

ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA, ARTES E ESPECTÁCULO

INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO

Mestrado em Música, Interpretação Artística, Piano

Projecto Científico

Olivier Messiaen

Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus

Uma Contemplação Religiosa

Orientadora: Prof. Dra. Daniela Coimbra

Orientando: Tiago Dias

Porto, 30 de Setembro de 2013

Resumo

O objecto de estudo do presente trabalho é o de realizar uma aproximação espiritual à linguagem de Olivier Messiaen bem como uma contemplação religiosa, a partir da análise da sua obra para Piano, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Obra de grande envergadura do repertório pianístico, composta entre 23 de Março e 8 de Setembro de 1944, compreende um ciclo de 20 peças com mais de duas horas de duração. Música pensada para o piano, esta escrita pianística por excelência, representa um corpo único e homogéneo na qual encontramos as características habituais da linguagem de Messiaen. Contudo, toda a concepção e intenção temática da obra são profundamente religiosas, tal como refere Messiaen: retrata a realidade da “contemplação do Menino-Jesus no presépio e os olhares que surgem sobre ele”.¹

O método adoptado nesta investigação foi estabelecido de modo a permitir aprofundar o conhecimento da obra e criar ideias ou recursos que possam ser aplicados na sua interpretação musical. Para tal, foram consultados registos bibliográficos relativos ao assunto em epígrafe e realizadas entrevistas a entidades que directa ou indirectamente privaram com o compositor. Procura-se assim a sistematização de conhecimentos e o desenvolvimento artístico no leitor.

O estudo exaustivo da obra permitiu-nos obter uma visão mais completa e conceptual da mesma, bem como da respectiva componente espiritual subjacente.

Este documento pretende ainda oferecer aos executantes, à comunidade académica e aos entusiastas da música de Olivier Messiaen, um resumo da investigação sobre a vida e obra do compositor, apresentando uma visão sobre os *Vingt Regards sur l'Enfant-Jesus* que proporciona a abertura de novas direcções para futuras investigações e interpretações sobre a mesma.

Palavras-Chave: Messiaen; *Vingt Regards sur l'Enfant-Jesus*; *Contemplação religiosa*; *Análise*; *Testemunhos*

¹ Olivier MESSIAEN, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Partitura (Paris, Durand, 1944), p. I

Abstract

The aim of this work was to present a spiritual approach to the language of Olivier Messiaen as well as a religious contemplation, from the analysis of his work for piano, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Major work of the piano repertoire, composed between March 23 and September 8, 1944, it comprises a cycle of 20 pieces which the complete performance surpasses two hours. A work composed for piano, it , represents the specific or idiosyncratic features of the language of Messiaen. The conception and intent of the thematic material of the work are deeply religious, as referred by Messiaen: it portrays the reality of the "contemplation of the Child Jesus in the manger and the looks that come upon him."²

The method adopted in this study was established to allow a greater understanding of the work and thus explore and generate ideas or resources that can be applied in its musical interpretation. To this, bibliographic records were consulted and entities that directly or indirectly have contacted with the composer were interviewed.

The comprehensive study of the work allowed us to obtain a more complete and conceptually vision of it, as well as its underlying spiritual component.

This study intends to provide performers, the academic community and music enthusiasts of Olivier Messiaen, a summary of research on the life and work of the composer, presenting a vision of the *Vingt Regards sur L'Enfant Jesus* who hopefully delivers the opening of new directions for future investigations and interpretations of the work.

Keywords: Messiaen; *Vingt Regards sur l'Enfant-Jesus*; *religious contemplation*; *Analysis*; *Testimonies*

² Olivier MESSIAEN, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Partitura (Paris, Durand, 1944), p. I

Índice

Resumo	2
Abstract	3
Índice	4
Introdução	6
CAPITULO I	8
Revisão Bibliográfica	8
1. Biografia	8
1.1 Vida e Obra	8
1.2. Música	12
CAPITULO II	15
<i>2. Vingt-Regards sur L'Enfant-Jésus</i>	15
2.1 Contextualização Histórica	16
2.2 Linguagem Musical vs Misticismo e Teologia	21
2.3 Notas do Autor	27
2.4 Conteúdo Temático da Obra	28
2.4.1 Tema de Deus: Tonalidade/cor	30
2.4.2 Citação à linguagem dos instrumentos	31
2.4.3 Utilização de formas tradicionais	31
2.5 Relação dos Títulos e dos Subtítulos com o Conteúdo Musical	32
CAPITULO III	43
3. Entrevistas	43
3.1 Descrição Metodológica	43
3.2 Procedimento	43
3.3 Biografia dos entrevistados	45
3.3.1 Biografia Maestro Jean Sebastien Béreau	45
3.3.2 Biografia Pianista Ana Telles	46
3.4 Questionário	47
3.5 Análise das Entrevistas	48
3.5.1 Tema 1: A Fé / Espiritualidade	48
3.5.2 Tema 2: Características Pessoais	50
3.5.3 Tema 3: O Professor / Método de ensino	51

3.5.4 Tema 4: Características da Obra e do Músico / Compositor	54
3.5.5 Tema adicional:	
Yvonne Loriod como professora e seguidora da obra de Messiaen	58
Conclusão	63
Bibliografia	66
Anexos	69
Anexo I – Entrevista Maestro Jean Sebastien Béreau	70
Anexo II – Entrevista Pianista Ana Telles	83

Introdução

O presente trabalho pretende oferecer um estudo sobre a obra de Olivier Messiaen, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*, ciclo de peças para piano com a duração de duas horas e meia, escrito em Paris entre 23 de Março e 8 de Setembro de 1944.

No Verão de 1944, a França encontrava-se sobre o jugo Alemão há cerca de 4 anos. As ruas de Paris estavam ocupadas por soldados alemães e a cidade obedecia a um recolher obrigatório com frequentes batalhas nas ruas, bem como cortes de gás e de electricidade. Um ex-prisioneiro de guerra, o próprio Messiaen, enfrentou graves dificuldades junto com a sua família durante esse tempo. Apesar das suas dificuldades, Messiaen declarou que nesta obra procurou “uma linguagem de amor místico, às vezes variada, poderosa e terna, outras vezes brutal, de características multicolores.”³

A obra em apreço, composta no final do primeiro período de Messiaen⁴ (aquele que se encerra em 1950 aproximadamente, data na qual nascem as suas mais significativas obras seriais), observa a herança da tradição sonora do piano. Neste sentido Messiaen é um claro continuador da corrente que partindo de Chopin e passando por Scriabin, chega a Debussy, sem se esquecer a enorme influência que, sobre a sua música, exerce Isaac Albéniz.

Neste estudo apresentamos uma visão dos *Vingt Regards* desde a sua perspectiva analítico-musical, até à perspectiva religiosa e teológica, incidindo especialmente nas características próprias e específicas de cada uma das 20 peças que compõem este ciclo.

Este documento pretende também oferecer aos executantes, à comunidade académica e entusiastas da música de Olivier Messiaen, um resumo da recente investigação sobre a vida e obra do compositor, apresentando uma visão sobre os *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* que proporciona a abertura de novas direcções para futuras investigações e interpretações sobre a mesma.

A temática da obra, tal como acontece habitualmente na maior parte da produção musical de Messiaen, é religiosa, embora aqui mais acentuada, uma vez que incide sobre a contemplação do Mistério Cristão da Encarnação de Deus, até aos olhares distintos que este Mistério sugere no próprio compositor, bem como nas propostas de contemplação para o ouvinte.

³ Olivier MESSIAEN, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Partitura (Paris, Durand, 1944), p. I

⁴ Robert Sherlaw JOHNSON, *Messiaen* (J. M. Dent & Sons Ltd, London, 1989), p. 5

Ao longo deste projecto de investigação centrar-nos-emos especificamente numa das obras para piano mais relevantes de uma das figuras preponderantes da música moderna Ocidental. O principal propósito será estabelecer a relação da influência religiosa do compositor na sua música, face à sua visão teológica, na qual, como refere Peter Hill, “a fé foi a única razão para Messiaen compor.”⁵

O primeiro capítulo debruça-se sobre a biografia do compositor, vida e obra, música, teologia e misticismo. O segundo capítulo focar-se-á especificamente nos *Vingt Regards sur L'Enfant-Jésus* abordando os aspectos teológicos proeminentes, bem como as referências Bíblicas associadas à própria música, referidas nos títulos e sub-títulos de cada *regard* pelo próprio compositor. Examina também os 4 temas da obra e as considerações formais de base religiosa sobre os mesmos. O terceiro e último capítulo dedicar-se-á à análise das entrevistas realizadas ao Maestro Jean Sebastien Béreau e à Pianista, e às respectivas conclusões provenientes, as quais por mencionarem aspectos menos conhecidos da vida pessoal de Messiaen poderão concorrer num melhor entendimento acerca do compositor e da sua obra. Estabelece-se aqui o paralelismo entre as suas principais características, quer pessoais, quer relativas à sua fé/espiritualidade, ao seu método de ensino, à sua obra e enquanto músico/compositor, expondo ainda a importância da pianista Yvonne Loriod como professora e seguidora da sua obra.

⁵ Peter HILL: *The Messiaen Companion* (Amadeus Press, Portland, Oregon, 1994), p. 4

CAPITULO I

Revisão Bibliográfica

1. Biografia

1.1 Vida e Obra

Olivier Eugène Prosper Charles Messiaen, músico notável, organista, pianista, improvisador, professor, pedagogo, ornitólogo e aclamado compositor, nasceu em Avignon, França, a 10 de Dezembro de 1908, filho de Pierre Messiaen e de Cécile Sauvage. Crescendo num ambiente familiar intelectual, o pai era professor de literatura e a mãe poetisa, Messiaen começou a compor aos 7 anos de idade.

Em 1919 a família muda-se para Paris, onde logo depois Messiaen ingressa no Conservatório Nacional de Paris com 11 anos de idade, tendo como professores Paul Dukas, Maurice Emmanuel, Charles-Marie Widor e Marcel Dupré, que lhe apresentam a música e os conceitos que fortemente o influenciaram nos seus trabalhos futuros. Obteve cinco primeiros prémios nas áreas da composição, contraponto e fuga, órgão e improvisação, acompanhamento ao piano e história da música, tendo concluído os seus estudos em 1930.

Para além dos seus Mestres, Messiaen foi também influenciado pela obra de compositores como Claude Debussy, Béla Bartók, e Igor Stravinsky, bem como por outras linguagens musicais, tais como o cantochão, versos Gregos e ritmos Hindus.

Em 1931, após concluir os seus estudos, é designado organista da Igreja da Trindade em Paris, posto que viria a ocupar até ao fim da sua vida. Foi durante mais de meio-século o organista titular, apresentando um estilo inovador e original, deleitando a assembleia com as suas invulgares improvisações ao longo das três missas de domingo de manhã. Esse seu estilo incontornavelmente renovador surgia já nas suas primeiras grandes obras, como *Le Banquet Celeste* (1928), *Les Offrandes Oubliés* (1931) e *Quatre Méditations sur l'Ascension* (1932).

Messiaen casa-se com a violinista e compositora Claire Delbos no Verão de 1932, tendo o seu único filho Pascal nascido em 1937.

Um ano antes, em 1936, foi designado professor da École Normale de Musique de Paris e da Scholla Cantorum. Nesse mesmo ano, conheceu a criatividade musical de André Jolivet com quem fundou, juntamente com os músicos vanguardistas Yves

Baudrier e Daniel Lesur, o grupo *La Jeune France*,⁶ que tinha como finalidade fomentar o irromper de um novo estilo musical e apresentar uma “música viva, com um impulso de sinceridade, generosidade e consciência artística”.⁷

Durante o Verão de 1939, Messiaen é forçado a deixar a sua mulher e o seu filho para servir o exército francês na II Guerra Mundial. Em Junho de 1940, após a invasão das tropas Germânicas em França, Messiaen conjuntamente com os seus camaradas é capturado e feito prisioneiro num campo de concentração perto de Gorlitz, na fronteira Germano-Polaca. É aí que, enfrentando uma situação de desespero e sofrimento, compõe e apresenta pela primeira vez uma das suas obras mais famosas, o *Quatuor pour la fin du Temps* (Quarteto para o fim dos Tempos), composta para violino, clarinete, violoncelo e piano. A obra foi estreada em Janeiro de 1941 com a ajuda de outros três talentosos prisioneiros: Étienne Pasquier, violoncelo; Henri Akoka, clarinete; e Jean le Boulaire, violino.⁸

Em Março de 1941 Messiaen é finalmente libertado, sendo repatriado para França, onde assumirá o cargo de professor de Harmonia no Conservatório de Paris, leccionando também Análise e Estética Musical, disciplina criada exclusivamente para ele. Aí será professor até 1978, tendo como alunos futuros músicos de renome europeu e mundial, como Pierre Boulez, Yannis Xenakis, Pierre Henry, Karlheinz Stockhausen, Alexander Goehr, Gérard Grisey e Yvonne Loriod.

Apesar do ambiente de guerra vivido, Messiaen compõe as *Visions de l'Amen*, uma obra com sete andamentos para dois pianos, tendo concebido uma parte para a brilhante pianista Yvonne Loriod. A sua estreia acontece em Maio de 1943 com os dois ao piano.

No entanto o nome de Messiaen só se torna conhecido por um público mais vasto após esta data, quando em 1945 se dão as primeiras interpretações públicas da obra para piano *Vingt-Regards sur L'Enfant Jesus*, a sua maior obra até a data.

No final da década de 40 a saúde da sua mulher Claire começa a deteriorar-se, vindo a falecer em 1959. Cerca de dois anos mais tarde, Messiaen e Yvonne Loriod casam-se numa cerimónia privada.

Provavelmente os *Vingt Regards* foram a última grande obra religiosa observável até aos finais da década de 60. Entre 1945 e 1964 as suas composições incluíram experiências com ritmo (*Quatre Études de Rythme*), obras relacionadas com o Mito de Tristão (*Turangalîla Symphonie*) e outras relacionadas com os cantos dos pássaros

⁶ Anthony POPLÉ: *Messiaen, quatuor pour la fin du temps*. (Cambridge University Press, 1998), p.6

⁷ Programa do concerto inaugural de La Jeune France na Salle Gaveau, 3 de Junho de 1936, citado em Paul GRIFFITHS: *Olivier Messiaen, and the Music of Time* (Faber and Faber, London, 1985), p. 72

⁸ Anthony POPLÉ: *Messiaen, quatuor pour la fin du temps*. (Cambridge University Press, 1998), p.7

(como o *Catalogue d'Oiseaux*). O segundo dos *Quatre Études de Rythme, Mode de valeurs et d'intensités*, foi influente para compositores posteriores pela sua serialização, ou total controlo de outros parâmetros que não a altura do som.

Todos estes trabalhos lhe trouxeram grande reconhecimento mundial. Messiaen e Loriod viajaram pela Argentina, Austrália, Estados Unidos da América, Japão, Irão, Nova Caledónia, e por toda a Europa, frequentemente realizando trabalho ornitológico.

Messiaen dedicou muito tempo no final dos anos 70 e princípios dos anos 80 à conclusão da ópera *Saint François d'Assise*. Um projecto que ele manteve em segredo, até da sua mulher, durante anos. Mais tarde, Loriod ajudou-o na transcrição e anotação da partitura, para a preparação da estreia em 1983. Durante algum tempo pensou-se que a esta ópera seria a sua última obra, no entanto Messiaen recuperou a força física e a inspiração escrevendo obras como *Petites Esquisses d'Oiseaux* em meados dos anos 80.

Muitos dos procedimentos musicais de Messiaen estão descritos no seu livro *Technique de mon langage musical* escrito no início da década de 40.

Graças ao reconhecimento público da sua obra, Messiaen recebeu alguns prémios e distinções importantes, tais como o Prémio Calouste Gulbenkian, (1969), o Prémio Ernst Von Siemens (1975), a Medalha de Ouro da Real Sociedade Filarmónica (1975) e o Prémio da Fundação Inomari (1985). De referir ainda que os Estados Unidos da América, em homenagem ao compositor, substituíram o nome das montanhas de White Cliffs, no Estado de Utah, por Mount Messiaen.

Olivier Messiaen, uma incontornável figura da música do século XX, faleceu a 27 de Abril de 1992, em Clichy, Haut-de-Seine, na região parisiense.

Para além de compositor, Messiaen foi durante várias dezenas de anos, um pedagogo que no meio académico do Conservatório de Paris, comentou muito livremente a audácia dos tempos passados e presentes, elevando toda uma geração de jovens compositores a tomarem consciência das formidáveis liberdades que eles dispunham.

Sempre que os constrangimentos das cerimónias religiosas e da pedagogia activa o permitiam, foi um homem que se erguia de madrugada para acompanhar os cantos dos pássaros anotando escrupulosamente as sonoridades e ritmos com uma subtileza extrema.

Um dos compositores aclamado em vida como um dos melhores do seu tempo, Messiaen foi pioneiro no desenvolvimento de um conjunto de linguagens e técnicas musicais, aliadas a um forte conteúdo emocional, espiritual, poético e religioso que possuía. A chave para esse sucesso foi a perfeita combinação entre a mente de um inovador e de um explorador com capacidades e crenças enraizadas na tradição.

Dotado de um ouvido de lendária acutilância, a herança musical que nos deixou nunca pareceu dificultar, ao longo da vida, a sua originalidade face a um inquestionável compromisso com a religião católica.

Quase sozinho, entre os artistas do séc. XX, mesmo as suas mais radicais incursões musicais foram sempre dotadas de um claro propósito, o que aliado à sua simplicidade e inteligência tornaram a sua música universal.

Com uma carreira de compositor que se estende ao longo de sete décadas, iniciou-se na composição muito jovem, ainda na adolescência, onde aí começa por descobrir a sua voz interior. Contudo, a vida de Messiaen enquanto compositor é descrita como um conjunto de acontecimentos ou ciclos, motivados quer por uma auto-renovação, uma resposta a determinada circunstância, ou apenas como mera experiência.

Parece ter desenvolvido uma excepcional independência mental de pensamento ainda muito jovem e mesmo o Catolicismo, que foi figura central na sua vida, parece não ter sido adquirido dos seus pais. Durante a sua vida foi um homem de profunda convicção religiosa.

Mesmo as suas primeiras experiências musicais, surgidas explorando as partituras de diversas óperas ao piano antes de completar 10 anos são testemunho do precoce desenvolvimento das suas aptidões musicais. Não obstante, durante a sua infância o estímulo artístico foi muito mais literário do que musical, quer pela influência da sua mãe, a poetisa Cécile Sauvage, bem como pelo seu pai. O próprio Messiaen reconhece que muitas das suas primeiras descobertas musicais surgiram da ópera e do drama literário (Shakespeare, Gluck, Mozart e Wagner).

Uma das características mais envolventes de Messiaen era a sua curiosidade. Segundo a maioria dos seus alunos parecia constantemente atento a novas experiências, a renovar a arte de compor através de pesquisas sobre uma grande variedade de estilos musicais, para além do grande interesse sobre o canto dos pássaros.

As principais fontes de inspiração encontram-se nas estantes da sua casa em Paris: livros de Shakespeare, transcritos pelo seu pai; partituras; livros de pássaros; e livros sobre teologia. Detinha uma excepcional clarividência e aplicava cuidadosamente, em todos os aspectos da sua vida particular, uma postura metódica, pois a sua preocupação com o detalhe era lendária.

Messiaen usava repetidamente o exemplo dos vitrais das igrejas para explicar a sua música. Quando observados de uma certa distância os pormenores das formas

dos mosaicos multicolores fundem-se numa só entidade, cujo propósito não é apenas representar ou instruir mas sim deslumbrar.⁹

A fé, como Messiaen repetidamente enfatizou, foi a sua única razão para compor. No entanto, esta faceta criou-lhe algumas dificuldades no passado, tanto para ouvintes católicos como para não católicos. Contudo, hoje não parece ser um obstáculo uma vez que não temos que partilhar as crenças de um artista de modo a apreciar a sua obra de arte.

A religião leva-nos igualmente a um paradoxo central, pelo que a música, uma arte que existe aqui e agora, num tempo medido, é usada por Messiaen para transmitir mistérios que estão para além do tempo. Paul Griffiths chama-lhe “o eterno para além do temporal”.¹⁰

A questão do tempo é fundamental para qualquer estudo sobre Messiaen tornando-se um assunto complexo e subtil, devido à sua capacidade de permitir o contraponto “flutuar”, num determinado tempo, tornando-se uma força motriz direccionada.

1.2. Música

A importância da música de Olivier Messiaen entre os compositores do século XX é incontestável. Antes da sua morte em 1992, foi várias vezes referenciado como o maior compositor vivo do seu tempo.

Grande parte da sua música deixa transparecer uma profunda fé religiosa, especialmente em *Trois Petites Liturgies de la Présence Divine* (1944) para coro feminino e orquestra, *Vingt-Regards sur L'Enfant-Jésus* (1944) para piano, *Visions de l'Amen* (1943) para dois pianos, *Apparition de l'Église Éternelle* (1932), *Messe de la Pentecôte* (1950) para órgão, e *La Transfiguration de Notre Seigneur Jesus-Christ* (1969) para coro e orquestra, obra encomendada pela Fundação Calouste Gulbenkian e que teve estreia no Coliseu dos Recreios de Lisboa em 1969.

Até a própria estrutura da sua música parece ser gerada por essa fé. Apesar de ser um homem de fé e um seguidor de uma das mais antigas culturas europeias, as suas raízes religiosas vão para além da tradição Cristã.¹¹

Como refere Peter Hill, ao longo da sua longa vida Messiaen nunca negou essa fé.¹² Parece até que nas suas primeiras obras a fé é quase como que pré-consciente.

⁹ Peter HILL: *The Messiaen Companion* (Amadeus Press, Portland, Oregon, 1994), p. 4

¹⁰ Paul GRIFFITHS: *Olivier Messiaen and the Music of Time* (Faber and Faber, London, 1985), p. 18

¹¹ Peter HILL: *The Messiaen Companion* (Amadeus Press, Portland, Oregon, 1994), p. 221

Isto até pode ser verdade na maior obra da sua jovem maturidade musical, *Vingt-Regards sur l'Enfant-Jésus* em que cada andamento é um vislumbre do Menino Jesus, virtualmente sem movimento, construído alternando dois ou três acordes, um ostinato ou uma nota pedal.

Por outro lado, pode-se igualmente considerar a música de Messiaen como sendo “Mística”. Em toda a sua obra o carácter místico é simplesmente um supremo mistério.

Para além da inquestionável presença da fé católica na sua música, Messiaen rapidamente desenvolveu um estilo de escrita original e único que incluía inovações a nível da harmonia e da melodia (o uso de engenhosos modos de transposição limitada); ritmo (utilização de ritmos Gregos e Hindus, desenvolvendo palíndromos rítmicos e ritmos com valores acrescentados); cor (sinestesia) e orquestração (incluindo o uso de Ondas Martenot e muitos instrumentos de percussão pouco usuais).

Organista, pianista, improvisador, compositor e professor, dotado de um ouvido musical prodigioso, a sua herança musical nunca travou a sua originalidade, aliada a uma inquestionável dedicação ao Catolicismo e a uma simplicidade que torna a sua música universal. A sua profunda e duradoura fé reflecte-se em muitos dos títulos das suas obras, explicitamente religiosos. Messiaen acreditava que toda a sua música era escrita para glorificar Deus.

A religião conduz-nos igualmente a um paradoxo central através do qual a música, arte que existe no aqui e agora, é usada por Messiaen para exprimir mistérios que estão para além do tempo. O eterno para além do temporal coloca Messiaen aparte de toda a tradição musical Ocidental desde a Renascença, na qual a música é ordenada numa sequência direccionada.

