

OLIVIER MESSIAEN, RITMICISTA

André Pietsch Lima*

No início era o Ritmo. (Hans de Bulow).
(MESSIAEN, 1994-96, v.1, p.41)

RESUMO: Do ritmo. Da composição, tempo musical e individuação na música de Olivier Messiaen.

PALAVRAS-CHAVE: Individuação. Ritmo. Messiaen.

OLIVIER MESSIAEN, RHYTHMICIST

ABSTRACT: About rhythm. Composition, musical time and individuation in Olivier Messiaen's music.

KEY WORDS: Individuation. Rhythm. Messiaen.

Olivier Messiaen (1994) disse que não havia nenhum acaso em sua vida, tudo nela era dirigido.¹ Ainda que o compositor tenha se explicado insistentemente a partir de um princípio² unívoco e transcendente, não deixou de apresentá-lo desafiando-se em ciclos de tensão, supersaturação, movência, diferenciação; oscilando entre o divino, o humano e a natureza; exprimindo-se em algo ainda não ouvido, sentido, percebido. E numa vasta área de vida. Ao ter evocado Deus como entidade sem imagem, sem começo e sem fim, o compositor o fez vivamente. Ao

* Prof. Dr. do Depto. de Educação da Universidade Federal do Paraná.
E-mail: apietschlima@gmail.com

1 Messiaen em entrevista a Claude Samuel. *Les couleurs du temps*. CD, disco 2, faixa 1.

2 Ele o fez ao longo de parte considerável de sua existência, deixando a esse respeito numerosos depoimentos aos seus entrevistadores. Também, em seus escritos.

Recebido em: 08/01/2010 Avaliado em: 22/01/2010

fazê-lo musicalmente, acabou por apresentar toda uma coleção de singularizações estranhas em relação àquelas de tonalidades cristãs (apesar de coloridas com elas), exteriores ao verdadeiro e ao falso, entre espelhos sonoros que se refletiam sem, no entanto, refletirem os motivos aos quais os trabalhos de composição musical se inclinavam. Os motivos se moviam, se transfiguravam musicalmente no interior da composição; não sendo refletidos por quaisquer relações de semelhança, pareciam feitos para desaparecer na emergência da peça musical. Como se fossem difratados por vitrais sonoros em estado de fusão, modulando continuamente. A composição musical, auscultando as forças e materiais que participam de sua individuação, escuta o mundo em obra, Tateando-o com ouvidos ínfimos. Como se o fizesse pela primeira vez. A dedução da composição musical de um princípio sugere sua volatilização numa atividade criadora que parece transbordar a própria noção de princípio.

Lê-se logo nas primeiras páginas do *Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie* que a música é “uma arte do tempo” (MESSIAEN, 1994-6, v. 1, p. 39). A intencionalidade do compositor seria deslocada para a atividade de tricotagem do tempo musical por aquilo que denominava “Ritmo”, o fundamento de toda a música. A insistência no Ritmo como força que engendra até mesmo a melodia e a harmonia percorre seu tratado, assim como outros escritos, declarações e composições. O Ritmo insinua-se como princípio ou força conectiva. Liga existências extra-musicais umas às outras operando sua sonorização, possibilitando a produção do tempo musical. Com efeito, ao se colocar em relação as noções de “tempo” e de “Ritmo” musicalmente e a partir de uma poética da distorção, faz-se com que a relação perca o lastro em quaisquer unidades (iniciais ou finais) referindo-se ela mesma ao mundo sem que este funcione como referente, absorvendo os motivos da composição (por exemplo, os pássaros) ao longo de toda a atividade de gestação das demais relações musicais num complexo sonoro inédito (*Catalogue d'oiseaux*). Seus escritos sugerem uma teoria da individuação em música. E as peças musicais conservam os processos que as engendram. De maneira sensível. Ainda, suas proposições acabam por afirmar que um princípio de individuação em música só pode ser descoberto (musicalmente) se o ponto de partida que toma o indivíduo como dedução de um projeto que lhe anteceda (sua pré-figura) for descartado. Daí, a noção de Ritmo aparecer “não como a repetição do mesmo, não a alternância do mesmo e do outro: mas a sucessão de mesmos que são sempre outros e de outros que guardam sempre alguns parentescos com o mesmo: é a variação perpétua” (*id.*).

