Deus vivo no meio de nós (9.^a peça) e Deus sofredor (7.^a peça);
2. Os três nascimentos: Geração eterna do Verbo (4.^a peça), geração temporal de Cristo, Verbo Incarnado (1.^a peça) e geração espiritual dos cristãos, pois Ele dá-nos o poder de nos tornarmos Filhos de Deus (5.^a peça).
3. Algumas personagens que dão uma poesia particular à festa do Natal: Anjos (6.^a peça), Magos (8.^a peça) e Pastores (2.^a);
4. A Maternidade de Maria, por ação do Espírito Santo, e o tempo de gestação do Verbo, são simbolizados pelas nove peças que compõem a obra completa.²²

Das nove peças, vamos centrar-nos, a título de exemplo, na última – "*Dieu parmi nous*" – que se refere à condição do Verbo incarnado na sua relação com toda a história da Salvação. Valendo-nos de algumas notas fornecidas pelo autor em *Tecniqne de mon langage musical*, reparamos que as verdades ou ideias teológicas subjacentes a esta última peça do ciclo se exprimem em três ideias fundamentais: "Aquele que me criou repousa na minha tenda" é a primeira. Alude-se aqui certamente à linguagem do Prólogo do Evangelho de São João: "O Verbo fez-se carne e habitou entre nós".²³ Aqui, o texto grego aplica o termo "habitar" ou mais propriamente "armar a tenda" (*eskenosen*), palavra que, por sua vez, evoca a tenda do Êxodo (*shekinah*),²⁴ ou seja, o lugar da habitação de Deus no meio do seu povo. A expressão teológica que acabamos de referir e que se pretende significar pela música, ou seja a "queda gloriosa e inefável da segunda pessoa da Santíssima Trindade numa natureza humana, se é que se pode empregar tal termo a respeito da Incarnação do Verbo",²⁵ é clara desde o início, pelo movimento melódico precipitado da Pedaleira, evoluindo ritmicamente para valores mais curtos (ver exemplo). Logo de seguida representa-se a contemplação da Virgem, consciente da natureza do Verbo que a habita em seu seio, pelo que "a sua alma engrandece ao Senhor pois todas as gerações a proclamam ditosa".²⁶ Daqui a graciosidade do tema logo na segunda pauta. O terceiro tema que aparece por sua vez já na terceira pauta representa a constatação da realidade magnífica da Incarnação que tem para o

²² Veja-se o Prefácio da obra de Órgão *La Nativité du Seigneur*, bem como os textos escriturísticos que encabeçam cada uma das peças.

²³ Jo 1, 14

²⁴ Ex 25, 8. A tenda onde se encontrava a Arca da Aliança era o lugar onde, segundo o AT, se encontrava Deus no meio dos homens. Cristo armou agora a sua tenda, Ele é Deus conosco, Deus que habita no meio dos homens, "Deus entre nós".

²⁵ MESSIAEN, *Tecniqne de mon Langage Musical*, p. 35.

²⁶ Lc 1, 46 e ss.

homem conseqüências de um significado sem precedentes. Todo este mistério há-de penetrar a sua vida de modo a transformá-lo.

IX_ DIEU PARMi NOUS

Paroles du communiant, de la Vierge, de l'Eglise toute entière: Celui qui m'a créé a reposé dans ma tente, le Verbe s'est fait chair et il a habité en moi. Mon âme glorifie le Seigneur, mon esprit a tressailli d'allégresse en Dieu mon Sauveur. (Eclésiastique, Evangiles selon Saint Jean et Saint Luc)

Tres modéré **Lent et puissant**

Lent, avec charme
(Fonds 8, gambe, voix cé.)

Vif et joyeux **Tres modéré**

R: Fonds et anches 8,4
G: Montres 8,4, plein-jeu
Ped: 16, 8, tirasse R

Ora, o mesmo Verbo que incarna e nasce do seio da Virgem Maria é quem define a razão de ser da Igreja comunidade de crentes e participantes do acto redentor, o que constitui também a presença actuante do próprio Verbo incarnado “entre nós”.²⁷ Daí que as três ideias fundamentais ou estes três temas apresentados na exposição inicial vão surgindo depois entrelaçadas ao longo dos diversos momentos do desenvolvimento da peça. Uma cuidada audição ou a análise mais cuidada da respectiva partitura poderão dar uma ideia mais clara da utilização dos diversos meios estilísticos do compositor, como expressão da experiência que nele provoca este mistério e a mensagem que, por esta música nos pretende transmitir.