A essência do tempo na música de Messiaen é ambígua. A questão do tempo é fundamental para qualquer estudo da música de Messiaen, tornando-se complexa devido à sua habilidade para o contraponto, flutuando e direccionando o tempo.

A sua inspiração na natureza, o seu interesse e paixão pelo canto dos pássaros, a aproximação musical às cores e uma perspectiva teológica vincadamente forte são traços que bem caracterizam a sua música.

Para o compositor o canto dos pássaros parecia ser simultaneamente a voz da natureza e a voz de Deus, que para além de não serem idênticas reflectem o desejo do homem por um céu ou por um porto de abrigo para além da consciência humana.

¹² Peter HILL: *The Messiaen Companion* (Amadeus Press, Portland, Oregon, 1994), p. 221

Após um meticuloso estudo ornitológico, Messiaen criou obras musicais complexas inspiradas nas sonoridades das aves, como *Le Réveil des Oiseaux* (1953), *Oiseaux Exotiques* (1956) e *Catalogue des Oiseaux* (1959).

Escreveu obras em todos os principais géneros musicais, prestando um contributo distinto para os repertórios de órgão, com *Méditations sur le Mystère de la Sainte Trinité* (1969), e piano, devido em grande parte às qualidades pianísticas da sua esposa Yvonne Loriod.

Entre os seus mais importantes trabalhos para orquestra, encontram-se *Turangalila-Symphonie* (1948) e *Chronochromie* (1960) e a ópera *Saint François d'Assise* (1983).

Como teórico, publicou *Technique de Mon Langage Musical* (1944) e *Traité du Rythme* (1954), onde explicou a originalidade das suas composições, através da análise de princípios de harmonia, de variações e noções de pedal, de articulações, de células rítmicas, entre outros conceitos.

Inspirado em Debussy, em Stravinsky e nos representantes oitocentistas da escola francesa de órgão, Olivier Messiaen revelou, nos seus trabalhos musicais, profundos conhecimentos sobre a tradição da música europeia, mas também da música indiana, da música grega e de ornitologia.

Desde cedo na sua vida profissional, Messiaen reconhece a necessidade de assegurar as melhores interpretações das suas obras. Composição e interpretação são inseparáveis, dedicando também especial atenção a todos os detalhes aliados à execução. Sempre que possível assistia aos ensaios e interpretações das suas obras. O próprio Messiaen gostava de assegurar que na interpretação final as suas obras atingiam níveis elevados de execução, sentindo igualmente prazer em ouvi-las bem tocadas.

O sentido do sublime aliado a um amor pelo detalhe, onde tudo o que tende através da sua própria perfeição aspira a uma semelhança com o divino, dizia.¹³

¹³ Peter HILL: *The Messiaen Companion* (Amadeus Press, Portland, Oregon, 1994), p. 233

CAPITULO II

2. *Vingt-Regards sur L'Enfant-Jésus*

(Paris, 23 de Março – 8 de Setembro de 1944)

- I. Regard du Père (*Extrêmement lent – mystérieux, avec amour*)
- II. Regard de l'étoile (*Modéré*)
- III. L'échange (*Bien modéré*)
- IV. Regard de la Vierge (*Bien modéré*)
- V. Regard du Fils sur le Fils (*Très lent*)
- VI. Par Lui tout a été fait (*Modéré, presque vif*)
- VII. Regard de la Croix (*Bien modéré*)
- VIII. Regard des Hauteurs (*Vif*)
- IX. Regard du Temps (*Modéré*)
- X. Regard de l'Esprit de Joie (*Presque vif*)
- XI. Première communion de la Vierge (*Très lent*)
- XII. La Parole toute-puissante (*Un peu vif*)
- XIII. Noël (*Très vif, joyeux*)
- XIV. Regard des Anges (*Très vif*)
- XV. Le baiser de l'Enfant-Jésus (*Très lent, calme*)
- XVI. Regard des Prophètes, des Bergers et des Mages (*Modéré*)
- XVII. Regard du Silence (*Très modéré*)
- XVIII. Regard de l'Onction terrible (*Modéré*)
- XIX. Je dors, mais mon cœur veille (*Lent*)
- XX. Regard de l'Église d'amour (*Presque vif*)

A obra em apreço resultou, parcialmente, da encomenda de um conjunto de pequenas peças para piano, cometida ao compositor, e as quais serviriam de música de fundo para a declamação radiofónica do ciclo de poemas *Les Douze Regards* de Maurice Toesca.

Partindo dessa ideia embrionária, e em razão das 16 secções por si acrescentadas, Olivier Messiaen edificou uma das mais extensas obras da literatura pianística, cuja audição dos 20 andamentos que a compõem se delonga por mais de duas horas. Além do texto de Toesca, o simbolismo que perpassa todo este ciclo recebe a inspiração de diversas fontes, indo desde as iconográficas evocativas da Natividade, a textos da teologia católica; de excertos dos Missal Romano, dos

Evangelhos ou ainda dos escritos de Dom C. Marmions, sobre *Cristo e os seus mistérios*.

As complexidades técnicas e performativas inerentes à execução desta obra, decorrentes dos processos compositivos então adoptados por Messiaen, foram de sobremaneira despoletadas pelo virtuosismo de uma jovem pianista e aluna da classe de harmonia do compositor – Yvonne Loriod - a intérprete dilecta das obras mais representativas para aquele meio, nascidas do punho deste vulto insigne do séc. XX musical. Fruto de experiências passadas, achou o compositor em Y. Loriod o veículo excelso, porque eloquente, das suas ideias musicais, mercê da fidelidade textual com que eram interpretadas na leitura da pianista, a única, no seu entender, capaz de transpor este “Evereste” da técnica instrumental e de ascender ao “Parnasso” da subtilidade e expressividade musicais.

Figura de um amadurecimento de influências transactas, ora plasmadas na sua escrita, nesta obra singular do repertório pianístico são observáveis as características idiomáticas da sua música, qual vivo tratado musical da originalidade da sua linguagem musical – emprego de ritmos “de valor acrescentado”, de inspiração helénica e oriental; “canto de pássaros”; síntese de novas organizações sonoras; o simbolismo teológico como “programa” e elemento estruturador da forma musical.

2.1 Contextualização Histórica

Tantas são as ocorrências bélicas do século XX, bem como outras ocorrências presentes, sobretudo na infância e educação de Messiaen (1908 – 1918), que não é fácil a inventariação de todas as que foram marcantes enquanto estímulos co-provocantes do que seriam as suas múltiplas criações musicais, ou nelas terão tido influência. Ensaçando, por isso, a sua percepção, evidenciamos algumas.

Em 1971, com 63 anos, Messiaen constatava, em retrospectiva, que essa idade fazia dele uma criança que testemunhara a primeira guerra mundial (1914 - 1918), um actor participante na segunda guerra mundial, como auxiliar médico, naquela que seria considerada a batalha de França e que, em 1940 fizera dele prisioneiro dos alemães até 1941. Aquele tempo de prisão e de invasão estrangeira foi um tempo, diz Messiaen, em que “tudo parecia perdido para mim e meus companheiros [...] No nosso desespero um só nome emergia, um só nome nos congregava. Esse nome era Charles de Gaulle, embora, verdadeiramente, ainda fosse apenas uma figura clandestina, todavia já catalizava a nossa esperança. Sua era uma chama que brilhava

na escuridão”.¹⁴ Ora, esta revelação de Messiaen, de profunda preocupação e carga psicológica, embora de registo tardio, reporta-se exactamente ao tempo de prisioneiro e de dominação estrangeira em que compõe *Quatuor pour la fin du temps* (1941) para piano, violino, violoncelo e clarinete, únicos instrumentos existentes no campo de concentração, e onde é feita a primeira apresentação pública para guardas e prisioneiros¹⁵. Célebre a afirmação de Victor Hugo: “A música expressa o que não pode ser dito em palavras mas não pode permanecer em silêncio”.¹⁶

Charles de Gaulle teve para todos os franceses uma importância significativa, nestas afirmações Messiaen confirma que teve para si também.

Saído da prisão, e já novamente professor de harmonia no Conservatório de Paris, compõe entre outras obras *Visions de l'Amen* (1943) e *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (23 de Março – 8 de Setembro de 1944).

Quanto mais sabemos de Messiaen, mais se afirmam algumas influências que terão sido decisivas na sua formação. A alegria, que é praticamente transversal a todas as suas criações, o deslumbramento, o canto das aves, presente em muitas das suas composições, o seu amor à natureza... a sua capacidade, aparentemente ilimitada de compor e naturalmente a sua fé de cristão, católico. A este propósito é relevante dar-mos conta de algumas condicionantes, ora positivas, ora negativas, da sua infância.

À data do nascimento de Messiaen (10 de Dezembro de 1908), quer o seu pai quer a sua mãe comungavam uma forte tradição literária. Seu pai, Pierre Messiaen, passa de director de uma pequena revista literária para professor de Inglês no sistema de ensino oficial, e traduz as obras de Shakespeare para francês. Sua mãe, Cécile Sauvage, acabara de brindar Olivier Messiaen, ainda no seio materno, com um conjunto de poemas, publicados em 1910 sob o título *L'ame en bourgeon (A alma em Botão)*, o despontar da alma. Olivier Messiaen, tendo aprendido rudimentos de leitura muito cedo, já por volta de 1912 os seus pais iniciam-no na leitura infantil de Charles Perrault, bem como na leitura dos contos de fadas (*Contes des fées*) de Marie Catherine d'Aulnoy e, naturalmente, Shakespeare, no que é acessível para crianças.

Entre 1914 - 1918 Messiaen, face à segunda chamada do seu pai para o exército e mobilização para a guerra, embora criança, é uma testemunha que vive muito de perto todas as condicionantes e perturbações da guerra tal como a viveram todas as

¹⁴ Nigel SIMEONE, Notas do CD de Steven Osbourne – *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* (Hyperion, 2002) in <http://www.hyperion-records.co.uk/notes/67351-N.asp>. Acedido em 15/01/2013.

¹⁵ IDEM

¹⁶ Victor HUGO, in <http://kdfrases.com/>. Acedido em 25/09/2013

famílias da época. Quatro foram os anos que durou a primeira guerra mundial¹⁷, precisamente entre os seus cinco e os nove anos, tantos quanto foi o tempo de mobilização para o exército de seu pai e, portanto, a ausência de casa com todas as alterações que isso implica na reorganização da vida familiar, perturbações da organização social e carências de toda a ordem.

No entanto, nesse tempo, que viverá em Grenoble com a sua mãe e o seu irmão Alain, mais novo quatro anos, aconchegados a outros familiares, sendo um tempo difícil é também um tempo de múltiplas ocorrências significativas: inicia-se e apaixona-se pelo piano, encanta-se com a música de Debussy e Ravel, conta histórias de Shakespeare, Charles Perrault e Marie Catherine d'Áulnoy ao seu irmão e apaixona-se pela natureza, pelas aves, pelas montanhas. Consolida-se uma iniciação na fé cristã católica que seguirá em crescendo e estará presente em muitas das suas composições.

Da sua educação, dirá Messiaen que foi uma educação deslumbrante (*féérique*), mágica. Da influência dos poemas da sua mãe dirá mesmo que influenciaram profundamente a sua carreira artística, que foram proféticos do que ele viria a ser. Da música de Debussy, *Pélleas et Mélisande*, dirá que foi, naquela idade, como um raio, um deslumbramento. Provavelmente a influência mais decisiva sobre a sua vocação musical.¹⁸

Quanto à fé, é evidente que sua iniciação seguiu em crescente consolidação. Da sua fé dirá mais tarde, “fé gloriosa”, bem como referirá os “aspectos maravilhosos da fé”. Por outro lado, Messiaen sempre se enquadra na teologia da alegria, do amor divino (*agapé*), da salvação e nunca esteve interessado em representar aspectos como o pecado.¹⁹

É este homem que em 1971 se nos apresenta como testemunha da primeira guerra mundial, que desde os 11 anos (1919) se encontra ligado ao Conservatório de Paris e que participa, como militar e auxiliar médico, na perdida batalha de França (10 de Maio de 1940) contra o invasor alemão.

Fatídico ano de 1940 para a França

Paris definitivamente ocupada a 14 de Junho, Governo francês fugido em Bordéus, Armistício com rendição a 22 de Junho e a França dividida em quatro:

¹⁷ Gilbert, MARTIN: *História do século XX, Oito Volumes – Volume 2* (Don Quixote, Alfragide, 2009), pp. 5 – 41

¹⁸ Nigel SIMEONE, Notas do CD de Steven Osbourne – *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* (Hyperion, 2002) in <http://www.hyperion-records.co.uk/notes/67351-N.asp>. Acedido em 15/01/2013.

¹⁹ IDEM

- A França de Vichy – Centro – Sul, com o General Pétain e um regime colaboracionista com os Alemães;
- A França Norte e Costa atlântica com Paris, sob domínio directo dos alemães e industria francesa ao serviço da guerra alemã;
- A França da Alsácia – Lorena, anexada à Alemanha;
- A França livre, com governo sediado em Londres e chefiado por Charles de Gaulle que inicia a organização da resistência francesa.²⁰

Messiaen, prisioneiro (1940-1941), diz que “tudo parecia perdido para mim e meus companheiros. No nosso desespero um só nome emergia e nos congregava: Charles de Gaulle.”²¹

Num apelo de 22 de Junho de 1940 emitido pela BBC, Charles de Gaulle proferia as seguintes palavras: “Viva a França, livre na honra e na independência!”²²

Paris tinha sido ocupada definitivamente a 14 de Junho. A 22 de Junho, no mesmo dia da assinatura do armistício, Charles de Gaulle convocava a França para ser livre, na honra e independência:

“Se os nossos aliados continuam uma luta por nós como podemos nós depor as armas e considerar a luta perdida? Sofremos um grande revés, perdemos a batalha de França [...] mas, se preparados, as mesmas condições de guerra que nos derrotaram podem, amanhã, dar-nos a vitória [...] A honra, o bom senso, o interesse superior da Pátria, ordena a todos os franceses livres que continuem o combate onde quer que estejam e como possam”²³

É notável que Charles de Gaulle, ao mesmo tempo que convocava todos os militares franceses, engenheiros e trabalhadores especializados em armamento a juntarem-se a ele em Inglaterra para formar a grande força invasora, tenha também convocado, pela honra e pelo bom senso, todo o povo francês, ao combate onde quer que estivesse e como fosse possível. “Convido todos os franceses que querem continuar livres a escutarem-me e a seguir-me”²⁴. Esta convocação deu consistência à resistência popular francesa, que se viria a revelar importantíssima.²⁵

²⁰ Gilbert, MARTIN: *História do século XX, Oito Volumes – Volume 1* (Don Quixote, Alfragide, 2009), pp. 178-193

²¹ Nigel SIMEONE, Notas do CD de Steven Osbourne – *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* (Hyperion, 2002) in <http://www.hyperion-records.co.uk/notes/67351-N.asp>. Acedido em 15/01/2013.

²² Apelo de Charles de GAULLE, in <http://www.youtube.com/watch?v=RfU90MTkYE4>. Acedido em 25/09/2013

²³ IDEM

²⁴ *Grande Crónica da Segunda Guerra Mundial, 3 volumes – Volume 1*. 7ª Edição (Seleccções do Reader's Digest, Porto, 1982), p. 351-387

²⁵ *História da França*, (Edição Círculo de Leitores, 2ª edição, Lisboa, 1979), p.114-118

Como refere Messiaen: “No nosso desespero um só nome emergia, um só nome nos congregava. Esse nome era Charles de Gaulle, embora, verdadeiramente, ainda fosse apenas uma figura clandestina, todavia já catalizava a nossa esperança. Sua era uma chama que brilhava na escuridão.”²⁶

Estando a França Norte – Costa atlântica e Paris sob administração invasora, e dado que os esforços de guerra dos alemães em outras partes do mundo eram enormes, era natural que as condições de vida em toda a parte, mas sobretudo em Paris, estivessem muito degradadas, que os alimentos fossem escassos, que a água potável fosse um bem raro, o combustível pouco ou nenhum, que o fornecimento de energia eléctrica fosse imprevisível e que toda a espécie de carências se evidenciasse nas mais pequenas coisas. Na luta pela sobrevivência tudo o que suportava bens culturais é preterido, uma vez que sobreviver é imperativo. Foi assim desde o fim da referida perdida batalha de França a 10 de Maio de 1940 contra o invasor alemão. Jornais menos impressos ou não impressos, casas de espectáculos fechadas e seguramente muitas outras coisas funcionaram menos bem ou simplesmente não funcionaram²⁷ e outras que funcionavam foram sabotadas pela resistência.²⁸ Naturalmente, também os editores de publicações musicais tiveram problemas face às dificuldades de fornecimento de papel e outros bens necessários à impressão, tanto em Paris como em qualquer outra cidade. A revista *L'Information Musicale*, publicada em Paris a 19 de Maio de 1944, na sua última edição antes do termo da guerra, tinha apenas 4 páginas.²⁹

25 de Agosto de 1944 – Paris livre

Se bem que os meios militares que conduziram à libertação de Paris, e à eliminação do Nazismo de Hitler em França, tenham tido uma grandeza nunca antes vista, a verdade é que foi o levantamento popular, sentindo a proximidade dos exércitos, e a insurreição generalizada contra o invasor dentro da cidade, que fez com que o comandante chefe, Eisenhower, determinasse que a 2ª Divisão Blindada, francesa, comandada pelo general Leclerc avançasse em socorro de Paris. Facto que se consumou a 25 de Agosto de 1944 às 15H30, com a imposição da rendição

²⁶ Nigel SIMEONE, Notas do CD de Steven Osbourne – *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* (Hyperion, 2002) in <http://www.hyperion-records.co.uk/notes/67351-N.asp>. Acedido em 15/01/2013.

²⁷ IDEM

²⁸ *Grande Crónica da Segunda Guerra Mundial, 3 volumes – Volume 1*, (Seleccções do Reader's Digest, 7ª edição, Porto, 1982), p. 113-171

²⁹ Nigel SIMEONE, Notas do CD de Steven Osbourne – *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* (Hyperion, 2002) in <http://www.hyperion-records.co.uk/notes/67351-N.asp>. Acedido em 15/01/2013.

incondicional ao general alemão Dietrich von Choltitz, governador de Paris e comandante da Wehrmacht, força militar invasora.³⁰

É desse dia, no meio da multidão, em discurso na Praça de l'Hotel de Ville (Câmara Municipal), a célebre frase de De Gaulle:

«Paris outragée! Paris brisée! Paris martyrisée! mais Paris libérée! Libérée par elle-même, libérée par son peuple avec le concours des armées de la France, avec l'appui et le concours de la France tout entière, de la France qui se bat, de la seule France, de la vraie France, de la France éternelle»³¹.

Messiaen dá por concluída a composição dos *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* a 8 de Setembro de 1944 – catorze dias depois da libertação de Paris.

2.2 Linguagem Musical vs Misticismo e Teologia

Ciclo de peças para piano, escrito entre 23 de Março e 8 de Setembro de 1944, os *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* tiveram a sua estreia a 26 de Março de 1945 na sala Gaveau em Paris pela pianista Yvonne Loriod, a quem foi dedicada a obra. Na estreia, e de forma excepcional, o próprio compositor realizou determinadas explicações técnicas, musicais, poéticas e filosóficas de algumas das peças do ciclo.

Constitui em conjunto com *Huit Préludes*, *Cantéyodjaya*, *Quatre Études de Rythme*, *Catalogue d'Oiseaux* e *Visions de l'Amen* (para dois piano), o repertório que Messiaen dedicou ao exclusivamente ao piano, e que em conjunto com o órgão é o seu predilecto. O piano tem um lugar muito importante na obra de Olivier Messiaen, o próprio compositor diz com agrado que é o seu instrumento preferido.³² Esta preferência pode ser também visível se tivermos em consideração a frequência com que o piano surge em todo o seu repertório. A sua escrita pianística é rica, original e vigorosa, na qual emprega exaustivamente uma paleta sonora diversificada e original, ainda que enquadrada claramente com a tradição sonora do instrumento.

Qualquer texto musical é por definição polivalente e multifacetado, no sentido em que é susceptível de diversas interpretações analíticas e consequentemente artísticas.

O objecto da análise dos *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* é em nosso entender emitir uma opinião reflectida sobre a obra e as diferentes peças que a compõem. A

³⁰ *Grande Crónica da Segunda Guerra Mundial, 3 volumes – Volume 3*. 7ª Edição (Seleccções do Reader's Digest, Porto, 1982), p. 163-238

³¹ Charles de GAULLE, in <http://vdaucourt.free.fr/Mothisto/Gaulle2/Gaulle2.htm>. Acedido em 25/09/2013

³² Michéle REVERDY, *L'oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen* (Paris: Alphonse Leduc, 1978), p. 5

análise que se segue não se realiza a partir de esquemas pré estabelecidos, nem utiliza métodos analíticos estandardizados, cada peça é uma individualidade com uma determinada personalidade, intenção e mensagem. Porém a análise tenta extrair de cada uma delas o que possui de mais característico, qual fio condutor para a uma análise final e global de toda a obra.

Compostos entre o espaço temporal em que Messiaen editou os seus dois trabalhos teóricos (*Le Technique de mon Langage Musical*³³ e *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie*³⁴ [Edição póstuma]), os *Vingt Regards* revelam uma manifesta aproximação às novas técnicas descritas por Messiaen nesses dois tratados. Neles são descritas minuciosamente as inúmeras inovações técnicas que serviram de base para a composição dos *Vingt Regards*, bem como para todas as suas composições subsequentes e que Messiaen frequentemente emprega, tais como: ritmo, melodia, harmonia, modos de transposição limitada, timbre/cor, canto dos pássaros e utilização de conteúdos temáticos.

Não obstante o uso da linguagem musical inconfundível de Messiaen, os *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* expõem igualmente a sua visão teológica sobre a *Contemplação do Menino Jesus no Presépio*³⁵, baseada em referências bíblicas e na sua fé religiosa, para além de um aprofundamento poético, filosófico e metafísico da sua crença. A simbologia implícita em toda a obra reflecte claramente essas influências.

A análise musical realizada contempla as seguintes características musicais de presentes na obra:

1. Ritmo

Messiaen aplica à sua música os princípios rítmicos da música Hindu e da Antiguidade Grega, obtendo cânones rítmicos, ritmos não retrogradáveis, pedais rítmicos e uso de poliritmia, bem como todo o tipo de transformações: aumento, diminuição, retrogradação e inversão.

2. Melodia

Para formar as suas melodias, Messiaen utiliza preferencialmente procedimentos de sequenciação, ornamentação, de inversão de notas, eliminação, ampliação

³³ Olivier MESSIAEN, *La technique de mon langage musical* (Paris: Alphonse Leduc, 1956 [1944])

³⁴ Olivier MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie – Tomo I* (Paris: Alphonse Leduc, 1994)

³⁵ Olivier MESSIAEN, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Partitura (Paris, Durand, 1944), p. 1

assimétrica e de mudanças de registo. Para além de melodias com influências de carácter tipo cantochão ou do canto dos pássaros.

3. Harmonia

A harmonia é composta pela formação de acordes típicos da linguagem musical do compositor. Realizados a partir da combinação de intervalos fixos ou variáveis, acordes com morfologia resultante do acorde acústico e da sua ressonância, acordes sobre a dominante, ou acordes resultantes do movimento das vozes. O conceito de densidade harmónica é implementado na obra como função estrutural.

4. Modos de Transposição Limitada

Os Modos de Transposição Limitada constituem a forma como Messiaen procede à organização das alturas das notas entre si. São modos possíveis de formar dentro de uma oitava com a característica de que sejam simétricos e com um número limitado de transposições, passo que as escalas tradicionais possuem 12 transposições possíveis.