Diferentes motivos rítmicos são derivados de um só e mesmo Ritmo. Por divergências vitais. E produzindo-as ativamente. O Ritmo segue em seu trabalho de criação e, quando o faz musicalmente, arranja e transforma os materiais

musicais. O tempo musical é produção desta arte. Maquinada pelo Ritmo. Ao situar no coração das operações musicais, o Ritmo não corresponde nem ao tempo mensurável dos relógios nem ao tempo individual, inter-individual, subjetivo ou inter-subjetivo. Ele acontece como dobradiça sonora que conecta os materiais que participam da individuação da peça musical. Dupla-afirmação do Ritmo: de um lado, o ritmo se insinua quando a música sonoriza a própria Duração, quando fabrica³ tempo e, de outro, o Ritmo, essa “potência vital que transborda todos os domínios e os atravessa” (DELEUZE, 2002, p. 46). Não há algo fora dos traços de expressão que se possa chamar “Ritmo”. Assim, o Ritmo não é uma abstração, mas seu próprio processo de significação na composição. Ele já é *Quatre études de rythme* ou *Mode de valeurs et d'intensités*.

Se composição musical, pela sua carga de ritmicidade, é incapaz de negar aquilo que integra⁴ havia, no entanto, uma música que Messiaen considerava quase desprovida de ritmicidade. Era quando não encontrava sinais de vitalidade nela, quando a composição parecia falecer por excesso de regularidade (por perda de informação) o que não significa que não tenha sofrido dos dobramentos, dos deslizamentos, das tensões que estão implicadas numa gênese musical. Daí, a noção de ritmo em Messiaen ser diferente daquela mais conhecida a partir da tradição musical ocidental que o antecedeu. Negativamente, ele dizia que o ritmo é o contrário de células rítmicas, de pequenas unidades repetíveis e relacionáveis por graus de analogia: o ritmo pulsante, o ritmo sincopado, o ritmo lento, o ritmo jazzístico, os ritmos retrogradáveis. A música que comumente se considerava rítmica era precisamente aquela em que, para ele, o ritmo faltava, já que estava fundamentada em valores demasiadamente conhecidos e regulares. Messiaen apresentou sua longa lista de exemplos (indo de Bach a Prokofiev, passando pelo jazz e pela falta absoluta de naturalidade das marchas militares⁵) de músicas consideradas rítmicas mas que, criando um ambiente em que “nada interfere com a pulsação, a respiração ou as batidas cardíacas” (MESSIAEN, 1994, p. 68) apenas colocam o ouvinte num estado de “satisfação beata” (MESSIAEN, 2000, faixa 2) desprovida de qualquer ritmicidade.

O ritmo também não correspondia, para ele, a uma ordenação do movimento como queria o platonismo e parte da filosofia grega antiga: “esquemáticamente”, “música rítmica é música que desdenha a repetição, quadradismo e divisões iguais, e que é

3 Cf. Deleuze; Guattari (1980, p. 431), particularmente a discussão que esses pensadores fazem sobre o ritmo tomando entre outros, o pensamento de Messiaen.

4 A composição não nega seus motivos, mas os sonoriza, ao vento e ao mar (Debussy), as estepes da Ásia Central (Borodin), as paisagens da Sibéria (Sibelius), uma exposição de quadros (Mussorsky)...