²⁷ 1Cor 10, 16; Col, 1, 18, etc. Cfr. AMIOT, F. "Cuerpo de Cristo" in *Vocabulário de Teologia Bíblica*, Herder, Barcelona, 1977.

3.3 *Vingt Regards sur L'Enfant Jésus*

Esta obra de grandes proporções é apelidada expressamente por Messiaen de "música teológica", e aqui, como talvez em nenhuma parte, o compositor justifica essa denominação. Trata-se de um ciclo de Vinte Peças para Piano, Vinte Meditações sobre a Encarnação do Verbo, mistério já abordado na obra anterior. De entre muitas das suas obras subordinadas a uma ideia teológica, escolhemos esta porque nos apresenta uma estrutura construída a partir de um esquema que decorre do sentido teológico do mistério em questão. Não vamos aqui expor os pormenores dessa estrutura até porque o autor no-los fornece claramente em texto aposto à partitura e que as edições discográficas põem à nossa disposição. Por outro lado, como material de abordagem, dispomos de momento apenas de uma edição discográfica e respectivo *booklet*, particularmente circunstanciado na análise da obra.

Tal estrutura teológica encontra-se expressa por meio de quatro temas fundamentais a que é atribuído um significado teológico bem definido. Os temas são: "Tema de Deus", o "Tema do amor místico", o "Tema da Estrela e da Cruz" e o "Tema de acordes". A utilização destes quatro temas ao longo de toda a obra é feito de acordo com as várias ideias teológicas que se pretendem exprimir, funcionando como uma espécie de *Leitmotiv* ao longo do ciclo que se constitui como um todo. Um lugar relevante é também dispensado ao simbolismo dos números ao nível da ordem de distribuição das 20 peças no contexto global do ciclo. A título de exemplo, vamos deter-nos na peça número seis: "*Por Ele tudo foi feito*". O sentido teológico fundamental é o seguinte: de acordo com a teologia cristã, partindo do Prólogo do Evangelho segundo S. João, o Verbo que "existe desde o princípio" (v. 1) é apresentado como autor da criação (v. 4).²⁸ Consideramos aqui vários aspectos.

Por um lado, temos a afirmação de que o Verbo é o autor da criação e por outro lado a constatação de que aquele Menino Jesus do presépio de Belém ("verbo feito carne" (v. 14) é o mesmo "pelo qual tudo foi feito e sem o qual nada foi feito" (v. 4). Messiaen coloca-se aqui perante o facto da criação que vai desde infinitamente grande como o espaço, tempo, astros, até ao infinitamente pequeno que nos oferecem os recentes dados da física atómica. Em contacto com obras científicas como a Astronomia para o infinitamente grande e a Física nuclear para o infinitamente pequeno, o compositor dá-se conta da verdadeira dimensão e grandeza da obra criada.

Qual o processo usado então, na sua linguagem musical para nos transmitir essa realidade? Em primeiro lugar, e sem entrar ainda na peça propriamente dita, pela simbologia dos números: o tema da criação "*Par lui tout a été fait*" constitui a peça n. 6 do ciclo. Ora o número 6 é o número simbólico da Criação, na Sagrada Escritura, segundo a qual o mundo foi criado em seis dias.²⁹

²⁸ Jo 1, 3.

²⁹ Não nos metemos aqui no problema exegético referente ao primeiro capítulo de Genesis. Fundamentalmente poderemos dizer que estamos perante um relato atribuído à tradição sacerdotal (P) que no seu propósito de implantação do culto em Israel do pós-exílio, leva o povo a conceber a Criação em 6 dias para inculcar a ideia do

Idêntica intenção se pode deprender do tema da peça n. 12 (= 2x6): “La parole tout puissante”. Efectivamente, segundo a Bíblia, foi por meio da Palavra (hebr. *dabar*) que Deus criou o Universo: "Disse e tudo foi feito, mandou e tudo foi criado".³⁰ Perante a grandiosidade da Criação, não podemos ter outra reacção que não seja a de admiração, de contemplação. Estamos diante de uma coisa de que é impossível falar e, por isso, o compositor também o não pretende fazer.