A partir deles nascerá a harmonia e a melodia com que se obtém uma grande unidade de material sonoro. Os modos de transposição limitada estão indicados em algumas das peças de forma expressa pelo compositor.

Olivier Messiaen no seu tratado *Technique de mon langage musical* define os modos da seguinte forma:³⁶

«Os modos de transposição limitada, baseados no sistema cromático actual – sistema temperado, com 12 sons – dividem a oitava em grupos simétricos, nos quais a última nota de cada grupo é sempre “comum” com a primeira do grupo seguinte. Ao fim de um certo número de transposições, que variam segundo o modo, já não se podem transpor mais – a 4ª transposição dá exactamente as mesmas notas que a primeira, por exemplo, a 5ª dá exactamente as mesmas notas que a segunda, etc. [...] (quando digo “as mesmas notas” falo enarmonicamente e sempre dentro do nosso sistema temperado em que DO sustenido equivale a RÉ bemol). [...] Todos os modos de transposição limitada podem ser utilizados melodicamente e sobretudo harmonicamente, sem que a melodia nem a harmonia usem outras notas que não as do modo. [...] Eu acrescento que os modos de transposição limitada não têm nada em comum com os três grandes sistemas modais da Índia, da China e da Grécia Antiga, nem com os do Cantochão, cujas escalas são todas elas 12 vezes transponíveis.»

³⁶ Olivier MESSIAEN, *La technique de mon langage musical* (Paris, Alphonse Leduc, 1956 [1944]), p. 52

5. Timbre/cor

O timbre como resultado de uma densa e ampla escrita pianística, produto da diversidade de texturas, com o emprego do uso do pedal como elemento de acumulação sonora, constitui uma característica de destaque na sua obra.

O amplo registo sonoro é um recurso muito frequente na obra, bem como a utilização da cor sonora, em determinados registos, associada a determinados timbres. Messiaen afirmou durante toda a sua vida ter capacidades sinestésicas que lhe concediam uma percepção visual concreta dos sons.

Por outro lado, em vários *regards*, Messiaen coloca indicações muito precisas sobre determinados timbres de instrumentos. Tratam-se de fragmentos pianísticos que pelo seu carácter, intenção, rasgo melódico e registo sonoro, sugerem os vários instrumentos citados.

6. Canto dos Pássaros (*Style-Oiseaux*)

O estudo ornitológico realizado por Messiaen sobre o canto dos pássaros contribui para configurar o seu conceito de ritmo e melodia. A gravação, registo e anotação de figuras rítmico-melódicas do canto dos pássaros representa a sua busca pela sua frescura e novidade rítmica e melódica. É evidente que a sua transcrição é aproximada uma vez que se sujeita a uma elaboração subjectiva, por parte do compositor, transposta para os diversos instrumentos. As melodias do canto dos pássaros vêm favorecer a coerência estilística entre as peças deste ciclo.

7. Conteúdo Temático

Outra característica muito importante da obra constitui a utilização recorrente e renovada de quatro *Temas* principais (*Tema de Deus*, *Tema da Estrela e da Cruz*, *tema do Amor Místico* e *Tema de Acordes*). Além dos quatro temas principais existem ainda um *Tema de Dança oriental em Cantochão* e um *Tema de Alegria* (*X. Regard de l'Esprit de Joie*), e um *Primeiro Tema* (*XX. Regard de l'Église d'amour*).

Estas sucessões rítmico-harmónico-melódicas ganham uma autonomia própria e simbolizam musicalmente determinados caracteres e personagens extra-musicais. A audição e reconhecimento dos *Temas* deste ciclo constitui uma primeira maneira de ouvir e perceber a dramaturgia musical que nele se encerra. Reaparecem ao longo das 20 peças, quer na sua composição original, quer transformados, unificando todo o ciclo e estabelecendo relações mútuas entre si, de modo a importar um sentido de unidade a toda a obra.

identicamente, uma simbologia rica e variada que sugere o recurso a várias fontes de inspiração, o que constitui uma presença habitual no mundo criativo do compositor.

O catolicismo de Messiaen sustenta toda a temática dos *Vingt Regards*. Entre as referências que recebe para a sua composição Messiaen cita, Dom Columba Marmion, com a obra *Le Christ dans ses Mystères*, São Tomás, São João da Cruz, Santa Teresa de Lisieux, os Evangelhos, o Missal e a obra de Maurice Toesca *Les Douze Regards*. Na sua obra, Toesca falava já dos *regards* dos Pastores, dos Anjos, da virgem e do Pai Celeste, embora como refira o compositor: “eu utilizei a mesma ideia e tratei-a de maneira um pouco diferente acrescentando-lhe 16 novos olhares”³⁹.

Na própria partitura, como prólogo e notas explicativas do autor, o compositor efectua uma série de comentários nos quais ilustra o sentido e intenção da sua obra: “Contemplação do Menino-Jesus no Presépio e Olhares que sobre ele repousam.”⁴⁰

Nestes comentários Messiaen reflecte a temática da obra e manifesta ao mesmo tempo o aspecto fundamental deste ciclo de peças: a contemplação desse mistério Cristão, com um propósito místico, das diferentes facetas que sugere. Tratam-se de 20 propostas, ou perspectivas, de contemplação para o ouvinte.

A temática de inspiração religiosa presente de forma constante na generalidade da obra do compositor acentua-se de maneira particular nos *Vingt Regards*. Como indica o próprio Messiaen: “Mais do que em qualquer minha obra precedente procurei aqui uma linguagem de amor místico, às vezes variada, poderosa e terna, outras vezes brutal, de características multicolores.”⁴¹ Em cada uma das 20 peças o compositor coloca um título que expressa o que podemos de denominar de *origem* do *regard*, ou donde este procede, ou seja, quem é aquele que contempla, e um sub-título explicativo, como uma anotação baseados na temática geral da obra: a contemplação do mistério Cristão da encarnação de Deus. Os títulos e subtítulos das peças constituem uma manifestação de fé, dado que abordam no seu conjunto, a maior parte das verdades ou dogmas da religião católica. Esta dimensão religiosa permanece assim o aspecto central da concepção dos *Vingt Regards*, onde para Messiaen, a experiência da música coincide com a experiência litúrgica, sendo um serviço divino, feito de Deus para Deus através dos homens, declinando qualquer separação entre os mundos espiritual e terreno.

³⁹ Olivier MESSIAEN, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Partitura (Paris, Durand, 1944), p. I

⁴⁰ IDEM

⁴¹ IBIDEM

2.3 Notas do Autor⁴²

«Contemplação do Menino-Jesus no Presépio e ‘Olhares’ que sobre ele repousam: desde o Olhar indizível do Deus-Pai até ao Olhar múltiplo da Igreja de amor, passando pelo Olhar inaudito do Espírito da Alegria, pelo Olhar tão terno da Virgem, seguido do Olhar dos Anjos, dos Reis Magos e de criaturas imateriais ou simbólicas (o Tempo, as Alturas, o Silêncio, a Cruz).

A Estrela e a Cruz têm o mesmo tema porque uma abre e a outra fecha o período terrestre de Jesus. O *tema de Deus* encontra-se evidentemente nos “Regard du Père”, “du Fils”, e “de l’Esprit de Joie”, em “par Lui tout a été fait”, no “baiser de l’Enfant-Jésus”; está ainda presente na “Première communion de la Vierge » (ela trazia Jesus dentro de si), e é aumentado em “l’Église d’amour”, que é o corpo de Cristo. Sem falar dos cantos dos pássaros, carrilhões, espirais, estalactites, galáxias, fotões e dos textos de Dom Columba Marmion, São Tomás de Aquino, São João da Cruz, Santa Teresa de Lisieux, dos Evangelhos e do Missário, que me influenciaram. Um *tema de acordes* circula numa peça para outra fraccionado ou concentrado em arco-íris; há também cânones rítmicos, polimodalismos, ritmos não-retrogradáveis amplificados nos dois sentidos, valores progressivamente acelerados ou retardados, aumentações assimétricas, mudanças de registo, etc. – A escrita para piano é muito elaborada: arpejos invertidos, ressonâncias, passagens diversas. – Dom Columba Marmion (“Le Christ dans ses Mystères”) e depois dele Maurice Toesca (“Les Douze Regards”) falaram dos Olhares dos Pastores, dos Anjos, da Virgem, do Pai celeste; eu retomei a mesma ideia tratando-a de maneira ligeiramente diferente e acrescentando-lhe dezasseis Olhares novos. Mais do que em qualquer minha obra precedente procurei aqui uma linguagem de amor místico, às vezes variada, poderosa e terna, outras vezes brutal, de características multicolores.»⁴³

⁴² Olivier MESSIAEN, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Partitura (Paris, Durand, 1944), p. I, II, III. Tradução Paulo ASSIS, in Notas ao programa: Recital Piano de Roger Muraro, Casa da Música (2006)

⁴³ IDEM

2.4 Conteúdo Temático da Obra⁴⁴

Tema de Deus:



Tema de acordes:



Tema da Estrela e da Cruz:



Tema do Amor Místico



Os quatro temas musicais mais importantes da obra, para além de contribuírem para a coesão e unidade de todo o ciclo, reaparecendo sempre renovados e transformados, possuem um valor simbólico que permanece e se qualifica em cada uma das peças de que formam parte. Referimo-nos sobretudo ao *Tema de Deus*, ao *Tema da Estrela e da Cruz* e ao *Tema do Amor Místico*. O *Tema de Acordes* constitui um material especificamente musical, isento de relações simbólicas, embora muito sujeito, no seu tratamento, à peça concreta em que aparece.

O *Tema de Deus* é o mais importante da obra, pela sua frequência, fornecendo a tonalidade/cor sobre a qual mais insiste a obra. Aparece sobretudo nos *regards* que retratam a divindade, e nas peças com numeração em múltiplos de 5. Como indica o próprio compositor nos comentários da partitura: «O *tema de Deus* encontra-se evidentemente nos *Regard du Père, du Fils, e de l'Esprit de Joie, em par Lui tout a été fait, no baiser de l'Enfant-Jésus*; está ainda presente na *Première communion de la*

⁴⁴ Olivier MESSIAEN, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Partitura. (Paris, Durand, 1944), p. I, II, III.

Vierge » (ela trazia Jesus dentro de si), e é aumentado em *l'Église d'amour*, que é o corpo de Cristo.»⁴⁵

As diversas nuances ou significados do Tema de Deus na obra são:

1) *I. Regard du Père*: A divindade está representada no Pai. Peça dedicada a manifestação de Deus Pai. O Tema de Deus aparece em toda a sua plenitude, baseando-se a peça neste tema e no seu desenvolvimento.

2) *V. Regard du Fils sur le Fils*: Manifestação do Filho. A Divindade representada no Verbo como matrimónio de uma natureza humana e outra divina. O Tema de Deus aparece mascarado em polimodalidade e acompanhado de um cânon rítmico.

3) *X. Regard de L'Esprit de joie*: O Tema de Deus representa o Espírito Santo e aparece em relação com o Tema de Alegria.

4) *XV. Le baiser de L'Enfant-Jésus*: O Tema de Deus é retratado como uma canção de embalar, de forma intimista, é o beijo do menino Jesus, é a comunhão.

5) *XX. Regard de L'Eglise d'amour*: O Tema de Deus manifesta-se mediante uma música ampla e solene, qual “Glorificação do Tema de Deus”⁴⁶ como escrito na partitura, a contemplação da Igreja do amor, que prolonga a Cristo.

6) *VI. Par Lui tout a été fait*: O tema de Deus manifesta-se vigoroso, pleno e poderoso, acompanhado pelo Tema de Acordes e do Amor Místico. Como indica Messiaen representa a face de Deus.

7) *XI. Première communion de la Vierge*: O Tema de Deus representa o Menino Jesus, aparecendo em toda a peça “no interior”, o que quer dizer, disposto de maneira a ouvirem-se as vozes internas, uma vez que Maria transportava Jesus no ventre materno, “...elle portait Jesus en elle...”.

Relativamente ao Tema da Estrela e da Cruz, aparece em duas das peças do ciclo, cada uma das quais representando os elementos implícitos no próprio tema. Olhar da Estrela e da Cruz, elementos que se aglutinam num mesmo tema “porquanto uma abre e a outra fecha o período terrestre de Jesus”. Assim:

1) *II. Regard de l'Etoile*: O Tema da estrela e da Cruz representa aqui a Estrela, o início da vida de Jesus, aparecendo com uma textura transparente e em uníssono.

2) *VII. Regard de la Croix*: Aqui o referido tema representa a Cruz, o final da vida de Jesus, aparecendo acompanhado de uma série de acordes densos, em progressão harmónica regulamentada principalmente pela escala cromática.

⁴⁵ Olivier MESSIAEN, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Partitura (Paris, Durand, 1944), p. I, II, III.

⁴⁶ IDEM.

O Tema do Amor Místico encontra-se nos *regards* que mencionam expressamente o Amor. Vejamos:

1) *XIX. Je dors, mais mon coeur veille*: Peça baseada no Tema do Amor Místico retrata um “poema de amor, diálogo de amor místico...”,⁶ segundo Messiaen.

2) *XX. Regard de l'Eglise d'amour*: Uma grande secção desta peça baseia-se no Tema do Amor Místico, um amor comunicativo, recíproco, “que a Graça nos deixe amar Deus, como Deus se ama a si mesmo”.

O Tema de acordes não se refere a nenhum conceito teológico específico, ainda assim, surge em mais andamentos dos *Vingt Regards* do que qualquer outro (aparece nos *regards* VI, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, e XX). O Tema de acordes utiliza todas as 12 notas, surgindo as notas Fá#, Sol#, Sib (Lá#) e Sí representadas duas vezes. Messiaen descreve a sua coloração como “azul cinza aço, cruzado com vermelho e cor-de-laranja brilhante, violeta lilás manchado de um castanho de couro circundado por violeta púrpura.”⁴⁷

Ao contrário dos outros temas, Messiaen altera-o frequentemente de formas pouco usuais. No *XIV. Regard des Anges*, por exemplo, reorganiza a ordem e o registo dos acordes.

2.4.1 Tema de Deus: Tonalidade / Cor

Uma outra questão que importa abordar ao estudar a capacidade simbólica dos elementos musicais dos *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* constitui a importância da armação de clave e portanto a possível indicação e preferência por uma tonalidade concreta. Será a armação de clave da tonalidade de Fá sustenido maior, a que aparecerá, não apenas de forma mais frequente, senão também quase de maneira exclusiva, quando se utiliza algum tipo de armação de clave na obra.

A presença do Tema de Deus nestas peças provoca, ou pode provocar a sensação de uma determinada sonoridade tonal relacionada com a tonalidade de Fá sustenido Maior. Apesar do Tema de Deus estar escrito no segundo modo de transposição limitada, pode ser conotado também com esta tonalidade maior.

⁴⁷ Olivier MESSIAEN, *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie – Tomo I* (Paris, Alphonse Leduc, 1994), p. 145

Tradicionalmente a tonalidade de Fá sustenido maior possuía associações extra musicais, que a relacionavam com manifestações religiosas (*Tonalidade Mística*).⁴⁸

Em Messiaen, porém, teríamos que compreender a tonalidade de Fá sustenido maior, como um elemento sonoro desprovido da sua tradicional capacidade tonal funcional e portanto sem possibilidade para se confirmar mediante uma cadência (elemento imprescindível para a manifestação e afirmação de qualquer tonalidade). Trata-se de um Fá sustenido considerado como tonalidade/cor, como sonoridade escolhida pelas suas características acústicas, como centro tonal, ou pólo de atracção, muito embora, órfão dos recursos habituais que regem a funcionalidade tonal. Nos *Vingt Regards* há que entender o termo tonalidade como sugestão sonora, como cor harmónica, com sentido e intenção impressionista (outra das manifestações da influência de Debussy em Messiaen), em lugar de estabelecer qualquer sintaxe própria, ou capacidade estrutural da tonalidade funcional.

2.4.2 Citações à linguagem de instrumentos

As citações aos diversos instrumentos que aparecem nos *Vingt Regards* constituem uma forma de símbolo, neste caso, como representação de uma sonoridade tímbrica concreta. Determinados rasgos melódicos ou rítmicos por sua disposição, tessitura, carácter e intenção, possuem todo o valor ou capacidade para representar, para evocar uma série de timbres, de cores instrumentais, alheios ao do próprio piano. Trata-se portanto de um som-representado ou som-simbolizado por meio de outro som diferente: o do instrumento original, o piano. Os sinos, o oboé, o tam-tam, o xilofone, o tambor e os trombones aparecem em diversos *regards* sempre com indicação expressa do compositor.⁴⁹

2.4.3 Utilização de formas tradicionais

É interessante observar os *regards* que Messiaen organiza através da utilização dos moldes formais da tradição musical ocidental, em concreto a Fuga e a Sonata. Sempre com a marca pessoal do compositor, são peças que tratam da *Criação* ou da *Igreja de Amor*. A ordem que supõe a apresentação do conteúdo temático da Fuga (tema e contra-tema) e da Sonata é utilizada aqui para representar a *ordem* que supõe

⁴⁸ Peter HILL: *The Messiaen Companion* (Amadeus Press, Portland, Oregon, 1994), p. 223

⁴⁹ Olivier MESSIAEN, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Partitura (Paris, Durand, 1944).

a Criação (VI. *Par Lui tout à été fait*) e a Igreja de Amor (XX. *Regard de l'Eglise d'amour*). “É uma Fuga”, refere Messiaen⁵⁰. Nela se eleva a categoria formal e os princípios do ritmo não retrogradável (em Fuga palindrômica). Na Sonata Messiaen inverte a ordem tradicional, precedendo o desenvolvimento da exposição. De alguma maneira se estabelece uma relação ou associação entre a *ordem* que implica a forma tradicional e a Criação Divina ou a Igreja de Amor.

2.5 Relação dos Títulos e Subtítulos com o Conteúdo Musical⁵¹

Cada uma das peças do ciclo possui um perfil particular, uma maneira distinta de tratar, organizar e estruturar o material musical, uma sonoridade e um carácter bem definidos e é esta idiosincrasia, tão precisa de cada peça, que poderá facilitar porventura uma possível relação entre todos os elementos musicais em apreço e o conteúdo literário ou semântico dos títulos e subtítulos da obra.

Apesar da evidência do tema geral da obra e das indicações precisas, poéticas e sugestivas que possuem cada um dos *regards*, Messiaen rejeita rotundamente a qualificação de música programática para este ciclo de peças para piano: “Programático, que termo abjecto! É uma realidade da contemplação do Menino-Jesus do presépio, e dos olhares colocados sobre ele [...]”⁵² Qualifica ainda esta afirmação, no sentido de que o texto, o tema ou assunto, é útil unicamente para o momento do próprio acto criativo, para a sugestão criativa individual do compositor e apenas pertence ao campo da intuição pessoal do criador: “Para mim, a música está ligada aos sentimentos e às evocações particulares de cada compositor. Que lhes transmite ou não aos seus ouvintes, não terá talvez grande importância, mas a sua música não seria válida se ela não preenchesse essas duas condições.”⁵³

I. *Regard du Père (Olhar do Pai)*

“Frase completa sobre o *Tema de Deus*.”

“Et Dieu dit: “Celui-ce est mon Fils bien-aimé en qui j’ai pris toutes mes complaisances...”

“E Deus disse: “Este é o meu Filho bem-amado, em quem eu confio toda a minha complacência...”

⁵⁰ IDEM, p. II, 25.

⁵¹ Olivier MESSIAEN, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Partitura (Paris, Durand, 1944), p. I, II, III

⁵² Antoine GOLEA, *Reencontres avec Olivier Messiaen* (Genebra, Slaktine, 1984), p. 107 - 108

⁵³ IDEM p. 108

O primeiro dos *regard* – termo significativo de uma morosa contemplação ou de um furtivo volver de olhos – evoca o sempiterno Olhar do Pai sobre o Filho bem-amado, expresso na lentidão quase estática dos 5 majestosos e extáticos acordes iniciais (“o tema de Deus”), os quais perpassarão toda a obra, unificando-a, qual sinal da onnipresença divina na Criação.

II. *Regard de L'étoile* (Olhar da Estrela)

“Tema da Estrela e da Cruz.”

“Choc de la grâce... l'étoile luit naïvement, surmontée d'une croix...”

“Queda da graça... A Estrela brilha ingenuamente, sobreposta a uma cruz...”

O Olhar da Estrela oferece contrastes de textura frequentes e marcantes. O Tema da Estrela e da Cruz aparece numa textura transparente e em uníssono, para posteriormente se transformar num *cantus firmus* com harmonia acrescentada, em forma de acompanhamento superior. A Estrela e a Cruz partilharão o mesmo tema porquanto uma abre e a outra fecha o período terrestre de Jesus.

III. *L'échange* (A Troca)

“Descente en gerbe, montée en spirale ; terrible commerce humano-divin ; Dieu se fait homme pour nous rendre dieux...”

“Descida em jorro, ascensão em espiral; terrível comércio humano-divino; Deus faz-se homem para nos tornar divinos...”

“Deus está representado pelas terceiras alternadas: aquele que não se move, que é pequeno. O homem está representado pelos outros fragmentos que engrandecem, engrandecem e se tornam enormes, de acordo com um método de desenvolvimento que eu chamo de: ampliação assimétrica”

Neste *regard* o movimento descendente é representado musicalmente mediante a técnica da ampliação assimétrica. Os fragmentos musicais que representam o homem desenvolvem-se mediante esta técnica de escrita musical.

IV. *Regard de la Vierge* (Olhar da Virgem)

“Innocence et tendresse... la femme de la Pureté, la femme du Magnificat, la Vierge regarde son Enfant...”

“Inocência e ternura... a mulher da Pureza, a mulher do Magnificat, a Virgem contempla o seu menino...”

Contrastante com o anterior, este andamento apresenta-se diferenciado na sua estrutura e diverso na sonoridade musical, mercê da multiplicidade dos elementos musicais empregues. A contemplação da Virgem desvela-se-nos num lirismo ora mais contido, numa quase canção de embalar, contrastante com a exuberância celebrativa do repicar dos sinos ou do jubiloso “canto dos pássaros” das secções que intercalam a quietude inocente daquele *regard* maternal, e à qual somos devolvidos no seu término.

Inocência e ternura estão expressas por meio de um motivo musical, que o próprio compositor indica na partitura. Motivo este recorrente e objecto de desenvolvimento, aparecendo inicialmente no seu estado *puro* (*La pureté*) para, posteriormente aparecer com uma melodia sobreposta. Escreve Messiaen: “Eu queria expressar a pureza musicalmente: foi necessário empregar alguma força – e sobretudo muita ingenuidade, de ternura pueril.”

V. *Regard du Fils sur le Fils* (Olhar do Filho sobre o Filho)

“Mystère, rais de lumière dans la nuit – refraction de la joie, les oiseaux du silence – la personne du Verbe dans une nature humaine – mariage dès natures humaine et divine en Jesus-Christ...”

“Mistério, raios de luz na noite – refração da alegria, os pássaros do silêncio – a pessoa do Verbo numa natureza humana – casamento das naturezas humanas e divinas em Jesus-Cristo...”

“- Trata-se evidentemente do Filho-Verbo contemplando o Filho-Menino-Jesus. Três sonoridades, três modos, três ritmos, três músicas sobrepostas. Tema de Deus e cânone rítmico por acrescento do ponto. A Alegria simbolizada pelo canto dos pássaros.”