5 “A marcha [militar] com seu porte cadencial, com sua sucessão ininterrupta de valores absolutamente iguais é anti-natural” (MESSIAEN, 1994, p. 68). Cf. também *Les couleurs du temps*, CD2, faixa 2.

inspirada pelos movimentos da natureza, pelos movimentos de durações livres e desiguais” (MESSIAEN, 1994, p. 67). Daí sua “preferência secreta” por esse elemento (MESSIAEN, 2000, CD2, faixa 2) seja nas suas composições que evocam a fé, nas que sonorizam o amor humano (Tristão e Isolda), a natureza (a partir dos cantos dos pássaros), a métrica grega, os ritmos provinciais da Índia antiga (deçî-tâlas), os personagens rítmicos, os ritmos não retrogradáveis, as permutações simétricas. Ele encontrou uma linha rítmica que perpassava Mozart, suas acentuações rítmicas, seus politempos⁶, Beethoven e seus desenvolvimentos por eliminação⁷ (antecipando os personagens rítmicos), Debussy e a irregularidade rítmica (que Messiaen atribuiu à atenção desse compositor à ritmicidade da natureza), Stravinsky e os personagens rítmicos (encontrados por Messiaen por meio de uma extensa análise da *Sagração da Primavera*)... essas qualidades fizeram desses compositores, na sua perspectiva, bons ritmicistas. Positivamente, ele não se cansou de demonstrar musicalmente que o ritmo é potência de virtualização. Assim, *Chronochromie* produz-se como complexo de “durações e permutações de durações que são tornadas sensíveis pelas colorações sonoras (umas explicando as outras): trata-se de uma ‘Cor do tempo’, de uma *Chronochromie*” (MESSIAEN, 1994, p. 147). Quando Messiaen dizia que essa composição correspondia a uma “cor do tempo” ele não o fazia por metáfora. Tratavam-se efetivamente de cores sonoras produzidas elas mesmas pela ritmicidade no interior da composição: “para o *Ritmo*, o som - musical ou não - é, muito frequentemente, sua coloração” (MESSIAEN, 1994-6, v.1, p. 40). O Ritmo é musicalmente colorante (e não colorido) e a música pode fazê-lo passar por cores sonoras. Seu conteúdo devém cor. Em *Des Canyons aux Étoiles...*, peça que mistura num mesmo ser rítmico montanhas e estrelas, na parte VII (v. 2), que Messiaen chamou de *Bryce Canyon et les rochers rouge-orange*, conservam-se composições de vermelhos violáceos a alaranjados com intensidades luminosas variáveis dos canyons do oeste americano. Não se passa uma coloração a outra nessa peça musical sem a intervenção do Ritmo. Estas cores são “imateriais” (MESSIAEN, 1994-6, v. 1, p. 39). A música, “uma arte abstrata” (*id.*), empírica e transcendental.

Messiaen chegou a evocar “personagens rítmicos”. Os personagens precediam a *Sagração* de Stravinsky enquanto esta os integrava à sua própria territorialidade:

6 Os politempos “existem na natureza”. “Os compositores clássicos não arriscaram utilizá-los, com exceção de Mozart, na cena do salão de baile no primeiro ato final de *Don Giovanni*, quando três pequenas orquestras tocam em tempos diferentes. Mas o resultado é menos óbvio, pois os músicos estão tocando em sol maior. Infelizmente o efeito tonal absorve as combinações rítmicas. Ainda assim, Mozart teve uma ideia brilhante” (MESSIAEN, 1994, p. 81). “No meu caso, foram os pássaros que me levaram em direção a sobrepor tempos”. (p. 82)

7 O desenvolvimento por eliminação toma “um fragmento temático e gradualmente retira-lhe notas até que se transforme numa frase muito concentrada, muito breve. Essa eliminação e seu oposto, amplificação, faz com que o tema morra ou ressuscite através da subtração ou adição de certo número de notas e valores, como se fosse um ser vivo”. (MESSIAEN, 1994, p. 70-1)

integração produtora de ritmicidade. Os “personagens” são particularmente “rítmicos” quando guardam afinidades com a natureza, quando se exprimem em meio às suas grandes e pequenas metamorfoses.