VI. Par Lui tout a été fait

25

(Foisonnement des espaces et durées; galaxies, photons, spirales contraires, foudres inverses; par “Lui” (le Verbe) tout a été fait... à un moment, la création nous ouvre l’ombre lumineuse de sa Voix...)

The musical score is for a piano piece. It begins with the tempo marking "Modéré, presque vif" and a quarter note equal to 160 (♩ = 160). The score is divided into two systems. The first system features a piano part with two staves. The upper staff is marked "(Contre-sujet)" and contains a melodic line with dynamics *f stacc.* and *ff*. The lower staff is marked "(Sujet)" and contains a rhythmic accompaniment with dynamics *f stacc.* and *mf stacc.*. A note in the upper staff is marked "5". The second system continues the piano part with dynamics *mf* and *p cresc.*. A note in the upper staff is marked "2". The score concludes with a final cadence. The label "8^a bassa" is written below the piano part in both systems.

Para apresentar o tema da criação "esconde-se", é o termo, por detrás de uma Fuga – escrita à maneira de Messiaen – pois considera que "ninguém tem autoridade para falar da Criação do Universo, algo de que apenas Deus, e só Ele, por quem tudo foi feito, pode desvendar".³¹ Entrando agora no tema: O Sujeito desta *Fuga* é constituído pelo "Tema de Deus", em andamento vivo (veja-se exemplo) que é aplicado sempre que se pretende referir a Trindade. O Verbo é a segunda pessoa da S.S. Trindade, é o Filho de Deus; e como não ver aqui também o sentido teológico da criação como obra da Trindade enquanto "*obra ad extra*" para usarmos os termos correntes da

repouso sabático do sétimo dia. É claro que está posto de parte qualquer sentido literal deste texto de Gen 1-2-4a. Aqui o simbolismo do número 6 refere-se à relação que este número tem com a narração bíblica e não propriamente com a realidade da criação.

³⁰ Salmo 148, 5; Gen 1-2, 4a. Tecnicamente chama-se a isto o "wortbericht" ou narrações da Criação pela palavra. Ver ainda Heb 1,3 texto base da peça n.º 12.

³¹ Cf. PERIER, Alain, *op. cit.* p. 71.

teologia dogmática? Por meio de uma composição que, do ponto de vista formal, escapa à concepção tradicional da Fuga, Messiaen apresenta-nos a evolução do acto criador, na medida em que o desenvolvimento da peça, cada vez mais diversificado nos recorda uma criação que se vai cada vez mais aproximando do seu ponto máximo, do mais extenso para o menos extenso. O "Tema de Acordes" é o meio utilizado para vincar a ideia do desenvolvimento e complexidade da Criação nos seus variados aspectos, por meio do uso de "metamorfozes contínuas, insensíveis, super imaginativas, mudanças de registos, exposição sobre todo o teclado, prolongações assimétricas".³² Finalmente volta a aparecer o "Tema de Deus" e o "Tema do Amor Místico" em dupla Coda à Fuga. De facto, toda a criação canta jubilosa a obra do Criador. Afinal aquele que está ali no presépio – *L'Enfant Jésus* – representa o resumo, o ponto culminante de toda a Criação: por Ele e para Ele tudo foi criado, nele tem sentido a obra magnífica de Deus; Ele é a cabeça de todo o Universo.³³ Uma audição cuidada desta peça deixa transparecer toda uma linguagem musical cuja subtileza se torna extraordinariamente cativante que parece colocar-nos perante a própria inefabilidade de Deus, objecto e objectivo da obra musical de Messiaen, subtileza que transparece de uma complexidade e originalidade técnica peculiar a este compositor.³⁴

³² Id. p. 72.

³³ Cfr. Ef 1, 9-12 e sobretudo o hino de Col 1, 15-20.

³⁴ É-nos de todo impossível fornecer aqui a demonstração pela partitura de tudo o que afirmamos, pois não nos foi possível obtê-la, valendo-nos apenas de alguns elementos analíticos recolhidos de comentários e do booklet do disco. Apesar de tudo contamos com a possibilidade da audição da peça Integral e, no caso presente, poderemos dizer que o tema da Fuga nos apresenta claramente o Tema de Deus em andamento rápido. O desenvolvimento tem aspectos realmente de um encanto arrebatador.