A Pessoa do Verbo, aqui representado pelo Tema de Deus, luminoso e solene, funciona como um ostinato. A segunda natureza, a divina, está representada também pelo Tema de Deus, presente em toda a obra, enquanto que a primeira, a natureza humana, é representada pelo cânone. As duas naturezas de Jesus Cristo aparecem unidas em diversos fragmentos da peça, porquanto as melodias do canto dos pássaros expressarão essa alegria, tal como indica Messiaen.

VI. Par Lui tout a été fait (Por Ele tudo foi feito)

“Foissonnement dès 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...”

“Abundância de espaços e durações; galáxias, fotões, espirais contrárias, iluminações invertidas; por “Ele” (o Verbo) tudo foi feito... num instante, a criação revela-nos a sombra luminosa da sua Voz...”

Escrito pelo compositor em último lugar, o título deste *regard* poderá expressar uma possível dedicatória transcendente de todo o ciclo. Tratando-se de uma peça extremamente elaborada a partir de um tema único que nunca se repete da mesma maneira e onde aparecem o *Tema de Deus*, o *Tema de Acordes* e o *Tema do Amor*. Surge-nos uma Fuga palindrômica onde o tema e o contratema são tratados por movimento directo, contrário, retrógrado, e retrógrado contrário e onde, no final, o *Tema de Deus* adquire uma grande magnitude e importância tal como mencionado na partitura por Messiaen:

“É uma fuga. O tema nunca é apresentado da mesma maneira: desde a segunda entrada é alterado o ritmo e a registação. Note-se o divertimento onde a voz superior trata o tema em ritmo não retrogradável eliminado à direita e à esquerda, onde o baixo fortíssimo repete um fragmento do tema em aumentação assimétrica. Médio em valores muito breves e muito longos (infinitamente pequeno, infinitamente grande). Recuperação da fuga retrogradada, à *l'écrite*. *Stretto* misterioso. *Tema de Deus* fortíssimo: presença vitoriosa, a face de Deus por detrás da chama em ebulição. A criação retoma o canto do *Tema de Deus* em cânon de acordes.”

VII. Regard de la Croix (Olhar da Cruz)

“Tema da Estrela e da Cruz.”

“La Croix lui dit: tu serás prêtre dans mēs bras...”

“A Cruz disse-Lhe: tu serás um padre nos meus braços...”

Como assinalado na partitura, “Expressif et douloureux”, o Tema da Estrela e da Cruz, surge em dupla oitava (claro e luminoso), aparecendo acompanhado por uma sequência de acordes contrastantes com a própria melodia, em movimentos predominantes de meio-tom cromático como expressão de dor.

VIII. *Regard des hauteurs* (Olhar das Alturas)

“Gloire dans les hauteurs... les hauteurs descendent sur la crèche comme un chant
d'alouette...”

*“Glórias nas Alturas... As Alturas descem sobre o Presépio como um canto de
Cotovia...”*

“Cantos dos pássaros: do Rouxinol-comum, do Melro, da Toutinegra, do Tentilhão-comum, do Pintassilgo, do Rouxinol-bravo, da Codorniz e, sobretudo, da Felosa-das-Figueiras.”

Peça baseada na sua totalidade em melodias dos cantos dos pássaros, na qual a ideia das Alturas está aqui representada pelo canto dos diversos pássaros. *Nossos pequenos servidores da alegria imaterial*, como nos diz Messiaen, cumprem nesta peça a aproximação entre as Alturas e o Presépio.

IX. *Regard du Temps* (Olhar do Tempo)

“Mystère de la plénitude des temps; le Temps voit naître en lui Celui qui est éternel...”

“Mistério da plenitude do Tempo; o Tempo vê nascer nele Aquele que é eterno...”

“Tema curto, frio, estranho, como as cabeças em forma de ovo de Chirico; canone rítmico.”

Mistério da plenitude dos tempos, surge um tema curto que nos mostra o cânon rítmico e melódico em acordes que contêm o intervalo de trítone, tão apreciado por Messiaen, como expressão de movimento do passar do tempo.

X. *Regard de L'Esprit de joie* (Olhar do Espírito da Alegria)

“Danse véhémence, ton ivre dès cors, transport du Saint-Esprit... la joie d'amour du
doeu bienheureux dans l'âme de Jesus-Christ...”

*“Dança veemente, som exaltado de trompas, transporte do Espírito Santo... a alegria
do amor do Deus Bem-aventurado na alma de Jesus Cristo...”*

“- Forma:

Dança oriental extremamente grave, em neumas desiguais, como cantochão. Primeiro desenvolvimento sobre o Tema da Alegria e o Tema de Deus. Aumentação assimétrica. Toque de caça em três variações. Segundo desenvolvimento dobre o Tema da alegria e o Tema de Deus. Recuperação da dança oriental, extremamente aguda e extremamente grave em conjunto. Coda sobre o Tema da Alegria.”

A dança violenta é representada pelo tema de dança oriental e com carácter de cantochão. O som exaltado das trompas é descrito na partitura, como *toque de caça*. O Tema de Deus como transporte do Espírito-Santo. Retratado na partitura o *Tema da Alegria, a alegria do amor do Deus*, em distintas ocasiões se lê, *com um grande transporte de alegria*.

Como indica Messiaen: “Eu sempre estive impressionado com o facto de que Deus é alegre – e que essa alegria indescritível e continua habitava a alma de Cristo. Alegria que é para mim um transporte, uma embriaguez, no sentido mais louco do termo.”

XI. Première Communion de la Vierge (Primeira Comunhão da Virgem)

“Après l’Annonciation, Marie adore Jésus en elle... mon Dieu, mon fils, mon Magnificat!
mon amour sans bruit de paroles...”

“Depois da Anunciação, Maria adora Jesus dentro dela... Meu Deus, meu filho,
meu Magnificat! Meu amor sem ruído de palavras...”

“Um quadro no qual a Virgem está representada de joelhos, dobrada sobre si mesma na noite – uma auréola luminosa acaricia as suas roupagens. De olhos fechados, ela adora o fruto guardado dentro dela. Isto passa-se entre a Anunciação e o Natal: é a primeira e a maior de todas as comunhões.”

Este andamento, que inaugura a 2ª parte desta obra, afigura-se como uma síntese dos *regards* anteriormente escutados. Ao “Tema de Deus”, sobrepõem-se o melodismo do “canto dos pássaros” e uma auto-citação de “A Virgem e o Menino”, ilustrativa da oração interior da jovem Mãe (Magnificat), atenta ao pulsar do coração do Infante, jacente no Presépio.

XII. La parole toute puissante (A Palavra toda-poderosa)

“Cet enfant est le Verbe qui soutient toutes choses par la puissance de sa parole...”

“Esta criança é o Verbo que sustém todas as coisas pela força da sua palavra...”

Com um pedal rítmico presente em toda a peça (ostinato rítmico e tímbrico - tam-tam) numa voz grave composta por um cluster semitonal de três notas, desenrola-se uma melodia em uníssono evocando o Menino em representação do Verbo, como assinalado por Messiaen: “Monodia com percussão grave”.

XIII. Noël (Natal)

“Carillon – Les cloches de Noël disent avec nous les doux noms de Jesus; Marie,
Joseph...”

“Carrilhão - Os sinos de Natal pronunciam connosco os suaves nomes de Jesus,
Maria, José...”

Os sinos de Natal representados mediante os acordes das pautas superiores (Carrilhão), indicados expressamente pelo compositor na partitura (*como sinos*) representam o declamar dos nomes da sagrada família: Jesus, Maria e José.

XIV. Regard des Anges (Olhar dos Anjos)

“Scintillements, percussions; souffle puissant dans d’immenses trombones; tes serviteurs sont des flammes de feu... - puis le chant des oiseaux qui avale du bleu, - et la stupeur des anges s’agrandit: - car ce n’est pas à eux mais à la race humaine que Dieu s’est uni...”

“Cintilações, percussões; sopro poderoso de imensos trombones; os teus servos são chamados de fogo... - depois o canto dos pássaros que celebram o azul, – e o espanto dos anjos cresce: - porque não é a eles mas à raça humana que Deus se uniu...”

As cintilações e percussões intituladas por Messiaen são aqui representadas pelos arpejos muito rápidos no registo médio e agudo do piano. O Tema de Acordes, surge sobre a forma de desenhos rítmicos de acordes em registo muito agudo e muito grave. Um cânon rítmico (*marcato*) na dinâmica de forte representa as percussões. Posteriormente aparece na partitura uma melodia em oitavas na dinâmica de fortíssimo com a indicação expressa do compositor: trombones. O Tema de Acordes fraccionado e na mesma dinâmica aparece junto com os trombones. Messiaen revela ainda o conteúdo formal da peça do seguinte modo: “Nas primeiras 3 estrofes: labaredas, cânon rítmico e divisão do Tema de Acordes. Quarta estrofe: cantos dos pássaros. Quinta estrofe: o espanto dos anjos cresce.”

XV. Le baiser de l'Énfant-Jésus (O beijo do Menino-Jesus)

“A chaque communion, l’Enfant-Jésus dort avec nous près de la porte; puis il l’ouvre
sur le jardin et se precipite à toute lumière pour nous embrasser...”

“Em cada comunhão o Menino Jesus dorme connosco, junto à porta; depois ele abre a porta para o jardim e avança com toda a luminosidade, para nos abraçar...”

Extremamente lírica e poética esta peça apresenta o Tema de Deus representando o Menino-Jesus no berço, conjuntamente com o seu “sonho”. Aparecerá novamente o Tema de Deus ilustrando a acção de abrir a porta do jardim, donde o Menino “avança com toda a luminosidade” (ouvem-se acordes desde o registo grave ao agudo num movimento enérgico) para nos abraçar. O compositor dedica as duas secções finais da peça ao abraço, símbolo do amor divino, indicando na partitura o beijo na dinâmica de fortíssimo, com amor, e a poética sombra do beijo, na dinâmica de pianíssimo, doce e suave, como deleite posterior do que significou o beijo do Menino-Jesus.

Messiaen anota ainda no prefácio sobre este regard: “Tema de Deus em canção de embalar. O sonho – o jardim – o braço estendido para o amor – o beijo – a sombra do beijo. Uma gravura inspirou-me, que representa o Menino-Jesus saindo dos braços da sua Mãe para abraçar a sua pequenina irmã Teresa. Tudo isto é símbolo da comunhão, do amor divino. É preciso amar para amar este assunto e esta música que gostaria que fosse terna como o coração do céu, e nada mais há.”

XVI. Regard des prophètes, des bergers et des Mages (Olhar dos Profetas, dos Pastores e dos Magos)

“Musique exotique – tam-tams et hautbois, concert enorme et nasillard...”

“Música exótica - Gongos e oboés, concerto enorme e sonoro...”

Gongos e oboés estão assinalados na partitura de forma expressa. Na intervenção do oboé aparece expressamente indicado *un peut criard* (um pouco gritado). Neste regard o compositor tenta desenhar o grande movimento de personagens em redor do Menino-Jesus (Profetas, Pastores e Reis Magos). Música exótica, expressão utilizada pelo próprio Messiaen, cuja primeira e última secção representaria especificamente o afastamento e aproximação ao Presépio de todos estes personagens.

As secções centrais da peça, baseadas num único elemento, onde predomina a dinâmica de forte e fortíssimo, expressam o ruído, e o movimento destas personagens.

XVII. Regard du Silence (Olhar do Silêncio)

“Silence dans la main, arc-en-ciel renversé... chaque silence de la crèche révèle musique et couleurs qui sont les mystères de Jesus-Christ”

“Silêncio na mão, arco-íris invertido... cada silêncio do Presépio revela músicas e cores que são mistérios de Jesus Cristo...”

Este *regard* inicia-se com uma dinâmica de *ppp impalpable*, onde o pedal deve ser mudado à vez com os acordes da mão esquerda (tal como mencionado na partitura por Messiaen), determinando a desapareção do que havia soado anteriormente.

Messiaen refere ainda a existência de: “Polimodalidade, cânon rítmico por adição do ponto, acordes especiais, ‘thème d’accords’. Toda esta parte é muito trabalhada como escrita para piano”. Posteriormente surge também o *Tema de Acordes fragmentado*, realizando uma figura geométrica que recorda o arco-iris (*arc-en-ciel renversé*).

A última secção da peça na dinâmica de pianíssimo escrita mediante “acordes alternados, expressa uma música multicolor e impalpável, em confettis, em pequenas pedras, em reflexos agitados”.

XVIII. Regard de l’Oction terrible (Olhar da Unção terrível)

“Le Verbe assume une certaine nature humaine; choix de la chair de Jesus par la
Majesté épouventable...”

“O Verbo assume uma natureza humana precisa; escolha do corpo de Cristo pela
Majestade de Deus.”

“Uma velha tapeçaria representa o Verbo de Deus sob a forma de Cristo a cavalo: Vemos apenas as suas duas mãos sobre a guarda da espada que ele empunha no meio de relâmpagos. Esta imagem influenciou-me. – Na Introdução e na Coda, valores progressivamente diminuídos sobrepostos aos valores progressivamente aumentados e inversamente.”

Na primeira secção deste *regard* o Verbo torna-se natureza humana, donde a pauta superior se converte na pauta inferior (cânon rítmico onde o Consequente é a retrogradação do Antecedente). Nas secções centrais (*solennel mais un peut vif; comme la foudre - solene mas um pouco vivo; como um relâmpago*) é realizada a transformação da *escolha do corpo de Cristo pela Majestade de Deus*. Esta eleição da carne de Jesus repete-se transportada varias vezes nesta secção (o Verbo em busca dessa eleição) até chegar à última secção, onde a natureza humana se transforma em Verbo, representando este processo por meio da inversão da primeira secção.

XIX. Je dors, mais mon couer veille (Eu durmo, mas o meu coração está desperto)

“Poème d’amour, dialogue d’amour mystique. Ce n’est pas d’un ange l’archet qui sourit, - c’est Jèsus dormant qui nous aime dans son Dimanche et nous donne l’oubli...”

“Poema de amor, diálogo de amor místico. Não é a aura dum anjo que sorri, – é Jesus dormindo que nos ama no seu Dia de descanso e nos oferece o perdão...”

Influenciado pelo amor, todo este *regard* gira em torno desta palavra. Em toda a secção central deste aparece constantemente o Tema de Amor Místico, baseando-se nele o desenvolvimento de toda esta secção.

XX. Regard de l’Eglise d’amour (Olhar da Igreja de amor)

“La grâce nous fait aimer Dieu comme Dieu s’aime; après les gerbes de nuit, les spirales d’angoisse, voice les cloches, la gloire et le baiser d’amour... toute la passion de nos bras autour de l’invisible...”

“Que a Graça nos deixe amar Deus, como Deus se ama a si mesmo; depois das inquietações da noite, as espirais de angústia, eis os sinos, a glória e o beijo do amor... Toda a paixão dos nossos braços envolve o Invisível...”

A frase do subtítulo “Que a Graça nos deixe amar Deus...” está representada neste regard por um tema de três notas (primeiro tema) que se amplia até aos extremos (direita e esquerda), e uma série de acordes com um eixo central que aumentam progressivamente. Ao que se segue o reaparecimento do Tema de Deus, “como Deus se ama a si mesmo”.

Uma grande secção em ampliação assimétrica e em dinâmica crescendo desde *pianíssimo pp* até *fortíssimo ff*, representa aqui as “inquietações da noite, as espirais de angústia” para reaparecer a continuação do Tema de Amor Místico também com um sentimento de intensa alegria (*avec um sentiment de joie intense*).

São também representados sucessivamente os sinos (*comme des cloches*), a Glória (*Glorification du thème de Dieu*) e o beijo do amor (*Triomphe d’amour et de joie*). A obra finaliza sobre um rasgo melódico descendente para enfatizar desta forma, a última nota da composição Lá1, que tanto supõe o limite físico do instrumento (nota mais grave do piano). Supõe também o último símbolo musical: o fim ou conclusão da composição, expressado mediante o gesto de alcançar finalmente o limite mais grave e possível do piano.

Relativamente à forma Messiaen enuncia:

“- Forma (o desenvolvimento antecede a exposição)

Desenvolvimento:

Primeiro Tema em ritmo não retrogradável, ampliado à direita e à esquerda; é cortado por linhas de piano em jactos com movimento contrário. Três chamadas do tema de Deus separadas por ampliações assimétricas. Desenvolvimento do terceiro tema melódico. Primeiro tema com jactos, nova ampliação assimétrica. Som de sinos formando uma pedal de dominante lembrando os acordes das peças anteriores.

Exposição:

Frase completa sobre o Tema de Deus, em fanfarra, com glória. Longa coda sobre o tema de Deus – triunfo do amor e da alegria, lágrimas de alegria.”⁵⁴

⁵⁴ Olivier MESSIAEN, *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Partitura (Paris, Durand, 1944), p. IV

CAPITULO III

3. Entrevistas

3.1 Descrição Metodológica

Para aprofundamento do estudo da obra *Vingt Regards sur L'Enfant-Jésus*, e consequente investigação científica sobre a contextualização da mesma, foram efectuadas duas entrevistas presenciais a duas individualidades que directa ou indirectamente contactaram com o compositor: o Maestro Jean Sebastien Béreau (aluno de Olivier Messiaen), e a Pianista (aluna de Yvonne Loriod).

Foram elaboradas questões com o propósito de aprofundar o conhecimento sobre a vida e obra de Olivier Messiaen, no sentido de conhecê-lo e percebê-lo melhor quanto às suas características pessoais, enquanto homem, professor, compositor e músico, principalmente no que relativamente à sua fé/espiritualidade diz respeito. Por outro lado, foi também analisada a importância do contributo de Yvonne Loriod para a continuação do legado de Messiaen.

3.2 Procedimento

Como qualquer outra tarefa de investigação, a entrevista exige um planeamento cuidadoso e de acordo com Carmo e Ferreira deve iniciar-se com a enumeração e explicitação dos objectivos. Neste estudo optou-se por realizar duas entrevistas semi-estruturadas, de forma a permitir a inclusão de novas questões e obter uma visão detalhada da percepção pessoal dos participantes. Durante as entrevistas, procurou-se ser cuidadoso na forma como as questões foram colocadas, para não induzir respostas, nem excluir respostas possíveis.⁵⁵

Os participantes seleccionados foram contactados por correio electrónico e por telefone. Neste contacto inicial apresentou-se o investigador e o problema da pesquisa, bem como o que se pretendia do contributo dos entrevistados e o meio escolhido para a concretização dos propósitos da investigação: a entrevista.

⁵⁵ CARMO, Hermano; FERREIRA, Manuela Malheiro (2008). Metodologia da Investigação: Guia para a auto-aprendizagem, 2ª edição. Lisboa: Universidade Aberta.

Seguiram-se os procedimentos éticos propostos por Kokotsaki⁵⁶ durante o período de entrevistas tais como o pedido de permissão para a gravação, a honestidade sobre a utilização e os propósitos da pesquisa e o facto de os participantes saberem que o seu contributo é totalmente voluntário.

As entrevistas foram agendadas e foi obtida a autorização de todos para gravar a mesma. Para a gravação das entrevistas foi utilizado um leitor/gravador de mp3 Creative ZEN (Vision: M). As entrevistas foram gravadas e integralmente transcritas, para se poder reproduzir fielmente as palavras dos participantes e permitir um envolvimento mais aprofundado com o seu conteúdo. Tiveram uma duração média de 40 minutos e decorreram a 24 de Janeiro de 2013 no Conservatório de Ponta Delgada (Maestro Jean Sebastien Béreau) e a 27 de Janeiro do mesmo ano em Lisboa (Professora Doutora Ana Telles).

O conteúdo das entrevistas de cada músico foi tratado qualitativamente e procurou descrever-se rigorosa e directamente os dados recolhidos, ou seja, o conteúdo das entrevistas. Smith⁵⁷ refere que não existe apenas uma forma correcta de fazer análise qualitativa e salienta que é importante o investigador encontrar o método mais adequado aos seus fins para tratar os dados da sua investigação mas fornece algumas sugestões para a realização da análise que foram adoptadas no presente estudo, como (i) a leitura das transcrições, anotando os aspectos de uma interpretação preliminar; (ii) a identificação de temas emergentes; (iii) a enumeração dos temas emergentes e das ligações entre eles, enquanto se olha para trás, para uma certificação de que as ligações existem nas informações preliminares contidas na entrevista; (iv) a elaboração de um plano onde se ordenam os temas e subtemas; e a identificação constante de instâncias; A esta abordagem Smith chamou Interpretative Phenomenological Analysis (IPA).⁵⁸

⁵⁶ KOKOTSAKI, Dimitra (2007). Understanding the ensemble pianist: a theoretical framework. *Psychology of Music*, 35; 641.

⁵⁷ SMITH, J. A. (1995). Semi-Structured Interviewing and Qualitative Analysis. In J.A. Smith, R. Harre & L. Van Langenhove (Eds.), *Rethinking Methods in Psychology* (pp. 9-26). London: Sage.

⁵⁸ IDEM

3.3 Biografia dos entrevistados

3.3.1 Biografia Maestro Jean Sebastien Béreau

Jean-Sébastien Béreau ingressou aos nove anos de idade no Conservatório de Paris, onde teve como professores Darius Milhaud, Olivier Messiaen, Louis Fourestier e Maurice Martenot, entre outros. Com apenas vinte e sete anos foi nomeado director do Conservatório de Metz e maestro titular da Orquestra Sinfónica da mesma cidade; mais tarde, veio a dirigir igualmente os Conservatórios de Rouen e Estrasburgo.

Durante quinze anos foi professor de Direcção de Orquestra e responsável pelas três orquestras do Conservatório Nacional Superior de Música de Paris tendo colaborado com Pierre Boulez e Leonard Bernstein.

A par da sua actividade docente, Jean-Sébastien Béreau tem desenvolvido uma intensa carreira internacional como maestro. Foi titular das Orquestras de Metz e Rouen, bem como dos Cantores de Santo Eustáquio, em Paris, e da “Chorale Strasbourgeoise”, em Estrasburgo. Dirigiu algumas das mais prestigiosas orquestras em Paris, Moscovo, Bruxelas, Luxemburgo, Lisboa, Roma, Manila, Taipé, entre outras. Dirigiu a “Orquestra dos Mil”, composta de mil músicos escolhidos entre os solistas de todas as principais orquestras francesas.

Entre os seus numerosos alunos de Direcção de Orquestra figuram maestros como Pascal Verrot, Pascal Rophé, Vincent Barthe e Martin Lebel.

Além de várias condecorações francesas, entre as quais a “Ordre du Mérite”, foi-lhe atribuído o Prémio de Composição da fundação americana W. and N. Copley.

3.3.2 Biografia Pianista Ana Telles

Estudou em Lisboa, Paris e Nova Iorque com Yvonne Loriod-Messiaen, Sara Buechner e Nina Svetlanova (Piano), entre outros. Obteve o grau de Bachelor of Arts (Piano Performance) na Manhattan School of Music e o de Master of Musical Arts (na mesma especialidade) na New York University.

Doutorou-se em História da Música e Musicologia na Universidade de Paris IV - Sorbonne em cotutela com a Universidade de Évora, com uma tese subordinada ao tema “Luís de Freitas Branco (1890-1955): un parcours biographique et esthétique à travers l'oeuvre pour piano”, orientada por Danièle Pistone e Rui Vieira Nery.

Mantém uma intensa actividade de concertista. Integra o grupo Sond'Arte Electric Ensemble e é Professora Auxiliar da Universidade de Évora, desenvolvendo investigação científica nos seguintes domínios: Música dos sécs. XX e XXI, Música Portuguesa dos Períodos Moderno e Contemporâneo, Música para Piano.