O tordo cantor é um dos pássaros mais brilhantes e apesar de cada pássaro, individualmente, ter sua própria invenção, a canção ainda é bastante reconhecível. É um tipo de canção enfeitadora com estrofes geralmente repetidas três vezes. Mas! Essas estrofes nunca são idênticas, quer dizer, o pássaro inventa uma estrofe, repete-a três vezes, então inventa outra, também repetida três vezes e no dia seguinte inventará outra dúzia delas, todas repetidas três vezes, mas após três repetições, acabou; o tordo inventa uma nova estrofe, repetida por sua vez. (MESSIAEN, 1994, p. 89-90)

Essa virtuosidade se deve à virtude desse personagem, sua ritmicidade colorante:

As repetições alternam-se com alguns vôos extraordinários de virtuosismo. Nesses glissandos que são como gotas d'água pode-se ouvir uma sucessão de tons muito delicados, perolados, como contas caindo de um colar rompido ou gotículas de água caindo rapidamente na base de uma fonte. Pode-se distinguir pequenos sons dissonantes, sons em *staccato*, e pulsações luminosas. Tudo é extremamente variado e complexo, mas de grande potência graças aos ritmos e às três repetições. (MESSIAEN *apud* SAMUEL, 1999, p. 131)

É curioso que a atenção do compositor ao ritmo seja contemporânea à radicalização do serialismo (integral)⁸ que, por sua vez, operou unificando os parâmetros musicais em torno de sua própria metodicidade e funcionamento, submetendo os materiais, as fontes sonoras e as formas de organizar os parâmetros musicais ao crivo de um princípio de organização totalizante. Se o serialismo, nos termos de Pierre Boulez levou a “uma rigidez em todos os domínios da escrita” (musical) (2002, v. 1, p. 23), essa rigidez era colocada em risco no interior mesmo da escritura musical. Não disputaram os cantos de pássaros com os cantos serialistas no interior mesmo das composições de Messiaen? Se, por um lado, o serialismo pareceu ser um importante princípio de composição das obras musicais de Messiaen, por outro lado, é verdade que o Ritmo processou com ele

⁸ A propósito do serialismo integral, cf. *Um olhar retrospectivo sobre a história da música eletroacústica* de Flo Menezes (1996).

a fabricação de séries no interior de sua música: série de composições com cantos de pássaros, série de composições religiosas, série de composições com paisagens, série de composições rítmicas... O Ritmo operava ligações subterrâneas entre domínios diversos sem fixar a composição univocamente num princípio. Os cantos de pássaros japoneses concorreram para a criação de *Les oiseaux de Karuizawa*. Apesar de *Sept Haïkai* ter abrigado os cantos desses pássaros, ela não o fez menos com o parque de Nara ou com as paisagens de Miyajima. Conservou-se como haimi.

É sabido que em sua música concorriam ainda disparidades filosóficas num mesmo processo de composição: a duração (Bergson) e a eternidade (Tomás de Aquino). A perturbação produzida pela escuta da música de Messiaen no ouvinte (acreditou-se que o diabo havia se instalado no órgão da *Église de la Trinité...*)⁹ não teria vindo do fato de que em suas composições o princípio de individuação como meio de ascensão visando a transcendência cedeu lugar a um “princípio diabólico” (DELEUZE, 1969, p. 206) que o conduziu à imanência ameaçando retirar a batida do metrônomo das percepções e as percepções das sensações? O encontro entre Messiaen e Deus, intermediado por um princípio transcendente (a música, por vezes, foi tomada por ele como uma ponte para o sublime...) deu lugar aos curto-circuitos que levaram o conjunto à vivacidade da imanência. Talvez tenham sido os pássaros aqueles que abriram todo um abismo entre suas principais inspirações filosóficas e religiosas. As linhas que ligam as forças ordenadoras do serialismo integral a Deus não são melhores pontos de partida para uma análise de sua obra do que aquelas que Messiaen traçou entre estas forças, quando experimentou compor entre os pássaros e o serialismo, vasculhando e sendo vasculhado pelas forças do Ritmo. É preciso levar em consideração o modo como ele se apresentava com tanta insistência: “eu sou ornitólogo e ritmicista” (MESSIAEN, 1994, p. 67). Conjunção que o separa de parte considerável dos ornitologistas. É de se colocar também em destaque seu pouco interesse em gravar os cantos dos pássaros já que gravação só era capaz de apreender uma parte do canto (como uma fotografia só seria capaz de apreender um instantâneo) (MESSIAEN, 1999, p. 130). Apesar de ornitólogo, não parecia sofrer da angústia pelo registro do fato (objetividade cientificista) ou de como representar um momento. Messiaen sabia que estava autorizado a deformar os cantos dos pássaros por deformações precedentes do cantar desses pássaros. As deformações de deformações eram os verdadeiros motivos desses processos criativos, e isto fez dele um ornitólogo-ritmicista. Sua preocupação era com a criação ou com a apresentação, em “registrar um fato musical”, apresentar um acontecimento. Por esta razão,