3.4 Questionário

As questões contidas nas entrevistas foram as seguintes:

I

1. Conheceu Olivier Messiaen?
2. Em que qualidade?
3. Que impressão guarda dele como homem?
4. Que influência teve em si como músico(a)?
5. Foi seu aluno(a)? (Se sim)
- 5.1 Quais as suas características mais marcantes como professor?
6. Há algum episódio que o(a) tenha marcado e que gostaria de relatar?

II

7. Como classificaria a sua música?
- 7.1 Quais as principais características da sua música?
- 7.2 Como descreveria a obra para piano *Vingt-Regards sur L'Enfant Jesus*?
8. Já interpretou alguma das suas obras?
- 8.1 Como abordou a sua interpretação?
- 8.2 Há alguma especificidade técnica que ache importante mencionar?

III

9. Considerava Messiaen um homem religioso?
- 9.1 Porquê?
10. Pensa que a sua fé na religião católica influenciou a sua música?
- 10.1 Como?
11. Peter Hill menciona Messiaen como um homem profundamente religioso, descrevendo a sua música como espiritual. Qual a sua opinião/visão sobre o assunto?

3.5 Análise das Entrevistas

3.5.1 Tema 1: A Fé / Espiritualidade

Relativamente às entrevistas efectuadas, ambos os entrevistados mostraram-se objectivos em salientar o aspecto da inequívoca presença da fé na obra de Messiaen. Esta, de acordo com o Maestro Jean Sebastien Béreau foi visível, não só, nas suas composições, mas também como um fio condutor da sua vida pessoal, pelo que é difícil distinguir uma da outra. Os seguintes comentários ilustram esta perspectiva:

“[...] eu penso que ele escreveu um conjunto enorme de obras devido à sua fé.” Entrevista 1, pg. 8, linha 8)⁵⁹

“Penso que fazia parte de algo nele, e que estava à parte dos outros professores. Há certamente gente dentro dos professores que conheci, que era tão crente quanto ele, mas nele era evidente. Era de uma notoriedade pública! Isso via-se...” E1: 12 (5)

“[...] a fé foi o que lhe salvou!” E1: 14 (9)

“[...] por exemplo, em *Couleurs de la Cité Celeste*, ou *Et Expecto...*, não podemos compor assim se não somos profundamente crentes, como ele verdadeiramente era.” E1: 12 (15)

“Messiaen era efectivamente alguém muito crente. [...] Crente de uma maneira regulamentada.” E1: 7 (19)

“[...] ele era verdadeiramente crente [...]” E1: 8 (1)

“Ele era de tal forma enraizado na sua crença, de tal maneira que fazia parte dele mesmo [...]” E1: 8 (17)

Ana Telles refere-se à sua crença em Deus como algo intrínseco e até um elemento definidor da personalidade de Messiaen, de tal modo que essa sua fé terá efectivamente influenciado a sua música:

“A começar pelo conteúdo das obras que ele escreveu e pela própria inspiração programática das obras que escreveu.” E2: 11 (20)

⁵⁹ Doravante Entrevista será codificado com: E1, entrevista ao Maestro Béreau e E2, entrevista a Professora Ana Telles. Segue-se o número da página e da linha. Por exemplo: neste caso o código será E1: 8 (8)

Quando confrontada com a questão sobre a religiosidade de Messiaen, não tem dúvidas em afirmar:

“Não sou eu que considero, isso é um dado adquirido...” E2: 11 (15)

“Ele próprio tem um discurso construído em torno da espiritualidade própria.” E2: 11 (30)

No entanto, Béreau aponta uma associação entre a profunda fé de Messiaen e uma profunda sensualidade, visível na sua obra e na sua vida pessoal.

“ Eu penso que a fé... é verdade que Messiaen era profundamente crente, e que a sua música ia no mesmo sentido que essa fé. Mas, ele foi toda a sua vida perseguido pelo mito do *Barba Azul* de Paul Dukas.”⁶⁰

De acordo com Béreau esta sensualidade era também visível em Messiaen intérprete.

“Não era possível tocar como ele tocava se não tivesse essa sensualidade, nem era possível escrever o que ele escreveu. Se ele não fosse assim não teria escrito *Turangalila*, por exemplo, ou *Les poèmes pour Mi*, ou outras coisas assim. Devo explicar que isso, eu penso, vem da sua mãe Cecile Sauvage. Ela escreveu *L'Âme en bourgeon* (A alma em botão) antes da sua nascença. Ele é mesmo o menino da sua mãe.” E1: 13 (8)

Béreau refere ainda uma interpretação específica de *Tristão e Isolda* onde Messiaen terá transmitido um sentimento de paixão.

“Dai que, por exemplo: quando ele tocava *Tristão* ao piano, se não formos apaixonados, se não tivermos amor, não podemos tocar *Tristão* como ele o fazia. Eu não o escondo, é certo que eu ao escutar Messiaen a tocar senti momentos de paixão extraordinários que não tinham nada a ver com o lado religioso do personagem.” E1: 13 (22)

⁶⁰ Referência ao mito do Barba Azul

Relativamente ao compositor, Béreau refere mesmo a ascensão a um paraíso não forçosamente crente.

“Quando ouvimos *Jardin du sommeil d'amour* de *Turangalila*... eu fico... é o jardim do paraíso, mas um paraíso não forçosamente crente. Um paraíso cheio de delícias, etc... Eu penso que Messiaen era assim. “

3.5.2 Tema 2: Características Pessoais

Relativamente às características descritivas relativas à personalidade de Messiaen, é difícil separarmos-nos das demais enquanto músico, compositor ou professor, no entanto, Béreau refere-se a ele considerando-o como “particular”.

“Como homem?!... Particular... Porque, de facto... era muito difícil de apreender a sua personalidade, profunda.” E1: 1 (21)

Béreau refere-se ainda à sua personalidade como especial ou singular, revelando o seu espírito aberto e visionário, salientando a importância que teve para ele enquanto seu mestre.

[...] teve uma influencia enorme sobre mim, porque ele via as coisas com diferentes olhos que os outros. Era verdadeiramente particular. E1: 2 (18)

Por outro lado, refere-se a uma faceta da sua personalidade como emotiva, terna e até inocente.

“Vou-lhe citar algo: ele vivia com muita emoção, muita ternura, e na primeira versão dos *Oiseaux Exotiques* ele escreveu um prefácio. Ele pôs: - “Nesta passagem nós devemos ouvir, primeiro, os dois clarinetes que fazem a canção do melro migrador, etc... Nós devemos ouvir o xilofone, nós devemos ouvir isto, nós devemos ouvir aquilo, nós devemos ouvir tudo!!””. E1: 5 (22)

Ou ainda, tão minuciosa que se torna ingénua.

“No fundo é um pouco ingénuo... devemos ouvir isto e aquilo, devemos ouvir tudo!!” E1: 5 (27)

“[...] ele ia de tal forma ao detalhe que chegava ao ponto de marcar a dedilhação [...]” E1: 7 (14)

Contudo refere-se ainda a Messiaen como alguém muito rigoroso, mas ao mesmo tempo apaixonado

“Penso que era alguém, à vez, muito rigoroso em determinadas coisas, mas ao mesmo tempo apaixonado por outro lado. Mas penso que no fundo não creio que os dois (personagens) sejam incompatíveis. E1: 14 (3)

No entender de Béreau essa paixão é visível também no desenrolar de algumas das suas obras

“[...] o que ficará de algumas das suas obras é um personagem apaixonado, por fim romântico, com harmonias extraordinárias, com frases enormes, que cantam e tocam o coração de um homem [...]” E1: 6 (30)

3.5.3 Tema 3: O Professor / Método de ensino

Relativamente às suas características como professor e aos métodos de ensino empregues, Béreau refere-se a Messiaen como um inovador, um visionário, um impulsionador de uma nova linguagem e detentor de uma capacidade de reacção rápida.

“[...] com ele eu tinha a impressão que as janelas se abriam nas paredes.” E1: 1 (17)

“Era um professor que nos ensinou um conjunto enorme de coisas, ele abriu caminhos... Ele ensinava-nos a ver coisas que não poderíamos imaginar. Por exemplo, lembro-me muito bem que uma vez ao sair da aula, na Rue de Madrid, ele nos disse: - “Vêem o edifício em frente? Quantos andares tem? – E eu comecei a contar. E ele disse – “Não, não! Sem contar? Directamente”. - Assim, - “Quantos andares?”. E eu pensei: é uma

anedota!... Quer dizer que ele tinha um espírito capaz de reagir muito rápido. E1: 1 (24)

Segundo essa linha de pensamento, Messiaen nas suas aulas mostrava novas perspectivas de abordagem e análise da partitura levando os seus alunos a um mundo de novas descobertas.

“Eu fiz descobertas, com ele, de um mundo completamente novo... de todos os pontos de vista: do ponto de vista da análise, do ponto de vista auditivo... Ele transformou de tal maneira a minha forma de ver, bem como a dos meus colegas, que a sua marca foi enorme.” E1: 2 (10)

“Nós já sabíamos o programa que ele ia fazer, mas mesmo quando chegávamos (à aula) e já tínhamos lido as partituras e reflectido um pouco sobre elas, nós tínhamos a impressão de que não tínhamos nada visto, de todo.” E1: 2 (23)

Detinha ainda uma enorme capacidade de citação de exemplos e de reinterpretação da partitura.

[...] a primeira questão que ele me colocou, [...] ele disse: - “Você é director de orquestra, estuda direcção, então qual é a *nuance* da pausa do primeiro meio-tempo da 5ª (Sinfonia) de Beethoven?” – Eu arregalei os olhos [...] Qual é a *nuance* do silencio? Eu não sabia o que ele queria dizer... Então, eu lembro-me muito bem, ele olhou-me e disse: - “Fortíssimo!!! Porque se o silêncio não é fortíssimo a sinfonia não pode começar.” – São os seus termos exactos, e ele tinha razão. O que quer dizer que, depois de ouvir aquilo que ele me disse, e eu já tinha dirigido a 5ª (Sinfonia de Beethoven) evidentemente, eu passeia a dirigi-la de outra maneira. E1 : 1 (31)

Relativamente aos seus métodos de ensino e no que à análise da partitura diz respeito, Béreau menciona que Messiaen iniciava sempre por tocar ao piano as obras em estudo, partindo do geral para o particular.

“[...] ele pegava numa partitura e começava a tocá-la, logo para começar.” E1: 3 (18)

“De seguida, ele perguntava-nos qual a forma da obra, quantas secções tinha, etc... Até aqui era lógico.” E1: 3 (20)

Contudo, a partir de certo momento apresentava um método de ensino que remetia para uma análise metafísica, como que uma extrapolação espiritual, recorrendo ao uso de analogias imprevisíveis.

[...] estudávamos cada secção e subitamente sobre um elemento específico, dizendo que em determinado momento se produziu isto assim, desta ou daquela forma... e fazendo analogias com fé! Com fé musical, mas não forçosamente musical. Mas que eram absolutamente extraordinárias [...] era como se nós tivéssemos num momento uma explosão de elementos que nós não imaginávamos. Portanto, nós partíamos da partitura, claro, sempre da partitura, mas podíamos ir extremamente longe. Não posso considerar isto como uma análise, é mais que uma análise musical... “ E1: 3 (22)

Expandindo técnicas e revelando-se muito minucioso;

“Ele fazia-nos ditados rítmicos em que o valor da semicolcheia era entre 62 e 64... Entre 50 e 64 tudo bem. Mas entre 62 e 64, não é muito comum! Ele fazia-nos ditados musicais assim, de duração, a propósito de uma obra.” E1: 4 (2)

E usufruindo dos comentários dos seus alunos;

“Se alguém dizia alguma coisa, se alguém intervinha, ele usufruía daquilo que a pessoa dizia para extrair qualquer coisa e levar-nos a reflectir.” E1: 4 (6)

Para além do mencionado, Messiaen revelava ainda uma grande capacidade de reprodução musical de um determinado ambiente ao piano. Como refere Béreau, Messiaen como professor mostrava também o grande compositor que era.

“Havia uma colega de classe que era sul-americana e na altura ela trouxe um pequeno aparelho com uma gravação e disse: - “Tenho aqui uma gravação que foi feita na floresta virgem, será que quer ouvir?” E

Messiaen disse: - “Ah! Sim. De acordo.” - Então ela pôs a gravação... nós ouvíamos uns barulhos... havia de tudo... pássaros, o vento, é difícil de definir mas era verdadeiramente belo. E Messiaen escutou. A dado momento ele levantou-se, abriu a sua mala, tirou um pequeno caderno com um elástico, tirou o elástico, pegou num lápis e começou a anotar, durante... a gravação acabou e ele continuou a anotar durante 2 ou 3 minutos. Evidentemente ninguém dizia nada, estava tudo em silêncio... Depois sentou-se ao piano. Então, nós ficamos boquiabertos porque o que ele nos tocou foi a transcrição absolutamente fiel daquilo que tínhamos acabado de ouvir na gravação. E1: 4 (8)

Segundo Ana Telles, Messiaen enquanto professor teve uma influência enorme na música do século XX, quer como compositor, quer como professor de futuros grandes compositores.

“ [...] aquilo que ele ensinava, de acordo com os testemunhos de muitos alunos dele, claro que era análise, mas era muito no sentido, também, de aplicar à composição nos casos em que isso era pertinente e veja-se quantos alunos de composição, quantos enormes compositores da segunda metade do século XX passaram pelas mão dele naquela tal aula de análise: Pierre Boulez, Stockausen, etc... e ela também (Yvonne Loriod).” E2: 4 (5)

3.5.4 Tema 4: Características da Obra e do Músico / Compositor

“[...] ele disse-me – “Meu caro o andamento metronómico é uma indicação, jamais uma obrigação!”” E1: 6 (3)

De acordo com Béreau a sua singularidade enquanto compositor advém do mundo dos pássaros:

“[...] foi nesse momento que ele descobriu o mundo dos pássaros, e eu penso que para ele foi formidável, porque lhe abriu possibilidades de ver qualquer coisa que lhe era própria.” E1: 6 (11)

Para além de compositor Messiaen revela-se um músico multifacetado, exímio pianista, detentor de uma grande capacidade de reduzir uma partitura de orquestra à primeira vista:

“Ele tocava piano como um Deus. Sim! Sim! Ele tocava piano extraordinariamente bem!” E1: 3 (1)

“[...] o piano era o instrumento de Messiaen. Concerteza que ele era organista, mas antes era pianista. E quando ele tocava piano era verdadeiramente um pianista. Ele tinha também essa faculdade de fazer com que escutássemos a orquestra e isso nem todos são capazes de o fazer.” E1: 7 (6)

“[...] é um pianista maravilhoso que conhece muito bem o instrumento e que utiliza o instrumento de uma maneira segura.” E1: 7 (11)

“E conseguia reduzir à primeira vista... uma coisa extraordinária.” E1: 3 (6)

Segundo Béreau, o facto de Messiaen ser um excelente pianista possibilitou-lhe a procura pelo timbre e cor sonora.

“[...] Na sua música há a procura do timbre, da cor, e acho que alguém que não é pianista não o conseguiria fazer.” E1: 7 (17)

Ana Telles, reforça a ideia da excelência do pianismo de Messiaen nomeadamente na utilização da cor sonora e na diferenciação tímbrica.

“[...] mas é preciso não esquecer que ele próprio era um pianista extraordinário. Nós conhecemo-lo como organista, 62 ou 63 anos ininterruptamente na tribuna da igreja da Trindade em Paris, mas ele era também um excelente pianista, em particular nesta capacidade de diferenciação tímbrica. Ele tinha tudo o que era necessário... Ela [Y. Loriod] estava sempre a dizer-me “não, não era por minha causa, ele era um pianista capaz de tocar tudo! As pessoas não o conhecem como pianista, mas ele era fabuloso!””. E2: 3 (2)

Para além de que, como refere Béreau, Messiaen era detentor de umas características auditivas excepcionais que em muito o ajudaram:

“[...] ele ouvia muito, muito bem, tinha um ouvido formidável [...]” E1: 9 (15)

Relativamente aos *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* e à obra para piano Bereau cita Messiaen referindo que:

“Não há embaraço (constrangimento) na obra para piano de Messiaen, é difícil mas sempre tocável.” E1: 7 (12)

Ana Telles vai mais longe afirmando a respeito desta obra que:

“É um monumento da literatura pianística, evidentemente. Se calhar partimos um bocadinho do modelo do ciclo romântico, com pequenas peças, como tínhamos em Schumann ou noutros compositores. Portanto, com uma ideia programática.” E2: 9 (20)

“[...] tem essa profunda originalidade, o elemento programático. [...] O elemento programático com uma conotação religiosa... aqui é que bate a idiosincrasia pessoal dele.” E2: 9 (30)

Béreau refere também a importância que os *Vingt Regards* desempenham na vida de Messiaen:

“[...] os *Vingt Regards* são qualquer coisa que contam muito, tal como as *Visions de l'Amén*, são as obras que para ele eram essenciais na sua vida.” E1: 9 (1)

E qualifica a sua música tal como uma das suas características pessoais mais marcantes, com ingenuidade e inocência. Considerando-o um grande músico em termos harmónicos e classificando a sua música como mágica.

“[...] Há um lado mágico na sua música.” E1: 5 (7)

“[...] Messiaen era primeiro um grande músico em termos harmónicos, como muitos franceses. [...] Os modos que ele utilizou são sobretudo, para mim, cores harmónicas, [...] e nós reconhecemos de imediato o autor quando o ouvimos. Portanto, posso qualificá-la com maravilhosa ingenuidade (inocência). E1: 5 (9)

Contudo, Ana Telles enquanto intérprete tem dificuldade em classificar a sua música, contrariamente a Béreau.

“[...] quem sou eu para classificar o que quer que seja?” E2: 8 (14)

“Messiaen de facto soube catalizar as principais influências do princípio do século XX. Ser um seguidor, ou um continuador do legado de Debussy e abrir as portas para aquilo que foi a 2ª metade do séc. XX. É tão simplesmente isso.” E2:8 (17)

Referindo, no entanto, a importância e as inovações do compositor a nível rítmico, e no campo harmónico e tímbrico:

[...] a nível rítmico é fenomenal, é enorme. E2: 9 (17)

[...] a harmonia como veículo para chegar ao timbre. E2: 4 (25)

A questão metafísica e espiritual é novamente referenciada por Ana Telles como fonte criadora e inspiradora na obra de Messiaen, citando o exemplo dado por Loriod, no qual Messiaen se inspirou para compor o *XI. regard - Première Communion de la Vierge*.

“Eles a dada altura visitaram umas grutas, e ele achou muita graça às estalactites e começou a tocar nelas com uma caneta que tinha no bolso e lembrou-se de fazer uma figura melódica que traduzisse as alturas das diferentes estalactites, e é isto que está aqui. E porquê a analogia da gruta aqui? A gruta, claro, é o ventre materno, como local potenciador da vida porque é a primeira comunhão da virgem. A primeira comunhão da Virgem com Deus dentro da barriga.” E2: 5 (26)

Na entrevista de Claude Samuel com Messiaen, ele refere precisamente isto.

“- Claude Samuel: Muitas vezes se referiu à influência de sua mãe na formação da sua personalidade, nomeadamente do carácter premonitório de *L'âme en bourgeon*, o livro que Cécile Sauvage escreveu enquanto o esperava.

- Olivier Messiaen: *Sem dúvida, eu acreditei sempre, e creio cada vez mais no papel essencial dessa colectânea materna. [...] A minha mãe foi o*

*maior poeta da maternidade. O seu livro L'âme en bourgeon influenciou todo o meu destino.*⁶¹

3.5.5 Tema adicional: Yvonne Loriod como professora e seguidora da obra de Messiaen

Segundo Ana Telles, a generosidade é uma das características mais marcantes da personalidade de Yvonne Loriod enquanto pessoa, pianista, discípula e esposa de Messiaen.

“A (característica) que me vem imediatamente à memória é a generosidade” E2:1 (11)

Essa generosidade foi demonstrada inúmeras vezes ao longo da vida de Loriod, quer para com o próprio Messiaen, quer relativamente à admiração e veneração que tinha pela sua obra.

“Ela tinha o maior respeito (pela obra de Messiaen), era quase uma coisa sagrada para ela. Ela muitas vezes chamava-lhe “O Mestre”, e nós sabíamos que tinha sido marido dela.” E2: 2 (12)

“[...] ela própria me disse várias vezes que era muito difícil [...] não o chamar mestre, por todo o respeito e admiração que tinha pela obra dele.” E2: 2 (29)

“[...] Ela admirava muito, tudo aquilo que ele tinha trazido como inovação a nível rítmico, a nível harmónico. No caso dele a harmonia como veículo para chegar ao timbre. [...] tinha uma admiração enorme por aquilo que eram as inovações que ele tinha trazido para a linguagem musical.” E2: 4 (24)

Por outro lado Telles revela como características comuns entre Loriod e Messiaen a ingenuidade e inocência.

“ [...] ela tinha um lado muito inocente.” E2: 5 (12)

⁵⁹ Claude SAMUEL: *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel* (Paris, Éditions Pierre Belfond, 1986), p. 13 e 19

“ [...] ela, e ele também, penso eu, tinham um lado um pouquinho inocente, eu diria.” E2: 5 (12)

E também a espiritualidade e a fé católica.

“[...] Eles estavam em completa sintonia quanto a isso.” E2: 5 (10)

A interligação e simbiose perfeitas entre o compositor (Messiaen) e a intérprete (Loriod) denotam uma influência fundamental de Loriod na composição e interpretação das obras para piano.

“Ela tinha um pianismo muito adequado à obra de Messiaen, porque no fundo eu acho que a obra de Messiaen foi escrita para ela. [...] Ele próprio dizia que se calhar não tinha escrito metade das coisas que escreveu para piano, se não tivesse aquela intérprete à sua disposição. Ao mesmo tempo, o pianismo dela também foi muito desenvolvido no contacto das obras dele. Portanto, digamos que era uma co-relação perfeita.” E2:1 (16)

“ [...] o próprio pianismo dela evoluiu em função da música dele, que era escrita para ela.” E2: 1 (25)

Essa relação com a obra de Messiaen é apresentada a vários níveis. Em primeiro lugar pela cumplicidade entre ambos.

“É uma relação muito estreita a vários níveis: primeiro porque ele escrevia para ela e porque ela existia” E2: 3 (1)

“[...] nos escritos dele diz que, muitas coisas não teria escrito se não soubesse que a tinha. E que ela sim, conseguia realizar tudo.” E2: 3 (8)

Segundo Ana Telles, Yvonne Loriod veio a desempenhar um papel fundamental na obra de Messiaen, mencionando como factores primordiais da relação de Loriod com a obra de Messiaen, a questão da revisão das partituras, a questão interpretativa e pedagógica a nível do ensino das obras do marido, bem como a continuação do legado deste, como uma referência da autenticidade da interpretação. Telles realça também a questão da salvaguarda da herança do compositor e o possível conflito de interesse musicológico.

“[...] para fazer a revisão dos *Vingt Regards* ou da *Turangalila* levava 3 horas por página.” E2: 3 (18)

“[...] sobre a relação dela com a obra do marido [...]: há a questão da revisão, a questão da interpretação, depois ela ensinava muito também a obra dele aos seus alunos.” E2: 3 (19)

“[...] ela era o depositário da maneira como ele queria que as obras dele fossem interpretadas. Portanto é como se para a música dele houvesse um cânone de interpretação e ela representava esse cânone e reproduzia esse cânone.” E2: 3 (23)

[...] se ele não quis que estas obras fossem consideradas, elas não são consideradas. E2: 3 (31)

Apesar das suas excelentes capacidades enquanto compositora, Loriod aplicou-se com uma grande dedicação à obra de Messiaen.

“[...] era uma relação de grande, grande dedicação, enorme dedicação.” E2: 4 (1)

“[...] ela também compunha enquanto era aluna dele, [...] há uma folha de exame, um comentário qualquer dele relativamente a ela como compositora (enquanto ela era ainda sua aluna) a dizer que ela tinha um potencial extraordinário e que basicamente era a melhor da classe nesse domínio [...]” E2: 4 (10)

[...] dedicou toda a sua energia a tocar a obra de Messiaen e outras... mas fundamentalmente a obra de Messiaen. E também a ajudá-lo nestas tarefas todas, incluindo a revisão das partituras, portanto foi uma vida completamente dedicada ao serviço da obra dele.” E2: 4 (15)

A actividade pessoal e musical de ambos tinha em comum uma atitude pedagógica de envolvimento e abertura de caminhos, segundo métodos interactivos de ensino.

“Ela abriu-me muito os horizontes.” E2: 2 (5)

“No sentido de abrir os meus horizontes para as possibilidades incríveis da dedilhação, para nós encararmos a dedilhação com um propósito muito musical. [...] Tratava-se de conseguir utilizar os dedos da melhor maneira possível, para fazer uma panóplia de coisas desde timbres, até coisas de destreza.” E2: 2 (7)

“[...] a Yvonne Loriod era um poço de imaginação.” E2: 2 (13)

Ana Telles enquanto intérprete e aluna de Loriod, encontra-se próximo das intenções de Messiaen.

“[...] Ela viveu a concepção daquelas obras todas...” E2: 5 (32)

“[...] o próprio Messiaen tinha feito dela uma espécie de transmissora privilegiada de uma determinada maneira de interpretar aquelas obras, ou de conceber aquelas obras.

Ana Telles reforça o aspecto espiritual na composição de Messiaen e na interpretação de Loriod.

“[...] é um facto que essa espiritualidade estando tão presente na obra dele, qualquer que ela seja, [...] também está embebida desta espiritualidade.” E2: 6 (3)

“[Loriod] tentava traduzir isso nas suas interpretações particularmente, [...] imagine uma passagem extremamente forte, ou extremamente violenta, para ela ia representar qualquer coisa do foro espiritual, religioso. Não há dúvida nenhuma.” E2: 6 (10)

Telles menciona a importância de Loriod na transmissão directa do legado de Messiaen.

“[...] ela (Loriod) era o bastião, era a pessoa que transmitia o legado dele de uma maneira muito directa, e também porque tinha um conhecimento aprofundadíssimo da obra dele.” E2: 7 (16)

Ana Telles enquanto pianista intérprete da obra de Messiaen e aluna de Loriod menciona ainda a forma como abordou as suas obras.

“[...] tem de haver um investimento enorme a nível da assimilação do texto, tem de haver um investimento muito grande a nível da resolução de problemas técnicos, porque dada também a inovação da própria escrita pianística dele, nós temos de nos adaptar e de arranjar estratégias.” E2: 10 (18)

“ Há todo um trabalho preparatório a nível analítico, a nível de contextualização da própria obra, [...], lia tudo aquilo que podia ajudar a

perceber a personagem, a perceber as circunstâncias da concepção daquelas obras, a perceber como é que aquilo funcionava. [...] Muito investimento pianístico (enorme), mas conjuntamente com outras áreas do saber.” E2: 10 (31)

Conclusão

O principal objectivo deste trabalho foi aprofundar o estudo de uma das obras para piano mais importantes da história da música contemporânea, os *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* de Olivier Messiaen.

Para tal no Capítulo I abordámos Messiaen não só na perspectiva do compositor, mas também quanto ao seu papel como pedagogo, onde foi possível realçamos a sua preocupação no estudo e no desenvolvimento de novos caminhos que possibilitassem a interpretação e criação de novas músicas.

Ainda no Capítulo I foram identificadas as principais características e inovações da sua música relativamente à harmonia e melodia, ritmo, cor, orquestração, timbre e cor sonora, *style oiseaux*, bem como no uso do serialismo.

O Capítulo II dedicou-se exclusivamente ao estudo dos *Vingt Regards*, obra de inspiração e carácter profundamente religioso, místico, ou simplesmente detentor de uma força energética gigantesca. O próprio contexto da época histórica em que foi escrito imprime uma forte carga emocional à mesma. A Europa encontrava-se em plena II Guerra Mundial, Messiaen tinha sido preso num campo de concentração nazi, posteriormente libertado e, ainda expectante quanto ao desfecho final da guerra, compõe a obra. Relativamente à escrita musical salientam-se as grandes inovações já desenvolvidas por ele anteriormente e que se reflectem sobretudo a nível harmónico, melódico, rítmico e tímbrico, na procura de novas sonoridades que vêm reflectir a herança de Debussy, na constante procura pela cor sonora.

Especificamente sobre a componente técnica interpretativa, esta obra revela-se extremamente exigente no seu pianismo, confrontando o intérprete com obstáculos complexos de difícil superação, em grande parte relacionados com a excelência do pianismo de Messiaen e de Lorigod, mas também devido à complexidade da própria linguagem musical do compositor empregue, nomeadamente a nível rítmico e harmónico.

Paralelamente, o estudo exaustivo da mesma permitiu-nos obter uma visão mais completa e conceptual da obra, bem como alcançar um melhor conhecimento dos temas que a compõem e respectiva componente espiritual subjacente.

O terreno da interpretação musical requer antecipadamente um trabalho de análise exaustivo do texto da obra. A interpretação final exige não apenas uma intuição musical (talvez imprescindível), mas também um conhecimento total da mesma com vista a proporcionar, de uma forma consciente, uma versão pessoal e coerente. Por outro lado não é possível interpretar a obra de Messiaen sem um estudo

profundo da personalidade do compositor e da sua vibrante e assumida fé religiosa. A análise dos *Vingt Regards* nunca se poderá desligar da componente religiosa e poética subjacente. Cada peça possui uma personalidade própria, uma intenção, uma forma de se manifestar e expressar.

Na análise das entrevistas foi reforçado o alcance do conhecimento de relatos da vida pessoal de Messiaen, quer quanto à sua personalidade, enquanto indivíduo, quer enquanto professor e compositor, tal como a ligação entre este e sua intérprete predilecta (Loriod). Pelo que se tornou igualmente importante auscultar o testemunho de Loriod quer como intérprete, quer como seguidora e transmissora do seu legado. Desta forma, a nível interpretativo foi-nos possível projectar para o campo sonoro a atmosfera mística presente em torno deste ciclo de peças.

O método adoptado nesta investigação foi adequado aos objectivos, pois permitiu aprofundar o conhecimento da obra a vários níveis e criar assim ideias ou recursos que puderam ser aplicados na sua interpretação musical. Assim, houve um desenvolvimento de sistematização de conhecimentos mas também de desenvolvimento artístico.

Uma das principais limitações do trabalho foi a realização de apenas duas entrevistas, as quais, pese embora fundamentais porque permitiram conhecer factos não divulgados, numa fonte primária e fidedigna, poderiam ter sido complementadas com outras assim gerando maior informação ou validação. Por exemplo, seria interessante auscultar outras individualidades que privaram com o compositor tais como Pierre Boulez, Nigel Simeone, Peter Hill, ou o próprio Claude Samuel e aprofundar temas como a personalidade e a espiritualidade de Messiaen, ou obter informações, que não musicais, relativas ao processo de composição dos *Vingt Regards*. Questões de tempo e de limitação do espectro do próprio trabalho, e de conjuntura geográfica não permitiram realizar mais entrevistas.

No entanto, além da já referida aquisição de dados novos, as entrevistas efectuadas permitiram abrir caminhos para novas investigações e até das sugestões de entrevistas a realizar posteriormente, pelo que a sua adequabilidade como método e razoabilidade em número são reforçadas.

Concluído o presente trabalho, salientamos a ideia de que a análise musical da obra em apreço, embora tente explicar as particularidades da música de um compositor, contem ainda uma outra limitação: é incapaz de obter o verdadeiro sentido poético ou espiritual que a sua música pretende evocar. Para tal basta-nos escutar ou interpretar a obra objecto de análise, donde imediatamente surgirá a pergunta, ou a dúvida, ou a constatação de uma certeza: a análise musical não é suficiente para explicar tudo o que um compositor deseja que se reflecta numa obra. Podemos realizar

estudos ou reflexões sobre as escolhas musicais de um determinado compositor, sobre as características técnicas e sonoras da sua linguagem, mas falta-nos sempre algo que não tem explicação. Surge o aspecto incompreensível da música, o aspecto espiritual.

Bibliografia

- ASSIS, Paulo (2006). *Notas ao programa: Recital Piano de Roger Muraro*. Casa da Música.
- BRUHN, Sieglind (1998). *Messiaen's Language of Mystical Love*. New York: Garland
- CARMO, Hermano; FERREIRA, Manuela Malheiro (2008). *Metodologia da Investigação: Guia para a auto-aprendizagem*, 2ª edição. Lisboa: Universidade Aberta.
- CARUSO, Giusy. *Aspects and features of Western and Indian cultures in Olivier Messiaen's conception of music*. Rotterdam Conservatoire: Codarts World Music Research Group Program.
- CÍRCULO DE LEITORES (1979). *História da França*. 2ª Edição. Lisboa: Edição Círculo de Leitores.
- GOLEA, Antoine (1984). *Reencontres avec Olivier Messiaen*. Genebra: Slaktine.
- GRIFFITHS, Paul (1985). *Olivier Messiaen and the Music of Time*. London: Faber and Faber.
- HILL, Peter (1994). *The Messiaen companion*. Portland, Oregon: Amadeus Press.
- HILL, Peter; SIMEONE, Nigel (2005). *Messiaen*. New Haven and London: Yale University Press.
- HILL, Peter; SIMEONE, Nigel (2007). *Olivier Messiaen: Oiseaux exotiques*. Aldershot: Ashgate.
- JOHNSON, Robert Sherlaw (1989). *Messiaen*. London: J. M. Dent & Sons Ltd.
- KELLEY, Robert T. (2000). *Tradition, the Avant Garde and Individuality in the Music of Olivier Messiaen: Musical Influences in Méditations sur la mystère de la Sainte-Trinité*. Graduate Seminar in Music.

KOKOTSAKI, Dimitra (2007). *Understanding the ensemble pianist: a theoretical framework*. Psychology of Music.

KOOZIN, Timothy (1993). *Spiritual-temporal imagery in music of olivier Messiaen and Toru Takemitsu*. University of North Dakota, Grand Forks: Harwook Academic Publishers.

LEE, John M. (1983). *Harmony in the Solo Piano works of Olivier Messiaen: The First Twenty Years*. College Music Symposium.

MARTIM, Gilbert (2009). *História do século XX - Oito Volumes*. Alfragide: Don Quixote.

MESSIAEN, Olivier (1944). *La technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc.

MESSIAEN, Olivier (1994) *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie – Tomo I*
Paris: Alphonse Leduc

POPLE, Anthony (1998). *Messiaen, quatuor pour la fin du temps*. Cambridge: University Press.

READER'S DIGEST (1982). *Grande Crónica da Segunda Guerra Mundial, 3 volumes*. 7ª Edição. Porto: Selecções do Reader's Digest.

REVERDY, Michéle (1978). *L'oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen*. Paris: Alphonse Leduc.

SAMUEL, Claude (1986). *Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel*. Paris: Éditions Pierre Belfond.

SMITH, J. A. (1995). *Semi-Structured Interviewing and Qualitative Analysis*. In J.A. Smith, R. Harre & L. Van Langenhove (Eds.), *Rethinking Methods in Psychology*. London: Sage.

Fontes Cibernéticas

DE GAULLE, Charles. In <http://vdaucourt.free.fr/Mothisto/Gaulle2/Gaulle2.htm>.
Acedido em 25/09/2013.

DE GAULLE, Charles. In <http://www.youtube.com/watch?v=RfU90MTkYE4>. Acedido
em 25/09/2013.

HUGO, Victor. In <http://kdfrases.com/>. Acedido em 25/09/2013.

SIMEONE, Nigel (2002). In <http://www.hyperion-records.co.uk/notes/67351-N.asp>.
Acedido em 15/01/2013.

Partituras

MESSIAEN, Olivier (1944). *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus*. Paris: Durand

ANEXOS

ANEXO I

Entrevista Maestro Jean Sebastien Béreau

Questionário:

I

1. TD: Conheceu Olivier Messiaen?

JB: Sim. Concerteza.

2. TD: Em que circunstâncias?

JB: Eu fui aluno no conservatório (de Paris) e estava interessado no arranque de Olivier Messiaen e nas suas pesquisas musicais. Eu tinha saído da classe de harmonia, recordo-me perfeitamente... antes no Conservatório de Paris nós tínhamos harmonia, depois contraponto e depois fuga, e eventualmente, para aqueles que quisessem, a composição... hoje em dia é um pouco diferente, as coisas fazem-se mais ao mesmo tempo... Depois da classe de harmonia tive contraponto, e contraponto era com o mesmo professor. Mas eu tinha a necessidade de procurar outra coisa diferente do rigor dos estudos de contraponto e fuga... e portanto, eu fui ao primeiro curso de Messiaen e fiquei obviamente entusiasmado... porque com ele eu tinha a impressão que as janelas se abriam nas paredes.

3. TD: Que impressão guarda dele como homem?

JB: Como homem?!... Particular... Porque, de facto... era muito difícil de apreender a sua personalidade, profunda. Eu tive a sorte de ter professores formidáveis, como Messiaen e Milhaud quase ao mesmo tempo e a diferença entre os dois era enorme. Com Messiaen tinha a impressão de finalmente alcançarmos o homem real. Era um professor que nos ensinou um conjunto enorme de coisas, ele abriu caminhos... Ele ensinava-nos a ver coisas que não poderíamos imaginar. Por exemplo, lembro-me muito bem que uma vez ao sair da aula, na Rue de Madrid, ele nos disse: - "Vêem o edifício em frente? Quantos andares tem? – E eu comecei a contar. E ele disse – "Não, não! Sem contar? Directamente". - Assim, - "Quantos andares?". E eu pensei: é uma anedota!... Quer dizer que ele tinha um espírito capaz de reagir muito rápido. Por exemplo, a primeira questão que ele me colocou, os meus alunos conhecem bem a história, ele disse: - "Você é director de orquestra, estuda direcção, então qual é a

nuance da pausa do primeiro meio-tempo da 5ª (Sinfonia) de Beethoven?” – Eu arregalei os olhos... na altura não sei bem que idade tinha, talvez uns 19, 20 anos... Qual é a *nuance* do silêncio? Eu não sabia o que ele queria dizer... Então, eu lembro-me muito bem, ele olhou-me e disse: - “Fortíssimo!!! Porque se o silêncio não é fortíssimo a sinfonia não pode começar.” – São os seus termos exactos, e ele tinha razão. O que quer dizer que, depois de ouvir aquilo que ele me disse, e eu já tinha dirigido a 5ª (Sinfonia de Beethoven) evidentemente, eu passeia a dirigi-la de outra maneira.

4. TD: Que influência teve em si como músico?

JB: Enorme! Enorme! Demasiada! Eu fiz descobertas, com ele, de um mundo completamente novo... de todos os pontos de vista: do ponto de vista da análise, do ponto de vista auditivo... Ele transformou de tal maneira a minha forma de ver, bem como a dos meus colegas, que a sua marca foi enorme. Quer dizer, que depois foram precisos muitos anos para o esquecer... a fim de me reencontrar comigo próprio. Porque eu fiquei completamente impressionado e embalado pela sua música e instintivamente segui os seus passos. E isso depois é sempre difícil de se descartar, a fim de fazer um retorno sobre si próprio e isso foi longo. Portanto, teve uma influencia enorme sobre mim, porque ele via as coisas com diferentes olhos que os outros. Era verdadeiramente particular.

5. Foi seu aluno? (Se sim)

5.1 Quais as suas características mais marcantes como professor?

JB: Ah!... Nós já sabíamos o programa que ele ia fazer, mas mesmo quando chegávamos (à aula) e já tínhamos lido as partituras e reflectido um pouco sobre elas, nós tínhamos a impressão de que não tínhamos nada visto, de todo. Por exemplo: imagine que nós tínhamos um comboio para apanhar na estação e combinávamos encontrar-nos numa biblioteca. Era qualquer coisa completamente diferente! Um outro mundo! Um dia ele disse: - “Hoje nós vamos estudar os estudos de Chopin”. Para mim era difícil porque eu não era um pianista extraordinário, eu trabalhei bastante mas nunca consegui alcançar o que queria, mas ele disse: - “Sabem, Chopin é um grande ritmista”. - Quando se diz que Chopin era um harmonizador extraordinário, tudo bem, mas ritmista?! Eu jamais pensaria nisso! E ele disse: - “Sim! Um ritmista!”

– Ah! Então ele começou a tocar aquele famoso estudo das teclas pretas... Ele tocava piano como um Deus. Sim! Sim! Ele tocava piano extraordinariamente bem! E tocava como um organista, sem levantar os dedos. Com os dedos justamente sobre as teclas. Ele não fazia a maioria das articulações que fazem muitos pianistas, tocava como os

organistas, isto é, directo. Ele tinha uma mão enorme e conseguia fazer Dó – Sol, e com notas no meio! Tinha uma mão enorme! Enorme! E conseguia reduzir à primeira vista... uma coisa extraordinária. E então ele tocou o estudo de Chopin muito rápido. Muito, muito rápido, mas absolutamente perfeito. E ele disse-nos: - “Quantas vezes aparece o sol bemol?”... - Nós calculamos e efectivamente havia um ritmo. Ele tocou então apenas algumas notas e nós percebemos que havia um ritmo subjacente. Então ele tocou apenas só outras notas e nós continuamos a perceber esse ritmo. Depois ele tocou com duas notas, com o valor correcto... e finalmente tocou normalmente. Mas, quando ele tocou normalmente nos ouvimos a cor e o ritmo das notas! Esse é um exemplo que eu vivi. Eu saí de lá completamente estupefacto. Nunca pensei estudar Chopin assim...

5.2. TD: Como definiria e caracterizaria os seus métodos de ensino?

JB: Por exemplo, ele pegava numa partitura e começava a tocá-la, logo para começar. Nos estudamos a *Tétralogie*, *Péleas et Melissande*, os *Prelúdios* de Debussy, Claude le Jeune, muitas coisas... E ele começava por tocar. De seguida, ele perguntava-nos qual a forma da obra, quantas secções tinha, etc... Até aqui era lógico. Mas a partir desse momento estudávamos cada secção e subitamente sobre um elemento específico, dizendo que em determinado momento se produziu isto assim, desta ou daquela forma... e fazendo analogias com fé! Com fé musical, mas não forçosamente musical. Mas que eram absolutamente extraordinárias porque elas... era como se nós tivéssemos num momento uma explosão de elementos que nós não imaginávamos. Portanto, nós partíamos da partitura, claro, sempre da partitura, mas podíamos ir extremamente longe. Não posso considerar isto como uma análise, é mais que uma análise musical...

TD: Metafísico?

JB: Sim! Não sei como me exprimir... mas era algo que remetia para um enorme número de coisas. Por exemplo, quando estudávamos elementos rítmicos ele eliminava a barra de compasso, dizendo que: - “um som termina quando outro novo som começa”. Ele fazia-nos ditados rítmicos em que o valor da semicolcheia era entre 62 e 64... Entre 50 e 64 tudo bem. Mas entre 62 e 64, não é muito comum! Ele fazia-nos ditados musicais assim, de duração, a propósito de uma obra... ele partia de lá para...

Se alguém dizia alguma coisa, se alguém intervinha, ele usufruía daquilo que a pessoa dizia para extrair qualquer coisa e levar-nos a reflectir. E posso contar-lhe uma história que aconteceu na sala de aula quando eu era seu aluno. Havia uma colega de classe que era sul-americana e na altura ela trouxe um pequeno aparelho com uma

gravação e disse: - “Tenho aqui uma gravação que foi feita na floresta virgem, será que quer ouvir?” E Messiaen disse: - “Ah! Sim. De acordo.” - Então ela pôs a gravação... nós ouvíamos uns barulhos... havia de tudo... pássaros, o vento, é difícil de definir mas era verdadeiramente belo. E Messiaen escutou. A dado momento ele levantou-se, abriu a sua mala, tirou um pequeno caderno com um elástico, tirou o elástico, pegou num lápis e começou a anotar, durante... a gravação acabou e ele continuou a anotar durante 2 ou 3 minutos. Evidentemente ninguém dizia nada, estava tudo em silêncio... Depois sentou-se ao piano. Então, nós ficamos boquiabertos porque o que ele nos tocou foi a transcrição absolutamente fiel daquilo que tínhamos acabado de ouvir na gravação.

TD: O barulho da natureza?

JB: Evidentemente. Não havia o timbre dos pássaros, nem o barulho do vento, etc... mas daquilo que ele tocou nós pudemos reconhecer muito bem o que tínhamos acabado de ouvir (na gravação). Desde já, ele era capaz de anotar tudo o que se tinha passado, com *decalage* obviamente, sabemos que era um ditado musical sem paragens, era uma gravação contínua... Portanto, ao mesmo tempo que ele escrevia, ele realizava, ele ouvia tudo o que se passava depois. Quando ele terminou e nós saímos (da aula) estávamos num estado absolutamente... nem sabia... Quem é que é capaz de fazer aquilo?! E de o transformar... O piano não é o instrumento ideal para esse tipo de coisas, mas nós reconhecemos muito, muito bem (a gravação). Eu assisti a isso! Não é uma história que me contaram, é uma história que eu vivi!

II

7. TD: Como classificaria a sua música?

JB: Ah! Com as recordações que tenho hoje em dia, eu diria que durante uma época eu estive fascinado pela sua música. Eu ouvi, infelizmente estava na minha cama com uma febre terrível... Eu ouvi na rádio a estreia de *Turangalila*! Evidentemente, todos os meus colegas estavam na sala a assistir, eu estava de cama, mas ouvi na rádio e fiquei absolutamente louco ao ouvir essa música! Portanto, há um lado mágico na sua música, proveniente de muitas coisas: o emprego de certos instrumentos, os modos, evidentemente, e porque Messiaen era primeiro um grande músico em termos harmónicos, como muitos franceses. E que os modos que ele utilizou são sobretudo, para mim, cores harmónicas, pelo menos eu ouço-os dessa maneira. E nós reconhecemos de imediato o autor quando o ouvimos. Portanto, posso qualificá-la com maravilhosa ingenuidade (inocência). Em certos momentos as coisas podem parecer um pouco surpreendentes... por exemplo, quando ele anotou os cantos dos pássaros

ele fê-lo de uma maneira bastante escrupulosa, verdadeiramente... Ele não inventou, ele verdadeiramente transcreveu o que ouvia. Isso é maravilhoso! Mas quando ele tem a necessidade de escrever que certo pássaro a determinada hora, que deste determinado momento até outro momento o identifica com determinada cor, isso para ele começou a ser um problema, porque ele tinha, ele pretendia... alcançar algo que ele fazia em que os sons se viam como cores. Não era uma doença! Depois as cores misturam-se... Bom, eu não sei se podemos ver realmente as cores, mas ele explica que as cores se movem, com alguns tons de cinza aqui e ali, etc.... Vou-lhe citar algo: ele vivia com muita emoção, muita ternura, e na primeira versão dos *Oiseaux Exotiques* ele escreveu um prefácio. Ele pôs: - “Nesta passagem nós devemos ouvir, primeiro, os dois clarinetes que fazem a canção do melro migrador, etc... Nós devemos ouvir o xilofone, nós devemos ouvir isto, nos devemos ouvir aquilo, nós devemos ouvir tudo!!” (risos). - Na nova versão isso já não consta, foi suprimido. No fundo é um pouco ingénuo... devemos ouvir isto e aquilo, devemos ouvir tudo!! Naquele momento ele sentiu a necessidade de incluir um texto a explicar o que ele queria que se ouvisse... (risos). E mesmo nos *Oiseaux Exotiques*, porque eu dirigi muitas obras com ele na sala, então, por exemplo, uma vez, a primeira vez que eu dirigi os *Oiseaux Exotiques*, ele veio e disse-me - “Está demasiado rápido!”, - então eu atrasei, e ele diz - “Está mil vezes rápido de mais”, - então eu atrasei ainda mais. Ele diz-me “está dez mil vezes rápido de mais!” e eu disse, - “Estou a utilizar o vosso andamento metronómico para estar o mais perto possível da realidade” e ele disse-me - “Meu caro o andamento metronómico é uma indicação, jamais uma obrigação!” - Essa eu jamais esqueci! - “Quer dizer: depende da sala, depende dos instrumentistas, e aqui está demasiado rápido.”