9 Messiaen em Entrevista a Claude Samuel. *Les couleurs du temps*. CD, v. 1, faixa 3.

talvez ele tenha tido razão em dizer que tenha sido o primeiro a fazer anotações “verdadeiramente científicas” (pela renúncia à metalinguagem) e “verdadeiramente exatas” (reconhecendo seu caráter efêmero) de cantos de pássaros (MESSIAEN *apud* SAMUEL, 1999, p. 141). Os pássaros não impunham forma à composição musical e também não podiam ser reproduzidos por ela. A música transfigurava os cantos não menos que aos motivos religiosos e, com isso, praticava uma ciência nova (*Saint François d’Assise*). Se os pássaros estão entre os maiores mestres de Messiaen, é porque soube escutá-los a ponto de migrar com eles, reconhecendo e vivendo seus politempos, sua criatividade convulsiva, suas modulações melódicas, harmônicas e rítmicas. Cada pássaro canta sua música, cria seus ritmos, mas o conjunto esfarela numa multiplicidade de composições musicais, se revezando com tons, instrumentos musicais, intensidades, ataques, durações, arrebatamentos, repousos, acentuações, densidades, frequências, timbres; a migração, ora para um mundo desconhecido (ascensão), ora para o abismo do Ritmo (descensão).

Ele insistiu com frequência que havia em sua música uma “ordem” escondida por trás de uma “aparente desordem”. Isto é verdadeiro quando consideramos o entrelaçamento complexo entre os cantos de pássaros e os cantos seriais.¹⁰ Mas é possível cogitar também que Messiaen, ao compor, tenha feito com que sua música passasse por uma desordem ainda maior, mais profunda, menos aparente. A “desordem” não é somente originária desse estado ordenado ao qual se refere o compositor, ambos são contemporâneos: “nessa falta de controle harmônico estão implicados acordes coloridos, nessa falta de ritmo milhares de ritmos sobrepostos juntam-se num único grande ritmo feito de blocos de duração”. (MESSIAEN, 1994, p. 133)

10 Sobre a maneira pelas quais os cantos dos pássaros podem ser integrados numa composição musical (serial ou não), Messiaen nos dizia que um pássaro, sendo muito menor que nós, com um coração que bate mais rápido que o nosso e com reações nervosas que são muito mais rápidas que as nossas, canta em tempos extremamente rápidos, em tempos absolutamente impossíveis para nossos instrumentos. Ele era então obrigado a transcrever a canção num tempo mais lento. Além disso, essa rapidez combinava-se com uma extrema estridência, pois os pássaros podem cantar em registros extremamente agudos que não podem ser reproduzidos por nossos instrumentos; então ele transcrevia em uma, duas, ou três oitavas abaixo. E este não era o único ajuste: pelas mesmas razões ele era obrigado a eliminar quaisquer minúsculos intervalos que nossos instrumentos não podem executar e substituir esses intervalos, que estão na ordem de uma ou duas comas, por semitons. Mas ele respeitava a escala de valores entre diferentes intervalos, o que quer dizer que se umas poucas comas correspondem a um semitom, um tom inteiro ou uma terça corresponderá ao semitom real; tudo é ampliado, mas as proporções são mantidas e, como resultado, “a restauração é, entretanto, exata. É uma transposição do que eu escutei, mas numa escala mais humana” (MESSIAEN, 1994, p. 95)