7.2 Quais as principais características da sua música?

JB: Eu penso que, de facto, tal como muitos compositores, ele teve muitos alunos e apercebeu-se, em certo momento, que os alunos que ele tinha eram susceptíveis de irem mais longe que ele. E foi nesse momento que ele descobriu o mundo dos pássaros, e eu penso que para ele foi formidável, porque lhe abriu possibilidades de ver qualquer coisa que lhe era própria. Porque, poderiam existir aqueles que seriam capazes de anotar a maneira como ele fazia, as 4h da manhã, o registo do canto dos pássaros, durante horas a fio. Porque, não nos podemos esquecer, ele foi professor no conservatório bastante jovem, logo depois da guerra, e teve como alunos Yvone Loriod, Pierre Boulez, alunos destes, portanto, de alto calibre. E evidentemente, eles tinham as suas ideias e a dado momento, eu penso que ele... eu não diria que teve medo, mas sentiu que, provavelmente, a jovem escola que ele contribuiu para formar,

o poderia ultrapassar e ir mais longe que as pesquisas dele. E é por isso também, que eu penso, que ele procurou muitas coisas nos ritmos de valor aumentado, na conjugação de músicas diferentes, coisas muito complexas. É verdade que ele tinha um espírito que lhe permitia esse género de coisas, mas quando ouvimos a sua música, enfim é o meu sentimento, e eu mesmo dirigi, nada mal, muita coisa dele... e mesmo quando temos ritmos extremamente complexos, eu tenho a certeza que a maioria das pessoas que ouvem não percebem. Ouvem, mas quando dizemos que temos um cânon por retrogradação neste e naquele instrumento, apenas as pessoas que o analisaram sabem. O que conta é o que ouvimos! Portanto, a pesquisa que ele fez parece-me muito interessante, mas eu evolui de outra maneira. Portanto, eu respeito-o... é por isso que eu lhe disse que precisei de tempo para o esquecer. Por outro lado, o que ficará de algumas das suas obras é um personagem apaixonado, por fim romântico, com harmonias extraordinárias, com frases enormes, que cantam e tocam o coração de um homem e que... no meu entender, é isso que ficará. Mais do que as histórias de pulsação igual a 64, ou de outras obras que são mais do domínio da pesquisa do que da música propriamente dita.

7.2 Como descreveria a obra para piano *Vingt-Regards sur L'Enfant Jesus*?

Em primeiro lugar, o piano era o instrumento de Messiaen. Converteza que ele era organista, mas antes era pianista. E quando ele tocava piano era verdadeiramente um pianista. Ele tinha também essa faculdade de fazer com que escutássemos a orquestra e isso nem todos são capazes de o fazer. Por exemplo quando estudamos obras como *Péléas et Mélissande* ou a *Tetralogie* nós ouvíamos os instrumentos. Pela sua mão, nós ouvíamos os instrumentos. Portanto, é um pianista maravilhoso que conhece muito bem o instrumento e que utiliza o instrumento de uma maneira segura. Não há embaraço (constrangimento) na obra para piano de Messiaen, é difícil mas sempre tocável. Por outro lado, ele ia de tal forma ao detalhe que chegava ao ponto de marcar a dedilhação, não sei se a maioria dos compositores o faria. Ele analisou-nos a música para piano de Albeniz, onde o emprego da dedilhação e do pulso são extremamente importantes e ele tocava isso muito, muito bem. E na sua música há a procura do timbre, da cor, e acho que alguém que não é pianista não o conseguiria fazer. Messiaen era efectivamente alguém muito crente. Quero dizer crente, mas como as pessoas do fim do séc. XIX, quer dizer, crente de uma maneira regulamentada. Quer dizer, por exemplo, vou-vos citar um caso: quando ele era aluno no conservatório os exames de harmonia, contraponto e fuga eram sempre aos domingos. Hoje já não é assim, mas na altura era, quando eu fui aluno também. Nós entrávamos às 6h da manhã e terminávamos à meia-noite e para ele era uma catástrofe porque não podia ir

à missa! Então ele solicitou a sua saída, era interdito, não se podia sair, os pianos eram fechados à chave, não se podia tocar piano evidentemente, e nós não podíamos sair. Se quiséssemos ir à casa de banho tínhamos que pedir autorização, para que o segurança nos acompanhasse e depois nos trouxesse de volta à sala, era verdadeiramente assim. Bom, então eu acho que ele escreveu ao arcebispo de Paris para solicitar a sua saída... Mas então, finalmente, eu acho que foi assim, o arcebispo deu-lhe a autorização para que a missa de sábado contasse para o domingo! Uma história desse género para lhe demonstrar até que ponto ia a sua crença... Eu penso que ele era verdadeiramente crente, mas crente com, um pouco... Por exemplo, quando ele era militar ele tinha o seu rosário. Um dia ele pensou que o tinha perdido, ele ficou completamente arrasado... não sabia mais o que fazer... quando ele era soldado...

TD: Mas especificamente sobre os *Vingt Regards*...

JB: Realmente, eu não sou suficientemente tão pianista para lhe falar verdadeiramente sobre essa obra, talvez seja melhor perguntar a alguém que seja mais pianista do que eu... mas eu penso que ele escreveu um conjunto enorme de obras devido à sua fé. Eu posso citar-lhe algumas coisas sobre a fé de Messiaen. Messiaen foi casado uma primeira vez com Claire Delbos, violinista, para quem ele escreveu as *Variações* (para violino e piano), uma obra admirável, que é muito mais difícil para o piano do que para o violino. E ela ficou louca, ficou doente, ela deixou de o reconhecer, mesmo quando ele ia vê-la, porque ele continuou a visitá-la. Ela não o reconhecia, atirava-se contra ele, gritava etc... ela não o reconhecia, ficou verdadeiramente louca... E isso durou muito tempo, e ele jamais... ele já era professor de Yvonne Loriod, e entre eles já havia evidentemente qualquer sentimento, mas Messiaen, eu tenho a certeza, nunca avançou enquanto a sua primeira mulher era viva. Estou absolutamente seguro! Ele era de tal forma enraizado na sua crença, de tal maneira que fazia parte dele mesmo, que era inconcebível avançar com a sua relação com Yvonne Loriod enquanto a sua ex-mulher fosse viva. Eu conheci-o! Ele vivia sozinho com o seu filho, ele tinha um filho, Pascal, e eu estava a trabalhar na sua aula e um dia ele disse: - "Venha até minha casa com as partituras." - Eu apresentei alguns excertos da *Turangalila*, o que para mim era formidável, e eu fui vê-lo. Eu saí de lá completamente arrasado porque havia uma camada pó por toda a casa. Tenho que a certeza de que as limpezas não eram feitas há várias semanas, havia imensa loiça por lavar na cozinha. Enfim... Bom... Ele estava lá assim... e aquilo fez-me... eu era demasiado jovem... eu tive um colega que frequentou muito tempo a casa dele nesse período e que foi lá e lhe limpou a casa, meteu a roupa na máquina de lavar, lavou-lhe a loiça, fez-lhe as limpezas,

enfim... bom, ele estava perdido... a sua mulher ainda era viva e estava internada num asilo, numa casa de saúde.

TD: E foi nessa época que ele escreveu os *Vingt Regards*?

JB: Eu creio que sim... mas as datas não são a minha especialidade... Mas os *Vingt Regards* são qualquer coisa que contam muito, tal como as *Visions de l'Amén*, são as obras que para ele eram essenciais na sua vida. Mesmo se depois ele escreveu outras coisas... as coisas de orquestra vieram depois e o *Catalogue d'Oiseaux* também. Mas... era alguém que era verdadeiramente crente, estou certo de que se alguém lhe pedisse para renegar a sua fé ele ia ficar completamente queimado. Era algo muito forte, não era qualquer coisa de fachada, mas ao mesmo tempo muito rigoroso, compreende o que lhe quero dizer?

TD: Sim, sim

8. Disse que dirigiu algumas das suas obras.

8.1 Como abordou a sua interpretação?

JB: Como abordei as partituras?

TD: Sim.

JB: Tudo o que... evidentemente eu preparava o meu trabalho previamente, mas o problema com ele era que ele ouvia muito, muito bem, tinha um ouvido formidável, e ele dizia, por exemplo, eu lembro-me: - "Não se ouvem os altos!" - Então mandei os altos tocarem sós. Tudo bem. Continuamos a tocar e ele dizia novamente, - "Não se ouvem os altos!" - Por fim decidimos mudar o lugar dos instrumentistas, não me lembro qual a obra, talvez os *Oiseaux*... Ele fez-me mudar a orquestra toda, no geral mudamos o lugar de todos os músicos, o que é muito difícil, quando nós estamos habituados a ouvir qualquer coisa que vem da direita e que agora passa a vir de outro sentido... Então ele dizia que não ouvia determinado instrumento, nos tivemos que trazê-lo para mais perto, e então esse instrumento aqui também temos que o meter mais perto, e finalmente... passamos o ensaio todo a mudar as pessoas de lugar porque ele não ouvia verdadeiramente como queria. Por outro lado, quando ele vinha aos concertos das suas obras ele levava a partitura, com uma lampa eléctrica e olhava a partitura. Ele estava lá com a sua lâmpada eléctrica para ver a partitura!

TD: Mesmo depois da morte de Messiaen, você dirigiu as suas obras?

JB: Sim, sim. Eu fiz as obras mais antigas, como *Les Offrandes Oubliées* que eu gosto muito, *Le Tombeau Resplendissant* que é uma obra que nós descobrimos depois, que eu não sei se ele gostava dela, mas que é bela também, foi Yvonne Loriod que refez toda a partitura. Dirigi *L'Ascencion*, muitas vezes e da qual gosto muito. Veja, na *L'Ascencion*, eu dirigi como se a tivesse escrito, e num dado momento ele diz-me: -

“Eu não ouço as harmonias dos violinos” e eu disse-lhe – “Mestre, é normal porque você marcou *pianíssimo* e *legato*” e ele disse - “Mas é preciso que se ouça”, - “Então se me permite eu vou experimentar algo”, e ele diz - “Força, mas é preciso que eu ouça!” - Então eu disse aos músicos: “Vocês vão tocar *fortíssimo* e tudo *detaché* (separado)”, mas estava marcado *legato*. E então eu perguntei – “O que acha agora?” e ele diz – “Está perfeito assim!” (risos).

Num dado momento nos *Oiseaux Exotiques* há uma passagem de Tam-Tam (Gongo). – “Fermata! Fermata! Evidente! Está demasiado curto”, diz ele. Bom, então nós recomeçamos, - “Dois minutos!”, diz ele. - Portanto, dois minutos... Imagine o que isso é, um crescendo de Tam-Tam durante 2 minutos!! Então, o rapaz que tocava, além disso era um dos meus antigos alunos de direcção, um rapaz que fez um bela carreira como maestro posteriormente... Ele (Messiaen) vem e diz – “Você toca como um pigmeu!” (risos) - Então o rapaz... (risos) Eu posso dizer-lhe quem foi: é Jacques Mercier que foi maestro da Orquestra de L'Île de France. Ele olhou-me assim - “Ah bom!” Tirou o seu casaco, preparou-se e fez um grande crescendo, ao que Messiaen diz: – “Para mim isso é *mezzoforte*, eu quero *fortíssimo*!” - Evidentemente nós não ouvíamos mais nada a não ser aquilo! Ao que finalmente ele diz: - “Agora está muito bem!” – Ele tinha as ideias muito definidas... Eu fiz *Sept Haikai, Chronocromie*...

TD: E Como foi seu aluno, isso ajudou-o muito na interpretação?

JB: Ah sim! Concerteza! Mas a propósito eu posso citar-lhe uma pequena anedota sobre as suas obras, quando eu era director do conservatório de Metz, decidi fazer um festival Messaien. Então eu fui vê-lo a Paris, esperei à saída porta da sua sala onde ele dava aulas e ele viu-me – “Ah! Sr. Bereau! Faz pelo menos 50 anos que não nos víamos!” – E eu respondi: Não tanto tempo assim! - “Ah! Mas você esteve na minha aula o ano passado! Ah! Então é entre os dois!” - Então ele olhou-me e depois disse-me: - “Desculpe-me eu não me posso alongar porque tenho um comboio daqui a 20 minutos” – “Faça como quiser, nós apanhamos um táxi eu acompanho-o”, então ele mete a sua pasta entre as suas pernas e pergunta – “O que deseja fazer?” - e eu disse quero fazer um festival com as suas obras, - “Ah! É uma óptima ideia” - Então ele tirou um caderno da sua pasta me diz-me, - “Quando?” – Então, eu disse-lhe a data - “O que é que você quer tocar? Você pensou nalguma coisa?” - Nós debatemos e eu tinha o relógio do conservatório à minha frente e via o relógio a girar e nós falamos durante 20 minutos. Então, quando nós acabamos, ele meteu o caderno dentro da sua pasta e disse-me: - “Desculpe-me mas eu não posso ficar mais consigo porque tenho um comboio dentro de 20 minutos!” - Isto é autêntico! Donde, os 20 minutos que tinham

acabado de passar, nunca existiram. Ele continuava a ter 20 minutos para apanhar o seu comboio. É isto!

E tenho outra para lhe contar: naquela época enquanto a sua mulher estava doente, ele estava completamente perdido. Ele já não via a sua mulher porque ela estava internada, ela já não vivia com ele, ela estava num lar, eu fui a sua casa, então, à uma hora da tarde ele estava de pijama, completamente perdido... mas ele tinha a sua medalha da Legião de Honra (*Legion d'honneur*) por cima do seu pijama, a sua condecoração. Sobre o pijama que ele usava para dormir ele meteu a sua condecoração! Isto é Messiaen! Por um lado é bizarro, um pouco ingénuo.

8.2 TD: Há alguma especificidade técnica que ache importante mencionar?

JB: Sim. Provavelmente. Eu penso que é preciso... um dia falei com Pierre Boulez a propósito dos andamentos e ele disse-me: - "Não te preocupes, os andamentos fui eu que os escolhi, não foi Messiaen, fui eu! Porque já interpretei muitas obras de Messiaen e os andamentos metronómicos fui eu que os marquei." - Ele (Boulez) diz que são demasiado rápidos, é necessário baixá-los. Eu sei que em algumas coisas ele (Messiaen) queria que nós as ouvíssemos verdadeiramente bem, portanto têm que ser num tempo em que sejam audíveis, e não... Isso é importante para dirigir as suas obras. Por exemplo, quando ele emprega *extremement lent* quer dizer que é verdadeiramente, extremamente lento. E quando ele mete *presque vif* quer dizer que é muito rápido. Mas *presque* quer dizer muito rápido. Por exemplo as coisas assim eu sei! Quando ele emprega, por exemplo, *piano* quer dizer que é verdadeiramente *piano*.

TD: Ele exagera...

JB: Sim, é isso! É sempre excessivo. É sempre mais do que aquilo que ele marcou, no meu entender.

III

9. TD: Considerava Messiaen um homem religioso?

JB: Ah Sim! Absolutamente! Concerteza!

9.2 Porquê?

JB: Penso que fazia parte de algo nele, e que estava à parte dos outros professores. Há certamente gente dentro dos professores que conheci, que era tão crente quanto ele, mas nele era evidente. Era de uma notoriedade pública! Isso via-se...

10. TD: Pensa que a sua fé na religião católica influenciou a sua música?

JB: Ele era um crente católico... e a sua música é assim... sim, eu creio. Eu creio. Mas, ele tinha um lado, finalmente, penso eu... não sei se posso dizer isso... mas, havia uma grande sensualidade na sua música, mas que não é incompatível. Porque, quando ouvimos *Turangalila*, ele fala do *Jardim du Sommeil d'amour*, portanto, nele há

o lado da *Missa de Páscoa*, mas há também o *Cântico dos Cânticos*. Portanto, há o lado... mas, verdadeiramente eu penso que... era um homem que não era excessivo na sua mestria. Mas, por exemplo, em *Couleurs de la Cité Celeste*, ou *Et Expecto...*, não podemos compor assim se não somos profundamente crentes, como ele verdadeiramente era.

TD: Mas grande parte da sua obra tem títulos católicos?

JB: Sim, mas não eram só os títulos. Penso que havia também...

TD: O espírito na sua música?

JB: Sim, eu creio... sim, sim. Nisso eu creio verdadeiramente.

11. TD: Peter Hill menciona Messiaen como um homem profundamente religioso, descrevendo a sua música como espiritual. Qual a sua opinião/visão sobre o assunto?

JB: Eu penso que a fé... é verdade que Messiaen era profundamente crente, e que a sua música ia no mesmo sentido que essa fé. Mas, ele foi toda a sua vida perseguido pelo mito do *Barba Azul* de Paul Dukas. E ele tinha vontade de escrever sobre o *Barba Azul*, mesmo quando nos estávamos nas suas aulas, ele falava da personagem Barba Azul. Também foi perseguido pelo mito de *Tristão, Tristão e Isolda*. Portanto, era o que eu dizia a pouco, há o seu lado evidentemente religioso, sério, que ele respeitava. Por exemplo: antes de se casar (com Yvonne Loriod) ele esperou, quer dizer, isso não é muito simpático o que vou dizer mas, se a sua primeira mulher não tivesse morrido ele nunca casaria com Yvonne Loriod, disso eu tenho a certeza... A prova é que quando ele se casou com Yvonne Loriod, um dos compositores de que lhe falei que era meu amigo, que foi seu padrinho de matrimónio, no momento em que ele entregou o seu livro de casamento ele disse: - "E o meu filho?". - Ele tinha um filho com Claire Delbos. O filho estava lá (na igreja). Mas, ele não compreendia porque lhe deram um novo livro de casamento no qual o seu filho não constava... vê um pouco a personagem? Portanto, com a sua fé, com o seu preceito, mas também, uma grande... Eu penso que era alguém que tinha uma sensualidade muito grande... eu penso. Não era possível tocar como ele tocava se não tivesse essa sensualidade, nem era possível escrever o que ele escreveu. Se ele não fosse assim não teria escrito *Turangalila*, por exemplo, ou *Les poèmes pour Mi*, ou outras coisas assim. Devo explicar que isso, eu penso, vem da sua mãe Cecile Sauvage. Ela escreveu *L'Âme en bourgeon* (A alma em botão) antes da sua nascença. Ele é mesmo o menino da sua mãe. Porque Cecile Sauvage, agora sabemo-lo, teve... evidentemente, ela é a mãe de Messiaen, casada com Pierre Messiaen. Mas de facto ela estava apaixonada porque alguém e essa paixão, não sabemos, não creio, que tenha sido realizada, não sei... mas em todo o

caso, na sua poesia, nós sentimos que é uma mulher que era ao mesmo tempo muito ligada ao seu dever, mas ao mesmo tempo ele tinha essa vontade, esse amor por esse homem... Actualmente nós sabemos, durante muitos anos ocultaram-nos esse facto, mas depois da morte de Messiaen e Yvonne Loriod sabemos-lo. Houve um estudo sobre o assunto... Não sei quem é, mas é alguém conhecido, que ela encontrou na sua editora, ou qualquer coisa do género, e que é conhecido, e eu penso que Messiaen é seu filho... Dai que, por exemplo: quando ele tocava *Tristão* ao piano, se não formos apaixonados, se não tivermos amor, não podemos tocar *Tristão* como ele o fazia. Eu não o escondo, é certo que eu ao escutar Messiaen a tocar senti momentos de paixão extraordinários que não tinham nada a ver com o lado religioso do personagem. E eu fiquei feliz que assim fosse. Quando ouvimos *Jardin du sommeil d'amour* de *Turangilla* (canta a melodia) ... eu fico... é o jardim do paraíso, mas um paraíso não forçosamente crente. Um paraíso cheio de delícias, etc... Eu penso que Messiaen era assim. E penso Yvonne Loriod também. A minha esposa (Ana Telles) foi aluna de Yvonne Loriod, eu acompanhei muitas vezes Yvonne Loriod. Eu era mais amigo da sua irmã Jeanne, ondista (Ondes Martenot), mas eu conhecia-a bem. Era engraçado porque quando nós trabalhávamos ao piano com Yvonne Loriod e Messiaen estava lá, ele dizia – “Está rápido de mais” e Yvonne me dizia - “Vai vai! Apanha o tempo, apanha o tempo!” (risos). - A situação era difícil... (risos) Penso que era alguém, à vez, muito rigoroso em determinadas coisas, mas ao mesmo tempo apaixonado por outro lado. Mas penso que no fundo não creio que os dois (personagens) sejam incompatíveis. Relativamente aos *Vingt Regards* penso que deve falar com alguém que conheça melhor a obra. Concerteza, eu conheço a partitura, mas alguém que lhe possa dar mais detalhes. Mas, eu gostava de lhe dizer que durante toda a primeira metade da sua vida, antes de Yvonne Loriod se tornar preponderante, a fé foi o que lhe salvou! Se não ele enlouqueceria. Quando vivemos com alguém... Pode imaginar... Um homem jovem, talentoso... Que tinha tudo... É quase desumano pensar que ele viveu assim, com uma esposa que ele vai visitar e que não lhe reconhece e se atira sobre ele, etc... é uma história bizarra. Em todo o caso aquilo que eu lhe contei foram as coisas que eu vivi... todas estas recordações...

Transcrição integral da entrevista realizada com o Maestro Jean Sebastien Béreau na sala “Margarida Magalhães de Sousa” do Conservatório Regional de Ponta Delgada no dia 24 de Janeiro de 2013.

Anexo II

Entrevista Pianista Ana Telles

I

1. TD: Conheceu Olivier Messiaen?

AT: Isso era uma das coisas que eu queria esclarecer. Eu nunca conheci Olivier Messiaen, só conheci Yvonne Loriod. Quando comecei a ter aulas com ela foi em 1999. Ele já tinha falecido 7 anos antes.

2. TD: Como aluna de Yvonne Loriod, quais as principais características que guarda a seu respeito, como professora e como música?

AT: A que me vem imediatamente à memória é a generosidade. Basicamente, eu ainda vivia em New York quando comecei a ter aulas com ela. Portanto ia para Paris, se calhar como o Tiago vai ao Porto ter as suas aulas, e trazia-lhe o material que eu tivesse conseguido preparar entre uma aula e outra, e as aulas nunca demoraram menos de que 3 horas. Portanto era o tempo que fosse necessário, era o tempo em que ainda houvesse material para explorar. Ela tinha um pianismo muito adequado à obra de Messiaen, porque no fundo eu acho que a obra de Messiaen foi escrita para ela. Eu não diria com ela... Ela sempre distinguiu muito bem as coisas, mas ele próprio dizia (e deixou isso nos seus testemunhos escritos que nós hoje temos) que se calhar não tinha escrito metade das coisas que escreveu para piano, se não tivesse aquela intérprete à sua disposição. Ao mesmo tempo, o pianismo dela também foi muito desenvolvido no contacto das obras dele. Portanto, digamos que era uma co-relação perfeita.

TD: Portanto, ele escrevia e ela interpretava...

AT: Sim, mas a meu ver o próprio pianismo dela evoluiu em função da música dele, que era escrita para ela. Ela tocou muito mais coisas... ela tinha um repertório vastíssimo... Nós hoje conhecemo-la porque era a pianista de Messiaen, mas ela tinha um repertório que nunca mais acabava. Era brutal! Ela quando era aluna, fez com ele a integral dos concertos de Mozart, quando ele os analisou para os alunos. Ela tocava com ele: ele fazia o 2º piano e ela fazia o 1º piano. Quer dizer... fê-los todos e ainda continuava a trabalhá-los todos os dias quando eu fui aluna dela. Portanto num dia trabalhava um, noutra dia trabalhava outro e ia sempre rodando... e isso, eu muitas vezes assisti, porque, quando chegava a casa dela, chegava sempre um bocadinho antes para não me atrasar e depois esperava à porta para bater à hora certa e ouvia-a

a estudar. Ficava a ouvi-la a estudar, porque todos os dias ela estudava os seus concertos de Mozart. Portanto, do ponto de vista pianístico é claro que ela tinha uma abordagem que era fantástica para as obras que tinha à frente. Ela abriu-me muito os horizontes. Quer dizer... eu tinha uma professora em NY que também já tinha feito muito trabalho nesse sentido. No sentido de abrir os meus horizontes para as possibilidades incríveis da dedilhação, para nós encararmos a dedilhação com um propósito muito musical. Não se trata apenas de servir o pianista, ou de arranjar maneiras de nos dar jeito de fazer determinada passagem, tratava-se de conseguir utilizar os dedos da melhor maneira possível, para fazer uma panóplia de coisas desde timbres, até coisas de destreza. Portanto eu já tinha tido uma professora que tinha sido muito importante nesse sentido, que era Sarah Buechner, mas a Yvonne Loriod era um poço de imaginação.

3. TD: Como definiria e caracterizaria os seus métodos de ensino?

AT: Era um método muito interactivo, basicamente como as aulas de piano que nós conhecemos: eu tocava a peça que tinha preparado e ela comentava. Primeiro, passávamos sobre uma série de coisas técnicas, desde dedilhações, até exercícios para resolver determinadas passagens. Eu tentava realizar, tentava assimilar, trocávamos impressões... “dá jeito!? Não dá Jeito!?”

3.2 TD: Durante as suas aulas, de que modo Loriod se referia a Messiaen e à sua obra?

AT: Ela tinha o maior respeito, era quase uma coisa sagrada para ela. Ela muitas vezes chamava-lhe “O Mestre”, e nós sabíamos que tinha sido marido dela. Mesmo na relação deles ela chamava-lhe Mestre.

TD: Mesmo na vida quotidiana?

AT: Sim. Durante a vida... e não sei se tinham outro tipo de tratamento. Mas esse era frequente, e ela própria me disse várias vezes que era muito difícil para ela não o chamar mestre, por todo o respeito e admiração que tinha pela obra dele.

3.2.1 TD: Que tipo de relação tinha com a obra do marido?

AT: É uma relação muito estreita a vários níveis: primeiro porque ele escrevia para ela e porque ela existia, mas é preciso não esquecer que ele próprio era um pianista extraordinário. Nós conhecemo-lo como organista, 62 ou 63 anos ininterruptamente na tribuna da igreja da Trindade em Paris, mas ele era também um excelente pianista, em particular nesta capacidade de diferenciação tímbrica. Ele tinha tudo o que era necessário... Ela estava sempre a dizer-me “não, não era por minha causa, ele era um

pianista capaz de tocar tudo! As pessoas não o conhecem como pianista, mas ele era fabuloso!”. Mas nos escritos dele diz que, muitas coisas não teria escrito se não soubesse que a tinha. E que ela sim, conseguia realizar tudo. Tinha essa relação muito directa... mas ela sempre disse que não sugeriu texturas nem nada disso, todo o trabalho de concepção era ele que fazia, mas ela experimentava tudo. E uma outra coisa que é muito importante é que a partir de uma certa altura ele era editado na Durant, e as tantas descobriu um erro numa partitura e ficou muito... ele era extremamente metucioso, e um erro numa partitura dele... quer dizer nós sabemos que quase todas as partituras têm uma pequenina coisa que falhou, mas para ele era um drama. E portanto começou a pedir-lhe a ela para fazer esse trabalho e ela dedicava muitas, muitas horas à revisão das partituras dele. Por exemplo, ela disse-me que para fazer a revisão dos *Vingt Regards* ou da *Turangalila* levava 3 horas por página. Outra coisa que queria dizer sobre a relação dela com a obra do marido... portanto: há a questão da revisão, a questão da interpretação, depois ela ensinava muito também a obra dele aos seus alunos. Portanto, de alguma maneira, ela tinha uma postura que algumas pessoas poderão eventualmente contestar que é o seguinte: ela era o depositário da maneira como ele queria que as obras dele fossem interpretadas. Portanto é como se para a música dele houvesse um cânone de interpretação e ela representava esse cânone e reproduzia esse cânone. Assim é que uma vez perguntei-lhe por umas obras que ele nunca quis divulgar nem publicar, e eu tinha curiosidade em vê-las e abordá-las, e perguntei-lhe e ela respondeu simplesmente: “se o compositor não as considerou no seu catálogo, não vá por aí”. O interesse musicológico pode ir um bocadinho contra aquilo que o compositor quis fazer da sua própria obra, por mais que não seja, por uma necessidade de estudar as premissas da sua escrita para piano, mas para ela era tabu: se ele não quis que estas obras fossem consideradas, elas não são consideradas. Ponto final parágrafo. Não há ali discussões. Portanto era uma relação de grande, grande dedicação, enorme dedicação. Aliás, ela própria foi aluna de composição de Messiaen nos primeiros anos... Ele só veio a ser professor de composição no conservatório de Paris bastante mais tarde na sua carreira. A aula primeiro chamava-se de filosofia musical, depois era de análise, e só finalmente é que passou a ser aula de composição. Mas enfim, aquilo que ele ensinava, de acordo com os testemunhos de muitos alunos dele, claro que era análise, mas era muito no sentido, também, de aplicar à composição nos casos em que isso era pertinente e veja-se quantos alunos de composição, quantos enormes compositores da segunda metade do século XX passaram pelas mão dele naquela tal aula de análise: Pierre Boulez, Stockausen, etc... e ela também. Portanto ela também compunha enquanto era aluna dele, e eu creio que... eu nunca vi isso... esse

documento... mas eu creio que há uma folha de exame, um comentário qualquer dele relativamente a ela como compositora (enquanto ela era ainda sua aluna) a dizer que ela tinha um potencial extraordinário e que basicamente era a melhor da classe nesse domínio, como compositora. Ela nunca fez nada da composição, porque dedicou toda a sua energia a tocar a obra de Messiaen e outras... mas fundamentalmente a obra de Messiaen. E também a ajudá-lo nestas tarefas todas, incluindo a revisão das partituras, portanto foi uma vida completamente dedicada ao serviço da obra dele.

3.3 TD: Qual a posição de Loriod relativamente à linguagem musical de Messiaen?

AT: Bem, eu acho que ela não se permitia a posição. Vamos lá ver... um compositor tem uma determinada linguagem, que nós como intérpretes, não vamos questionar a linguagem. Quer dizer... ela também não questionava a linguagem dele de maneira nenhuma. Qual era a posição dela? Ela admirava muito, tudo aquilo que ele tinha trazido como inovação a nível rítmico, a nível harmónico. No caso dele a harmonia como veículo para chegar ao timbre. Portanto, ela tinha uma admiração enorme por aquilo que eram as inovações que ele tinha trazido para a linguagem musical. Não contestava nenhum aspecto.

TD: Sentia que, de certa forma, nas suas aulas com ela, estava muito mais próximo desta linguagem do que se fosse com outro professor qualquer?

AT: Ela viveu a concepção daquelas obras todas...

TD: Portanto ela tinha uma visão muito directa, muito própria?

AT: Muito directa, muito própria. Lá está, ela sentia-se... e o próprio Messiaen tinha feito dela uma espécie de transmissora privilegiada de uma determinada maneira de interpretar aquelas obras, ou de conceber aquelas obras. Mas isso não se trata de uma posição que ela tivesse propriamente tomado em relação à estética dela. A vida dela toda estava ao serviço desta estética.

3.4 TD: Encontrou em Loriod a mesma fé na religião católica e espiritualidade que tanto caracterizou Messiaen?

AT: Claro. Eles estavam em completa sintonia quanto a isso.

TD: Em que medida isso se reflectia nas suas interpretações?

AT: Vou-lhe dar um exemplo que quase parece uma brincadeira, porque ela tinha um lado muito inocente. E a dada altura eu terminei uma das peças dos "Vingt Regards", acho que era a "Première Communion de la Vierge", portanto temos aquela história dos batimentos do coração na última página, o número de notas repetidas e não sei que mais, e depois chega o acorde final. E ela disse-me: - "Não! Esse acorde tem que

ser mais longo!” - E eu “tá bem”, fiz o acorde mais longo, esperei mais tempo. - “Ah! Agora está longo demais”. - E eu tentei outra solução. - E ela diz-me: “olhe, eu vou-lhe dar a minha solução. É infalível! Quando chega ao acorde final reza uma Avé Maria e acaba” (risos). - Era o tempo do acorde final... só para ver um bocadinho... pronto, é como eu digo: ela, e ele também, penso eu, tinham um lado um pouquinho inocente, eu diria.

TD: Pois, essa é a que tem um ostinato na mão direita no final...

AT: Sim... (pausa para buscar a partitura) Estes são batimentos do coração do feto na barriga da mãe. Esta figura que depois aparece aqui também tem uma história muito interessante. Eles a dada altura visitaram umas grutas, e ele achou muita graça às estalactites e começou a tocar nelas com uma caneta que tinha no bolso e lembrou-se de fazer uma figura melódica que traduzisse as alturas das diferentes estalactites, e é isto que está aqui. E porquê a analogia da gruta aqui? A gruta, claro, é o ventre materno, como local potenciador da vida porque é a primeira comunhão da virgem. A primeira comunhão da Virgem com Deus dentro da barriga.

TD: E aqui a Ave-Maria na cadência final...

AT: Sim, para a suspensão do acorde final.

3.5 TD: Essa fé em que medida se reflectia nas suas interpretações?

AT: Isto é um aspecto prático, quase anedótico, não é? Agora é um facto que essa espiritualidade estando tão presente na obra dele, qualquer que ela seja não é preciso ser os “Vingt Regards”, o “Catalogue d'Oiseaux” com outra retórica completamente diferente, também está embebida desta espiritualidade. Claro que depois ela tentava porque também vivia o mesmo tipo de vida interior, claro que também tentava traduzir isso nas suas interpretações particularmente sei lá, mas... em tudo, toda a imagética dela, por exemplo: para os “Vingt Regards”, tinha a ver com isso, quer dizer... imagine uma passagem extremamente forte, ou extremamente violenta, para ela ia representar qualquer coisa do foro espiritual, religioso. Não há dúvida nenhuma.

4.1 TD: Considerando Loriod uma das principais intérpretes da obra para piano de Messiaen. Que importância esta teve em si para aprofundar o seu conhecimento sobre a sua obra?

AT: Foi um sonho, porque, basicamente, eu interessava-me pela obra dele. Eu comecei a interessar-me pela obra de Messiaen porque durante muito tempo eu fiz observação de aves. E contrariamente à maior parte dos pianistas, que as vezes se interessam pela observação de aves porque conhecem a obra de Messiaen, aquilo que me aconteceu a mim foi exactamente o contrário. Eu descobri a obra dele, ainda era bastante jovem, porque tinha aquele interesse pelas aves. Depois a dada altura

quando eu ainda estava a estudar em Nova York vi um anúncio de um masterclass com ela em Filadélfia e aquilo não estava aberto, era só para os alunos daquela escola. E eu de repente pensei: “Meu Deus como é que é possível? Claro! Esta senhora está viva eu nunca me lembrei de ir bater à porta dela. Isto é ridículo.”. E na sequência disto, consegui obter o endereço dela, e enviei-lhe uma cassete com uma gravação que eu tinha feito para a rádio, aqui para Antena 2, com o “Le Courlis Cendré” que é a última peça do “Catalogue d’Oiseaux”, e escrevi-lhe a dizer que tinha um enorme interesse na música de Messiaen e que gostava muito de aprofundar esse trabalho com ela, se ela tivesse disposta a dar-me aulas. Ela respondeu-me a dizer que sim, que tinha muito gosto e tal... depois de ter ouvido a cassete... e eu nem acreditava naquilo, quer dizer, fiquei histérica de felicidade. Nos meus contactos com ela, eu tocava sempre repertório de Messiaen, mas não só. Portanto estudei bastantes coisas com ela desde Boulez, Debussy, Bartok, sobretudo compositores do século XX. Mas ainda fiz bastantes coisas com ela...

4.2. Enquanto aluna de Lorigod, que obras de Messiaen interpretou?

AT: Fiz a obra para piano e pequena orquestra toda com ela.

TD: Turangalila também?

AT: Não. Piano e pequena orquestra. Piano e grande orquestra é: “Turangalila”, “Des Canyons aux étoiles” e as “Trois petites liturgies”. Portanto, tudo o resto que são ensembles... com ela basicamente fiz os “Oiseaux exotiques”, “Sept haikai” “Couleurs de la cite celeste”. Depois ainda há mais duas que eu também toquei com orquestra, mas já não trabalhei com ela porque ela já estava retirada.

4.3 TD: E de que forma é que isso a ajudou atendendo a que a sua professora era a mulher do compositor?

AT: Pronto, ajudou-me no sentido em que ela era o bastião, era a pessoa que transmitia o legado dele de uma maneira muito directa, e também porque tinha um conhecimento aprofundadíssimo da obra dele.

4.4 TD: Quais as experiências mais marcantes como aluna de Yvonne Lorigod?

AT: Uma das experiências mais marcantes foi... tive algumas... Primeiro e acima de tudo, está a transmissão de conhecimento. Para mim o mais marcante, não lhe posso dar exemplos muito concretos, era quando eu trazia uma obra muito bem preparada e que sentia que cada coisa que ela dizia era assimilada automaticamente. E vivemos momentos de troca de intercâmbio, e para mim, de recepção daquilo que ela tinha para me dizer, que é isso que marca mais. Depois, tenho assim algumas

anedotzinhas com piada, tipo... uma vez que ela achou que eu tinha tocado muito bem e ficou bastante emocionada, e pediu-me para ir com ela à sala ao lado, que era onde estava a biblioteca de Messiaen e pôs-me aquela famosa echarpe dele, com que ele aparece numa fotografia, assim roxa e cor de laranja, com umas cores estranhíssimas, que correspondiam a determinadas harmonias que ele ouvia internamente, e foi ela que tricou esse cachecol com lã que ele escolheu. E pôs-me aquilo ao pescoço. Eu fiquei completamente petrificada!

4.5 TD: E isso em casa dela, que era a casa dele?

AT: Exacto. Ela disse-me que era assim uma espécie de presente, porque tinha ficado muito emocionada com o que eu tinha feito. E outra vez, nessa ordem de ideias, deu-me um conjunto de 2 LPs de cantos de aves que eram dele, mas ele tinha um exemplar duplo. Portanto, ela disse-me que um dos exemplares ia para a biblioteca nacional de Paris e que o outro me dava a mim. Para mim foi daqueles momentos muito importantes.

II

5. TD: Como classificaria a música de Olivier Messiaen?

AT: Só a pergunta dava para uma tese... quem sou eu para classificar o que quer que seja?... Aquilo que eu vejo é que ele situa-se... A questão não é como eu classifico, a questão é que há imensa literatura sobre isso, há imensos trabalhos académicos e de foro musicológico feitos sobre isso. Messiaen de facto soube catalizar as principais influências do princípio do século XX. Ser um seguidor, ou um continuador do legado de Debussy e abrir as portas para aquilo que foi a 2ª metade do séc. XX. É tão simplesmente isso.

5.1 TD: Quais as principais características da sua música?

AT: Eu não lhe posso caracterizar a música dele. Tudo aquilo que eu lhe disser vai ser forçosamente muito superficial. Eu posso-lhe dizer quais são os elementos a considerar. Quer dizer, em termos rítmicos: a utilização de uma rítmica aditiva e já não aritmética, como aquela a que nós estávamos habituados, abriu portas insuspeitáveis. Ele vai buscar isso aos neumas do canto gregoriano, aos ritmos hindus e aos ritmos de métrica antiga grega (que tinha sido muito estudada por Maurice Emmanuel, que é uma herança que ele recebe e que trabalha de uma maneira muito afincada). Portanto a revolução a nível rítmico é fenomenal, é enorme. Depois, todo o conceito de harmonia: Debussy já tinha começado esse trabalho evidentemente, mas digamos que a mudança completa a encarar a harmonia como um parâmetro tímbrico, portanto, já

não há harmonia funcional. Isto já não existia desde Debussy, isto é um facto. É evidente que Schoenberg também chegou à mesma conclusão, mas enfim... A harmonia funcional deixou praticamente de ser utilizada. Mas para Messiaen ele vai ainda um passo mais longe, ou seja, é a harmonia como meio de traduzir timbres. Quando nós temos uma melodia harmonizada com cachos sonoros o que está ali em causa não é nada harmónico, ele está a criar um padrão que vai dar um determinado timbre aquela nota, ele está a modelar o espectro sonoro desta nota. É um conceito completamente diferente, e depois vai fazer isso com aquela tradução, com aquela espécie de identificação dos sons e das cores, que ele não tinha por patologia. Portanto, não sofria da famosa sinestesia som/cor, mas que acabava por um processo qualquer psicológico, difícil de interpretar, acabava por fazer essa correspondência, e essa correspondência influenciou muito a música dele. Quando nós pegamos na música e vemos que a nível rítmico ele faz uma revolução enorme, a nível harmónico ele faz uma revolução enorme, quer dizer, ele próprio faz uma revolução brutal em todos os sentidos. Portanto, eu não posso caracterizar a música dele, até porque há vários períodos... enfim... isso é mais que uma tese de doutoramento. Claro que a utilização dos cantos das aves também é extremamente original.

5.2 TD: Como descreveria a obra para piano *Vingt-Regards sur L'Enfant Jesus*?

AT: É um monumento da literatura pianística, evidentemente. Se calhar partimos um bocadinho do modelo do ciclo romântico, com pequenas peças, como tínhamos em Schumann ou noutros compositores. Portanto, com uma ideia programática. Mas o que é que ele vai fazer? Ele vai expandir isso. É evidente que em Schumann, quando temos um ciclo como a *Kreiseliana*, cada uma das peças é curta, mas é uma unidade. Não se pode dizer que seja só um andamento da *Kreiseliana*. Tem uma própria unidade, organicidade, quase como se fosse uma pequeníssima obra, uma miniatura. Em Messiaen, cada uma das obras vale por si, mas já não há uma miniatura, é um ciclo composto por várias obras. Daí o carácter também monumental.

TD: Conceptual também...

AT: Exactamente. E depois, claro tem essa profunda originalidade, o elemento programático. Nós já o conhecemos, como eu dizia nos ciclos românticos. O elemento programático com uma conotação religiosa... aqui é que bate a idiosincrasia pessoal dele.

6. TD: Já interpretou alguma das suas obras?

AT: Sim.

6.1 TD: Como abordou a sua interpretação?

AT: A primeira coisa é trabalhando muito. Depois eu acho que há uma... eu posso-lhe dar alguns exemplos concretos... quer dizer, eu fiz muita, muita coisa do “Catalogue D’oiseaux”, da obra para piano e orquestra fiz tudo menos “Turangalila” e “Des Canyons aux étoiles”, muita coisa dos “Vingt Regards”, dos “Prelúdios”. E em cada caso, eu lembro-me, por exemplo quando montei a minha primeira obra de Messiaen (eu era aluna da Escola Superior de Música de Lisboa, estava a fazer o Bacharelato), na altura, a obra em questão tem um sítio no meio que representa o cair da noite e o descer da maré, e são basicamente, primeiro semi-colcheias nas duas mãos, mas não há nenhuma lógica que as ligue, mas são duas páginas daquilo e depois duas páginas de acordes a descer. E eu lembro-me que na altura para trabalhar aquilo leva para aí 45 minutos por compasso. Quer dizer, trabalhava até ao ponto de estar de cor evidentemente, mas era muito moroso. Ou seja, tem de haver um investimento enorme a nível da assimilação do texto, tem de haver um investimento muito grande a nível da resolução de problemas técnicos, porque dada também a inovação da própria escrita pianística dele, nós temos de nos adaptar e de arranjar estratégias. Mas eu acho que isto não basta, porque do ponto de vista conceptual é uma música que pede muito. Portanto, é uma música que precisa de ser também trabalhada na mesa, isto é, se nós não fazemos isso sistematicamente. Eu pessoalmente defendo que qualquer sonata de Beethoven deveria ser trabalhada em termos analíticos e não só ao piano. Mas, por exemplo, quando eu fiz os *Sept haikai* pela primeira vez, a polirítmia colocava problemas de tal ordem que eu fartei-me de fazer esquemas... fiz esquemas bastante longos em que punha várias folhas coladas umas às outras. Fazia esquemas para ver exactamente como é que funcionava a polirítmia em termos do mínimo múltiplo comum e tudo isso, para ter uma ideia rigorosa de como é que aquilo deveria ser interpretado. Há todo um trabalho preparatório a nível analítico, a nível de contextualização da própria obra, eu lembro-me de quando era aluna da Yvonne Loriod, e ainda hoje, lia tudo aquilo que podia ajudar a perceber a personagem, a perceber as circunstâncias da concepção daquelas obras, a perceber como é que aquilo funcionava. Portanto havia um investimento a esses níveis todos, quer dizer era muito investimento pianístico (enorme), mas conjuntamente com outras áreas do saber.

6.2 TD: Há alguma especificidade técnica que ache importante mencionar?

AT: Há tantas coisas. Há... lá está, a utilização da dedilhação, a utilização do punho, como a Yvonne Loriod me mostrou, a questão das dedilhações dos polegares duplos, há uma série de elementos... indicações técnicas, de dedilhação, de uso de pedal, de terceiro pedal.

III

7. TD: Considerava Messiaen um homem religioso?

AT: Não sou eu que considero, isso é um dado adquirido...

8. Pensa que a sua fé na religião católica influenciou a sua música?

AT: Claro.

8.1 Como?

TD: A começar pelo conteúdo das obras que ele escreveu e pela própria inspiração programática das obras que escreveu.

9. TD: Peter Hill menciona Messiaen como um homem profundamente religioso, descrevendo a sua música como espiritual. Qual a sua opinião/visão sobre o assunto?

AT: Isso é um dado de base, um dado adquirido. Ele próprio falou tanto sobre isso, você pega em qualquer livro de testemunhos dele, os testemunhos das entrevistas com o Claude Samuel, ele passa a vida a falar nisso. Quer dizer, eu sou um homem religioso, antes de mais nada eu acreditava em Deus, eu não acreditava em Deus porque os meus pais eram religiosos, porque não eram, acreditava porque sim! Porque era uma coisa intrínseca. Ele próprio tem um discurso construído em torno da espiritualidade própria. Portanto eu não tenho que considerar nem que deixar de considerar, isto é um elemento definidor da personalidade dele.

Transcrição integral da entrevista realizada com a Pianista Ana Telles, realizada na sua casa em Lisboa a 27 de Janeiro de 2013.