Ele foi radical ao defender essa noção de Ritmo não só em seu *Traité* e em suas entrevistas, mas também em suas composições. Não porque tenha se preocupado em “restaurar” exaustivamente “uma história”, nem em “fundamentar a significação autêntica da palavra”¹¹, mas porque encontrou funcionamentos e liames que ligam essa noção à sua vitalidade própria. Se o emprego da palavra “Ritmo” funcionou como condição para uma “vasta unificação do homem e da natureza sob uma consideração de ‘tempo’, de intervalos e de repetições semelhantes” (BENVENISTE, 1995, v. 1, p. 361) é de se perguntar sobre as vias que fazem a comunicação entre essa noção e a vida, sobre a evolução dessa noção, de como ela, contorcendo-se em meio às formas, encontrou uma saída (para tanto, a digressão de Benveniste com a etimologia da palavra “ritmo” é digna de atenção). Messiaen encontrou ligações pelas quais se produzem vias que comunicam o Ritmo e a vida. Uma concepção de Ritmo tão ligada à noção de forma, tal como as encontradas por Benveniste na Grécia antiga, ganhando altitude no atomismo de Leucipo e Demócrito, assim como em Platão¹² ou em Aristóteles¹³ não teria lhe servido. Nataraja seria melhor portavoza do Ritmo: por sua inexistência, sua ritmicidade: “não nos esqueçamos de que os hindus atribuíram ao Deus Shiva o nome Nataraja: rei dos dançarinos - e que a dança cósmica de Shiva cria e destrói alternadamente o universo pelo seu ritmo” (MESSIAEN, 1994-6, v. 1, p. 41). O Ritmo revelou-se a Messiaen como um mundo de criação, de fluxões, anterior à sua ordenação e, talvez, a toda linguagem. Como “configurações particulares do movediço”, “fluições” (BENVENISTE, 1995, v.1, p. 368). Estaremos diante de um princípio (sem imagem) de individuação em música? É essa conexão vital com o Ritmo aquilo deve ter feito da música de Messiaen “uma arte do Tempo”. Ou do Tempo o artesão dessa música. Deformando tudo.

REFERÊNCIAS

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Lingüística geral**. Trad. bras. de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, 1995. 2v.

BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. Trad. bras. de Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002. 2v.

11 Esforço melhor realizado por Benveniste (1995, v. 1, especialmente p. 362).

12 Benveniste cita várias passagens dos textos de Platão a respeito do emprego da palavra “ritmo”. Destacamos essa passagem (*Leis*): “essa ordem no movimento recebeu precisamente o nome de ritmo, enquanto se chama harmonia à ordem da voz na qual o agudo e o grave se fundem, e a união dos dois se chama *arte coral*”. (BENVENISTE, 1995, v. 1, p. 369)

13 O ritmo como configuração dos movimentos ordenados na duração: “todo ritmo se mede por um movimento definido” (ARISTÓTELES, *apud* BENVENISTE, 1995, v. 1, p. 370).

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: logique de la sensation**. Paris: Seuil, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Logique du sens**. Paris: Minuit, 1969.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Félix. **Mille Plateaux : capitalisme et schizophrénie**. Paris: Minuit, 1980.

MENEZES, Flo. **Um olhar retrospectivo sobre a história da música eletroacústica**. In: MENEZES, Flo. (Org.) **Música eletroacústica: história e estéticas**. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 17-48.

MESSIAEN, Olivier. **Music and color: conversations with Claude Samuel**. Trad. para o inglês de Thomas Glasgow. Portland: Amadeus Press, 1994.

_____. **Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie**. Paris: Leduc, 1994-1996. 4v.

_____. **Les couleurs du temps: trente ans d'entretiens**. Paris: Radio France, 2000. 2 CDs.

SAMUEL, Claude. **Permanences d'Olivier Messiaen: dialogues et commentaries**. Paris: Actes Sud, 1999.